ISSN 2078-6794

VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 16
Part 1

Випуск 16
Частина 1

Published since 2001

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2015

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка Протокол № 8/10 від 28 жовтня 2015 року

Свідотво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.

Шістнадцятий випуск (Ч. 1) "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. До Вісника увійшли статті з проблем філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва, педагогіки.

The sixteenth volume (Pt. 1) of the "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University. The volume includes the articles in the areas of the Art Philosophy, Musicology, Ethnomusicology, Theatre Science, Choreology, the Fine Arts, the Pedagogic.

Редакційна колегія:

д-р мистецтвознавства А. Єфіменко, д-р культурології, проф. Н. Жукова, канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк, академік НАМУ, проф., народний артист України Б. Козак, д-р мистецтвознавства, проф., заслужений діяч мистецтв України О. Козаренко (гол. ред.), д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко, д-р мистецтвознавства, проф. Ю. Медведик (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. Л. Міляєва, член-кореспондент АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. В. Овсійчук, канд. мистецтвознавства В. Пасічник (відп. секретар), канд. філологічних наук, д-р суспільно-економічних, проф. М. Присяжний, д-р мистецтвознавства, проф. О. Цалай-Якименко, канд. мистецтвознавства Р. Яців.

Professor *O. Kozarenko* – Editor-in-Chief,
Professor *J. Medvedyk* – Assistant Editor,
V. Pasichnyk – Managing Editor.
Відповідальний за випуск *Олександр Козаренко*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

Address of Editorial board:
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Редактор У. Крук
Технічний редактор С. Сеник

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70х100/16
Ум. друк. арк. 23,5
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 3–11

Ф І Л О С О Ф І Я М И С Т Е Ц Т В А

УДК 008:316.7(477-2)

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕГІОНІКИ

Валерія ШУЛЬГІНА,
Анастасія КРАВЧЕНКО

Кафедра теорії, історії культури та музикознавства,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
вул. Лаврська, 9, кор. 15, Київ, Україна, 01015,
тел.: (+38044) 278 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

Визначено методологічні підходи до культурологічних досліджень, охарактеризовано основні напрями регіональних наукових розвідок, виявлено синергійні шляхи дослідження соціокультурного розвитку регіонів України, розглянуто поняття “регіон”, “культурний простір”.

Ключові слова: культурологія, регіон, культурологічна регіоніка, культурний простір, методологія, синергія.

В останнє двадцятиріччя в українській науковій думці значного розповсюдження набув напрям досліджень, пов’язаний із вивченням окремих явищ культури в межах історико-етнографічних регіонів України. Свідченням актуальності таких розвідок є виділення в системі наукових дисциплін окремої галузі культурології – регіоніки, що покликана виявити неповторність та самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю і має важливе значення для відтворення картини національної культури у всьому розмаїтті її регіональних аспектів.

На сучасному етапі спостерігається тенденція збільшення кількості регіональних досліджень культурологічного та мистецтвознавчого спрямування, що позитивно відображається на формуванні поглиблених знань про розвиток культурно-мистецького життя України. Увага науковців прикута до західного регіону України загалом, а окремим його культурним осередкам, що відображено в дисертаціях та численних статтях Ірини Бермес, Романа Дудика, Лариси Ігнатової, Лесі Мороз, Оксани Миронової, Любові Кияновської, Росіни Римар, Тетяни Росул, Петра Шиманського, Ірини Ярошенко та інших авторів. Досліджено музичну культуру Східної України (Наталія Костенко, Тетяна Медведнікова, Ірина Рябцева, Олена Ущапівська, Сергій Хананаєв, Тетяна Чернета, Олена Шаповалова), Центральної (Марина Долгіх, Алла Литвиненко, Тетяна Бурдейна-Публіка), Північної (Олег Васюта, Петро Даценко, Любов Дорохіна, Тетяна Ляшенко), Південної України та Автономної Республіки Крим (Алла Желан, Олена Караульна, Олена Маркова,

© Валерія Шульгіна, Анастасія Кравченко, 2015

Тетяна Мартинюк, Марія Слабченко, Юлія Сугробова, Лілія Шилова, Світлана Шукліна та ін.).

Інтерес науковців прикутий до панорамного й аспектного вивчення не тільки культури регіонів, а й окремих міст, таких як: Львів (Андрій Карпяк), Івано-Франківськ (Леся Романюк), Харків (Сергій Зуєв, Алла Рум'янцева), Ніжин (Олена Кавунник), Одеса (Анна Білик, Ельвіра Дагілайська, Анна Джулай, Сергій Думасенко, Наталія Остроухова, Ірина Шатова) та ін. У дослідженнях культурного простору міст науковці тяжіють до детального розгляду функціонування видів мистецтв, зокрема, у наукових працях вищезгаданих учених розглянуто фортепіанне, вокальне, оперно-театральне, хорове мистецтво, особливості театральної критики, взаємовідношень сучасного театру і глядача тощо.

Наприкінці XX століття після здобуття Україною державної незалежності відбулося особливе піднесення національної свідомості українців. Стало очевидним, що побудова громадянського суспільства неможлива без урахування регіональної специфіки, етнічної палітри, опори на традиційну та професійну складові української культури, що є фундаментом духовної цілісності української нації. За поетичним висловлюванням Володимира Личковаха: "Україна як «букет», чи «віночок» квітів рясніє багатими, різнобарвними субетнічними культурами. Полісся і Поділля, Слобожанщина і Галичина, Покуття і Центр, Крим і Закарпаття, Донеччина і Придністров'я з давніх-давен мали самобутні риси культурної історії, які сьогодні складають неповторне слов'янське обличчя «соборної» України. Тільки у взаємодії й взаємовпливах регіональних культур вимальовується духовний портрет українського народу, що моделюється спільною мовою, ментальністю, міфологічними, моральними та художньо-естетичними цінностями" [3, с. 3–4]. Саме тому, на думку Тетяни Мартинюк, регіональний підхід у дослідженні багатоплановості національної культури з перспективи меншості, периферії, тобто з урахуванням локальних моделей розвитку [6] став своєрідним "ключем" до панорамного і цілісного осмислення історії української культури, що і стимулювало появу багатьох регіональних наукових праць.

Вивчення особливостей регіонів України як самостійних одиниць, що склалися на основі та внаслідок взаємодії територіальних і природних умов, спільності історії, культури і мови, демографічних, соціальних та економічних показників, політичної і правової систем належить до кола актуальних завдань сучасної науки. Тлумачення поняття "регіон" сповнене тими чи іншими смисловими акцентами відповідно до ракурсу дослідження (географічний, історичний, краєзнавчий, етнічний, соціально-економічний, культурний аспекти) з позицій наук, що його розглядають. Регіон як географічна одиниця – це локалізована частина земної поверхні, якій притаманні певні фізико-географічні параметри в окреслених географічних межах. Економічним регіоном називають територіально-економічний простір зі складною системою внутрішніх і зовнішніх зв'язків між господарчими суб'єктами. Соціологія розглядає регіон як соціально-територіальне утворення, соціальна інфраструктура та соціально-психологічний клімат якого формується під дією історичних, політичних, економічних, етнічних, культурних та інших чинників.

З позицій культурології регіон постає як історико-культурна територіальна спільність, у котрій поєднані "територіально-адміністративні та культурні процеси, обумовлені існуванням духовного світу особистості, що проявляється

у стійкості духовних цінностей, етико-естетичних норм, світоглядних принципів" [5, с. 5]. Саме стійкість сукупності взаємопов'язаних елементів духовного та матеріального виробництва утворює неповторне культурне середовище, цілісність якого є одночасно об'єктивною умовою та закономірним результатом розвитку регіонів як історико-культурних утворень, що мають здатність до самовідтворення та саморозвитку. Формування регіону є результатом довготривалого процесу самоорганізації суспільства, яке через покоління накопичує, відтворює та примножує культурні надбання.

Свідченням актуальності регіональних розвідок є виділення в системі наукових дисциплін окремої галузі культурології – регіоніки. Регіоніка – новітній напрям культурології, орієнтований на дослідження регіональної культури як структуроутворюючого компоненту загальнонаціональної культури, що покликаний виявити неповторність та самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю і має велике значення для розкриття як специфіки регіону, так і соборності України. Поняття "регіоніка" сучасна культурологія інтерпретує як учення про регіональні виміри національної культури, що у "цілісному вигляді складається з потужного комплексу соціально-гуманітарних дисциплін, спрямованих на виявлення природно-географічних та культурно-історичних особливостей розвитку окремих регіонів України, її субетнічних соціально-економічних та духовних потенціалів" [3, с. 33]. Актуальність завдань, що ставить регіоніка перед вітчизняними науковцями, не викликає сумніву, адже осмислення регіональних культурно-мистецьких здобутків веде до усвідомлення власної культурної належності та відтворення широкої панорами національної культури як частки світової духовної спадщини.

Відзначимо, що в науковій літературі паралельно з терміном "регіоніка" застосовують терміни "регіонознавство", "регіоналістика", "регіоналізм" [7], що відображає інтенсивність осмислення регіональної проблематики й процесу формування категоріального апарату молодої науки, останнє є найсуттєвішим питанням, вирішення якого допомогло б уникнути термінологічної плутанини й, зважаючи на певну спільність у тлумаченні цих понять різними авторами, віднайти уніфікований термін для означення регіонального напряму досліджень в різних галузях наукового знання. У регіональному музикознавстві, мистецтвознавстві та музичній культурології найчастіше використовують поняття "регіоніка" як таке, що найточніше розкриває сутність регіонального підходу, зокрема, і в нашому дослідженні за спеціальністю теорія та історія культури напряму "мистецтвознавство" спираємось на цю думку [7].

У вітчизняному науковому середовищі зростання інтересу до проблем регіоніки обумовлено наявністю як внутрішніх, так і зовнішніх стимулів – маються на увазі, передусім, нові соціокультурні та політичні реалії України і загальні тенденції світової гуманістики кінця XX – початку XXI століть. Саме в цей історичний період зміна адміністративно-територіального устрою та децентралізація системи управління пострадянської країни збіглася в часі зі світовою "постмодерною дослідницькою спрямованістю на «децентралізацію» культурографічної проблематики через її регіоналізм і поліцентризм" [3, с. 34], що стало поштовхом до розвитку культурологічної регіоніки в українській науковій думці.

Дослідження "нового" культурного простору пострадянської України, що відповідає власним принципам районування як географічного, економічного, так

і культурного ландшафту спонукає до осмислення поняття простору та просторових явищ, адже, за Юрієм Лотманом, у свідомості людини картина світу вибудовується на основі певної просторової моделі організації її структури на всіх рівнях – таке бачення всесвіту є універсальною особливістю людської культури [4]. Саме тому, в сучасних дослідженнях культурологічного спрямування, в тому числі, і регіональних, нерідко застосовують прийом просторового моделювання, що дає змогу вивчити вплив моделі чи концепції простору на явища культури і, навпаки, дослідити, як формування культурного пласту окремої території стимулює ті чи інші просторові трансформації.

У просторовій структурі країни регіон є основною одиницею розподілу простору, що одночасно виступає як цілісність і частина цілого, як суб'єкт і об'єкт, що дає змогу розглядати культурний простір регіону як диференційовано від інших аналогічних фрагментів, так і інтегровано, залежно від того, яку позицію займають окремі регіони на мапі загальнонаціонального культурного простору, з урахуванням ступеня їх культурної насиченості, рівня взаємодії, контрастності або спільності регіональних ознак, умовної самодостатності або взаємозалежності тощо. Отже, відповідно до своєї позиції, кожен фрагмент культурного простору займає своє місце в ієрархії, що притаманна будь-якій просторовій моделі. Регіони, які посідають вищі щаблі у цій ієрархічній структурі, є джерелом цінної культурної інформації, мають значний вплив на формування загальної картини національної культури і тому привертають особливу увагу дослідників.

Проте регіоніка не обмежується вивченням регіонів, що традиційно потрапляли у поле зору науковців як найбільш розвинені історико-культурні осередки (наприклад, Київщина, Львівщина), а звертається й до малодосліджених фрагментів культурного простору. Зокрема, і штамп "провінційності" щодо вітчизняної культури на разі тлумачать не як "відсталий", "меншовартий", а в іншому значенні: сучасні вчені наголошують, що "українська культурна традиція, як видається, швидше провінційна, тобто, подібно до Польщі чи Німеччини, розосереджена в менших осередках, які достатньо самостійні відносно до центру" [8, с. 3]. Зокрема, джерелознавчими розвідками останніх років доведено, що в таких регіонах, як Дрогобиччина, Хмельниччина, Полтавщина, Житомирщина, Вінниччина, Сумщина у різні історичні періоди виникали і набували значного розвитку незалежні мистецькі школи (вокально-хорові, театральні, інструментальні) та фольклорні форми духовного самовираження, дослідження яких заповнює інформаційні прогалини і корегує уявлення про поступ професійної і традиційної складових вітчизняної культури. Тому безумовно, проблема дослідження співвіднесеності окремих фрагментів культурного простору за схемою "центр–провінція", "центр–периферія" або "Центр–Провінція–Периферія–Кордон" (схема Володимира Каганського [1]) є надзвичайно актуальною для регіоніки. У цьому ракурсі інтерес становить дослідження міст – адміністративних та культурних центрів, адже місто, займаючи центральну позицію в регіональному культурному просторі, значно впливає на зміст та поширення форм культури на територіально підпорядковані рівні – таким способом формується система регіональної культури, організована зсередини як інтегрована цілісність усіх її структурних складових.

Сформовані два основні напрями вивчення регіонального культурного простору суттєво впливають на розвиток регіоніки та виводять теорію й історію культури на новий, якісний рівень теоретичних узагальнень. Перший із них – регіонально-

автономний – пов'язаний з диференційованим підходом до розгляду регіону як цілісного, самостійного історико-культурного утворення з міцною внутрішньою структурою та зв'язками, характер яких є відмінний від інших подібних регіональних утворень. Цей напрям розвитку вітчизняної наукової думки характеризується значним інтересом до джерелознавства у висвітленні особливостей музичної культури та мистецтва регіонів України в історичній ретроспективі, пошуку оригінальних, самобутніх рис, що підкреслюють регіональні відмінності окремих фрагментів культурного ландшафту. Такий підхід сприяє вирізненню неповторності регіональної специфіки та акцентує увагу на строкатості регіональних проявів, об'єднаних спільним національним культурним простором.

Другий напрям – синергетичний, спрямований на створення цілісного уявлення загальної картини національної культури через аналіз сукупності регіональних ознак, інтегрованих як частин цілого в єдиний загальнонаціональний культурний простір. Спостерігаємо зміну ракурсу дослідження регіонів, особливості та різноманіття культури яких розглядають як об'єднуючі ланки, що утворюють національний культурний простір і забезпечують відтворення та обмін культурних традицій. Розглядаючи регіональні відмінності, вчені виходять на рівень ширших узагальнень, що дає можливість виділити загальні ознаки в процесі культуротворення. Цей напрям не заперечує унікальності регіональної специфіки, але водночас, сприяє віднайденню не відмінних, а спільних тенденцій розвитку, точок взаємовпливів та взаємозбагачення окремих фрагментів культурного "ландшафту", що реалізуються через механізм вбирання та обміну зовнішньою культурною інформацією – діалог культур, який лежить в основі буття етносів, утворюючих мультинаціональне культурне коло [11].

Регіональні дослідження можна умовно класифікувати і виділити коло проблем, що найбільше цікавлять вітчизняних науковців. На цьому етапі, як свідчить аналіз наукових розвідок з проблем регіоніки, спостерігається тенденція збільшення кількості публікацій культурологічного та мистецтвознавчого спрямування, що позитивно впливає на вивчення культурно-мистецького простору України. Зокрема, у різних аспектах вивчають регіональну музичну культуру як багатоланкову систему. Термінологічне тлумачення цієї дефініції, за Тетяною Мартинюк, ґрунтується на інтеграції понять "регіон" та "музична культура" (схему системи музичної культури розробив Арнольд Сохор), що використовується для характеристики регіональних музичних цінностей, створених і збережених суспільством у межах досліджуваного регіону; діяльності зі створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цінностей у цьому регіоні; суб'єктів цієї діяльності разом з їх знаннями, навичками тощо, які проживають у досліджуваному регіоні, а також установ, соціальних інститутів цієї діяльності, їх обладнання, інструментів, які функціонують у досліджуваному регіоні [9, с. 27].

Зважаючи на це, окреслимо проблематику досліджень регіональної музичної культури України:

– реконструкція історичного шляху становлення і створення періодизації розвитку музичної культури регіонів та її локальних осередків (Тетяна Мартинюк, Мирон Черепанін, Олена Ущапівська);

– розкриття стильової еволюції регіональної музичної культури (Любов Кияновська);

– дослідження історико-стильових основ та жанрово-стильових параметрів музичних творів регіональних композиторських шкіл (Олена Берегова, Тетяна Слюсар);

– виокремлення специфіки функціонування видів музичного мистецтва в культурі регіонів (Оксана Грабовська, Росіна Римар);

– висвітлення розвитку музичного життя краю від аматорства до професіоналізму (Тетяна Бурдейна-Публіка, Ірина Рябцева);

– аналіз діяльності окремих культурних, освітніх закладів, мистецьких шкіл та оцінка їх впливу на розвиток музичної культури і мистецтва регіонів та регіональних центрів (Ірина Антонюк, Сергій Волков, Наталія Остроухова, Ірина Шатова);

– дослідження регіональної музичної культури у вимірах духовного життя етносів і субетносів (О. Макаренко, Леся Микуланинець);

– вивчення музичної культури в контексті регіональних і національних соціокультурних та культуротворчих процесів (Майя Ржевська, Сергій Зуєв, Марія Слабченко);

– виявлення регіональних особливостей, що стали передумовами культурного розквіту чи занепаду (Олена Караульна, Вікторія Мітлицька) тощо;

– розвідки, автори яких мають на меті створити цілісну панораму еволюції культури та мистецтва краю протягом великих історичних періодів: XVIII–XIX (Олег Васюта), XIX – початку XX (Алла Литвиненко), XIX–XX (Любов Кияновська, Тетяна Мартинюк); кінця XIX – початку XXI століть (Олена Ущапівська).

Поступове розширення географічних та хронологічних меж регіональних досліджень відбувається паралельно з поглибленням спектру їх проблемного поля, при цьому основним підходом у вивченні культурного буття нації залишається історичний. Регіональні праці, присвячені висвітленню історичного шляху становлення та періодизації розвитку музичної культури України, мають переважно джерелознавчий та історіографічний характер, адже метою таких розвідок є висвітлення досі невідомих науці фактів з культурного життя регіонів чи регіональних центрів. Дослідники шляхом копіткої пошукової діяльності створюють цілісну картину культурно-мистецького простору, залучаючи великі масиви архівних матеріалів.

Вивчення культури краю в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів – важлива ланка в науковому осмисленні життя регіонів з погляду філософського та культурологічного обґрунтування новацій, зумовлених творчою діяльністю людини, що спонукає до пошуку антропологічних засад онтології культури та реконструкції історичних моделей культуротворчого поступу на національному та регіональному рівнях (Олена Кавунник, Олена Караульна, Марія Слабченко).

Виокремлення особистісного чинника як рушійного в розвитку культури передбачає дослідження не тільки інтелектуальних потенціалів творчості людини, а й духовних. Тому звернення до духовного світу людини і, ширше, духовного досвіду соціуму, нації, що був накопичений і збережений протягом віків в українській культурній традиції, є одним із пріоритетних напрямів регіональних досліджень. У цій сфері працюють Ірина Бермес, Любов Дорохіна, Петро Даценко.

Аналіз теоретико-методологічних основ регіональних досліджень виявив основні тенденції розвитку української культурологічної думки кінця XX – початку XXI століття:

– виділення двох напрямів розвитку регіоніки: 1) регіонально-автономного – характеризується значним інтересом до джерелознавства при розгляді культури конкретного регіону диференційовано від аналогічних фрагментів культурного простору як автономного історико-культурного явища; 2) синергетичного – створення панорамної картини національного культурного простору, шляхом виявлення унікальної специфіки його регіональних проявів, інтегрованих в єдину спільність;

– посилення уваги науковців до методологічного обґрунтування позицій регіоніки з опорою на принципи міждисциплінарного підходу через застосування філософсько-культурологічного, мистецтвознавчого аналізу та підходів немистецтвознавчого походження (синергетичного, ноологічного, семіотичного, праксеологічного, емпіричного тощо);

– збільшення кількості регіональних досліджень музичної культури України та розширення їх проблематики у вимірах: 1) історичному (реконструкція історико-культурної панорами життя регіонів); 2) культурологічному (звернення до регіональних вимірів духовного і соціального життя в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів); 3) мистецтвознавчому (вивчення розвитку музичного мистецтва в культурі регіонів та окремих локальних осередків).

Простежується методологічне розширення регіональних досліджень до культурологічних меж шляхом послідовного долучення культури регіону у загальну ієрархічну модель культурного простору:

І рівень: метаісторичний, культурологічний – регіональна культура як складова світового культурного простору (синергетичний підхід);

ІІ рівень: загальнонаціональний – регіональна культура як складова національного культурного простору (ноологічний підхід);

ІІІ рівень: локальний (базова одиниця розподілу культурного простору) – локальна місцева культура в структурі культури регіону (регіональний підхід);

IV рівень: внутрішньо-контентний – система константних і релятивних компонентів регіональної культури (системний, структурно-функціональний підхід). Цей рівень розкриває внутрішній зміст окремого явища культури, що послідовно поширюється на вищі рівні розподілу культурного простору, так виникає інтегрована цілісність глобального культурного простору, змістовно організована зсередини.

Загальна картина національної культури як складна багатокомпонентна система, вимальовується за допомогою просторового моделювання, що передбачає детальне дослідження основних структурних одиниць розподілу культурного простору – регіонів, які одночасно виступають як цілісність і частини цілого, як суб'єкт і об'єкт. На сучасному етапі регіональний підхід у дослідженні культурного простору є "ключем" до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки.

Список використаної літератури

1. *Каганский В*. Методологические основания регионального анализа как культурной практики / Владимир Каганский // Культура в современном мире: Опыт, проблемы, решения : Научно-информационный сборник. – М. : РГБ, 1997. – Вып. 3. – С. 4–29.

2. *Кравченко А.* Жанр виолончельного дуэта в современном камерно-инструментальном искусстве одесского региона Украины / Анастасия Кравченко // European Applied Sciences – Wissenschaftliche Zeitschrift / Chefredakteur: Dr. phil. Stephan Herzberg. – Stuttgart, Germany : ORT Publishing, 2013. – № 6 (1) – С. 15–18.

3. *Личковах В.* Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / Володимир Личковах. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2011. – 168 с.

4. *Лотман Ю.* О метаязыке типологических описаний культуры / Юрий Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПБ, 2001. – С. 462–484.

5. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Лев Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.

6. *Мартинюк Т. В.* Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Тетяна Володимирівна Мартинюк. – К., 2004. – 512 с.

7. *Микуланинець Л.* Поняття "регіонознавство", "регіоналістика" та "регіоніка" у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві / Леся Микуланинець // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. матеріалів II Всеукраїнської наук.-прак. конф. (Мукачеве, 14–15 березня, 2013 р.). – Мукачеве : МДУ, 2013. – С. 148–150.

8. *Римар Р. С.* Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Р. С. Римар. – Львів , 2008. – 20 с.

9. *Сохор А. Н.* Музыка / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – – Т. 3. Корто-Октоль. – С. 730–751.

10. *Шульгіна В.* Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / Валерія Шульгіна. – К. : ДАКККіМ, 2007. – 275 с.

11. *Яковлев О. В.* Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні / Олександр Вікторович Яковлев // Аркадіа: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – 2012. – № 4 (35). – С. 41–44.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THEORATICAL-METHODOLOGICAL ASPECTS 0F CULTURAL REGIONAL STUDIES

Valeria SHULGINA,
Anastasia KRAVCHENKO

National Academy of Managerial Staff,
of Culture and Arts Department of Theory, History of Culture and Musicology,
str. Lavra, 9, cor. 15, Kyiv, Ukraine, 01015,
tel: (+38044) 228 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

In the article the synergistic approach to cultural studies, describes the main areas of regional scientific studies. Identify synergistic ways social and cultural development of regions of Ukraine. We consider the notion of region and cultural space.

Key words: cultural studies, synergy, region, cultural space, methodology.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 12–18
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 12–18

УДК 008: [001.891:316.7] (477-2)

СИНЕРГІЯ КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Олександр ЯКОВЛЕВ

Кафедра теорії, історії культури та музикознавства,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
вул. Лаврська, 9, кор. 15, Київ, Україна, 01015,
тел.: (+38044) 278 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

Визначено синергетичний підхід до культурологічних досліджень, охарактеризовано основні напрями регіональних наукових розвідок, виявлено синергійні шляхи соціокультурного розвитку регіонів України, розглянуто поняття культурного кластера.

Ключові слова: культурологія, синергія, регіон, культурний континуум України, гуманітарна стратегія, кластер, проекти НАКККіМ.

Актуальним вирішенням проблеми стратегічного планування є пропозиція синергетичного підходу, що узгоджується з пілотними проектами. В НАКККіМ – це проекти: “Визначні діячі та пам’ятки культури України”, “Діалог культур: Україна–Греція–Сербія”, Інтернет-конгрес “Наука. Культура. Освіта – XXI століття”. Докторантом НАКККіМ Ю. Ю. Сугробовою розроблена й апробована культуротворча модель етнонаціональної освіти у вищій школі АР Крим [9, с. 342]. Національним інститутом стратегічних досліджень започаткований цікавий проект “Національні дебати”. Це – відео конференції за участю всіх регіонів України, найближчою тематикою якої є обговорення нової регіональної політики. Національний проект “Відкритий світ” об’єднає всі регіони України.

У представлених проектах синергія української культури розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх полілогічним об’єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку XXI століття.

Попри поступовий вихід культури України у світовий інформаційний простір в кінці XX – на початку XXI століття в умовах незалежності самостійної країни зберігається значний ризик для культурного розвитку окремих регіонів. Усе це спричинює необхідність розроблення та запровадження нової регіональної політики, підґрунтям якої повинна стати синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України.

У культурології та мистецтвознавстві актуалізується теоретичний інтерес до етнічної, регіональної, локальної специфіки культур окремих регіонів України (Галина Борейко, Любов Кияновська, Володимир Личковах, Тетяна Мартинюк, Леся Микуланинець, Юлія Норманська, Майя Ржевська, Тетяна Смирнова). З іншого боку, виникає потреба інтегрувати знання про особливості менталітетів,

© Олександр Яковлев, 2015

соціокультурного буття і свідомості націй, етносів, субетнічних груп і культурних регіонів України у систему специфічних концептів, категорій і понять, визначити методологічне підгрунтя і категоріальний апарат "духовної метафізики" української культури як кросрегіональної єдності її етноментальних характеристик, геокультурних і регіональних хронотопів [6], які розглядаються як спосіб опису живого просторово-часового континууму, де відбувається розвиток людини у межах Космосу.

На сьогодні в культурологічних дослідженнях переважає зацікавлення соціальними й мистецькими надбаннями окремих регіонів України (Херсонщини – Марія Слабченко, Слобожанщини – Ю. Лошков, В. Осадча, І. Герасимова, Тернопільщини – Людмила Ванюга, Олександр Смоляк, Олена Стебельська, Закарпаття – Леся Микуланинець, інших регіонів). Залишається мало дослідженим і тому актуальним створення цілісної, холістичної картини національної культури з урахуванням регіональних хронотопів і визначенням загальних закономірностей виникнення, сутності й функціонування культурних цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ світу початку XXI століття.

З цих позицій актуалізується проблематика трансформації та інтеграції регіональних ідентичностей у єдиний синергетичний культурний континуум соборної України періоду державної незалежності. Попри певні наукові здобутки щодо вивчення загальної картини соціокультурного життя сучасної незалежної України (Юрій Богуцький, Лідія Корній, Володимир Личковах, Богдан Сюта, Василь Шейко) до цього часу мало дослідженою залишається проблематика зазначеного напряму в контексті методологічного розроблення синергетичних засад вивчення культурного континууму сучасної України як інтегрованих у єдиній цілісній картині світу окремих локальних ідентичностей у глобально-цивілізаційному вимірі.

Запропоноване дослідження спирається на концептуальні положення і висновки синергетики, автор уперше звертається до синергетичного обґрунтування проблем регіоніки в умовах процесів глобалізації. культурного простору.

Синергетика (від грецької – сумісний, злагоджено діючий) – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу. Її основоположниками стали Герман Хакен [10], Ілля Пригожин, Сергій Курдюмов, які наголошують, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток й соціокультурних систем. Це підтверджується дослідженнями Валерії Василькової, Ігоря Яковлева, Ігоря Баригіна [2], Ігоря Євіна [3], які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації у розвитку суспільства, культури, мистецтва.

Процеси самоорганізації є цілеспрямованими на взаємодію з навколишнім середовищем і мають такі характеристики. Перший тип – це самозародження з деякої сукупності цілісних об'єктів певного рівня нової цілісної системи зі специфічними закономірностями. Другий тип – процеси, завдяки яким система підтримує стабільний рівень організації при зміні внутрішніх і зовнішніх умов існування. Третій тип процесів самоорганізації пов'язаний з розвитком систем, що здатні накопичувати і використовувати минулий досвід. Отже, завдяки процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки і в результаті – до утворення інноваційних

структур, які слугують прогресу суспільства, культури і мистецтва. Всі названі характеристики є універсальними, загальнонауковими, тобто розповсюджуються як на природні, так й неприродні явища (соціальні, культурні, гуманітарні), що стало підґрунтям виникнення синергетичної ідеї саморуху від нижчого рівня організації системи до вищого.

Самоорганізацією в культурі, на думку Галіни Аванесової [1], є прояв внутрішньої здатності культури реалізувати та самоздійснювати процеси свого регулювання. Системний характер культури пояснюється її природою, змістом і метою її функціонування. Об'єднання культури в цілісну систему, її інтеграція, може пояснюватися особливим характером структурних та функціональних взаємин її складових елементів, які своєю чергою, формуються внаслідок цих взаємозв'язків. Аналітичний підхід до явища самоорганізації в культурі ґрунтується на синергетичній парадигмі, що розвиває ідеї самоорганізації складних систем.

Синергетична парадигма становить методологічну основу цілісного холістичного аналізу процесу діалектики регіональних ідентичностей та інтеграції соціокультурного простору сучасної України. На думку Олени Князєвої [5], синергетичний підхід до розуміння еволюції наукового знання діє у межах еволюційної епістемології, яка розглядає історичний розвиток науки у переплетенні начал організованого і самоорганізованого, свідомого і несвідомого, керованого і стихійного, передбачуваного і несподіваного. Синергетику можна застосовувати для пояснення людських когнітивних процесів, адже вона орієнтована на розкриття універсальних механізмів самоорганізації й еволюції складних систем як природних, так і людомірних. Серед них – найважливіші для дослідження трансформації регіональних ідентичностей: плюралізм мислення, наявність альтернатив, пошук варіантів рішення, максимальне поширення креативного поля і застосування різноманітних елементів наукового знання.

Згідно з синергетичною моделлю мислення в процесі розвитку наукового знання відбувається самозростання цілого з частин в результаті самоускладнення цих частин. Отже, синергетиці регіональних ідентичностей – виходу на нову концепцію і структуру культурологічного знання – сприяє науковий пошук у галузі регіоналістики. Синергетичне бачення історичного становлення науки і культури складається з уявлень про нелінійність та циклічність їх розвитку, нерівномірність темпів та чергувань періодів "згущення" і "розріження" інновацій.

З позицій синергетики сучасний період державотворення та становлення незалежної України на зламі епох і тисячоліть можна тлумачити як "крапки біфуркації" розвитку науки і культури, які характеризуються корінними змінами геополітичної, соціокультурної і наукової картини світу та супроводжуються розмноженням наукових шкіл і напрямків з перевагою дивергентних тенденцій. Саме різноманітність підходів, концепцій та інтерпретацій стимулює в період біфуркації пошук доцільних тенденцій розвитку наукового знання, конструктивних механізмів коеволюції складних ієрархічно організованих різновікових регіональних структур, коеволюції регіонів, що перебувають на різних стадіях розвитку, можливостей ефективного управління нелінійними системами засобами доцільної топології проектів об'єднання. Отже, методологія нелінійного синтезу, яка ґрунтується на принципах еволюції і коеволюції складних структур, стає основою проектування та реорганізації геополітичного простору. У межах синергетичного мислення під культурною ідентифікацією розуміємо засвоєння і трансляцію у часі та просторі етнонаціональної картини світу, що пропонує особливу категоризацію дійсності,

набір емоційно-ціннісних реакцій і практик поведінки, тотожних з "життєвим світом" етносу чи нації. Поняття ідентичності зав'язане на комплексі антропологічних і комунікативних феноменів "життєвого світу" і не може розглядатися окремо від людського чинника, суспільного життя, національної культури взагалі.

Незважаючи на поліетнічну та субетнічну розмаїтість культурного простору України зі своєрідними особливостями регіонів, український народ поєднують спільні риси етноментальності, мови, фольклору, народних традицій, "соборності", державного і духовного існування, що реалізує українську національну ідею.

Основою формування стратегічно орієнтованої державної політики є удосконалення інституційних засад регіонального розвитку. В Україні й досі не скоординовані та не узгоджені галузеві і секторальні програми соціокультурного розвитку регіонів зі стратегічними завданнями синергії загальнонаціональної державної політики. Існує потреба у визначенні поняття державної регіональної політики та плану і завдань її реалізації. Розв'язанню зазначених проблем в юридичному контексті присвячені дисертаційні дослідження Тетяни Карабіної (2007), Павла Любченка (2007), Валетини Новик (2008), Тетяни Паутової (2011). Теорія та історія культури тільки наближається до вивчення питань синергії культурного регіонального розвитку ідентичностей України.

Завданням культурології є визначення синергійних шляхів соціокультурного розвитку регіонів. Наукового обґрунтування потребує "статус кластерів як визнаного у світовій практиці дієвого інструменту кооперації, інтеграції та співробітництва на міжрегіональному, транскордонному та міждержавному рівнях" [7, с. 34].

Поняття "кластер" виникло в економіці й отримало розповсюдження в різних галузях людської діяльності, пов'язаної з міжгалузевою регіональною кооперацією. Спираючись на аналіз сучасних концепцій кластера як наукового поняття і терміна [4], визначаємо "кластер" як географічне, територіальне, галузеве або міжгалузеве об'єднання підприємницьких структур, науково-освітніх установ, громадських організацій та органів місцевої влади з метою встановлення каналів транзакцій, комунікацій і діалогу, що сприяють економічному та соціально-культурному розвитку територіальних громад. За географічним або територіальним розподілом кластери можна класифікувати на: регіональні, що створюються в межах одного регіону й орієнтуються на наявну географічну концентрацію; державні або національні, що охоплюють організації і установи, розташовані в різних регіонах країни та спрямовані на встановлення міжрегіональної кооперації; міжнародні, що створюються на основі ефективного використання природних і людських ресурсів та інноваційних технологій, надійності каналів перерозподілу логістичних потоків між членами кластера. За кількістю членів та географічним охопленням кластери систематизуються у мегакластери – групи взаємопов'язаних та взаємодіючих галузей, окремих сегментів у межах країни загалом; мезокластери, що кооперують різні установи у межах конкретного регіону; мікрокластери представляють рівень міста.

У країнах ЄС кластерний підхід є однією з умов ефективної міжрегіональної кооперації, інструментом, що стимулює синергію інноваційно-орієнтованої діяльності регіонів. Фінляндія повністю розподілена на дев'ять кластерів. У Нідерландах діють 20 мегакластерів, на основі діяльності котрих визначається інноваційна політика держави. До 29 кластерів Данії залучено 40 % усієї промисловості. В Австрії діють транскордонні кластери з Німеччиною, Італією,

Швейцарією, Угорщиною, налагоджені зв'язки між дослідними інститутами й університетами, складаються спільні інноваційні програми. У Словенії розроблено програму національного розвитку кластерів [8].

Ідея кластерізації поступово знаходить своїх прихильників і в Україні. Зокрема, у Кам'янці-Подольському діє кластер сільського туризму "Оберіг". Швейний кластер у Хмельницькому об'єднує підприємства, середні навчальні заклади відповідного напряму та місцевий університет. У Міністерстві економіки України створено робочу групу з питань розвитку кластерів.

На жаль, теорія та практика кластерного підходу ще не знайшла відображення в культурологічних регіональних дослідженнях. Інституційне вирішення цієї проблеми у вимірах культурології потребує конкретизації визначення поняття "кластер в культурно-освітній галузі", створення та стимулювання інноваційної діяльності у межах культурно-мистецьких кластерів, визначення ролі кластерів як інструментів реалізації проектів міжрегіональної кооперації та синергії національних ідентичностей у єдиний культурний континуум України.

Першою ластівкою часткової практичної реалізації культурного кластера є діяльність "Мистецького арсеналу" в Києві з інтеграцією різних видів мистецтв, залученням окремих регіонів України і транскордонних проектів, просвітницьких майстер-класів з подоланням бар'єрів між митцем і споживачем елітарного мистецтва. Культурний мікрокластер "Мистецький арсенал" розташований на території історичного промислового комплексу "Арсенал".

До інституційних інструментів регіональної політики співпраці належить узгодження стратегічного та проектного планування культурно-освітньої діяльності держави. Згідно з положеннями Державної стратегії регіонального розвитку до 2015 року (Постанова Кабінету Міністрів України від 21 липня 2006 р. № 1001) стратегія розвитку того чи іншого локусу повинна підкріплюватися певними проектами. З метою послідовного регіонального та загальнонаціонального розвитку соціокультурної сфери України пропонуємо поєднання стратегічного та проектного підходів у довгостроковому плануванні [12].

Характерною ознакою стратегічного підходу є його усталеність та універсальна значущість, спрямованість на вирішення глобальних довгострокових завдань державного спрямування. Ідея синергетичного підходу як стратегічного напряму в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку може стати методологічною основою об'єднання цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів у цілісний культурний континуум соборної України.

Яскравим прикладом синергетичного стратегічного підходу до регіонального розвитку в ЄС є план "Europe – 2020", зорієнтованого на динамічне культурне зростання співдружності ЄС до 2020 року. За даними п'ятого звіту Європейської комісії, стратегія розвитку сконцентрована навколо трьох пріоритетів Agenda 2020: інновації, інфраструктура та інституційні можливості [7, с. 83].

Інновації передбачають передусім підвищення рівня освіти населення ЄС. Якщо сьогодні в Європі 14 % населення до 28 років має лише середню та початкову освіту, то до 2020 року ця цифра має скоротитися до 10 %, але підвищиться кількість працівників з вищою освітою. Отже, якщо на сьогодні 30 % людей в ЄС має "третинну", так звану неповну вищу освіту, то у 2020 році – вже 41 % населення

мав би бути з вищою освітою. Таке стратегічне планування спрямоване на розвиток інноваційної діяльності. Це сприятиме подоланню екстенсивно-компенсаційного розвитку регіонів Європи, переходу економіки і культури на нову інтенсивну основу.

Коцептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій та їх практичної реалізації в пілотних проектах запропоновано в сучасних культурологічних дослідженнях Володимира Личковаха, Юлії Сугробової, Максима Тимошенка, Лілії Терещенко-Кайдан, Олександра Яковлева, що розроблені в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Як засіб інтенсифікації синергетичних процесів у культурному середовищі регіонів запропоновано сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток. Серед них – проект "Визначні діячі та пам'ятки культури України", який сприяє утвердженню національної парадигми й регіональних особливостей культури соборної України в умовах глобалізації комунікативно-інформаційного простору; науково-освітні проекти, спрямовані на євроінтеграцію національної науки й освіти; конкурсно-фестивальний рух і музейно-виставкова діяльність, які презентують найяскравіші регіональні зразки національного мистецтва України.

Усі ці гуманітарно-соціальні проекти сприяють виявленню індивідуального обличчя історико-культурних областей України, їх самобутнього образу, що в своїй багатоманітності національної ідеї утворюють цілісний український культурний простір, як холістичний континуум духовності. Дієвість запропонованих проектів синергетичної інтеграції регіональних ідентичностей верифікується у процесах їх практичної реалізації, що підтверджується виданням серії монографій, зокрема "Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття" [12], "Синергетична парадигма простору культури" за участю автора дослідження в межах проекту "Видатні діячі та пам'ятки культури України". У монографіях духовна синергетика української культури розкрита з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації культурних цінностей (видатних пам'яток, діячів) окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку XXI століття.

Список використаної літератури

1. *Аванесова Г.* Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика / Аванесова Г., Астафьева О. – М., 2004. – 205 с.

2. *Василькова В.* Волновые процессы в общественном развитии / В. Василькова, И. Яковлев, И. Барыгин. – Новосибирск, 1992. – С. 116.

3. *Евин И.* Синергетика искусства / И. Евин. – М., 1993. – 210 с.

4. Електронний ресурс. – Режим доступу : http // www. Academia.org/p-278.

5. *Князева Е.* Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб. : Алетейя, 2002. – 414 с.

6. *Личковах В.* Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / Володимир Личковах. – Чернігів, 2011. – 167 с.

7. Регіони України: проблеми та пріоритети соціально-економічного розвитку: монографія / за ред. З. С. Варналія. – К. : Знання України, 2005. – 498 с.

8. *Семенова Г.* Національний кластер – новий шлях для прискорення економічного та інноваційного зростання України / Г. Семенова, О. Богма // Вісник економічної науки України. – 2006. – № 1 (9). – С. 127–133.

9. *Сугробова Ю. Ю.* Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід): монографія / Ю. Ю. Сугробова. – Сімферополь: Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с.

10. *Хакен Г.* Синергетика / Г. Хакен. – М., 1985. – 361 с.

11. *Шульгіна В.* Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – К., 2011. – 256 с.

12. *Яковлев О. В.* Реалізація міжнародних гуманітарних стратегій НАКККіМ / О. В. Яковлев // Вісник ДАКККіМ. – 2013. – № 1. – С. 86–89.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CULTURAL SYNERGY REGIONAL DEVELOPMENT OF UKRAINE

Alexander YAKOVLEV

National Academy of Culture and Art,
Department of theory, musicology and cultural history,
str. Lavra, 9, Cor. 15, Kyiv, Ukraine, 01015,
tel.: (+38044) 228 45 68; 280 22 82; e-mail: yalik1971@yandex.ua

In the article the synergistic approach to cultural studies, describes the main areas of regional scientific studies. Identify synergistic ways social and cultural development of regions of Ukraine. We consider the notion of cultural cluster.

Key words: cultural studies, synergy, region, cultural continuum Ukraine, humanitarian strategy, cluster projects NAKKKiM.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 19–24
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 19–24

УДК 75/78.071.1(438=161.2)”19”

ДО ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗВ’ЯЗКІВ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ЇХ РОЛЬ У ТВОРЧІЙ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Галина НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ

Кафедра графічного дизайну,
Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, Львів, Україна, 79011,
тел.: (032) 235-53-34, моб. (095) 52 20 490; e-mail: novo-g@ukr.net,

Висвітлено фрагменти творчих біографій українських художників та музикантів, що посередньо чи безпосередньо розвивалися під впливом польського мистецтва. Звертаємося до історії Краківської академії мистецтв, що виконала роль передачі мистецької естафети із Заходу на Схід. В час “залізної завіси” відслідковуємо низку прикладів культурно-мистецьких контактів за вектором Україна–Польща. Акцентуємо на приватних зв’язках художників Р. Сельського, К. Звіринського, Л. Левицького, композитора А. Нікодимовича, етномузиколога В. Гошовського та інших.

Ключові слова: українсько-польські контакти, культурно-мистецькі зв’язки, Краківська академія мистецтв, живопис, музика.

Порушуючи питання українсько-польських культурних зв’язків, звертаємося до творчих біографій українських митців та їхніх творів, що посередньо чи безпосередньо постали під впливом польського, чи то пак, західного мистецтва. Власне особисті і творчі контакти українських митців з польськими митцями у час “залізної завіси” можуть поставати доказом існування зв’язків між поодинокими острівцями західноукраїнського мистецького середовища середини ХХ століття із загальноєвропейським. Тут знаходимо підтвердження давньої тези про польське мистецтво як про поміст між Заходом і Сходом.

Щоб глибше представити українсько-польські культурні контакти варто звернутися до кінця ХІХ століття і паралельно відстежити напрямок руху реформаторських ідей у мистецтві Польщі та України. Роль так званого “вікна через Польщу” виконував Краків і Краківська академія мистецтв зокрема. Краків належав до одного з найважливіших мистецьких центрів яких здобували мистецьку освіту галичани. Випускник Краківської академії мистецтв Богдан Стебельський згадує: “На розвиток ідей в образотворчому мистецтві Польщі, а зокрема Краківській академії мистецтв, мали вплив процеси ідейні на Заході. Більшість професорів краківської школи студіювали у Мюнхенській академії, вона ж бо була у ХІХ столітті одним з найважливіших центрів мистецької культури. Не дивно, що кандидатура на нового ректора Краківської академії проектувалась у Мюнхені, і що пост реформатора її опинився у руках Юліана Фалата (1895–1909), пропагатора нових ідей у мистецтві, що безумовно мав вплив і на програми, і на методику виховання

© Галина Новоженець-Гаврилів, 2015

мистецьких кадрів" [7, с. 318]. Отже, збагатившись передовими ідеями Заходу, Краків передавав свій реформаторський дух на Схід.

У кінці XIX століття Краківська академія мистецтв прийняла у свої стіни когорту молодих митців з Наддіпрянщини та Галичини. Студентами академії стали М. Анастазієвський, О. Курилас, О. Новаківський, Ю. Панкевич, К. Старосольський, І. Труш, і пізніше, на початку XX століття – М. Бойчук, М. Гаврилко, М. Жук, М. Касперович, І. Кулець, М. Осінчук, І. Сосенко, О. Сорохтей, О. Федюк; у міжвоєнне двадцятиріччя – С. Борачок, О. Буцманюк, В. Гаврилюк, Д.-Л. Іванцев, І. Кейван, М. Кміт, Ю. Кульчицький, Л. Левицький, С. Литвиненко, Н. Мілян, Л. Перфецький, Р. Сельський, Б. Стебельський, В. Хмелюк [7]. Вже стилістично зорієнтовані, повернувшись на Україну, українські митці продовжували свою мистецьку діяльність, вносячи свіжий вітер у творчі процеси на Батьківщині.

У 20-х роках минулого століття із потреби контактів зі Заходом визрів проект організації філії Краківської академії мистецтв у Парижі (1925–1935) – "Паризький комітет". "Капісти" – митці, що завершили студії в Парижі, при "Паризькому комітеті" мали вплив на своїх молодших колег. У складі першої паризької групи поруч з польськими митцями З. Валішевським, П. Потворовським, Г. Рудською-Цибісовою, Я. Цибісом, Ю. Чапським, С. Щепанським на навчання в Париж вирушили кілька учнів Ю. Панкевича родом з Галичини – а саме С. Борачок, Й. Ярема, Р. Сельський. Власне з постаттю Р. Сельського та колом художників, які його оточували, пов'язуються подальші реформаторські процеси в мистецькому житті Львова.

В історії україно-польських культурних контактів у міжвоєнний період велику роль відіграла діяльність мистецьких об'єднань і товариств. У 1931 році найактивніші студенти Краківської академії мистецтв та школи пластичних мистецтв у Кракові, вихідці з України, утворили мистецьку групу "Зарево", яка організовувала щорічні виставки, демонструючи нові мистецькі здобутки. Своєю появою група завдячувала Богдану Лепкому, який виконував роль своєрідного "амбасадора" української культури в Польщі. 1932 року утворилась "Краківська група", незалежна від Краківської академії мистецтв альтернативна група, яка об'єднала молодих польських та українських митців. Їхня перша виставка у Львові 1933 року схвилювала глядача модерністичними тенденціями. Особливий інтерес викликала група "Артес". Голова "Артесу" львів'янин Р. Сельський коментував: "Подібність поглядів на пластичні завдання і боротьба за завтрашні зміни в'яжуть нас між собою". Трохи згодом виникають групи "Нова генерація" (1932–1935) та Львівський професійний союз артистів пластиків (1932–1939), які об єднали польських, українських та єврейських митців [6, с. 39–50].

На літературно-мистецькій арені передвоєнного Львова вирізнялася група молодих поетів "Молода муза", що доповнила перелік європейських літературних груп "Молода Польща", "Молода Чехія" та ін. "Молода муза" стилем та формою орієнтувалася на Захід. Збираючись у кав'ярнях Львова вони проголошували свої літературні маніфести. З Кракова до львівських поетів долучався професор Ягеллонського університету, українець за походженням, Богдан Лепкий. Поет молодомузівець Петро Карманський згадував, що Б. Лепкий "навчив нас багато: навчив нас дивитися на Захід, хоча цей наш пієтизм для Заходу кінчався звичайно на Кракові, на «Молодій Польщі» з її модернізмом. (Вплив Виспянського «Весілля» на Пачовського «Сон української ночі», або вплив лірики Тетмаєра на Лепкого,

Чарнецького, Луцького, Твердохліба). Один Михайло Яцків зазирав одним оком далі на Захід, поза Краків, і тому він нічим на названих не похожий [...] Без упливу Кракова ледве чи була б витворилася осібна група митців, з власним обличчям, що добула в історії нашої літератури осібну назву «Молодої Музи»" [8, с. 57].

Українсько-польські культурні контакти в музичному середовищі усталились із міжвоєнних часів, коли українські і польські митці працювали поряд. Львівська державна консерваторія (1939), для прикладу, була утворена шляхом злиття кількох музичних навчальних закладів: Консерваторії Польського музичного товариства, Консерваторії ім. Кароля Шимановського та Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка. Таке об єднання посприяло зближенню педагогічного складу та встановленню творчого взаємообміну. І хоча з приходом радянських часів Львів покинула значна частина творчої інтелігенції польського походження, проте приватні контакти між митцями тривали.

Після проголошення пакту Молотова-Ріббентропа Краків став центром українського життя не лише української еміграції, але й автохтонного населення українців Лемківщини, Посяння, Холмщини, Підляшшя. Після Другої світової війни у вир польського мистецтва входять представники української національної групи. У 60-х роках у Польщі працює когорта митців українського походження: Л. Гец, В. Васьківський, О. Кобздей, І. Венгринович, Г. Пецух, М. Смерек, Ю. Новосільсьий, А. Ментух, А. Вінницький, М. Саванюк, О. Мазурик, В. Паньків, І. Кузик, А. Стефановський, Б. Боберський, Р. Цимбрила [2, с. 276]. Творячи на території Польщі, художники, в міру можливостей, підтримували контакти з українськими митцями з України. Їхня творчість стала відома нашому читачеві через щорічник, що виходив у Варшаві упродовж 50–80 років минулого століття силами Українського суспільно-корисного товариства (УСКТ) – "Український календар УСКТ" [2]. Часопис розміщував на своїх сторінках творчі роботи українських митців, котрі проживали у Польщі, різносторонньо висвітлював мистецькі здобутки українських вітчизняних митців та українських митців Польщі. Часопис також публікував статті на зразок: "Нові тенденції у західному мистецтві", де рекламував малярство жесту Дж. Поллока, малярство матерії Є. Тхужевскі, подавав відомості про оптичне та кінетичне мистецтво.

Аналізуючи українське мистецтво середини XX століття, торкаємося теми становлення альтернативної культури в Україні. Цьому сприяла лібералізація режиму в час хрущовської "відлиги", що відкрила шлях для легального доступу інформації з-за кордону. Мистецька ситуація у Львові "характеризувалась широкою поінформованістю щодо подій і процесів за «залізною завісою» безпосередньо з Європи транзитом через Польщу" [1, с. 13]. Проникнення інформації відбувалося через локальні осередки. У Львові таким був книжковий магазин "Дружба", що на площі Адама Міцкевича. Вже у понеділок зранку тут вишиковувалися черги покупців, щоб придбати літературу, яка висвітлювала нове в мистецтві. Купували переважно польські видання як мовнодоступні. Важливим джерелом інформації, зазвичай, було радіо: "Раз на тиждень БіБіСі передавало інформацію про мистецьке життя за кордоном. Якийсь художник чи мистецтвознавець польською мовою просто і доступно розповідав про різні виставки в Лондоні, Парижі, Нью-Йорку, про якісь мистецькі школи…" [1, с. 5]. Тут варто сказати про існування у тогочасному суспільстві закритих мистецьких середовищ, як от: Турин–Сельський–Звіринський–Ліщинський–Вальницька–Манастирський… Відповідні середовища охоплювали музичне та літературне життя. Митці кожен зокрема підтримували приватні контакти

з митцями-колегами з-за кордону: це міжнародні приватні контакти музикознавця В. Гошовського, поета І. Калинця, художника Л. Левицького тощо.

У радянський період на сторінках "Українського календаря УСКТ" зустрілися Л. Гец та Р. Сельський, О. Кобздей та Л. Левицький, А. Ментух та К. Звіринський. Ця зустріч у суперечливий період 50–70-х років XX століття у мистецьке середовище Львова, скаламучене соцреалістичними тенденціями, від впливів яких могли відмежуватися лише виразні мистецькі особистості. Не бачачи виходу з подібної ситуації, митці утворювали замкнуті мистецькі міні-середовища, острівці-оази, які в умовах зовнішньої несвободи втікали від суспільства у так звану внутрішню еміграцію, замкнувшись у собі і творячи таке мистецтво, яке вважали за гідне. Власне таким замкнутим середовищем було коло випускника Краківської академії мистецтв Р. Сельського та його дружини-мисткині М. Сельської. Випускники Краківської та Варшавської академій: Р. Сельський, Л. Левицький, В. Манастирський, О. Ліщинський, С. Вальницька, Р. Турин, а також М. Сельська, які навчалися в школі Ф. Леже в Парижі, стали своєрідними носіями і "передадчиками" реформаторських ідей у мистецтві Галичини. Через них молодші митці познайомився з митцями "Краківської групи" А. Марчинським, С. Осостовичем; пізнали творчість капістів – П. Потворовського, Ч. Жепінського, Г. Рудської-Цибісової, Ю. Чапського, ознайомились із кращими зразками західного мистецтва.

Україно-польські культурні зв'язки відстежуємо у творчих біографіях окремих мистецьких персоналій. Це переважно приватні неофіційні контакти. Художник модерніст Карло Звіринський згадував, що на його творчу еволюцію безпосередній вплив мали його особисті контакти з польськими митцями, зокрема з Вацлавом Тарнчевським та Яном Лєбенштейном, а також композитором Андрієм Нікодимовичем. Художник і композитор проводили аналогії про різні просторово-пластичні комбінації в музиці й образотворчому мистецтві.

Творчість А. Нікодимовича можна беззаперечно віднести до "дисидентів" у галицькій школі – настільки радикально його творчість не вписувалася у загальну картину. Він прагнув завоювати нові звукові реальності, художньо осмислити можливості тембральних комбінацій. Свої прагнення він втілював, починаючи від ранніх фортепіанних "Двадцяти експресій" для фортепіано з оркестром (1960) та "Шістдесяти шести експресій" для фортепіано (1959), де ще виразно відчувалися сліди "першого галицького експресіоніста", польського композитора Й. Коффлера, і до творів кінця 60-х – початку 70-х років – "Камерного концерту" для фортепіано з оркестром (1968), "Сонористичної композиції" для тріо (1971) чи циклу "Сім польських народних пісень" для змішаного хору а капелла, в котрих вже цілком відчувається рука зрілого майстра. А. Нікодимович виїхав до Польщі після звільнення його з консерваторії за те, що грав на органі в Катедральному соборі у Львові. У Польщі А. Нікодимович викладав у Люблінському католицькому університеті. Контакти між К. Звіринським та А. Нікодимовичем не припинялися. Викладаючи у своїй підпільній школі К. Звіринський часто порушував тему музики, щоб на прикладах музичних композицій проілюструвати нові образно-композиційні ходи, що охопили європейське мистецтво загалом К. Звіринський також підтримував тісні творчі контакти з музикознавцем і фольклористом В. Гошовським, який як науковець проводив широку міжнародну діяльність. Контактував з чеськими, словацькими, прибалтійськими, вірменськими науковцями. Творча співпраця пов'язувала його з польськими етномузикологами Людвігом Білявським та Яном Стеншевським [5, с. 4].

У 1960-х роках декілька митців-педагогів, викладачів Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, зокрема – Карло Звіринський, Данило Довбушинський, були відряджений до мистецьких закладів Польщі. Згодом К. Звіринський у своїй педагогічні практиці не раз звертався до досвіду польських митців-педагогів, як от експлуатації однієї живописної теми, втіленої у різну форму. Як дороговказ у живописі він часто наводив цитату Пйотра Потворовського: "Йдеться про те, щоби дійти зі своїм малярством до межі, не більше... Саме те, що малюєм, по правді, не має значення, йдеться про те, щоб чим далі з тим малярством зайти…" [9, с. 3]. Багаторічна дружба пов'язувала Карла Звіринського з ще молодим тоді українським художником з Гданська Андрієм Ментухом. Взаємний обмін митців книгами сучасного мистецтва, каталогами, музичними платівками, кращими зразками новітньої художньої літератури допомагали митцям встановити творчі контакти.

Леопольд Левицький – випускник Краківської академії красних мистецтв, родом із Тернопілля, учень майстерень професора Юліана Панькевича та Ксиверія Дуніковського. В студентські роки став членом "Краківської групи", до якої належали Саша Блонер, Марія Ярема, Станіслав Осостович, Олександр Вінницький, Леопольд Левицький, Берта Грюнберг, Францішек Язвецький, Адам Марчинський, Йонаш Штерн. Вони стали організаторами й учасниками ряду виставок у Станіславові (1933), Кременці (1934), Кракові (1935), Львові у 1933 та 1939 роках і представили "широкопланові експозиції від експресіонізму, через фовізм, футуризм,кубізм аж до конструктивізму" [3, с. 13–14]. Після війни, вже постійно проживаючи у Львові, Л. Левицький спілкувався з членами "Краківської групи", що залишились творчо працювати в Польщі, зокрема із Йоною Штерном, який став ректором Краківської академії мистецтв. У Музеї Л. Левицького у Львові зберігається епістолярна спадщина Л. Левицького, зокрема його переписка з Й. Штерном, що засвідчує багаторічне спілкування двох митців, та виявляє захоплення обох митців просторово-пластичними прийомами. Окрім чисто життєвих тем митці, безперечно, торкалися і тем мистецтва. Близькість їхніх стосунків засвідчує той факт, що Й. Штерн особисто прибув з Польщі на похорони Л. Левицького.

В українсько-польських культурних взаєминах важливі творчі стосунки А. Ментуха, народженого на Сокальщині з Львівським мистецьким середовищем. Після закінчення Гданської академії мистецтв він працював викладачем кафедри малярства цієї академії. У 1960–1980 роках контактував з рядом львівських митців – Андрієм Бокотеєм, Любомиром Медведем. А. Ментух тісно пов'язаний з українським середовищем Польщі. Оформив п'ять обкладинок до "Календарів УСКТ". За вдалим визначенням Л. Медведя: "Йому судилося стати подорожнім…." [4, с. 13–14]. У мандрах Україна–Польща визрів його творчий метод.

У час так званої "залізної завіси" ми все ж відстежуємо низку прикладів плідних культурно-мистецьких контактів Україна–Польща. Враховуючи закритість радянського суспільства контакти відбувались рідше безпосередньо або через посередників. Проте дух реформаторства долав кордони і ніщо не могло зупинити живий інтерес митців до нового мистецтва. Давня теза про "вікно через Польщу" знайшла своє підтвердження і в совєтський час. Українські митці, відчувши вітер свободи, перейняли реформаторську естафету і розвинули модерністичні ідеї у своєму мистецтві, запропонували нові варіанти та моделі їх виразу.

Список використаної літератури

1. Карло Звіринський : каталог / [Таміла Печенюк, Христя Звіринська]. – Львів : Малті-М, 2002. – 80 с.

2. *Кост К*. Від його величності з Перемишля до Никифора з Криниці / К. Кост // Український календар УСКТ. – Варшава, 1997. – 276 с.

3. Леопольд Левицький / [Мар'ян Бесага, Орест Голубець]. – К. : Родовід, 2006. – 206 с.

4. Ментух. Малярство. Mentukh. Painting. Mentuch. Malerei. – Львів : Богема, 2004. – 150 с.

5. *Пасічник В*. Володимир Гошовський: взаємини та наукові контакти / Володимир Пасічник // Матеріали Міжнародної наукової конференції "Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія", присвячена 90-літтю від дня народження українського етномузиколога Володимира Гошовського та 100-літньому ювілею заснування Інституту музикології Львівського Університету : тези доповідей. – Львів, 2012. – С. 3–5.

6. *Ріпко О*. Мистецтво Львова першої половини XX століття / Олена Ріпко // Львів, 1996. – 80 с.

7. *Стебельський Б*. Краківська академія мистецтв і українці / Богдан Стебельський // Ідеї і творчість. – Торонто, 1991. – С. 317–321.

8. "Чорна Індія" "Молодої Музи" : Антологія прози та есеїстики [Василь Габор]. – Львів: Піраміда, 2014. – 352 с.

9. Waclaw Taranczewski. Malarstwo. Katalog. – Kraków, 1980. – 55 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

UKRAINIAN AND POLISH CULTURAL RELATIONS IN MID-TWENTIETH CENTURY AND THEIR ROLE IN THE CREATIVE EVOLUTION OF UKRAINIAN ARTISTS

Galina NOVOZHENETS-HAVRYLIV

Department of Graphic Design,
Lviv National Academy of Arts,
str. Kubijovycha, 38, Lviv, Ukraine, 79011,
tel.: (032) 235-53-34; e-mail: virmenska23@gmail.com

The article highlights the fragments of creative biographies of Ukrainian artists and musicians who indirectly or directly evolved under the influence of Polish art. We appeal to the history of the Krakow Academy of Fine Arts that performed the role of artistic transmission from West to East. During the "Iron Curtain" period we monitor a number of examples of cultural and artistic contacts of Ukraine-Poland vector. The focus is made on private relations of artists R.Selskyi, K. Zvirynskyj, L. Levitskyj, composer A. Nikodymovych, ethnomusicologist V. Goshovsky and others.

Key words: Ukrainian-Polish contacts, cultural and artistic ties, Cracow Academy of Fine Arts, painting, music.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 25–32
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 25–32

УДК 7.01:[070+654+004]

СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ МЕДІАМИСТЕЦТВА

Оксана ЛАНДЯК

Кафедра телебачення,
Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057,
тел. 095-55-99-658; e-mail: ja_tut@list.ru

Досліджено проблему доцільності застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва. Проаналізовано сутність та можливості застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва. Розглянуто сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві; можливість застосування синергетичного методу в аналізі медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Ключові слова: медіамистецтво, нет-арт, відеоарт, реплікатор, точка біфуркації/поліфуркації.

У сучасному мистецтвознавстві синергетичний підхід як концептуально-методологічна база дослідження набуває все більшої популярності. Однак наскільки він є ефективним для аналізу медіамистецтва як особливого феномену екранної культури, залишається і досі малодослідженим, що становить вагому проблему в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Актуальність теми зумовлена потребою визначення місця синергетичного підходу в якості концептуально-методологічної бази дослідження медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Мета статті – дослідити сутність та можливості застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва.

Основні завдання – розглянути сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві, проаналізувати можливість застосування синергетичного методу в аналізі медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Об'єкт дослідження – медіамистецтво як особливий феномен екранної культури, предмет – синергетичний підхід до аналізу медіамистецтва.

У статті застосовано аналітичний підхід у дослідженні зазначеної проблематики.

У сучасному науковому дискурсі існує чимало праць, присвячених визначенню синергетичного підходу як універсальної концептуально-методологічної бази як для технічних, так і для гуманітарних наук. Деякі дослідники, як-от Віктор Губін, критикують подібний стан речей та наголошують на тому, що застосування синергетичного підходу у гуманітаристиці, а тим більше його обґрунтування та апологетика є більше спекулятивним, ніж суто науковим явищем [3]. Тим не менше, синергетичний дискурс сьогодні набуває все більшої розповсюдженості та актуальності. Так у галузі природничих наук можна виділити праці Юрія Данилова, Германа Хакена, які намагалися обґрунтувати синергетичний підхід

© Оксана Ландяк, 2015

у фізиці та математиці. Відомі роботи апологетів синергетичного підходу в галузі психології, соціології, культурології та філософії Володимира Бранського, Мойсея Кагана, Бориса Пойзнера. Можливості застосування синергетичного підходу в мистецтвознавстві, втім, вивчала порівняно невелика кількість дослідників, серед яких особливо можна розглянути праці Рудольфа Браже [1], Ігоря Євіна [5]. Серед досліджень культурологічного та філософського дискурсів також можна виділити роботи, присвячені опису синергетичного методу в аналізі мистецтва, творчості та естетики як суміжних явищ у цій галузі. Особливо тут примітні праці Александра Коблякова [8], Б. Пойзнера [9]. Застосування синергетичного інструментарію в дослідженні окремих видів та аспектів мистецтва докладно описано у мистецтвознавчих працях Серджо Ренальді (на матеріалі літературних творів), І. Євіна (на матеріалі літератури та живопису).

Однак нам не зустрілося жодного вичерпного мистецтвознавчого дослідження можливостей застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Критика застосування синергетиного підходу в гуманітарних науках найчастіше викликана відсутністю більш-менш чітко розробленої методології кількісного аналізу в творах відповідних науковців. Суто інтерпретативні тексти, в яких відсутні формалізації та генералізації, що ґрунтуться на чітких статистичних даних, зумовлюють негативне ставлення до них представників природничих наук. При цьому найвагомішим аргументом є теза щодо профанації гуманітарним дискурсом природничого знання. Так кандидат фізичних наук В. Губін наголосив, що діяльність апологетів синергетичного підходу в гуманітарному дискурсі “полягає в повному нерозумінні того, що таке синергетика і з чим її їдять, і в неминучому результуючому називанні застосуванням синергетичного підходу простого супроводу словом “синергетика” різних необґрунтованих тверджень, що видаються за наукові, і це при тому, що все це не зустрічатиме заперечень, оскільки потенційні критикани самі не знають, що таке синергетика. І це формальне та поверхневе “звернення до синергетики”, стаючи зі зрозумілих причин масовим, має породжувати ціле, цілком самостійне і навіть відокремлене співтовариство взаємно задоволених... і ніким не критикованих діячів, що займаються схоластичною псевдонаукою, а простіше сказати – балаканиною, яка сприймається як наука” [4, с. 19]. Варто зазначити, що гуманітарні науки, зокрема мистецтвознавство, щоб відповідати так званому критерію “науковості” (за Карлом Поппером) часто зараховують до свого інструментарію також кількісні методи аналізу. Зокрема мистецтвознавці намагаються долучати до своїх досліджень підрахунок статистичних даних, при цьому використовуючи “моделі, що відображають явища, які вивчаються...” [6, с. 162]. Вимірюються “простір художнього світу, ареали національних шкіл: національна специфіка видів, родів та жанрів мистецтва (емпірична база дослідження); власний “простір” живопису: розміри картин та їх пропорції, зони вподобань; естетична цінність форми, візуальні вподобання: формули «естетичного виміру»” [6, с. 162]. Однак прихильники кількісних методів у мистецтвознавстві у перманентній гонитві за визнаністю своєї праці в природничому науковому дискурсі не враховують специфіку предмета та об’єкта власних досліджень. Ще представники баденської школи неокантіанства зазначали, що для гуманітарних наук є недоцільним використання генералізуючого підходу, тільки ідеографічний метод дає уявлення про феномен, що досліджують гуманітарії, адже часто йдедеться

про унікальні явища, незважаючи на всю їхню підвладність певним тенденціям та закономірностям. Сучасні дослідники, які використовують та обґрунтовують синергетичний підхід у мистецтвознавстві, дещо розширили цю тезу: "оскільки гуманітарний об'єкт є цілим щодо природничого (частини), то методи, ефективні стосовно дослідження частини, є неповними та неефективними стосовно цілого [...] виникає необхідність моделювання дійсності на базі естетичних феноменів естетичного моделювання" [8, с. 308].

Отже, розробники синергетичного підходу в мистецтвознавстві також пропонують абстрагуватися від генералізації, розглядати застосування принципів синергетики до конкретних мистецтвознавчих об'єктів, екстраполювати висновки, отримані від розпізнавання синергетичних принципів творення та існування окремих витворів мистецтва, на всю сукупність однотипних феноменів.

Говорячи про сутність застосування синергетичного підходу та відповідної методологічної бази в аналізі мистецтва, дослідники пропонують перш за все покладатися на можливості синергетичної теорії еволюції нелінійних самоорганізованих систем, в якості яких розглядають конкретні витвори мистецтва. Іншими словами, синергетичний підхід у мистецтвознавстві дає змогу розглядати утворення нових рівнів упорядкованості у поліваріантних ситуаціях (так званих точках біфуркації/поліфуркації), що виникають унаслідок прагнення системи до певного атрактора, зазвичай дивного (нерегулярного).

Доцільність подібного теоретично-концептуального підґрунтя в мистецтвознавстві відзначив зокрема М. Каган: "методологія виявляється прийнятною та плідною для вивчення естетикою [...] художньої творчості процесів найбільш вузьких масштабів – [...] «біографії» конкретних витворів мистецтва, адже ці процеси є формами розвитку складних систем та керуються тими ж силами – постійними переходами від здобутої гармонії до її руйнування в свідомості художника, й у створюваних їм ескізах, чернетках рукописів, репетиціях, що виявляються у виникаючому хаосі різноманітних можливостей, його подолання та їх практичне апробування, вибір оптимального рішення, оптимальність якого визначається атрактором майбутнього – образом завершеного твору, що мерехтить у свідомості художника" [5, с. 42]. За Б. Пойзнером, пошук механізмів розвитку творів мистецтва як відкритих самоорганізованих систем згідно з синергетичним підходом полягає у визначенні так званого реплікатора – визначного об'єкта в межах системи, що здатен до самоподібності, та з появою якого система починає самоорганізуватися. Дослідник зазначив, що "реплікатор здатний конкурувати зі собі подібними за максимальну кількість відтворювань (реплікацій), витрачаючи іноді значні ресурси системи; у точці біфуркації він здатний слугувати ініціатором «суб'єктом» самоорганізації у системі" [9, с. 168]. Існування таких реплікаторів часто тримає систему, яку являють собою твори мистецтва, на грані порядку та хаосу, на рівні фрактальності та флікер-шумів, а формою її атрактора постає нелінійний (дивний) атрактор. Тяжіння до форми дивного атрактора певних творів мистецтва зазначив також і Р. Браже: "особливістю фазових портретів більшості нелінійних систем є наявність атракторів, що відображають прагнення системи до певних стаціонарних станів. При цьому можуть виникати стохастичні атрактори, що мають фрактальні властивості. У галузі стохастизації часова динаміка системи підпорядковується закономірностям флікер-шуму, коли коливання системи відносно стаціонарного стану самоподібні" [1, с. 78]. Цей принцип

дослідник екстраполював на деякі визначні витвори мистецтва, що є нелінійними та нерівноважними, наприклад, японську ікебану, музику Йоганна Баха, твори Сальвадора Далі та Вінсента Ван Гога. Автор наголосив на тому, що мистецтво само по собі є несиметричним, незважаючи на існуючий ідеал "гармонії", який виражався в принципах симетрії у певних естетичних маніфестах західної культури. І. Євін також підтримує думку, що твір мистецтва становить собою динамічну самоогранізовану систему, головною ознакою якої є стохастичність та ситуація неусталеної рівноваги. На думку дослідника, такі системи можна досліджувати за допомогою синергетичного методу пошуку нових рівнів впорядкованості через визначення параметрів порядку (близьким аналогом у мистецтвознавстві, на переконання автора, є поняття домінанти): "поведінка всієї самоорганізованої системи серед величезної кількості компонентів буде визначатися поведінкою всього однієї неусталеної перемінної, що отримала назву параметру порядку. Використання параметру порядку [...] стає універсальним методом опису систем з багатьма ступенями свободи поблизу точок неусталеності. Цей метод не тільки описує процес упорядковування, але й властивості кінцевого впорядкованого стану" [5, с. 9].

Як можна помітити, сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві полягає у використанні синергетичного методу, суть якого у виявленні відповідного реплікатора (альтернативи) у точках біфуркації або поліфуркації, та визначенні організуючого принципу (що являє собою параметр порядку) нелінійної динамічної самоорганізованої системи.

Як відомо, медіамистецтво є особливим феноменом сучасної екранної культури, адже у ньому традиційні мистецькі техніки та стилі синтезуються з новітніми, зокрема цифровими технологіями. Подібна еклектичність породжує твори екранної культури, що за своєю специфікою багато у чому відповідають визначенню нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи, адже характеризуються високим рівнем стохатичності у їх творенні та існуванні. Як зазначив Борис Гройс щодо специфіки існування та найголовніше – параметрів споживання творів медіамистецтва: "глядач вчиться тому, що параметри медіаспоживання варіативні, і починає у власний спосіб реконструювати, фрагментувати медіа-образ, знову збирати його, зрушувати, розміщувати у часі і т. д." [2, с. 161–162]. Твори медіамистецтва тяжіють до подібного стохастичного характеру у своєму еволюціонуванні завдяки сумісному творенню глядачем і самим художником варіативності візуальних втілень та їх можливих змістів [2]. Синергетична методологія може бути корисною в окресленні певних точок відліку у подібній складній для дослідження аналітичній ситуації.

Незважаючи на те, що сьогодні існує чимало спроб типологізації медіа-мистецтва, ми пропонуємо типологію згідно з критерієм наявності екранних технологій у створенні та існуванні творів. Отже, в сучасній екранній культурі медіа-арт представлений такими основними типами, як нет-арт/веб-арт (а саме ті твори, що визначаються наявністю візуальної іконічної складової в інтернет-просторі), а також відеоарт, зокрема віджеїнг, відеомепінг, відеоінсталяція та відеоперформанс.

У процесі розгляду творів нет-арту можна зауважити, що не всі з них є стохастичними та існують у вигляді флікер-шуму. Багато витворів характеризуються певною симетричністю, як-то ті твори піксель-арту, де мозаїчність виконання все ж

таки веде художника до реалістичності та впорядкованості образу (“Замок Бутон” Чоколеріан, “Велике Місто” від Лов Піксельс). Сюди ж можна віднести завершені та симетрично розраховані твори закритих систем гіффіті арту. Останні хоча й обмінюються з навколишнім медіапростором енергією (тобто взаємодія з екраном девайсу та свідомістю реципієнта таки відбувається), однак транслюють чіткі концептуальні змісти, притаманні, як правило, рекламі. Це в багато разів зменшує ступінь стохастичності системи (роботи медіахудожників ABVH, Cheko, Insa).

Однак динамічний хаос в основі таких творів піксель-арту, як “Множинність піксельних героїв” Сімона Пейджа залишає глядача сам на сам з хаотичністю композиції та поліваріантністю інтерпретацій. Традиційний структурно-семіотичний метод у цьому разі не дає змоги сформувати якийсь певний варіант читання зображення, адже реципієнт має справу зі складною нелінійною нерівноважною динамічною системою, здатною до самоорганізації (внаслідок довільної комунікації твору та аудиторії). Тому доцільно почати аналіз з пошуку відповідних реплікаторів, що довільно організуються під впливом певного параметру порядку. Для твору “Множинність піксельних героїв” таким параметром може виступати центральна фігура Статуї Свободи, що візуально та семантично централізує розрізнені елементи зображення у точках біфуркації та поліфуркації – критичних станах системи (люди-ктулху у кутах, роботи-кішки тощо). Параметр порядку в цьому разі за багатоваріантних можливостей читання, все ж таки організує патерни змісту у цільний концепт глобалізації сучасного світу, незважаючи на хаотичність та варіативність світових культурних зразків.

Говорячи про твори excel-арту як різновиду нет-арту, також можна відзначити їх специфіку існування у формі рожевого шуму. Наприклад, роботи видатного художника Олексія Сая становлять собою скомпоновані фрагменти квартальних звітів так званого “офісного планктону”. Сухі розрізнені фрагменти статистичних даних екселівських документів, що конфліктують між собою в різних частинах зображень О. Сая, перетворюються на яскраві картини, де параметром порядку, який творить цільний образ, може виступати колір, обрис, об’єм тощо.

Твори відеоарту набувають певної динаміки не тільки з погляду організації простору, але також і часової характеристики. Саме цей параметр робить їхні системи складнішими для аналітики. Крім того, художники в цій царині найчастіше відмовляються від симетричності та напрацьованих століттями правил мов мистецтва. Творці відеоарту грають простором, часом та свідомістю реципієнтів у довільній формі, що з погляду аналітики мистецтва хоча й описало багато теоретиків постмодернізму, тим не менше методологічно є малорозробленим. Знаменитий метод деконструкції Жака Дерріди не досліджує іконічні знаки, притаманні мові екранної культури. У праці “Про граматологію” запропоновано аналізувати письмову мову літературних творів з огляду на так званий ланцюг заповнень та вилучень, тобто виявлення домінанти серед апорій (протиріч) у логоцентричних структурах тексту [4]. Синергетичний підхід багато у чому співзвучний концептуально-методологічним засадам Ж. Дерріди. Проте спектр застосування методології значно ширший, адже критика ієрархій замінюється констатуванням характеру самоорганізації опозицій у творі згідно з домінантами (параметрам порядку). Наприклад, актуальна для творів віджеїнгу трансляція різних фрагментів відео на декількох екранах в режимі нон-стоп є стохастичним дійством. У творах VJ Стронція, VJ Bobina можна простежити хаотичне

нашарування ріал-тайм зображень та певних відзнятих заздалегідь заготівок. Проте синергетичний метод допомагає виявити певну циклічність повторювань знятих в ефірі та підготованих фрагментів. У точках поліфуркації – своєрідного конфлікту тематичних елементів зображення, переможний реплікатор (певна провідна тема, як правило, танець пі-джеїв) стає домінуючим у площині екрану. Одразу стає зрозумілим параметр порядку в цій системі, а саме тяжіння до показу людського тіла як репрезентанта клубної ідеї. При цьому синергетичний підхід не маркує цей тип будови твору екранного мистецтва як певний "центризм", на відміну від концепції деконструкції, коли, після виявлення домінуючої складової опозиції (опорії) в тому чи іншому творі мистецтва, виникає певна критика його ієрархій [4].

Багато витворів відеомепінгу є ненаративними, що забезпечує їм стохастичність існування. Певний набір ефектів у виконанні цих творів поглинає увагу глядача, але простежити впорядкованість та цільність композиції (з погляду традиційного мистецтва) є доволі складним. Наприклад, твір команди Videomapping Hungary, переможниці конкурсу "Артвіжн", або робота творців 3D-мепінгу на будівлі Большого театру (фестиваль "Навколо світу") є динамічними системами з дуже складною анімацією, позірно розрізненими візуальними фрагментами, що хаотично змінюють один одного. Однак і в першому, і в другому випадку можна знайти певні параметри порядку та точки поліфуркації реплікаторів. Для відеомепінгу на стінах Большого театру таким параметром стає загальна тема візуального дійства, присвячена пізнанню світу та сценічним постановам театру. Тому у точках поліфуркації, де образи природи і світової культури вступають у протистояння, врешті можна простежити певну еволюцію системи, від домінування природних елементів до перемоги реплікаторів, що репрезентують культурні надбання людства. Подібна ж еволюція прослідковується у творі групи Videomapping Hungary, де у точках поліфуркації перемагає реплікатор, представлений більш масивними та усталеними елементами, що впорядковуються під впливом музичного ритму як параметру порядку.

У багатьох відеоінсталяціях, унаслідок інтерактивної взаємодії екранних проекцій з тілом реципієнта самоорганізація системи твору набуває максимально довільного характеру. Наприклад, у роботах "Осад" (арт-група "Куди біжать собаки") та "У фільтрації білого шуму" (медіахудожники Олена Губанова та Іван Говорков) часова та просторова взаємодія глядача з відповідними сенсорними програмами являє сумісно створені проекції в ефірному режимі. Ступінь стохастичності системи дуже високий, адже глядач, що взаємодіє з медійним арт-матеріалом, не має сценарію власної поведінки у просторі відеоінсталяції. Отже, моменти самоорганізації системи є доволі спонтанними. Однак у цьому випадку також можливо знайти відповідні амбівалентні точки в самоорганізації системи та параметр порядку, за яким вона еволюціонує. У відеоінсталяції "Осад" параметром порядку є місце перебування глядача у просторі відеоінсталяції в певний момент часу, тоді як варіанти його рухів стають реплікаторами системи. Для твору "У фільтрації білого шуму" точка біфуркації представлена боротьбою чорного та білого кольорів в образах птахів (візуальна метафора людських емоцій). Однак як тільки людина перестає взаємодіяти з матеріалом інсталяції, настає хаос "білого шуму". У цьому випадку параметром порядку, який змушує систему до самоорганізації, постає не стільки характер інтеракції реципієнта з часопросторовим виміром інсталяційного матеріалу, скільки факт наявності або відсутності цієї взаємодії.

Щодо можливості застосування синергетичного підходу в аналізі відеоперформансу можна констатувати, що далеко не всі твори цього різновиду медіа-арту можна вважати нерівноважними динамічними самоогранізованими системами. Деякі твори голографічного відеоперформансу, як, наприклад, виступ голограми Тупака Шакура та живого виконавця Снуп Дога, демонструють синхронне виконання саундтреку людиною та голографічною проекцією, без будь-яких стохастичних ознак. Проте відеоперформанси на зразок проекту Роберта Раушенберга "Дев'ять вечорів: театр та інженерія", постулюють індетермінізм та випадковість як свою творчу концепцію. В якості параметра порядку може виступати довільний чинник, він не обумовлюється ані типом інтеракції, ані комунікацією. Випадковість параметра порядку виникає внаслідок налаштування художника на творчий пошук. В цьому випадку застосування синергетичного методу є доволі складним, адже дослідникові потрібно віднайти одразу декілька або велику кількість точок біфуркацій (можливо навіть поліфуркацій) при випадковому характері параметрів порядку.

Отже, сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві полягає у впровадженні синергетичного методу, суть якого у виявленні відповідного реплікатора (альтернативи) у точках біфуркації або поліфуркації та визначенні організуючого принципу (параметру порядку) нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи.

Багато з творів медіамистецтва, а саме тих його видів, що ґрунтуються на екранних технологіях, відповідають визначенню нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи, в їх дослідженні доцільно вживати синергетичний метод. Особливість застосування синергетичного методу в аналізі творів медіамистецтва полягає в можливості простежити та описати їх складну еволюцію як особливого феномену екранної культури. Синергетичний підхід є дієвим при дослідженні іконічної складової творів медіа-арту, що дає йому переваги перед іншими концептуально-методологічними підходами до аналізу мистецтва, зокрема методологією деконструкції.

Результати статті можна використати для подальшого вивчення теоретико-концептуальних та методологічних засад сучасного мистецтвознавства, а саме перспектив дослідження таких новітніх форм сучасного екранного мистецтва як медіа-арт. Дослідження актуальне для мистецтвознавчого та загальногуманітарного наукових дискурсів.

Список використаної літератури

1. *Браже Р*. Синергетика и творчество / Р. Браже. – Ульяновск : Изд. УлГТУ, 2002. – 204 с.

2. *Гройс Б.* Медиа-искусство в музее / Б. Гройс // Комментарии к искусству. – М. : Художественный журнал, 2003. – С. 147–162.

3. *Губин В*. Отзыв на автореферат, или синергетика как новый пирог для "постнеклассических" ученых / В. Губин // О методологии лженауки. – М. : Паимс, 2004. – 172 с.

4. *Деррида Ж*. О грамматологии / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.

5. *Евин И*. Искусство и синергетика / И. Евин. – М. : Элиториал УРСС, 2004. – 164 с.

6. *Золотарева Л*. Описание и анализ произведения искусства – эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий / Л. Золотарева // Известия Алтайского государственного университета. – Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2012. – № 2, ч. 1. – С. 157–162.

7. *Каган М*. Эстетика и синергетика / М. Каган // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: материалы научной конференции, 20–21 октября 1999 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 40–42.

8. *Кобляков А*. Синергетика и творчество: универсальная модель устранения противоречий как основа новой стратегии исследований / А. Кобляков // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 304–324.

9. *Пойзнер Б*. О синергетическом измерении искусства / Б. Пойзнер // Известия Вузов. Прикладная нелинейная динамика. – Саратов: Изд. Саратов. гос. ун-та, 2001. – Т. 9. – № 6. – С. 168–169.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE SYNERGETIC APPROACH TO THE ANALYSIS OF THE MEDIA ART

Oksana LANDIAK

Department of the Cinema and TV Art,
Chair of Television,
Kharkiv State Academy of Culture,
Bursatsky spusk, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057,
tel.: 095-55-99-658; e-mail: ja_tut@list.ru

In today's art criticism synergistic approach as the conceptual and methodological framework research is becoming increasingly popular. However, the effectiveness of the synergistic approach to the analysis of the media art as a special phenomenon of screen culture is still unexplored. This is a significant problem in the modern art criticism discourse.

The problem of the appropriateness of the synergetic approach to the analysis of the media art is investigated. The possibility of using the synergistic approach to the analysis of the media art is considered. The nature of the conceptual and methodological foundations of the synergistic approach in art criticism is analyzed. The possibility of using the synergetic method in the analysis of media art as a special phenomenon of screen culture is investigated.

Key words: media art, net art, video art, replicator, bifurcation point / polifurkation point.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 33–37

УДК 78.071.1:781.08]:003.26”19”

ПРО ДЕЯКІ УНІВЕРСАЛІЇ МУЗИЧНОГО СВІТУ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Олександр КОЗАРЕНКО

Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99; e-mail: patronira@gmail.com

Розглянуто знаки музичної мови Бориса Лятошинського, які стали в творчості композитора універсаліями його музичного світу. Процес формування такого панзнакового поля охопив усі жанри творчості – від фортепіанної до симфонічної музики. Послідовне вивищення певного кола знаків музичної мови пов’язується з їх сакралізацією, що перетворює усю творчість композитора в інтертекстуальний тайнопис-послання.

Ключові слова: Борис Лятошинський, знак, музична мова, панзнакове поле, інтерстектуальність.

Розглядаючи творчість композиторів-класиків, музикознавець “неодмінно стикається з необхідністю пояснити, чому (їх. – *О. К.*) музика… «більша за свою долю»… переростає “можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення” [12, с. 15]. Застановляєшся над запитанням, як явища творчості одного автора “перестають бути ознакою індивідуального, набуваючи значення типізуючого начала” [3, с. 176]. Очевидно відповіді на ці “не тимчасові, а постійні, розраховані на часопросторову перспективу екзистенційні запитання” [12, с. 15], які поставили О. Самойленко, О. Зінькевич (та багато інших дослідників творчості Б. Лятошинського) допомагають збагнути механізм її долучення до «іконостасу» (за словами Вірка Балея) української музики. Попри всі інвективи (яких зазнають композитори як за життя, так і по смерті), на сьогодні всіма визнаною “парою” композиторів-класиків є Микола Лисенко та Борис Лятошинський (на типологічну спорідненість-співмірність постатей яких свого часу звернула увагу О. Таранченко [13]). Саме їх творчість позначена (окрім усього іншого) “смисловим переповненням музичного тексту” (О. Самойленко), що призвело до формування стабільних “знакових полів” їх музичної мови (які досліджували, приміром, О. Козаренко [5] та М. Новакович [9]). Саме ці знакові універсалії лежать в основі музичного світоспоглядання композиторів, створених ними музичних світів (симптоматичною з цього огляду стала конференція “Музичний світ Б. Лятошинського” до 100-річчя композитора, що наштовхнула мене на розгляд окремих музичних універсалій його музичного світу в рік 120-ліття композитора).

Передусім наріжним каменем звукового Універсуму Б. Лятошинського єлькатегорія міфу. Про міфологізм українського “національного образу світу” (за Г. Гачевим) сказано немало; плідність застосування категорії міфу для поновного осмислення артефактів національної культури показали дослідження

© Олександр Козаренко, 2015

шевченкової поетики Гр. Грабовича (“Шевченко як міфотворець” [1]) та О. Забужко (“Шевченків міф України” [2]). Одна з останніх музикознавчих збірок – 267 том Записок НТШ (Праці Музикознавчої комісії) – містить інспіруюче дослідження О. Рощенко “Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба” [11, с. 119–143]. Досліджуючи мовно-стильовий канон українського музичного модернізму, Мирослава Новакович проаналізувала творчість Б. Лятошинського з погляду міфологізму як прояву (бази) модерністичної естетики композитора [10, с. 67–78]. Виділяючи апокаліптизм та візіонеризм як засадничі первні музичного світоспоглядання Б. Лятошинського, дослідниця виходить на особливе відчуття композитором темпоральності як недискретного хроносу зі зведенням Зараз-І-Тут минулого-сучасного-майбутнього, що “ніби постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватись далі” [8, с. 294]. Музичним символом Часу-Вічності стали у Б. Лятошинського відтворення дзвонових звучань (від траурно-тріумфальної дзвоновості III Симфонії – до “музики карільйону” у IV симфонії чи “зупиненого часу” (за А. Дмітрієвим) у Траурному інтермеццо з “Польської сюїти”).

Вільне “ширяння” композитора у часопросторі національної культури дало змогу Б. Лятошинському розширити її горизонт у глиб давньоруських часів (зокрема, в опері “Золотий обруч”). Звідси – потужний пласт музичних “архаїзмів” у творчості Б. Лятошинського, що кореспондує, на думку М. Новакович, з візіонеризмом його сучасників-поетів (Є. Маланюком, О. Лятуринською, Ю. Липою, О. Ольжичем, Ю. Дараганом). Обрядові пісні в “Увертюрі на чотири українські теми”, билини зі збірки Кірші Данілова у V симфонії, численні епізоди хоральних звучностей у III симфонії (Побічна партія), опері “Золотий обруч” (зокрема, тема Даж-бога) ніби ілюструють спостереження Ю. Лотмана про “могутнє вторгнення текстів архаїчних культур у європейську цивілізацію” [7, с. 588] XX ст.

Водночас, виразний панславізм цих “вторгнень” (ще одна універсалія українського національного образу світу – принаймі, від “Книги буття українського народу” Миколи Костомарова та поезії Тараса Шевченка) йде поруч із виразним європоцентризмом музичних архаїзмів музичної мови Б. Лятошинського (від мотиву середньовічної секвенції Dies irae, що виводиться М. Новакович у розряд панзнаків музичної мови композитора – до теми бельгійського карільйона з IV симфонії). Парадоксальне “співжиття” інтонації Dies irae з мелодією української пісні “Яром, хлопці, яром” у темі Третьої прелюдії з опусу 38, чи несподіваний збіг звучання дзвонів з міста Брюгге з українською веснянкою у фіналі IV симфонії дали змогу Б. Лятошинському не тільки кардинально розширити “горизонт сподівань” національної культури (на цей раз не у хронологічній – вертикальній, а просторовій – горизонтальній площині): від традиційного панславізму – до новітнього європоцентризму. Більше того, композиторeві вдалося вийти на глобальний рівень узагальнень про єдність Західно- та Східнохристиянської цивілізацій суто музичними засобами. Як на мене, то це вищий прояв концептуалізму в музиці (позбавлений літературо- та ідеологоцентризму).

Подібним прикладом суто музичного концептуалізму (а саме, втіленням композитором модерними засобами давньоукраїнської ідеї “греко-словено-латинської” єдності) є для мене тема вступу III симфонії, де послідовне використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (saltus duriusculus у “жорстких” ходах на септіму, passus duriusculus – у наступних ароматизованих “сповзанях”, що символізують страждання; приголомшлива пауза – aposiopesis після акордового

“обвалу” – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого (в глобальному вимірі) символу воєнних мук-страстей українського народу. А catabasa у темі Маври із IV картини “Золотого обруча” дозволяє “бачити” в ній античну Мойру європейському слухачеві, “не обтяженого” національними мовнокультурними контекстами.

Ще одним проявом міфологічності мислення Б. Лятошинського є дивовижне співжиття в його творчому методі коловороту стабільних тем-образів, до яких композитор неодноразово повертається на різних етапах життя – і виразна “векторність”, спрямованість еволюції його мовостилю. Якщо останню позицію можна окреслити як рух від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславізму, то тематично-образний коловорот у музиці Б. Лятошинського найвиразніше проступає у співставленні своєрідного “експресіонізму” 20-х років з постмодерним “авангардом” шістдесятництва. Це – так би мовити, “велике коло” української музики XX століття, яке замикає Б. Лятошинський (від “Відображень” – до IV симфонії). Є кілька менших образно-тематичних “кіл” – приміром, “Траурна прелюдія” і II ч. “Українського квінтету”, чи тема Даж-бога із “Золотого обруча” – і Побічна партія III симфонії або тема другої частини “Слов’янського концерту”. Така аваріантність наскрізних тем-образів лежить в основі інтонаційного образу світу Б. Лятошинського (авторизованої музичної складової національного образу світу), що його Ю. Чекан визначив як “осмислене в індивідуальному досвіді аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму” [14, с. 10].

Очевидно, йдеться про сотворення-переоблаштування композитором власного музичного світу за певними законами-універсаліями, ним відкритими (чи сприйнятими). Окреслення меж цього світу відбувалося шляхом їх “маркування” певними музичними знаками – символами, неодноразове “проказування” яких (“осмислення в індивідуальному досвіді”, за Ю. Чеканом) перетворило їх на своєрідні універсалії – “Гераклові стовпи”, що тримають на собі смисловий небосхил світу композитора. “Символи, що музикою та у музиці відтворюються, … можуть визначатись… з боку ноези культури і з боку зовнішніх реалій мови музики, що потребують більш повного пояснення їх змісту” [12, с. 21] – стверджує О. Самойленко. Дослідниця зупиняється далі на “неостаточності смислового значення, незавершуваності людської свідомості та “творчого життя”…, невичерпаності “гри меж” художніх значень” [12, с. 21]. Бахтінське твердження про невимовленість людиною останнього завершального слова про себе пояснює нам причину неможливості встановлення “останніх правд” змісту музичного тексту, адже після, здавалося б, досконалого пояснення його складових опиняєшся перед безкінечно порозумнілим контекстом. Тобто, після кожного такого пояснення-прояснення відбувається якби “прирощення” нових змістів, що прийшли із задіюваних у процесі тлумачення інших контекстуальних вимірів. Саме у такому “світі загальноартистичного дискурсу” (за словами Л. Мейєра) музична мова справляє своє свято…

І все ж, не зважаючи на принципову неможливість остаточного пізнання музичного переказу-передання, спробуємо зануритись у середовище секумлоквіуму – самодіалогу композиторської свідомості, у “діалогічно збуджене середовище” (М. Бахтін) висловлених ним музичних “слів”, щоб зрозуміти сенс трьох останніх тактів – своєрідного висновку-резюме П’ятої прелюдії з опусу 44. Для цього варто простежити загострено драматичну колізію розвитку “фабули” цього циклу, що

на моє переконання став фортепіанним шкіцом III симфонії (попри твердження В. Клина про випадковість і довільність поєднання цих п'яти п'єс в один цикл [4, с. 172–175]). Перші дві прелюдії є тим "пульсаром змісту", з "вибуху" якого постає тематично-образний мікрокосм усього твору. Перша прелюдія є своєрідною "сугубою єктенією", де безкінечне (багаторазове) проказування секундової ламентозної інтонації (доповненої catabas'ою страждання в репризі) подане на тлі остінатного проведення видозміненої "теми хреста". Важливо, що поштовхом до цієї "молитва-благання" і "накладання хресного знамення" є "удар заупокійного дзвону" (гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон – одна із версій гармонічного панзнаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду), який перетворюється у грізний набат на початку репризи. Цей акорд – "дзвін" породить тему Вступу III симфонії, що вперше "вилущиться" як результат розвитку драматичних образів циклу перед кодою п'ятої прелюдії (чотири останні акорди).

Заворожуючим відгомоном у "прекрасному далекому" є друга прелюдія, де "луною" трагічного набату стає тиха музика "вечірніх дзвонів" – це втілення "втраченого Раю", архетипу "Дому-Храму Поля" (за Б. Кримським). Щемлива лірична тема, що несміливо народжується з цією "магії дзвонів", доросте згодом до величного символу Вітчизни у коді Пятої прелюдії (подібно до другої теми Вступу III симфонії). Цікаво, що одним із щаблів її зростання стане неодноразове поєднання-боротьба із catabas'ою у Третій прелюдії і заціпеніння –"спогад" у Четвертій як відсторонюючий епізод розробки. Її функцію виконує третя прелюдія, де інтонаційні вторгнення тритонових "уламків" акорду-набату на тлі тріольного "клекотання" пульсуючої матерії супроводу призводять до несамовитого "зойку" болю початкової секундової інтонації в коді прелюдії. Хоральність, яка тільки вчувається у "тихих дзвонах" Другої прелюдії (епізод квантового потовщення теми), остаточно доповнює образний "пазл" циклу у П'ятій прелюдії. Виявляючи несподівані збіги з темою Даж-бога із "Золотого обруча" і Побічною партією III симфонії, хорал П'ятої прелюдії, накладений на catabas'у страждання, відтіняє переможні труби фіналу циклу (так подібні до теми "Золотого обруча" чи фіналу III симфонії). Будучи, посуті, інтонаційним узагальненням усіх версій ліричної теми Другої прелюдії, цей хорал перероджується у славень-гімн народу, благородне обличчя якого не в силі спотворити "тавро Касандри", накладене пережитими випробуваннями. Символом цього "тавра" є останні три такти циклу, які за "згущеністю" інформації співмірні з темою Вступу III симфонії чи останніми сторінками "Золотого обруча": на тлі тріумфального хоралу Ля-мажору трагічна catabasa остаточно долається переможною висхідною anabas'ою, щоб діатонічно "випрямити" спотворене хроматизмами завершення початкової ламентозної інтонації циклу. Так композитор осягає суто музичними засобами вищого щабля концептуалізму вислову, постулюючи один із Gründgeshtalt'ів створеного ним світу: Життя переможе Смерть…

Принципова незавершуваність, відкритість міфологічного світоспоглядання (за К. Леві-Строссом) [6] є поясненням того коловороту універсалій музичного світу Б. Лятошинського, "проказування" композитором тих самих "думок" упродовж усього життя. І коли простежити дальше самозростання цих думок у творчості його учня В. Сильвестрова (а це повинно стати предметом окремої розвідки), то стає зрозумілим, що витворений Б. Лятошинським звуковий Універсум розширюється, щоб вмістити в собі все нові планетоїди сучасної української музики.

Список використаної літератури

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Критика, 1998. – 206 с.

2. *Забужко О.* Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.

3. *Зинькевич Е.* Жизнь традиций / Е. Зинькевич // Б. Н. Лятошинский. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 176.

4. *Клин В.* Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 172–175.

5. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.

6. *Леви-Стросс К.* Мифологики : в 4 т. Т. 1 / К. Леви-Стросс. – М., СПб., 1999. – Т. 1. – 406 с.

7. *Лотман Ю.* Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 588.

8. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – С. 294.

9. *Новакович М.* Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського / М. Новакович. – Луцьк : Твердиня, 2012. – 167 с.

10. *Новакович М.* Модернізм як міфологізм / М. Новакович // Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського. – Луцьк : Твердиня, 2012. – С. 67–78.

11. *Рощенко О.* Національний оперний міф у творі М. Лисенка "Тарас Бульба" / О. Рощенко // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2014. – Т. 267. – С. 119–143.

12. *Самойленко О.* Музикознавство у стані секумлоквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання / О. Самойленко // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny / гол. ред. Г. Гжибек. – Львів ; Rzeszów, 2014. – 208 с.

13. *Таранченко Е.* Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальностей Н. Лысенко и Б. Лятошинского : автореф. дисс. на соискание науч. степени кандидата искусств / Е. Таранченко. – К., 1987.

14. *Чекан Ю.* Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтв / Ю. Чекан. – К., 2010. – С. 10.

ABOUT SOME UNIVERSUM BORIS LJATOSHINSKY MUSIC WORLD

Oleksandr KOZARENKO

Philosophy of Arts Department
Ivan Franko Lviv National University
Valova str., 18, Lviv, Ukraine, 79000

The article studies musical language elements of Borys Liatoshynsky, which became significant for his musical world. These elements are characteristical for all genres of his works: from piano to symphonic music. This process sacralised all his creation.

Key words: Borys Liatoshynsky, musical language, creation, intertextuality.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 38–43
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 38–43

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.02(477-87):378.016(477)

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ ДІАСПОРОЗНАВСТВО В СИСТЕМІ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Ганна КАРАСЬ

Кафедра хорового диригування,
Інститут мистецтв Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
вул. Академіка Сахарова, 34-а, Івано-Франківськ, Україна, 76014,
тел.: (+380342) 52 34 29; e-mail: karasg@ukr.net

Розглянуто впровадження українського музичного діаспорознавства як нового напрямку мистецтвознавства в систему навчально-виховного процесу сучасної вищої школи України. Останні наукові дослідження українських мистецтвознавців слугують методологічним підґрунтям для розроблення нових навчальних спецкурсів, доповненням до діючих навчальних планів та навчальних дисциплін. Запропоновано досвід впровадження авторського навчального спецкурсу. Апробацією ідей автора є проведення мистецьких акцій на основі джерельного матеріалу музичної культури діаспори.

Ключові слова: українське музичне діаспорознавство, вища школа, навчально-виховний процес, система, навчальні дисципліни, музична культура, Україна.

Одним із актуальних завдань сучасної національної вищої школи є залучення її вихованців до вивчення культурного надбання українського народу. Нинішня доба національного і духовного життя в Україні актуалізує зацікавленість проблемами культурного минулого, на які до 1990-х років минулого століття були накладені своєрідні “табу”. Однією з них є музична культура українців західної діаспори як складова національного культурного простору.

Вивчення історії української музики, музичної літератури, культурології та інших мистецтвознавчих дисциплін має на меті сформувати у студентів цілісну картину українського музично-культурного простору. Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласту надбань у царині музичної культури української діаспори XX століття. Можливість опрацювання заборонених раніше архівів, закордонних видань, періодики, живих контактів з діячами діаспори, яка з’явилася з часу проголошення незалежності України, сприяє науковому вивченню цієї проблеми та впровадженню сучасних досліджень у навчально-виховний процес вищої школи. За останні два десятиліття в Україні та за її межами напрацьовано значний масив наукових праць, науково-популярних видань, які дали можливість провести узагальнюючі наукові дослідження, вийти на нове бачення соціокультурного феномена української західної діаспори.

© Ганна Карась, 2015

Дослідження українських етнічних спільнот, які виникли в різних країнах світу понад сто років тому, було на маргінесі гуманітарних та соціальних наук. Про важливість наукових студій діаспори засвідчує постанова Президії НАН України від 16.03.1994 року, в якій відзначено факт зародження нового напряму досліджень гуманітарного профілю – *діаспорознавство*. До ґрунтовних напрацювань істориків у цьому напрямі (С. Віднянський, М. Палієнко, В. Трощинський), філософів (Н. Кривда, В. Школьняк), соціологів (К. Чернова), літературознавців (О. Слоньовська) нещодавно додалися праці з мистецтвознавства Ганни Карась [4–7] та Віолетти Дутчак [1–3], які розробили основи нового напряму у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві – *українське музичне діаспорознавство*.

Предметом нашого дослідження є українське музичне діаспорознавство в системі навчально-виховного процесу сучасної вищої школи України.

Теоретичні положення та результати дисертаційних досліджень Г. Карась та В. Дутчак рекомендовано для використання як у науковій, так і в навчальній діяльності, зокрема у підготовці відповідних розділів підручників з історії української культури, при розробленні лекційних та спеціальних курсів із культурології, сучасного мистецтва для навчальних закладів мистецького та культурологічного спрямування, при доповненні курсів з історії української музики XX століття.

Матеріали дослідження В. Дутчак сьогодні впроваджено у зміст навчальних курсів “Методика викладання гри на народних інструментах”, “Історія викладання гри на народних інструментах”, “Історія виконавства на народних інструментах”, “Українська народна інструментальна музика”, “Ансамблевий клас (ансамбль бандуристів) ”, “Спеціальний клас бандури” для студентів спеціалізацій “Народні інструменти” та “Музичний фольклор” напряму підготовки “Музичне мистецтво”, що входять до навчальних планів Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, безпосередній практичній, виконавській та музично-громадській діяльності. Дослідниця видала декілька нотних навчальних посібників, підготувала цикл авторських передач “Струни душі. Бандурне мистецтво України та діаспори” (Івано-Франківське обласне радіо, протягом 2001–2011 років).

Матеріали дослідження Г. Карась впроваджено у зміст навчальних курсів “Історія вокально-хорового виконавства”, “Хорова література”, спецкурсу “Музична культура української діаспори” для студентів спеціалізації “Хорове диригування”, напряму підготовки “Музичне мистецтво”, що входять до навчальних планів Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, нотних навчальних посібників автора, циклу лекцій для слухачів творчої лабораторії шкіл естетичного виховання, для слухачів курсів підвищення кваліфікації працівників культури, безпосередньої практичної, виконавської та музично-громадської діяльності.

Спецкурс “Музична культура української західної діаспори” [7] розробила автор статті і викладає з 2004–2005 навчального року для студентів спеціальності “музичне мистецтво” музичного факультету Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”. Доцільність спецкурсу обумовлюється потребою ознайомлення студентів зі здобутками українського зарубіжжя у сфері музичної творчості, хорового та інструментального виконавства,

музикознавства, а також необхідністю використання їх в майбутній шкільній практиці.

Мета спецкурсу: висвітлити картину музичного життя української діаспори ХХ століття на основі аналізу архівних, історичних, музичних джерел і періодичних видань.

Завдання спецкурсу: відтворити процес еволюції музичної культури української західної діаспори та встановити періодизацію музичної культури української діаспори ХХ століття в контексті еміграційних хвиль; визначити структуру української музичної культури західної діаспори як культурологічної системи та органічної частини української музичної культури; розкрити специфіку музичного життя українського зарубіжжя; висвітлити основні форми виконавства українців за кордоном; ознайомити із творчістю українських композиторів діаспори; проаналізувати здобутки музикознавців зарубіжжя; визначити роль музичної культури української західної діаспори у розвитку української музичної культури в історичному та загальнокультурному контексті.

У *першій частині* курсу розглядаємо соціально-економічні та історичні умови формування західного закордонного українства як передумову становлення його музичної культури та періодизацію музичного життя українців у контексті хвиль еміграції. Запропоновано авторську періодизацію музичної культури української діаспори в контексті історичних чотирьох хвиль еміграції: стабілізаційно-адаптаційний, аматорський (початок ХХ століття – 1914); організаційно-консолідаційний з рисами професіональності (між Першою та Другою світовими війнами); динамічно-структурований, професійний (після Другої світової війни – 1980-ті роки); інтегративно-трансформаційний (1980–2000 роки) періоди. Музична культура української діаспори творилася з часу перших поселень і є невід'ємною частиною духовної культури українців. Вона розвивалася у чотирьох ***основних напрямах***: творчий (композиторський), виконавський, освітній та музикознавчий, які складають основну її структуру.

У *другій частині* розглянуто концертно-виконавське діяльність як основний чинник національної самоідентифікації українців зарубіжжя. Основна увага зосереджена на хоровому мистецтві, оскільки це найпоширеніша форма виконавства як в Україні, так і за її межами.

Багатогранність вокального мистецтва української діаспори представ-лена такими видатними співаками, як: Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський (І період), Орест Руснак, Михайло Голинський, Олександр Носалевич, Роман Любинецький (ІІ період); Марта Кокольська, Марія Сокіл, Павло Плішка (у США), Йосип Гошуляк (Канада), Іра Маланюк, Євгенія Зарицька, Мирослав Скала-Старицький в Європі (ІІІ період); Вікторія Лук'янець, Андрій Шкурган, Зоряна Кушплер (IV період). Високопрофесійний рівень українських *співаків* відкрив перед ними найбільші оперні сцени світу.

Інструментальне виконавство української діаспори другої половини ХХ століття представляють передусім піаністи Любка Колесса, Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Юрій Олійник, Вадим Кіпа, скрипалі Роман Придаткевич, Євген Цегельський, Володимир Цісик, Альберто-Іван Лисий, віолончелісти Богдан Бережницький, Зоя Полевська, Христя Колесса. У повоєнний період на американському та австралійському континентах створюються осередки

бандуристів, започатковуються школи гри на інструменті, ансамблі. Видатною групою у США стає капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта. Значущою для розвитку жанру була творчість відомих музикантів-бандуристів Василя Ємця, Зеновія Штокалка, Григорія Китастого, Володимира Луціва, Ольги Олійник-Герасименко, Віктора Мішалова. Звернуто увагу на масові музичні святкування, ювілейні вшанування, конкурси та фестивалі української музики.

Третя частина присвячена аналізу полістилістики композиторської творчості закордонного українства, яка представлена такими іменами, як Олександр Кошиць, Михайло Гайворонський, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Антін Рудницький, Роман Придаткевич, Федір Якименко, Павло Маценко, Юрій Фіяла, Микола Фоменко, Зиновій Лисько, Василь Витвицький, Василь Безкоровайний, Андрій Гнатишин, Мирослав Антонович, Мар'ян Кузан, Ігор Соневицький та багато інших, які підтвердили своєю багатогранною творчістю, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки. Для практичних та самостійних занять запропоновано аналіз творів цих композиторів.

У четвертій частині розглянуто питання музичної освіти та музикознавства української західної діаспори: збереження традицій та новації, питання музичної культури у пресі, нотно-музичні видання, дискографія та фонозаписи української музики.

П'ята частина аналізує осередки музичної культури української діаспори (громадсько-політичні товариства та організації) та їх роль в організації культурного життя еміграції: музичні товариства ("Боян", "Кобзар"), Об'єднання Українських Музик (організація професійних музикантів у Німеччині у 1946–1950 роках), Народні Доми, Об'єднання українців та інші.

Шоста частина присвячена культурному діалогу України та її західної діаспори, взаємовпливу музичних культур української діаспори та автохтонного населення країн світу.

На прикладі цього спецкурсу зроблено спробу викликати інтерес студентської молоді до наукових досліджень з цієї проблеми. Як результат: під керівництвом автора успішно захищена кандидатська дисертація про музичну освіту діаспори [8] та 15 магістерських робіт з проблематики музичного діаспорознавства, відбувається керівництво чотирма дисертаційними дослідженнями, які розробляють нові аспекти проблематики, підготовано і проведено в обласній філармонії за участю студентів факультету творчі вечори композиторів із США Василя Безкоровайного (2005) та Євгена Ореста Садовського (2006), зініційовано та проведено чотири Всеукраїнські конкурси молодих вокалістів імені Ірини Маланюк (2007, 2009, 2011, 2013) – уславленої вагнерівської співачки, примадонни європейських оперних театрів, участь у якому брали студенти різних навчальних закладів України.

Як показала практика десятилітньої роботи із впровадження авторського навчального спецкурсу з цієї проблематики, апробація ідей автора (прове-дення мистецьких акцій на основі джерельного матеріалу музичної культури діаспори, виступи на науково-практичних конференціях, публікація наукових та науково-популярних статей), музична культура української діаспори привертає все більшу увагу студентів, викладачів вищої школи, активніше використовується у навчально-виховній роботі, має перспективи подальших наукових досліджень.

Список використаної літератури

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво діаспори у навчальних програмах зі спеціальності "Музичне мистецтво. Народні інструменти. Бандура" / В. Дутчак // Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського : збірка статей. – 2004. – Вип. 35. – С. 277–286.

2. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ–початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Дутчак Віолетта Григорівна ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 40 с.

3. *Дутчак В.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ–початку ХХІ століття : [монографія] / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.

4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.

5. Карась Г. Спецкурс "Українська музична культура західної діаспори" : актуальність вивчення / Г. Карась // Мистецька освіта в Україні : традиції, сучасність, перспективи : зб. мат. IV Всеукр. наук.-практ. конф., (Луганськ, 21–23 березня 2007 р.). – Луганськ : СтильІздат, 2007. – С. 85–90.

6. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Карась Ганна Василівна ; НАКККіМ. – К., 2014. – 44 с.

7. Музична культура української діаспори : робоча навчальна програма та методичні рекомендації спецкурсу для студентів спеціальностей "Музична педагогіка і виховання" (6.020200) та "Музичне мистецтво" (спеціалізація "диригування") (7.020205) / [уклад. Г. В. Карась]. – Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2009. – 40 с.

8. Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (ХХ – поч. ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Обух Людмила Василівна ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2014. – 18 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

UKRAINIAN MUSIC DIASPORA SCIENCE IN THE SYSTEM OF EDUCATIONAL PROCESS OF MODERN HIGHER SCHOOL OF UKRAINE

Ganna KARAS

The Choral Conducting Department,
Institute of Arts of the PreCarpathian Vasyl Stefanyk National University,
str. Akademika Saharova, 34-a, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014,
tel.: (+380342) 52 34 29; e-mail: karasg@ukr.net

The article is devoted to implementation of the Ukrainian music Diaspora science as a new trend of art criticism in the system of educational process of the modern higher school of Ukraine. The latest research of the Ukrainian art critics serves as a methodological background for development of new educational courses for special purposes and additional courses to approved educational plans and disciplines. There was proposed the experience of implementation of author's educational course for special purposes on this topic. Testing of the author's ideas is carried out through realization of artistic events based on the original material of diaspora music culture.

Key words: Ukrainian music diaspora science, higher school, educational process, system, educational disciplines, music culture, Ukraine.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 44–51
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 44–51

УДК 783:781-047.82](477)

КОНЦЕПЦІЙНІ АСПЕКТИ ДУХОВНИХ КОНЦЕРТІВ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ

Тетяна ГУСАРЧУК

Кафедра історії української музики та музичної фольклористики,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1 3/11, Київ, Україна, 01001,
тел.: 093-89-90-807; e-mail: tvhusarchuk@yandex.ua

Розглянуто шість духовних концертів Артемія Веделя з метою виявлення в їхніх художніх концепціях підтекстів, які резонують із актуальними у різні часи для українського суспільства проблемами та ідеями. У доборі композитором текстів із псалмів та їх музичному втіленні виявлено асоціації з долею України, наведено приклади розкриття А. Веделем вічної теми боротьби добра і зла, засудження моральних вад суспільства в особі ворогів, ствердження духовного спротиву особистості.

Ключові слова: українська хорова музика, церковна музика, духовний концерт, псалом, концепція музичного твору.

Постать Артемія Веделя є однією з найвеличніших і водночас найзагадковіших в історії української музики. Слухачів завжди вражала глибина проникнення композиторської думки у світ релігійних тем і символів та емоційна сила їх втілення. В. Аскоченський, посилаючись на спогади учня А. Веделя В. Зубовського, зазначав, що молитва не сходила з вуст композитора, Псалтир він знав напам'ять і заливався сльозами, декламуючи псалми [2, с. 376]. Те ж саме засвідчує В. Петрушевський [9, с. 388].

Проблема втілення слова в А. Веделя, безперечно, цікавить і сучасних дослідників його творчості. Зокрема, розглядали деякі аспекти взаємодії слова і музики в концертах з автографа композитора [3], способи компонування псалмових текстів [4], музичної інтерпретації окремих псалмів [12; 15], питання аналогій у світоглядних позиціях А. Веделя і Г. Сковороди [5; 13], використання риторичних фігур у концертах А. Веделя [1]. Проте взаємодія вербального і музичного чинників як ключовий звукотворчий процес і, відповідно, як один із найважливіших аспектів індивідуального стилю композитора досі не набув детального й масштабного висвітлення, тож залишається **актуальним** для українського музикознавства. Окрім цього, ми знаємо про опозиційні, зокрема, відверто антикріпосницькі погляди композитора [10, с. 64–65], і до сьогодні залишається відкритим питання про причини його життєвої трагедії. Тож актуальними є й спроби "прочитання" під цим кутом зору музичних інтерпретацій композитором канонічних текстів, адже результат такого розгляду може стати важливим аргументом у гіпотетичному вирішенні цієї проблеми.

Метою пропонованої статті є спроба розкриття деяких аспектів художнього змісту концепцій окремих творів А. Веделя, які, на нашу думку, вирізняються своїм актуальним підтекстом. Тож об'єктом нашої уваги стали шість духовних концертів

© Тетяна Гусарчук, 2015

композитора, а саме: "На ріках Вавилонських" ля мінор і до мінор, "Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє", "Помилуй мя, Господи", "Боже, законопреступниці восташа на мя" та "Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах".

В українській культурі псалом № 136 "На ріках Вавилонських" з його трагедійною силою звеличення духу народу, що не хоче коритися поневолювачам, зберігаючи свою віру, свою гідність і свою пісню, став одним із найпопулярніших біблійних сюжетів. Як зазначає В. Чотарі, "в українській псалмовій традиції простежується історико-національна паралель народного поневолення Україна – Ізраїль, яка опрацьовувалася поетами XIX–XX ст." [14, с. 17]. Започаткував традицію переспіву псалмів в українській літературі Тарас Шевченко, і серед десяти віршованих переспівів, створених ним, звичайно, є й псалом № 136. Гранично загостривши патріотичну ідею псалма, Великий Кобзар привніс нові вектори у його художню інтерпретацію. Зокрема, інакше трактоване алегоричне завершення тексту першоджерела, розвинуто думку про неможливість співати пісень на чужині:

"Розкажіть нам пісню вашу,
Може, й ми заплачем.
Або нашу заспівайте,
Невольники наші.
Якої ж ми заспіваєм?..
На чужому полі
Не співають веселої
В далекій неволі".

Отже, "*Не співають веселої в далекій неволі".* Але ж рабство – не лише "атрибут" чужини, тож тема "митець і влада" набуває ще більшого масштабу в умовах тотальної несвободи народу.

Слідом за Т. Шевченком до проблематики псалма № 136 знов і знов зверталися українські поети й письменники, по-своєму переспівуючи його (серед них П. Куліш, Я. Щоголев, В. Александров, С. Руданський, І. Франко, Леся Українка, у наш час – Т. Яковенко) [8, с. 238–239]. С. Літвінова подає інформацію щодо творів, написаних на текст псалма № 136 українськими композиторами, відзначаючи, зокрема, що першим з відомих авторів був А. Ведель і далі цей сюжет знов актуалізується в українському музичному мистецтві лише на початку 20-х років XX ст. – у трагічні роки першого голодомору в Україні, у період поневірянь і загибелі видатних діячів української культури. Тоді Л. Ревуцький створив кантату "Псалми Давидові" для мішаного хору із супроводом – перший твір на Шевченків переспів псалма (1922–1923 роки) [8, с. 244].

На зламі XX–XXI століть з'явився цикл "Монологи віків" В. Степурка – хорова псалмодія із солюючими інструментами у семи частинах, шосту частину якого написано на текст псалма № 136 у перекладі І. Огієнка ("Над ріками Вавилонськими" для мішаного хору та віолончелі соло)[1]. Серед творів О. Яковчука на тексти усіх десяти Шевченкових переспівів псалмів саме хоровий концерт "На ріках круг Вавілона"[2] для солістів і мішаного хору вирізняється своєю глибокою драматичністю й щирістю[3]. В основу концерту покладено повні тексти трьох псалмів - № 136, 93 і 81 (відповідно формується цикл з трьох частин).

[1] З 1997 року виконували окремі частини циклу. Прем'єра усього циклу відбулася 12 січня 2012 року у виконанні Муніципального камерного хору під орудою М. Гобдича.

[2] Правопис слова "Вавілон" подається відповідно до назви твору О. Яковчука.

[3] Прем'єра твору відбулася 1 лютого 2013 року у виконанні Київського муніципального хору "Хрещатик" під орудою П. Струця.

Отже, ідеї та образи, втілені у псалмі № 136, до сьогодні залишаються актуальними, набуваючи нових акцентів і відтінків змісту відповідно до специфіки історичних умов розвитку культури та індивідуального мистецького бачення теми.

Обидва концерти "На ріках Вавилонських" А. Веделя отримали широке визнання на теренах України та в інших культурах православного світу. Закономірно, що саме концерт "На ріках Вавилонських" до-мінор став першим опублікованим твором композитора [7], і того ж 1902 року публікацією саме цього концерту М. Лісіцин розпочав видання "Історична хрестоматія церковного співу"[4].

На жаль, обидва концерти А. Веделя, створені на текст 136-го псалма, не дійшли до нас в автографах, тому, за відсутності й інших свідчень, нам не відомий час і місце їх створення. Що спонукало композитора повторно звернутися до цього ж тексту? Наразі у нас немає відповіді на це питання. Стосовно того, який із двох творів постав раніше, можна робити припущення, зважаючи на їх стильові й композиційні особливості. Цю проблему порушила М. Скаженик у статті, присвяченій порівняльному аналізу концертів [12]. Керуючись логікою еволюції циклу духовного концерту, яка простежується у творчості А. Веделя, автор статті висловила гіпотезу про те, що до-мінорний концерт було створено пізніше ля-мінорного, адже йому притаманні більша мелодична розвиненість, більш незалежний від поступального викладу словесного тексту музичний розвиток та більша розвиненість циклу, який вже наближається до типової чотиричастинної схеми з певною послідовністю частин (повільна–швидка–повільна–швидка) [12, с. 120].

Відрізняється у двох концертах і музичне прочитання канонічного тексту. Загалом обидва твори репрезентують притаманний А. Веделю лірико-драматичний тип висловлювання, однак до-мінорний концерт вирізняється більшою драматичною експресією. Яскравим прикладом є відмінність у потрактуванні тексту *"воспойте нам от пісней Сіонських. Како воспоєм піснь Господню на землі чуждей"*. Якщо у ля-мінорному концерті композитор зберігає розподіл цього фрагменту тексту між кінцем третього і початком четвертого віршів, розпочинаючи словами *"Како воспоєм"* нову частину концерту, то у до-мінорному концерті він об'єднав ці текстові фрагменти в одній частині, і не просто об'єднав, а, відтворюючи безпосередній діалог між вавилонянами та ізраїльтянами, гранично загострив конфлікт. Особливо підкреслимо, що у цьому діалозі вже є не лише певна персоніфікація, але й драматизація висловлювання кожної з груп.

Зазначена особливість до-мінорного концерту проявляється, зокрема, й у вражаючій своїм драматизмом кульмінації на словах *"Дщи Вавилоня окаянная!"*, і фіналі, де початковий діалог дуету і тутті в основній тональності на словах *"Блажен іже імет і разбієт младенці твоя о камінь"* надалі звучить у паралельному мажорі, переінтоновуючись на зразок пізніх концертів композитора – з варіантним розвитком мелодії на основі сталої складоритмічної будови.

Отже, концерти "На ріках Вавилонських" А. Веделя, маючи багато відмінностей, яскраво репрезентують творчість митця як у концептуально-образному, так і в індивідуально-стильовому аспектах. Повторне звернення до цього тексту – тим більше в ситуації його успішного художнього втілення в обох випадках – додатково підтверджує виняткову суголосність змісту літературного першоджерела з проблематикою, яка хвилювала композитора, із спрямованістю його внутрішнього голосу.

[4] Историческая хрестоматия церковного пения / ред. М. Лисицына. – СПб : изд-е П. К. Селиверстова, 1902. – Вып. I.

Не лише за своїми стилістичними, композиційними ознаками, а й за характером образності до концерту "На ріках Вавилонських" до-мінор наближається ще один із багатьох до-мінорних концертів Артемія Веделя – "Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє". Чи не з вражаючою гостротою звучать сьогодні слова початкових віршів псалма 78:

78: 1. "Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє,
і оскверниша храм святий Твой.
:2. Положиша трупія раб Твоїх звірем земним:
:3. Проліяша кров їх яко воду
окрест Ієрусалима, і не бі погребаяй їх"?

А. Ведель створив чотиричастинний цикл, вибірково комбінуючи вірші 78-го псалма (1 – 3, 5, 9, 6, 10, 8, 11, 12), вводячи далі, зокрема, слова з псалма 7 (вірш 7) і завершуючи композицію віршем 13 псалма 78-го. Музичне втілення цього довільно створеного композитором "літературного лібрето" твору на основі канонічного тексту має свою яскраву специфіку, яка вирізняє твір із-поміж інших концертів композитора. Маємо на увазі наявність широких сольних розспівів сопрано (дисканта) на тлі акордових вертикалей решти голосів хору в усіх чотирьох частинах циклу, що утворило своєрідний лейтмотив[5]. Кожного разу розспівувалися різні слова, а саме: *"проліяша кров їх"* – у першій частині, *"Помози, Боже, помози нам"* – у другій, *"воздиханіє"* – у третій та *"возвістим (хвалу)"* – у фіналі. Кожного разу ці фрагменти введено при повторі відповідних слів, спочатку озвучених по-іншому, являючи собою ніби ліричні коментарі, суб'єктивовані реакції на те, про що йдеться в епіко-драматичній розповіді. Усі чотири фрагменти варійовані, що є типовим для стилю А. Веделя, який майже ніколи не повторює музичний матеріал, причому варійовані відповідно до відтінків змісту словесного тексту. Водночас їхня подібність для реципієнтів значно більша, ніж відмінність, тож вони "цементують" цикл, дуже виразно виділяючись на тлі іншого музичного матеріалу.

Безперечно, концерт "Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє" може бути віднесений до концертів із сильним суспільно-актуалізованим підтекстом, адже в ньому висловлено глибоку скорботу з приводу поневірянь і жертв, які поніс народ через напад ворогів, та пристрасну молитву про Божу допомогу і справедливу відплату: *"Пролей гнів Твой на язики, не знающия Тебе"* (78:6), адже образ ворогів – язичників, які напали на Ієрусалим, може бути співвіднесений з образом і інших ворогів. Невипадково така велика увага до концерту "Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє" проявлялася у стінах Києво-Могилянської академії, зокрема з боку О. Кошиця, про що свідчить його автограф на партитурі цього твору[6].

Тексти псалмів, багаті щодо варіантів втілення вічної теми боротьби добра і зла, були для А. Веделя справді невичерпним джерелом творчого натхнення. У концертах "Помилуй мя, Господи" (№ 6 з автографа композитора), "Боже, законопреступниці восташа на мя" (№ 11) та "Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах" (№ 12 – останній з автографа)[7] розкривається тема вічного протистояння

[5] Така особливість концерту навіть «спровокувала» створення відповідної виконавської інтерпретації, оприлюдненої у завершальному концерті заходів на відзначення 230-річчя від дня народження А. Веделя, коли концерт прозвучав у Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка у виконанні Марії Басистюк у супроводі органу (жовтень 1997 року).

[6] Партитура з шифром КДА Ее 1775 П. № 2 у НБУ ім. В. І. Вернадського. – С. 80, 87, 91.

[7] Якщо перші два концерти отримали широку популярність і були надруковані до 1917 року, то останній концерт було вперше опубліковано лише у 2000 році у вид.: Артем Ведель. Божественна

добра і зла. Так, глибоким драматизмом пройняті фрагменти концертів композитора, в яких йдеться про ворогів – *"ненавидящих мя туне", "ізгонящих мя неправедно",* в яких звучить запитання *"Доколі вознесеться враг на мя?"* або пристрасне прохання *"Господи! Ізбави душу мою от устен неправедних і от язика льстива"*. Проникливим молитовним почуттям сповнені ліричні фрагменти, в яких автор звертається до Всевишнього зі словами: *"Призри на мя і помилуй мя", "сохрани душу мою", "ісцели мя, Господи"*.

Як правило, конфліктність ситуації втілено завдяки переживанням героя, його суб'ктивній реакції. Однак у названих творах конфліктність цим не вичерпується У першій частині концерту "Боже, законопреступниці восташа на мя", який традиційно вважається автобіографічним, уже наявні дві музично окреслені сфери – та, що характеризує зазіхання ворогів на душу героя *("законопреступниці восташа на мя і сонм державних взискаша душу мою*"), і та, що втілює моральний вибір героя, який чинить опір цим зазіханням (терцет *"І Ти, і Ти, Господи, Боже мой"*).

У концерті "Помилуй мя, Господи" реакція людини на підступні дії ворогів набуває різкого, рішучого протесту: *"Смятеся от ярости око моє"* – у четвертій частині, *"Отступіте от мене всі ділающії беззаконіє"* – у п'ятій та *"Да постидяться і смятуться всі вразі мої"* – у сьомій, фінальній частині. Не важко помітити аналогію концепції останньої з фіналом концерту М. Березовського "Не отверзи мене во время старости" на текст *"Да постидяться і ісчезнут оклевітающії душу мою"*.

Нарешті, у першій частині останнього – дванадцятого концерту з автографа композитора "Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах", окрім типових лірико-драматичних висловлювань, з'являється звинувачувальний пафос у сповнених гнівом запитальних фразах *"Что дасться тебі ілі что приложиться тебі к язику льстиву?",* а після характерних веделівських мелодичних зворотів на словах "біх мирен", якими завершується третя частина концерту, втілюючи суб'єктивне начало, образ героя, на початку фіналу непримиренний конфлікт добра і зла, миру і війни знаходить вираження у зіставленні дуетних фраз верхніх голосів на словах "Єгда глаголах їм" та різко контрастних фраз тутті на словах "боряху мя туне".

Усе вищезазначене дає підстави зробити певні висновки:

1. Специфіка взаємодії музики з вербальним текстом у духовних концертах А. Веделя вбачається передусім у глибокому розумінні й емоційному переживанні композитором змісту канонічних текстів/ Порівняно зі своїми видатними сучасниками – С. Дегтярьовим, який був кріпосним і, зрозуміло, багато писав на замовлення, враховуючи потреби того культурного осередку, в якому він перебував (кріпосна капела графів Шереметєвих), а також, певною мірою, і порівняно з Д. Бортнянським, який завжди був міцно пов'язаний з парадною церемоніальністю Придворної співацької капели, – А. Ведель вільніше почувався у виборі текстів для своїх хорових концертів, більшість з яких написано на довільно обрані, найчастіше псалмові тексти. Філософська глибина й узагальненість псалмів, багатство тем, ідей, образів, їх експресія, природно, імпонували композиторові, саме в них він знаходив найповніше вираження власних роздумів і переживань. Тож озвучені композитором вербальні тексти набували у його творах якості особливої причетності, суб'єктивності, текст звучав ніби з перших вуст.

Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / ред. В. Колесника.– Київ, Едмонтон, Торонто, 2000. Проте він був відомий і виконувався ще до регентства О. Кошиця у Києво-Могилянській академії, принаймні у 1879 році [11, С. 117–118].

2. У концертах “Помилуй мя, Господи”, “Боже, законопреступниці восташа на мя”, “Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах” з великою мистецькою силою втілено вічну тему боротьби добра і зла, протистояння між внутрішнім світом людини, її високими моральними ідеалами та зовнішнім світом, в якому правлять *“законопреступниці”, “ненавидящії мира*”, наклепники, підлесники, ті, хто чинить неправедно, хто не бачить Бога перед себе, хто переслідує людину за її віру. Неодмінна перевага добра, яким живе душа веделівського героя, що чинить моральний опір усім силам зла, пристрасне засудження моральних вад людства концептуально асоціює творчість композитора з життєвим і творчим кредо Г. Сковороди. При цьому, звичайно, творчість композитора суттєво відрізняється емоційно від творчості філософа високим драматичним “градусом”, глибиною втіленої у ній печалі.

3. Як видається, в останньому концерті з автографа “Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах” лірико-драматичний характер, загалом пануючий у творах А. Веделя, переростає у героїко-драматичний. Тут уже переважає не молитовний стан, а пристрасна розповідь про конфлікт, тож цей концерт може бути трактований як не менш автобіографічний, ніж попередній концерт з автографа “Боже, законопреступниці восташа на мя”.

4. Розгляд художніх концепцій концертів А. Веделя “На ріках Вавилонських” ля-мінор і до-мінор, концерту “Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє” дає підстави стверджувати, що в них наявний підтекст, який сприймається подібно до багатьох творів XIX та XX століть – С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, П. Ніщинського, Л. Ревуцького, М. Вериківського та інших українських композиторів, які змушені були промовляти про актуальне засобами історичної аналогії [див. 6]. Як видається, першим у цій когорті майстрів можна вважати саме А. Веделя.

5. У низці духовних концертів А. Веделя композиторські інтерпретації канонічних текстів гостро актуалізують суспільно-історичну проблематику, актуальну не лише для епохи, в якій жив митець, а й суголосну українській історії загалом і нашому сьогоденню зокрема. Це додатково сприяє розумінню того, як позиціонував себе А. Ведель у реаліях його епохи і, відповідно, підказує нам, що саме з цим пов’язана його трагедія, а краще сказати, його життєвий подвиг.

Список використаної літератури

1. *Ананьєва Н.* Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя і питання інтонування сакрального слова / Ананьєва Наталія // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : збірник наукових статей. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / редактор-упорядник М. М. Скорик. – К., 2010. – С. 227–242.

2. *Аскоченский В.* Киев с его древнейшим училищем – Академиею / Аскоченский В. – Ч. 2. – К., 1856. – 567 с.

3. *Гусарчук Т. В.* Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы: дис. на соисание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 спец. “Музичне мистецтво” / Т. В. Гусарчук. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1992. – 203 с.

4. *Гусарчук Т. В.* Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя / Гусарчук Т. В. // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 4 : Музика і Біблія. – К., 1999. – С. 108–113.

5. *Гусарчук Т.* Артемій Ведель / Т. Гусарчук // Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури.– Вип. 2. – К. : Центрмузінформ, 1999. – С. 69–101.

6. *Кармазін А.* Муза Кліо у творчості М. Вериківського // Київське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2009. – С. 53–61.

7. *Лисицин М.* Современная церковная музыка (Приложение) / М. Лисицин // Музыка и пение. – СПб., 1902.

8. *Літвінова С.* Псалом № 136 "На ріках Вавилонських" в українському хоровому мистецтві XVIII – XXI століть (композиторська творчість та виконавство) / Світлана Літвінова // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського. – К., 2012. – С. 246–247.

9. *Петрушевский В. Г.* О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя: к истории Киево-Академического хора и к характеристике церк. пения в Киеве в конце XVIII века / В. Г. Петрушевский // Труды Киевской духовной академии. – К., 1901. – № 7. – С. 382–396.

10. *Протоиерей П. И. Турчанинов.* Записки // Домашняя беседа для домашнего чтения. – 1963. – № 2–6.

11. *Руденко Л.* Нотна бібліотека хору Київської духовної академії / Людмила Руденко; НАН України, Нац. б-ка імені В. І. Вернадського; наук. ред. Л. В. Івченко; комп'ютерно-програмна підтримка К. В. Лобузіної. – К. : НБУВ, 2013. – 416 с.

12. *Скаженик М.* Множинність втілення канонічних текстів у хорових творах А. Л. Веделя (на прикладі двох концертів "На ріках Вавилонських") / Маргарита Скаженик // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. – К., 2001. – С. 117–121.

13. *Тилик І.* Світоглядні аспекти хорової творчості Артемія Веделя у проекції на релігійно-філософські ідеї Григорія Сковороди / Тилик Ігор // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірник наукових статей. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / редактор-упорядник М. М. Скорик. – К., 2010. – С. 190–209.

14. *Чотарі В. А.* Жанр псалма: ґенеза, адаптація, трансформація: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06. – Теорія літератури / Чотарі Вероніка Аттіловна; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – 21 с.

15. *Шуміліна О.* Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт Артемія Веделя № 2 "Спаси мя, Боже" та його партесний прототип) / Шуміліна Ольга // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірник наукових статей. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / редактор-упорядник М. М. Скорик. – К., 2010. – С. 210–226.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CONCEPTUAL ASPECTS OF ARTEMIJ VEDEL'S SPIRITUAL CONCERTOS IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN HISTORY

Tetjana HUSARCHUK

Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology,
Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music,
str. Architect Gorodetsky, 1 3/11, Kyiv, Ukraine, 01001,
tel.: 093-89-90-807; e-mail: tvhusarchuk@yandex.ua

The figure of Artemij Vedel (1767–1808) is one of the greatest and yet the most mysterious in the history of Ukrainian music. Audience is always struck by the depth of how the composer understands the world of religious themes and symbols as well as emotional strength of their implementation. Most of Artemij Vedel's spiritual concertos are based on texts of psalms which were selected arbitrarily and in which he found the most adequate expression of his own thoughts and experiences.

In the concert series he reveals his unique autobiographical composer's score "Blazhen razumivaiai na nyshcha i uboha" (number 5), "Pomylui mia, Hospody" (number 6), "Bozhe, zakonoprestupnytsi vostasha na mia" (concerto number 11, which is traditionally considered to be an autobiographical one), "Ko Hospodu, vnehda skorbity mi, vozzvakh" (number 12) – the eternal theme of the struggle between good and evil, and the idea of moral stability are embodied with great artistic strength here.

It seems that in his last concerto "Ko Hospodu, vnehda skorbity mi, vozzvakh" lyric and dramatic atmosphere, which is dominant in the works of A. Vedel, evolves into a heroic and dramatic one. This concerto can also be interpreted as autobiographical.

The review of dramatic concepts of A. Vedel's concertos such as "On the rivers of Babylon" a-moll and c-moll and "Bozhe, pryidosha iazytsy v dostoianiye Tvoie", suggests that they have an available subtext: using the analogy "Israel – Ukraine" the composer tells the story about enslaved native people. These spiritual concertos are perceived like many other works of the nineteenth and twentieth centuries, written by S. Hulak-Artemovsky, M. Lysenko, P. Nischynsky, L. Revutsky, M. Verykivskyi and other Ukrainian composers who spoke about the reality by means of historical analogies. It seems that in this group of artists A. Vedel can be considered to be the founder.

Thus, in a number of spiritual compositions by A. Vedel, his interpretations of biblical texts manifest socio-historical problems, which are acute not only for the era in which the artist lived, but also for Ukrainian history in general and in particular for our present. It sheds additional light on understanding how Artemij Vedel positioned himself in the realities of his era and, therefore, tells us that his life tragedy is related to all those problems.

Key words: Ukrainian choral music, Spiritual Music, Spiritual Concerto, Psalm, concapt of a musical work.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 52–58
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 52–58

УДК 78.072.2:82-92](438)

ПУБЛІЦИСТИЧНІ ПРАЦІ ЗДЗІСЛАВА ЯХІМЕЦЬКОГО

Оксана ГИСА

Кафедра театрального мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний
університет ім. В. Гнатюка,
тел. (097) 76-56-366; e-mail: oksana.gysa@mail.ru

Висвітлено напрями публіцистичної діяльності Здіслава Яхімецького в контексті наукової проблематики європейської музикології. Проаналізовано публіцистику завідувача кафедри музикології Ягеллонського університету З. Яхімецького. Простежено вплив публіцистичних праць З. Яхімецького на встановлення та розвиток польської музикологічної школи.

Ключові слова: європейська академічна освіта, Здіслав Яхімецький, публіцистична діяльність, музична критика, наукова діяльність.

Незаперечним є факт, що про Здіслава Яхімецького (засновника першої у Польщі краківської школи музикознавства, а також одного із перших польських музикознавців з академічним званням) донині немає ґрунтовного наукового дослідження.

Протягом останнього часу над вивченням друкованої та рукописної професора кафедри музикології Ягеллонського університету Здіслава Яхімецького частково працювали: У. Граб “Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського та її медієвістичні зацікавлення” [1], Є. Пажизнський “Популяризаторська діяльність Здіслава Яхімецького” [13], В. Позьняк “Здіслав Яхімецький як критик музичний і театральний” [12]. Проте задекларована проблема недостатньо висвітлена в українському та зарубіжному музикознавстві і потребує глибшого осмислення.

Мета статі – висвітлити публіцистичну діяльність Здіслава Яхімецького в контексті культурно-освітніх традицій першої половини XX століття.

Вагомою сторінкою діяльності З. Яхімецького були публіцистичні праці. Вони вирізняються від наукових специфікою викладу матеріалу, основою якої є особлива авторська манера оповіді, властива Яхімецькому-публіцисту: мова доступна, образна, відсутні складні наукові формулювання. З. Яхімецький, готуючи публіцистичні праці, уникав складної музичної термінології. Натомість у його статтях натрапляємо на терміни, які можуть бути не завжди зрозумілими для широкого кола читачів – любителів музики. Як бачимо, беззаперечна фаховість публіцистичної діяльності З. Яхімецького була невід’ємною складовою його наукового та педагогічного доробку. До сьогодні великий інтерес серед музикологів та широких верств любителів музики викликають його неодноразово згадані раніше, проте знакові для науки та культури публіцистичні праці “Ріхард Вагнер у світлі листів до пані Матильди Весендонк” (1905) [4], “Музика у Кракові” (1907) [6],

© Оксана Гиса, 2015

які висвітлюють як персоналії польських музикантів, так і важливі театральні та концертні прем'єри того часу.

Перші публіцистичні тексти (листи і менші статті, опубліковані у варшавському виданні "Музичне відлуння") З. Яхімецького датовані 1903–1904 роками. З 1905 року З. Яхімецький починає друкувати в "Польському огляді" рецензії та есе, зокрема вже згадану нами працю "Ріхард Вагнер у світлі листів до пані Матильди Весендонк" [4]. Вже у перших публікаціях проявляються ознаки його стилю: захоплення досліджуваними творами, а також об'єктивність оцінок та ґрунтовна аргументація тверджень. Як це буває у критиці (не лише музичній), не зі всіма поглядами автора можна погодитися, та важливо, щоб свої висновки (часто сміливі, інколи парадоксальні, навіть скандальні) рецензент підтвердив ретельними доказами, апелюванням до авторитетних джерел тощо. З. Яхімецький дотримувався цього принципу, наводив аргументи у нешаблонній, індивідуальній та вишуканій формі, послуговуючись влучними дотепними висловами.

Діяльність Яхімецького як критика і публіциста нерозривно пов'язана з популяризуванням музики, а це пояснює мову, яку використовував професор: доступну, образну, позбавлену наукових формулювань. Він уникав спеціалізованої музичної термінології. Натомість можна знайти в його текстах терміни, з розумінням яких може мати проблему читач необізнаний із музикою, проте для пересічного меломана, котрий стежить за подіями музичного життя міста, вони зрозумілі. Беззаперечна фаховість публіцистичного доробку З. Яхімецького виявляється не у використанні недоступної термінології, а, радше, у змістовому наповненні формульованих ним суджень. Після повернення до Польщі З. Яхімецький поповнив музичну періодику серйозними статтями, де представив результат своїх досліджень давньої польської музики; зі знанням і непомильною інтуїцією обговорив також нові оперні прем'єри. Тоді у великій статті ("Час", 24.06.1907) значного розголосу набула опера Кароля Вайсса під назвою "Польський єврей" [5]. З. Яхімецький зумів протистояти загальній думці й, спираючись на конкретні приклади, оцінив твір чеського композитора у відповідному критичному тоні.

У 1926 році професор після шестирічної перерви знову обійняв посаду музичного рецензента у редакції видання "Голос народу". У цей час у місті відбувалося чимало подій. Краківська публіка мала змогу дивитися протягом сезону кільканадцять інших опер, які рідше виконували, зокрема "Лючія з Ламмермур", "Дон Паскаль", "Йонткова помста", "Марта", "Єврейка", "Виведення з гарему", "Лунатичка", "Веселі кумасі" та інші. З року в рік оперні вистави чимраз рідше залучали до репертуарів краківських театрів: якщо у першому сезоні ці дійства відбувалися щотижня, то згодом – значно рідше, втрати інтересу до постановки опери були досить різноаспектними. Незважаючи на численність публіки, існували фінансові труднощі, не було належної підтримки і допомоги з боку міської влади, передусім гостро стояло питання відсутності приміщення для оперного театру. З. Яхімецький активно долучався до обговорення цього питання, неодноразово виступав у пресі і на різних публічних подіях, ініціюючи розв'язання проблеми, яка постійно викликала сплеск емоцій у краківських меломанів [12].

Зрештою, З. Яхімецький ніколи не цікавився оперою лише на "власному подвір'ї", а брав активну участь в обговоренні мистецьких подій, що відбувалися в інших містах. Наприклад, коли в серпні 1932 року в містечку Закопане було створено твір "Гірська опера", він присвятив цій події цикл статей у формі легких

і популярних фейлетонів, у яких для широкого кола читачів представив "теорію і практику" опери на "відкритому повітрі" [12].

Передплатникам і поціновувачам видання "Голосу народу" професор регулярно повідомляв про новинки видань на музичну тематику, писав звіти з публічних лекцій і рецензії до театральних вистав (наприклад, повна ентузіазму стаття від 14.07.1929 року про виступи Московського художнього театру К. Станіславського).

Публіцистичну діяльність З. Яхімецького неодноразово переривають його виїзди за кордон або до інших польських міст. Проте під час цих подорожей автор завжди занотовував свої спостереження, які репрезентують картину тогочасного культурного життя польських та європейських міст. На підставі статей, опублікованих у квітні 1933 року, з'явилася збірка "Погляд на сучасний італійський театр", у якій різноаспектно схарактеризовано театральне життя і драматургію Італії. Перебіг мистецького життя Відня репрезентує цикл з кільканадцяти фейлетонів під назвою "В оточеному Відні" ("Голос народу": 10.11.1933), в якому на широко змальованому культурному тлі автор охарактеризував тогочасний театральний і музичний рух у столиці Австрії. Після перебування у Варшаві З. Яхімецький написав шість статей, присвячених театральним подіям, під назвою "Враження від кількох грудневих днів і вечорів у Варшаві" ("Голос Народу": 12. 1933) [12].

Упродовж багатьох років професор досліджував театральне мистецтво з позиції музикознавця. Утім, з плином часу він все більше схилявся до театральної критики. Саме тому у 1938 році вченого запросили на посаду театрального оглядача видання "Ілюстрований щоденний кур'єр". З. Яхімецький виправдав сподівання театроманів. Уже перші його рецензії стали якісними критичними дослідженнями, оскільки автор поєднав всебічну ерудованість, проникливий погляд справжнього науковця зі сформованими поглядами на мистецтво і легкістю стилю фейлетоніста. Зрозуміло, що названі критерії виявлялися у різній інтенсивності залежно від жанрового спрямування публікації: деякі рецензії були повними гумору фейлетонами, інші – серйозними дослідженнями, що виходили за скромні межі журналістської творчості. Загалом у сезоні 1938–39 років він написав вісімнадцять обширних рецензій, які сповна заслуговують на окреме видання.

У "Польському огляді" (12.1907) вийшла друком стаття З. Яхімецького під назвою "Музика у Кракові" [6], що є прикладом серйозного зацікавлення вченого музичним життям міста. У процесі аналітичного опису події останнього півріччя, автор вирізнив і детально проаналізував концерт краківських композиторів, котрі творили в естетичному контексті мистецького об'єднання "Молода Польща". Аналізуючи виконувані на концерті твори, З. Яхімецький підкреслює їхні переваги і конкретно вказує на недоліки, а подекуди і зауважує, що декотрим композиторам варто відмовити у праві належати до нового мистецького об'єднання [6].

Після початку Першої світової війни бачимо, що З. Яхімецького, (вже тоді доцента музикознавства Ягеллонського університету) призначено на посаду постійного рецензента краківської газети "Голос народу". Дуже знаменно, що протягом року він писав винятково театральні огляди, і тільки з 1916 року з'являються також рецензії на концерти. У ці часи настає перше безпосереднє зближення З. Яхімецького з театром. Цей контакт дуже сильний, оскільки його результатом стала не тільки інтенсивна рецензійна праця, але також спроба написання комедії, створення музичного супроводу для п'єс, які ставили на краківській сцені. Як приклад тут доречно згадати музику до вистави за драмою "Повернення Одіссея"

С. Висп'янського, засновану на оригінальних старогрецьких мелодіях (11.1917); пісню Розіни, яку виконала Ірена Сольська в опері "Севільський цирульник" (12.1917), а також музичну ілюстрацію до твору "Пан Йовіальський" (1.02.1918). Праці сценічного композитора З. Яхімецький ніколи не зрікся. У міжвоєнний період він скомпонував музичну оправу однієї з комедій В. Шекспіра. Ще у червні 1939 року написав музику до твору Адама Вільє де Ліль-Адам під назвою "Аксель", а після Другої світової війни опрацював старі народні італійські пісні для комедії К. Ґольдоні "Мірандоліна" [12].

Водночас З. Яхімецький з 1916 року вів музичний розділ у виданні "Голос народу". Його замітки та оглядові праці публікували у двох рубриках: "З опери" і "З музики". Саме у цей час Краків переживав об'єктивну фазу мистецького життя. Особливо різноманітною та результативною була діяльність опери. У її репертуарі, крім творів із "залізного" фонду ("Галька", "Фауст", "Кармен", "Мадам Баттерфляй", "Севільський цирульник", "Травіата"), з'явилося чимало менш відомих опер і навіть кілька п'єс, які вкрай рідко пропонували глядачеві: "Орфей" Глюка, "Парія" Монюшка, "Янек" Желенського.

З цікавих публікацій цього часу варто згадати обширні рецензії, присвячені двом книжкам Дж. Райсса ("Гармонія", "Історія музики"). Співпраця з "Голосом народу" перервалась улітку 1920 року. Протягом кількох наступних років З. Яхімецький не займав місця постійного рецензента, проте вміщував кількадесят статей у краківських виданнях "Час", "Ілюстрований щоденний кур'єр", у тижневому додатку цієї газети "Літературно-науковий кур'єр" тощо.

Серед своїх праць він віддавав перевагу жанру рецензії, в якій були наявні елементи звіту. Саме тому збірка критичних статей у періодиці – це безмежно цінний огляд музичних подій того часу.

Будуючи свої судження на об'єктивних аргументах, З. Яхімецький не боявся протистояти загальній думці. Після прем'єри нової опери Людомира Ружицького у 1909 році в рецензії у "Польському огляді" оглядач гостро розкритикував твір молодого автора: "Панегірики, які у різних формах з'явилися після «Болеслава Сміливого», – справді дуже несмачні, молодому композитору служать негативно, причіпляють йому крила Ікара і є при цьому важкими гріхами проти моралі у критиці, яка як нечесно (негативними поглядами), так і нещиро перебільшеними може звести дилетанта з правильного шляху" [10]. Схожу характеристику має опера "Польський єврей", рецензія на яку опублікована у 1907 році одразу у двох виданнях: "Час" і "Польський огляд" [5]. Оперу, якої чекали як визначної події, критик оцінив так: "Коротко кажучи, «Польський єврей» п. Вайсса, як і п. Ерлангера (другий композитор, котрий одночасно з Вайссом написав музику до цього самого оповідання), не має умов, аби стати вічним емігрантом по оперних сценах" [5]. У часи, коли тріумфувала оперета, а численна публіка прибувала, щоб побачити кожну новинку, не висловлюючи антипатій навіть після вистави на низькому мистецькому рівні, З. Яхімецький старався "боротись пером" з популяризацією масової культури та послабленням оперних стандартів. "Зузю" А. Реньї професор критикував на шпальтах "Польського огляду" словами: "Важко з більшою наївністю у зав'язці драматичної теми і проведенні її до успішного кінця, як у Зузі. […] Долі молодого і старого графа Шігетварі так по-дитячому представлені, що в театрику маріонеток на провінційному ярмарку публіка з батогами жадає кращої конструкції у лялькових драмах" [11]. У цьому ж контексті рецензент гостро розкритикував

і твір "Коханий Августин" Леона Фалла: "Цілісність є така нудна, як найнудніший дипломатичний твір і так само оперетково наївна" [11].

Загалом лише в газеті "Голосу народу" З. Яхімецький опублікував 93 рецензії, і, як засвідчує скрупульозний аналіз цих праць, структура їх досить різноманітна, проте змістовне наповнення вражає фаховістю. Правдою є те, що під час рецензування він витлумачив чимало історичних та теоретичних питань, чим спонукав читача замислитися не лише над змістом твору та якістю гри акторів, а й над метою написання опери і над історико-культурним потенціалом твору.

Дещо відрізняється зміст та структура рецензій, вміщених у "Польському огляді": вступ (переважно стосується загальної ситуації опери як інституції, інформує про обставини, привід для постановки, перераховано назви постановок з репертуару за останній час), головна частина рецензії (тут зазвичай вміщено доволі детальний опис лібрето і музичний аналіз, або якщо опера не є новинкою, то увага зосереджена на характеристиці виконання та на якості роботи окремих виконавців), кінцівка (подібно як у рецензіях у щоденних газетах, не завжди містить висновкові положення, а подекуди розповідає, наприклад, про найближчі плани оперного репертуару).

Традиційно, найбільш змістовну частину становить серединна ланка рецензії. Однак її внутрішні пропорції коливаються залежно від порушеної теми. Наприклад, пишучи в 1907 році рецензію на виставу "Польський єврей" [5], автор досить детально описав лібрето, а також музику опери, натомість подібну у величині частину тексту відвів для критики "складу оперного персоналу" [5], як називав З. Яхімецький виконавців. Оцінюючи виставу "Царевич Ящір" того ж року [8], критик скрупульозно охарактеризував зміст лібрето, оцінив музику Болеслава Рачинського, але критику способу виконання висловив лише в чотирьох реченнях. Винятково вичерпно і глибоко З. Яхімецький проаналізував лібрето і музику опери "Стара казка" Владислава Желенського також у 1907 році [7]. Зрештою, сам аналітик виявив свою підготовку до розпочатої критичної оцінки: "Я насмілююся виступити з цими думками після п'ятиразового прослухання опери і добросовісного вивчення партитури" [7].

Мовні засоби, які використовував З. Яхімецький у своїх текстах у пресі, є різноаспектними: образні конструкції надавали висловлюванням експресивного забарвлення, а у відповідних моментах – гостроти критики і різкого гумору. Єжи Пажинський охарактеризував стиль З. Яхімецького як мову "чистокровного гуманіста" [13].

Варто зазначити, що З. Яхімецький мав на меті досягнути рівня сучасної польської літературної критики, що помітно, на думку Магдалини Дзядек, не тільки у спорідненості порушеної проблематики (часто проводив аналогії між музикою і літературою та живописом), але й у дбайливості про "письменницьку майстерню, а особливо – про мову [2]. Складаючи описи творів і постановок, він використовував численні метафори і риторичні фігури, які підсилювали емоційну насиченість тексту та сприяли створенню ефекту "звернення до кожного", що є виразним засобом творення громадської думки – основної мети кожного періодичного видання. Пишучи, наприклад, про "Пеллеаса і Мелісанду" Арнольда Шенберґа, критик стверджував: "Твір Шенберґа – це болюча операція, скажімо, сліпої кишки, яку здійснюють без наркозу на тисячі слухачів. Отож нічого дивного, що половина їх, не маючи бажання справді захворіти, покинула зал і диригента-композитора" [3]. В

іншому випадку професор образно охарактеризував творчість Р. Вагнера у такому контексті: "Високо, як дуб прекрасний, виріс над нами геній Вагнер" [9]. Також про цього ж німецького композитора, але вже в іншій статті З. Яхімецького читаємо: "Триєдиним мистецтвом своїм хотів Вагнер впливати на людство, хотів його вознести, вдосконалити, як апостол його відродження" [11, с. 269]. Навіть з поданих вище прикладів видно, що Яхімецький умів сформулювати свої порівняння як гострим способом (у рецензії на симфонічну поему А. Шенберґа, стилізовану під "медичну"), так і витонченим, живописним (у висловлюваннях, що стосувалися Р. Вагнера). В обох випадках компаративні конструкції сильно впливають на читача, допомагаючи йому сприйняти текст. Водночас стильова манера показує ставлення автора до предмета оцінювання.

Болеслав Валлек-Валевський писав у "Голосі народу" 1921 року про те, що перо З. Яхімецького "зближається до типу французьких учених, попри факт, що наш музикознавець свої студії відбував під пильним оком німецьких авторитетів" [14, с. 2]. Безсумнівно, мова, яку використовував професор у своїх публіцистичних текстах, попри плин часу, сьогодна теж забезпечила б авторові популярність.

Важливою сферою творчої діяльності З. Яхімецького було написання рецензій на театральні вистави та концертні виступи. У цих працях З. Яхімецький стисло висвітлював основні події культурно-мистецького життя Польщі 1903–1925 років. Роботи, головно, були інформативно-оцінювальними, основний акцент автор робив на висвітлені змісту тої чи іншої мистецької події. За свідченням його сучасників-науковців, критична діяльність професора не завжди імпонувала опонентам у цій сфері діяльності. Інколи рецензії З. Яхімецького, зокрема в часопису ("Голос народу") були дещо ширшими та описовими. Значною мірою вони були історико-культорологічними, інколи була недостатньо висвітлена якість підготовки та постановки культурно-мистецької події. У такому разі рецензент виконував функції репортера, з метою суб'єктивного опису певної події. На думку польського науковця Єжи Пажинського, його рецензійний стиль – мова "чистокровного гуманіста" [13].

Отже, рецензійна робота З. Яхімецького належить до провідних сфер його науково-публіцистичній діяльності. Статі музикознавця виконували необхідну пізнавально-просвітницьку функцію, оскільки торкалися вагомих подій громадського й мистецького значення, впливаючи на рівень суспільної свідомості та високої духовності в польському середовищі. Публіцистична діяльність ученого на сторінках численної тогочасної преси відіграла позитивну роль у національному музичному процесі та сприяла розвитку й піднесенню музичної культури Польщі.

Список використаної літератури

1. *Граб У.* Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського та її медієвістичні зацікавлення / У. Граб // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Старовинна музика : Сучасний погляд. Кн. 2. – К., 2006. – Вип. 41. – С. 211.

2. *Dziadek M.* Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy / M. Dziadek. – Cieszyn, 2002. – 265 s.

3. *Jachimecki Z.* Z dzisiejszej muzyki nemeckej / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1905. – T. 157. – S. 48.

4. *Jachimecki Z.* Ryszard Wagner w świetle listów do pani M. Wesendonk / Z. Jachimecki // Przegląd Polski, 1905. – T. 157. – S. 472–494.

5. *Jachimecki Z.* Żyd polski. Opera w dwóch aktach Karola Weissa / Z. Jachimecki // Czas.– Kraków, 1907. – № 142. – S. 1–2.

6. *Jachimecki Z.* Muzyka w Krakowie / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1907. – T. 165. – S. 140–146.

7. *Jachimecki Z.* Muzyka w Krakowie. Stara Baśń. Opera w czterech aktach Władysława / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1907. – T. 165. – S. 286–299.

8. *Jachimecki Z.* Muzyka w Krakowie / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1907. – T. 166. – S. 499–514.

9. *Jachimecki Z.* Ewolucja w twórczości Wagnera / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1913. – № 11. – S. 4.

10. *Jachimecki Z.* Muzyka w Krakowie i nowa opera polska / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1909. – T. 171. – S. 584–591.

11. *Jachimecki Z.* Opera lwowska w Krakowie / Z. Jachimecki // Przegląd Polski. – Kraków, 1913. – T. 189. – S. 268–273, 399–406.

12. *Poźniak W.* Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny / W. Poźniak // Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – 1953. – № 4(8). – 240 s.

13. *Parzyński J.* Popularyzatorska działalność Zdzisława Jachimeckiego / J. Parzyński // Muzyka. – 1983. – №3. – S. 3–20.

14. *Wallek-Walewski B.* Nowa książka o Moniuszce / B. Wallek-Walewski // Glos Narodu. – № 22, 1921. – S. 2.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ZDZISŁAW JACHIMECKI'S JOURNALISTIC ACTIVITIY

Oksana HYSA

Department of Theatrical Art,
V. Hnatiuk Ternopil Institute of Arts,
tel.: (097) 76-56-366; e-mail: oksana.gysa@mail.ru

The areas of Zdzisław Jachimecki's musicological work in the context of scientific issues of European musicology have been highlighted in this article. Besides the scientific and journalistic activities of Zdzisław Jachimecki, who was the head of the musicology department of the Jagiellonian University at once, also has been analyzed in this paragraph. The influence of Zdzisław Jachimecki's journalistic activities on the establishment and development of the Polish school of musicology has been presented as well.

Key words: European academic education, Zdzisław Jachimecki, journalistic activities, music criticism, scientific activity.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 59–82
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 59–82

УДК 783.6(477)(082)”1790/1791”

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ: ПОЧАЇВСЬКИЙ “БОГОГЛАСНИК” 1790–1791 років

Юрій МЕДВЕДИК

Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: (+38032) 44 23 390; e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net

Присвячено 225-літтю від часу виходу у світ унікальної антології української антології духовної пісні під назвою “Богогласник” (Почаїв, 1790–1791). Видання стало першим з-поміж подібних тематичних збірників не тільки в Україні, а й у всьому східнослов’янському світі. духовної короткому огляду. Згодом антологія отримала дуже велику популярність далеко поза межами України, до текстів пісень виявляли чималий інтерес численні українські композитори, серед яких і сучасні (М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, Д. Січинський, В. Барвінський, М. Гайворонський, М. Скорик, Г. Гаврилець та ін.).

Ключові слова: “Богогласник”, духовна пісня, антологія паралітургійна творчість.

Еволюція наукової думки про українську духовну пісню та “Богогласник”

Науково-просвітницьке зацікавлення давньою українською та східнослов’янською духовнопісенною творчістю починає поступово матеріалізуватися на сторінках різних видань приблизно в 40–50-ті роки XIX століття. Спершу вивчення духовнопісенної спадщини було популярним та науково-популярним. Переважна більшість дослідників зверталися до духовнопісенних надбань побіжно, в контексті іншої проблематики: в літературознавчому контексті Осип Бодянський, Омелян Огоновський та інші, в історико-культурному та етнографічному сенсах – Микола Костомаров, Павло Чубинський, Пйотр Киреєвський, Пйотр Безсонов, Пйотр Шейн, Яків Головацький. На потребу досліджувати старовинні рукописні співаники, їх репертуар, тексти та мову вказували Антон Петрушевич, Ніколай Петров, Чеслав Нейман, Микола Сумцов. З конфесійних позицій до духовних пісень мав інтерес Андрей Хойнацький, Флавіан Добрянский (псевдонім – *Н. Мирович*), Петро Житецький. Зміст чималої кількості праць згаданих авторів лише незначною мірою стосується духовнопісенної творчості, хоча майже в кожному дослідженні наявні посутні взаємодоповнюючі спостереження над текстами, їх ґенезою, історією розвитку тощо. Однак тільки розвідки П. Безсонова, А. Петрушевича, Н. Мировича, Ч. Неймана та кількох інших дослідників пов’язані з духовною піснею.

В останній чверті XIX століття не без впливу, що походив від Михайла Максимовича, Пантелеймона Куліша, Миколи Лисенка та деяких інших діячів української культури набуває обертів інтерес до кобзарсько-лірницького репертуару, основу якого становили псальми (духовні пісні). З’являється низка

© Юрій Медведик, 2015

статей про окремих мандрівних музикантів авторства Валеріана Боржковського, Івана Беньковського, Олександра Малинки, Василя Горленка, Олександра Науменка, згодом Владіміра Перетца, Володимира Гнатюка, Міхаїла Сперанського, Гната Хоткевича та інших. Виявляв зацікавлення лірницьким псальмовим репертуаром і Філарет Колесса. Вершинним досягненням у цьому дослідницькому процесі стала праця Порфирія Демуцького "Ліра і її мотиви" (Київ, 1903), підготована на основі записів автентичного лірницького музикування. Ці музично-поетичні тексти відображають особливості модифікації мелодики та лексики українських барокових духовних пісень, у тому числі з богогласникового репертуару в інтерпретації лірників та кобзарів на межі XIX–XX століть.

Наприкінці XIX століття викристалізовуються дві течії дослідження духовнопісенної творчості. Одна із них полягала в зацікавленні кобзарсько-лірницьким мистецтвом та питанням рецепції духовнопісенної творчості барокової доби в народно-побутовому середовищі. Інша розвивалася довкола джерелознавчо-археографічної, текстологічної та едиційної проблематики. У цьому руслі найпомітніший внесок у дослідження жанру зробили Іван Франко, Михайло Грушевський, Владімір Перетц та Володимир Гнатюк.

Важливе місце належить розвідкам, які спеціально були спрямовані на вивчення рукописних та друкованих співаників XVII–XVIII століть. У цей час вдалося зібрати, опрацювати і зберегти значну кількість цінних рукописних та друкованих співаників. На межі XIX–XX століть такий напрям став цілеспрямованим і систематичним. Завдяки М. Грушевському та особливо І. Франку було сформовано методологічну базу дослідження, обґрунтовано доцільність цієї наукової діяльності, розпочато роботу над системним науковим опрацюванням текстів та їх публікуванням.

У 1902 році В. Гнатюк започаткував територіальний принцип опрацювання та систематизації текстів, введення їх до наукового обігу "Угроруські духовні вірші". Він вперше на науковому рівні привернув пильну увагу до духовнопісенної культури українців Закарпаття, Східної Словаччини та інших регіонів Центральної Європи.

Зокрема, М. Грушевський, І. Франко, В. Перетц, В. Гнатюк, відтак на початку XX століття Василь Щурат духовну пісню розглядали на тлі еволюції української поезії XVII–XVIII століть, звертаючи при цьому увагу на західноєвропейські, зокрема польські впливи. На західні впливи вказував і Ф. Колесса, зазначаючи, що вони прищеплювалися в Україні на почасти підготованому ґрунті. Загалом їхні висновки слушні, хоча В. Перетц дещо перебільшив вагомість впливів польської барокової пісні. Та попри це особлива значущість його праць полягає насамперед у тому, що він першим у Росії цілеспрямовано зайнявся археографічно-джерелознавчим дослідженням російських співаників, увівши тим самим до наукового обігу й українські духовні пісні-канти, без яких неможливо уявити переважну більшість російських співаників останньої чверті XVII – середини XVIII століть.

Тільки в середині першого десятиліття XIX століття побачили світ окремі невеликі розвідки музикознавчого спрямування (Алєксандр Маслов, Владімір Данілов, Осип Вітошинський). Зокрема, О. Вітошинський намагався оцінити значення давньої музичної духовної лірики як з культурологічного погляду, так і з музикознавчого. Щоправда, його міркування та висновки загалом є дилетантськими. Більш фаховим музикознавчим аналізом щодо духовних пісень вирізняються статті А. Маслова та В. Данілова, які цей пласт культури розглядали, спираючись на тексти з репертуару "калік-перехожих".

На ранньому етапі вивчення духовнопісенного жанру проведено чимало студій в різних напрямах, що реалізувалося у працях науково-популярного характеру, ґрунтовних літературознавчих дослідженнях, а також назагал недосконалих, але багато в чому вартісних фольклористичних та музикознавчих. Унаслідок цього було закладено доволі міцний дослідницький фундамент, обґрунтовано необхідність розв'язання низки важливих питань подальшого комплексного вивчення духовної пісні XVII–XVIII століть та її рецепції у XIX столітті.

У 1911 році надруковано першу достатньо вагому музикознавчу статтю, автором якої є російський дослідник Стєпан Смолєнскій (опублікована після його смерті 1909 року.). У розвитку духовнопісенної (кантової) творчості він убачав чималу роль українських братських шкіл, різдвяних вертепних традицій тощо. На підставі аналізу низки рукописних співаників та занотованих у них духовних кантів, він уперше висловив думку про те, що вони відіграли важливу роль у тогочасному та подальшому розвитку хорового мистецтва.

Невдовзі, у 1916 році, надруковано статтю Антонія Прєображенского, де особливу увагу приділено аналізу так званих контрафактур, тобто традиції та практиці використання однієї мелодії для різних поетичних текстів, у тому числі й світських. Свої думки він підкріплював як текстологічним аналізом конкретного нотного тексту, так і посиланнями на трактат видатного українського композитора та теоретика другої половини XVII століття Миколи Дилецького "Граматика музикальна".

З-поміж українських музикознавців про явище контрафактури уперше писав Микола Грінченко, досліджуючи романсову творчість та деякі впливи на неї давньої духовної пісні. Він також першим серед українських музикознавців у своїй "Історії української музики" (Київ, 1922) привернув увагу до необхідності ґрунтовних наукових розвідок української духовної пісні, першої друкованої почаївської антології "Богогласника". Але до появи дослідження з історії української церковної музики Бориса Кудрика ці завдання залишалися на рівні декларативності, незважаючи навіть на наявність спеціальної статті М. Грінченка "Канти і псальми", яка так і залишилася неопублікованою (написана приблизно на початку 30-х років XX століття; зберігається у фондах ІМФЕ ім. Максима Рильського НАН України). Втім, і Б. Кудрик у справі вивчення духовної пісні обмежився коротким оглядом. Немалою мірою на це вплинула відсутність необхідної джерельної бази для його студій. Тому він послуговувався матеріалами С. Смоленського та Н. Фіндейзена, які, до речі, використовував і М. Грінченко. Рукописні співаники з київських та львівських фондів вони до досліджень духовної пісні не залучили. Однак значення праці Б. Кудрика полягає насамперед у тому, що він, як свого часу І. Франко у питаннях філологічних студій, теж окреслив основні напрями майбутніх музикознавчих та музично-джерельних студій духовної лірики барокової доби.

Упродовж другого та третього десятиліть XX століття українськими дослідниками активно вивчалися матеріали рукописних співаників, але тільки під кутом філологічного та археографічного опрацювання. Поза конкуренцією тут розвідки Михайла Возняка, Іларіона Свєнціцького та Юліяна Яворського. Безперечно, науковий здобуток М. Возняка щодо дослідження української духовної пісні найбільш вартісний. Насамперед це стосується його тритомних "Матеріялів до історії української пісні і вірші" (Львів, 1913–1924). Йому вдалося розшукати та опрацювати десятки рукописних співаників кінця XVII–

XIX століть, чималу кількість унікальних стародруків (декотрі з них не збереглися), сотні духовнопісенних текстів, розшифровано багато акровіршів із іменами та прізвищами піснетворців, виявлено інформацію про їх життя, творчість тощо. Осягаючи наукові здобутки попередників, він зумів звести весь напрацьований ними матеріал до спільного знаменника і на тій основі, значно поглибивши реальний стан дослідження духовнопісенної спадщини, витворив свою всебічно обґрунтовану візію жанру, головні висновки якої залишаються актуальними і нині.

Починаючи з 20-х років XX століття, літературознавчі студії над духовними піснями суттєво уповільнюються, а з середини 30-х поступово припиняються на досить довгий період. У цей час з-поміж літературознавців і надалі найбільш плідно працювали М. Возняк та Ю. Яворський. Час від часу до процесу досліджень у різних контекстах долучалися Василь Щурат, Ярослав Гординський, Євменій Карський, Євген Марковський, Микола Лелекач, Зенон Кузеля та Олександр Колесса.

У кінці 30-х років XX століття духовна пісня контекстуально привернула увагу видатного українського славіста Дмитра Чижевського. І хоча в його поле зору потрапила тільки невелика кількість духовних пісень, а також вибрані духовнопісенні стародруки XVIII століття, його міркування та висновки становлять значний інтерес та відзначаються цікавими спостереженнями щодо барокової сутності українських духовних пісень. Важливим внеском у дослідження давньої української літератури є його розвідка про науковця та творця духовних пісень Симона Тодорського, зокрема про його збірники духовних пісень, видані у Галле 1735 року.

Оповідаючи про розмаїття ґатунків (жанрів) української барокової літератури, Д. Чижевський достатньо ясно розглянув різні аспекти розвитку української силабічної духовнопісенної поезії. У цьому ж ракурсі він особливу увагу присвятив творчості Григорія Сковороди, проаналізувавши різні аспекти версифікації та строфіки його духовних пісень. Даючи загальну оцінку бароковій естетиці духовних пісень, він почасти звернув увагу на ідеї символізму та емблематики, якими нерідко пройняті ці тексти.

Після 1945 року з музикознавчої візії українську духовну пісню на якісно новий щабель дослідження підняла Онисія Шреєр-Ткаченко. Втім, ідеться не про спеціальне дослідження, а контекстуальне, оскільки духовну пісню у своїй дисертації вона розглядала як одне із джерел ранньої пісні-романсу в Україні ("Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку". – Київ, 1947). Звернувши увагу на музично-фольклорні джерела духовної пісні, вона не змогла документально та однозначно-аргументовано довести те, що залучені нею для аналізу конкретні народні мелодії ймовірно слугували матеріалом для мелодій духовних пісень. Та попри все, безперечно, що піддавати сумніву практику проникнення світського фольклору в духовну пісню та навпаки немає сенсу. Свого часу цю тезу цілком слушно обстоював М. Грінченко.

Згодом напрям дослідження О. Шреєр-Ткаченко поглибила Тамара Булат, остаточно визнавши факт існування впливів духовнопісенної лірики на ранню романсову творчість в Україні. Це стало можливим завдяки опрацюванню матеріалів низки важливих рукописних співаників та проведенню необхідної музично-текстологічної роботи. Знаменно те, що вслід за Онисією Шреєр-Ткаченко, Тамарою Лівановою, Юрієм Келдишем, Олександром Правдюком, Тамарою Булат, Ларисою Костюковець окремі музикознавці почали щоразу більше виявляти безпосередню

увагу до дослідження нотних матеріалів рукописних співаників із київських, московських, санкт-петербурзьких та інших архівних фондів.

Після М. Возняка літературознавці Ю. Яворський Д. Чижевський до духовної пісні зверталися вряди-годи. Винятком стала подвижницька праця відомого славіста Алєксандра Позднєєва, який відкрив цілий пласт малознаної російської та української духовнопісенної культури. Українські ж літературознавці від повоєнних років до кінця 80-х років XX століття загалом так і не вийшли на рівень праць І. Франка, В. Гнатюка, М. Возняка, Ю. Яворського, О. Позднєєва. Щодо останнього дослідника, то важливо відзначити його колосальний внесок у вивчення світського та духовного канта, передовсім російського, багато в чому й українського. Та принципово не можна погодитися з його висновком про те, що з російських співаників у XVIII столітті в український духовнопісенний репертуар поверталися тексти пісень-кантів, створені в Україні у XVII столітті та привнесені українцями після 1654 року у Московію. О. Позднєєв скористався хибним аналогічним висновком свого попередника галичанина-москвофіла Ю. Яворського. Вдумаймось, що виходить: українські тексти "побували" в гостях і "вирішили" повернутися у рідне середовище ? Жаль, що цю тезу нині експлуатують, щоправда не в українській науковій думці. Сенс "мандрованої літератури", думається, тут тлумачиться надто спрощено-схематично.

Повертаючись до оцінки внеску українських дослідників, котрі працювали від повоєнного часу до горбачовської "перестройки", варто все ж зазначити, що духовна пісня почасти перебувала в полі їх зору. Відзначмо насамперед праці Вікторії Колосової, Михайла Грицая, Олекси Мишанича, Валерія Шевчука, в яких у міру можливого, як на умови атеїстичної радянської ідеології, приділялося місце для висвітлення різних літературознавчих аспектів дослідження духовної пісні, щоправда переважно в історико-культурному контексті. Відтак, незважаючи на перепони, інтенсивність досліджень над поетичними текстами духовних пісень поступово зростала. Є у цьому заслуга й славістів та україністів країн Центрально-Східної Європи, які зацікавилися східнослов'янською духовною пісенністю, в тому числі й українською (Іван Панькевич, Олекса Горбач, Вєслав Вітковскі, Ганс Роте, Чеслав Хернас, Влодзімєж Мокрий та ін.).

У добу горбачовської відлиги другої половини 80-х років минулого століття, його так званої "перебудови" та особливо на зорі української Незалежності, проголошеної 1991 року розпочався нарешті етап системних музикознавчих та літературознавчих досліджень духовної пісні, "Богогласника", накопичених в архівних інституціях рукописних співаників та стародруків. Першою ластівкою, що вістувала про скресання криги стала розвідка Тамари Шеффер "Канти та псальми" в академічній "Історії української музики" (Київ, 1989). Дослідниця кинула погляд на еволюцію духовної пісні в Україні, опершись на напрацювання І. Франка, М. Возняка та В. Перетца. Вона зазначила, що на початку XVII століття визрівало тематичне розмаїття української духовної поезії завдяки творчості українських ранньобарокових поетів (Памво Беринди, Лаврентія Зизанія, Кирила Транквіліона Ставровецького, Йоаникія Ґалятовського, Олександра Митура, Самуїла Мокрієвича).

Приділивши в статті немало уваги почаївському "Богогласнику", Т. Шеффер насамперед знову ж таки скористалася напрацюваннями своїх попередників: І. Франка, Б. Кудрика, О. Шреєр-Ткаченко. Немало текстового матеріалу статті досить близько перегукується з міркуваннями та спостереженнями згаданих

учених. Теж можна сказати і про екскурси Т. Шеффер щодо вивчення кантів. Їх розгляд, як і у М. Грінченка, переважно опирається на нотні матеріали та висновки, оприлюднені С. Смоленським, М. Фіндейзеном, а також О. Шреєр-Ткаченко. В дусі часу дослідниця провела паралелі з російськими панегіричними кантами петровської та єлизаветинської царської доби, що певною мірою оправдано, оскільки вони інколи безпосередньо пов'язані з українською духовнокантовою творчістю. Попри низку фактографічних помилок, відголоски ідейної заанґажованості та певну еклектичність змісту статті, вона тим не менше на той час була вагомим кроком у справі легітимізації духовнопісенного (духовнокантового) дослідницького напряму в українському музикознавстві. У цьому ж томі опубліковано й статтю Т. Булат про ранню українську камерно-вокальну творчість у контексті становлення пісні-романсу. Тож статтями Т. Шеффер та Т. Булат духовну пісню вперше було фактично реабілітовано в офіційному українсько-радянському музикознавстві та заново заявлено як важливу проблему національного історичного музикознавства.

В один рік із цими статтями почала публікувати свої наукові розвідки про духовну пісню варшавська україністка Ольга Гнатюк. Її статті щодо цієї проблематики, монографія "Українська духовна бароккова пісня" (Варшава ; К., 1994), спрямовані на поглиблений аналіз поетичного змісту пісень, занурення у біблійну метафорику, апокрифічні джерела текстів тощо. Словом, монографія О. Гнатюк є ґрунтовною інтердисциплінарною розвідкою з виразною опорою на донедавна новаторські для духовнопісенних текстів методи теоретичного аналізу. З цього погляду заслуговують на увагу спроби осмислення духовної пісні в теолого-філософському сенсі крізь призму інтертекстуальності, а також у площині риторичної цінності текстів, у їх, як окреслює авторка, поетичній "персвазії". Працю О. Гнатюк попри численні фактологічні неточності, інколи необґрунтовану категоричність та дискусійність деяких висновків є підстави вважати такою, що започатковує новий перспективний напрям студіювання жанру крізь призму риторичного аналізу, деконструктивізму, інтертекстуальності.

Не менш важливою працею О. Гнатюк стала чимала збірка поетичних текстів українських барокових духовних пісень із Лемківщини (Львів, 2000), яка підготована на основі джерелознавчого опрацювання місцевих рукописних співаників XVIII століття, що зберігаються в архівних інституціях Києва та Львова. Але упорядниця оминула увагою декілька вартісних лемківських рукописів, які належать сьогодні празьким архівним інституціям. Натомість її пошуки давніх лемківських співаників у рукописних фондах польських архівних інституцій не увінчались успіхом, незважаючи на те, що принаймні хоча б декілька з них мали б там зберігатися, беручи до уваги побіжні згадки про них А. Петрушевича, І. Франка та М. Возняка.

Загалом за період від початку 90-х років XX століття до сьогодні опубліковано низку музикознавчих та філологічних статей про духовну пісню (кант). Спеціальні або побіжні звернення до цього пласту культури наявні в розвідках Мирослава Антоновича, Ніни Герасимової-Персидської, Софії Грици, Івана Ляшенка, Михайла Лесева, Єжи Бартмінського, Чарлі Дрейджа, Джона Саллівана, Віктора Беня, Ришарда Лужного, Влодзімєжа Мокрого, Алєксандра Наумова, Андрея Шков'єри, Дзвенислави Матіяш, Івана Хланти, Ольги Зосім, Наталії Сулій та інших. Спектр їхніх праць різноманітний: від джерельного характеру, жанрово-стильової проблематики до культурологічної, почасти теологічної спрямованості.

Вдавалася до осмислення значущості духовних пісень й Лідія Корній. Їх вона розглянула у контексті дослідження історії українського шкільного театру XVII –

першої половини XVIII століть. Вона має рацію, коли стверджує, що духовна пісня (кант) є бароковим жанром, який упродовж свого розвитку у другій половині XVIII століття еволюціонував у напрямі класицистичної стилістики.

На сьогоднішньому етапі вивчення жанру й надалі залишається актуальною проблема публікації духовнопісенних текстів. Відрадно, що впродовж останнього часу побачили світ матеріали кількох дуже цікавих рукописних співаників: 90-х років XVII століття з фондів Московського історичного музею (Ольга Дольская, Ганс Роте), першої половини – середини XVIII століття з рукописних фондів Бібліотеки Литовської академії наук (Дітер Штерн), Шаришський (конволют різних десятиліть XVIII століття) співаник, які дослідив Петер Женюх, західноукраїнський нотований співаник (конволют) кінця XVII та першої половини XVIII століть, що став об'єктом уваги Ахима Рабуса, передовсім у питаннях з'ясування сутності так званої "простої мови" поетичних текстів збірника. Матеріали співаників споряджені ґрунтовними коментарями, вичерпною джерельною інформацією. Дослідники дали оцінку цим пам'яткам східнослов'янської пісенності, в яких українські музично-поетичні тексти становлять основу репертуару.

Велика заслуга в реалізації видавничих проектів такого змісту належить відомому німецькому славісту Гансу Роте, який виявляє цілеспрямоване зацікавлення східнослов'янською духовною пісенністю барокової доби. Низка його статей стосуються питань джерелознавства, атрибуції та ґенези текстів, рукописної та едиційної традиції, теологічної суті пісень, їх націо- та соціокультурної значущості тощо. За його сприяння нещодавно було реалізовано ще один важливий видавничий проект, яким займався словацький славіст П. Женюх та у полі зору якого особливе місце займає проблематика дослідження духовнопісенної культури Східної Словаччини й українського Закарпаття. Йдеться про публікацію текстів духовних пісень, які співали у Мукачівській єпархії у XVIII–XIX століттях: "Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert" (Köln ; Weimar ; Wien, 2006).

Не применшуючи вартості цієї фундаментальної праці, варто все ж таки, зазначити, що у великій вступній розвідці до публікованих текстів та у доволі розлогих коментарях до них, попри безперечну їх цінність, не раз трапляються фактографічні та висновкові помилки. Внаслідок цього нівелюється належність тих чи інших духовних пісень до української культури, незважаючи на те, що їх створено в різних етнографічних землях України (Полісся, Наддніпрянщина, Слобожанщина, Поділля, Волинь, Галичина) і тільки згодом вони потрапили в місцевий репертуар, почасти увібравши риси місцевого діалекту, отримавши регіональну "прив'язку" шляхом заміни української топоніміки на східнословацьку та закарпатську, що було в ті часи звичним явищем, оскільки пісенні тексти в різних регіонах пристосовували до місцевих потреб. Відтак має цілковиту рацію Г. Роте, коли стверджує, що духовна пісня є "мігруючою літературою".

Важливо, що ці питання є в колі музикознавчих зацікавлень київської дослідниці Ольги Зосім, яка вивчає західноєвропейські, в тому числі словацькі впливи на розвиток української духовної пісні. Та особливу цінність становить її монографія "Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях" (К., 2009), в якій особливу увагу приділено питанням дослідження так би мовити комплексного впливу західноєвропейської духовної пісенності на українську, різним аспектам українського практичного використання текстів

духовних пісень у паралітургійному контексті, теж спричиненому впливами сусідніх західних культур, насамперед польської. Зрозуміло, що тут ідеться тільки про українське греко-католицьке богослужіння та позацерковну практику співу духовних пісень від початку XVIII століття.

У цьому ж ракурсі викликає зацікавлення й розвідка П. Женюха про "Нижньо-Рибницький співаник" початку XIX століття (Slavica Slovaca, 2012, č. 2), пісенні матеріали якого відображають функціонування барокових духовних пісень, у тому числі й з репертуару "Богогласника" на теренах українсько-словацького пограниччя.

Важливим є також і репринт 2012 року київського видання 1903 року збірника "Ліри та її мотиви" Порфирія Демуцького у харківському видавництві Олександра Савчука зі вступними статтями Олени Богданової, Юрія Медведика, його ж коментарями та інципітарієм лірницьких псальмів (пісень), половина з яких уперше надруковані у "Богогласнику", однак у народно-музичному виконавстві нерідко змінені до невпізнання, особливо в мелодичній складовій.

Доповнює джерельну базу досліджень репринт першого друкованого українського нотованого співаника 1773 року з необхідними джерелознавчими та музично-текстологічними коментарями Ю. Медведика "Пісні до Почаївської Богородиці". – Львів, 2000). Як виявилося наприкінці 2012 року завдяки київській дослідниці Людмилі Руденко цей унікальний збірник, збережений у єдиному примірнику, мав і своє перевидання (є підстави його датувати другою половиною 90-х років XVIII століття, тобто після третього поділу Польщі 1795 року).

Отже, за останні майже два десятки літ до наукового обігу введено цілу низку цікавих рукописних та друкованих пам'яток духовнопісенної української та слов'янської спадщини кінця XVII–XIX століть з різних регіонів центрально-східноєвропейського простору, що дають змогу провадити подальші наукові пошуки в широкому історико-культурному та інтердисциплінарному вимірах.

Рукописні та друковані співаники – провісники "Богогласника"

Сьогодні основним джерелом дослідження української духовнопісенної творчості та "Богогласника" є рукописні співаники, а також стародруки останньої третини XVIII століття. Багата рукописна та друкована продукція XVII–XVIII століть в основній своїй масі була б недоступною без наполегливої праці численних дослідників та колекціонерів старожитностей. Саме тому на межі XIX–XX століть постала проблема археографічного пошуку та всебічного джерелознавчого опрацювання рукописних та друкованих збірників. У той час цим напрямком наукової діяльності займалися літературознавці, які досліджували духовнопісенну поезію. Через те поза їх увагою повністю залишилася інша невід'ємна складова – нотні тексти. Чималу кількість співаників взагалі не було опрацьовано до недавнього часу; деякі з них віднайдені щойно на початку XXI століття. Тож беручи на озброєння методи і досвід їхньої археографічної праці, виникла необхідність внести численні доповнення та корективи до вже опублікованих праць, щоб якомога повніше вивчити весь збережений корпус рукописів, стародруків та наявні у них музично-поетичні тексти.

Коли говорити про співаники, то насамперед потрібно наголосити на тому, що збереглися не тільки нотовані рукописи, але й багато таких, де нотні тексти повністю відсутні, вказано тільки, на яку мелодію співати ту чи інші пісню. Кожен збірник, нерідко доповнюючи один одного новими текстами, часто містить

у своєму репертуарі ще й ту чи іншу кількість невідомих духовних пісень (кантів) або ж варіанти вже відомих музично-поетичних текстів. А тому тільки комплексні музично-джерелознавчі студії усього фонду рукописних пам'яток допомагають реконструювати цілісну картину жанру в динаміці його еволюції та жанрово-стильовому розмаїтті.

Велика кількість збережених співаників була б неможливою без плідної праці на цьому полі цілої когорти діячів української культури та науки. З-поміж українських учених наукове вивчення співаників започаткував М. Грушевський. Його ж попередники тільки робили поодинокі спроби щодо пошуку та збереження рукописних співаників. Зокрема, свій внесок у віднайдення рукописних співаників зробили Н. Петров, А. Петрушевич, Я. Головацький. Вельми вчасно з'явилася важлива стаття І. Франка "Наші коляди" (1890), в якій з пієтетом розглянуто українські барокові різдвяні пісні (коляди), привернуто увагу до пошуку рукописних пам'яток, опрацювання їх текстів тощо.

Невдовзі на заклики М. Грушевського та І. Франка відгукнулася Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ), численні науковці, колекціонери, письменники, політики, священики, військові діячі, які в міру можливого віднаходили рукописні співаники та рідкісні стародруки (Володимир Гнатюк, Павло Житецький, Дмитро Щербаківський, Василь Щурат, Юліан Яворський, Іван Крип'якевич, Гіядор Стрипський, ректор Віленської духовної семінарії архімандрит Августин, Осип Маковей, Тит Тимінський, Михайло Галущинський, Олександр Колесса, Юрій Полянський, Кость Паньківський, Іван Панькевич, Микола Лелекач, Стефан Папп та ін.). Пошук та збереження російських співаників завдячуємо насамперед Вуколу Ундольскому, Ніколаю Погодіну, Фьодору Буслаєву, Андрєю Тітову, Пьотру В'язємскому, Івану Вахромєєву, Алєксєю Хлудову, Сєргєю Большакову та іншим.

У роботі над джерелами "Богогласника" автором цього дослідження археографічно, палеографічно, текстологічно та філігранологічно опрацьовано понад 400 рукописних співаників, більшість із них безпосередньо в архівах України та зарубіжжя. Встановлено, що найбільше збереглося рукописних співаників із Галичини та Закарпаття, значно менше з інших земель України (Волинь, Полісся, Поділля, Слобожанщина). Не вдалося розшукати рукописних співаників із південних теренів України. Тому найповніше джерелознавчо вивчено матеріали галицьких та закарпатських співаників, у яких, як з'ясовано при порівнянні зі співаниками інших регіонів та російських збірників, зафіксовано основний корпус текстів українського духовнопісенного репертуару XVII–XVIII століть.

Аналізуючи динаміку та особливості розвитку рукописної духовнопісенної практики, цей творчий процес можна розподілити на чотири етапи: 1) кінець XVI – середина XVII століть; 2) 50–60-ті роки XVII – до кінця 20-х років XVIII століття; 3) 30-ті – 80-ті роки XVIII століття; 4) 90-ті роки XVIII – середина XIX століть (у деяких регіонах – кінець XIX – початок XX століть). Збірники четвертого етапу укладали на основі духовнопісенного репертуару XVII–XVIII століть, а також як копії почаївських нотованих видань 1773–1806 років.

Упродовж першого етапу тексти пісень записували на сторінках рукописних книгах богослужбового характеру, іноді в рукописах світського характеру (актові книги, літописи тощо). Ще від кінця XV століття таку практику фіксації текстів застосовували переписувачі "покаянних стихів". У рукописах другої половини XVI століття покаянні стихи виокремлюються в окремі самостійні розділи

і групуються за гласами; відтак ці тексти формують окремі спеціальні збірники. Подібний шлях розвитку передував створенню рукописних співаників: найдавніші духовні пісні знаходимо в рукописних книгах початку–середини XVII століття як додаткові тексти.

Перший етап можна вважати таким, на якому закладалися підвалини розвитку рукописної практики жанру. Однак поступово поставала потреба пошуку нових форм запису та систематизації музично-поетичних текстів, їх масового розповсюдження поміж аматорами релігійного співу. Накопичена чимала кількість ранніх українських духовних пісень поступово сформувала ту необхідну критичну масу, яка спричинилася до потреби створення спеціальної одножанрової рукописної книги – співаника. Не варто забувати й те, що винаходити щось нове не було сенсу, позаяк у західноєвропейській рукописній практиці та навіть видавничій справі вже давно успішно розвивалася така книга, як рукописний співаник (канціонал) тощо.

Появі рукописного співаника в Україні сприяла, з-поміж іншого, й подальша еволюція духовної пісні (канта). Другий етап розвитку співанкової рукописної практики припадає приблизно на 50–60-ті роки XVII століття. Значною мірою так вважати дають підстави збережені московські співаники другої половини XVII століття, тодішній репертуар яких переважно опирався на польські, українські, почасти білоруські духовні пісні-канти, зрозуміло й на місцеву московську творчість. Сьогодні можемо достатньо впевнено стверджувати те, що тогочасні українські співаники завозили до Москви, де вони служили матеріалом для копіювання та укладання російських збірників і використання у місцевій співацькій практиці.

Появу українських співаників маємо підстави пов'язувати зі загальним розвитком національної духовнопісенної рукописної культури, її відкритістю до західноєвропейської впливів та практики укладання й переписування співаників і канціоналів. Тож на формування українського духовнопісенника помітно вплинув католицький та протестантський досвід укладання збірників. Водночас поза всяким сумнівом було перейнято окремі прийнятні для співанкової рукописної традиції методи, вироблені у процесі укладання та переписування "Ірмолоїв".

Чотири найдавніші українські співаники зберігаються у Львові (ЛННБ) та Москві (РДАДА). Але лише один із них споряджений нотними текстами (ЛННБ. – ф. АСП, № 233; перша частина рукопису – 90-ті роки XVII століття, друга – середина XVIII століття). Привертає до себе увагу те, що співаник АСП 233 доволі репрезентативно відображає існуючу на тоді традицію творення богородичних іконославильних пісень, яку започатковано в Україні приблизно в середині XVII століття.

Дослідження ґенези та специфіки розвитку кодифікаційної практики духовнопісенних текстів від кінця XVI і до першого десятиліття XVIII століття показало, що за трохи більше, ніж столітній період свого існування, рукописна практика жанру пройшла шлях від маргінальної фіксації текстів на сторінках різноманітних манускриптів аж до витворення спеціальної рукописної книги – збірника пісень (співаника). Наприкінці XVII століття було сформовано два типи співаників – *релігійного змісту*, в організації репертуару якого визрівали передумови для тематичного структурування текстів, та *змішаного* – з духовних і світських пісень. Попри те тексти духовних пісень продовжували інколи записувати у формі маргіналій у тих чи інших рукописних книгах, у тому числі й у нотних рукописах (переважно в ірмолоях).

Подальше структурування репертуару українського духовнопісенника припадає на третій етап рукописної практики жанру, який можна окреслити періодом від 30-х років XVIII століття аж до появи почаївського "Богогласника", тобто 1790 року. Початок 30-х років XVIII століття обрано за нижню межу третього етапу не випадково. Цим десятиліттям датується чимало співаників, які укладено згідно з календарно-тематичним принципом. Такі збірники тоді створювали тільки в Галичині та на Закарпатті. Щоправда, в галицьких, насамперед лемківських, співаниках календарність прихована, домінує тематичність, а у закарпатських усе навпаки.

Прикметно, що в галицьких співаниках тематичні блоки об'єднували доволі велику кількість пісень, а у закарпатських, як правило, не більше двох–трьох; далі йдуть інші тексти згідно з церковним календарем. Унаслідок цього збірники набували внутрішньої динаміки, оскільки пісні однієї тематики швидко змінюють твори іншого спрямування.

Календарна систематизація стає у таких співаниках своєрідним більш-менш рівномірним часовим індикатором. У цих збірниках майже відсутнє художнє оформлення (графічні мініатюри релігійного змісту, заставки, кінцівки тощо). Виняток становлять співаники талановитого закарпатського переписувача Івана Югасевича. Проте в цьому випадку, радше, потрібно говорити про особливий творчий світ митця-переписувача, а також про певний вплив галицької рукописної традиції, яку він мав можливість пізнати у Львові. З огляду на це впливи галицької рукописної традиції XVIII століття у його співаниках проглядаються достатньо виразно.

В Україні були також поширеними співаники змішаного типу, що складалися з текстів духовного та світського змісту. Такими співаниками, приміром, є збірники Захарія Дзюбаревича (Поділля, Наддніпрянщина – ?), Григорія Середи, Івана Пашковського (Галичина), Івана Велигорського (Буковина), Василя Куколовського, Стефана Білецького (Волинь), Андрія Іщенка (Наддніпрянщина), Івана Гряделевича (Закарпаття), Степана Піпнавкіна (Слобожанщина). Нерідко рукописні пісенні книги змішаного типу укладали та переписували (доповнювали) впродовж тривалого часу, навіть десятиліттями: співаник Івана Богонкевича, Івана Пашковського, Стефана Вагановського, "Хоценський співаник" Михайла та Івана Левицьких, віднайдений "Шаришський співаник" та ін.

Як можна сьогодні припускати, тільки на Лемківщині співаники змішаного типу не користувалися популярністю. Лише у деяких збірниках наявні поодинокі записи українських світських пісень (співаник кантора Якуба Хованця, 30-ті роки XVIII століття, Івана Бесменика, кінця XVIII століття).

Чималу кількість українських духовних пісень записано в російських збірниках другої половини XVII–XVIII століть. Переважна більшість цих рукописних співаників є спадщиною російської рукописної традиції, у формуванні якої вагому участь взяли українські та білоруські переписувачі.

Українська рукописна практика фіксування духовних пісень пройшла складний шлях розвитку від спорадичних поодиноких записів на сторінках різних книг, переважно богослужбових, до спеціального збірника (пісенника). На формуванні рукописного співаника виразно позначилися традиції укладання та переписування "Ірмолоїв", а також західноєвропейських рукописних та друкованих канціоналів і співаників. Завдяки творчому переосмисленню цих запозичень та в мірі збагачення духовнопісенного репертуару, українські переписувачі витворили власний тип співаника, який укладали згідно з черговістю свят церковного календаря.

Дуже важливим джерелом для дослідженні духовної пісні в Україні є друковані видання XVIII–XIX століть, насамперед почаївські нотні друки 1773–1806 років, зосібна "Богогласник". Духовна пісня дуже тривалий час торувала собі шлях до того, щоб з'явитися на сторінках друкованих видань. Якщо в рукописній практиці процес переходу від спорадичної фіксації текстів до цілеспрямованого фіксування у співаниках тривав приблизно півстоліття, то у видавничій практиці він вимірюється цілим століттям: від 1672 до 1773 років, коли в Почаєві було опубліковано перший нотний співаник. До того ж, за зазначений період часу, духовні пісні публікували без нот; вказували тільки "тони" (мелодії) на які треба співати поетичні тексти. Це нагадує ранній західноєвропейський досвід публікування співаників та канціоналів, які теж нерідко виходили друком без нот.

Загалом процес розвитку української едиційної духовнопісенної практики можна поділити на три етапи: підготовчий (друге десятиліття XVII століття – 40-ві роки XVIII століття); львівський (1751 – початок 70-х років XVIII століття); почаївський (1772 – кінець XVIII століття, фактично – 1806). Водночас це не означає, що, приміром, упродовж львівського етапу не публікували тексти пісень у видавництвах інших міст України, або поза її межами. Ці етапи запропоновано називати львівським та почаївським з огляду на те, що в цих містах видавнича духовнопісенна практика була більш-менш систематичною. Тим часом в інших містах тільки спорадично видавали книжки, в яких трапляються тексти українських духовних пісень або переклади іншомовних пісень на українську книжну мову чи церковнослов'янську мову української редакції: Київ, Галле, Краків, Бердичів, Супрасль, Люблін, Відень, Москва, ймовірно інші міста, зокрема, Вільно.

Свій внесок у формування підвалин української духовнопісенної едиційної традиції зробили вже згадувані творці української барокової поезії (П. Беринда, О. Митура, К. Транквіліон-Ставровецький, Й. Ґалятовський, С. Мокрієвич). Дехто з них свої духовні поезії називав піснями і радив співати (К. Транквіліон-Ставровецький), на що звертали свого часу увагу М. Возняк, О. Гнатюк та Л. Корній. Та попри все, опубліковані в першій половині XVII століття деякі духовні поезії тільки умовно можна розглядати як такі, що належать до жанру пісні. Окрім того, важливим є факт поступового зближення поетичного та музичного начал, що і відображено в деяких виданнях того часу.

Процеси зародження духовнопісенної едиційної традиції супроводжувалися також немалими польськими впливами, одним із результатів якого була українська польськомовна духовна пісня. До того ж перші духовнопісенні тексти та згадки про українські духовні пісні опубліковано саме у польських видання, що з'явилися друком у Києві та Львові. Одним із творців української польськомовної духовної пісні був відомий православний діяч Йоаникій Ґалятовський, який у додатках до власної брошури "Messyjasz prawdziwy [...]" (К., 1672) опублікував низку текстів. Деякі з його пісень фігурують як польські у російських співаниках 80–90-х років XVII століття.

Донедавна в українському музикознавстві питання про польськомовну українську барокову духовну пісню навіть не поставало (інша річ літературознавство). Головна причина – відсутність джерельної бази. Пісенні тексти Й. Ґалятовського як поетичні твори відомі давно, але про те, що їх співали і вони записані в рукописних співаниках кінця XVII століття в триголосій кантовій фактурі не йшлося.

Сьогодні рівень досліджень надбань національної музично-поетичної творчості барокової доби значно вищий, система цінностей вдосконалюється, інші й критерії

оцінювання цього пласту музичної позацерковної культури XVII–XVIII століть. Духовну пісню розглядаємо уже не тільки у східнослов'янській площині з мало не ритуальним акцентуванням польського фактору та інерційним побіжним згадуванням значущості неконкретизованих західноєвропейських впливів, а конкретніші, хоча і вужче, проте реально обґрунтовано – у центральноєвропейському контексті, відтак і у східнослов'янському. Водночас такий ракурс погляду дає підстави говорити й про традиційну багатомовність (мультилінгвістичність) кожної з національних духовнопісенних культур центральноєвропейського ареалу, в тому числі й української, яка невіддільна від них, хоча й має свої виразні національні особливості, які породжені не в останню чергу впливами вітчизняної гимнографічної спадщини.

Перші згадки про україномовні духовні пісні фіксує польське релігійно-дидактичне видання "Owczarnia w dzikim polu [...]" (Львів, 1717). Про пісні тут згадано як про "тони" (мелодії), якими упорядник Станіслав Бжежанські пропонував розспівувати поетичні тексти польських духовних пісень на Руських землях.

Наступні видання з'явилися 1735 року в східнонімецькому Галле. Одне з них містить переклад Симоном Тодорським відомих протестантських німецьких духовних пісень на слов'яно-українську мову (визначення Д. Чижевського). В іншому співанику цим же автором на слов'яно-українську мову тлумачено з німецької лютерівський варіант латинського гімну "Te Deum laudamus" ("Herr Gott, dich loben wir"). Видання книжок С. Тодорського в Галле було зумовлене тим, що в Україні від 1721 року "завдяки" російському православному Синодові існувала заборона діяльності київської та чернігівської друкарень. Відтак, студіюючи у Галле, а згодом займаючись там педагогічною працею, він мав змогу опублікувати свої переклади, чого йому не вдалося зробити в Києві, де він з 1738 року викладав у Києво-Могилянській академії.

Інші книговидавничі можливості були на непідконтрольних у ті часи російському царизмові землях Волині. Але й тут тільки 1742 року, у додатку до книги "Гора Почаївська […]" (Почаїв), уперше в Україні було надруковано текст духовної пісні українською мовою ("Весело співайте, чолом ударяйте") на прославу чудотворної ікони Почаївської Богородиці. Згодом її неодноразово як додатковий текст друкуватимуть у перевидання згаданого стародруку українською та польською мовами, а також у співаниках. Цим панегіричним текстом було започатковано традицію публікування українських іконославильних пісень, яка призвела невдовзі до появи нотованих співаників останньої чверті XVIII століття.

На початку 50-х років на два десятиліття основним осередком друкування текстів українських духовних пісень стає Львів. Але тут майже всі пісні до кінця XVIII століття публіковано за допомогою латинської транслітерації у польських стародруках: "Pieśni o Najświętszey Maryi Pannie […]" (Львів, 1752), "Nauka zbawienna […]" Шимона Майхровича (Львів, 1764), "Zródło ogrodów, Studnia wod żywych [...]" (Львів, 1765; передрук: Почаїв 1778), "Katechizm krótko zebrany […]" (Львів, 1768; передрук: Почаїв, 1772), "Nabożeństwo do Matki Boskiey […]" (Львів, 1797). Зрозуміло, що на такому стані речей позначилися умови бездержавного статусу, всезростаюча полонізація. Однією з важливих особливостей цих видань є те, що у пісенних текстах, які транслітеровані латинкою відображено українську редакцію церковнослов'янської мови: "**ѣ**" передано через "i". До того ж у катехизмових стародруках зафіксовано паралітургійну практику

використання польських та українських духовних пісень відповідно у римо- та греко-католицькій богослужбах (почасти цю практику відображено також й у деяких українських рукописних співаниках другої половини XVIII століття). Згадуваний катехитичний збірник Ш. Майхровича заслуговує на увагу не тільки тим, що тут надруковано латинкою вісім текстів українських духовних пісень, але насамперед передмовою, котра спеціально призначена до пісенної частини. Цей факт цікавий і тим, що передмови до співаників майже не характерні ні українським рукописним збірникам, ні друкованим, незважаючи на те, що в західнослов'янських друкованих барокових канціоналах вони майже завжди наявні. З-поміж українських стародруків аналізованого періоду передмовою споряджено тільки почаївський "Богогласник". Збереглася ця практика й у перевиданнях XIX століття.

Новий етап української духовнопісенної едиційної практики пов'язуємо з виданим у Почаєві 1773 року нотованим співаником на честь знаменитої місцевої богородичної ікони. До збірника, який ілюстрований двома високохудожніми мініатюрами авторства Йосифа Ґочемського, увійшло тільки вісім пісень. У подальшому практика художнього оформлення наступних почаївських співаників збережеться й отримає нового розвитку особливо у "Богогласнику". Чотири іконославильні пісні, як дають підстави припускати джерелознавчі пошуки, створені для співаника, але генетично вони пов'язані з раннім етапом розвитку іконославильного напряму в українській духовнопісенній творчості, який сягає середини XVII століття. Однак справжній розквіт цієї тематики в українській духовній пісні настав щойно у XVIII столітті, що певною мірою відображає "Співаник" 1773 року та діяльність почаївських піснетворців. Деякі іконославильні тексти співаника репрезентують інципітний метод творення духовних пісень. Він полягав у використанні поетичного або мелодичного інципіту іншої пісні, часто старовинної, для створення нового тексту. Цим же методом послуговувалися й піснетворці, які брали за основу музичний та словесний інципіти текстів сакральної монодії.

Джерелознавчо-текстологічний аналіз текстів "Співаника" 1773 року доводить, що, окрім пісні "Помисли, человіче" (відома з початку XVIII століття), усі решта або переважна більшість із них створені одним автором. Переконує в цьому наступне: а) всі пісні співаника створено василіянином, про що зазначено згодом у примітках до "Богогласника"; б) за винятком пісні "Помисли, человіче", решту можна датувати приблизно одним часом – 60-ті – початок 70-х років XVIII століття; в) у трьох поетичних текстах застосовано інципітний метод компонування; г) окрім нотних текстів двох перших за ліком пісень, інші мелодії дібрано згідно з існуючою тоді традицією співу на "тон".

Після "Співаника" 1773 року в Україні до "Богогласника" більше так і не було надруковано жодного духовного співаника. Тому таке велике значення *Богогласника*, цієї визначної пам'ятки української музичної культури XVII–XVIII століть.

"Богогласник" – перша антологія духовних пісень в Україні та у східнослов'янській релігійно-музичній культурі

З огляду на різні негативні суспільно-політичні причини, жорстке придушення української культури, мови, релігійного розбрату тощо нотне книгодрукування в Україні започатковано тільки на початку XVIII століття: "Ірмолой" (Львів, 1700). Цей збірник літургійних піснеспівів та "Богогласник" і стали найбільшими надбаннями українського нотного книгодрукування у згаданому столітті.

З приводу встановлення точної дати його виходу в світ немає одностайності. Одні дослідники зазначають 1790-й, інші – 1791 рік, оскільки в цьому році було створено богогласникову пісню "Ізийдіте, двори, со собори" на честь монастирського свята, яке відбулося 8-го вересня з нагоди перенесення чудотворної ікони Почаївської Богородиці "от притвора в новую церков" (так зазначено у примітці до пісенного тексту). Однак у змісті "Богогласника" про неї не згадано. Не має пісня й порядкового номера, якими відзначено всі твори стародруку. Як припускали деякі дослідники, зокрема М. Возняк, її долучено до збірника тому, що, мабуть, у завершенні поліграфічної роботи виникла якась непередбачена затримка, і внаслідок цього з'явилася можливість додати до видання актуальний на той час музично-поетичний текст.

Основною причиною розбіжностей у визначенні кількості пісень є те, що дво- або тримовні богогласникові пісні дослідники по-різному підраховують, не звертаючи увагу на те, як це питання вирішували почаївські упорядники. Вони ж пісні, що надруковані двома або трьома мовами, нумерували як окремий твір. Наприклад, у четвертому розділі "Богогласника" маємо пісню "Qui mundum probe noscit" № 207 та її переклади українською мовою "Кто добре світ познает" № 208 і польською "Kto dobrze świat ogląda" № 209. Проте в іншому випадку упорядники подали латинський і український тексти паралельно, під одним номером ("Non unus, alter, decimus annus" та "Ей, не рік, не два і не десятий"). Однак і в цьому разі, якщо враховувати закономірності попереднього прикладу з тримовними текстами, то теж немає підстав не вважати обидві пісні як дві окремі за нумеруванням. Тому так варто розглядати й іншу двомовну, ненумеровану пісню "Ізийдіте, двори", якою завершується богородичний розділ "Богогласника".

Керуючись запропонованим щойно підходом щодо визначення кількості пісень в антології, доходимо висновку, що їх, з урахуванням усіх мовних варіантів – 250 (перший розділ – 82, другий – 66, третій і четвертий відповідно 64 і 38). Коли ж не враховувати переклади, то пісень налічуватиметься лише 246.

Переважну більшість пісень "Богогласника" створено книжною українською мовою та церковнослов'янською, яка й репрезентувала характерні риси всієї української літератури аж до кінця XVIII століття, а на Закарпатті навіть до середини XIX століття. Водночас автори духовних пісень постійно вкраплювали в поетичні тексти елементи живої розмовної мови, чим виявляли свою етнічну самосвідомість, повагу до естетичних запитів народу. Виразно риси української мови проступають у піснях есхатологічного змісту, які зібрані в четвертому розділі антології. Яскравою мовно-національною ознакою є розповсюдження у текстах кличного відмінка.

Свою закоріненість у народне середовище творці духовних пісень виявляли також і у версифікації, де часто застосовували характерні українській поезії восьмискладник та дванадцятискладник. Разом із тим стверджувати про якесь домінування версифікаційних розмірів один над іншим було б неправильно.

У "Богогласнику" пісні з восьмискладовою складочисельністю (4+4) трапляються дуже часто. Наприклад, у другому розділі антології серед 66-ти творів у дев'яти з них наявні тексти з восьмискладовим розміром ("Світе внемле і приємле", № 82; "Вострубіте, воскликніте", № 92; "О, Дівице всечесная", № 102 та інші). Не меншу популярність завдяки своїй універсальності мав дванадцятискладовий розмір, який І. Франко називав народним ("Нова радість стала, яка не бувала", № 22; "Воспойте согласно, піснь новую прекрасно", № 84; "Благовіствуєм десь радость всему миру", № 85).

Унаслідок тривалої взаємодії фольклорних та професійних фольклорних версифікаційних взаємовпливів виник особливий тип коломийкового вірша (8+6). За своєю природою він літературного походження. Маємо поетичні тексти, в основу яких покладено коломийковий розмір і в "Богогласнику": "Істинная Мати світа, Пречиста Панно", № 86; "Божія Матер сіяєт, людіє, грядіте", № 127; "О Пресвятая Царице, помощнице моя", № 142.

Розміром календарної та обрядової поезії вважається дев'ятискладник. Можливо, тому цей розмір не часто використовували творці духовних пісень. Мало таких пісень і у "Богогласнику". Проте, як приклад, усе ж таки, можна деякі назвати: "Радуйтеся, ангелов лики", № 106; "Веселися, горний Сіоне", № 108; "Іграй, світе, і веселися", № 140.

Розглядаючи систему версифікації духовних пісень, не можна оминути тринадцятискладник, який в українській поезії вже на кінець XVI століття був добре знаний. Його використано при написанні одного з найкращих творів, що увійшов до "Богогласника" – пісню на честь чудотворної ікони Підкамінської Богородиці "Пречиста Діво, Мати Руського краю" (№ 143), а також таких пісень, як "Світло небо со ангели веселися днесь" (№ 81), "Мати світа многопіта, небес оздобо" (№ 121), "Богом ізбранная Мати отроковице" (№ 141) та чимало інших.

Серед пісень "Богогласника" можна знайти ледь не всі види поетичної складочисельності: від восьмискладника до дев'ятнадцятискладника. Наведемо приклади поетичних текстів тих пісень, різновиди розмірів яких ще не згадувалися: десятискладник ("Творця Святтая, Боже ласкавий", № 29), одинадцятискладник ("Істинноє чудо, нам із'явися", № 130), п'ятнадцятискладник ("Трилітнюю, трилітнюю, трилітнюю юницю", № 90), шістнадцятискладник ("Лакнущий світе, чем грішника так зіло чатуєш", № 214), сімнадцятискладник ("От небес посланная, благодать данная Єлизаветі", № 204), вісімнадцятискладник ("Воїнства небесного сил Михаїл святий воєвода", № 158), дев'ятнадцятискладник ("Предстателницю Варвару святую сущим во смертной годині", № 163). Маємо в антології й кілька парасилабічних віршів, наприклад, "Мати милосердія, море щедротам", № 138. Різні богогласникові поетичні тексти й за своєю строфічною будовою. Зустрічаємо, зокрема, зразки сапфічного вірша.

Вправне володіння українськими піснетворцями різновидами силабічного і силабо-тонічного віршування та строфіки дає підстави сучасним дослідникам заперечувати низку аспектів поширеної свого часу думки про особливе значення впливів польського віршування на аналогічні процеси в українській культурі.

З початку дослідження "Богогласника" постала проблема авторської атрибуції пісенних текстів стародруку. Цим питанням на той час переймалися І. Франко, М. Возняк, В. Щурат, В. Перетц, Юл. Яворський, С. Щеглова та інші. Головно завдяки їм сьогодні відомо імена та прізвища понад 40 авторів збірника. Вдалося це зробити переважно внаслідок реконструкції численних акровіршів, інколи в нагоді ставали наративні джерела. Завдяки цьому з упевненістю можна констатувати, що в антології є пісні Івана Пашковського, Дмитра Левковського, Івана Мастиборського, Стефана Дяченка, Семена П'ясецького, Якова Кульчицького, Івана Муравського, Івана Вольського, Лукаша Длонського та багатьох інших (детальніше про них та інших піснетворців див. у *Додатках*). Усі вони жили у XVIII столітті, і лише Д. Левковський дожив до початку XIX століття.

Чимало дослідників вже тривалий час дотримуються думки про те, що в почаївському стародруці є також пісні Данила Туптала (свт. Димитрія Ростовського,

Єпіфанія Славинецького, Григорія Сковороди). Документального підтвердження цьому немає, але традиція приписувати окремі пісні "Богогласника" та інші не менш відомі пісні-канти другої половини XVII–XVIII століть цим видатним діячам православ'я вже усталена і здебільшого не спростовується.

Деякі дослідники намагаються встановити прізвища упорядників "Богогласника". Так, Олександр Правдюк припускав, що участь у підготовці видання міг брати Юліян Добриловський, автор кількох широковідомих духовних пісень. Такої ж гадки були й Олекса Мишанич, Петро Медведик, Микола Сулима та ін. Але ніхто з них не навів жодного хоча б приблизно переконливого доказу.

Та ще важливіше проаналізувати працю упорядника(-ів) та редакторів "Богогласника" над поетичними текстами. У вступі до антології вони зазначали, що богогласникові пісні є творами "разлічних стихотворцев і піснопівців". Далі мовиться, що з плином часу пісні "чрез ненаказаних писцев тако повредишися, яко не токмо стихи їх слогов, но ниже удобна разумінія своего возіймиша". Тому пісні треба було "єлико можна ісправляти, слоги стіхом ізобрітати, многая ветхім прилагати". Тож маємо виразний доказ того, що на підготовчому етапі приготування до друку збірника робота жваво кипіла.

Отже, унаслідок заявлених завдань, поетичні та музичні тексти "Богогласника" були у разі необхідності, з погляду видавців, більшою чи меншою мірою редаговані: подекуди зазнавали змін мова, стиль, інколи навіть зміст, дописувались або вилучались цілі строфи, вносилися корективи у мелодику та метроритміку музичного матеріалу. Відтак можемо побачити як позитивні редакторські втручання, так і негативні. У цьому пересвідчуємося при співставленні богогласникових текстів із їх відповідниками в рукописних співаниках другої половни XVII–XVIII століть, де нерідко краще збережено автентичні тексти та акровірші. Зрештою, про це ще на межі XIX–XX століть писали деякі літературознавці (М. Грушевський, І. Франко, В. Перетц). Особливо великий внесок у цій справі зробили М. Возняк, В. Щурат та Ю. Яворський. Завдяки їхній архівно-археографічній праці було істотно збагачено джерельну базу досліджень, введено до наукового обігу детальну інформацію про численні рукописні та друковані співаники, опубліковано сотні текстів, реконструйовано акровірші тощо. Відтак постала реальна змога провадити текстологічні студії над поетичними текстами пісень.

Повертаючись до музично-поетичних текстів "Богогласника" треба наголосити на тому, що коли йдеться про цей стародрук, то найбільше сьогодні він потребує джерелознавчо-текстологічних студій, насамперед під музикознавчим кутом погляду. Фактично цю роботу на початку 90-х років XX століття розпочато автором цієї статті в контексті кандидатської дисертації, яка присвячена почаївському "Богогласнику". У певному сенсі до текстологічних студій можемо віднести й окремі спостереження Б. Кудрика та О. Шреєр-Ткаченко, однак недоліком їхніх напрацювань є те, що вони не робили порівняльного аналізу поміж рукописними записами та друкованими відповідниками тієї чи іншої пісні, оскільки не володіли необхідним джерельним матеріалом. Їхні міркування опиралися здебільшого на філологічний текстологічний досвід дослідження поетичних текстів пісень, а також на музикознавчий аналіз окремих пісень. Це дало їм змогу припустити те, що, приміром, упорядники та редактори "Богогласника" нерідко використовували довгі тривалості нот для сповільнення темпів виконання пісень та частково змінювали метро-ритмічний малюнок. Вказано ними і на окремі мелодичні помилки, що, втім, аж ніяк не може

доводити їх фахову невідповідність, оскільки в згаданому стародруці трапляються помилки навіть щодо нумерації сторінок. Тож, наймовірніше може йтися про очевидні редакторські недогляди, друкарські неточності, тощо. Натомість можна стверджувати інше: редактори були добре обізнані з канонами музичного мистецтва, до того ж володіли достатньо багатою музично-текстовою базою для укладання свого збірника. На жаль, й до сьогодні ми не знаємо чи збереглися в якомусь архіві використовувані упорядниками рукописні, можливо, й друковані співаники.

Музично-поетичні тексти духовних пісень упродовж функціонування досить часто зазнавали більшого чи меншого редагування переписувачами, власниками співаників, редакторами видань. Нерідко при аналізі текстів важко однозначно оцінити позитиви чи негативи таких втручань, оскільки в процесі побутування пісні її матеріал міг поступово шліфуватися, набувати все більшої релігійно-мистецької вартості. Траплялось й навпаки. Тому пошук якомога давнішого тексту, найбільш релігійно-мистецьки досконалого є важливим питанням джерелознавчо-текстологічних студій.

Стосовно інципітного методу творення духовних пісень треба наголосити, що ним послуговувалися не тільки піснетворці з кола почаївських василіян, але й інші автори від самого початку розвитку жанру в Україні. Поки що неможливо однозначно відповісти на питання про те, інципіти яких текстів – літургійних чи духовнопісенних – найчастіше зазнавали творчого інтерпретування українськими піснетворцями XVII–XVIII століть. Але сьогодні вже не виникає сумніву, що цей метод був достатньо розповсюджений не тільки у духовнопісенних культурах Західної Європи, але й в Україні.

Незважаючи на високомистецьке оформлення “Богогласника” (численні майстерні заставки, кінцівки, гравюра з зображення чудотворної ікони Почаївської Богородиці), він майже не досліджений мистецтвознавцями. Жаль, бо художня графіка видання в сукупності з музично-поетичними текстами творить своєрідний бароковий “вертоград духовний”, сприяє розкриттю змісту пісень, наснажує виконавців та читачів. Та, поки-що невідомо, хто був (були – ?) творцем 26-ти богогласникових мініатюр, а також 30-ти заставок та 11-ти кінцівок.

Варті уваги також вигадливі за конфігурацією смужки, які розділяють тексти та оздоблення колонтитулів. Яскравим прикладом, де рельєфно проступають національні барокові риси, є мініатюра, вміщена перед піснею пророку Іллі (№ 201). Тут його зображення обрамлене двома соняшниками, які вважаються питомо-стильовими елементами української барокової графіки та малярства.

Ймовірно, граверами богогласникових мініатюр були брати Ґочемські – Адам або Йосиф (40–80 роки XVIII століття), які працювали в Почаєві. Йосифу Ґочемському належить авторство згадуваної гравюри з зображенням ікони Почаївської Богородиці, яка передує публікації тексту пісні “Ізийдіте двори” у “Богогласнику”. Ця ж гравюра з криптонімом I. G. слугує ілюстрацією до окремого видання пісні “Ізийдіте, двори” (Почаїв, 1791). Йому також належить авторство гравюри з зображенням чудотворної Почаївської богородичної ікони у “Співанику” 1773 року.

Виданням “Богогласника” було підсумовано розвиток духовнопісенної культури в Україні за період XVII–XVIII століть. Унікальність видання не тільки у тому, що йому не було аналогів у тодішньому східнослов’янському світі, але ще й тому, що у ньому вперше опубліковано велику кількість нотних текстів духовних пісень, як достатньо добре відомих із рукописних джерел другої половини XVII – XVIII століть, так і новостворених незадовго перед виходом друку у світ, а також

спеціально написаних для збірника. Важливо й, що видання, підготовлене до друку українськими ченцями греко-католицького ордену василіан, водночас почасти уособлює собою мультилінгвістичну та різноконфесійну палітру тогочасної української суспільно-релігійної дійсності.

Рецепція "Богогласника", його вплив на подальшу духовнопісенну едиційну практику

Першим виданням "Богогласника" започатковано традицію друкування збірників духовних пісень, а також перевидань антології. Зумовлювалося це чималим попитом на подібну літературу, особливо під час хресних ходів, посвят новозбудованих храмів та чудотворних ікон, встановлення капличок та придорожніх хрестів, зокрема на честь знесення панщини в 1848 та 1861 роках тощо. Особливо в пошані були так звані "відпусти" та храмові свята: в Почаївській та Києво-Печерській Лаврах, у Гошеві та Зарваниці, на Кальварії, у Повчанському та Грушівському монастирях (Закарпаття) та багатьох інших українських землях.

Одразу після "Богогласника" опубліковано ще один співаник, титульний аркуш якого не зберігся, що ускладнює точне датування стародруку. Та завдяки його репертуару, що розпочинається невеликим блоком почаївських іконославильних пісень, одну з них ("Ізийдіте двори со собори") створено 1791 року, є підстави окреслювати рік видання початком 90-х років XVIII століття, ймовірно навіть 1791-м. До співаника увійшло 59 текстів українських та польських духовних пісень. Усі тексти, багато з яких відомі за виданнями 1773 та 1790–1791 років, надруковано латинкою та без нот. Співаник, мабуть, був зорієнтований на польськомовних аматорів духовнопісенної творчості. Тепер цей раритетний стародрук із колекції Антіна Петрушевича зберігається у відділі рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки (№ ст. 18189).

Наступні видання "Богогласника" вийшли друком у 1805 та 1825 роках. Суттєвих відмінностей між усіма трьома почаївськими збірниками немає. Їх пісенний репертуар, за незначними винятками, майже нічим не відрізняється. Новизною другого видання є те, що в ньому відсутні деякі польські пісні ("Anioł trzody pasącym zwiastował" та "A cóż z tą Dzieciną"), надруковані в антології 1790–1791 років. Деякі відмінності маємо в нотних та поетичних текстах. Переважно це дрібні інтонаційні та метро-ритмічні коректування. Іноді подибуємо незначні тональні зміни. Метро-ритмічні та інтонаційні правки зустрічаємо, наприклад, у різдвяній пісні "Дар нині пребагатий" (друки 1790–1791 та 1805 років). Тональні зміни є в пісні "Не плач, Рахиле" (теж між цими виданнями), а також у деяких інших піснях.

Подібні незначні відмінності можна віднайти й у поетичних текстах, адже деякі з них були спеціально відредаговані упорядниками згідно з новими суспільно-політичними реаліями, які суттєво змінилися після другого поділу Польщі в 1793 році, коли Волинь було приєднано до Росії. Поетичні тексти тоді виправляли згідно з "потребами" царської ідеології. Так, у вже згадуваній пісні другого поділу Ізийдіте, двори" в перевиданнях 1805 та 1825 років немає слів прохання про заступництво Богородиці за польського короля Станіслава, які наявні в антології 1790–1791 років. Натомість читаємо: "Даруй царю славу і мирну державу".

Незначні відмінності маємо і в мистецькому оформленні антології. У "Богогласнику" 1805 та 1825 років воно дещо багатше: додано кілька нових мініатюр та заставок.

З часу повернення почаївського монастиря в лоно православ'я і надання йому статусу Лаври друкування "Богогласника" тут від 1825 року припиняється аж до 1900 року, коли було випущено ще один "Богогласник", який за своїм змістом не відрізняється від першого видання. Найсуттєвішою відміною його було використання сучасної нотації замість давньої київської.

У різних скорочених версіях "Богогласник" друкували й в інших містах, два з них у Львові. Перше видання з'явилося у Ставропігійській друкарні (1850) за часів керівництва нею Льва Сосновського. Окрім традиційних уже на той час пісень богогласникового репертуару, львівське видання доповнене текстами тропарів, кондаків, молитов, які до того в антологію не включали. "Богогласник" 1850 року, як слушно констатувала С. Щеглова, являє собою свідому переробку видання 1805 або 1825 року [3, с. 116].

Вдруге у Львові "Богогласник" надруковано 1886 року з нагоди 300 ліття Ставропігійського братства (друкарнею впродовж 1885–1888 керував Осип Тарнавський). З цього, "без іскри поетичного дару", москвофільського видання, як писав І. Франко, вилучено всі польські та латинські духовні пісні, а українські виправляли "не поети, а ремісники" [2, с. 37 та ін.].

Упродовж останньої чверті XIX – середини XX століть "Богогласники" виходили друком досить часто. Географія їх публікування була широка: від Почаєва, Львова, Києва до Санкт-Петербурга, Холма, Гродна, Варшави. Приміром, упродовж 1884–1903 років у друкарні Києво-Печерської Лаври було здійснено сім видань дещо скорочених антологій. Окрім першого "Богогласника" (К., 1884), усі решта нотні (1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903). Кожен із них взорувався у своїй структурній організації та репертуарі на першу почаївську духовнопісенну збірку. Та чи не найсуттєвішою відмінністю між київськими та почаївськими виданнями була нотація. Якщо почаївські антології друкували лише з допомогою квадратної нотації, то в київських уже наявні нотні тексти італійської нотації. Використання київських квадратних та круглих італійських нотних знаків маємо й у трьох петербурзьких *Богогласниках* (Санкт-Петербург 1900, 1901, 1903). Ці антології, як і львівська та київська, також помітно скорочені. Всі петербурзькі збірники створені на матеріалі першого почаївського "Богогласника"[1]. До того ж кожне з них складається з двох частин. Перша – лише одноголосі нотні тексти, друковані київською квадратною нотою. До речі, у цій частині витримано послідовність розміщення пісень згідно з їх систематизацією у "Богогласнику" 1790–1791 років. Натомість друга частина містить ті ж самі пісні, однак у гармонізованому викладі. При їх друкуванні використано вже не старовинну київську нотацію, а сучасну, так звану італійську з використанням скрипкового та басового ключів. Новинкою петербурзьких видань є те, що до них долучено низку пісень на честь княгині Ольги, святого Володимира, священомучеників Бориса і Гліба та деякі інші. Пісні присвячені цим святим, а також Йову Залізу в рукописних збірниках XVII–XVIII століть трапляються дуже рідко.

Завершальним етапом в утвердженні української видавничої духовнопісенної традиції став ще однин цікавий нотований співаник під назвою "Пісні благоговійні" (Почаїв 1806). Стародрук хоча й не походить з XVIII століття, однак за репертуаром цілковито належить до цього століття, особливо до його другої половини. Одним із його упорядників та авторів, ймовірно, був священик Іван Дроздовський з Тернопільщини. Всього до співаника увійшло 59 пісень українською та польською

[1] Збірник 1900 рjre перевидано [1].

мовами. З-поміж 48-ми українських пісень тільки 11 знані з більш ранніх почаївських нотованих стародруків (“Співаник” 1773 року, “Богогласник”). У прикінцевім блоці текстів збірника вміщено латиномовний гімн, кінця XIII століття (?), приписуваний францисканцю Якопоне да Тоді (близько 1230–1306), “Cur mundus militat subvana Gloria” та польськомовний варіант перекладу “Klnę się że Królom Tronu nie zazdroszczę”. У співанику є й інші польськомовні духовні пісні, а також деякі музичні літургійні тексти. Тим самим у стародруці відображено паралітургійну традицію епізодичного використання текстів вибраних духовних пісень у богослужбовій практиці римо- та греко-католицької церкви.

Крім “Богогласників” у XIX столітті та на початку XX століть виходило друком чимало невеликих за обсягом духовнопісенників. Значний попит мали збірники різдвяних пісень, так звані *колядники*. У другій половині XIX – першій половині XX століття ледь не у всіх книговидавничих центрах Західної України (Львів, Перемишль, Жовква, Коломия, Станиславів, Дрогобич та інші міста). Започатковано було також практику видань так званих шкільних співаників, що з-поміж інших пісень містили чималі блоки музично-поетичних текстів з “Богогласника”. Особлива заслуга у виданні таких співаників композитора отця Віктора Матюка, фольклориста Філарета Колесси з Галичини та інших. Сподвижником цієї справи був визначний український композитора початку XX століття Кирило Стеценко, який не тільки обробляв для хору та популяризував українські духовні пісні, передовсім різдвяні, але й настійливо пропагував їх з метою використання у навчальному процесі, в літургійній практиці Української Автокефальної Православної Церкви. Втім, не тільки ці митці, але й ціла плеяда інших українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка та Остапа Нижанківського і закінчуючи сучасними XXI століття вдавалася до пропаганди національної духовної пісенності серед народу переважно шляхом хорової обробки, значно рідше музично-інструментального інтерпретування вибраних пісень з “Богогласника” та багатого українського духовно пісенного, насамперед різдвяного репертуару. А, приміром, знамениту пісню “Пречиста Діво Мати Руського краю” Анатоль Вахнянин використав у опері “Купало”.

Через те, що українське друковане слово було заборонене в російській імперії, духовнопісенники друкували поза межами Наддніпрянщини та інших східноукраїнських земель. Назвемо хоча б великий колядник, який побачив світ у друкарні відомого німецького книговидавця Карла-Готліба (C. G. Roder 1812–1883) в Ляйпціґу, якою з 1915 року управляв Карл Райхель (C. Reichel). Збірник уклав Теодор Григорович (рік видання невідомий). У Липську (Ляйпціг) 1900 року вийшли “Пісні церковні” (Партитура. Квартети на голоси мішані / уклав Семен Дорундяк). А у Відні в друкарні Адольфа Гольцгавзена 1916 року надруковано коштом Союзу визволення України збірочку під назвою “Українські колядки”. Згадаймо невеликий український колядничок (Петроград, 1914) з друкарні братів Липників (перевид.: К. : Друкар, 1918). Нерідко перші видання для українських діаспорних потреб по кілька раз перевидавалися.

У той час у середовищі українських емігрантів за океаном, головно, у Канаді та США теж було запроваджено традицію друкування українських колядників та духовнопісенників. З ранніх збірок такого типу можна назвати “Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявленє” (Вінніпеґ: Руська книгарня 1918), “Коляди церковні. Колядки, щедрівки і желаня” / Зібрав отець М. Кінаш (Філадельфія: Друкарня при Сирітськім Домі 1917; повторне видання: Філадельфія 1923) та інші.

Бібліографічні дослідження різного типу духовнопісенників в Україні становлять важливу та цікаву книгознавчу проблему, а тому потребують окремих наукових розвідок. Така робота вже ведеться і треба сподіватися, що згодом зможемо значно повніше уявити та оцінити стан національного духовнопісенного едиційного процесу за згаданий період.

Післямова

Підсумовуючи сказане, варто зазначити, що українська духовна пісня пройшла в своєму розвитку тривалий шлях, який почався на межі XVI–XVII століть і досягнув свого апогею наприкінці XVIII століття. Втім, і в XIX столітті вона не втрачала свого молитовно-риторичного та релігійно-мистецького значення, отже упродовж століття готуючи ґрунт для появи в кінці XIX століття василіянської пісні, яка особливо помітно виявила себе в Галичині у першій третині XX століття.

Духовна пісня будучи насамперед позацерковним у своїй суті релігійно-мистецьким явищем, у різних модифікованих виявах функціонує в українській культурі щонайменше чотири сотні літ аж по сьогодення. Та, безсумнівно, найбільш вартісний її пласт утворено впродовж XVII–XVIII століть, що й відображає почаївський "Богогласник". На цьому етапі її становлення та розвитку основними джерелами творення пісенних текстів були з одного боку богослужбові та апокрифічні тексти, мелодичні тексти жанрів сакральної монодії, національний музичний фольклор, а з іншого – потужна центральноєвропейська духовнопісенна творчість доби бароко, коріння якої сягають глибин пізнього середньовіччя з його латиномовними релігійними гімнами.

Така багатовекторність джерельної бази духовної пісні швидко сприяла її розвитку та утвердженню в українській національній культурі, причому незалежно від конфесійного середовища. Толерантність релігійно-творчої думки, що немалою мірою успадкована від західноєвропейської духовної пісенності сприяла швидкому поширенню духовної пісні в різних землях України, а також поза її межами (Білорусь, Литва, Росія, Сербія, Східна Словаччина та Південно-Східна Польща, Північно-Східна Угорщина).

Засадничі принципи християнської релігії, які лежать в основі духовних пісень сприяли тому, що вони вільно побутували в різних конфесійних середовищах, а їх мелодії немалою мірою долучалися, наскільки можливого, до подальшого розвитку національної музичної мови, створюючи відповідно й певне підґрунтя для світського співочого музикування, що відобразилося у ранньому українському романсі.

Завдяки проведеній тривалій роботі в численних архівних інституціях України та зарубіжжя вдалося атрибутувати велику кількість рукописних та друкованих видань, цілісно вивчити їх репертуари, провести джерельний та текстологічний аналіз пісень. Це допомогло напрацювати ґрунтовну базу даних про українську духовну пісню на різних етапах її розвитку та укласти інципітний каталог текстів "Богогласника", який покликаний забезпечити джерелознавчу основу подальших студій духовної пісні та почаївського стародруку.

Наявна джерельна база даних уможливить проведення нових текстологічних досліджень, дасть змогу ґрунтовніше з'ясувати питання ґенези української духовної пісні, динаміку її жанрово-стильового розвитку крізь призму національної гимнографії, музичного фольклору та західноєвропейських впливів.

Духовнопісенна творчість та один із вершинних її виявів – почаївський "Богогласник" є надзвичайно цінним релігійно-мистецьким набутком давньої катехизаційної (релігійно-дидактичної) та національно-патріотичної складової. Цікаво, що історико-патріотичними мотивами переважно характеризуються пісні на честь українських чудотворних ікон та молитовні, які звернені до Ісуса Христа, Богородиці та святих. Іконославильна тематика в українській духовній пісні зародилася, головно, в православному середовищі приблизно в середині – другій половині XVII століть (пісні на честь чудотворних києво-чернігівських ікон) та досягає свого найбільшого розквіту у другій–третій чвертях XVIII століття (пісні на честь галицько-волинських ікон) завдяки авторам греко-католицього василіянського чину. Цей релігійно-мистецький міжконфесійний феномен можемо розцінювати як один із прикладів соборності українських земель, української національно-культурної ідентичності, спадковості мистецьких традицій. Зазначене більшою чи меншою мірою відображено в численних рукописних співаниках, різних стародруках та почаївському "Богогласнику". Чимала кількість духовнопісенних текстів збереглася у співацькому репертуарі й по сьогодні, зокрема й концертному (хорові та інструментальні обробки), впроваджуються в навчально-виховний процес та катехитичну практику.

Список використаної літератури

1. *Медведик Ю.* Богогласник: источниковедческие вопросы истории исследования сборника и его песенных текстов / Ю. Медведик // Богогласник: внебогослужебные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых. – М., 2000. – С. 166–173.

2. *Франко І.* Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. Т. 28 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 37.

3. *Щеглова С.* "Богогласник". Историко-литературные исследования / С. Щеглова. – К., 1918. – С. 116.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

PHENOMENON OF UKRAINIAN SACRED MUSIC: "BOHOHLASNYK" (POCHAIV 1790–1791)

Jurij MEDVEDYK

Department of Musicology,
Ivan Franko L'viv National University,
str. Valova, 18, L'viv, Ukraine, 79000,
tel.: (+38032)-44-23-390; e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net

The appearance of "Bohohlasnyk" was prepared by a two hundred years tradition of creating sacred songs in Ukraine. In 1791 the first in Ukraine and in the whole Eastern Slavonic world anthology of sacred songs was printed in Pochaiv. This publication summarized the best masterpieces of paraliturgical creative work of Ukrainian people during the XVII–XVIII centuries. "Bohohlasnyk" contained 250 music and poetic texts of sacred songs: 214 – in Ukrainian language, 33 – in Polish language and 3 – in Latin language.

During the last quarter of the XIX century and at the beginning of the XX century "Bohohlasnyk" was published widely and quite often from Pochaiv to St. Petersburg.

Key words: "Bohohlasnyk", Pochaiv, sacred song, anthology, print, paraliturgic.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 83–91
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 83–91

УДК 78.071.1:787]-047.37(477)”193”

ЕПІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ УКРАЇНЦІВ У ПРАЦЯХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА РОРЗВИТОК ЙОГО ІДЕЙ У КЛАСИЧНІЙ ОРГАНОЛОГІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ірина ЗІНКІВ

Кафедра теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005,
тел.: (+38032) 275-63-54; e-mail: i.zinkiv@gmail.com

Досліджено питання українського епічного інструментарію у теоретичних працях Миколи Лисенка. Проаналізовано розвиток його ідей у працях представників української класичної органології першої третини ХХ сторіччя – Філарета Колесси та Гната Хоткевича, Проведено порівняльний аналіз їхніх концепцій, охарактеризовано їх основні положення.

Ключові слова: Микола Лисенко, Філарет Колесса, Гнат Хоткевич, бандура, епічний інструментарій, кобза, українська класична органологія.

Усебічне наукове дослідження епічного інструментарію українців, зокрема кобзи й бандури, у світовій етномузикології вперше було започатковане Миколою Лисенком, що став фундатором української класичної органології. До вивчення музичного інструментарію епічної традиції класик уперше звернувся, аналізуючи кобзарський репертуар знаменитого Остапа Вересая у праці “Характеристика музичних особливостей дум і пісень …” [6], яка з моменту своєї появи (1873) стала класичним посібником з української (та світової!) органології, основними ідеями якої широко послуговувались російська й українська класична органологія кінця ХІХ – першої третини ХХ століть (О. Фамінцин, Ф. Колесса, Г. Хоткевич). Ґрунтовного критичного осмислення органологічна концепція Лисенка дотепер не отримала, незважаючи на її частковий розгляд у працях сучасних українських учених (М. Хай, Б. Яремко), рівно ж як і висвітлення розвитку його ідей українською класичною органологічною думкою. Тому метою статті став критичний перегляд поглядів Лисенка та його послідовників на український епічний інструментарій.

Досліджуючи репертуар О. Вересая, М. Лисенко першим з органологів звернув увагу на його епічний інструмент – кобзу, її морфологію та стрій, який, на його думку, мав стати ключем до розв’язання комплексу питань, що стосуються стилістичних основ української музики усної традиції. Ця методологічна засада, що заснована на припущенні про збереження строєм інструмента *ладової специфіки народного музичного мислення*, стала основою для подальших музично-фольклористичних досліджень самого Лисенка та його послідовників – Ф. Колесси [5], К. Квітки, С. Грици, А. Іваницького, Б. Яремка [11], Н. Супрун [8] та ін. У “Характеристиці...” М. Лисенко здійснив спробу комплексного розгляду кобзарського виконавства як унікального явища світової музичної культури в єдності його основних компонентів – музичного інструмента (кобзи-бандури), виконавця (кобзаря) та його репертуару.

© Ірина Зінків, 2015

У своїй першій праці М. Лисенко характеризує кобзу побіжно, змішуючи її з іншим епічним інструментом – бандурою. На думку класика, кобза чи бандура "зовнішньою формою нагадує ... іспанську гітару (? – *І. З.*). Інструмент цей ... походження дуже давнього, бо він схожий з інструментами східних народів, наприклад біною китайською чи індійською" [6, с. 17]. Лисенко, мабуть, мав на увазі північно-індійський струнно-щипковий інструмент бін – найдавніший різновид віни, що складається з округлого корпусу, виготовленого з половинки висушеного гарбуза, довгої масивної шийки (з бамбука), на тильній стороні якої припасовується додатковий резонатор, виготовлений з половинки гарбуза менших розмірів. Гриф віни має рухомі ладки (від 19 до 24), хоча середньовічна іконографія подає їх меншу кількість (11). Чотири мелодичні струни закріплено на грифі, три резонаторні – збоку. Звук видобували за допомогою пальцьових плектрів – металевих гачків. Тому мало ймовірно, щоб такий конструктивно складний інструмент Індії міг стати прототипом для української кобзи чи бандури.

Також М. Лисенко зазначає подібність української кобзи до *бзури* (? – *І. З.*), – інструмента кримських татарів. Цю інформацію він отримав від осіб, на його думку, добре обізнаних з побутом кримсько-татарського народу, хоча сам цього інструмента ніколи не бачив. Мої пошуки татарського струнно-щипкового хордофона під цією назвою в історично-етнографічних і писемних джерелах та працях сучасних органологів, фахівців з татарської музики (В. Заріпова, Д. Абдулнасирова), не дали позитивних результатів.

Термін "кобза" М. Лисенко вважає дуже давнім, як і назву однойменного струнного інструмента українців, запозиченого, на його думку, зі східних країн через половців, причорноморських сусідів українців. Підтримуючи авторитетну думку О. Фамінцина стосовно тюркського походження лексеми "кобза"[1], М. Лисенко вважає сам інструмент і його назву занесеними до Європи за посередництвом тюркських народів. На його переконання, українські козаки перейняли кобзу безпосередньо від кримських татарів у XV столітті [6, с. 14].

Окрім того, М. Лисенко припускав подібність української бандури до бандори (пандори. – *І. З.*) грецьких рапсодів. Однак і це припущення є непереконливим. Пандора як грифний струнно-щипковий хордофон була запозичена європейцями з Малої Азії, найвірогідніше, зі скіфо-сарматського світу [2], а для давньогрецької музики була нетиповим інструментом [1, с. 10]: грецькі рапсоди здебільшого послуговувалися лірами й кіфарами. Посилаючись на О. Фамінцина [9], який часто покликався на Лисенкове дослідження [6], автор розглядає бандуру як інструмент, що проник в Україну з Західної Європи в середині XVII століття через Польщу, куди був занесений італійськими музикантами. Адаптована в Україні й перетворена на традиційний народний інструмент, досконаліший за кобзу, бандура, вважав М. Лисенко, витіснила з ужитку останній.

У своїй пізнішій праці "Народні музичні струменти на Вкраїні" (1893) М. Лисенко більш розгорнуто описав кобзу Вересая, подаючи не тільки аналіз її морфології, а й зображення [7]. Докладно аналізуючи будову, стрій і способи тримання інструмента (скісний і перпендикулярний), автор окремо зупиняється на питанні приструнків, що з'явились на українській бандурі (за О. Рігельманом) лише наприкінці XVIII століття. Зіставлення кобзи О. Вересая з бандурою, описаною О. Рубцем, привело його до висновку, що стрій приструнків (як і

[1] На наш погляд, ця думка є хибною.

басів) не був сталим і залежав від кола виконуваного репертуару [6, с. 19]. З цим пов'язане поєднання Вересаєм на кобзі двох способів гри – лютневого й цитрового (з притисканням струн і без нього) та двох способів тримання ним інструмента – з нахилом і перпендикулярно до корпусу (в обох випадках – вертикально). Перший спосіб кобзар застосовував при виконанні епосу, другий – танцювального репертуару. що дає підстави зробити висновок про поєднання в його манері гри двох різних інструментальних традицій – північноукраїнської ("культура псалтирів") та південноукраїнської ("культура лютень"). І хоча М. Лисенкові не вдалося розмежувати обидва інструменти на цитро- (бандура) й лютнеподібний (кобза) в силу "перехідності" Вересаєвого інструмента, його висновки мали історичне значення для подальшого розвитку української органології.

Розвиток Лисенкових поглядів на український епічний інструментарій, зокрема, кобзу й бандуру, продовжив Філарет Колесса, перший в українській органології представник порівняльного методу. Походження української кобзи-бандури Ф. Колесса розглядав у нерозривному зв'язку з розвитком жанрів української епічної традиції, зокрема, думами, генетично пов'язаними з жанрами традиційної поховальної обрядової музики українців (плачами й голосіннями) та середньовічним билинним епосом доби Київської Русі. У фундаментальній праці "Мелодії українських народних дум" [5] кобзарському інструментарію (кобзі-бандурі й лірі) присвячено окремий розділ[2]. Услід за М. Лисенком і О. Фамінциним, Ф. Колесса зазначив, що обидві назви вживаються в українській лексиці як синоніми для визначення того самого інструмента, хоча в XVII–XVIII століттях "це були два окремі (за О. Рігельманом) інструменти – сільський і міський" [5, с. 59].

Учений стисло резюмує теорію М. Лисенка й О. Фамінцина щодо походження та появи кобзи в інструментарії українців: "Кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких, за здогадами О. Фамінцина, перейняли її козаки. У XVI столітті вона була вже загальновживаним інструментом на Україні" [5, с. 59]. Через те, що жодних відомостей про стрій і вигляд давньої кобзи не існує, "певне лише те, що це був інструмент типу лютні, схожий на теперішню кобзу-бандуру, що прийшла до нас з Заходу" [5, с. 59]. Англійська пандора XVI століття, обійшовши Західну Європу, прибула з італійськими музикантами до Польщі (приблизно у XVIII столітті), а відтак під назвою бандури поширилася в Україні. Багатша на струни й досконаліша від старосвітської кобзи, бандура спочатку поширилася по містах, поміж козацтвом, а згодом перейшла до рук народних співаків. Перейнявши назву від кобзи, бандура стала в Україні улюбленим народним інструментом.

Стосовно морфології бандури Ф. Колесса бачить певну трансформацію її форми на українському ґрунті та збагачення додатковими струнами на корпусі – "підструнками" [5, с. 60], появу яких, за О. Фамінциним, він датує другою половиною XVIII століття[3]. Морфологію та техніку гри вчений не аналізує, позаяк ці питання докладно було висвітлено М. Лисенком та О. Фамінциним [6; 9]. Тому вчений зосередився на аналізі строїв бандур, зокрема інструмента Михайла Кравченка, що мав 5 довгих струн (*B1-B-f-F-B)* та 18 "підструнків" c_1-d_1-es_1-f_1-g_1-a-b-c_2-d_2-es_2-f_2-g_2-a_2-b_2-c_3-d_3-es_3-f_3. Довгі струни настроювалися за октавно-кварто-квінтовим принципом,

[2] Кобза-бандура згадується також у розвідці "Українські народні музичні інструменти" [4] та в рецензії на працю М. Лисенка "Народні музичні інструменти на Вкраїні" [3].

[3] Ф. Колесса, очевидно, не знав пізніших наукових досліджень Г. Хоткевича стосовно походження кобзи й бандури [11, с. 201].

приструнки – в дорійському ладу, який, на думку Ф. Колесси, є ладовою парадигмою української епіки [5, с. 61–62].

Кобза О. Вересая мала приструнки (6), настроєні по звуках лідійського гексахорду, бандура, описана О. Рубцем, – 13 приструнків, налаштованих за звукорядом дорійського ладу. Інше настроювання мали й довгі струни – кварто-секундове в бандурах О. Вересая й описаної Рубцем (*G-C-d-g*) та кварто-квінтове – на бандурі кобзаря М. Кравченка (*B1-B-f-F-B*). Строї бандур різних кобзарів (О. Вересая, П. Братиці, М. Кравченка, Г. Гончаренка, І. Кучугури-Кучеренка, Т. Пархоменка) були несхожими, як неоднаковою була й кількість басових струн (від 4 до 6) і приструнків (від 6 до 18).

Уперше при вивченні кобзи й бандури Ф. Колесса звернув особливу увагу на існування *різних виконавських стилів* в українській епічній традиції [5, с. 61]. Аналізуючи стиль кобзаря М. Кравченка (Полтавщина), вчений характеризує його як найбільш архаїчний. Його скупий інструментальний супровід обмежувався однією-двома функціями (*T*, *D*), що використовувались як неповні, тобто як квінтовий бурдон. У цьому вчений, перебуваючи під впливом загальноприйнятої європоцентристської концепції, бачить зв'язок із давніми формами раннього середньовічного багатоголосся монодичного типу і вказує на архаїчний характер думової рецитації, заснованої на переході від скандування до особливого типу мелізматичного інтонування, заснованого на вузьких мелодичних формулах. Цей тип інтонування української епіки вчений уважає наслідком впливу східної мелодики.

Натомість стилістику кобзарських рецитацій харківського кобзаря Г. Гончаренка, зокрема, в його інструментальній частині, Колеса характеризує як багатшу й різноманітнішу, яка "висувається іноді на перше місце" [5, с. 61]. Відмінності звукорядів інструментів, способів тримання та виконання на них учений пояснює існуванням *різних регіональних традицій (шкіл)* бандурного виконавства [5, с. 62]. Стрій бандур, за Ф. Колессою, зумовлений ладовою специфікою мелосу думового епосу й опирається на модифікований дорійський лад (з IV високим щаблем), з кварто-квінтовим принципом групування тонів, властивим середньовічній модальності, з роздвоєним відчуттям ладового центру, що надає думам особливого середньовічного характеру [5, с. 555], секундовою змінністю опорних щаблів. Ця риса зближує мелодику дум із давніми шарами українського фольклору, зокрема з обрядовою пісенністю українців та інших слов'янських народів, а також із билинним епосом Київської Русі. Аналізуючи бандурне виконавство в його індивідуально-стильових і регіональних відмінностях (полтавська, харківська, зіньківська, чернігівська школи), Ф. Колеса заклав підвалини для формування нового напрямку етноорганології – етнофонії [11]. Його ідеї було продовжено в органологічних працях українських і російських органологів – К. Квітки, Є. Ґіппіуса, К. Верткова, І. Мацієвського, М. Хая, Б. Яремка.

Зокрема, Г. Хоткевич висвітлює питання ґенези українського епічного інструментарію у фундаментальній праці "Музичні інструменти українського народу" (1930), яка в українській класичній органології стала першою спробою системного підходу до вивчення народного інструментарію [8, с. 142]. Г. Хоткевич першим з українських органологів виступив прихильником *теорії автохтонності* кобзи й бандури, різко критикуючи міграційну теорію О. Фамінцина, яку поділяли М. Лисенко й Ф. Колесса. При цьому він широко послуговується зібраним О. Фамінциним фактологічним матеріалом, інтерпретуючи його з нових позицій.

Дотримуючись О. Фамінцинової методики, автор прослідковує функціонування назв українських епічних інструментів у різних історичних та іконографічних джерелах, ареал їх розповсюдження, ґенезу, широко залучаючи до аналізу народні музично-поетичні та іконографічні джерела (картини "Козак Мамай").

За Г. Хоткевичем, кобза й бандура належать до грифних (шийкових) струнно-щипкових інструментів (лютнеподібного типу. – *І. З.*). На противагу до міграційної теорії (Лисенко, Фамінцин, Колесса), Хоткевич висунув ідею їх автохтонного походження, нічим при тому її не обґрунтовуючи: "Інструмент типу лютні [...] був запозичений слов'янами із загальнолюдської матеріально-культурної колиски. [...] Запозичення його однією групою народів від другої [...] може відноситись до престарих часів…" [10, с. 86].

Повністю погоджуючись з аналітичним матеріалом, зібраним О. Фамінцином стосовно назви інструмента (кобза) та його функціонування в українському середовищі, Г. Хоткевич доповнив його новими матеріалами й приходить до висновку, що давня українська кобза мала невеликий (подовгастий) корпус, вузьку довгу ручку (мабуть, з ладками) і була триструнною. Подальший її розвиток "пішов по напрямках: 1) збільшення числа струн; 2) уширення грифу, 3) укорочення його й 4) округлення корпусу" [10, с. 78], що привело до застосування приструнків, які цілком усунули необхідність наявності ладків, оскільки на кобзах зі старовинних картин "Козак Мамай" ладків не існувало[4]. На інструментах, зображених на гравюрі з "Букваря" Каріона Істоміна (1674) та рисунку "Олімп з музами" з панегірику (1730), ладки на кобзі відсутні. Це дало підставу Г. Хоткевичу зробити висновок про те, що "лади (ладки. – *І. З.*) були в первісній стадії інструмента, згодом відпали …" [10, с. 81]. У питанні походження кобзи Г. Хоткевич не поділяє думки О. Фамінцина й М. Лисенка про запозичення українцями інструмента від татар Кримської Орди (XIII століття). Залучаючи відомості Ібн Фадлана про похорони руса на Волзі (X ст.) та Ф. Симокатти про полонених візантійцями в VI столітті слов'ян яких він *a priori* вважає українцями, Хоткевич називає первісний струнний інструмент слов'ян кобзою[5]. "Ніхто ні у кого його не позичав, – резюмує органолог, – так само, як ні один нарід не позичав у другого здібності видавати артикульовані звуки. Інструмент – кузов, ручка і струни по ручці – вічний і однаково присущий як культурним народам, так і дикунам..." [10, с. 85].

Питання про азійське походження назви *кобзи* Г. Хоткевич називав не з'ясованим, уважаючи, "що й без азіятів ця назва у слов'ян зустрічалася вже давно" [10, с. 86]. Однак він не аргументує своє припущення науковими доказами. Автохтонним українським інструментом Г. Хоткевич називає й бандуру, також не наводячи жодного обґрунтування свого припущення. Інтуїтивна здогадка вченого знайшла підтвердження при аналізі нами лінгвістичних джерел. Вступаючи в полеміку з О. Фамінциним, який висловив думку про запозичення українцями бандури із Західної Європи у XVI столітті, Г. Хоткевич вказує на її непослідовність, хоча представники української класичної органології, не наважуючись вступати у дискусію з авторитетним російським академіком, довший час дотримувалися його концепції. Спростовує Г. Хоткевич і думку Фамінцина про "переможну ходу" барокової бандори по Європі – Італії, Іспанії, Німеччині, Польщі, Україні та її пізніше

[4] Незначна кількість відомих Г. Хоткевичу народних картин із зображенням козака-музиканта (6) не дала можливості спостерегти на них кобзи з приструнками.

[5] Термін "кобза" не трапляється в жодному з давньослов'янських писемних джерел.

вкорінення в українському традиційному середовищі. Сприйняття чужоземного інструмента народно-інструментальною культурою іншого народу – процес, який проходить "поволі та ще й дуже поволі" [10, с. 93]. Органолог спростовує наявність конструктивної тотожності англійської пандори з українською бандурою порівнянням двох інструментів: "В пандорі пласке дно – в бандурі кругле; в пандорі фестонові краї – в бандурі їх теж не може бути; в пандорі лади (ладки. – *І. З.*) – в бандурі їх нема. В бандурі основна признака – приструнки – в пандорі їх нема. Словом, ні одної спільної риси …" [10, с. 94].

Основною прикметою бандури Г. Хоткевич уважає наявність коротких мелодичних струн, закріплених на корпусі, які "винайшли" самі українці …, бандура є чисто український винахід[6]. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі" [10, с. 101].

Початком уживання в Україні терміну "бандура" Г. Хоткевич назвав 1580 рік, де його згадано у зв'язку з Войташком, українським бандуристом і композитором, що працював при дворі Самійла Зборовського [10, с. 102]. Іконографія кінця XVII – початку XVIII століть демонструє інструмент, подібний за формою до бандури, але *ще без* приструнків[7]. Саме його бачили й описали чужоземці, що відвідували Росію (Берґгольц, Беллерман), називаючи "бандурою". Однак органолог зауважує, що це була ще кобза: нова назва інструмента (бандура) "вже була, а інструмент залишався … кобзою". Самі ж українські музики "називали свій інструмент бандурою, а себе бандуристами; таким чином, … один інструмент мав дві назви" [10, с. 103]. Відтак назва інструмента "бандура" виникла набагато раніше, ніж на ньому з'явилися приструнки. Аналізуючи походження її назви, Г. Хоткевич звертається до античних писемних джерел, в яких пандура не вважалася новим інструментом, а була відома принаймні з III століття до н. е., а її назва функціонувала у різних транскрипціях: пандура, пандора, пандуріс, пандорос [10, с. 104]. Зазначмо, що в часи Г. Хоткевича ще не був відомий "Інструментальний каталог" Ю. Поллукса (Полідевка) II ст., в якому автор вказує на нетиповість цього інструмента для грецької музично-інструментальної традиції [1, с. 10]. Близьким за назвою до української "бандури" Г. Хоткевич уважає арабський тумбур, середньоазійський тамбур, киргизький доммер, ногайську домру, монгольський домбур, половецький томбур, що мають, на його думку, спільне походження [10, с. 104–105]. Лексема "бандура" відома й на Кавказі (сванетський струнно-щипковий інструмент пандурі та грузинська шестиструнна скрипка під тією ж назвою, а також осетинський фандир [10, с. 105]. На нашу думку, подібні зіставлення різнотипових (і різноетнічних) інструментів із подібними назвами, що побутують на широких просторах Євразійського континенту, на основі суто алітераційного принципу не мають під собою наукового підґрунтя.

Слово "пандура" було широко розповсюдженим як у Західній, так і Східній Європі, зокрема, у слов'янському світі. Українцям лексема "бандура" була відома незалежно від назви інструмента. Колосальний ареал поширення слова мусив мати єдине джерело, яким, за Хоткевичем, міг бути санскрит, де слово *банда* має декілька значень, одне з яких – "музика" [10, с. 110]. "В санскриті є навіть слово "бандура", означає "приємний, гарний", – зазначає вчений [10, с. 110].

Г. Хоткевич висловив припущення, що з цього загального джерела слово могло потрапити до мов усіх народів індоєвропейської родини, включаючи й українців,

[6] Вперше цю думку висловив О. Фамінцин [9, с. 470].
[7] Г. Хоткевич залучає обмежену кількість іконографічного матеріалу.

не помічаючи при цьому, що слово "бандура" варто трактувати як двокореневе. Якщо його значення тлумачити із санскритського "banda" (bhanda. – *І. З.*), то етимологізації підлягає лише початковий корінь "банд". Відтак не зрозумілим зостається значення другого кореня – "dur". Це наводить на думку, що етимологічні витоки слова "бандура" слід шукати не в індоарійських, а в історично пізніших давньоіранських джерелах, враховуючи понад тисячолітній "іранський період" історії Давньої України[8].

Для з'ясування часу виникнення приструнків на інструменті Г. Хоткевич, окрім писемних свідчень, наведених О. Фамінциним (Рігельман, Тім, Ломіковський), залучає до аналізу інструменти, зображені на народних картинах "Козак Мамай" (доби Гайдамаччини), на основі чого робить висновок про існування на кобзах XVIII століття приструнків. На думку Г. Хоткевича, інструмент О. Вересая також треба розглядати як тип кобз (довгошийкових лютень. – *І. З.*) із приструнками, позаяк спосіб звуковидобування на них зберігся лютневий (скорочення довжини струни). Відтак, результати спостережень Г. Хоткевича приводять до висновку, що в кінці XVII–XIX століть паралельно існувало два різновиди бандур – з приструнками й без них [10, с. 114].

Зокрема, Г. Хоткевич *a priori* вважає середньовічні струнні інструменти полянських слов'ян, названі Ф. Симокаттою (VI століття) та Ібн-Фадланом (X століття), *українськими* струнно-щипковими інструментами з грифом типу кобзи.

Перебуваючи, подібно до М. Лисенка, у полоні ідей О. Фамінцина про походження термінів "кобза" і "бандура", автор їх аналізує, не намагаючись глибоко проникнути в їх семантику. Спроба тлумачення слова бандура із санскриту ("banda" – музика, bandura – "приємний") є надто далекою паралеллю і не пояснює автохтонну ґенезу його семантики.

Спростовуючи гіпотезу О. Фамінцина про західноєвропейське походження бандури та азійське – кобзи, Г. Хоткевич апріорно висловив думку про їх автохтонність, не підтверджуючи свій висновок науковою аргументацією (що, врешті, відповідало станові розвитку тогочасної української етноорганології). Ідею виникнення приструнків автор не пов'язує з бандурою, вказуючи на паралельне існування в XVII–XIX століть різних типів інструментів – з приструнками й без них, датуючи їх появу XVIII століттям.

Отже, наукові ідеї обох праць М. Лисенка, що стосуються дослідження українського епічного інструментарію, закладаючи фундамент української класичної органології, започаткували наукового дослідження двох різних інструментів – кобзи і бандури, заклали підмурки їх подальшого вивчення у працях українських органологів-класиків першої третини XX століття.

Список використаної літератури

1. *Герцман Е. В.* Инструментальный каталог Поллукса / Е. В. Герцман // Из истории инструментальной музыкальной культуры : сб. науч. трудов. – Л. : РИИИ им. Черкасова, 1988. – С. 7–30.

[8] Якщо порівняти широкий ареал розповсюдження лексем, тотожних із лексемою бандура, – панджтар, фандир, пандур, пандура, бандурі – з багатовіковими історико-культурними взаємозв'язками і впливами іраномовних народів (скіфів, сарматів, аланів) на народи Європи (з початку н. е. до раннього Середньовіччя), стає зрозумілим, що лексема «бандура» на означення лютневого інструмента могла бути сприйнята в період безпосередніх контактів скіфів, сарматів та аланів із осілими народами Європи [2].

2. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен / Ірина Зінків. – К. : ІМФЕ, 2013. – 488 с.

3. *Колесса Ф.* Рецензії. Боян (М. Лисенко. Народні музичні інструменти на Вкраїні) / Ф. Колесса // Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 554–557.

4. *Колесса Ф.* Українські народні музичні інструменти / Ф. Колесса // Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 287–288.

5. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1969. – 587 с.

6. *Лисенко М.* Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. 2-ге вид. / М. В. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1973. – 95 с.

7. *Лисенко М.* Українські народні музичні інструменти / М. Лисенко ; [Ред., передм. та прим.М. Щоголя]. – К. : Мистецтво, 1955. – 61 с.

8. *Супрун Н.* Гнат Хоткевич – музикант / Надія Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 279 с.

9. *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 315–535.

10. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / / Гнат Хоткевич [Репринт. вид.]. – Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2002. – 288 с.

11. *Яремко Б.* Традиційні музичні інструменти у дослідженнях Філарета Колесси / Богдан Яремко // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – С. 199–207.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.02.2015

EPIC INSTRUMENTS UKRAINIANS IN LYSSENKO' WORKS AND DEVELOPMENT OF HIS IDEAS IN CLASSICAL ORGANOLOGY IN FIRST THIRD XX CENTURY

Iryna ZINKIV

Department of Musical Theory,
The M. V. Lysenko Musical National Academy in Lviv,
str. Nyzhankivs'kogo, 5, Lviv, Ukraine, 79005,
tel.: (+38032) 275-63-54; e-mail: i.zinkiv@gmail.com

The article takes an attempt to studying Ukrainian epic instruments in Lyssenko's organology conception and his ideas development in Ukrainian classical organology of the first third of XX century (Filaret Kolessa, Khnat Khotkevych).

Lysenko was the one who first drew attention to Ukrainian epic instrument – kobza, its morphology and tuning, which became the key to understanding the music style of Ukrainian oral

tradition. This methodological principle, which is based on the assumption of preservation through the instrument tuning of modal specific of folk musical thinking, formed the basis for further research by Lysenko himself and his followers – F. Kolessa, K. Kvitka, S. Hrytsa, A. Ivanytskyi, B.Yaremko, N. Suprun etc. .

Lysenko showed that the name *kobza*, like the instrument itself, have Turkic origin. It was introduced to Ukraine and Europe by Turkic peoples including the Crimean Tatars. Analyzing morphology, tuning, and ways of bandura holding – slanting and perpendicular, the author focused on the issue of adjacent strings that appeared at the end of the XVIII century. Comparison of kobza and bandura led him to the conclusion that the tuning of melodic strings and basses was not constant and depended on repertoire to be performed.

In his concept F. Kolessa repeated the findings by M. Lysenko and A. Famintsyn. His special merit was the idea of different instrument tunings related to the existence of various regional schools of play, observed for the first time by G. Khotkevych.

G. Khotkevych priori suggested his opinion on autochthony of Ukrainian epic instruments (kobza and bandura) without confirming his assumptions with scientific reasoning. Following Lysenko he believes that kobza and bandura belong to the fingerboard (neck) struck string instruments. In its development the Ukrainian kobza underwent an increase in the body (resonator box) and number of strings, extension, and shortening of the neck. It led to the use of adjacent strings, removal of frets, and kobza transformation into bandura. Organ specialist denied the similarities of English Pandora of Baroque Age with Ukrainian bandura. He believed that the name of the instrument “bandura” appeared much earlier than it had melodic strings embodied on it. He also is the first one, who made a first not very successful attempt to etymologize the term “bandura”. Ideas of Ukrainian organ studies classics were developed by their followers in XX – at the beginning of XXI century.

Key words: Mykola Lysenko, Filaret Kolessa, Hnat Khotkevych, bandura, epic instruments, kobza, Ukrainian classical organology.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 92–99
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 92–99

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 398.8:930.25](086.7):378.4(477.83-25)”1916”

ДО ІСТОРІЇ ФІЛІАЛУ ВІДЕНСЬКОГО ФОНОГРАМАРХІВУ У ЛЬВІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ[1]

Ірина ДОВГАЛЮК

Кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1/345, Львів, Україна, 79602,
тел.: (+38032) 293 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Навесні 1916 року у ректора Цісарсько-Королівського університету у Львові Казімєжа Твардовського виникла ідея заснувати при філософському факультеті університету фонографічний архів як філіал Віденського фонограмархіву. Задум ректора підтримали і на засіданні Колегіуму професорів факультету. Відтак був розроблений проект майбутнього фонограмархіву, продумана його структура, прорахований кошторис. За підтримкою К. Твардовський листовно звернувся до директора Віденського фонограмархіву Зігмунда Екснера. Прохання про відкриття філіалу було скероване і до Міністерства культури та освіти у Відні. Однак Перша світова війна, а згодом розпад Австро-Угорської імперії завадили реалізації проекту.

Ключові слова: фонограмархів, Віденський фонограмархів, Львівський університет, Казімєж Твардовський, фольклор.

З початком звукового документування фольклору та поступовим нагромадженням рекордованих фонографічних валків гостро постало питання їхньої подальшої долі. Тож належно оцінивши вартість призбираних матеріалів і зрозумівши неможливість негайного опрацювання згромаджених фонограм у Європі приступили до створення спеціальних інституцій для їх зберігання – фонограмархівів. На зламі XIX–XX століть такі установи запрацювали у Відні (1899), Берліні (1900) та Парижі (1900). Незадовго вони заслужено стали не лише місцем прихистку фонографічних валиків, але й осередками народознавчих студій. Архіви, як згодом влучно підмітив видатний американський етномузиколог Бруно Неттл, для етномузикологів мали відіграти таку ж роль, як бібліотеки для представників інших наук [14, p. 17].

У Галичині, незважаючи на піонерство у застосуванні фонографа для звукового документування музичного фольклору та значні досягнення у цій дослідницькій сфері, про потребу заснування фонограмархіву заговорили лише наприкінці 1908 року. Така інституція, за поради Лесі Українки й підтримки членів Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка, мала запрацювати при Культурно-історичному музеї НТШ. Однак багатообіцяюча ініціатива, заледве розпочавшись, була призупинена з настанням Першої світової війни.

[1] Принагідно хочу скласти подяку багатолітньому директору Віденського фонограмархіву, професору, доктору Дітріху Шуллеру та працівнику Віденського фонограмархіву Крістіану Ліблу за зичливу допомогу та консультації при написані статті. Окремо щиро дякую своєму колезі, доценту Андрію Вовчаку за співпрацю у пошуку та здобутті архівних документів.

© Ірина Довгалюк, 2015

Та, окрім проекту членів ЕК НТШ, у Львові була й інша спроба заснувати фонографічний архів. Подібний задум 1916 року виник також і у Цісарсько-Королівському університеті імені цісаря Франса I у Львові[2]. Утім, наразі, незважаючи на загалом непересічну сторінку в історії цього вищого навчального закладу, про такий епізод у його літописі фактично мало що відомо. У науковій літературі про намір закласти в університеті фонограмархів побіжно згадав у своїй статті лише багатолітній директор Віденського фонограмархіву Дітріх Шуллєр [15, p. 62]. З'ясувати ж бодай засадничі епізоди цієї історії допомогли нечисленні документи, які містяться в Архіві Австрійської академії наук у Відні (Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) та Державному архіві Львівської області у Львові.

Загалом, історія заснування при університеті архівної інституції була пов'язана з ініціативною та різносторонньою діяльністю Віденського фонограмархіву Цісарсько-королівської академії наук. Заснований не лише як збірка фонограм, але й дослідницький науковий центр, столичний архів активно підтримував подібні осередки, виступав за уніфікацію засад функціонування таких установ [11], ініціював відкриття мережі архівів-філіалів не лише у власній імперії, але й за її межами. Задля полегшення процесу утворення і координації таких дочірніх інституцій було навіть видано зразок нормативного договору та розроблено низку регулятивних документів [10, p. 1–2]. Відомо, наприклад, що 1909 року архів-філіал Віденського фонограмархіву розпочав свою роботу у Цюріху [15, p. 62]. Ймовірно, низка філій була також відкрита і в інших містах Європи[3].

Правдоподібно, ідею співпраці зі столичним архівом фонограм ректорові Львівського університету, професору Казімєжу Твардовському[4] підказав викладач/лектор цього ж університету Юліуш Теннер[5]. Затія, вочевидь, видалася

[2] Сьогодні Львівський національний університет імені Івана Франка.

[3] Призбирували у Віденському архіві й приватні фонографічні колекції. Наприклад, улітку 1914 року було попередньо домовлено про передання до архіву оригінальної колекції фоноваликів із записом польської народної музики, які зібрав польський мовознавець та етнограф, гімназіальний учитель, а згодом директор Татраньського музею в містечку Закопане Юліуш Зборовський (1888–1965). Взамін йому було пообіцяно значно "міцніші" копії валків. Однак цим планам зашкодила Перша світова війна [15, p. 63].

[4] Казімєж Твардовський (1866–1938) – філософ, логік, педагог, суспільний діяч, засновник Львівсько-варшавської філософської школи. Вивчав філософію у Віденському університеті (1885–1889). Докторський ступінь здобув 1892 року у Відні, там само і звання доцента (1894). Професор (1895), завідувач кафедри філософії (1895–1930), декан філософського факультету (1900–1901, 1904–1905), ректор (1914–1917) Львівського університету. Був почесним доктором Варшавського та Познанського університетів, почесним членом Познанського наукового товариства і Наукової каси ім. М'яновського, Дійсним членом польської Академії наук, засновником (1904), почесним членом Філософського товариства у Львові і його пожиттєвим президентом, багатолітнім президентом Товариства вчителів середніх і вищих шкіл у Львові. Започаткував перший у Польщі філософський журнал "Przegląnd Filozoficzny" (Варшава), а також "Ruch Filozoficzny" (Львів) [3, арк. 65–79, 148–151].

[5] Юліуш Теннер (1861–1922) – народився 1861 року у Львові. Середню освіту здобував спочатку у Львові, а з 1872 року у Відні. Навчався в університетах Львова, Відня та Липська, де студіював історію, сучасну мову та літературу. Вчився у Драматичній школі, по закінченні якої працював артистом у театрі м. Зальцбург (Австрія). Через сімейні обставини не закінчивши університетських студій, працював урядником у генеральній дирекції залізниці у Відні (1886-1887), а відтак на різних чиновницьких посадах. Врешті, був призначений цісарським радником при господарському суді у Львові (1907). Окрім основної праці, займався публіцистикою, 1907 року очолив Львівську спілку видавців і друкарів. Переклав низку прозових творів і поезій польських авторів на німецьку. Брав участь у численних урочистостях у Відні, Львові та інших містах як читець поезії. Займався розробкою теоретичних проблем "живого слова", що врешті вилилося у написання та публікацію книг "Естетика живого слова" (1904) та "Техніка живого слова" (1906), а також статей: "Про форму в поезії" (1907), "Кілька думок про сучасне акторське мистецтво" (1908). Викладав курс практичного мистецтва

К. Твардовському перспективною і 27 березня 1916 року він надіслав директору Віденського фонограмархіву, професору Зігмунду Екснеру[6], листа з пропозицією заснувати при філософському факультеті Львівського університету філіал (чи, як його тоді називали, "дочірню інституцію") довіреної йому столичної установи. У своєму посланні К. Твардовський покликався на згадані вище регулятивні документи, очевидно, будучи із ними вже знайомим.

Ініціюючи нову справу, К. Твардовський попередньо, як видається, ґрунтовно прозондував перспективи нового починання. Свідченням фахового підходу до вирішення запланованого є, наприклад, його добра поінформованість про фольклорне багатство краю. У листі до З. Екснера він, зокрема, запевняв віденського вченого, "що зважаючи на специфіку коронної землі" [8, p. 1] результати проекту мають бути високими. Ректор планував у разі прийняття у Відні позитивного висліду та залагодження фінансових питань запросити З. Екснера виступити перед викладачами університету.

Попереднє рішення започаткувати фоноархів у Львівському університеті К. Твардовський, очевидно, прийняв самостійно, можливо, хіба у неофіційній обстановці радився з цього приводу з колегами. Бо у зверненні до З. Екснера він писав: "Хочу цю можливість (*заснування фонограмархіву. – І. Д.*) обговорити на наступному засіданні Колегіуму професорів філософського факультету і не сумніваюся, що цей проект буде сприйнятий з якнайбільшою готовністю до реалізації" [8, p. 1].

Загалом, К. Твардовський був непересічною, багатогранною особистістю. За спогадами сучасників, він відвідував різноманітні концерти академічної музики, "був дуже музикальний і добре грав на фортепіано. Навчаючись у Віденському університеті, він слухав лекції відомого австрійського музичного критика Едуарда Гансліка, був прихильником його естетики, відтак критично ставився до сучасних тенденцій у академічній музиці. Раз на місяць у К. Твардовського відбувалася товариська вечірка, збиралися професори з різних факультетів університету" [1, с. 49]. Саме на таких зібраннях могли порушувати і найрізноманітніші актуальні на той час теми для дискусій. Ймовірно, що приводом до обговорення була і проблема фонографування фольклору, а також і запропонований ректором проект заснування у Львові "фонобібліотеки".

Свою підтримку ідеї створення філіалу фонограмархіву в університеті, очевидно, надав К. Твардовському і відомий музикознавець, медієвіст, етнограф, дослідник народної музики Адольф Євстахій Хибінський[7]. Розпочавши з листопада

декламації у Львівській політехніці. З березня 1909 по листопад 1921 року працював на посаді лектора Львівського університету. Викладав курс "Елементи мистецтва читання" [2, арк. 1, 2, 4, 11, 17].

[6] Зігмунд Екснер (1846–1926) – акустик, фонетик, був одним із засновників порівняльної фізіології. Директор Фізіологічного інституту при Віденському університеті, перший директор Віденського фонограмархіву.

[7] Адольф Євстахій Хибінський (Adolf Chybiński, 1980–1952). Народився у Кракові. В Ягелонському університеті студіював класичну філологію та германістику, Мюнхенському університеті – музикологію, Мюнхенській Академії музичного мистецтва – композицію. 1908 року захистив докторську дисертацію. 1912 року після габілітації на приват-доцента історії та теорії музики філософського факультету Львівського університету, оселився у Львові. На габілітаціній лекції був присутній Івідо Адлер. 1919 року А. Хибінський отримав звання професора. У 1917–1927 роках викладав теорію музики також і у Консерваторії польського музичного товариства у Львові. Після війни переїхав до Польщі де у Познанському університеті очолив кафедру музикології та викладав історію ставропольської музики, теорію музики, польський музичний фольклор. Автор понад 600 публікацій, серед яких і праці з етномузикології. У музично-етнографічній практиці використовував фонограф [1].

1912 року працю у Львівському університеті, він уже наступного 1913 року очолив першу в Галичині, та й загалом у Польщі, кафедру музикології" [1, с. 57], яка хоч і мала статус автономної науково-педагогічної інституції, входила у структуру філософського факультету університету. А. Хибінський був приятелем К. Твардовського, відвідував його славнозвісні вечірки, інколи вони разом бували на концертах. Відомо, зокрема, що "під час приїзду до Львова диригента Фелікса Вайнґартнера, під батутою якого наприкінці 1913 року прозвучала симфонія Ліста 'Фауст', Хибінський разом з Твардовським супроводжували маестро до готелю" [1, с. 49]. Оскільки А. Хибінський, як можна здогадуватися, знав про фонографічні здобутки галичан, зокрема, Ф. Колесси, та, мабуть таки, добре орієнтувався й у значенні фонографування для народномузичних досліджень, він міг також зі свого боку підтримати помисел ректора заснувати в університеті фонограмархів. Тим більше, що вчений вважав дослідження народної музики важливою галуззю музикологічних досліджень, на чому наголошував навіть у своїй інавгураційній лекції, яку дав у Львівському університеті [1, с. 56–57].

Лист К. Твардовського до З. Екснера фактично став першим кроком на шляху створення львівського університетського фоноархіву. Та не чекаючи на відповідь з Відня, вже 29 березня 1916 року ректор виніс проект заснування нової інституції для обговорення на засідання Колегіуму професорів філософського факультету університету. Як проходила дискусія – невідомо, збереглися хіба скупі рядки протоколу, у якому писалося: "Магніфіценція ректор професор [Казімєж] Твардовські, вносить пропозицію заснувати філію Фонографічного архіву Віденської академії наук у формі Інституту[8] при ц[ісарсько] к[оролівському] університеті у Львові під керівництвом комісії, складеної з представників відповідних наук і зробити в тій справі старання до ц[ісарсько] к[оролівського] Міністерства віросповідання та освіти" [5, арк. 23].

За таку пропозицію ректора присутні члени Колегіуму професорів проголосували одноголосно. Серед тих, хто підтримав ініціативу К. Твардовського, були: декан факультету, який вів засідання, Станіслав Толочинський, його заступник Вільгельм Брухнальский, інші відомі вчені, зокрема, Олександр Колесса, Михайло Грушевський, а також керівник кафедри антропології, етнограф, антрополог і лінгвіст Ян Чекановський, мистецтвознавець Ян Болоз-Антонєвич та інші.

Як було вирішено на Колегіумі професорів, до Міністерства культури та освіти у Відні надіслали офіційне звернення за підписом заступника декана філософського факультету В. Брухнальского, датоване 29 квітнем цього ж 1916 року. У листі продекан від імені членів Колегіуму просив сприяння у створенні при Львівському університеті філії Віденського фонограмархіву. "Дочірній інститут буде організований як інтегрований університетський інститут на філософському факультеті (як складова філософського факультету)" [10, p. 2], – було сказано у листі.

У посланні до Міністерства було також висловлено низку думок стосовно організації праці нової інституції. Незважаючи на ініціативу створення архіву працівниками власне філософського факультету, до роботи в архівній установі планували залучити представників різних наукових дисциплін, зацікавлених у фонографічних дослідженнях. Зокрема, за пропозицією Колегіуму, керувати інститутом повинна була спеціальна Комісія, що мала складатися із професорів

[8] Інститути, кафедри та заклади були структурними підрозділами факультету.

філософського, а можливо, ще й медичного факультетів[9]. Із її членів планували обрати і керівника нової інституції.

На Колегії професорів, очевидно, обговорили і питання наповненості фоноархіву відповідними матеріалами. Тож керівництво міністерства було запевнене, що нова дочірня інституція, а отже і центральний фоноархів, зможе розраховувати на збагачення колекцій як народними піснями, так і діалектними пробами, рекордованими від руського, польського та єврейського населення. "Записані таким чином етнографічно-фольклористичні матеріали своєю різноманітністю навряд чи будуть перевершені якоюсь іншою коронною землею, – зазначалось у листі. – Фоноархів цісарської Академії наук зможе просто немислимо збагатити свої зібрання з досі недосліджених нею територій і водночас започаткувати нові напрямки для дослідження культури населення цієї землі" [10, p. 2].

У листі до Міністерства було порушено також питання фінансування нової установи [10, p. 2]. Спираючись на нормативні документи, розроблені у Віденському архіві, та враховуючи розрахунки, які запропонував механік віденського університету Людвік Кастаґни, у Львові був обчислений і кошторис проекту. Вартість заснування дочірнього інституту, на думку львів'ян, мала становити 858 крон, а разом із облаштуванням приміщення – 1 000 крон. Розуміючи, що для ефективної роботи архіву важливою була не лише його поява, але й постійне наповнення новими матеріалами, передбачили й кошти, необхідні для покриття поточних витрат, і, насамперед, на рекордування нових фольклорних матеріалів. На це львів'яни просили виділяти щорічно ще по 1 000 крон.

Відправивши листа до Міністерства культури та освіти, очевидно, задля додаткової підтримки своєї ініціативи, 2 травня 1916 року К. Твардовський знову листовно апелював до З. Екснера. Він відіслав віденському професору копію звернення професорів філософського факультету до міністерства, а у супровідному коментарі попросив особисто підтримати ініціативу львів'ян у відповідних столичних інституціях. К. Твардовський запевнив З. Екснера, що "стосовно усіх деталей з організації в університеті філіалу архіву ми будемо цілковито дотримуватися усіх вказівок його керівництва" [9, p. 1].

Однак наразі так і не вдалося з'ясувати, чи отримали університетські професори бодай якусь відповідь з Відня на свої звернення. Принаймні, таких документів відшукати не вдалося. Найімовірніше, їх і не було, зважаючи на непросту військово-політичну ситуацію, яка склалася в імперії влітку 1916 року: наступальні дії Південно-Західного фронту під командуванням О. Брусилова у червні-вересні призвели до численних втрат, які понесла австро-угорська армія. Військові дії позначилися і на роботі університету. Вже у жовтні 1916 року К. Твардовський від імені Сенату університету закликав професорів філософського факультету з розумінням поставитися до тимчасових труднощів, спричинених війною. З документа випливає, що в університеті у зв'язку з воєнним становищем не працювала низка кафедр, а деякі викладачі не читали заплановані лекційні курси [6, арк. 34–35]. Тож така ситуація вочевидь аж ніяк не сприяла творенню нової інституції.

[9] Залучення до праці фонограмархіву медиків було не випадковим. У Франції, наприклад, з допомогою фонографа ще наприкінці XIX століття проводилися інтенсивні дослідження фізіології людини. Зокрема, у Французькій академії наук 29 листопада 1897 року була прослухана доповідь "Фізіологія людини. Вивчення звуків мови на фонографі". Фонографічні фонетичні дослідження проводили і спеціалісти Інституту глухонімих [13]. Та й ініціатором і керівником Паризького фонографічного архіву при Антропологічному товаристві заснованому 1900 року став французький антрополог і лікар Леон Азуле.

Певним підтвердженням того, що архів при університеті заснувати так і не вдалося, стали ініціативи А. Хибінського, які він запропонував задля пожвавлення дослідницької роботи кафедри музикології після закінчення війни. Уже в лютому 1919 року вчений звернувся до нової влади – Міністерства віросповідань і народної освіти Польщі у Варшаві – з проханням про одноразову дотацію у розмірі 300 польських марок "для купівлі щонайменше 2 фонографічних апаратів" [4, арк. 144] для музично-етнографічних досліджень і щорічну допомогу у розмірі 200 марок для "консервації фонографічних записів" [4, арк. 144]. Своє прохання вчений мотивував тим, що з початку заснування кафедри, вона не отримала жодної матеріальної підтримки й існувала винятково за рахунок його приватних ініціатив [4, арк. 143]. Тож якби були зроблені хоча б якісь кроки у заснуванні архіву і придбана бодай якась фонографічна техніка, без якої подібна установа існувати не змогла б, А. Хибінський не розпачав би стосовно відсутності звукозаписувальної техніки, а скористався б уже існуючою на факультеті.

Утім, успішній реалізації починання К. Твардовського за підтримки Колегії професорів філософського факультету, як і фоноархівним ініціативам ЕК НТШ, завадила Перша світова війна, а відтак і розпад імперії. Добрі наміри львів'ян залишилися хіба в проектах. Та в історії заснування фоноархіву у Львівському університеті все ж зосталося чимало нез'ясованих сторінок. Зокрема, дивним залишається те, чому ані сам К. Твардовський, ані згодом В. Брухнальский жодного разу у своїх листах до віденських очільників навіть не згадали, що у Львові на 1916 рік уже була потужна база для фонографічного осередку. Завдяки О. Роздольському, Ф. Колессі, а також В. Шухевичу і С. Томашівському, у Галичині на той час було згромаджено декілька тисяч фонограм народної музики. Не було взято до уваги і наявність чималого досвіду цих збирачів у фонографуванні фольклору, яких можна було задіяти до роботи у новоствореному архіві. Це був би доволі вагомий аргумент для позитивного вирішення у Відні долі пропонованого проекту. А оскільки участь у засіданні Колегіуму професорів брав О. Колесса, не згадати про це просто не могли. Та й сам К. Твардовський не зле, як виглядає з його листів до З. Екснера, орієнтувався у народознавчих досягненнях галичан. Подібну позицію університетської професорської спільноти можна хіба потрактувати, як дещо упереджене ставлення до місцевих дослідників народної музики.

Тож ініціатива К. Твардовського та Колегіуму професорів Львівського університету засвідчила їх розуміння важливості нагромадження та збереження для подальших наукових студій звукових документів народної культури. І хоча багатообіцяльний проект зреалізувати так і не вдалося, це починання, мабуть таки, було одним із приводів до нової спроби НТШ-івців відновити 1924 року розпочате перед війною формування фонограмархіву при Культурно-історичному музеї НТШ. Цей почин дав врешті хоч порівняно мізерний, та все ж результат: на 1939 рік у архіві музею містилося 189 воскових валиків [7, арк. 1]. Звісно, це було не багато, але при відповідному фінансуванні та підтримці держави така інституція могла би доволі скоро наповнитися численними фонограмами, тисячі яких містилися на той час у приватних колекціях і О. Роздольського, і Ф. Колесси, і Р. Гарасимчука та й інших галицьких фонографістів. Однак такої волі як не було тоді, так і немає донині, валики, призбирані впродовж першої половини XX століття у Галичині, досі розпорошені по різних архівних збірках Львова.

Список використаної літератури

1. *Граб У.* Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського / Уляна Граб. – Львів, 2009. – 178 с.

2. Державний архів Львівської області (далі – ДАЛО). – Фонд 26. – Оп. 5. – Спр. 1868. – 17 арк. – Особова справа викладача Теннера Юліуша.

3. ДАЛО. – Фонд 26. – Оп. 5. – Спр. 1860. – 157 арк. – Особова справа професора Твардовського Казімєжа. Т. 1.

4. ДАЛО. – Фонд 26. – Оп. 5. – Спр. 2014. – 223 арк. – Особова справа професора Хибінського Адольфа. Т. І.

5. ДАЛО. – Фонд 26. – Оп. 7. – Спр. 706. – 57 арк. – Протоколи засідань Ради професорів.

6. ДАЛО. – Фонд 26. – Оп. 7. – Спр. 708. – 103 арк. – Розпорядження Міністерства віросповідань і освіти, переписка з ними і ректором та інші матеріали.

7. Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. – Папка № 93. – Од. зб. 2. – 1 арк. – Список предметів.

8. Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungseinrichtungs-Akten, Phonogrammarchiv, B. 1. Allgemeine Akten, Zl. 4437/1916. – P. 1.

9. Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungseinrichtungs-Akten, Phonogrammarchiv, B. 1. Allgemeine Akten, Zl. – 4489/1916. – 2 p.

10. Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungseinrichtungs-Akten, Phonogrammarchiv, B. 1. Allgemeine Akten, Zl. – ad 4489/1916. – 3 p.

11. Austria. Phonogrammarchiv, Austrian Academy of Sciences // http://www.unesco.org/webworld/nominations/en/austria_2/index.htm

12. *Ładygin Z.* Głosy z przeszłości / Zbigniew Ładygin // Tatry. – Nr. 4 (18). – 2006, jsień. – S. 61–64.

13. *Marichelle M.* Etude des sons de la parole par le phonographe (Académie des Sciences, 29 novembre 1897) // http://www.hervedavid.fr/francais/phono/academie%20125.htm – доступно 20. 11. 2014.

14. *Nettl B.* Theory and Method in Ethnomusicology / Bruno Nettl. – Glencoe, 1964. – XII + 300 p.

15. *Schüller D.* Das Phonogrammarchiv und seine internationalen Beziehungen. Ein persönlicher Bericht über die letzten vierzig Jahre / Dietrich Schüller // Das audiovisuelle Archiv. – Wien, 1999, September. – Nr. 45: AGAVA. – P. 62–72.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

TO THE HISTORY OF THE BRANCH OF VIENNA PHONOARCHIVE IN UNIVERSITY OF LVIV

Iryna DOVHALYUK

Filaret Kolessa Ukrainian Folkloristics Department,
The Ivan Franko National University in Lviv,
str. Universytetska, 1/345, Lviv, Ukraine, 79602,
tel.: (+38032) 239-47-20; e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

In spring 1916 by president of Imperial-Royal University in Lviv Kazimierz Twardowski appeared idea to establish the phonogramarchive by Faculty of Philosophy at the University, as a branch of the Vienna phonogramarchive. The idea of president was supported at the meeting of the College faculty professors. Therefore drafted the project of future phonogramarchive, thought its structure, calculated estimate.

K. Twardowski wrote to the director of the Vienna phonogramarchive Sigmund Exner for support. The request for the opening of the branch was sent to the Ministry of Culture and Education in Vienna. However, the First World War, and later collapse of the Austro-Hungarian Empire prevented the project.

Key words: phonogramarchive, Vienna phonogramarchive, Lviv University, Kazimierz Twardowski, folklore.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 100–106
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 100–106

УДК 78.01:398:001.891.55

ВОЛОДИМИР ГОШОВСЬКИЙ ПРО ПОЛЬОВУ РОБОТУ ФОЛЬКЛОРИСТА

Володимир ПАСІЧНИК

Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: 050-586-06-37; e-mail: pasichnyk_v@i.ua

Для дослідника народної музики велике значення має польова робота. позаяк усяка галузь музичної фольклористики визначає свої завдання, а їх успішне вирішення залежить від методично правильної спланованої польової роботи. Визначний етномузиколог XX століття Володимир Гошовський неодноразово наголошував на цьому напрямі діяльності у своїх наукових працях. У статті зібрано погляди вченого на питання польової роботи фольклориста.

Ключові слова: польова робота, польовий експеримент, питальник, інформант, народна пісня, музична фольклористика, етномузикологія.

Попри багатогранну діяльність та широту наукових інтересів, видатний український етномузиколог Володимир Гошовський, приділяв значну увагу питанням польової роботи фольклориста. Вчений надавав їй великого значення, наголошуючи, що саме польова робота становить перший етап наукової праці. Неодноразово В. Гошовський в усній формі повторював ключову фразу: “Робота фольклориста залежить від якості польової роботи. Якщо погано записати пісні, то користі мало з тої наукової роботи”. Учений стверджував, що фольклористи-дослідники повинні мати практику польової роботи, володіти мовою народу, за можливості, й діалектами, розуміти особливості матеріальної та духовної культури, знати історію народу. “Подорожі за піснями, повні пригод, несподіванок, нових знайомств та зустрічей, – остання романтична професія у XX столітті. Під час експедиції ми пізнаємо не тільки реальне життя сільського люду, але й ту ж саму реальність в художніх музично-поетичних відображеннях. І ці враження ми переживаємо двічі: під час експедиції та вдома, коли обробляємо зібраний матеріал, тобто коли його аналізуємо, розшифровуємо та пізнаємо. Тільки так ми зможемо наблизитись до розуміння як таємниці народного музично-поетичного мистецтва, його семіотичної (знакової) суті, так і екзистенціальної суті його творців” [7, с. 413].

Питання польових досліджень для В. Гошовського були актуальними, як у ранньому так і пізньому періоді його наукової діяльності. Це підтверджує стаття “Соціологічний аспект музичної етнографії”, адже була написана тоді, коли вчений цілковито присвятив себе теорії та практиці кібернетичної етномузикології

© Володимир Пасічник, 2015

(йдеться про вірменський період 1975–1986 роки). Квінтесенцією цієї статті постали питання польової роботи, як необхідної умови "епістемологічно коректної діяльності музикознавця-фольклориста" [4, с. 15].

В. Гошовський не залишив окремого фахового дослідження, присвяченого польовій роботі, проте його міркування про цей напрям фольклористичної діяльності знаходимо у лекціях для студентів, епістолярній спадщині, наукових працях.

Погляди на проблематику польової роботи та її значення у діяльності фольклориста, В. Гошовський сформулював, як на основі власного практичного досвіду, так і на критичному осмисленні праць зарубіжних і вітчизняних фольклористів, зокрема, Бели Бартока [1], Миколи Гордійчука [2], Леоніда Кулаковського [14] та ін. Особливо близькими для В. Гошовського були міркування Б. Бартока. Про це довідуємося з багатьох записів ученого на сторінках книги "Навіщо і як збирати народну музику". Багато ідей Б. Бартока не тільки привернули увагу В. Гошовського, а й були ним поглиблені та розвинуті. Зокрема, це стосується таких питань, як вибору інформантів, роботи з інформаторами, методики польової роботи, порівняння музичного фольклору різних народів й інші питання.

В. Гошовський сам пройшов чималий шлях фольклориста-польовика. Власну систематичну експедиційну діяльність учений розпочав на Закарпатті у 1955 році [7, с. 360–413]. Потребу у цьому він висловив у листі до чеського етномузиколога Олґи Грабалової: "Після того, як простудіював усього Колессу та Квітку, різних радянських і зарубіжних учених, зрозумів, що тільки вивченням друкованих матеріалів у фольклористиці нічого нового і цікавого здобути не можна. [...] Автор відчував, що повинен податися у світ за піснями, мати власні записи і відчуття, власні спостереження та ідеї, які виникали б при спілкуванні з простим людом, носієм пісенної культури усної традиції" [6, с. 9]. Достатньо виразно В. Гошовський дав зрозуміти, що друковані матеріали, як графічні, знакові чи семіотичні системи, котрі, попри свою беззаперечну вартість, не спроможні дати відповідь на численні запитання, що виникають при їхньому аналізу. Вони постають перед дослідником, як довершений факт, одначе позбавлений психологічно-емоційних відчуттів, як факт, що породжує ідеї, проте не дає можливості їх верифікувати. Ідеальним у цьому постає безпосередній контакт з народними виконавцями та методично спланована польова робота дослідника: "Під час експедиції ми пізнаємо не тільки реальне життя сільського люду, але й ту ж саму реальність в художніх музично-поетичних відображеннях. І ці враження ми переживаємо двічі: під час експедиції та вдома, коли обробляємо зібраний матеріал, тобто коли його аналізуємо, розшифровуємо та пізнаємо. Тільки так ми зможемо наблизитись до розуміння як таємниці народного музично-поетичного мистецтва, його семіотичної (знакової) суті, так і екзистенціальної суті його творців" [7, с. 413].

Понад тридцять років В. Гошовський періодично провадив експедиції, як в Україні так і за її межами (Вірменія, Росія). Вчений завершив експедиційну діяльність у 1987 році на Передкарпатті. У листі до Миколи Мушинки від 27 вересня 1987 року він написав: "Вже був в експедиції в тих селах, де 25 років тому записав «гоєканя», «вівкання», косарські та інші трудові пісні. Знайшов тих інформантів від яких тоді записав ці пісні. Але вони вже тепер не співаються... На запитання чому, отримав дуже цікаву відповідь, яку і записав на магстрічку. Тепер вибираюсь поїхати ще в інші райони до моїх колишніх інформантів" [13, арк. 1].

Словосполучення "польова робота" етномузиколог використовував у різних варіантах, надаючи йому або прагматичної конкретності, або романтичного забарвлення, проте, завжди зберігав його засадниче, функціональне призначення. У працях В. Гошовського трапляються й такі синонімічні словосполучення, як "музично-етнографічна робота", "експедиційна робота", "експериментальна робота". Послуговувався етномузиколог і такими назвами, як: "податися у світ за піснями", "подорожі за піснями", "фольклорна експедиція", "робота в терені". Кожному із цих словосполучень учений надавав чимале значення, підкреслюючи конкретну мету: "Дати безсмертя народним виконавцям старшого покоління, які є носіями традиційного (автентичного) фольклору, ми не можемо, але в наших силах і можливостях є засоби для фіксації і збереження того, що ще лунає в традиційних формах. Зберегти для наших нащадків автентичну народну пісню як звучащий феномен, як пам'ятку історії, як мистецький скарб – наш моральний обов'язок" [16, с. 15].

Важливого значення В. Гошовський надавав збирацькій роботі дослідника на конкретній етнографічній або географічній території, називаючи її "фольклорною базою". За словами вченого: "Під терміном «фольклорна база» ми розуміємо конкретну історичну або етнографічну територію одного слов'янського народу, куди ми можемо у будь-який час відправитися у пошуках потрібних для нас пісень і провести там скрупульозні і швидкі польові дослідження" (пер. з рос. – *В. П.*) [5, с. 28]. Подібну думку вчений повторив у листі до фольклориста-філолога М. Мушинки, зазначивши, що саме там [на "фольклорній базі"] "здійснюються спостереження над реальним фольклором, там перевіряються результати, там формуються ідеї порівняльного дослідження. Отже, починається не із збірника пісень, а з реальної пісні, яку я можу знову і знову почути з уст різних інформантів" [15, с. 33]. Для В. Гошовського "фольклорною базою" була Закарпатська область.

Думки В. Гошовського про польову роботу, чи окремі її складові, містяться у різних його наукових працях. У першій друкованій статті "До питання про музи неодноразово чні діалекти Закарпаття", написаній на основі зібраного фольклорного матеріалу, В. Гошовський чітко висловився стосовно запису музичного фольклору: "Інтенсивна праця по збиранню музичного фольклору за допомогою магнітофонів стає нині обов'язком не тільки фольклористів та музикознавців, але і діалектологів" [8, с. 73]. На переконання вченого, залучення діалектологів до запису народної музики, розкриває перспективу зародження нового наукового напряму у фольклористиці – музичної діалектології. Проте, для її подальшого розвитку, на думку вченого, необхідно: "1) мати достатню кількість пісенного матеріалу з усіх районів, 2) розробити систематизацію матеріалу, 3) знайти закономірності музичного мислення і музичної мови народу" [8, с. 71].

Деякі проблеми польової роботи В. Гошовський порушив у рецензії на збірник Михайла Кречка "Закарпатські народні пісні". Зокрема, вчений привернув увагу до питання професіоналізму й етики фольклориста стосовно їхнього ставлення до записів народної музики та їх опублікування. Передусім, критика була спрямована на вільне поводження М. Кречка з поетичними текстами народних пісень, себто намагання прилаштувати окремі слова й вирази до норм української літературної мови. Також учений наголошував на спотворенні змісту пісень

і неповній їх паспортизації [10]. Аргументована та різка критика на адресу М. Кречка була вмотивована, насамперед, власними поглядами В. Гошовського на фольклористику як науку. Протилежністю, стосовно змісту цієї публікації, можна назвати рецензію В. Гошовського на книгу Карела Феттерла "Lidové písně a tance z Valašskokloboucka". Автор відніс цю збірку до взірцевого видання, де все зроблено на високому науковому рівні: "Немає сумніву, що ця збірка зацікавить наших фольклористів як своєрідною, гідною творчого застосування в нашій практиці, формою, так і змістом, що дає багатий матеріал для дальшого дослідження українсько-чеських музичних взаємозв'язків [12,.с. 147].

Результати польової роботи суттєво залежать від заздалегідь підготованого питальника. В. Гошовський вважав, що питальники для польової роботи складаються залежно від завдань, що стоять перед дослідником. Питальник повинен формуватися так, щоб у нього ввійшли питання з допомогою яких вдалося б охопити увесь пісенний матеріал окремого населеного пункту, вичерпати пісенний запас виконавця та отримати найбільшу кількість індивідуальних і територіальних варіантів певних пісень та пісенних типів.

Окремою брошурою 1987 року В. Гошовський підготував методичні поради і питальник у машинописному варіанті в 1987 році. Ця мініатюрна праця В. Гошовського цікава передусім тим, що в ній видатний фольклорист, будучи теоретиком і практиком експедиційно-польової роботи, коротко виклав власні погляди, сформовані на основі багатолітнього збирацького досвіду. Запропонований В. Гошовським питальник складався із невеликої кількості обов'язкових питань, згрупованих за функціонально-тематичним принципом і в дедуктивній послідовності – від загальних до конкретних і спеціальних. Характерно, що більшість питань стосувалася обрядового фольклору. В окремих випадках етномузиколог рекомендував звертати увагу на специфіку виконання (соло – гурт). Однак у статті "Соціологічний аспект музичної етнографії" В. Гошовський дав зрозуміти, що успіх у польовій роботі залежить не тільки від питальника, він наголосив, що "інтерв'ювання залежить у більшій мірі від нашої тактовності та вмілої тактики, від знання психології та поведінки інформантів, ніж від якості питальника. Тому основні питання треба знати напам'ять, а відповіді і всю бесіду – фіксувати на магнітній стрічці. Стежачи за відповідями, ми задаємо додаткові питання, уточнюємо правильність і достовірність відповідей" (пер. з рос. – *В. П.*) [4, с. 18].

Ключовим питанням польової роботи, В. Гошовський вважав методику збирання музичного фольклору. Вчений ставив її у залежність від певної дисципліни музично-фольклористичної науки, як: історико-порівняльна етномузикологія (вивчення та моделювання індивідуальних варіантів пісень); етномузична психологія (виявлення талановитих виконавців, їхніх артистичних даних і психологічних особливостей); експериментальна етномузикологія (варто ті ж самі пісні записати окремо від літніх жінок і чоловіків, від представників середнього покоління, від дівчат та хлопців); лудографія (слід детально описати обряд, дійство, гру тощо, склад виконавців, їхні функції, ролі, спосіб виконання тощо) [3, с. 62; 11, с. 12–15].

Важливого значення у польовій роботі В. Гошовський надавав етиці взаємин із виконавцями народної музики. Він наголошував, що: "Між збирачем та

інформантом (виконавцем пісень) створюються особливі, сердечні, дружні стосунки, які сприяють утворенню відповідного настрою, так потрібного для невимушеного співу, для щирості прояву. В інформанта повинно виникнути бажання співати, тобто щиро «порозмовляти піснею» з гостем, якому повністю довіряє" [7, с. 412].

У згадуваній вже праці "Соціологічний аспект музичної етнографії" В. Гошовський також торкнувся такого явища, як індивідуальні та комплексні експедиції. Особисто він надавав перевагу індивідуальним експедиціям, вважаючи, що багатолюдні комплексні експедиції перетворюють обстежуваний етнографічний район у дослідну лабораторію, створюють діловито-напружену обстановку, порушують особистий зв'язок збирача й інформанта [4, с. 6–7].

В останньому десятилітті свого життя В. Гошовський приділяв істотну увагу проблемі збереження народної музики. Він наголошував на конечній потребі створення відповідних осередків, товариств, фонограмархівів, які б узяли на себе функцію збирання та збереження автентичного музичного фольклору. Науковець застерігав, що народна пісня "живе і вмирає разом зі своїми носіями, бо існує так довго, поки виконує свою естетичну, або соціальну функцію в народі" [9, с. 26].

Отже, можна стверджувати, що ґрунтовні ідеї В. Гошовського, які стосувалися ключових питань польової роботи, зокрема, теорії і методики запису народної музики, етики взаємин дослідника й інформанта, коректності та науковості публікування зібраного матеріалу, не втратили актуальності й на сьогодні. Вони можуть послужити доброю теоретичною та практичною базою для фольклорної польової роботи нинішньому та майбутньому поколінню.

Список використаної літератури

1. *Барток Б.* Зачем и как собирать народную музыку / Бела Барток / перевод, вступн. статья и примечания С. И. Вайса. – М. : Музгиз, 1959. – 48 с.

2. *Гордійчук М.* Як записувати народну музику (порадник для збирачів музичного фольлклору) / М. Гордійчук. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 35 с.

3. *Гошовский В.* Объект–текст–сообщение / В. Гошовский // Сборник статей. Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. – М., 1989. – С. 85.

4. *Гошовский В.* Социологический аспект музыкальной этнографии / Владимир Гошовский // Българско музикознание. – 1985. – Год. IX, кн. 4. – С. 3–19.

5. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.

6. *Гошовський В.* "... Біографічний етюд..." Лист В. Гошовського до Олґи Грабалової (в українському перекладі та мовою оригіналу) / Володимир Гошовський // Пам'яті Володимира Гошовського. 1922–1996 : зб. ст. та матеріалів / упоряд. В. Пасічник ; пер. з чес. М. Козак ; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2006. – С. 7–13.

7. *Гошовський В.* Були колись літа / Володимир Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / упоряд., підготов. текстів,

передм., приміт. Л. М. Мокану. – Ужгород : Карпати, 2005. – С. 360–413. – (Вип. 1: 60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

8. *Гошовський В*. До питання про музичні діалекти Закарпаття / В. Л. Гошовський // Матеріали першої Ужгородської міжвузівської конференції присвяченої вивченню карпатських говорів : доповіді та повідомлення Ужгородського державного університету. – Ужгород, 1958. – Вип. 3.– С. 70–74. – (Серія філологічна).

9. *Гошовський В*. До питання функціонування наукового центру карпатознавства / В. Гошовський // Благовісник праці : науковий збірник на пошану акад. М. Мушинки / уклад., ред. та передм. М. Зимомрі. – Пряшів, 1998. – С. 25–30.

10. *Гошовський В*. Збірник Закарпатських народних пісень / В. Гошовський // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 4. – С. 128–131. – Співавт.: Ю. Качій. – Рец. на зб.: Закарпатські народні пісні / Упоряд. М. Кречко. – Ужгород, 1959. – 188 с.

11. *Гошовський В*. Музична фольклористика в системі людознавства / В. Гошовський // Фольклор у духовному житті українського народу : тези регіональних наукових читань (Львів, 24–25 січня 1991 р). – Львів, 1991. – С. 12–15.

12. *Гошовський В*. Чеські народні пісні та танці / В. Гошовський // Народна творчість та етнографія. – 1961. – № 4. – С. 146–147. – Рец. на кн.: Lidové písně a tance z Valašskokloboucka / Uspoř. a zprac. K. Vetterl. – Praha, 1958. – Č. I. – 367 s.; 1960. – Č. II. – 506 s.

13. Домашній архів Володимира Гошовського. – Лист В. Гошовського до М. Мушинки від 27 вересня 1987 р. – Арк. 1.

14. *Кулаковский Л*. Как собирать и записывать народные песни / Л. Кулаковский. – М. : Советский композитор, 1962. – 50 с. – Массовая фольклорная библиотека любителей музыки.

15. *Мушинка М*. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене / Микола Мушинка /// Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : зб. ст. та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 19–49.

16. Центральний державни історичний архів України у Львові (ЦДІАУ у Львові). – Фонд Р-11. – Оп. 1. – Спр. 11. – Арк. 14–15. – Гошовський В. Меморандум відносно створення фонограмархіву та наукового ЦЕНТРУ автентичної народної пісні Львівщини. – Львів, травень, 1991. – Машинопис.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

VLADIMIR GOSHOVSKY ABOUT FIELD WORK OF THE SPECIALIST IN FOLKLORE

Volodymyr PASICHNYK

Department of Musicology,
Ivan Franko L'viv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000,
tel.: (+38050)-586-06-37; e-mail: pasichnyk_v@i.ua

Field operation is of a great significance for a researcher of folk music as far as each branch of folklore music studies determines its own particular tasks. To solve them efficiently one should develop a methodically correct field work. V. Hoshovsky, a famous ethnomusicologist of the XXth century, paid a special attention to field operation in his scientific works. The article in question presents assembled and systematized V. Hoshovsky's views of the major issues of a folklorist's field operation.

Key words: field operation, field experiment, questionnaire, informants, folk songs, folklore music studies, ethnomusicology.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 107–117

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2/.4(477)"19"

ЄВГЕН ВАХНЯК: ДИРИГЕНТ І ПЕДАГОГ

Василь ЧУЧМАН

Кафедра хорового співу,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: (+38093) 51-33-987; e-mail: vassylch@yahoo.com

Розглянуто диригентську та педагогічну діяльність народного артиста України Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998), його методи роботи з хором, диригентсько-виконавську манеру та засади педагогіки, що можуть стати у нагоді сучасним диригентам-хормейстерам і педагогам.

Ключові слова: Євген Вахняк, диригент, педагог, хор, хорове виконавство, хорове диригування, методика роботи з хором, методика викладання диригування.

Потреба у фаховій підготовці диригентів-хормейстерів у вищих музичних навчальних закладах ніколи не втрачала своєї актуальності. З плином часу поступово змінюються умови музичного життя, а з ними й об'єктивні умови праці диригента-хормейстера, зростають вимоги до його професійного вишколу, педагогічних навиків та вміння провадження творчої та організаційної роботи з колективом.

У зв'язку з пришвидшенням та ускладненням усіх процесів музично-виконавського розвитку, виникає об'єктивна потреба в універсальності професійної підготовки хориста-співака, диригента, педагога. Дуже часто в умовах сьогодення для підготовки виконання великого обсягу музичного матеріалу і хорист, і диригент мають обмаль репетиційного часу – іноді всього декілька репетицій. Поява ж великої кількості професійних хорових колективів значно збільшує рівень конкуренції у виконавському середовищі. Для кращої ефективності праці в сучасних умовах музичного життя диригент-хормейстер повинен не тільки володіти необхідним багажем виконавської професійної підготовки – він мусить мати неабиякі організаторські здібності, володіти широким спектром умінь і навичок з психології та педагогіки, а також базовими знаннями в галузі менеджменту. Саме таке поєднання здатне забезпечити достойний творчий результат.

У ракурсі органічного поєднання музично-виконавської та педагогічної складової розглянемо та проаналізуємо творчу діяльність видатного диригента-хормейстера, педагога і композитора, народного артиста України, професора Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998). На основі аналізу його методики спробуємо окреслити той інструментарій, який може стати у нагоді сучасним диригентам-хормейстерам і педагогам.

© Василь Чучман, 2015

Мистецька постать Є. Вахняка символізує цілу епоху в історії хорового мистецтва Львова, Галичини, а відтак, України. Його виконавська, теоретично-методологічна та педагогічна діяльність сприяла формуванню цілого виконавського пласта в хоровому мистецтві України. Під впливом його творчої особистості виросло декілька поколінь диригентів-хормейстерів, сформувалася виконавська манера багатьох хорових колективів.

У спогадах сучасників Є. Вахняк постає як аристократ духу, інтелігент з величезним почуттям обов'язку, титанічною працездатністю, енциклопедичними знаннями, багатством інтересів у різних сферах мистецтва і науки. Його творча особистість формувалася на тлі національно-визвольних змагань початку ХХ століття в колі священичої родини, в стінах Коломийської гімназії, в мистецькому середовищі Коломиї та Львова 20–30 років ХХ століття, в академічних колах Люблінського католицького університету, Львівської Богословської академії, Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка, згодом Львівської консерваторії ім. Миколи Лисенка, у творчій атмосфері новоствореної хорової капели "Трембіта". Його наставниками були: Дмитро Николишин, Роман Ставничий, Йосиф Сліпий, Борис Кудрик, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Лідія Улуханова, Микола Колесса, Соломія Крушельницька, Дмитро Котко, Петро Гончаров, Олександр Сорока [11, с. 10–15].

Розглядаючи постать Є. Вахняка як диригента та педагога зауважимо, що ці дві іпостасі рівновеликі та взаємопов'язані.

Диригентсько-виконавська діяльність Є. Вахняка бере свій початок ще з часу навчання у Коломийській гімназії (1923–1932), де він співав у гімназійному чоловічому хорі, часто виконував сольні партії, не раз ставав за диригентський пульт, допомагаючи вивчати хорові твори до Шевченківських днів, до ювілеїв Лесі Українки та Івана Франка. Навчаючись на юридичному факультеті Люблінського католицького університету (1933–1934) – співав в університетському хорі. Під час навчання у Львівській богословській академії (1934–1939) Є. Вахняк співав у хорі питомців, яким керував його товариш по Коломийській гімназії Василь Якубяк. На четвертому курсі семінариста Вахняка призначено керівником крилоса, тобто реґентом академічного хору [11, с. 13–14].

У 1936 році Є. Вахняк спробував здійснити свою давню мрію – стати співаком. Одночасно з навчанням у богословській академії він почав відвідувати заняття у Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка. Його було зараховано в клас вокалу Лідії Улуханової. Однак творчим планам перешкодила війна [7].

У період з 1939 по 1948 роки Є. Вахняк працював у новоствореній капелі "Трембіта", спочатку в якості хориста-соліста, а згодом – помічника диригента. Тут він формувався як диригент-виконавець під безпосереднім впливом та у співпраці з Дмитром Котком, Петром Гончаровим, Олександром Сорокою, Миколою Колессою, Павлом Муравським, Володимиром Василевичем [11, с. 15].

Згодом П. Муравський у поданні до урядових інстанцій писав про Є. Вахняка: "Знаю Вахняка Євгена Дмитровича, як фахівця високого рівня професіоналізму, як музиканта-художника у виконанні хорових творів, як надзвичайно чуйну людину. Найкращі людські якості Євгена Дмитровича я мав змогу спостерігати протягом багатьох років, працюючи разом з ним в державній заслуженій капелі "Трембіта". Із всіх хормейстерів, з якими мені доводилося працювати в колективах "Трембіти" і "Думки", про Євгена Дмитровича у мене залишились найкращі спогади. Євген Дмитрович майстерно володіє диригентською технікою, що дає йому можливість

глибоко і змістовно інтерпретувати різні хорові твори. Євген Дмитрович людина високої культури, з добрим характером. За всі ці якості його дуже цінують і поважають співаки в різних колективах. Гадаю, що Є. Д. Вахняк заслуговує високої відзнаки уряду України за свою мистецьку майстерність і діяльність" [11, с. 56–57].

У 1944–1948 роках Є. Вахняк навчався на диригентському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка в класі диригування Миколи Колесси та в класі вокалу Соломії Крушельницької [11, с. 15].

У 1947 році, будучи ще студентом, Є. Вахняк очолив аматорський хоровий колектив при Львівському обласному будинку народної творчості, який 1949 року перейшов творчо працювати до Львівського будинку культури працівників зв'язку [11, с. 27]. Згодом цей невеличкий аматорський хор перетворився у хорову капелу (тепер: заслужена хорова капела України "Боян" ім. Є. Вахняка), якою Є. Вахняк керував понад 50 років, з якою пов'язані його найвищі мистецькі здобутки. Свідченням цього є почесне звання "заслужена капела Української РСР", яке було присвоєне колективу в 1965 році "за видатні заслуги в розвитку українського народного самодіяльного мистецтва" [1].

Хорова капела Львівського будинку культури працівників зв'язку – лауреат багатьох фестивалів та конкурсів, часто виступала на радіо та телебаченні, записала декілька грамплатівок, гастролювала в Україні, Росії, Литві, Латвії, Естонії, Боснії, Хорватії, Польщі, Італії [12].

Колектив став творчою лабораторією для молодих співаків та диригентів. В ньому набували виконавського досвіду майбутні диригенти: Стефан Турчак, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Андрій Кушніренко, Ігор Жук, Микола Попенко, Мирон Дуда, Богдан Завойський, Іван Небожинський, Орест Кураш, Іван Майчик, Ярослав Базів, Зиновій Демцюх, Василь Яциняк та ін. Співоче середовище капели сприяло вихованню багатьох професійних співаків, серед яких: Мирослав Фікташ, Марія Процев'ят, Ярослава Крилошанська, Володимир Пержило, Степан Вольський та інші [11, с. 41–42]. Концермейстерами в капелі працювали: Богдан Дрималик, Ігор Дурнєв, Дарія Довбенко [11, с. 30–31, 42; 16, с. 18]. Твори великої форми з симфонічним оркестром капела зв'язківців виконувала під керуванням Миколи Колесси, Ісака Паїна, Дем'яна Пелехатого. Співати сольні вокальні партії з капелою вважали за честь: Павло Кармалюк, Георгій Кузовков, Роман Вітошинський, Володимир Ігнатенко, Степан Степан, Степан Тарасович, Микола Співак [3; 11, с. 35; 13, арк. 13]. Багато творів Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака та інших львівських композиторів уперше прозвучали саме у виконанні капели працівників зв'язку [8; 13, арк. 12–13; 16, с. 18]. Про виконавський рівень хору схвально відгукувалися Олександр Свєшніков, Густав Ернесакс, Клавдій Птіца, Михайло Кречко, Пилип Козицький, Василь Барвінський, Анатолій Кос-Анатольський [5; 11, с. 30, 37, 42–45; 15; 16, с. 16–17, 34, 47–48].

Диригентсько-педагогічна діяльність Є. Вахняка розпочалася відразу після закінчення навчання в консерваторії. У 1948–1951 роках він завідував музичним циклом, викладав музично-теоретичні дисципліни та керував хором у Львівському педагогічному училищі. З 1951 року викладав диригування та хорові дисципліни, організував жіночий та чоловічий хори, керував мішаним студентським хором у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Філарета Колесси [2, с. 22–23; 11, с. 16].

Саме в стінах цього навчального закладу в класі Є. Вахняка почав опановувати основи диригентського мистецтва майбутній видатний диригент Стефан Турчак. Є. Вахняк, відчувши неординарність особистості та великий талант свого учня, по-батьківськи піклувався про нього, всіляко допомагав, підкріплював віру у правильності зробленого вибору, підтримував порадами, залучав до участі у капелі працівників зв'язку, доручав працювати з колективом. Через багато років після закінчення училища С. Турчак розповідав: "Я одразу відчув, що це моє, саме те, чого душа прагне. Чимало часу опікувався мною відомий львівський диригент, митець і визначний організатор художньої самодіяльності тих часів Євген Вахняк. На все життя вдячний йому, терплячому і мудрому вчителеві, який наважився зі мною, жовторотим пташеням, розучити бетховенівський "Егмонт". Я бігав до нього в капелу, на заняття з хористами, і намагався не оминути жодної нагоди, щоб поспілкуватися з ним і в позанавчальний час. Це тепер розумію, миттєво відрізняю почерки своїх московських, ленінградських колег – диригентів Євгена Свєтланова, Геннадія Рождественського. Тоді ж для мене мій учитель був своєрідним мистецьким одкровенням. Він зробив для мене так багато, що навіть уже навчаючись у консерваторії в класі уславленого професора М. Колесси, я багато чого вмів, знав і головне – не мав потреби переучуватися" [14].

У 1956 році Є. Вахняк розпочав викладацьку діяльність у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. У тому ж році організував при консерваторії чоловічий хор "Гомін". У 1959–1961 роках керував хором оперної студії. У 1962–1975 роках очолював студентський хор. Брав участь у постановці творів: "Ноктюрн" Миколи Лисенка; "Сотник" Михайла Вериківського в редакції С. Людкевича; "Вечорниці" Петра Ніщинського; "Алєко" Сергія Рахманінова; "Запорожець за Дунаєм" Семена Гулака-Артемовського в редакції С. Людкевича; "Викрадення із Сералю" Вольфганга Моцарта; "Magnificat" та "Меса" h-moll Йоганна Себастьяна Баха; "Stabat Mater" Антоніна Дворжака; "Кавказ" С. Людкевича; хорових концертів Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя; творів Дениса Січинського, Михайла Вербицького, Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича та ін. [2, с. 23–25; 11, с. 16–26].

Учні Є. Вахняка. За час своєї педагогічної роботи у стінах Львівської консерваторії Є. Вахняк виховав плеяду диригентів-хормейстерів, які згодом очолили професійні та аматорські хорові колективи. Серед них: **Володимир Пекар**, заслужений діяч мистецтв України, художній керівник та головний диригент заслуженої академічної капели України "Трембіта" (1967–1978); **Микола Попенко**, заслужений артист України, художній керівник та головний диригент Закарпатського народного хору (1969–1986); **Богдан Дерев'янко**, заслужений артист України, художній керівник та головний диригент Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1970–1980); **Ярослав Базів**, заслужений працівник культури України, диригент заслуженої хорової капели України "Боян" (1964–2004); **Володимир Головко**, керівник церковного чоловічого хору "Благовіст", хору Львівської духовної семінарії Святого Духа УГКЦ, керівник хору "Черемош" (Австралія); **Роман Сов'як**, кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького педагогічного університету, керівник чоловічого хору "Бескид"; **Михайло Бурбан**, кандидат мистецтвознавства, професор Дрогобицького педагогічного університету та Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, керівник чоловічого хору "Прометей" Львівського національного університету імені Івана Франка [4, с. 278, 299, 300, 337, 496, 505, 537].

Серед учнів Є. Вахняка можемо сміливо назвати і тих, хто не навчаючись безпосередньо в його класі з диригування, багато років співав у хорах, якими керував маестро, спостерігав за його стилем роботи та манерою диригування, запам'ятовував його жести, поради і методичні настанови. А таких було чимало.

Високі особисті якості Євгена Дмитровича відіграли чималу роль у його виконавській та педагогічній діяльності і мали неабиякий вплив на студентів, хористів, зрештою, на всіх, хто спілкувався з ним. Як педагог, він мав особливий підхід до студентів, що давало йому можливість виявляти та всебічно розвивати їхні творчі здібності. Про це неодноразово згадують його учні та послідовники, зокрема: Ярослав Базів, Володимир Лига, Степан Стельмащук, Іван Небожинський, Марія Процев'ят, Роман Сов'як, Михайло Бурбан, Зиновій Демцюх, Марія Пекар, Марія Галій, о. Любомир Ортинський, о. Мелетій Ільчишин [11].

Кожен, хто знав особисто Є. Вахняка (також і автор цієї статті), відзначав його інтелігентність, порядність, тактовність і уважність до оточуючих. Усіх дивувала його феноменальна пам'ять, широка ерудиція, глибокі знання в царині філософії, історії, літератури, живопису, архітектури. Він сам писав вірші та музику, володів сімома іноземними мовами. Часто полюбляв цитувати афоризми давніх мудреців. Улюбленою його фразою-настановою у спілкуванні зі студентами була: *Per aspera ad astra (через терни до зірок)*. Цей вислів був життєвим і творчим кредо Маестро Вахняка – сина свого народу, інтелігента-митця непростої доби.

Всебічна професійна підготовка давала змогу Є. Вахнякові прекрасно орієнтуватися в стилістичних особливостях музичних творів. Він відмінно справлявся з партитурою будь-якої форми і фактури – від хорової мініатюри до монументальної меси, кантати чи ораторії. Завдяки винятковій пам'яті Є. Вахняк запам'ятовував кожне слово тексту, кожен штрих та найменший нюанс твору [11, с. 24; 13, арк. 22].

Робота над партитурою. Цій початковій *"фазі"* праці диригента над музичним твором Є. Вахняк надавав надзвичайно великої ваги. Він писав: "Без глибокого аналізу, вникнення в образи творів виконавець не зуміє повністю донести до слухача їх зміст" [8]. Першочерговим завданням в процесі аналізу хорового твору Є. Вахняк вважав глибоке *"вникнення"* у зміст та характер літературного тексту, його образну сферу. Далі, у процесі детального аналізу всіх елементів музичної мови (мелодики, метро-ритму, темпу, агогіки, ладо-тонального плану, гармонії, динаміки), фактури та форми твору, ступеня єдності поетичного і музичного текстів, в уяві досвідченого диригента поступово поставало виконавське бачення інтерпретації твору, його драматургія, весь спектр характерів, образів, емоційних станів, відповідних виконавських виразових засобів, а також можливі технічні труднощі та способи їх подолання. Не оминав Є. Вахняк увагою і виконавських традицій, що склалися в процесі інтерпретації твору іншими диригентами та колективами, а особливо, коли ці традиції йшли від самого автора [8].

Розглянемо деякі **методи роботи з хором**, що їх застосовував у своїй практиці Євген Дмитрович.

Розспівування. Проводячи розспівування хору, Є. Вахняк домагався правильного дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції. Часто матеріалом для розспівок слугували окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів. Завдяки багатій і виразній техніці диригування, він досягав бездоганної ритмічної, штрихової та динамічної гнучкості хору, пластичності і співучості голосів, безперервної звукової лінії [13, арк. 21].

Робота над звуком. Вже на початку роботи над розучуванням твору, окрім сумлінного опрацювання інтонації та ритму, Є. Вахняк вимагав від хористів звука відповідного характеру та тембру. Досягав він цього за допомогою власного показу, пояснення або вдалого, дотепного порівняння. Досконале володіння голосом широкого діапазону, знання техніки постановки голосу, здатність тонко відчувати найрізноманітніші відтінки голосових тембрів допомагали Євгенові Дмитровичу вільно працювати над звуком [13, арк. 21]. Основою акапельного звучання хору для Є. Вахняка було досконале темброво-динамічне ансамблювання. Він часто наголошував: "Сильний, кришталево чистий звук повинен мати зверху "капелюшок" [11, с. 32]. Оперуючи багатою гамою звукових фарб (від закритого *"темного"* звука до майже *"білого"* відкритого), Вахняк вміло використовував їх для створення хорового полотна [13, арк. 21]. Як диригент із знанням можливостей симфонічного оркестру, нерідко вимагав від хору наслідуванням звучання оркестрових інструментів. Це давало змогу досягти цікавих тембрально-динамічиих ефектів в окремій хоровій партії чи в окремому епізоді виконуваного хорового твору. Не терпів Вахняк легковажного підходу до практики хорового співу, що він називав *"ерзац-мистецтвом"*. До такого він відносив захоплення деякими молодими диригентами вузько-обмеженим так званим *"камерним звучанням"*, котре нерідко базувалося на елементарній відсутності у співаків вокальних даних. На питання щодо пошуків деяких молодих диригентів у сфері камерного хорового виконавства Вахняк висловлювався приблизно так: "Будь-який хор повинен володіти широкою динамічною шкалою та відповідно до художнього образу застосовувати повну гаму нюансів" [11, с. 83].

Хоровий стрій. Про важливість чистоти хорового строю Є. Вахняк неодноразово наголошував у своїй статті "Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича", зокрема він писав: "…у більшості випадків праця диригента великою мірою концентрується на точності і чистоті хорового строю, який є необхідною умовою для забезпечення вірної інтерпретації твору". У цій же статті він описував деякі причини виникнення проблем зі строєм, а також окреслив методи їх подолання. Важливими передумовами доброго строю в хорі Є. Вахняк вважав старанну і постійну працю хормейстера в цьому напрямку, а також свідоме ставлення співаків до інтонування. Значного *"підвищення інтонаційного тонусу"* потребує відтворення складних структур, де виступають ланки альтерованих акордів з хроматичними і діатонічними півтонами. Варто також дбати про гостроту інтонування в каденціях. У роботі над великою тембровою та динамічною звуковою шкалою добре опрацьоване співоче дихання допомагає стабілізувати інтонацію в складних гармонічних структурах. Тематичні проведення в низькій теситурі ускладнюють чистоту вертикального строю, на що впливає активна дія обертонів у цьому регістрі. Добиваючись чистоти інтонації, не можна забувати про змістовне багатотемброве звучання таких структур – їх треба рельєфно відтінювати. Складні вертикально-гармонічні побудови на репетиціях доцільно проспівувати у сповільненому темпі в умовній динаміці ***p, pp*** [8].

Робота над ансамблем. Важливою умовою доброго звучання хорової партії Є. Вахняк вважав послідовне розташування співаків у хорі за спорідненими тембрами, яке максимально сприяє хорошому тембральному ансамблю партії і хору загалом, забезпечує багате за забарвленням звучання, сприяє кращій тембровій інтеграції окремих голосів. Водночас, працюючи з майбутніми професійними

музикантами – вдавався до різного роду творчих експериментів, зокрема до квартетного розташування хористів. Така практика давала і позитивні, і негативні результати. Позитивне полягало в тому, що квартетний спів хору сприяв чистоті інтонації, бо кожен співак відчував підвищену відповідальність за виконання, а негативне – у роз'єднаності ансамблю партій [11, с. 21; 13, арк. 21].

Робота над хоровими творами *a cappella*. Працюючи над мініатюрами, особливо над композиціями М. Леонтовича, Є. Вахняк з великою скрупульозністю відшліфовував кожен нюанс. У підготованих ним методичних порадах для хорових самодіяльних колективів Вахняк як досвідчений практик застерігав: "Твори a cappella вимагають до себе особливого ставлення в роботі. Вони немов дуже витончені тендітні мережива, до яких необхідно відноситися надзвичайно обережно, щоб не зруйнувати їх крихкої структури [...] Акапельні твори-мініатюри набагато важче провести з хором на концерті, ніж масштабні полотна великої форми. При цьому руки диригента мають бути дуже виразні і точні, насичені багатством технічних засобів і прийомів хормейстерської техніки" [10].

Диригентська виконавська манера. Як артист з яскравою зовнішністю і скромною поведінкою, Є. Вахняк володів справжнім талантом перевтілення. На сцену виходив завжди впевненим у собі і цю впевненість передавав хористам, незвичайним внутрішнім вогнем і великою експресією запалював хористів на емоційний спів. Створюючи образ твору всіма технічними засобами диригування, силою своєї енергії домагався виконання поставленої мети. Він був митцем з великим темпераментом, емоційною вдачею, наполегливістю, високою працездатністю і творчим неспокоєм [11, с. 24; 13, арк. 23-24]. Учень Є. Вахняка Р. Сов'як згадує: "Як видатний хоровий диригент, Є. Вахняк мав своє неповторне й індивідуальне обличчя. Його трактування хорових творів відзначалися сміливістю, оригінальністю інтерпретації, мали особливий імпровізаційний характер не лише в репетиційній, а й у концертно-виконавській практиці". Існувала якась особлива форма контакту диригента з хором/колективом, який розумів диригента з півслова, повністю довіряв йому і готовий був у будь-який момент виконання піддатися його диригентській волі, мистецькій фантазії. Також Р. Сов'як припускає, що подібний творчий контакт диригента з хором Є. Вахняк успадкував від своїх учителів Д. Котка та О. Сороки і що такий імпровізаційний спосіб провадження хору під час концертів був притаманний корифеям нашого хорового мистецтва Остапові Нижанківському та Олександрові Кошицю [11, с. 83].

Дисципліна. Постійно вдосконалюючи методику репетиційних занять з хором, Є. Вахняк старався захопити хористів хоровим співом, виховати в них любов до репетицій, вчив наполегливості, витримці, привчав до творчої дисципліни. Сам Євген Дмитрович вважав, що справжня творчість без дисципліни є неможлива. "*Дисципліна – початок успіху в творчому колективі"*. Вона має дві сторони: зовнішню (організаційну) та внутрішню (творчу).

Зовнішня дисципліна – це обов'язковість, акуратність, точність, особиста відповідальність кожного за успіх загальної справи. З метою вироблення у хористів цих якостей в хоровій капелі працівників зв'язку Є. Вахняк запровадив самоуправління діяльністю колективу. Для цього обирали старосту хору, його заступника, старостів хорових партій і бібліотекаря – прямих помічників диригента. Вони готували зал до репетиції чи концерту, вели облік відвідування, забезпечували співаків нотним матеріалом і стежили за порядком. Усі виступи планували за місяць

наперед та оголошували заздалегідь. Відміна або перенос концерту в останню хвилину не допускався. Хористи збиралися не пізніше ніж за півгодини до виступу. На репетиціях повторювали програму майбутнього концерту. Є. Вахняк старався також не допускати зміни або скорочення програми виступу, завчасних викликів на концерт, зміни місця виступу і т. п. Усе це, на думку Євгена Дмитровича, розгойдувало дисципліну. Не допускалася також неправильна інформація. Обдурити хористів можна раз або два, а потім вони перестають вірити хормейстеру. Є. Вахняк ніколи цього не допускав. Тому його хористи збиралися за першим покликом через любов до хору і співу. Особливу увагу в хорі приділяли новачкам. Їх наділяли особливою увагою, для них проводили заняття з нотної грамоти, сольфеджіо, індивідуально вивчали партії.

Внутрішня дисципліна охоплює формування музичного смаку і виконавської майстерності. Є. Вахняк вважав, що прививаючи людям акуратність, точність і організованість, керівник сприяє їх творчому зростанню та виконавській майстерності, а головним засобом для зміцнення творчої дисципліни вважав виховання хорошого музичного смаку. Цитуючи І. Тургєнєва, Є. Вахняк часто повторював, що смак – це "плід всесторонньої освіти, читання і багатого життєвого досвіду". Головна роль в організації творчого процесу в колективі належить диригентові: він зацікавлює хористів вдалим проведенням репетицій, вдумливим підбором творів, концертними виступами, участю в конкурсах і фестивалях, творчих зустрічах.

Внутрішня і зовнішня дисципліна допомагає згуртувати колектив, захопити людей співом, зробити його духовною потребою кожного учасника колективу, акумулювати всю енергію для підготовки репертуару [13, арк. 27–28; 16, с. 44–46].

Засади педагогіки Євгена Вахняка. Працюючи майже п'ятдесят років на педагогічній ниві, Є. Вахняк вдало поєднував талант диригента-виконавця і педагога. Студенти старалися наслідувати його, ставилися до нього з великою повагою і любов'ю. Він був для них не тільки педагогом, а й порадником і товаришем. Після закінчення навчання вони не поривали зв'язків зі своїм учителем.

Індивідуальні заняття з техніки диригування. У роботі зі студентами Є. Вахняк широко застосовував метод особистісно-зорієнтованого підходу – враховував характер студента, його особисті якості і здібності, рівень попередньої підготовки. Ніколи не *"натискав"* на студента власним авторитетом, не нав'язував своєї волі, а делікатно скеровував у потрібному напрямкі і давав можливість проявляти власну творчу ініціативу. Водночас з тим, вимагав правильної *"диригентської граматики"*: точності та акуратності у відтворенні схем тактування; пластичності та виразності жесту при різних способах звуковедення; зв'язку жесту зі звучанням, з рухом фрази [13, с. 26].

Підбір репертуару. Добиранню творів, що їх мали диригувати студенти, Є. Вахняк приділяв особливу увагу. Враховуючи здібності і можливості студента, Євген Дмитрович підбирав репертуар так, щоб у процесі роботи над ним можна було виправити наявні технічні недоліки студента і, одночасно, розвивати його сильні сторони. [13, арк. 26–27]. Часто брав до роботи в класі твори, які студенти виконували в хорових колективах. Ось що згадує Р. Сов'як: "Деякі твори з репертуару капели ми вивчали із маестро па уроках диригування. Такий педагогічний "прийом" давав бажані високі результати. Тим більше, що мій учитель інколи доручав мені диригувати з капелою той чи інший твір" [11, с. 79]. До державних іспитів

студентам-дипломантам рекомендував хорові твори композиторів різних епох, форм, стилів, часто долучав до програми твори з оркестровим супроводом.

Варто звернути окрему увагу на деякі факти, пов'язані з добором репертуару, які на той час були актом неабиякої громадянської мужності. Це зокрема, внесення до репертуару творів В. Барвінського – репресованого радянською владою митця – а також виконання хором консерваторії у 1970 році концертів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя з оригінальним текстом.

Методичні праці Євгена Вахняка. Як стверджує у своїх спогадах Р. Сов'як: "До тодішньої радянської мистецтвознавчої науки Є. Вахняк (як зрештою, й інші львівські митці, зокрема професор С. Людкевич) ставився відверто скептично. У цій, на превеликий жаль, заідеологізованій науці дуже часто або замовчувалося, або перекручувалося, або недоговорювалося багато-багато з історичних питань розвитку українського музичного мистецтва" [11, с. 81–82].

Мабуть, саме тому друковані праці Є. Вахняка мають переважно прикладне практичне значення, їх мова і зміст відзначаються лаконічністю та глибиною думки. Стаття про С. Крушельницьку "Пам'ять про неї житиме у віках" та монографія "Олександр Сорока" присвячені видатним творчим особистостям, вчителям і наставникам Є. Вахняка. Підручник "Хорове аранжування", стаття "Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича", а також методичні праці "Хор – школа співака" та "Як працювати над хоровими творами а капела" – це той теоретично-практичний доробок митця, який до сьогодні залишається повчальним та практично цінним матеріалом для молодих диригентів і педагогів.

Підсумовуючи вищесказане, спробуємо коротко окреслити творчий інструментарій Є. Вахняка як диригента та педагога. Найперше, що впадає у вічі – це різностороння освіченість, ерудиція та надзвичайні особисті якості, притаманні Є. Вахняку, які відігравали важливу роль в усіх сферах його творчої діяльності і які варті наслідування молодими диригентами та педагогами. Наступним важливим інструментом є засвоєння методів роботи над партитурою та практичної роботи з хором: робота над звуком, строєм, різними видами ансамблю, тембровою та динамічною палітрою, над раціональним застосуванням мануальної техніки диригування. Не менш важливим є вміння оптимально й ефективно організувати роботу творчого колективу. Цікавим в цьому плані є трактування Є. Вахняком *"зовнішньої"* і *"внутрішньої"* дисципліни. Дуже важливим також є вміння поєднати в одній особі виконавця і педагога. У Євгена Вахняка це блискуче виходило завдяки особливому таланту педагога, різносторонній освіченості, особистим та професійним якостям, застосуванню методу особистісно-зорієнтованого підходу до роботи зі студентами, методичному підходу до викладання техніки диригування, принципу послідовності і доступності в доборі репертуару. Свої методи роботи Є. Вахняк глибоко осмислював і постійно удосконалював. Усі його творчі зусилля були скеровані на досягнення якомога кращого практичного результату – як у виконавстві, так і в педагогічній діяльності, а цим результатом було звучання хору на сцені. Прагненням осмислення творчих процесів та осягненням мистецької досконалості, намаганням передати ці знання і вміння своїм учням наповнені його методичні праці, які мають цінне практичне значення до сьогодні. Вивчивши, переосмисливши і взявши на озброєння творчі методи Євгена Вахняка, сучасні диригенти-хормейстери та педагоги можуть ефективно їх застосовувати.

Список використаної літератури

1. Архів ЗХКУ “Боян” ім. Є. Вахняка. – інв. № 19650527. – 1 арк.

2. *Балух Ю*. Львівська диригентська школа : творчі портрети учнів академіка М. Ф. Колесси / Юліан Балух. – Львів : Сполом, 2011. – 72 с.

3. *Береза Р*. Віщий спів “Львівського Бояна” / Р. Береза // Животоки : культурно-просвітницький вісник Львівського державного обласного центру народної творчості управління культури облдержадміністрації. – 2006. – №3–4. – С. 18–19.

4. *Бурбан М*. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.

5. *Ваго Т*. Народные таланты. Хоровая капелла связистов / Т. Ваго // Львовская правда. – 1954. – 19 мая.

6. *Вахняк Є*. Олександр Сорока / Євген Вахняк. – К. : Музична Україна, 1975. – 64 с.

7. *Вахняк Є*. Пам’ять про неї житиме у віках / Є. Вахняк // Соломія Крушельницька : спогади, матеріали, листування : у 2 ч. Ч. 1. : спогади / [ред. Р. М. Немировський]. – К. : Музична Україна, 1978. – С. 266–268.

8. *Вахняк Є*. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича / Є. Вахняк // Творчість Станіслава Людкевича : збірник статей / [ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якубяк]. – Львів, 1995. – С. 85–100.

9. *Вахняк Є*. Хорове аранжування / Євген Вахняк. – К. : Музична Україна, 1977. – 72 с.

10. *Вахняк Є*. Як працювати над хоровими творами а капела : методичні поради для хорових самодіяльних колективів / Євген Вахняк. – К. : Виробничий комбінат музфонду УРСР, 1967. – 27 ст. з нотн. пр.

11. *Лига В. І.* І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог / Володимир Іванович Лига. – Львів : Дивосвіт, 2001. – 112 с.; 32 с. іл.

12. *Лига В*. Маестро пісні / В. Лига // Дзвін : щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Спілки письменників України. – 2003. – № 5–6. – С. 110–113.

13. *Мазепа Б*. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка : дипломна робота / Б. Мазепа / ЛДК ім. М. Лисенка. – Львів, 1969. – 31 арк.

14. *Рожок В*. Стефан Турчак / Володимир Рожок ; переднє слово Бориса Олійника – К. : Либідь, 2013. – С. 18–19.

15. *Свешников А*. Незабываемые встречи / А. Свешников // Львовская правда. – 1955. – 16 мая.

16. *Трушникова Э*. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк) : дипломная работа / Э. Трушниклова / ЛГК им. Н. В. Лысенко. – Львов, 1964. – 63 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

YEVHEN VAKHNYAK: CONDUCTOR AND EDUCATIONALIST

Vasyl CHUCHMAN

Department of Choral Singing,
Ivan Franko Lviv National University,
18 Valova St., Lviv, Ukraine, 79008
tel.:(+38093) 5133987, e-mail: vassylch@yahoo.com

This article covers conductorial activities and educational work of People's Artist of Ukraine Yevhen Dmytrovych Vakhnyak (1912–1998), contemplates his methods of working with choir, conductorial-performing delivery and educational principles that might be of use among modern conductors and choirmasters and choral educationalists.

Key words: Yevhen Vakhnyak, conductor, educationalist, choir, choral performance, choral conducting, methods of working with choir, methodology for conductorial education.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 118–124
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 118–124

УДК 78.071.2:781.5(477.83-25)

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АДАМА СОЛТИСА

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ

Кафедра хорового співу,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: (+38093) 00-06-515; e-mail: ferendovych.maryana@ukr.net

Проаналізовано диригентську діяльність Адама Солтиса у всіх музичних інституціях, з якими була пов'язана його праця. Висвітлено особливості розгортання музичного життя Львова цього періоду та встановлено мистецький рівень очолюваних ним колективів. Розкрито специфіку диригентського стилю та творчі інтенції мистця. Відзначена роль Солтиса-диригента в розвитку музичного виконавства міста.

Ключові слова: диригент, оркестр, хор, репертуар, мистецький рівень.

Диригентська діяльність Адама Солтиса належить до однієї з найяскравіших в історії виконавства Львова першої половини XX століття. Працюючи диригентом, а згодом й артистичним директором у різних музичних інституціях, він виконував високі зразки західноєвропейської симфонічної, вокально-інструментальної та хорової музики, що стало невід'ємною частиною історії музичного виконавства Львова і сприяло піднесенню музичної культури міста. Диригентура була його життєвою пристрастю, для неї він не шкодував ані часу, ані зусиль. Він умів одночасно працювати з кількома колективами (наприклад, з хорами й оркестром Музичного товариства, консерваторії та Львівської філармонії) досягаючи зазвичай високого мистецького рівня.

Оскільки диригування, з поміж інших видів діяльності, посідало в його житті чи не найголовніше місце, то майже всі музикознавці, котрі досліджували творчість митця, частково зверталися до цієї теми. Окремим вивченням цього питання ще ніхто не займався.

Розвідки в цьому напрямі допоможуть глибше ознайомитися з постаттю знаменитого львівського диригента, а також відкриють маловідому сторінку в історії музичного виконавства Львова окресленого періоду.

Адам Солтис (1890–1968) народився в сім'ї славнозвісного композитора і диригента Мечислава Солтиса – директора Галицького музичного товариства[1] та його консерваторії. З дитинства його оточувала творча атмосфера, яка панувала в родині. За прикладом свого батька Адам здобув блискучу та фундаментальну освіту. Він навчався в консерваторії ГМТ у Львові, Королівській музичній академії в Шарлоттенбурзі під Берліном (композиції – у Карла Леопольда Вольфа та диригування – в Роберта Крассельта – капельмейстера Німецької Опери в Шарлоттенбурзі), відтак, у Королівській академії музики та мистецтв у класі професора композиції Ґеорґа Шумана. У 1921 році отримав учений ступінь доктора

[1] Далі скорочено ГМТ.

© Мар'яна Ферендович, 2015

музикології в Берлінському університеті [6, с. 441]. Усе це стало підґрунтям його становлення, як видатного композитора, диригента, педагога та музикознавця.

Свою диригентську діяльність Адам розпочав ще під час студій за кордоном. Він провадив два хорові колективи "Польського Співочого Кола" в Шарлоттенбурзі [2, с. 12]. Однак диригентського тріумфу, що був водночас дебютом на рідній землі, зазнав саме у Львові в квітні 1914 року. Замінивши хворого батька, він керував прем'єрним для всієї Польщі виконанням "Урочистої меси" Людвіґа ван Бетховена. Як пише Анджей Нікодемович, Адам не вірив, що зуміє виконати такий поважний і не зовсім досконало знаний йому твір. Але його великий талант допоміг лише по кількаденних приготуваннях і після подолання упереджень музикантів-виконавців відіграти концерт з великим успіхом [12, с. 5].

Поза увагою науковців залишилося питання диригентської діяльності А. Солтиса впродовж наступних 1917–1920 років. Це певною мірою було пов'язано з відомостями про його тогочасне відбування військової служби у Львові (1917–1918). Довідуємося, що тоді, подекуди звільнений від військових повинностей, і після, Адам не полишав зв'язку з музикою: диригував більшістю симфонічних концертів Львівської філармонії в сезоні 1917–1918 років, частиною музичних презентацій ГМТ-ПМТ[2] і польського співочого товариства "Лютня-Матір".

Історія свідчить, що з 1903 по 1921 рік Львівська філармонія не мала власного симфонічного оркестру, тому варто зазначити, що її дирекція час від часу комплектувала такий колектив задля участі в різних імпрезах [4, с. 90]. Здебільшого ангажували музикантів з різних військових оркестрів. У вказаний період це був доволі великий ансамбль виконавців (80 осіб), який становили оркестранти 33-го і 34-го піхотних полків [13, с. 4].

Відгукуючись про концерти цього колективу, знаний львівський музичний критик Францішек Нойгаузер не оминув увагою і їхнього провідника А. Солтиса. В одній із рецензій він написав: "Молодий, але наділений вродженим капельмейстерським талантом, диригент п. Адам Солтис і тим разом справив враження значної артистичної індивідуальності, що багато обіцяє в майбутньому. Знаки його батути – спокійні, розважні, але при потребі оживлені спалахом темпераменту. Заплановані акценти і відтінки, зчаста, були енергійно проведеними, що без сумніву свідчить про добрий артистичний смак" [8, с. 4]. Враховуючи пресові дані зауважимо, що він реалізував симфонічні полотна Вольфґанґа Амадея Моцарта, Людвіґа ван Бетховена, Жоржа Бізе, Петера Корнеліуса, Роберта Фолькмана, Мечислава Карловича [9, с. 4].

Окрім цього, виступаючи в якості диригента концертів ГМТ-ПМТ і "Лютні-Матері", Адам продукував, здебільшого, вокально-інструментальну музику. Впродовж 1918–1920 років під його орудою відбулися виконання "Stabat Mater" Джакомо Россіні (1918, ГМТ), "Stabat Mater" Джованні Перголезі (1919, ГМТ), "Кримських сонет" Станіслава Монюшка (1919, ГМТ) і його ж "Літанії Остробрамської" (1919, "Лютня-Матір"), "Ізраїля в Єгипті" Ґеорґа Фрідріха Ґенделя (вперше у Львові, 1920, ГМТ разом з "Лютнею").

Перш ніж від'їхати до Берліна, на початку 1920 року, його запросили диригентом до нового вокального колективу, який організовував знаний львівський композитор Станіслав Невядомський. Метою цього хору було культивування, лише старовинної музики, передусім польської. Дізнаємося, що Адам займався підбором співаків

[2] Галицьке музичне товариство у 1919 році було перетворене на Польське Музичне Товариство.

та готував перший концерт, котрий планували на березень цього ж року [14, с. 4]. Зауважимо, що подібну інформацію ще не висвітлювали науковці і вона становить цінне доповнення до біографічних даних митця.

Повернувшись до Львова Адам працював професором консерваторії ПМТ, де викладав історію музики, аналіз музичних форм, поліфонію та естетику. Також керував консерваторським студентським хором, симфонічним оркестром і оперною школою, що діяла в межах цієї інституції.

Марія Солтис у своїй праці подала цікаву рецензію на виконання учнями консерваторії "Реквієму" Й. Брамса, уперше реалізованого в Польщі: "Мішаний хор консерваторії співав дуже добре. Важкі фуги були виконані чітко і надійно, голоси вступали сміливо, дотримуючись точної ритміки і художнього образу. Молодий оркестр консерваторії відмінно справився зі своїм завданням. Високий рівень є головною заслугою Адама Солтиса" [20, с. 126].

За час його праці в оперній школі консерваторії ПМТ відбулися постановки "Дон Жуана" (1923), "Так чинять всі" (1927) В. А. Моцарта, "Аїди" (1928) Джузеппе Верді, "Фіделіо" (1929) Л. ван Бетовена, "Севільського цирюльника" (1932) Дж. Россіні, тощо. Роль оперних спектаклів, які реалізовувалися учнівськими силами консерваторії, ще більше зросла, коли в 1930-х роках постійний склад опери у Львівському міському театрі перестав існувати. Преса сповіщала: "Завдяки праці Адама Солтиса Львів почув «Витівниці з Віндзору» Отто Ніколаі. Оперна школа ПМТ і оркестр Філармонії під керівництвом А. Солтиса дали «спраглим» за оперою слухачам (при переповненому залі!) спектакль, що свідчив про рівень цього вищого навчального закладу" [20, с. 127].

Поза тим, він тимчасово очолював співочі колективи "Лютня-Матір" (1922–1923) і "Львівський Академічний Хор" (1923–1924), диригував концертами новоутвореного симфонічного оркестру "Польської Спілки Музикантів" (1923–1924), а також безперервно плідно трудився поруч зі своїм батьком у ПМТ. Цей період у житті маестро належить до найменш вивчених і потребує детального розкриття, особливо, що стосується праці в "родинному музичному осередку".

Матеріали львівської періодики дають підстави ствердити, що зайнятість Адама, в якості диригента ПМТ, з кожним роком посилювалася. Від сезону 1925–1926 років він керував більшістю музичних презентацій товариства.

Концертні програми за його диригентури містили різножанрову оркестрову та вокально-інструментальну музику різних епох і національних шкіл. Однак чільне місце відводили композиціям сучасних авторів, зазвичай, ще не виконуваних у Львові. Так, уперше прозвучали "Allegro tempestuosso e meno mosso spianato" М. Солтиса (1921), третя симфонія, концерт для скрипки з оркестром, "Пісні Гафіса" (в оркестровому опрацюванні) Кароля Шимановського (1928), "Селянка" ("Capriccio pastorale") Юзефа Кофлєра (1928), "Танцювальна сюїта" Белли Бартока, "Іспанська рапсодія" Моріса Равеля, "Die Nonnen" Макса Реґера, "Пісня про землю" Густава Малєра (1928), "Уродини Інфантки" Франца Шрекера (1928), містерії "Miror de Jezus" Андре Каплє, "Просвітлена ніч" Арнольда Шенберга.

Оцінюючи музичні імпрези ПМТ під орудою А. Солтиса, преса писала про винятковість концертних програм і їх дбайливе мистецьке втілення, про дисциплінованість і старанність колективів, високохудожні інтерпретації диригента та глибокі враження у слухачів [10, с. 3; 11, с. 4–5].

Згідно зі записами М. Солтиса, початок 30-х років приніс цьому диригенту найбільші успіхи в напрямі диригентури. Після смерті батька (1929), професора,

доктора А. Солтиса було обрано директором ПМТ та його консерваторії, а також директором, мистецьким керівником і диригентом Львівської філармонії [19, с. 196].

Долею А. Солтису був відведений останній, чи не найважчий відрізок в історії функціонування товариства. Практично покинуте напризволяще, ПМТ не отримувало від держави відповідної підтримки, існувало завдяки дотаціям міського самоврядування та добровільним внескам небагатьох членів-благодійників (зазначає Т. Мазепа) [4, с. 45]. До артистичної, педагогічної, композиторської діяльності додалися ще й адміністративні обов'язки.

Тогочасну репертуарну політику товариства можна охарактеризувати як двовекторну. Перший вектор полягав у продовженні репертуарних традицій, які запровадив М. Солтис, а саме у презентації різної, за часовою і національною належністю, музики з акцентом на творчості польських авторів. Другий вектор – це тяжіння диригента до продукування композицій його сучасників.

Так, поряд із виконанням симфонічної чи вокально-інструментальної музики представників епохи бароко, віденського класицизму, романтизму відбувалися прем'єри творів таких модерних композиторів, як Артюр Онеґґер, Пауль Гіндеміт, Вальтер Браунфельс, Отторіно Респіґі, Золтан Кодаї, Едвард Ельґар, Вітольд Малішевський, Станіслав Казуро, Станіслав Вєховіч, Олександр Тансман, Ігор Стравінський та ін.

Окрім вищеназваних музичних організацій, з 1933 року Адам починає трудитися з відновленим оркестром Львівській філармонії. Нагадаємо, що причинами його відродження стала насамперед загальнодержавна криза, яка спричинилася до фактичного припинення діяльності оперного відділу Міського театру. Отже, керівництво міста маючи на меті не допустити цілковитого завмирання музичного життя у Львові, а також уберегти від занепаду оркестр театру, вирішило уділити рештки невеликої частини субсидій ПМТ під умовою оживлення філармонії [17, с. 10].

Характер діяльності цієї інституції, як концертної організації, вимагав надавати публіці щораз іншої атракції, що, відповідно, вплинуло на широке застосування дирекцією практики ангажування диригентів [16, с. 7].

Опираючись на інформацію, почерпнуту з львівських періодичних видань 1933–1939 років, відзначимо, що протягом шести сезонів діяльності оркестру (сезон тривав близько шести місяців) відбулася значна кількість симфонічних концертів, у яких брали участь 27 диригентів. Серед них були 13 львівських і 14 диригентів-гастролерів, з-поміж яких чимало титулованих маестро, зокрема Ігнац Ноймарк, Валеріан Бердяєв, Тадеуш Мазуркевич, Яша Горенштайн, Юзеф Ґолдштайн, Герман Шерхен та ін.

Без сумніву, пальма першості серед львівських диригентів належала А. Солтису, котрий у першому сезоні також поєднував функції директора та артистичного керівника. Аналізуючи обтяжливі умови праці, фінансові труднощі оркестрантів, та водночас, активну працю з ними А. Солтиса, можна зробити висновок, що він був тим "фундаментом", завдяки якому міг відбутися розквіт цього колективу.

Відчути усю атмосферу тодішнього життя філармонії і зрозуміти, в яких умовах працював А. Солтис, допоможе наступна рецензія: "З відчуття гордості і надії на майбутнє слухали вчорашній концерт. Песимістичний настрій зник під впливом сердечного прийняття, з яким зустріли виконавців в особах др. Адама Солтиса

і проф. Едуарда Штоєра. Успіх був тим більший і заслужений, якщо візьмемо до уваги важкі умови, в яких розвивається діяльність Львівської філармонії. Зорганізувати упродовж заледве кількох репетицій проріджений і пригнічений кількалітнім безробіттям оперний оркестр і видобути з нього стільки виразу і потужності – це завдання перевищує сили навіть найталановитішого диригента. Однак др. Адам Солтис виконав його з найбільшою старанністю і посвятою, який є безперечно першою і найбільш заслуженою особистістю музичного Львова. […] Др. Адам Солтис мав великий тріумф, ведучи за собою цілий оркестровий колектив і впливаючи на стихійний ентузіазм слухачів" [7, с. 2].

В якості диригента філармонійного оркестру А. Солтис трудився до 1938 року. Презентуючи музику лише польських сучасних авторів, він спричинився до відкриття творів Генрика Ярецького, Ігнаца Падеревського, Чеслава Марка.

Історичні події осені 1939 року (встановлення радянської влади на західноукраїнських землях) внесли зміни в життя не лише А. Солтиса, але й цілого краю. Передусім змін зазнали музичні інституції, які або припинили своє існування, або ж підлягли реорганізації в державні музичні установи. ПМТ перестало функціонувати, натомість, його консерваторія разом з Вищим музичним інститутом ім. М. Лисенка і консерваторією ім. К. Шимановського були організовані в грудні 1939 року в Державну українську консерваторію з польським відділом. Його керівником і деканом диригентського факультету став А. Солтис. Він також провадив класи композиції, інструментування, студентський оркестр, а згодом ще й очолив кафедру диригування [3, с. 181].

Окрім цього, він керував оркестром новоорганізованої Державної філармонії, а його диригентська діяльність, яка була особливо жвавою в 1944–1946 роках, продовжувалася до 1954 року, коли внаслідок поганого стану здоров'я, маестро залишив концертну естраду [1, с. 97]. Пам'ятними залишаються концертні виступи А. Солтиса і філармонійного оркестру в Києві (1940). Тоді, у їхньому виконанні звучала музика польських композиторів, у тому числі власні твори диригента [2, с. 35].

Упродовж діяльного для А. Солтиса періоду 1944–1946 років він реалізував симфонічні полотна Станіслава Людкевича, Петра Чайковського, Миколи Мясковського, Камілла Сен-Санса, Поля Дюка, Станіслава Монюшка, Зиґмунда Носковського, Мечислава Карловича. Зокрема, в 1946 році відбулася прем'єра його щойно написаної другої симфонії [15, с. 8].

Його диригентська діяльність суттєво впливала на виховання молодих музикантів, зокрема диригентів. Вони мали можливість, не лише спостерігати працю професора за пультом, але й навчатися в його класі. Переглянувши біографії випускників класу диригування А. Солтиса, довідуємося, що майже всі вони стали відомими диригентами, котрі трудились, як у музичних інституціях Львова, так і далеко за його межами. Адептами Учителя стали Єжи Колачковський, Вітольд Кшемєнський, Роман Куклєвіч, Владислав Росса і Томаш Шиферс.

Виняткового значення при створенні образу диригентської індивідуальності А. Солтиса набувають власні думки митця зафіксовані у відгуку на статтю Р. Перуца "Невидимий диригент". Він зазначав, що схиляється до раціонального формування диригентів, котрі б не зловживали рухами, кожний жест вважали за вираження справжньої думки і щирого почуття та пам'ятали, що рух диригента має

бути правдою. "Диригування має бути вираженням волі і стимулом до спільного зусилля, за яке, як душа виконання, відповідальним є справжній диригент – апостол мистецтва", – підсумував автор [5, с. 2].

Розглядаючи диригентську діяльність Адама Солтиса варто відзначити, що вона залишила глибокий слід в історії музичного виконавства Львова. Постать Адама Солтиса-диригента стала прикладом для наслідування для цілої генерації музикантів, у тому числі, й диригентів. Такі особливості диригентського стилю маестро, як мінімалізація й, водночас, інформативна насиченість жесту, відсутність зовнішньої афектації, натомість темпераментність виконання, суворе дотримання авторського задуму, а також всебічна освіченість увійшли в традиції Львівської диригентської школи.

Список використаної літератури

1. *Коссак Л.* Адам Мечеславович Солтис / Л. Коссак // Українська радянська музика : збірка статей. – К. : Советский композитор, 1962. – Вип. 2. – С. 93–100.

2. *Лежанська З.* Адам Мечиславович Солтис : нарис про життя і творчість / Зофія Лежанська. – К. : Музична Україна, 1969. – 71 с.

3. *Мазепа Л.* Вчитель / Лєшек Мазепа // Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). – Львів: Сполом, 2001. – С. 179–197.

4. *Мазепа Л.*, *Мазепа Т.* Шлях до Музичної Академії у Львові / Лєшек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів: Сполом. – Т. І. – 287 с.

5. *Солтис А.* Відгук на статтю "Невидимий диригент" Р. Перуца / Адам Солтис / переклад з польської Марії Солтис. – Машинопис. – 2 с.

6. *Blaszczyk L. T.* Adam Sołtys / Leon Tadeusz Blaszczyk // Dyrygenci polscy i obcy w Polsce dzialajacy w XIX i XX wieku. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – S. 441–443.

7. *Masłowski J.* II Koncert symfoniczny Filarmonii Lwowskiej / J. Masłowski // Gazeta Lwowska. – 1935. – № 261. – 14 listopada – S. 2.

8. *Neuhauser F.* Z muzyki / F. Neuhauser // Gazeta Lwowska. – 1918. – № 14. – 17 stycznia. – S. 4.

9. *Neuhauser F.* Z muzyki / F. Neuhauser // Gazeta Lwowska. – 1918. – № 45. – 24 lutego. – S. 4.

10. *Neuhauser F.* Z muzyki / F. Neuhauser // Gazeta Lwowska. – 1921. – № 221. – 4 października. – S. 3.

11. *Neuhauser F.* Z muzyki / F. Neuhauser // Gazeta Lwowska. – 1922. – № 79. – 15 kwietnia– S. 4–5.

12. *Nikodemowicz A.* Adam Sołtys 1890–1968 / Andrzej Nikodemowicz // Ruch Muzyczny. – 1968. – № 22. – 15 listopada. – S. 5–7.

13. Notatki. Koncert Filarmoniczny // Gazeta Lwowska, 1917. – 26. 04. – № 95. – S. 4.

14. Nowy zespół wokalny // Gazeta Lwowska. – 1920. – № 31. – 8 lutego. – S. 4.

15. *Parchomenko N.* Koncerty muzyki polskiej / N. Parchomenko // Czerwony Sztandar. – 1947. – № 181. – 13 września. – S. 4.

16. *Plohn A.* Bilans sezonu. – XIV. Koncert / A. Plohn // Chwilla. – 1935. – № 5784. – S. 7.

17. *Plohn A.* Inauguracja Filharmonji / A. Plohn// Chwilla. – 1933. – 23. 11. – № 5270. – S. 10.

18. *Przybylski I.* Wieczór muzyki polskiej / I. Przybylski // Czerwony Sztandar. – 1946. – № 239. – 1 grudnia. – S. 8.

19. *Sołtys M*. Działalność muzyczna Adama Sołtysa do roku 1939 / Maria Sołtys // Musica Galiciana. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej szkoły pedagogicznej, 1997. – T. I.: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / red. Leszek Mazepa. – S. 195–200.

20. *Sołtys M*. Tylko we Lwowie. Dzieje życia I działalności Mieczysława I Adama Sołtysów / Maria Ewa Sołtys. – Wrocław; Warszawa; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 2008. – 220 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CONDUCTING ACTIVITY OF ADAM SOLTYS

Maryana FERENDOVYCH

Department of Choral Singing,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,
tel.:(+38093) 00-06-515; e-mail: ferendovych.maryana@ukr.net

The conducting activity of Adam Soltys in all the musical institutions, with which his work was connected, is analyzed in the article. The features of development of Lviv's musical life in the given period are described and the artistic level of music formations led by the conductor is evaluated. The specificities of his conducting style and creative intention are discovered. The role of A. Soltys as a conductor in the development of musical performance tradition of the city is emphasized.

Key words: conductor, orchestra, choir, repertoire, artistic level.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 125–131
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 125–131

УДК 78.071.1.077:78.087.68](477.81)”19”

ТВОРЧІСТЬ САМОДІЯЛЬНИХ КОМПОЗИТОРІВ У ХОРОВОМУ ЖИТТІ РІВНЕНЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Галина ГОРОХ

Кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу,
Рівненський державний гуманітарний університет,
тел.: 097-16-79-398; e-mail: gasha.shar@gmail.com

Проаналізовано творчість самодіяльних композиторів Рівненщини. Розглянуто їх внесок у розвиток хорового мистецтва краю. Представлена творчість окремих хорових колективів другої половини ХХ століття. На основі архівних джерел та фондів Рівненського державного обласного архіву простудійовано окремі статистичні дані, характеристики на самодіяльних композиторів, виконавський репертуар хорових колективів.

Ключові слова: хор, вокально-хорова ланка, аматорський хоровий колектив, хорове мистецтво, самодіяльний композитор, самодіяльна композиторська творчість.

Актуальність теми зумовлена тим, що хорове життя Рівненщини повоєнного періоду на сьогодні не має широкого наукового висвітлення у сучасній науковій літературі. Матеріали, що стосуються аналізу цього проблемного поля, містить Рівненський обласний державний історичний архів (РОДІА), зокрема фонди Обласного відділу управління культури м. Рівне, Обласного Будинку народної творчості. Частково необхідна інформація представлена у статтях обласної газети “Червоний прапор”. Першим виданням про професійних і самодіяльних композиторів, чиї життєві і творчі шляхи пов’язані з Рівненщиною, стала праця Б. Столярчука “Композитори Рівненщини” [4]. Окрім цього, у статтях дослідника віднаходимо аналіз творчості М. Корейчука [3], Л. Жевченка [7], В. Толканьова [6]. У музичному доробку композитора Михайла Каганова “Невгасима його любов” [1] міститься коротка довідка про життя та творчість цього митця та талановитого педагога Рівненщини. У науковому збірнику матеріалів науково-краєзнавчої конференції, присвяченому 850-річчю Гощі “Мелодії рідного краю”, висвітлено творчу діяльність композиторів та культпрацівників Гощанщини: Я. Калюха, П. Невірковця, С. Осипчука [5].

Метою статті є аналіз діяльності самодіяльних композиторів Рівненщини повоєнного періоду ХХ століття.

Звернемося до статистичних даних архівного фонду Рівненського обласного Будинку народної творчості. Аналіз репертуару художньої самодіяльності на міському фестивалі самодіяльного мистецтва м. Рівного 1969 року засвідчує таку статистику: академічні хори виконували 4 твори на історико-революційну тематику, 16 творів радянських композиторів, 9 класичних творів, 7 народних творів та 4 твори самодіяльних рівненських авторів. Натомість, народні хори та ансамблі пісні і танцю виконували: на історико-революційну тематику – 4 композиції, творів радянських композиторів – 60, класичних творів – 3, народних творів – 116, творів самодіяльних

© Галина Горох, 2015

авторів – 17 [21, арк. 2]. Отже, академічні хори значно рідше, аніж народні обирали до свого репертуару твори самодіяльних рівненських авторів.

Зазвичай, до композиторської творчості вдавалися керівники хорових колективів, нерідко це були викладачі вишів і музичних училищ, культпрацівники області. Як зазначається в архівних документах, самодіяльних митців Рівненщини можна було почути не тільки на передачах обласного радіо, а й республіканського. Свої творчі доробки вони демонстрували глядачам і зі сцени концертного залу Рівненського обласного Будинку культури, де щороку звітували перед трудящими району.

Не лише в області, а й у республіці було відоме ім'я голови творчого об'єднання самодіяльних композиторів Михайла Каганова. Широкою популярністю користувалися його музика до спектаклю "Олеко Дундич", пісні "Величальна Леніну", "Пісня про Кузнєцова" тощо. На теренах краю здобув популярність самодільний композитор Здолбунівщини Борис Долін. Його твори часто звучали в радіопередачах, їх активно виконували хорові колективи області.

Як вказують архівні дані, з кожними роком кількість самодіяльних композиторів Рівненщини збільшувалася. Зокрема, хорові колективи активно виконували твори Петра Фесая, Володимира Толканьова, Миколи Черниша, Леоніда Жевченка, Миколи Куща, Анатолія Андрухова, Петра Мацкова, Володимира Греса, Юрія Романенка, Володимира Садовського, Анатолія Грицая, Дмитра Немченка, Я. Лисого, Гощанських самодіяльних композиторів Володимира Кирильчука та Ярослава Калюха. Твори композиторів вирізнялися актуальною тематикою, різножанровістю, професіоналізмом. Проте, як посвідчують архівні матеріали, самі самодіяльні митці стверджували про відсутність творчого тандему композиторів і поетів, недостатню кількість хороших текстів та дещо пасивну діяльність літераторів [22, арк. 8].

Зазвичай, пісні рівненських композиторів та поетів виконували на щорічних міських та обласних і республіканських конкурсах, оглядах художньої самодіяльності Рівненщини, на річницях від Дня народження В. І. Леніна, Т. Г. Шевченка, ювілейних датах створення союзу РСР та інших подіях. У програмі заключного концерту обласного фестивалю самодіяльного мистецтва Рівненщини, присвяченого 50-річчю Великого Жовтня, на музику М. Каганова зведений хор студентів м. Рівного під супровід симфонічного оркестру виконував пісню "Величальна поема Леніну", а хоровий та танцювальний колективи Костопільського районного Будинку культури – музично-хореографічну композицію "Славлю мою Батьківщину" [23, арк. 27]. Також хор Ново-Здолбунівського цементного заводу (художній керівник І. О. Кир'янчук) та хоровий колектив педагогічного училища Дубнівського району (художній керівник В. Проник) [1, с. 4] виконували пісню на музику М. Каганова "Рідний мій краю". На обласному огляді-конкурсі художньої самодіяльності, присвяченому 150-річчю від Дня народження Т. Г. Шевченка 1964 року у виконанні хорового колективу Костопільського Будинку культури звучали пісні на музику М. Каганова: "Рідний мій краю" та "Обніміте ж, брати мої" [1, с. 3], а хоровий колектив с. Білятичі – "Пісню про Олеко Дундича". Цю ж композицію на обласному фестивалі самодіяльного мистецтва Рівненщини виконував хоровий колектив Палацу культури цементників Здолбунівського району. Як зазначила директор Палацу О. Безсмертна у статті "Крила душі", до звіту колектив готував здебільшого твори місцевих авторів: українську народну пісню "Ой поліська рідна земле" та "Пісню про Миколу Кузнєцова" композитора Д. Немченка, "Пісню цементників" Б. Доліна.

На зональному фестивалі, присвяченому 100-річчю від Дня народження В. Леніна, самодіяльний народний хор Рівненського міського Будинку культури під керівництвом І. Корсюка та П. Невірковця виконував твори на музику М. Каганова ("Здравиця партії Леніна", "Пісню про Олеко Дундича"), В. Толканьова "(Галя-ткаля"), Я. Калюха ("Вечірня пісня"), В. Кирильчука ("Поліська пісня про Леніна"). У виконанні хорового колективу кооперативного технікуму м. Рівного звучали твори керівника колективу, самодіяльного композитора М. Куща: "Поліська полька", "Партизанська". Хоровий колектив Демидівського промкомбінату (художній керівник Л. Пахольчук) виконував пісню самодіяльного композитора Б. Слюсара "Програма щастя і добра".

Хоровий колектив колгоспу "Здобуток Жовтня" с. Обарів Рівенського району [18, арк. 23] та хоровий колектив с. Ремчиці у репертуарі мали твір на музику В. Толканьова "Край Поліський" [19, арк. 17]. Хоровий колектив Висоцького Будинку культури Дубровицького району, керівник М. Кульчицький для виконання обирав українську народну пісню в обробці В. Толканьова "Жито мати". Зазначимо, що В. Толканьов, член спілки композиторів Рівненщини, з 1970 року керував самодіяльною народною хоровою капелою міського Будинку культури й активно пропагував твори самодіяльних авторів рівненського Полісся [6, с. 3].

Чимало хорових колективів краю мали в своєму репертуарі пісні самодіяльного композитора, керівника хору облспоживспілки Д. Немченка. Зокрема, зведений хор с. Мізоч, що нараховував 600 осіб на завершальному концерті свята Пісні і танцю виконував "Пісню про Героя Соціалістичної праці Ровенщини Анастасію Васильчук" на музику Немченка та слова Мегелика [8, арк. 1]. Хор a cappella с. Бережниця колгоспу ім. Комінтерна виконував пісню на музику Д. Немченка "Слово Матері". [2, с. 63]. Колектив колгоспу ім. Ватутіна с. Жалкіно Володимирецького району, [11, арк. 36], хор-ланка колгоспу "Ленінський шлях" [20, арк. 38], виконували пісню на музику Д. Немченка "Пісня ланкової", а хоровий колектив с. Здовбиця – пісню "Колгоспна хороводна [12, арк. 64]. Репертуар хорового колективу районного Будинку культури Володимирецького району містив пісню Д. Немченка "Поліський вальс" [11, арк. 37]. У виступі Висоцького району на кущовому огляді 1955 року хор клубу с. Пелюнь, керівник П. Радзівилюк, виконував "Пісню ланкової" на слова Тумановського та музику Д. Немченка.

Керівник хорового колективу цукрозаводу Корецького району Вячеслав Головко, обрав до репертуару свого колективу твір на музику Д. Немченка "Пісня про героя Радянського Союзу Миколу Кузнєцова" [20, арк. 34]. Цю ж композицію хор медпрацівників Дубенського району виконував на обласному огляді художньої самодіяльності Рівненщини [13, арк. 1].

Нерідко керівники хорових колективів самі писали музику до творів, які обирали для виконання хору. У репертуарі рівненських хорових колективів віднаходимо твори самодіяльного композитора та поета, керівника Чоловічого хорового колективу с. Степань колгоспу ім. Леніна Я. Лисого. Зокрема, у виконанні колективу часто звучала пісня на слова та музику М. Лисого "Поліська пісня про Москву". Хоровий колектив Кричильського сільського клубу обрав до свого репертуару пісню на музику Я. Лисого "Цвіти, розквітай, дорога Україно" [13, арк. 27].

Зауважимо, що більшість художніх керівників хорових колективів Рівненщини, а також самодіяльні композитори в радянський період творчості не мали спеціальної музичної освіти. Вимагаючи постійного кількісного, не завжди якісного складу

хорових колективів на Рівненщині, Міністерство культури РСР не звертало належної уваги на нестачу кваліфікованих кадрів художніх керівників районів та області. Відтак, прикрим є той факт, що найчастіше нові колективи створювали лише за місяць-два перед оглядом художньої самодіяльності Рівненщини, виконували невідрепетирувані належно твори, а їх художніми керівниками були колгоспники, медсестри, акушери, вчителі шкіл, механізатори тощо. Звісно, це стосувалося діяльності не всіх хорових колективів, проте такі казуси не були рідкістю.

Інший аспект розвитку хорового мистецтва радянської Рівненщини стосується заохочення до пісенної творчості не лише композиторів та поетів, а й самих учасників хорових колективів – робітників, ланкових, учителів, людей різних соціальних верств та професій. Головними вимогами до творчості були уславлення радянської України, праці трударів та колгоспників, висміювання пиятики, ледарства, байдужості до розвитку рідного краю. У репертуарі хорового колективу с. Новомалин віднаходимо пісню, складену учасниками хору: “Ходімо миленька” [11, арк. 169]. Чоловічий хор 18 тракторної бригади Бугринської МТС Гощанського району (художній керівник Ярослав Калюх) виконував пісню: “Гей, заводьте, хлопці всі мотори”, також складену учасниками хору. У виконанні хор-ланки колгоспу “Ленінський шлях” [20, арк. 38] звучала пісня на слова і музику хор-ланки: “Приїжджайте до нас”. Хор-ланка с. Вілія Острозького району, керівник В. Герасимчук, виконувала пісню, складену колективом: “Пісня вілійських льонарок” [15, арк. 18].

Відомою на Рівненщині була постать Михайла Земельського – керівника хорового колективу ударників комуністичної праці високовольтної апаратури та хорового колективу Ордена Червоного прапора колгоспу “Зоря комунізму” Рівненського району (з 1966 року). Закінчивши у 1959 році Рівненське музичне училище по хоровому класу, М. Земельський виступав керівником багатьох хорових колективів, які успішно виступали на оглядах та звітах області. Займаючись з колективами, значну увагу митець приділяв постановці народного голосу та ланцюгового дихання, чистоті інтонування мелодії, ансамблевому строю, рівню художнього виконання творів. На Рівненщині М. Земельський знаний як самодіяльний композитор, чиї твори друкували в збірниках “Крила”, “Пісні над Горинню” та в обласній газеті “Червоний прапор”. Насамперед, це пісні “Поліський край”, “Пісня радянської молоді”, “Ровенська лірична” та інші. У репертуарі очолюваного ним хорового колективу наявні твори й інших композиторів Рівненщини: Я. Калюха “Над вечірї синім”, В. Кирильчука “Поліська пісня про Леніна” та пісня, створена членами колективу “Ой, поля, наші рідні поля”. Хор кооперативного технікуму м. Рівного, керівник Дронов, на творчих звітах та оглядах району та області неодноразово виконував пісню М. Земельського “Ровенська лірична” [5, с. 146–147].

Широкою популярністю на Рівненщині користувалася творчість Гощанського самодіяльного композитора В. Кирильчука. Зокрема, хор-ланка колгоспу ім. Ватутіна Степанського району виконувала пісню на музику В. Кирильчука “Йшли веселі комсомолки” [15, арк. 18]. Хор Шпанівського цукрозаводу Рівненського району, керівник Калитинський, містив у репертуарі пісню на слова І. Яцишина, музику В. Кирильчука “Поліську пісню про Леніна” [14, арк. 59]. Варто зауважити, що цей твір неодноразово виконували на звітах району та області й був у репертуарі чи не кожного хорового колективу Рівненщини. Виконував його і хоровий колектив

с. Озеро колгоспу "Жовтень" Дубровицького району, керівник І. Ярощук [16, арк. 53–55], хоровий колектив Межиріцької дільничної лікарні Гощанського району, керівник В. Слободянюк [17, арк. 28], хоровий колектив Клеванського госпіталю Ровенського району, керівник А. Пужанов [17, арк. 34], хор вчителів с. Сарни [16, арк. 42] та багато інших колективів.

Знаною на Рівненщині була творчість самодіяльних композиторів С. Боришкевича, В. Бернацького, М. Деменюка, Г. Шнайдера, Б. Слюсаря, В. Крохмалюка, П. Степанюка, про що свідчать архівні документи Обласного будинку народної творчості. Зокрема, хоровий колектив с. Корост колгоспу ім. Шевченка виконував пісні на слова та музику С. Боришкевича: "Гей, поліський, ти наш краю" [9, арк. 16]. У газетній статті Е. Секели "Дружать з піснею" йдеться про хор Демидівського промкомбінату. Зокрема, автор зазначив, що до репертуару колективу входять пісні самодіяльних композиторів Рівненщини Б. Слюсаря та М. Куща [24, арк. 3].

Архів газети "Червоний прапор" містить статтю І. Ситника "Цікаві фестивальні програми", в якій зазначено, що Корецький район на огляд художньої самодіяльності області готує виступ хору районного Будинку культури, що буде виконувати нову пісню самодіяльного поета Рівненщини Р. Опальчука та самодіяльного композитора В. Бернацького про передову в районі ланкову льонарської ланки Марію Тишкевич [14, арк. 10].

До репертуару хору районного Будинку культури с. Тучин належав твір на музику художнього керівника Миколи Деменюка "Пісня про героя громадянської війни Олеко Дундіча" [10, арк. 121]. У репертуарі хорового колективу клубу с. Здовбиця Рівненського району віднаходимо пісні його керівника, самодіяльного композитора Георгія Шнайдера, зокрема "Пісню про Здолбунів" [13, арк. 29]. Керівник хорового колективу кооперативного технікуму м. Рівне, самодіяльний рівненський композитор Микола Кущ для свого колективу написав "Поліську польку" (сл. М. Давидюка) [14, арк. 48].

Для хорового колективу районної лікарні керівник П. Войтович обрав твір на музику самодіяльного композитора Рівненщини Василя Бернадського "Мы горды сынами" [20, арк. 31]. Хоровий колектив Палацу культури цементно-шиферного комбінату Здолбунівського району (керівник П. Фесай) виконував твір самодіяльного композитора Валентина Крохмалюка "Бесмертному Жовтню слава" та Бориса Доліна "Пісня цементників". На музику останнього покладена пісня "Слава Леніну – слава партії", яку обрав для виконання колгоспний хор с. Уїздці [18, арк. 11]. Хор с. Здовбиця Рівненського району до фестивалю художньої самодіяльності Рівненщини готував твір на музику Б. Доліна "Пісня про партію" [25, арк.152].

Пісні самодіяльного композитора Петра Степанюка, який з 1965 року керував хор-ланкою с. Кураш Дубровицького району, були відомі не тільки на Дубровиччині, а й за її межами. Як вказано у статті режисера народної кіностудії "Горинь" В. Рябунця "Пісня – доля його", П. Степанюком створені пісні "Ленін живе на Поліссі" (слова В. Попенка), "Площа повстання" (слова В. Жигуна), "Пісня про Дубровицю" (слова В. Попенка), "Поліській край" (сл. В. Жигуна), "Синові в дорогу" (сл. М. Сингаївського) [2, с. 3].

Отже, твори самодіяльних композиторів та поетів радянської Рівненщини знайшли своє творче застосування в багатьох самодіяльних та народних хорових

колективах і хор-ланках міста та області. Показовим є також те, що поряд із ідеологічно ангажованою, обумовленою вимогами радянської системи тематикою, рівненські митці зверталися до традицій народної пісенної творчості, що обумовило її стрімке відродження у наступний період – за доби Незалежності.

Список використаної літератури

1. *Каганов М.* Невгасима його любов. Музичні твори на вірші Тараса Шевченка / М. Каганов. – Рівне, 1996. – С. 3–4.

2. *Рябунець В.* Пісня – доля його [про керівника хор-ланки с. Кураш Дубровицького району] / В. Рябунець // Червоний прапор. – 1990. – 8 квітня. – С. 3.

3. *Столярчук Б.* Його покликала пісня [Про рівненського композитора М. Корейчука] / Богдан Столярчук // Зміна. – 1985. – 7 груд.

4. *Столярчук Б.* Композитори Рівненщини : бібліогр. довід. / Б. Столярчук, М. Корейчук ; вступ. сл. І. Пащука. – Рівне, 1995. – 64 с.

5. *Столярчук Б.* Мелодії рідного краю / Б. Столярчук, О. Шевчук // Гощанське Погориння: давнина і сучасність : наук. зб. матеріалів наук.-краєзн. конф., присвяч. 850-річчю Гощі, 14–15 черв. 2002 р. – Рівне-Гоща, 2002. – С. 145–148.

6. *Столярчук Б.* Серцем доторкнися до струни [Про рівненського композитора, хорового диригента, педагога В. Толканьова.] / Богдан Столярчук // Сім днів. – 2001. – 23 лют.

7. *Столярчук Б.* Тобі моя пісня, краю Поліський [Про рівненського композитора Л. Жевченка] / Богдан Столярчук // Зміна. – 1985. – 24 груд.

Архівні джерела:

8. Рівненський обласний державний історичний архів (РОДІА), ф. 597, оп. 1, спр. 30, арк. 1.
9. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 47, 105 арк.
10. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 48, 186 арк.
11. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 50, 307 арк.
12. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 54, 332 арк.
13. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 118, 80 арк.
14. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 154, 132 арк.
15. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 177, 70 арк.
16. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 207, 78 арк.
17. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 227, 55 арк.
18. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 247, 40 арк.
19. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 264, 43 арк.
20. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 270, 114 арк.
21. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 341, 79 арк.
22. РОДІА, ф. 597, оп. 1, спр. 467, 26 арк.
23. РОДІА, ф. 478, оп. 3, спр. 407, 59 арк.
24. РОДІА, ф. 478, оп. 3, спр. 603, арк. 6.
25. РОДІА, ф. 204, оп. 4, спр. 1191, арк. 146-155.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CREATIVITY OF AMATEUR COMPOSERS IN CHORAL ACTIVITY OF RIVNE REGION IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Halyna HOROKH

Department of songs and choir practice and voice setting,
Rivne State Humanities University,
tel.: 097-16-79-398; e-mail: gasha.shar@gmail.com

This article analyzes the works of amateur composers of Rivne district and their contribution to the development of choral art. Here is presented the works of separate choral collectives of the second half of the twentieth century. The analys of the statistics data, the characteristics of amateur composers, performing repertoire of choirs is made possible by archival sources and the Rivne State Regional Archives.

Key words: choir, vocal and choral link, amateur choral collectives, choral art, amateur composer, amateur composer's work.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 132–144
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 132–144

УДК785.6.087.68:78.079(100)

КОНЦЕРТИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ У ПРОЕКТАХ МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ “КИЇВ-МУЗИК-ФЕСТ”: КУЛЬТУРОТВОРЧА СУТНІСТЬ

Ірина БЕРМЕС

Кафедра методики музичного виховання і диригування,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: 032-44-21-524; e-mail: irynabermes@ukr.net

Розкрито культуротворчу природу хорових заходів “Київ-Музик-Фесту”. Виокремлено пріоритети репертуарної політики хорових колективів, охарактеризовано найпримітніші концерти, спираючись на матеріали періодики.

Ключові слова: “Київ-Музик-Фест”, хоровий колектив, репертуар, диригент, концерт, фестиваль.

Про актуальність проблематики, пов’язаної з хоровим виконавством, свідчить потужний музичний фестивальний рух, який зародився в період незалежності України як цілком нова мистецька форма, котра сьогодні стала важливою складовою національного культурного процесу. Він породжує додаткові можливості для виявлення культуротворчої здатності, свободи, активності хорових колективів, особливо в умовах глобалізації суспільства, масової комп’ютеризації та віртуального спілкування. Саме виконавська природа хорового колективу найяскравіше проявляється в культуротворенні, вкоріненому в самій природі людини, що має глибинне підґрунтя – “творчу роботу духа” (М. Бердяєв).

У музичному фестивальному русі України “першою ластівкою” став “Київ-Музик-Фест” – своєрідна візитівка столиці, заснований 1990 року. Це щорічна мистецька акція, 2014 рік для якої став ювілейним – двадцять п’ятим, що підтверджує її значущість і стабільність, незважаючи на досить складні економічні та соціокультурні реалії держави.

Про концертні заходи фестивалю кожного року з’являється низка статей у періодиці: передусім про прем’єри, найбільш вдалі виступи виконавських колективів, роздуми про здобутки чи втрати тощо. Це матеріали пера М. Загайкевич, Г. Степанченко, Н. Костюк, А. Луніної, Б. Сюти, А. Афоніної, О. Галузевської, С. Пирогова, Ю. Чекана, Р. Юсипея, Ю. Бенті, А. Головань та ін. Хорові концерти хоча й були предметом уваги науковців, проте не виокремлювалися в одній статті з метою зібрання й узагальнення емпіричного матеріалу про їхню динаміку в межах “Київ-Музик-Фесту”.

Естетичний модус “Київ-Музик-Фесту” – академічний. Автором ідеї фестивалю, директором і художнім керівником упродовж 1990–2001 років був видатний український композитор, педагог, диригент, музично-громадський діяч І. Карабиць. Одним із мотивів започаткування цього фестивалю були застійні явища

© Ірина Бермес, 2015

в українській музичній культурі в радянський період, пов'язані з ідеологічною доктриною. Ініціатори та засновники "Київ-Музик-Фесту" ставили перед собою завдання пожвавити музичне життя та розширити формат оглядів, навіть перевищити "творчі звіти" пленумів Спілки композиторів. Вони також прагнули популяризувати українську музику і продемонструвати, що вона займає гідне місце у світовому музичному просторі. Найбільше цій мрії відповідало гасло "Київ-Музик-Фесту", що запропонувала музикознавець М. Загайкевич, – "Музика і Світ – Світ і Музика". Показово, що цей міжнародний академічний фестиваль уперше репрезентував українську музику як самостійне явище, яке подолало ідеологічні настанови та здобуло визнання в світі. М. Скорик вважає, що він є форумом "українських композиторів, де вони можуть показати свої твори, які, на жаль, у загальній практиці філармоній чи інших концертних установ майже не звучать. Можна стверджувати, що "Київ-Музик-Фест" – це чи не єдина можливість почути нові твори українських композиторів…" [21, с. 5], причому "основним критерієм відбору музики для концертного виконання на форумі завжди мусить лишатися високий художній рівень музичного твору" [20, с. 2].

Фестивальні програми вибудовуються з традиційних концертів-блоків за такими критеріями: жанровими (симфонічні, камерні, хорові концерти), статусними (відкриття, закриття, "діалоги"), тематичними (присвячені певному жанру, епосі чи стилістичному напряму, як-от: "Звучать раритети" (2010), "Українська рапсодія", "Душе моя" (2011) тощо). На "Київ Музик Фесті" композиції сучасних майстрів (українських і зарубіжних) звучать поряд із українською класикою (творами М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.). Фестиваль стимулює композиторів до написання опусів, пошуку нових художніх орієнтирів, адже озвучуються вони найкращими виконавськими колективами. Саме на концертах цього найбільшого в Україні музичного форуму вперше прозвучали талановиті твори українських композиторів: Симфонія-елегія "Ворзель" Л. Грабовського, "Молитва Катерини" І. Карабиця (1992), "Поема скорботи" Є. Станковича (1994), симфонія "De profundis" В. Губаренка (1996) та ін. Гідне місце у програмах, окрім симфонічної, камерної, займає і хорова музика, що стала невід'ємною складовою фестивалю. З кожним роком кількість хорових концертів помітно зростає. Це можна простежити за програмами фестивалю. Так, 1990 року відбувся лише один концерт, у якому прозвучали "Літургія" Л. Дичко, "Рим уночі" (вірші Ф. Тютчева) Б. Лятошинського, "Сонце заходить" (сл. Т. Шевченка) С. Людкевича, "Щедрівка" О. Яковчука, "Три хори" (сл. І. Драча) В. Степурка, Концерт для хору В. Зубицького (частини I, II і VI), "Кам'яний сон" (сл. Л. Костенко) М. Колесси, "Всем усопшим" М. Шуха, кантата "Іван Підкова" (сл. Т. Шевченка) В. Камінського, "Сто літ" С. Яременка (Канада), Концерт для хору (на народні тексти) Г. Успенського [28]. Їх озвучили Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського під орудою В. Скоромного, державна академічна чоловіча капела ім. Л. Ревуцького (художній керівник Б. Антків) і Житомирський камерний хор під керуванням О. Вацека.

Французький композитор і диригент українського походження М. Кузан так відгукувався про цей фестиваль: "Мешкаючи в Парижі, я зовсім не знав української музики, і нині вона стала для мене справжнім відкриттям. Вже з перших днів фестивалю зрозумів, що її вповні можна поставити на міжнародний рівень" [6, с. 3].

У 1991 році відбулося два концерти хорової музики. У першому прозвучали твори Ю. Алжнєва ("Співомовки" концерт для хору, сл. народні), А. Гайденка

("Брате мій, хорвате", сл. М. Томенка, "Мій рідний край", сл. М. Сингаївського), М. Шуха ("Усі зорі зеленіють", сл. А. Криворучко), Л. Донник ("Побратався сокіл з сизокрилим орлом", "Ішли гори з долинами"), І. Ковача ("Пісня Ассоль" для хору, сопрано, флейти і вібрафона), Г. Цицалюка ("Тече вода з-під явора" для баритона і хору, сл. Т. Шевченка), Т. Кравцова ("І небо невмите", сл. В. Сосюри) у виконанні камерного хору ім. М. Леонтовича (Харків, диригент Ю. Бабій) і жіночого хору музично-педагогічного факультету Київського державного педагогічного інституту ім. М. Горького (диригент П. Ніколаєнко). У другому – хорові твори Л. Дичко, В. Зубицького, І. Щербакова, В. Степурка, Г. Саська, В. Рунчака, В. Філіпенка, В. Мужчиля виконали Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (В. Скоромний), "Дзвони" (Д. Радик), хор Богуславського педагогічного училища (О. Юзефович).

На третьому фестивалі твори К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Вербицького, П. Чеснокова, Л. Дичко, Б. Фільц, І. Кириліної, В. Степурка, Ю. Алжнєва, М. Чембержі, М. Шуха, І. Щербакова та ін. представили камерний хор "Київ" (диригент М. Гобдич), дитячий хор Держтелерадіомовної компанії України (диригент Т. Копилова), хоровий ансамбль "Свят-Коло" Макарівського РБК (керівник В. Степурко).

"Про громадянську заангажованість сучасних хорових творів та їх щільний взаємозв'язок із літературними процесами" четвертого "Музик Фесту" розмірковує М. Загайкевич. "Прикладом може послужити нова, щойно написана кантата-симфонія В. Камінського "Україна. Хресна дорога", основою якої стала напрочуд своєрідна і глибоко патріотична поезія І. Калинця. Монументальністю задуму, жанровими ознаками твір певною мірою розвиває лінію, накреслену славнозвісним "Кавказом" С. Людкевича. Подібні тенденції відображає також низка інших хорових творів – кантата "Чорнобильські дзвони" В. Філіпенка – Л. Татаренка, "Спить і здригається рідна земля" Г. Цицалюка – С. Черкашенка, реквієм "Стражденна мати" А. Гайденка – В. Забаштанського, "Дума про тридцять третій" Г. Саська – М. Ткача та ін. Виразно проявився і характерний для української хорової творчості фольклорний нахил (Фольклорна сюїта № 3 О. Некрасова, майстерні обробки обрядових пісень Б. Фільц тощо" [9, с. 4].

У 1994 році слухачі мали змогу почути твори розмаїтої образної тематики та жанрово-стильової сфери, а саме: "Отче наш" М. Вербицького, "Богородице Діво" М. Вериківського, "Алілуя" О. Кошиця, "Господи, помилуй", "Співайте Господові", "Услиши мя, Господи", "Блажен муж" В. Степурка, "Молитву до Пресвятої Богородиці" Б. Фільц, "Літургію" Л. Дичко, "Молитву Господню" М. Дремлюги; "Занадився журавель", "Весілля мухи" (фольклорні імпровізації на теми українських народних пісень) О. Некрасова, "Веснянка" та "Стоїть явір над водою" (сл. народні) В. Стеценка, твори І. Кириліної, В. Сильвестрова, М. Степаненка та ін., які озвучили хори "Хрещатик", "Київ", "Думка", "Відродження".

Сьомий "Київ-Музик-Фест" у 1996 році опинився під загрозою проведення через брак фінансування. Втім, він відбувся, завдяки небайдужим людям і меценатам. Було влаштовано два концерти хорової музики, в яких брали участь камерний хор "Київ" і державна академічна хорова капела України "Думка". Прозвучала ораторія Л. Дичко "І нарекоша ім'я Київ".

У 1997 році, на VIII міжнародному музичному фестивалі, палітра хорових творів, які звучали, була дуже широка та різноманітна: духовна і світська музика,

опрацювання народних пісень. Так, камерний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України (диригент В. Скоромний) і "Класик-хор" студентів кафедри хорового диригування Київського державного інституту культури (Д. Радик) виконали твори українських і зарубіжних авторів: О. Рудянський "Вірую" – молитва з "Букваря південноруського" Т. Шевченка, А. Гайденко "Стражденна мати" (текст канонічний), "Чотири сонети з чотирма епіграфами" (сл. Дж. Брауна), Л. Матвійчук "Два псалми" (на вірші Т. Шевченка і канонічні тексти), А. Золкін "Осінні думи" – диптих (сл. І. Франка). Прозвучали також твори зарубіжних майстрів: "Canzonetta di Natalie", "Messa in Re" (фрагменти) Ю. Свідера, "Пісні кохання" (фрагменти) Й. Брамса. Програму другого відділу склали такі композиції: Б. Лятошинський "Три хори" на сл. О. Фета, Ю. Шамо "Український реквієм" (сл. Л. Реви та кононічні тексти), В. Мужчиль "Хай святиться ім'я Твоє" – кантата-поема (фрагменти), Л. Бернстайн "Три хори" (на французькі тексти), П. Мольнар "Фергнюкт", В. Зубицький "Concerto-strumentale" для хору, солістів та інструментального ансамблю. На слушну думку В. Муратової, "не знаючи видатних досягнень світової сучасної музики, ми не зможемо гідно оцінювати досягнення своїх співвітчизників. У цьому – вище призначення Міжнародного українського фестивалю "Київ-Музик-Фест". Порівнювати, вчитися, розмірковувати – це як повітря для професіоналів" [17, с. 4].

Другий концерт відбувся за участі камерних хорів "Хрещатик" (керівник Л. Бухонська) та "Софія Київська" (керівник М. Пікульський). Його програма вирізнялася поєднанням духовної музики з потужним пластом народнопісенної спадщини в композиторському опрацюванні. Твори духовної тематики були представлені ірмологіоном "Свят, свят Господь Савооф", "Молитвою до Святого Духа", "Приідіте, поклонімося" В. Польової з циклу "Сім молитов до Ісуса Христа", "Ad te levavi" (текст канонічний) Х. Шолта, "Нехай воскресне Бог" (Псалом Давидів, текст канонічний) В. Степурка. Прозвучало кілька оригінальних творів: Г. Ляшенко "Перший сніг" з кантати "Вітражі і пейзажі" (сл. Б.-І. Антонича), В. Камінський (Латвія) "Tuvums" ("Близькість", сл. Г. Селги), М. Денисенко "Мадригали" (на вірші С. Майданської). Українська народна пісня, як провідний носій "формоутворення людського духу" (М. Новосад) була репрезентована в "прочитанні" В. Стеценка – "Веснянка", О. Скрипника − "Ой нині свято Яна", "За горами сонце палає", О. Некрасова – "Іди-іди, дощику", "Весілля мухи", В. Ронжина – "П'ять українських пісень" – сюїта-симфонія для мішаного хору та ударних інструментів, Л. Ященка – "Ой по горі, по долині" [28].

На "Київ Музик Фесті – 2000" "географія" композиторів і хорових колективів значно розширилася. Важливу рису цього міжнародного "музичного марафону" виокремила М. Загайкевич: "У концертах одинадцятого "Музик Фесту" вражало повернення його музичного змісту до духовності й релігійної тематики. І це закономірно, зважаючи на пам'ятний для всього світу ювілейний 2000 рік від дня народження Христа, а також характерне для пострадянського періоду бажання заповнити духовну прірву, що утворилася за десятиліття панування войовничого атеїзму" [17, с. 2].

Концертні програми під назвою "Хорові антифони" озвучили муніципальні камерні хори "Київ" (М. Гобдич) і "Хрещатик" (Л. Бухонська), державна академічна чоловіча хорова капела України ім. Л. Ревуцького під орудою Б. Антківа, жіночий хор "Brevis" Київського педагогічного коледжу ім. К. Ушинського (диригент А. Юдін).

Вони виконали хоровий концерт № 24 А. Веделя "К тобі, Господи, воззову", "Іже херувими" з "Літургії" М. Березовського, "Тіло Христово" М. Дилецького, "Святий Боже", "Алилуя", "Свят Господь Саваоф" із "Літургії" М. Леонтовича, "Камо пойду от лиця Твоєго" (псалом № 138:7-10) з хорового концерту М. Лисенка, "Да ісправиться молитва моя" з "Літургії" Д. Бортнянського, твори сучасних композиторів – Л. Дичко ("Нехай царствує", "Прийдіть, поклонімось" з Літургії № 1), Є. Станковича ("Як любі оселі Твої, Господи Саваоте" – псалом № 83), В. Зубицького (псалом № 142 "Молитва"), В. Степурка (псалом № 136 Давидів "Дякуйте Господу") [17, с. 2] та ін. Н. Костюк акцентує: "Завдяки особливостям храмової акустики різноманітні колористично-тембральні зіставлення та навіть віртуозні фрагменти прозвучали надзвичайно ефектно. Незвична для сучасного слухача "сценографія" сприяла максимальній динамічності виступу" [12, с. 9].

Духовна хорова музика сучасних українських композиторів (Л. Донник, С. Острової, М. Шуха, В. Польової, В. Мужчиля) вперше була інтерпретована муніципальним камерним хором "Хрещатик".

Із 1998 року постійним учасником форуму був Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського під керуванням Л. Боднарука. На "Київ-Музик-Фесті – 2000" колектив представив різножанрову, різностильову музику, кілька прем'єрних творів, а саме: "Господи помилуй", "Отче наш" Т. Хмельницької, "На себе дивляться ліси" (сл. Л. Костенко) В. Кафарової, українську народну пісню в опрацюванні В. Підгорного "Ой чий то кінь стоїть", "Слава народу" Л. Ященка (на власний текст), "Три тропарі вечірні" О. Чистої, "Прильну к стопам Пречистой", "Одухотворенность мира", "В закате дня" (сл. Ю. Нестеренка) О. Рудянського та ін. Завдяки такій творчій спрямованості колектив отримав оцінку "активного пропагандиста нового репертуару" [8, с. 8].

Хорові концерти на XII фестивалі (2001 року) вирізнялися особливим емоційним наповненням співу жіночого студентського хору "Павана" Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, муніципальних камерних хорів "Хрещатик" і "Київ", чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького. У їхньому виконанні прозвучали оригінальні композиції М. Дилецького, А. Веделя, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вербицького та ін. "Винятково цікавою сторінкою… стали твори сучасних авторів – "Псалми" Б. Фільц, фрагменти з Літургій Л. Дичко, псалом "З глибини взиваю до Тебе" В. Губи, "Отче наш" та "Псалом" Ю. Іщенка, "Молитва" та "Псалом" В. Зубицького та ін. … Національна традиція напрочуд виразно прозвучала у щирих молитовних зверненнях фрагменту Урочистої Літургії Л. Дичко – "Святий Боже" (хор "Київ") " [11, с. 6], – наголошує Н. Костюк.

Своєрідністю виконавської манери порадували виступи Чернігівського та Вінницького камерних хорів, які озвучили хоровий концерт "Краю мій" і "Три пісні про Київ" Л. Дичко.

З кожним роком хорова музика на "Київ-Музик-Фесті" ставала суспільним надбанням "не тільки завдяки фізичному існуванню в тоносфері сучасності, а й у результаті її усвідомлення громадською думкою" [27, с. 4], вона викликала значний інтерес у слухачів. Саме тому стильовий і жанровий спектр щоразу збагачувався, відповідно, й художні платформи концертів хорової музики віддзеркалювали потреби часу. Це простежується у програмах 2003 року і наступних років. Так, 2003 року хор "Відродження" Криворізького державного

музичного училища (диригенти Л. Красильникова, В. Заволгін) виступив у концерті духовної музики з такою програмою: Д. Бортнянський – хоровий концерт № 32 (частини 1, 2), П. Чесноков "Заступнице усердная", В. Калінніков "Тебе поєм", К. Стеценко "Милість спокою", В. Степурко "Дякуйте Господу", К. Варгін (Росія) "Благослови, душе моя, Господа", Л. Дичко "Отче наш" із Літургії, О. Яковчук "Щедрівка".

У межах XIV міжнародного фестивалю "Київ-Музик-Фест – 2003" відбувся ще один концерт, у якому брали участь хор "Відродження" Криворізького державного музичного училища (перший відділ) і муніципальний камерний хор "Хрещатик" (другий відділ). У виконанні студентського колективу прозвучали оригінальні твори Л. Донник ("Акафіст до ікони Пресвятої Богородиці", сл. С. Сапеляка), М. Стецюна ("Козацький плач", сл. О. Марченка), І. Гайденка ("Ой, ти пташко", сл. Г. Сковороди), В. Дроб'язгіної ("Є на світі доля", сл. Т. Шевченка), Ю. Щуровського ("Дівоча пісня", сл. Т. Шевченка), С. Турнєєва ("Душа улыбается", сл. Л. Лазор), В. Мартинюк ("Зове рідна мати", сл. В. Крищенка).

Хор "Хрещатик" запропонував інтерпретацію таких творів: "Вічна пам'ять" Ю. Іщенка, "Херувимська" Є. Льонка, "Спаси мене, Боже" (на вірші Т. Шевченка), Псалом 53 М. Скорика, "Богородице Діво, радуйся" В. Польової, "Богородице Діво, радуйся" І. Щербакова, "Вереск" В. Торміса, "Осінь" (сл. В. Сосюри) Г. Майбороди, "Елегія", "Фіолетовий блюз" С. Бедусенка, "П'ять пасторале" (на тексти болгарських народних пісень) М. Шуха, "Купайло" В. Тиможинського, "На сопілку вечір грає" (сл. В. Сосюри) Б. Фільц, "Мелодія" (аранжування для хору М. Гобдича) М. Скорика.

На фестивалі Національною заслуженою академічною капелою "Думка" (диригент Є. Савчук) та Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (диригент В. Сіренко) було озвучено кантату-поему "Гамалія" (сл. Т. Шевченка) для мішаного хору та симфонічного оркестру М. Скорика, якій, на думку Х. Флейчук, притаманна "Свіжість" і, водночас, доступність музичної мови…, довершено-пропорційно вибудувана форма, глибоко органічне злиття музичного і словесного начал, оправдано ефектна зображальність оркестру…" [26, с. 252] і виконання якої "аудиторія зустріла стоячи із вигуками захоплення" [24, с. 5].

Дитячий зразковий хор "Веснівка" міжнародного центру культури і мистецтв (диригент Ж. Сосновська) виконав кантату Л. Шукайло "Пори року" та "Litanies a la Vierge Noire" Ф. Пуленка.

Камерний хор "Gloria" та камерний оркестр "Leopolis" (м. Львів) під орудою В. Сивохіпа представили "Pater Noster" М. Шведа, "Латинську месу" О. Щетинського, "В воздухах плавають ліси…" Б. Фроляк (на тексти Б.-І. Антонича), "Stabat Mater" Б. Сегіна [28].

Окрім того, в хорових концертах брали участь муніципальний камерний хор "Київ", Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського, академічний хор студентів кафедри хорового диригування Київського національного університету культури і мистецтв, які "відтворили" твори українських композиторів – Г. Гаврилець, В. Польової, В. Степурка, В. Стеценка, Б. Стронька, М. Стецюна, Н. Андрієвської, А. Золкіна, О. Скрипника, О. Попової, М. Попова, Г. Хазової, Г. Ковальової, О. Некрасова та ін.

Розмаїття хорових колективів і музики, представленої ними, сила їхнього емоційно-естетичного впливу засвідчили життєдайність хорового жанру, "Київ-Музик-Фест" для якого став ареною виконавсько-інтерпретаційних "прем'єр".

На XV Фесті відбулося вісім хорових концертів, у програмах яких прозвучали "Ангел вопіяше" М. Вербицького, "Херувимська" М. Лисенка (хор хлопчиків та юнаків державної заслуженої академічної чоловічої хорової капели України ім. Л. Ревуцького), "Літургія" Л. Дичко, "Молитва" В. Зубицького (камерний хор "Кредо"). Камерний хор "Gloria" та камерний оркестр "Leopolis" зі Львова представили слухачам композиції сучасних авторів – Б. Фроляк, Ю. Ланюка, О. Щетинського. Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського "у своїй програмі органічно поєднав духовну, народну та сучасну музику" [10, с. 4].

Шістнадцятий "Київ Музик Фест" продемонстрував високий музичний "продукт" у жанрі хорової музики. Відбулося сім концертів, у яких прерогатива належала творам духовної тематики. "Канонічні" музичні "молитви" (А. Кравченко) Д. Бортнянського, К. Стеценка, М. Мусоргського виконували хорова капела "Дзвіночок" (хормейстер Ж. Бугай), дитячий хор "Вогник" (диригент С. Степаненко), церковний хор "Видубичі" (регент В. Віняр), хорові мініатюри Л. Дичко, М. Шуха, Г. Кузіної, І. Щербакова, І. Небесного, І. Тараненка – камерні хори "Кредо" під орудою Б. Пліша, "Світилен" НСКУ (диригент Т. Яцкулинець), хорова капела "Думка" під керуванням Є. Савчука. Ці колективи "стали традиційними репрезентантами якісного, злагодженого виконання на Фесті" [13, с. 4].

Різнобарвну панораму фестивалю збагатили виступи камерних хорів "Київ" і "Хрещатик", дитячо-молодіжного хору "Відлуння" катедрального собору Пресв. Трійці з Дрогобича, камерного хору "Оранта" Свято-Троїцького собору з Луцька. Були озвучені хорові твори композиторів-сучасників: "Л. Дичко (нова редакція "Чорирьох пір року"), А. Кушніренка ("Чия то долина"), В. Мужчиля (сюїта "Прощай, XX століття"), Б. Працюк (хори на вірші Л. Костенко), М. Скорика (Псалом № 50), Р. Сов'яка ("Ой ти, місяцю-зоре", "Вечір надворі"), В. Тиможинського ("Купайло"), Б. Фільц ("Богородице Діво", обробка народної пісні "Тече вода ледова"), вишуканих обробок народних пісень О. Яковчука та І. Алексійчук, свіжих звучань "Духовної музики" В. Сильвестрова і хорового диптиха Г. Саська. … Овації були кращим індикатором мистецької вправності і авторів хорових композицій, і їх виконавців" [25, с. 2–3], − акцентує Б. Сюта. Безсумнівно, новаторська практика запрошувати хорові колективи з різних міст України виявилася продуктивною і виправдала себе.

Яскравою подією "Київ-Музик-Фесту-2007" стали два авторських концерти: В. Сильвестрова та Є. Станковича. Камерний хор "Київ" виконав "Всеношні піснеспіви", "Два псальми Давида" В. Сильвестрова, підкресливши в своїй інтерпретації "інструментальну, "дзвонову" природу сильвестрівської хорової фактури" [3, с. 2]. Камерний хор "Кредо" відспівав "Псальми" на вірші Т. Шевченка, а капела "Думка" – прем'єрний твір – "Елегію" на слова Т. Шевченка.

Третю симфонію Є. Станковича "Я стверджуюсь" (сл. П. Тичини) представили капела "Думка" та Національний симфонічний оркестр України під керуванням В. Сіренка. Рецензенти відзначають, що "за більше ніж тридцять років Симфонія не втратила ні в художній образності, ні в музичній мові і сприймалася як сучасний, знаковий твір" [3, с. 2].

Окрім того, хорову складову фесту доповнили – хор хлопчиків та юнаків НМАУ ім. П. Чайковського під орудою А. Шейко (духовні канти Д. Ростовського в опрацюванні В. Степурка), хор "Покров" під орудою О. Радько (твори О. Чистої, Т. Яшвілі, В. Польової, М. Шуха, К. Білої), Галицький камерний хор під керуванням

В. Яциняка (Псалми № 12 і 53 М. Скорика, "Господи, Ісусе Христе" В. Павенського, "Алілуя" Б. Сегіна та ін.), хор "Хрещатик" під орудою П. Струця ("Кантата" В. Антонюка на сл. Т. Шевченка, "Порцеляновий павільйон" О. Безбородька на сл. М. Гумільова), Ужгородський "Cantus" під диригуванням Е. Сокача ("Узнай себе" О. Щетинського на тексти Г. Сковороди, "Видіння пророка Даниїла" К. Регамея). Ці виступи стали "однією з найцікавіших сторінок імпрези" [3, с. 2].

Достойне місце на XIX міжнародному фестивалі "Київ Музик Фест" зайняла хорова музика, представлена шістьма концертами та широкою репертуарною палітрою – від доби бароко до сучасності. Відкрити асамблею було доручено Чернігівському камерному хору ім. Д. Бортнянського хоровим концертом № 5 "Прийдіте, воспоїм, людіє" Д. Бортнянського та "Знайомими мелодіями" І. Грейтона.

Камерний хор "Київ" "на одному диханні" виконав Літургію і духовний концерт С. Пекалицького "Дух Твой благий", духовні концерти С. Дегтярьова – № 2 "Терпя потерпіх Господа", № 23 "Благо єсть сповідатися Господеві", № 24 "Не ревнуй лукавнюющим". Колектив виявив "високу майстерність…, захоплюючи присутніх вишуканістю виконання, відповідністю авторського стилю" [19, с. 4].

Камерний хор "Хрещатик" інтерпретував опуси сучасних українських митців, для яких характерні "цікаві й незвичні хорові співзвуччя та барвиста гармонія" [19, с. 4] – Т. Євона "Свят, свят, свят" із циклу "Блажен муж", Г. Ковальова "Подаруй, Пресвятая, спасіння" на сл. А. Лазур, К. Троценко "Богородице Діво, радуйся", О. Чиста "Блаженни", Л. Донник "Антифон", українську народну пісню "Щедрий вечір" в опрацюванні Б. Сегіна. Колектив підготував прем'єру – "Lacrimosa" Г. Хазової.

Хор "Благовість" (диригент С. Адаменко) репрезентував твори світської тематики: К. Карпенко "Впали роси на покоси", В. Маник – дві частини з "Шести мініатюр" на вірші П. Верлена в перекладі М. Лукаша, О. Лебедєв "Пісня дощу (Весна)" з циклу "Пори року" на слова О. Фета та ін.

Тішить, що крім навчальних хорових колективів ("Anima" КНУКіМ, диригент Н. Кречко, народний хор КНУКіМ (керівник С. Павлюченко), мішаний хор Інституту мистецтв НПУ ім. М. Драгоманова (керівник П. Ковалик), мішаний хор "Світич" Ніжинського педагогічного університету ім. М. Гоголя (керівники Л. Шумська, Л. Костенко), у концертах фестивалю брали участь численні дитячі хори, чиї яскраві виступи напрочуд органічно гармоніювали з піднесеною атмосферою хорового дійства.

2010 року на фестивалі прозвучала кантата "Заклинання вогню" І. Карабиця на вірші Б. Олійника для мішаного хору і симфонічного оркестру у виконанні Національної заслуженої академічної капели України "Думка" та Національного симфонічного оркестру під орудою В. Сіренка. "Живе звучання ораторії вражає щирістю, розмахом. В музиці рельєфно відчулись елементи псалмодії як звертання до вічних цінностей" [4], – акцентує О. Галузевська.

Програма концерту "Українські прем'єри хору "Хрещатик" уповні розкрила творчий потенціал співаків. Колектив уперше репрезентував такі твори: "Помилуй мя, Боже" та "Нова радість" з хорового циклу "Блаженний той, хто вірує" Т. Іваницької, кантату "Історія єресі" К. Цепколенко на слова О. Забужко, "Одкровення Блаженного Ієроніма" для хору, фортепіано, тамтама і двох скрипок М. Шуха, три українські народні пісні в опрацюванні В. Волонтира, "Ой не рости, кропцю" В. Тиможинського на народні слова.

Зокрема, С. Соколова відзначає, що кантата К. Цепколенко "…вразила несподіваними музичними рішеннями. Великий інтерес викликав твір "Одкровення Блаженного Ієроніма" Михайла Шуха, написаний за мотивами картини Ієроніма Босха "Спокуса св. Антонія". …І взагалі концерт відзначився незвичайними знахідками. Так, співаки не стояли статично на сцені, а час від часу змінювали схему розташування…." [23].

Різні напрями української хорової музики віддзеркалили камерний хор "Покров" (диригент О. Радько) та муніципальний камерний хор "Київ" (диригент Гобдич). У виконанні "Покрову" прозвучали: мініатюра "Осіння пастораль" В. Сильвестрова (сл. Ф. Тютчева) та міні-триптих Т. Яшвілі на канонічні тексти ("О, Преславного Чудесе", "Херувимська", "Нині отпущаєши"). На думку І. Сікорської, міні-триптих було виконано зі смаком, коли звук "розростається" від монодії до повномасштабного багатоголосся" [22].

Хор "Київ" озвучив "Давидові псалми" В. Степурка, "Присвяти" В. Сильвестрова. "Перед слухачами постали філософсько-споглядальний Сковорода, романтичний Ведель, "мелодійний" Которович і наостанок – делікатно-вибагливий граціозний Моцарт – усі мініатюри надзвичайно цікаві, промовисті, "зібрані" у міні-диптихи завдяки прославним "Алілуя" після кожного "портрета" [там само].

Хор хлопчиків і юнаків Національної музичної академії України ім. П. Чайковського (диригент А. Шейко) "представив" слухачам "Острозький триптих" О. Козаренка.

У виконанні академічного хору ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України під орудою Л. Шиманської прозвучали "Вийди, вийди, Іванку" в опрацюванні Ю. Гомельської, "Lamento" В. Пасічника, хоровий цикл "Сум'яття душі" В. Дроб'язгіної. "Відчувалося, що композитори добре знають і відчувають специфіку хорової фактури, мислять категоріями хорового звучання" [5], − зауважила О. Голинська.

На "Київ-Музик-Фесті – 2010" чоловіча група муніципального камерного хору "Київ" озвучила середньовічну Літургію св. Іоанна Златоуста (з Перемиського ірмологіону), яку В. Кузик вважає "великим відкриттям для нашої культури". Вчена наголошує: "Опрацювання його видатним хормейстером Миколою Гобдичем і співаками "Києва" – справжній творчий подвиг, який підносить національне мистецтво на високий рівень" [14].

У 2011 році хорові концерти "Київ-Музик-Фесту" "окреслили релігійно-духовну сферу образності" [16, с. 13] – ірмоси, псалми, молитви, фрагменти з мес А. Пярта, В. Польової, С. Острової, І. Алексійчук, М. Шуха, С. Луньова, Ю. Іщенка, В. Губи. "Родзинкою" хорового "вернісажу" стало виконання "Страстей Господа Бога нашого Ісуса Христа" для читця, солістів, хору, оркестру й органа О. Козаренка.

Літургійні твори В. Степурка (частини з Літургії Іоанна Златоустого та псалми), В. Сильвестрова (духовні пісні та псалми) представив камерний хор "Київ".

На "Київ-Музик-Фесті – 2012" хорові твори репрезентували такі колективи: камерний хор "Київ" ("Літургія" В. Степурка), академічний камерний хор "Хрещатик" ("Помилуй мене, Боже", "Достойно єсть" з хорового циклу "Блаженний той, хто вірує" Т. Іваницької; "Достойно єсть", "Вірую" з хорового циклу "Відлуння літургії" М. Степаненка; "Молитва покаяння" С. Жукова (Росія); "Помилуй мя, Боже" Є. Марчук; "Рождество Христове" Г. Ковальової, сл. Л. Лазор; "Херувимська", "Отче наш" із "Духовного триптиха" В. Антонюка; "Я благословлятиму Господа"

(псалом № 34) Б. Фільц; "Благослови, душе моя, Господа" В. Павенського; "Боже, спаси мене" М. Скорика; "Хваліте Господа", "Достойно єсть" Л. Дичко.

У межах фестивалю відбулося ще три концерти: "Прийдіте, зійдемо" – концерт сучасної української духовної хорової музики за участю ансамблю солістів "Благовість" (диригент С. Адаменко); "Тільки прем'єри" – за участю хору Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва (головний хормейстер А. Маслєнникова), камерного хору та оркестру "Софія" (художній керівний і диригент О. Шамрицький); "Український хоровий вернісаж" – у першому відділі якого співав хор "Хрещатик" під орудою П. Струця, у другому – академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України під керуванням Ю. Ткач.

П'ять хорових імпрез, у програмах яких прозвучало понад 60 творів, виявили широкий спектр інтерпретаційних "знахідок" у звуковій, інтонаційній, ансамблевій, тембральній сферах, одночасно – високий художній потенціал виконавських колективів.

Програма XXIV "Київ-Музик-Фесту – 2013", в обсязі якого було проведено 7 концертів хорової музики, здебільшого, присвячувалися визначній даті – 200-річчю від дня народження Т. Шевченка. На концертних майданчиках міста прозвучали як уже знані твори, так і прем'єри: кантата "Гамалія" для хору і симфонічного оркестру М. Скорика, концерт під назвою "Шевченкове слово", до якого ввійшло сім псалмів В. Сильвестрова, кантата "Чигрин" для читця і хору Р. Цися та ін. Виконувалися також хорові твори Б. Лятошинського на слова Кобзаря.

Концерти хорової музики було підготовано провідними українськими хоровими колективами – "Думка", "Київ", "Хрещатик", "Софія", "Anima", ім. П. Майбороди.

24 вересня – 5 жовтня відбувся ювілейний XXV "Київ-Музик-Фест". "У тривожний період, який нині переживає наша країна, – час боротьби за збереження цілісності держави, як ніколи, зростає значення культурних цінностей, здатних консолідувати націю. Тому у програмі фестивалю особливу увагу приділено постаті волелюбного генія українського народу Тараса Шевченка, 200-річчя від дня народження якого нині відзначає весь світ, – розповіла "Дню" керівник прес-центру "Київ Музик Фесту" Ольга Голинська. Слухачі почують сім першопрочитань творів великої форми, пов'язаних з іменем і творчістю Кобзаря, а також численні мініатюри. Ще одна тематична домінанта нашого форуму – це духовна музика" [1, с. 5]. З приводу концерту під назвою "Жива душа поетова святая", в якому брали участь камерні хори "Софія" (диригент О. Шамрицький) і "Хрещатик" (диригент П. Струць), хор ім. П. Майбороди НРКУ (диригент Ю. Ткач), В. Степурко резюмував: "Українська нація має величезний хоровий потенціал. Я вражений звучанням… хорів і маю надію, що Україна, попри всі перепони – розквітне" [18, с. 8].

Трагічні події Майдану потрясли кожного українця, знайшли відгук у композиціях українських майстів. Зокрема хор "Хрещатик" озвучив баладу "Небесна сотня" Л. Донник. Одночасно осмислення цієї теми "…цілком природно знайшло відображення у зверненні до жанрів духовної музики. Так, цілі концертні програми їм присвятили камерні хори "Київ" і "Хрещатик". Серед масштабних композицій великого успіху здобула "Божественна Шевченкова літургія" Олександра Козаренка, виразно інтерпретована Ансамблем класичної музики імені Бориса Лятошинського (художній керівник Валентина Іконник-Захарченко)" [15, с. 4]. "Третьою константою програми постала прем'єра монументального

полотна у восьми частинах Олександра Яковчука – ораторія "Страсті Христові" на вірші Бориса Олійника. Покладена в основу задуму історія життя Ісуса Христа (до речі, в українській музиці таке звернення до цього сюжету в жанрі ораторії вперше) порушує важливі питання людського буття: добра і зла, праведності й гріховності, істини, віри, філософської проблеми вибору. Сюжетну канву втілено широкими мазками насиченого фактурного малюнка, тривалою концентрацією емоційної напруги, експресією сольних епізодів, що засвідчує схильність автора в останні роки до крупних жанрів" [15, с. 4].

Загалом, упродовж тижня проходять концерти на "Київ-Музик-Фесті". На різних сценах Києва, в храмах відбувається 5–6 концертів симфонічної, 4–5 – хорової, 10–15 – камерної музики. Програми фестивальних заходів вельми насичені, хорова музика як спосіб національно-суспільного самовираження займає в них гідне місце.

Щодо значущості фестивалю, як події, що дарує "відкриття", розширює діапазон композиторської творчості, Іван Карабиць наголошував: "Можемо гордитися, що наш "Київ-Музик-Фест" поступово зайняв своє місце поряд з авторитетними та знаними в світі імпрезами. Він закумулював у собі всю різнобарвність української сучасної музики, виконавства, спроектувавши її на світові музичні процеси. Завдяки цьому сьогодні ми маємо багато прихильників української музики в різних країнах світу" [2, с. 4].

Отже, хорові концерти стали традиційною й яскравою "сторінкою" "Київ-Музик-Фесту", котра органічно доповнює панорамність цього музичного форуму. Вони підтверджують високий виконавський рівень колективів, підтримують творчий мікроклімат фестивалю, його високе реноме. Хорові концерти спрямовані, головно, на "презентацію" взірців сучасної української композиторської творчості, передусім у жанрі духовної музики, котра зайняла одне з головних місць у період незалежності Української держави. Водночас у концертах фестивалю гідно представлена музика українських композиторів попередніх епох різних жанрових площин і стильових ліній, почасти – опуси митців зарубіжжя. Хорові імпрези "Київ-Музик-Фесту" – це зразок соціально-практичного і художнього обміну ідеями, інтеграції творчого досвіду. Вони є однією з найпоширеніших форм культуротворення як виду духовного освоєння дійсності, де співіснують традиції та новації, а творча діяльність хорових колективів засвідчує їхню повноправну участь у культурному діалозі. Хорові концерти "Київ-Музик-Фесту" сприяють відродженню національної культури, розвитку інтересу широкого кола слухачів до духовних витоків, тих основ, які здавна "вберігали" українську націю від "сухот розуму і душі" (П. Штепа).

Список використаної літератури

1. *Антоненко А*. Чим здивує Київ-Музик-Фест 2014 / А. Антоненко // День. – 2014. – 20 вересня. – № 174. – С. 5.

2. *Афоніна А*. "Київ-Музик-Фест" у минулому та майбутньому / А. Афоніна // Київський вісник. – 1999. – 16 листопада. − № 126 (5351). – С. 4.

3. *Бентя Ю*. "Київ-Музик-Фест – 2007" / Ю. Бентя, А. Головань, Р. Юсипей // Музика. – 2007. – № 6. – С. 2–5.

4. *Галузевська О.* Карабиць forewer! [Електронний ресурс] / О. Галузевська. – Режим доступу: http: // composersukraine.org/index.php?id=2499

5. *Голинська О.* Виблиски строкатої мозаїки [Електронний ресурс] / О. Голинська. – Режим доступу: http: // composersukraine.org/index.php?id=2499

6. *Гордійчук Я.* Перший національний / Я. Гордійчук // Музика. – 1990. – № 6. – С. 3.

7. *Загайкевич М.* "Київ Музик Фест" / М. Загайкевич // Музика. – 2000. – № 6. – С. 2–5.

8. *Загайкевич М.* "Київ-Музик-Фест–99" – ювілейний / М. Загайкевич // Культура і життя. – 1999. – 6 листопада. – № 12. – С. 8.

9. *Загайкевич М.* Бути Києву фестивальним містом! / М. Загайкевич // Культура і життя. – 1993. – № 45 (3426). – С. 4.

10. *Кондратюк Т.* Сила нації – її культура / Т. Кондратюк, О. Найдюк, Т. Сачева // Музика. – 2005. – № 1–2. – С. 4–7.

11. *Костюк Н.* "Київ-Музик-Фест" / Н. Костюк // Музика. – 2001. – № 6. – С. 5–7.

12. *Костюк Н.* Хорові антифони / Н. Костюк // Музика. – 2000. – № 6. – С. 9.

13. *Кравченко А.* Музика "до-ре-мі" / А. Кравченко // Музика. – 2005. –№ 6. – С. 2–5.

14. *Кузик В.* Достойна імпреза у Міжнародний день музики [Електронний ресурс] / В. Кузик. – Режим доступу: http: // composersukraine.org/index.php?id=2499

15. *Кушнірук О.* Молитва за Батьківщину / О. Кушнірук // День. – 2014. – 10 жовтня. – № 114. – С. 4.

16. *Луніна А.* Київ Музик Фест – 2011: роздуми про музику та "сюжети" тексту… / А. Луніна // Музика. – 2012. – № 1. – С. 12–17.

17. *Муратова В.* "Киев Мюзик Фест – 96": борьба за культуру нации / В. Муратова // Зеркало недели. – 1996. – № 41 (106). – 12–18 октября. – С. 4.

18. *Пірієв О.* Хорові експресії фесту / О. Пірієв // Культура і життя. – 2014. – № 41 (4612). – 10–16 жовтня. – С. 8.

19. *Свиридова С.* Хоровий вернісаж / С. Свиридова // Музика. – 2008. – № 6. – С. 4–5.

20. *Семененко Н.* Ігор Щербаков: "За кордоном добре знають лише окремих українських композиторів" / Н. Семененко // Урядовий кур'єр. – 2011. – 13 жовтня. – № 189 (4587). – С. 2.

21. *Сікорська І.* Мирослав Скорик: "Київ Музик Фест" – це українська музика у світовому контексті" / І. Сікорська // Урядовий кур'єр. – 2011. – 23 вересня. – № 175. – С. 4.

22. *Сікорська І.* Палітра, зіткана з півтонів і обертонів [Електронний ресурс] / І. Сікорська. – Режим доступу: http: // composersukraine.org/index.php?id=2499

23. *Соколова С.* Прем'єри: українські й світові [Електронний ресурс] / С. Соколова. – Режим доступу: http: // composersukraine.org/index.php?id=2499

24. *Сюта Б.* "Київ Музик Фест'2003" / Б. Сюта // Українська культура. – 2003. – № 11–12. – С. 5.

25. *Сюта Б.* Осінній ужинок "Музик-Фесту – 2006" / Б. Сюта // Музика. – 2006. – № 6. – С. 2–4.

26. *Флейчук Х.* Кантата "Гамалія" М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти) / Х. Флейчук // Музичне

мистецтво : зб. наук. статей. – Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2010. – Вип. 10. – С. 250–254.

27. *Чекан Ю*. На захист духовності / Ю. Чекан // Музика. – 1990. − № 6. – С. 4.

28. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:// kmf.karabits.com / program

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

CHORAL MUSIC CONCERTS IN THE PROJECTS OF INTERNATIONAL FESTIVAL "KYIV-MUSIC-FEST": CULTURE AND CREATIVE ESSENCE

Iryna BERMES

Department of Methodology of Music Education and Conducting,
Drohobych State Pedagogic University named after I. Franko,
str. Ivan Franko, 24, Drohobych, Ukraine, 82100,
tel.: 032-44-21-524; e-mail:irynabermes@ukr.net

The article deals with cultural and creative nature of Kyiv-Music-Fest choral events. The priorities of choirs' repertoire policy are singled out, the most primitive concerts are characterized what is based on the periodical materials.

Key words: Kyiv-Music-Fest, choir, repertoire, conductor, concert, festival.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 145–157
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 145–157

УДК 782:477+450 "18-19"

ІТАЛІЙСЬКІ ОПЕРНІ ВИКОНАВЦІ НА ТЕАТРАЛЬНИХ ТА КОНЦЕРТНИХ СЦЕНАХ ЛЬВОВА (остання третина XIX – початок XX століть)

Костянтин БАЦАК

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,
вул. О. Давидова, 18/2, Київ, Україна, 02154,
тел.: 063-70-97-344; e-mail: k.batsak@kubg.edu.ua

Досліджено діяльність італійських оперних виконавців у Львові в останній третині XIX – на початку XX століття: їхні виступи в складі труп театру Скарбка, нового театру та в концертних програмах філармонії. Особливості репертуару, вокальних обдарувань та специфіку виконавської культури проаналізовано крізь призму місцевої та італійської музично-театральної критики. Показано співпрацю італійських, українських та польських співаків на львівській сцені.

Ключові слова: італійська опера, італійські оперні співаки, оперний репертуар, вокально-виконавська культура, італійські оперні “сезони”, Львівський театр, музично-театральна критика.

В історії оперних вистав Львова, яка налічує кілька століть, варто відзначити виступи багатьох співаків і співачок, у тому числі тих, котрі здобули європейську та світову славу. З-поміж оперних виконавців, видатних і пересічних підкорювачів львівської сцени, які полонили виконавською майстерністю місцевого глядача, було багато вихідців з Апеннін.

Проте, наявні наукові праці, присвячені історії оперних вистав та оперного театру у Львові, лише побіжно згадують численних італійських митців – співаків та диригентів театрального оркестру, – які знайомили львівську публіку з європейським оперним мистецтвом. Польська музична історіографія [13, 52, 64, 65, 66], зосередившись на перипетіях боротьби молодого польського театру із засиллям австрійсько-німецьких труп, яка тривала у Львові до початку 1870-х років, а потім, висвітлюючи успіхи та падіння польської антрепризи, замовчує той факт, що, майже до кінця XIX століття місцеві оперні трупи регулярно поповнювали обдаровані виконавці з Італії, які разом із молодими українськими співаками-вихованцями Львівської вокальної школи, найчастіше визначали успіх «польської» оперної антрепризи. Вітчизняні музикознавці, приділивши значну увагу дослідженню діяльності українських оперних виконавців, спромоглися у своїх працях відзначити лише найвідоміших італійців, які сходили на львівську оперну сцену, ігноруючи факт перманентної присутності вихідців з Апеннін у музично-театральному житті Львова [3].

Насправді, вже у перші десятиліття існування львівської опери, в часи панування німецьких труп, у місті відбувалися вистави за участю італійських

© Костянтин Бацак, 2015

співаків. У 1820 році до Львова приїздила відома співачка-сопрано Анджеліка Каталані. Особливе замилування публіки викликав її колоратурний спів при виконанні скрипкових варіацій П'єра Роде [1, с. 134]. Протягом 1827–1835 років, у період дирекції Альберта Чабона, у Львові регулярно ставили опери італійських композиторів Дж. Росіні, Г. Доніцетті та інших, у яких виступала Альбіна Б'янчі. До складу тодішніх постійних труп нерідко залучали гастрольних співаків з Італії, серед яких були бас Конті, бас-буфф Джузеппе Форті, а також тенор Антоніо Вандере [2, арк. 97]. У наступні роки антрепренери час від часу запрошували до своїх оперно-драматичних труп окремих італійських виконавців. Наприклад, упродовж сезону 1860–1861 років на сцені театру Скарбка виступав ліричний тенор Карло Лукка, протягом 1864–1865 років – баритон Фрідріх Кречі та ліричний тенор Джуліо Россі [2, арк. 171].

Завершення епохи Рісорджіменто в Італії, яке ознаменувалося об'єднанням країни, визначило нові історичні реалії для італійського класичного вокального мистецтва. У цей час оперні виконавці з Апеннін починають опановувати сцени Нового світу, гастролюючи у США, країнах Латинської Америки, подорожують містами Південно-Східної Азії, Північної Африки. Тоді ж організовують артистичні співтовариства, які мандрують країнами Європи. Такі мобільні колективи часто відвідують культурні осередки Пруссії, Австрійської (пізніше Австро-Угорської) та Російської імперій. Одна з подібних мандрівних труп під орудою Бернардо Полліні навесні 1867 року приїхала до Львова для виступів у театрі Скарбка. Італійські артисти привезли вистави "Семіраміда", "Севільський цирульник" Дж. Россіні, "Норма" В. Белліні, "Травіата" й "Ернані" Дж. Верді. У складі трупи виступали примадонна-сопрано Джудітта Ронці-Чеккі й примадонна-контральто Роза Косс-Полліні, тенор Джованні Сбрілья, баритон Вінченцо Котоне та бас Делла-Коста [37]. Італійська преса, спираючись на повідомлення своїх місцевих кореспондентів, відзначала успішні виступи артистів у всіх без винятку виставах (усього їх було показано дев'ять): глядачі багато аплодували, а головних виконавців часто викликали на авансцену [35]. Після вдалих виступів у Львові трупа вирушила підкоряти театри Кракова, Праги та Відня [36].

Вдруге Б. Полліні навідався до Львова в грудні 1872 року. До складу його нової трупи увійшли відома бельгійська співачка-меццо-сопрано Дезіре Арто, її чоловік, – іспанський баритон Маріано Паділла-і-Рамос, тенори Відаль і Боссі та бас Манні. Після прем'єрної вистави "Севільського цирульника" місцева театральна критика особливо відзначила вокальні та артистичні чесноти примадонни Дезіре Арто: "її спів – що за досконалість в інтонації, колоратурі, трелі, дотриманні тону, а особливо у спадах (*низхідних пассажах. – К. Б.*) за допомогою навдивовижу довгого і вправного дихання, – і тому сміливо можна стверджувати, що в цьому вона досягла граничних можливостей» [57]. До того ж, її унікальний тембрально розмаїтий голос величезного діапазону давав змогу виконувати партії меццо-сопрано, драматичного та лірико-колоратурного сопрано. М. Паділла також завоював прихильність львівської публіки. На думку театрального кореспондента, цей артист – майстерний баритон, здатний "вдумуватися в кожну ситуацію, до кожного почуття добрати властивого тону, будучи цілковитим володарем свого широкого голосу" [57]. Увагу глядачів привернув також сильний та дзвінкий голос баса Боссі, який добре звучав в ансамблях. Лише тенор Відаль виявився слабкою ланкою трупи. Він у співі застосовував тільки грудний регістр, тому "голос його

мав завжди одну й ту саму барву як у комедії, так і в трагедії", часто форсувався, через що артист був не в змозі виконати "messa di voce, бо для цього потрібен вироблений фальцет, якого в нього немає" [57].

Упродовж 5–14 грудня "товариство" Б. Полліні показало львівським театралам "Севільського цирульника" Дж. Россіні, "Дона Пасквале" Г. Доніцетті, "Травіату" Дж. Верді та "Фауста" Ш. Гуно [64, s. 344–345]. Завершились виступи благодійним концертом прем'єрів трупи Д. Арто й М. Паділла, у якому, на користь Товариства народної опіки, артисти виконали четвертий акт опери "Трубадур" Дж. Верді, арії з опер "Альчіна" Г. Генделя, "Дон Жуана" В. Моцарта, дует із "Фаворитки" Г. Доніцетті, романси Дж. Станціері, вокальні твори Ф. Шопена та кілька іспанських народних пісень [67].

Після завершення запланованої програми гастрольних виступів трупа ще деякий час залишалася у Львові, потерпаючи від фінансових негараздів. Відомо, що в лютому 1873 року з метою уникнення банкрутства Б. Полліні запросив до співпраці уславлену польську примадонну-сопрано Теодосію Яковіцку (Фрідерічі). Вона, зокрема, взяла участь у кількох постановках цією трупою вердіївського "Ріголетто" [58].

У контрактах львівських театральних антрепренерів на утримування міського театру з-поміж іншого окремими пунктами визначали вимоги для постановок опер європейських композиторів. Для виконання головних партій, як правило, залучали італійських артистів. Вони грали у складі італо-французьких або італо-франко-польських труп.

Кілька сезонів поспіль (упродовж 15 місяців), починаючи із травня 1876 року, окрасою львівської оперної сцени була примадонна-сопрано Катеріна Марко. У весняному сезоні 1876 року вона відзначилася у постановках "Африканки" Дж. Мейєрбера (партія Інес), "Балу-маскараду", "Лукреції Борджа" Дж. Верді, "Севільського цирульника" Дж. Россіні. Тоді разом із нею успіх розділили примадонна-сопрано Адель Паскаліс та баритон Аугусто Сувестре [6].

До кінця року К. Марко збирала переповнені зали в операх "Пророк", "Дінора" Дж. Мейєрбера, "Фра-дьяволо" Ф. Обера, "Сомнамбула", "Пуритани" В. Белліні, "Лючія ді Ламмермур" Г. Доніцетті, "Ріголетто", "Травіата" Дж. Верді, "Марта" Ф. фон Флотова [50].

Справжньою подією в музично-театральному житті Львова стала прем'єра опери "Лоенгрін" Р. Вагнера. Місцева критика відзначила яскраве виконання К. Марко партії Ельзи. З приводу участі співачки в цій прем'єрі газета "Dziennik Polski" писала: "Її гра витончена, а голос сповнений вишуканих емоцій; у них є щось янгольське й поетичне, що рідко можна побачити на сцені." [51].

В осінньому сезоні 1877 року ця співачка виступала у складі нової оперної трупи разом із примадонною-сопрано Адальджізою Ґаббі, тенорами Боначічем і Закржевським, баритоном Джорджо Валькері та басом Спрагуе. Львівська публіка із захопленням сприйняла їхній спів у "Травіаті", "Трубадурі" Дж. Верді, "Гугенотах" і "Африканці" Дж. Мейєрбера. Особливо вдалими були вистави "Лючії ді Ламмермур" Г. Доніцетті, які відбувались у вщерть заповненій глядачами залі. Міланська преса писала про успіх артистів у постановці цієї опери таке: "Місця, в яких найбільше аплодували, – це каватина Астона (Джорджо Валькері), дует Едварда й Лючії (тенор Закржевскі й синьйоріна Марко), дует Лючії та Астона, рондо Лючії й фінал другого акту, який приніс артистам п'ять викликів на сцену.

Три виклики випали синьйоріні Марко після бурхливих оплесків – протягом усієї опери вона заслужила найбільші пошанування" [16]. У цьому ж сезоні обдарована італійська артистка виступила в партії Плачіди на прем'єрі двоактної опери-буф Юзефа М. Понятовського "Дон Дезідеріо", яку тоді вперше виконували польською мовою [16].

Поряд із К. Марко на львівській сцені з квітня 1876 року протягом трьох років успішно виступала молода співачка-сопрано А. Ґаббі. Її дебютний виступ у "Трубадурі" Дж. Верді складно назвати вдалим: юна 17-річна співачка хвилювалася, від того їй збивалося дихання, й вона змушена була форсувати звук, а також відчувала великі труднощі в ансамблях, не розуміючи мови своїх польських партнерів. Проте місцеві глядачі розгледіли в ній затьмарені дебютними негараздами співацькі чесноти: їм сподобався дзвінкий голос широкого діапазону та інтонаційна точність дебютантки в дуетах. Артистці багато аплодували, після кожного акту по кілька разів викликаючи на сцену [56]. Позиціонувавши себе на сцені як, переважно, лірико-драматичне сопрано, А. Ґаббі створила на львівській сцені незабутні образи Леонори ("Фаворитка" Г. Доніцетті), Норми (в однойменній опері В. Белліні), Амелії, Ізабелли Валуа, Аїди ("Бал-маскарад", "Дон Карлос", "Аїда" Дж. Верді).

Протягом наступних кількох сезонів у львівському театрі відзначили декілька нових італійських оперних виконавців, серед яких яскраві враження по собі залишив бас Анджело Альціна (мав блискучий успіх у виставах "Роберта-диявола", "Гугенотів", "Єврейки", "Африканки") [8].

Короткий зимово-весняний театральний сезон італійської опери 1885 року забезпечив успіх новим виконавцям: тенору Вілла й баритону Рубірато, а також примадонні-сопрано Аделіні П'яве. Вона з тріумфом зіграла в багатьох операх італійських та французьких композиторів, створивши низку незабутніх образів, серед яких критика особливо відзначила партію Рахілі в "Єврейці" Ф. Галеві. "Синьйоріна П'яве видається артисткою зрілою. Голос має справжній драматичний, сріблястий, оксамитовий і наповнений, ясна вимова, правдиве відтворення персонажу, вірне у кожній ситуації, – ось якості цієї симпатичної артистки, якості, які виявилися в цій опері найкраще" [4], – так писав "Kurjer Lwowski" про створення нею вокально-сценічного образу головної героїні.

У зимовому сезоні того ж року львів'яни вітали дебютні виступи примадонни-сопрано А. Паскаліс і тенора Антоніо Лафона в "Африканці" та "Єврейці", а також іншої співачки-сопрано, юної Ермінії Айроні, та її вчителя, баритона А. Сувестре, в "Лючії ді Ламмермур" і "Травіаті" [14].

Сценічними успіхами франко-італійської трупи відзначився також зимово-весняний сезон 1887 року. Прем'єра "Аїди" відкрила львівській публіці ім'я примадонни-сопрано Де Невоскі, здобуткам якої багато сприяли меццо-сопрано Калас (Амнеріс), тенор Ласпур (Радамес), баритон Ноллі (Амонасро) й бас Антоніо Курті (Фараон) [38]. Останньому аплодували в "Севільському цирульнику", "Нормі", "Ернані", а також у "Гугенотах". У цій опері Дж. Мейєрбера А. Курті (Марсель) був неперевершеним в ансамблях, арії "піф-паф", в анданте й дуеті з Валентиною (Де Невоскі). Запам'яталися глядачам також співачка-сопрано Б'янка Донадіо (Маргарита Валуа), а також тенори Маттео Каралетті й Джузеппе Фраполлі (Рауль де Нанжи) [7].

Надзвичайно вдалими виявилися виступи італійських артистів, які тривали із січня до кінця березня 1888 року. Тоді антреприза майже повністю оновила

і посилила склад трупи, запросивши до співпраці примадонну-сопрано Емму Дотті-Амброзі (для драматичних партій), примадонну-сопрано Кальмар, тенорів Еудженіо Вічіні, Маттео [Каралетті], баса Джуліано Жероміна та співачку Мансер.

Місцева критика серед переваг примадонни Е. Дотті-Амброзі відзначала її чудове портаменто, широту голосового діапазону, чистоту інтонування та особливий драматичний хист у розкритті сильних жіночих образів у "Аїді", "Фаусті", "Фаворитці", "Лукреції Борджа", "Гугенотах", "Ернані" та "Єврейці" [22].

Незабутнім став цей сезон також для тенора Е. Вічіні, який, демонструючи досконалу школу співу та природний артистизм, створив яскраві образи в "Дон Жуані" Вольфганга А. Моцарта, "Травіаті", "Ріголетто", "Лукреції Борджа", "Ернані", "Лючії ді Ламмермур", "Фаворитці", "Кармен" [23].

Виступи трупи завершилися 30 березня великим концертом, у якому артисти виконали кращі уривки з опер європейських композиторів. Публіка відзначила Е. Дотті-Амброзі (за вокальний номер із "Єврейки" та виконання дуету із "Гугенотів"), Е. Вічіні (за арії з "Марти", "Любовного напою" і "Лючії"), Ноллі (особливо сподобалися його романс із "Балу-маскараду" та "арія над могилою" з "Ернані"), Д. Жероміна (в "Єврейці"). "Безкінечні виклики, квіти й корони – ось фінал вечора, яким закінчився вдалий сезон" – резюмував львівський кореспондент міланської газети "Rivista teatrale melodrammatica" [15].

Наступний театральний сезон відкрив нові імена італійців, які стали фаворитами місцевої публіки, серед них – співачка Елеттра Каллері-Вівіані (драматичне сопрано) і тенор Джузеппе Сантінеллі. Обидва, дебютувавши в "Африканці", досягнули в цій опері "найвищого, беззаперечного й натхненного успіху". Тріумфам примадонни протягом театрального сезону сприяли її сильний, милозвучний голос великого діапазону, "у найвищій мірі витончений та сповнений душі", і бездоганна гра [62]. Її партнера глядачі поціновували за голос, який відзначався прекрасним тембром, широким діапазоном, а також за вміння бездоганно співати в ансамблях, яскраву сценічну зовнішність і правдиву гру. Ці чесноти допомогли артистові заволодіти прихильністю публіки в інсценізаціях "Фауста", "Аїди" та "Балу-маскараду" [28].

Наступного театрального року лаври від публіки увінчали чоло нових "героїв" італійської трупи – баритона Антоніо Путо й тенора Франческо Перкуоко.

Після дебюту А. Путо в партії Амонасро в "Аїді" львівська музично-театральна критика відзначала: "Це артист великих обдарувань, який заслуговує на добре ім'я в мистецтві. Його голос – мужній, справжній баритон дуже широкого діапазону. Він ним володіє з великим смаком і співає у відмінній манері. Його гра у поєднанні з могутньою поставою відзначається драматизмом" [9]. Завдяки своїм артистичним та вокальним здібностям співак заслужив прихильність публіки у "Балі-маскараді", "Ріголетто", "Фаворитці", "Гугенотах", "Фаусті", "Трубадурі". Майже в усіх цих операх успіх артиста розділив його партнер тенор Ф. Перкуоко. Особливо запам'яталася глядачам участь обох співаків у прем'єрі опери "Джоконда" А. Понк'єллі, де вони втілили складні у вокально-драматичному плані образи співака Барнаби й генуезького патриція Енцо Ґрімальдо [9].

Однією з найбільш вдалих з огляду на склад оперних виконавців та репертуарні новації можна вважати антрепризу Мечислава Шмідта (1890–1894 років). На зимовий сезон 1891 року він запросив для виступів на львівській сцені талановиту співачку-сопрано Крістіну Йодічі. Вона дебютувала 1 лютого в партії Валентини в "Гугенотах" Дж. Мейєрбера. Львівський кореспондент міланського часопису

“Rivista teatrale melodrammatica” Потоцький відзначав її блискучий широкого діапазону голос оксамитового тембру, “що пестить слух”, сповнену динаміки гру, пристрасть, яка допомагала співачці втілити особливості образу її героїні. Величезний успіх мала ця примадонна в “Аїді”. Протягом вистави глядачі одинадцять разів викликали свою улюбленицю на сцену, щоб винагородити бурхливими оваціями за блискуче виконання головної партії [34].

Сезони 1892–1893 років звели на львівські лаштунки одразу двох видатних артисток: примадонну-меццо-сопрано Саффо Беллінчоні (сестру відомої оперної діви Джемми Беллінчоні) та юну примадонну-сопрано Джулію Бйонделлі.

Дебютувавши в “Лючії ді Ламмермур”, Д. Бйонделлі отримала схвальні відгуки критики, яка високо оцінила “металічний” тембр її ліричного сопрано, рівне, наповнене звучання голосу в усіх регістрах, відточені до ідеального каденції, стаккато, форшлаги [27]. Вона створила виразні образи в “Ромео і Джульєтті” Ш. Гуно, “Міньон” А. Тома, “Ріголетто”, “Фаусті”, “Марті”, “Паяцах” і “Сомнамбулі” [17]. Залишаючи Львів у травні 1893 року, співачка на прохання дружини губернатора краю дала прощальний благодійний концерт, у якому виконала вокальні твори кількома європейськими мовами [18].

Саффо Беллінчоні також здобула багато схвальних відгуків від місцевої польської критики. Поява у місті непересічної співачки дозволила глядачам по-новому сприйняти вже знані опери, оцінити вокальні чесноти та блискучу гру примадонни. “Її голос – справжнє меццо-сопрано, сильний, приємний, рівний в усьому своєму діапазоні. Вона переходить від прекрасних низьких нот до блискучих верхніх із максимальною легкістю... З такими вокальними обдаруваннями, поєднаними з її драматичними можливостями, якими вона володіє багато краще, можемо сказати, що співачка заслуговує тієї репутації, яка попередньо дійшла до нас” – писав “Dziennik Polski” після її дебютного виступу в “Аїді” [63]. Виступаючи разом із Дж. Бйонделлі, О. Мишугою, Бернард та ін., вона втілила на львівській сцені трагічні образи Леонори (“Фаворитка”), Азучени (“Трубадур”), Лаури Адорно (“Джоконда”), виконала складні у вокально-драматичному аспекті партії Феліни (“Міньон”) та Сантуцци (“Сільська честь” П. Масканьї).

Гідною партнеркою видатного українського тенора О. Мишуги (Філіппі) на львівській сцені була Ельвіра Колоннезе. Репрезентувавши себе як драматичне сопрано, вона дебютувала в партії Сантуцци (”Сільська честь”), а далі успішно подолала вокальні та сценічні труднощі в партіях Амелії (“Бал-маскарад”), Маргарити (“Фауст”), Віолетти (“Травіата”), Леонори (“Трубадур”) та Джоконди в однойменній опері А. Понк’єллі. Блискуче виконання нею партії Аїди врятувало від фіаско постановку цієї опери Дж. Верді, в якій “інші співаки не могли досягнути висоти своїх партій” [19]. Успішні виступи артистки спонукали антрепризу тричі продовжувати їй театральний ангажемент. На деякий час залишивши Львів (співачка брала участь в імпрезі Гільйоне в Буенос-Айресі), Ельвіра Колоннезе знову постала перед своїми вдячними львівськими шанувальниками в образі Кармен. Місцеві меломани влаштували їй бурхливий прийом: “Захоплені вигуки “Evviva!”, шалені “Bravo!” – як найповніші вияви експресії; безкінечні букети, кошики квітів, перев’язані елегантними стрічками з гаслами: “З приїздом!”, “У знак вдячності від дирекції!”, “Вітання від львів’ян!”, віншувальні адреси, поезії ... – захоплення справжні, щирі й душевні,” – писала “Gazeta Polska” про цю подію [20].

Надовго запам'яталися місцевим шанувальникам оперного мистецтва виступи примадонни Варшавської опери Марії Де Нунціо, яка запанувала на сцені театру Скарбка протягом весняного сезону 1896 р. Їм особливо подобався великий голос цієї юної співачки-сопрано (до-дієз у верхньому регістрі), "металічного" тембру, рівного звучання в усьому діапазоні, який відзначався легкістю, силою та звучністю. В "Аїді", "Африканці", "Гугенотах", "Джоконді" та "Сільській честі" за її участі театр був переповнений, безперервно лунали гучні оплески [49].

Італійських солістів іноді запрошували до Львова як "особливих гостей" для участі в окремих виставах місцевої оперної трупи. Це робилося, зазвичай, з метою "зміцнення" антрепризи, її порятунку від фінансового банкрутства. Взимку 1891 року на зимовий сезон італійської опери була запрошена примадонна Варшавського театру Адріана Бузі. Вона відзначилася в партії Сантуцци ("Сільська честь") та Філіни ("Міньон") [5].

У квітні 1894 р. в "екстраординарних виставах" Львівського театру була задіяна Ельвіра Міотті, яка раніше здобула гучні успіхи на сценах театрів Віченци, Феррари, Неаполя й Туріна. Протягом свого ангажементу артистка майстерно виконала партії Недди в "Паяцах" Р. Леонкавалло, Сантуцци в "Сільській честі" та Джоконди в однойменній опері А. Понк'єллі [21].

Іншу примадонну, Іду Монтелеоне, дирекція театру залучила для участі у двох прем'єрних виставах весняного сезону 1901 р.: опері "Кармен" Ш. Бізе та "Манру" І. Падеревського [29].

Будівництво у 1900 році нового міського театру, і відтак заснування у колишньому театрі Скарбка філармонії під урядуванням успішного театрального антрепренера Людвіка Геллера помітно пожвавили музично-театральне життя Львова. Нова філармонічна сцена стала щасливою для багатьох італійських оперних співаків.

1 жовтня 1902 року на урочистому відкритті концертного сезону в залі філармонії виступив Маріо Саммарко. Обдарований баритон, родом із Сицилії, у Львові здобув справжній тріумф. Заявлені три номери програми він на вимогу публіки виконав п'ять разів [48].

Багато захоплюючих сюжетів історії оперного виконавства Львова пов'язані з іменем всесвітньовідомої солістки Джемми Беллінчоні. Перші її виступи, разом зі співаком Р. Станньо, відбулися в листопаді 1894 року [40]. Ці концерти, організовані місцевим Музичним товариством, пройшли в залі Народного дому. На першому з них артистка виконала арію Агати з опери Карла М. фон Вебера "Чарівний стрілець", романс із "Джоконди" А. Понк'єллі, а також, разом зі своїм партнером, дуетні номери з опер "Друг Фріц" П. Масканьї та "Отелло" Дж. Верді. В цьому концерті також прозвучали пісні на музику П. Тості, С. Ірадьє, Е. Лассена й Ж. Массне [33]. Невдовзі, 18 листопада, відбувся другий виступ цих співаків. Тоді вони проспівали кілька дуетів із "Сільської честі" та "Друга Фріца" П. Масканьї, а також арії з опер Дж. Верді, Ж. Массне, серенади, пісні з творчого доробку Л. Денца, М. Аньєлло Коста, Л. Деліба, М. Мошковського та ін. [32]. Видатна драматична співачка вразила слухачів своєю експресією, вмінням перевтілюватися, створювати неповторний сценічний образ, використовуючи непересічний талант на естраді – в обставинах, де співакові не допомагають ні оркестр, ні декорації, ні костюми, ні звична для оперного виконавця театральна обстановка [31].

Тодішній приїзд уславленої італійської діви мав доленосні наслідки для С. Крушельницької, оскільки саме Д. Беллінчоні переконала недавню випускницю Львівської консерваторії вирушити до Мілана для продовження навчання [1, с. 37].

Наступного разу Д. Беллінчоні ненадовго відвідала Львів наприкінці січня 1896 року. Тоді вона розділила тріумф у "Травіаті" зі своїм партнером по сцені Розатті [45]. Унікальний голос, вокальна школа та драматичний хист співачки в образах Кармен, Сантуцци і Маргарити зачарували слухачів, які на кожному її виступі переповнювали театральну залу [26].

Популярність співачки серед шанувальників класичного співу в столиці Східної Галичини зростала з року в рік. Наступного разу вона завітала до Львова після успішних виступів у Варшаві в межах свого великого європейського туру. Тоді її концерти, окрім Львова та Варшави, відбулися у Кракові, Чернівцях, Брно, Відні й завершилися в римському театрі "Костанца". Протягом першої декади грудня 1902 року співачка виступила з циклом вокальних концертів у переповненій залі Львівської філармонії. 4 грудня відбувся перший концерт, після якого публіка довго її не відпускала, влаштовуючи гучні овації й змушуючи раз у раз повторювати номери програми [42]. Тоді вона замість заявлених чотирьох виконала дев'ять вокальних номерів: серед них арії з "Тоски" Д. Пуччіні, "Мефістофеля" А. Бойто, "Сільської честі" П. Масканьї, "Жоселін" Б. Годара та декілька інших творів [59]. Упродовж наступних концертів захоплення публіки виступами співачки лише зростало. 9 січня примадонна мусила повторити на біс майже всю заявлену програму. У її виконанні прозвучали арії з "Балу-маскараду" Дж. Верді, "Джоконди" А. Понк'єллі, "Кармен" Ж. Бізе, а також з оперети "Пісенька Фортуніо" Ж. Оффенбаха [60]. Натовп шанувальників не полишав концертної зали, допоки співачка не погодилася дати ще один концерт [43]. Він відбувся 7 січня 1903 р. Тоді Д. Беллінчоні розділила сцену з відомим чеським скрипалем-віртуозом Ф. Ондржічеком. Цей концерт традиційно викликав жваве зацікавлення публіки, яка кожного разу отримувала в подарунок нову програму вокальних творів у виконанні своєї улюблениці. Цього разу прозвучали арії з "Вільного стрільця" К. Вебера, "Євгенія Онєгіна" П. Чайковського, декілька пісень тогочасних композиторів [25].

Небачена популярність діви спонукала дирекцію міського театру запропонувати їй ангажемент для виступів на місцевій сцені в оперному сезоні, але цього разу безуспішно, адже артистка тоді вже мала укладений контракт у Римі. Втім, львівським шанувальникам творчості Д. Беллінчоні ще поталанило чути її у своєму новому Великому театрі. Це сталося в січні 1904 року, коли співачка виконала головні партії в "Травіаті", "Сільській честі", "Паяцах" і "Тосці". Про її тріумф в опері Дж. Пуччіні сучасники повідомляли: "Театр був набитий божевільною публікою, яка після другого акту волала, безупинно звеличуючи актрису-співачку, якій немає рівних. Після вистави публіка невтомно викликала її на сцену гучними вигуками "Хай живе італійське мистецтво!", "Хай живе Джемма Беллінчоні!" [47]. Незабутнім для львів'ян був також її прощальний виступ у "Кармен": море квітів, посвяти, коштовні подарунки від шанувальників, серед яких були представники вищої місцевої аристократії, стали виявом високої оцінки її непересічного музично-драматичного таланту.

Пізніше Дж. Беллінчоні ще раз відвідала Львів – 29 жовтня 1904 року, під час свого нового європейського турне. Вона взяла участь у кількох операх разом із тенором А. Діанні, особливо запам'ятавшись публіці в партії Тоски однойменної

опери Пуччіні [11]. Наприкінці цього ж року вона привезла до Львова нову програму філармонічного концерту. Тоді вона вперше презентувала львів'янам уривки з сучасної опери У. Джордано "Андре Шеньє", та, на догоду своїм польським шанувальникам, виконала арії з "Гальки" С. Монюшка [68]. Концерт відбувся за традиційним "сценарієм": захоплена публіка, серед якої було багато галицьких музично-театральних діячів, змусила співачку виконати всю програму на біс [44]. Не порушила своєї традиції не повторюватися у вокальних номерах Д. Беллінчоні під час двох своїх наступних львівських концертів, які пройшли 12 та 14 жовтня 1905 року в фортепіанному супроводі професора Львівської консерваторії, театрального критика Ф. Нойгаузера. Вона мала успіх в аріях з опер Ж. Массне ("Сід", "Таіс"), Дж. Верді ("Сила долі"), А. Каталані ("Валлі") [69, 70].

Перші десятиліття XX століття у Львові були успішними для багатьох видатних італійських співаків, які утворювали справжній "зірковий" склад виконавців в операх, що ставилися на сцені нового театру. Партнером Д. Беллінчоні був обдарований тенор Аугусто Діанні, який, зокрема, розділив її тріумфи операх "Тоска" й "Кармен" у травні 1908 року [61, 54]. Чудова тріада виконавців "Севільського цирульника" – А. Діанні (Альмавіва), примадонна Бель Сорель (Розіна) та Еудженіо Джіральдоні (Фігаро) – забезпечила успіх цього россінієвого шедевру серед місцевої публіки влітку 1903 року [12].

Упродовж березня–квітня 1908 року у Львові гастролював "король баритонів" Маттіа Баттістіні. Разом із А. Діанні та примадонною-сопрано Ізабеллою Орбелліні він створив яскраві образи в "Балі-маскараді", "Севільському цирульнику", "Трубадурі" [30]. Найбільше запам'ятався шанувальникам оперного мистецтва виступ М. Баттістіні у "Фаусті" в партії Валентина. Лаври за участь у цій опері заслужив і дебютант львівської сцени, молодий польсько-український співак Адам Дідур, котрий блискуче виконав басову партію Мефістофеля. Багато зробили для успіху цієї вистави А. Діанні (Фауст) та І. Орбелліні (Маргарита) [46].

Знаковою подією став приїзд до міста відомого композитора, диригента папського хору Сікстинської капели Лоренцо Перозі. У квітні 1903 року він представив на суд слухачів у залі філармонії декілька своїх нових хорових творів.

На концерті 16 квітня під диригуванням автора прозвучала ораторія "Вхід Христа в Єрусалим", у якій соліст-оперний співак Джованні Полезе блискуче виконав партію Євангеліста. Тоді ж була виконана 3-я частина його вокально-симфонічної поеми "Мойсей" [39, 41].

У наступному концерті, що відбувся 19 квітня, крім названих творів, прозвучали написані композитором у Львові "Страсті Христові за Святим Марком" – священна трилогія для солістів, хору й оркестру. В ній інший італійський співак, баритон Джузеппе Ла Пума, успішно впорався з партією Христа. Критика відзначала потужне звучання його голосу та добру дикцію [41]. Високо оцінили львівські музикознавці виступ у цих духовних концертах місцевого Академічного хору та хору "Лютня", а також філармонічного оркестру: "вони виконали своє завдання дуже артистично" [24]. Для ідеального звучання забракло лише чистоти інтонування жіночому хорові у тій частині ораторії, яку виконували за сценою.

На відміну від прем'єрної постановки "Мойсея" в римському театрі "Констанца", у Львові третю частину цієї вокально-симфонічної поеми виконали в скороченому вигляді, без хорів євреїв та єгиптян, що, вочевидь, було зумовлене обмеженістю часу для підготовки концертів місцевими вокальними колективами та оркестром [53].

Отже, цілком беззаперечним є вагомий внесок італійців у розвиток музичної культури Львова останньої третини XIX–початку XX століть. Поряд із українськими, польськими та іншими співаками-вихідцями із Західної Європи, вони знайомили місцеву публіку з кращими взірцями європейської класичної опери від доби класицизму до сучасного їм веризму, сприяли формуванню музично-театральних смаків та глядацької культури місцевої публіки. Традиційне залучення львівської сцени до програм світових і європейських концертних турів відомих італійських оперних співаків підтверджує долучення міста, поряд із Варшавою, Прагою, Віднем, Римом і Міланом, до кола найзначніших центрів музичної культури Заходу.

Список використаної літератури

1. *Варварцев М.* Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20- ті рр. XX ст.) [Текст]: історико-біографічне дослідження (словник) / М. Варварцев ; НАН України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К. : [б.в.], 2000. – 324 с.

2. *Мазепа Т. Л.* Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Мазепа Тереса Лешеківна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 253 арк.

3. *Паламарчук О.* Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук. – Львів: [б.в.], 2007. – 446 с.

4. Adelina Piave a Lemberg nell'Ebrea al teatro Imperiale dell'Opera // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1885. – 2 febbraio.

5. Adriana Busi a Lemberg nella Mignon al teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1892. – 8 gennaio.

6. A Lemberg diedero il Ballo in Maschera... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1876. – 15 maggio.

7. A Lemberg, il distinto basso Antonio Curti... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1887. – 1 marzo.

8. Anche l'ottimo basso Angelo Alzina trovasi... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1881. – 23 aprile.

9. Antonio Putò a Lemberg nell'Aida al Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1890. – 23 gennaio.

10. Antonio Putò a Lemberg nella Gioconda al Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1890. – 15 settembre.

11. Arcydzieło sztuki dramatycznej daje Bellincioni…// Gazeta Narodowa, 1904, 30 stycznia.

12. Bel Sorel a Lemberg nel Barbiere di Siviglia al teatro Municipale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1903. – 15 giugno.

13. *Cepnik H.* Scena lwowska (1780–1929) / Henryk Cepnik. – Lwów : Nakł. Gminy m. Lwowa, 1929. – 55 s.

14. Ci scrivono da Lemberg... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1885. – 1 dicembre.

15. Ci scrivono da Lemberg in data 30 marzo... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1888. – 8 aprile.

16. Da una cartolina pervenutaci da Lemberg... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1877. – 15 ottobre.

17. Dietro i bei successi ottenuti nelle opere... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1893. – 1 marzo.

18. È di ritorno da Lemberg Giulia Biondelli... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1893. – 23 maggio.

19. Elvira Colonnese a Lemberg in diverse opere al Teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. –Milano, 1894. – 1 luglio.

20. Elvira Colonnese a Lemberg in diverse opere al Teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1895. – 1 aprile.

21. Elvira Miotti // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1894. – 8 aprile.

22. Emma Dotti-Ambrosi a Lemberg nel Faust e nell' Aida al Teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1888. – 15 gennaio.

23. Eugenio Vicini a Lemberg nella Traviata, Lucia e Carmen al Teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1888. – 8 febbraio.

24. Filharmonia // Gazeta Narodowa. – 1903. – 16 kwietnia.

25. Gemma Bellincioni i Franciscek Ondrziczek // Gazeta Narodowa. – 1903. – 8 stycznia.

26. Gemma Bellincioni jaco Malgorzata // Kurjer Lwowski. – 1896. – 31 stycznia.

27. Giulia Biondelli a Lemberg nella Lucia al Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1892. – 23 dicembre.

28. Giuseppe Santinelli a Lemberg nell'Aida e Ballo in maschera al Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1889. – 1 marzo.

29. Ida Monteleone, l'elegante e valentissima prima donna... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1901. – 16 maggio.

30. Il divo Mattia Battistini ha ottenuto a Lemberg... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1908. – 16 marzo.

31. Koncert // Gazeta Narodowa. – 1894. – 15 listopada.

32. Koncert // Kurjer Lwowski. – 1894. – 18 listopada.

33. Koncert pp. Bellincioni i Stagno zapowiedziany… // Kurjer Lwowski. – 1894. – 15 listopada.

34. Lemberg // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1891. – 15 febraio.

35. Lemberga // La Fama. – Milano, 1867. – 21 maggio.

36. Lemberga // La Fama. – Milano, 1867. – 4 giugno.

37. Lemberga // La Fama. – Milano, 1867. – 19 luglio.

38. Lemberg 5. – Teatro Nazionale, Primo Aida... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1887. – 8 gennaio.

39. Lemberg 16. – Straordinario successo Gerusalemme... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1903. – 21 aprile.

40. Lemberg 17. – Primo concerto celebri Bellincioni... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1894. – 23 novembre.

41. Lemberg 17. – Seconda esecuzione, Filarmonica, Passione Cristo... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1903. – 21 aprile.

42. Lemberg 8. – Accolta consueto fanatismo, Gemma Bellincioni... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1902. – 11 dicembre.

43. Lemberg 8. – Iersera ricomparve Gemma Bellincione per terzo concerto... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1903. – 11 gennaio.

44. Lemberg, 30. – Bellincioni cantò iersera concerto... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1904. – 1 novembre.

45. Lemberg 24. – Successo splendido impareggiabile Bellincioni... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1896. – 1 febbraio.

46. Lemberg, 26. – Tenore Dianni, dopo aver riportato... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1908. – 29 marzo.

47. Lemberg, 21. – Gemma Bellincioni, desideratissima ripresentò... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1904. – 21 gennaio.

48. Lemberg 1. – Inaugurazione Grande Filarmonie Lwowska… // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1902. – 8 ottobre.

49. Maria De Nunzio a Lemberg nella Gioconda e nella Cavalleria Rusticana al Teatro Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1896. – 1 maggio.

50. M-lla Caterina Marco a Lemberg // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1877. – 23 gennaio.

51. M-lla Caterina Marco a Lemberg // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1877. – 8 maggio.

52. *Marszałek A*. Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872 – 1886 / A. Marszałek. – Kraków : Tow-wo Nauk "Societas Vistulana", 1999. – 308 s.

53. *Meliński St*. Z muzyki / St. Meliński // Kurjer Lwowski. – 1903. – 16 kwietnia.

54. *Meliński St*. Z teatru / St. Meliński // Kurjer Lwowski. – 1908. – 20 maja.

55. M-lle Caterina Marco a Lemberg // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1877. – 15 ottobre.

56. Opera // Gazeta Narodowa. – 1876. – 4 kwietnia.

57. Opera włoska we Lwowie // Gazeta Narodowa. – 1872. – 9 grudnia.

58. Quando la compania Pollini sbattuta... // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1873. – 1 febbraio.

59. Repertuar Filharmonii lwowskiej // Gazeta Narodowa. – 1902. – 2 grudnia.

60. Repertuar Filharmonii lwowskiej // Gazeta Narodowa. – 1902. – 6 grudnia.

61. Repertuar Teatru miejskiego // Kurjer Lwowski. – 1908. – 13 maja.

62. R.M. Lemberg, 2 dicembre 1888 / R.M. // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1888. – 15 dicembre.

63. Saffo Bellincioni a Lemberg nella Carmen al Nazionale // Rivista teatrale melodrammatica. – Milano, 1893. – 1 gennaio.

64. *Schnür-Perłowski S*. Teatr polski we Lwowie (1780–1881) / S. Schnür-Perłowski. – Lwów: Skład główny w księgarni Gugrynowicza i Schmidta z drukarni "Dziennika Polskiego". – 1889. – 311, [3] s.

65. *Schnür-Perłowski S*. Teatr polski we Lwowie (1781–1890) / S. Schnür-Perłowski. – Lwów: Skład główny w księgarni Gugrynowicza i Schmidta. I. Związkowa drukarnia, 1891. – 181 s.

66. *Wypych-Gawrońska A*. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872– 1918 / A. Wypych-Gawrońska. – Kraków : Universitas, 1999. – 407 s.

67. W teatrze hr. Skarbka // Gazeta Narodowa. – 1872. – 14 grudnia.

68. Z Filharmonii lwowskiej // Gazeta Narodowa. – 1904. – 29 października.

69. Z Filharmonii lwowskiej // Gazeta Narodowa. – 1905. – 12 października.

70. Z Filharmonii lwowskiej // Gazeta Narodowa. – 1905. – 14 października.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ITALIAN OPERA PERFORMERS ON LVIV THEATRICAL AND CONCERT STAGES (the last third of the XIX century – the beginning of the XX century)

Kostiantyn BATSAK

Institute of Arts of Borys Hrinchenko Kyiv University,
O. Davydov blvd, 18/2, Kyiv, Ukraine, 02154,
tel.: 063-70-97-344; e-mail: k.batsak@kubg.edu.ua

The article deals with the activity of Italian opera performers in Lviv in the last third of the XIX century – the beginning of the XX century. Their performances in the cast of the theatre Skarbko, new theatre and in the concert halls of philharmonic have been investigated. The special attention has been paid to the analysis of repertoire, vocal talents and peculiarities of performing culture through the prism of local and Italian musical theatre critics. Italian, Ukrainian and Polish singers stage collaboration has been shown.

Key words: Italian opera, Italian opera singers, opera repertoire, vocal performing culture, Italian opera “seasons”, Lviv theatre, musical theatre critics.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 158–167
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 158–167

Т Е А Т Р О З Н А В С Т В О

УДК 792.2(477) “1920”

НОВІТНЯ ІНТЕРМЕДІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ 1920-х років: МЕТАМОРФОЗИ ЖАНРУ

Ірина ЧУЖИНОВА

Журнал “Український театр”,
вул. Васильківська, 1, Київ, Україна, 03040,
тел.: (+38-044) 572-17-14; e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com

Розглянуто специфічний театральний жанр – інтермедію як органічну складову виставу національного театру 1920-х років. Досліджено театральний контекст появи новітньої інтермедії, а також її основні художні функції.

Ключові слова: інтермедія, український театр 1920-х років, ревю, “політичний вертеп”, О. Вишня, В. Ярошенко, Л. Курбас, Г. Юра.

В історії українського театру 1920-ті роки – період складних історичних та політичних процесів, що на певний час актуалізували ідею українського націєтворення. І. Дзюба охарактеризував цей суперечливий час як “спробу національної самореалізації у формах, адекватних тодішній історичній реальності” [7, с. 106–107]. У це десятиліття граничної активності креативного потенціалу українського мистецтва театр апелює, з одного боку, до своїх національних моделей-архетипів чи то жанрових, чи видових, чи тематичних, чи образних, з іншого, намагається засвоїти нові форми. Оновлення українського сценічного мистецтва відбувається у різні способи: один із них – звернення до архаїчної форми інтермедії, яка зазнала функціональних та аксіологічних реновацій.

Стаття присвячена аналізу новітньої інтермедії 1920-х років, класифікації її основних завдань, розширенню уявлень про її роль у спектаклях різних жанрів. Інтермедія як специфічна форма українського театру традиційно перебуває на маргінесі уваги дослідників. Однак, як стверджує С. Аверинцев: “Вивчення “молодших”, “гібридних”, взагалі напіввизнаних жанрів завжди дуже важливе [...], тому що ці жанри особливо пластичні і рухливі; в них закладаються основи більш пізніх жанрових явищ” [1, с. 20]. Щодо інтермедії 1920-х років ці слова дослідника неабияк слушні, адже саме ця форма абсорбує в собі теми новітніх комедій, допомагає режисерам розширити арсенал виражальних засобів. Зрештою саме інтермедія опосередковано сприяє народженню нового для національного театру жанру ревю – специфічного театрального видовища, побудованого за номерним принципом, де кожний із епізодів мав іншу жанрову природу (естрадну, циркову, драматичну, хореографічну, музичну і т. д.).

Варто зауважити, що ґрунт для “реінкарнації” інтермедії в українському театрі підготував модернізм. Для представників цього напряму важливими

© Ірина Чужинова, 2015

були “оживлення глибинних шарів жанрової культури, актуалізація пам’яті “старовинних” і навіть долітературних жанрів, їх осучаснення – інколи не без іронії, проте з доволі шанобливим урахуванням їх семантичного ресурсу” [12, с. 651].

Якщо для модерністів апеляція до форм народної культури була суто естетським жестом, то у постреволюційну добу неабиякої актуальності набув театр вертепу (суміжні з ним форми райок, балаган, зокрема “Петрушка”), що мав за мету встановлення діалогу із якнайширшим колом глядачів. Інтермедія стала основою для такого популярного у першій половині 1920-х років явища як “політичний вертеп” (його різновидів було багато, зокрема червоні вертепи, райки, балагани і т. д.), персонажами якого стали нові герої – політики (Пуанкаре, Пілсудський, Чемберлен), сказати б, делегати від народу (Червоний Козак, Селянин), злободенні персоніфіковані явища (Кооперація, Голод, Розруха [15, с. 17]) та ін.

У другій половині 1920-х років відгомін “політичного вертепу” з пізнаваними карикатурними масками реальних державних діячів та збірних образів представників різних класів суспільства знаходимо передусім у п’єсах-переробках Л. Улагая-Красовського “Вій” [18] та О. Вишні “Запорожець за Дунаєм” [4]. Це явище має своєрідний відгомін навіть у літературному процесі. Скажімо, до форми райка (а по суті, того ж “політичного вертепу”) звертається сатирик К. Буревій у фейлетоні “Дайош громадське харчування!” [13]. Інтермедії як невід’ємна частина театру вертепу та форма авторських коментарів з’являються на сторінках альманаху “Літературний ярмарок” у 1929–1930 роках. Як явище “політичний вертеп” сходить нанівець вже у середині 1930-х років.

Поява інтермедії як композиційного і структурного елементу у виставах 1920-х років відбувалася паралельно з утвердженням течій конструктивізму та експресіонізму. У поєднанні із конструктивістськими художніми концепціями театрального простору експресіоністичні підходи до організації сценічної дії давали змогу ефективніше втілити актуальні для 1920-х років категорії, зокрема “динамічної активності”, “монтажу атракціонів”. Це своєю чергою вплинуло на категорію темпоритму спектаклю: “для експресіоністських вистав характерна швидка зміна мізансцен, поділ дії на короткі епізоди, загальний рваний “стакатний” ритм сценічної дії” [21, с. 550]. Інтермедія передусім утверджувала монтажний принцип побудови дії, акцентувала нелінійність сценічного наративу.

Важливий процес, що безпосередньо вплинув на неабияку популярність інтермедії наприкінці 1910-х у 1920-х роках, – продовження становлення режисури і режисерського театру. У більшості випадків, режисери вистав були ініціаторами введення інтермедій у спектакль, ба навіть виступали їх авторами (як скажімо, В. Василько, Я. Бортник, Е. Капля-Яворовський, С. Бондарчук). Завдяки інтермедіям режисер отримав можливість прямого втручання у драматургічний текст, аби змінювати його, доповнювати, коментувати.

Логіка появи новітньої інтермедії у спектаклях та ті завдання, що їй накидали постановники, відрізняються від тих завдань, що виконувала старовинна інтермедія у виставах шкільного театру XVII–XVIII століть (у статті “Українська інтермедія: канон жанру” [20] ми розглянули її ключові особливості). У 1920-х роках новітня інтермедія вступає у продуктивний діалог зі своєю попередницею, оновлюючи свої завдання. Щоб зафіксувати видозміну функцій новітньої інтермедії, коротко резюмуємо основні характеристики старовинної інтермедії у поставах шкільного театру, аби мати основу для порівняння.

За естетичним та практичним призначенням старовинна інтермедія – це:

– закінчений за думкою і сюжетом фрагмент вистави, що вносить у містерійну частину полярний їх комедійний первень, цим стверджуючи бінарність світу та вивершуючи ідейну й естетичну цілісність спектаклю;

– обов'язкова, регламентована нормами тогочасного театру "пауза" для відсвіжування уваги глядачів через сміх і ненав'язливу дидактику, а також "технічна перерва" між діями містерії, що дає змогу провести зміну декорацій чи підготувати механізми для сценічних спецефектів;

– навчально-практичний матеріал для учнів колегіумів з метою практичного закріплення ними курсів риторики, декламації, а також вивчення норм поетичних курсів;

– один зі способів засвоєння надбань європейської культури й адаптації "мандрівних сюжетів" (шванків, літературних анекдотів і т. ін.) до національної культурної традиції.

У сценічній реалізації старовинну інтермедію від містерійної частини вирізняли передусім особливе місце дії: інтермедію виконували переважно на авансцені, перед запнутою завісою із мінімальними декораціями та реквізитом, без залучення технічних (світлових та звукових) засобів; система образів: в інтермедіях діяли герої-архетипи з народного фольклору, зі сталими характерами, поведінковими моделями.

Головне, що треба зауважити: стара інтермедія була вписана у структуру вистави за вертикальною схемою (забезпечувала опозицію сакральне/профанне, високий жанр/низький жанр), натомість новітня інтермедія вбудовувалася у спектакль за схемою горизонтальною (гранично розширювала присутність у спектаклі різнотематичних мікросюжетів, а разом із ними і нових виражальних засобів). Адже новітня інтермедія мала завдання не вивершити гармонійно-цілісну "картину світу", а, навпаки, заявити про її дискретність, і водночас запропонувати позицію критичного погляду на дійсність.

Новітня інтермедія не була обмежена суто технічними завданнями на кшталт паузи для переміни декорацій, не відрізнялася від магістральної дії економією засобів виразності. Вона перебирає на себе інші функції, ніж були в інтермедій з вистав шкільного театру, серед яких варто зауважити три найбільш принципові.

1. Інтермедію, що раніше слугувала для "відсвіження уваги" публіки, у 1920-х роках почали використовувати як один із дієвих засобів художнього відсторонення у спектаклі. Саме через інтермедію режисери встановлювали прямий діалог із глядачем: давали роз'яснення перипетіям спектаклю, коментували тему чи акцентували ідею постановки, ба навіть демонстрували публіці бажану реакцію чи наперед визначали її ідеологічну позицію. Театр мав за мету передусім допомогти своєму глядачу зі світоглядною ідентифікацією у вирі швидкоплинних політичних подій 1920-х років.

Для реалізації цього завдання в інтермедіях до спектаклів 1920-х років з'являється постать Блазня, що є одним із ключових феноменів для європейської культури, а на українському кону у такій подобі з'являється вперше. У спектаклях різних режисерів цей персонаж міг по-різному називатися (Блазень – "Макбет" Л. Курбаса, Релфус – "Моб" Б. Глаголіна, Кумедник – "Вій" Г. Юри та ін.), однак при цьому зберігав одну принципову властивість: оскільки він виступав "людиною від театру", то був наділений правом коментувати дію і міг на пряму, порушуючи

театральну умовність "четвертої стіни", звертатися до глядачів. Ця фігура була алегоричним втіленням vox populi – його коментарі лунали начебто "від імені" глядачів, а насправді демонстрували "правильну", себто ідеологічно витриману позицію.

Саме за описаним вище принципом працювали інтермедії у спектаклі Б. Глаголіна "Моб" за романом Е. Сінклера (1925, Театр ім. І. Франка). За допомогою інтермедій, які або переривали дію, або відбувалися паралельно з нею, режисер вправно маніпулював глядацькими настроєм, увагою, сприйняттям та оцінкою спектаклю. Інтермедійна форма ставала коментарем до основної дії, яка відбувалася в капіталістичній Америці й оповідала про друге пришестя Христа.

Цю коментаторську функцію безпосередньо реалізує також "людина від театру" – Релфус (тобто суфлер). Ось тільки суфлювати йому призначено не акторам, а глядачам: "він (тобто Релфус. – *І. Ч.*) повинен заставити глядача вірити не тільки своїм очам, але і пам'ятати про [...] переконання, які він приніс з собою до театру. Глядач повинен тут же під впливом Релфуса вбирати п'єсу в інші фарби" [19, с. 9].

Релфус був також і автором інтермедій, адже виконувалися вони як імпровізація. Виконавець ролі Релфуса актор Й. Маяк так згадує свої "обов'язки": "Протягом усієї вистави я був між публікою, задавав питання і сам же відповідав, передавав і одержував записочки (звичайно, від своїх). [...] На кожну виставу я мусив вичитувати з газет щось нове на міжнародні теми і розповідати це зі сцени… З'являвся в партері, критикував автора п'єси, акторів, режисера… З гальорки час від часу чулися критичні репліки незаможника (артист М. Надемський) на хліборобські теми. Доводилось сперечатись, не тямлячи нічого в сільському господарстві, апелювати до публіки, яка сміялася з мого незнання, заважаючи акторам грати. [...] Публіка приходила на виставу по кілька разів, щоб побачити, почути щось нове" [14, с. 41–42].

Наприкінці 1920-х років цей специфічний інтермедійний Блазень-коментатор органічно перейде до ревю і перетвориться на конферансьє. Зауважимо, у двох ревю "Березоля" ("Алло, на хвилі 477!", "Чотири Чемберлени") дуетний конферанс Ляща (Й. Гірняк) і Свинки (М. Крушельницький) апелював до класичних клоунських масок "білого" та "рудого" і через клоунаду також був пов'язаний із більш давньою в культурній традиції постаттю блазня.

2. Інтермедія у 1920-х роках стала одним із найефективніших способів режисерського "втручання" у драматургічний матеріал, саме тому дуже часто її зустрічаємо у так званих комедіях-переробках (це першою зауважила Н. Кузякіна [10, с. 63]). У виняткових випадках, як скажімо, у шекспірівському "Макбеті" Леся Курбаса (Мистецьке об'єднання "Березіль", 1924 року) за допомогою інтермедій був не тільки осучаснений матеріал, а навіть змінений жанр п'єси і вистави: в трагедію вводили вагому частку політичного фарсу. Саме за останнім, на думку Н. Кузякіної, були закріплені емоційний та оцінний первні у спектаклі, що додавало цим "вставкам" особливої вагомості [9, с. 60]. Л. Курбас коментував свої наміри так: "Кожна інтермедія має своє виправдання, вони мають певну цілість, стають частиною принципу всієї концепції матеріялу. …Ми збираємося не повчати, а впливати, перевиховувати" [11, с. 491].

У спектаклі "зберігши, шекспірівський текст майже незайманим, Курбас утулив сцени-межидії для блазня, що виголошує політичні сатири. З другого боку, не перекручуючи тексту, режисер деяким місцям надав іронічне тлумачення… Всі ці

місця – найкращі у виставі" [17]. Власне, "іронічне тлумачення" не в останню чергу було пов'язано із, сказати б, подовженою проекцією погляду Блазня (А. Бучма) на перипетії трагедії Шекспіра. Уявімо, якби Блазень взявся переказувати не газетні хроніки, а сюжет "Макбета" – він би теж зазвучав як гострий політичний анекдот. У спектаклі Л. Курбаса, мов у "шараді" відчитується популярний афоризм Г. Ф. Гегеля (який зазвичай приписують К. Марксу): історія повторюється двічі, перший раз як трагедія, другий – як фарс. Тож і "Макбет" більше не міг претендувати на "високий жанр", а отже увагу на себе перебирає саме інтермедія. З її допомогою режисер урівнює в правах газетну замітку і текст видатного драматурга, нівелює відвічну опозицію між "високим" і "низьким" жанром, часом вічності і часом сьогодення. Пізніше ці якості – контамінація жанрів, поєднання різних поглядів на світ – проявляють себе в драматургії М. Куліша ("Народний Малахій", "Маклена Ґраса"): можемо зробити припущення, що принцип застосування інтермедій у "високих" жанрах опосередковано вплинув на появу жанру трагікомедії в його творчості.

3. Новітня інтермедія створює унікальні можливості для збільшення мікросюжетів вистави, кожен з яких міг вирішуватися на сцені в іншій естетиці. Таким способом автори спектаклю заявляли про складність виокремлення домінантних героя і теми, неможливість збудувати лінійний сюжет. Як слушно зауважує О. Клековкін, інтермедія як специфічна театральна форма стає актуальною у ті історичні періоди, "коли так важко, майже неможливо, визначити головний сюжет буття, його глибинні конфлікти й протистояння соціальних сил, часів, коли старе ще остаточно не сконало, а нове ще не настільки чітко окреслилося, щоб можна було упіймати його на гачок сюжету…" [8, с. 43]. Нерідко до написання тексту інтермедій долучалися фейлетоністи, журналісти (Я. Отрута [Давидов], О. Вишня [П. Губенко], В. Чечвянський [В. Губенко], А. Гак [І. Антипенко], М. Ойстрах, Б. Сіманцев та ін.), надаючи цій сценічній формі публіцистичного пафосу.

Скажімо, інтермедії у "Вії" Остапа Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким (режисер Г. Юра, Театр імені І. Франка, 1925 року) впритул наближаються до фейлетонів. Антирелігійна пропаганда ("Кумедія про Адама і Єву"), дотепно перероблена у діалог закоханої пари пісня "Їхав козак за Дунай" про шлюб і аліменти, побутова замальовка на теми сільського господарства ("Коза"), жарт про революцію, що докотилась аж до Марса (сценка на Марсі), пародія на "старе" мистецтво ("Лісова пісня") – цілком могли б стати завершеними мініатюрами на сторінках, скажімо, "Вістей ВУЦВК" чи "Всесвіту".

У виставі "Шпана" В. Ярошенка (режисер Я. Бортник, МОБ, 1926 року) інтермедії необхідні, аби глибше розкрити ті чи інші суспільні чи індивідуальні вади, про які в основному сюжеті йдеться побіжно. Щойно в основному сюжеті з'являється лейтмотив важливої, на думку авторів теми, дія переривається і розпочинається інтермедія. Перша "Диспут про шлюб та сім'ю" висміює як міщанську мораль, так і більшовицькі ідеї про "вільне кохання"; друга – "Революційно-фокстротна вистава" є пародією на "радикально-лівий" театр; третя – "Журфікс на міщанському запічку" змальовує дозвілля непманів, які або танцюють, або картинно жахаються політиці українізації, або влаштовують спіритичний сеанс з метою з'ясувати, коли ж нарешті повернеться монархія [23]. Ці мікросюжети обрамлюють центральний сюжет спектаклю, додаючи нових конотацій його смислам: явище "шпани",

різномастих аферистів, шахраїв та їх спільників, саме завдяки інтермедіям постає багатофігурним і масштабним, власне таким, що потребує сатиричної оцінки.

Спектакль "Шпана" дає можливість проілюструвати, як інтермедія перетворюється на пародійний міні-спектакль, що іронічно коментував ті чи інші постановки, пародіював стилі популярних режисерів. У ремарці до інтермедії "Революційно-фокстротна вистава" автори "Шпани" пояснюють, що мають на меті висміяти театр, "який намагається догоджати низьким інстинктам публіки і під прикриттям "ідеології" проводить фокстрот і голі ніжки" [23, с. 259].

Зразком такого мистецтва обрано виставу Б. Глаголіна "Полум'ярі" А. Луначарського, яку він ставив двічі – у 1924 році на сцені Театру ім. І. Франка (Харків), 1925 року на сцені Одеської держдрами. Обидві вистави за п'єсою у жанрі "радянської авантюрної мелодрами" [3, с. 190] і справді вражали глядачів передовсім надміром режисерської фантазії та еклектичністю виражальних засобів. Принцип "тотального театру був піднесений до абсолюту: тут експлуатували навіть нюхові рецептори глядачів, що мали змогу оцінити аромат парфумів героїні (із пульверизатора їх розбризкували у зал). За цією ж логікою соковито і повнокровно були подані і сцени з життя "капіталістичного суспільства", щоб глядачі мали змогу самі переконатися у його "аморальності" – звідси і напівоголені танцівниці, і шампанське, і фокстрот, і атмосфера богемного світу.

В інтермедії-пародії "Революційно-фокстротна вистава" автори "Шпани" саркастично викривають художні стереотипи, шаблони, кліше, якими зловживають драматурги і режисери, звертаючись до революційної тематики. В "Революційно-фокстротній виставі" лиш дві протидіючі сили – Буржуазія та Пролетарі, змальовані у карикатурно-гіперболізованому ключі: вмираючий клас, передчуваючи свою загибель, обирає смерть від "шампанського і фокстроту" та співає романси як "лебедину пісню", натомість клас переможців вривається на кін із запаленими сірниками. Ця сцена була їдкою пародією на фінал "Полум'ярів" Б. Глаголіна: із глядацької зали на сцену вбігав пролетарський натовп, несучи факели як символічне світло "нового життя". В пародійній інтермедії переможена Буржуазія конала у танку-фокстроті, який актори виконували лежачи долі, – балетмейстер спектаклю "Шпана" Є. Вігільов придумав ємну метафору "танку смерті" з гумористичним забарвленням.

У другій половині 1920-х років з'явилося ревю, що перебрало на себе функції каталогізування численних тем і мікросюжетів доби. Також невід'ємною частиною ревю стала пародія на мистецьке життя, згадати б, спектакль-пародію "Ой, не ходи, Грицю, На заговор імператриці" в одеському Театрі Оглядів (1925 року), "Пекельне дійство" в ревю "Алло, на хвилі 477" (1929 року) та "Чемберлени над Гангом" в ревю "Чотири Чемберлени" (1931 та 1933 років) у театрі "Березіль", номери в ревю харківського театру "Веселий Пролетар" і т. д.

Окрім тих трьох важливих завдань, яке виконувала інтермедія, варто додати реакцію "професіональних глядачів" на її появу – не завжди оцінка критики була однозначно схвальною. Для прикладу, один із рецензентів був вельми категоричний щодо спектаклю "Шпана": "Не допомогли справі і пародії та інтермедії, що ними режисер хотів намацати побутові болячки і вдарити по них. Справді, ось пародія на "революційні" постановки. Ця тема – [...] ніби характерна для нашої дійсності, а проте трохи вже, коли не надто, запізнилась вона. [...] Це – не актуальне і не

характерне зараз" [22, с. 5]. Треба зауважити, що ці слова Я. Савченка є чи не найтиповішою оцінкою новітньої інтермедії тогочасною театральною критикою.

Інтермедії у театрі 1920-х років закидали два основні недоліки: по-перше, вони занадто швидко втрачали актуальність, по-друге, мали негативну здатність гальмувати основну дію, руйнуючи її цілісність. Один із дописувачів зауважував: "те, що гарно у короткому газетному фейлетоні, то обридливо і сумно у безкінечності п'єси" [5]. А, скажімо, П. Рулін хотів бачити у "Шпані" сюжетну єдність дії та інтермедій [16, с. 74], по суті, відмовляючи театру у праві порушувати закони класицизму та не враховуючи специфічну природу інтермедії, яка передбачає саме контрастне існування із магістральною дією. Оскільки у 1920-х роках інтермедії переважно були частиною комедійних спектаклів, то продовжували не дію, як волів П. Рулін, а радше тему та ідею спектаклю.

Хоча і режисери, і драматурги не менш рішуче, ніж критики, боролися зі слабкими, вразливими до огуди властивостями інтермедій. Зокрема, коли йшлося про закид у стрімкій втраті актуальності інтермедійних тем, театр шукав шляхів подолання цієї проблеми. Перевірених варіантів врятувати спектакль від передчасного "старіння", вочевидь, було кілька.

Перший спосіб бере на озброєння спектакль "Вій": перед початком нового сезону 1925/1926 років у Театрі ім. І. Франка у пресі промайнуло оголошення, що вистава піде з новим текстом Остапа Вишні [6]. За браком уточнень, залишається тільки припускати можливість цих змін.

Другий спосіб, яким користувалися усі автори – це апеляція до тем гострих, проте не локалізованих у часі. Скажімо, і політика українізації, і явище "нового міщанства", і схематизм творів про революцію – не втрачали своєї актуальності до кінця 1920-х років. Проте карикатури, жарти, фейлетони довкола цих тем заповнювали не тільки спектаклі драматичних театрів, але передусім, сторінки періодичних видань та широко тиражованих гумористичних брошур (і В. Ярошенко, і О. Вишня та ін. були активними учасниками літературного процесу). Не дивно, що потрапляючи на сцену, новітні інтермедії справляли враження "вторинного" матеріалу – їх, сказати б, дебют та апробація були пов'язані не з театром, а із засобами масової інформації та гумористичною літературою.

Починаючи з другої половині 1920-х років новітня інтермедія поступово зникає зі спектаклів – частину її функцій перебрало на себе ревю, яке структурно є не чим іншим, як низкою окремих інтермедій-номерів. У такий спосіб реалізується здатність інтермедії, за словами О. Клековкіна, до "плекання нових масових жанрів" [8, с. 43].

Належність інтермедії до базових національних театральних форм засвідчує її подальше активне використання драматургами-емігрантами, скажімо, І. Чолганом, Ю. Косачем. Зокрема, Л. Залеська-Онишкевич зауважила одну із особливостей поетики діаспорної творчості, а саме "звернення до давніх українських форм: поновне введення барокових інтермедій до сучасних п'єс розпочали Ю. Косач ("Дійство про Юрія Переможця", 1946) та І. Костецький ("Дійство про велику людину", 1947) [2, с. 27]. Ця тенденція, на думку дослідниці, вказує на початок постмодерної естетики, однак, додамо, і продовжує лінію театральних пошуків українського авангарду. А співпраця у еміграції драматурга І. Чолгана та провідного актора "Березоля" Й. Гірняка над низкою злободенних ревю у свій спосіб, але продовжує експлуатувати театральні форми і методи, засвоєні українським театром у 1920-х роках.

У підсумку можемо ствердити, що новітня інтермедія 1920-х років стала важливим формотворчим елементом у спектаклях різних жанрів. Саме новітня інтермедія розширила діапазон режисерських засобів виразності: стала методом прямого втручання у літературний матеріал з метою зміни його смислових векторів та дала змогу збільшувати мікросюжети спектаклю. До того ж, саме ця форма у спектаклях 1920-х років свідомо руйнувала художню ілюзію імітованого на сцені життя та слугувала дієвим інструментом для "відсторонення" глядачів від побаченого. Цей ефект був необхідний, аби схилити аудиторію до критичного сприйняття вистави.

Новітня інтермедія була тісно пов'язана із численними популярними театральними формами 1920-х років, зокрема "червоним вертепом", вуличними масовими дійствами, виставами агітпропу і т. ін. Саме інтермедія проклала місток для появи на українській сцені жанру ревю – специфічного синтетичного видовища, що складається із окремих номерів-епізодів. Ця дискретна структура ревю видається наближеною до тих спектаклів 1920-х років, у яких активно була застосована новітня інтермедія.

Список використаної літератури

1. *Аверинцев С.* Жанры как абстракция и жанры как реальность : диалектика замкнутости и разомкнутости [Текст] / С. Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы : [сб. статей] / Акад. наук СССР ; Ин-т миров. л-ры им. М. Горького. – М. : Наука, 1989. – С. 3–25.

2. Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діяспори [Текст] / упоряд., вст. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К. ; Львів : Час, 1997. – 640 с.

3. *Веселовська Г.* Український театральний авангард [Текст] / Ганна Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистец. ; Нац. акад. мистец. України. – К.: Фенікс, 2010. – 365 с.

4. *Вишня О.* Запорожець за Дунаєм : Музична комедія на 3 дії [Текст] / Остап Вишня. – Х. : Рух, 1932. – 97 с.

5. *Волховский В.* "Вий" [Текст] / В. Волховский // Вечернее радио. – Х., 1925. – 1 апреля.

6. Держдрамтеатр ім. І. Франка в наступному сезоні [Текст] // Культура і побут: дод. до Вісті ВУЦВК. – Х., 1925. – 30 серпня. – Без підпису.

7. *Дзюба І.* Нагнітання мороку: Від чорносотенців початку XX століття до українофобів початку XXI [Текст] / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2011. – 503 с.

8. *Клековкін О.* Interludium – театр "несмаку" [Текст] / Олександр Клековкін // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2007. – Том CCLIV. – С. 41–55.

9. *Кузякина Н.* "Макбет" Шекспира в постановках Леся Курбаса / Наталья Кузякина // Пьеса и спектакль: сб. стат. / М-во культуры РСФСР ; Ленинград. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : ЛГИТМиК, 1978. – С. 50–66.

10. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії : [у 2-х частинах] [Текст] / Н. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1958. – Ч. 1. : 1917–1934. – 238 с.

11. *Курбас Л.* Філософія театру [Текст] / Лесь Курбас ; Упоряд. М. Лабінського. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 917 с.

12. *Лейдерман Н.* Теория жанра : Исследования и разборы [Текст] / Н. Лейдерман ; Ин-т филол. исслед. и образ. стратегий "Словесник" ; УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеренбург, 2010. – 904 с.

13. "Масовий театр" (колишня назва "Сільский театр") – Х., 1931. – № 2.

14. *Маяк Й.* На українській сцені [Текст] / Йосип Маяк. – К. : Мистецтво, 1971. – 102 с.

15. *Панів А.* Червоний вертеп. Травневі інтермедії [Текст] / А. Панів // Сільський театр. – Х., 1926. – № 2. – С. 17–25.

16. *Рулін П.* Минулий сезон "Березоля" [Текст] / Петро Рулін // Життя й революцій. – Х., 1926. – № 6. – С. 68–76.

17. *Туркельтауб І.* Гастролі М. "Березіль": Леді Макбет [Текст] / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – Х., 1924. – 30 травня.

18. *Улагай-Красовський Л.* Вій: Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією [Текст] / Л. Улагай-Красовський ; Вступ. ст. проф. О. Білецького. – Х. : Рух, 1926. – 95 с.

19. *Уразов І.* Держдрама: "Христос в Уестерн-Сіті" [Текст] / І. Уразов // Нове мистецтво. – Х., 1925. – № 5. – С. 9.

20. *Чужинова І.* Українська інтермедія: канон жанру [Текст] / Ірина Чужинова // Науковий вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого : зб-к. наук. праць / М-во культ. України ; КНУ театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2011. – Вип. 8. – С. 8–19.

21. Энциклопедический словарь экспрессионизма [Текст]. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 734 с.

22. *Я. С.* [Я. Савченко] "Шпана" [Текст] / Я. С. // Пролетарська правда. – К., 1926. – 21 березня – С. 5.

23. *Ярошенко В.* Менажерія: (Шпана) [Текст] / Володимир Ярошенко; опубл., вст. ст. І. Чужинова // Курбасівські читання : наук. вісн. / НЦТМ ім. Л. Курбаса. – К., 2012. – № 7 : Лесь Курбас і світова художня культура. – С. 226–283.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

NEW INTERLUDE IN UKRAINIAN THEATRE IN 1920-th: METAMORPHOSIS OF THE GENRE

Iryna CHUZHYNOVA

Ukrainian Theatre Magazine,
str. Vasylkyvska, 1, Kyiv, Ukraine, 03040,
tel.: (+38-044)-572-17-14; e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com

The text is considered a specific genre – theatrical interlude as an organic component of performances in national theatre art in the 1920th. We study the theatre context of the emergence

of modern interludes, as well as its main artistic features. An important process that directly affected the interludes significant popularity in the late 1910th to the 1920th: continuing formation of directing and directing theater. In most cases, directors have initiated the introduction of performances interludes in the show, and even were their writers. The author identifies three main tasks that were implemented by modern interludes in performances. First of all interludes provided "estrangement" in most plays and shows – this effect was necessary to persuade the audience to the critical perception of the performance. Each director could had a direct dialogue with the audience, he could commented his show or explained some political ideas, important points ect. Therefore jester (theatre buffoon) came on at first in Ukrainian theatre in such interludes (for example, shows Macbeth directed by Les Kurbas, Mob by directed Borys Glagolyn, Vij directed by Hnat Yura). Secondly, interlude was a method of modernizing the play. For this reason interludes were very popular in such kind of plays as remake comedy (for example, show Shpana directed by Yanuariy Bortnyk). Thirdly, interludes in performances increased number of micro-plots. It means that in one show theatre could spoke about different actual events, about various themes and characters. Interludes were closely associated with numerous popular theater forms of the 1920th including "red den" (chervoniy vertep), mass street actions, performances propaganda and so on. Interludes paved the bridge for appearance on Ukrainian stage revue genre – specific synthetic spectacle consisting of separate episodes. As a result, we can state that interludes of the 1920th were important elements of form-building performances in various genres.

Key words: interlude, Ukrainan theatre of the 1920-th, revue, "political vertep", Ostap Vyshnya, Volodymyr Yaroshenko, Les Kurbas, Hnat Yura.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 168–177
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 168–177

УДК 792.5.026.01(477)

ПРОБЛЕМИ ВІТЧИЗНЯНОЇ РЕЖИСУРИ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ В КОНТЕКСТІ ІМПОРТОВАНОЇ РЕЖИСУРИ

Юлія КОВАЛЕНКО

Кафедра театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського,
пл. Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003,
тел.: (+8057) 70-03-640; e-mail: kovalenko_1983@rambler.ru

Розглянуто проблеми недостатньої компетентності вітчизняних режисерів у сучасній постановочній естетиці оперет та мюзиклів у контексті експансії імпортованої режисури на прикладі постановок Київського національного театру оперети, Одеського та Харківського академічних театрів музичної комедії. Роботи вітчизняних режисерів порівняно з постановками фахівців зі Санкт-Петербурга, Москви, Будапешту.

Ключові слова: режисура, театр музичної комедії, оперета, мюзикл.

Відомим є факт, що класична оперета для вітчизняного театру – жанр запозичений, екзотичний. Водночас з тим, український театр історично тяжіє до пісенності, музичності. Тож, є всі підстави вважати, що театр музичної комедії потенційно має набути в Україні високого мистецького рівня.

У минулому XX сторіччі, коли радянська влада так ретельно “піклувалася” про чистоту не тільки кадрових лав, але й сценічних жанрів, з легкої руки цієї ж таки влади фактично відбулася, навпаки, вавилонська мішанина. Турбуючись про те, щоб ані частка “буржуазної” культури не просочилася до радянського мистецтва, “мистецтвознавці у штатському” сфальсифікували історію і теорію жанру, поставивши у центр жанрового родоводу театру музичної комедії твори радянських композиторів. “Залізна завіса” на багато десятиліть відтяла українську сцену від світового театрального процесу. Музичними комедіями стали називати не тільки твори К. Стеценка та О. Рябова, але й оперети Ф. Легара, І. Кальмана, Й. Штрауса. Пріоритет постановники віддавали творам на сучасну тему (радянським музичним комедіям Т. Хреннікова, І. Дунаєвського, Ю. Мілютіна), стосовно ж європейської оперети та національної гілки жанру, то їх особливості втілення парадоксально знівелювалися, відбулася їх адаптація під канон радянської музичної комедії. Відомі курйозні варіанти лібрето, як, наприклад, такий, де чесна співачка вар’єте Сільва брала до себе в якості акомпаніатора коханого Едвіна, перевиховуючи князівського сина працетерапією в дусі комсомольської ідеології свого часу. В іншому радянському лібрето – до штраусівської оперети “Циганський барон”, головними героями, що раптом озброїлися класовою свідомістю запеклих комсомольців, стали слуги Арсена та Отокар. Тоді як ліричний герой барон Барінкай та його кохана Саффі відсунулися на другий план.

© Юлія Коваленко, 2015

Коли ж радянську ідеологію було повалено, театри "великих" жанрів і суспільство загалом зазнали такого колосального струсу "перебудови", що проблеми необхідності драматургічної та режисерської актуалізації "легкого" жанру просто не помітили. Між тим, об'єктивно провінційний рівень нинішньої української режисури театрів оперети та музичної комедії, свідчить про те, що ситуація з жанром набула статусу хронічної невиліковної хвороби.

Аналізуючи ці проблеми, не варто штучно обмежувати їх національними межами – розсунемо їх до спільного творчого контексту з театрами найближчого зарубіжжя – зокрема, Росії. У відсталості театру оперети від західноєвропейських аналогів нам вбачається спільна проблема всіх театрів пострадянського простору. Між тим, альтернативним є унікальний досвід Санкт-Петербурзького театру музичної комедії, у якому впродовж останнього десятиріччя ставили спектаклі режисери з Аргентини (Д. де Амо – "Мрії про танго", 2006), Угорщини (М. Сінетар – "Весела вдова", 2006; А. Береш – "Баронеса Лілі", М. Кереньї – "Баядера", 2007 та ін.), Бельгії (С. Мангетт – "Герцогиня з Чикаго", 2007), Австрії (Р. Херцл – "Весняний парад", 2008), Хорватії (Д. Руждьяк Подольскі – "Чикаго", 2007). Всі ці постановки якісно відрізняються від місцевих аналогів, що свідчить про кризу вітчизняної режисури в контексті постановочного імпорту. Якщо ж розглянути доробок вітчизняної режисури у Санкт-Петербурзькому театрі музичної комедії, то його головний режисер О. Ісаков не відрізняється креативним баченням сучасного театру оперети. Його постановка "Цілуй мене, Кет!" (2009 року) заслабка як з боку драматичної дії, так і з боку специфічно мюзиклового: компоненти дії розпадаються, справляють враження не обов'язкових, вокальні партії інтерпретуються в класичній, а не мюзикловій манері. Навіть безпрограшна візитівка жанру "Сільва" у постановці режисера краснодарського театру В. Цюпи (2007) перетворилася на дедраматизоване ревю, мюзик-холл.

Водночас практика Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного вже багато років полягає у співпраці з винятково рсійськими режисерами: В. Подгородинським, Г. Ковтуном, Д. Бєловим. Протягом останнього десятиріччя в Одесі місцеві режисери не затребувані, а якщо роблять окремі постановки, то залишають по собі травматичний слід у пам'яті колективу і глядачів. Так, ходульна вистава О. Лісовця "В амура краще не поцілювати" (1999 року) пройшла лічені рази. Постановки сумчанина В. Савінова, головного режисера театру в 2005–2007 роках, не витримували ніякої професійної критики. Запрошений з Києва режисер Вахтанг Чхаідзе підготував сумнівної якості актуалізацію "Летючої миші" – постановку, в якій легка музика Й. Штрауса не корелювалася з похмуро-тьмяною естетикою сценічного прочитання; князя Орловського грала і співала актриса Ауріка Ахметова, а костюми та сценографія справляли враження естетики нічного клубу. Наприклад, такі театри, як Харківський академічний театр музичної комедії та Київський національний театр оперети взагалі не вдаються до допомоги постановників з-за кордону України. Останні прецеденти співпраці з іноземцями для Києва відбулися у 1980-х, коли поляк Я. Шилан зробив постановку "Рай на землі" (1987), а для Харкова – в тому ж десятиріччі, зі залученням на постановки москвича народного артиста СРСР В. Канделакі. Нині відсутність мистецької "революції" на цих сценах є очевидною. Попри гідні формотворчі та ідейні експерименти-трансформації жанру у 1990–2000-ні (О. Коломійцев і О. Драчов у Харкові, В. Шулаков у Києві; окремо варто наголосити на відкритті театрами музичної комедії жанрів: рок-опери – Ю. Старченком у Харкові, блюз-опери

П. Ільченком у Києві), по-справжньому естетика театру музичної комедії застигла тут у тих формах, у яких театри захопив розпад СРСР.

Задля ширшого контексту порівняємо ці тенденції з шляхом розвитку режисури на батьківщині жанру "неовіденської" оперети. В наш час для угорських та австрійських постановників оперети традиційним є прагнення відтворити, перш за все, візуальну розкіш, емоційно вразити глядачів костюмами, декораціями і сучасними спецефектами. Вже понад п'ятдесят років щорічні постановки Мьорбіш Фестивалю в Австрії доводять це якнайкраще: тут виставу щоразу вписують у природний ландшафт острова, задіюючи в якості "сценографії" небо та воду; тут часто-густо вдаються до технічної трансформації сцени; на велетенських екранах перед глядачем постають ефектні діви-героїні, які просто зараз виїздять на гігантську сцену в авто, або навіть у справжньому потягу; чисельний хор-масовка виконує детально розроблені мізансцени та завдання; а образи героїв оперет розроблені сучасно, індивідуально, але не пориваючи з традиційною логікою характеру за драматургією; на додаток показу фестивальної вистави в нічному небі спалахують вогняні кулі феєрверків. Тож ми бачимо, що театр оперети на Заході стрімко переобладнується з рейок репертуарного театру на колії шоу або перфомансу як частини дозвілля на природі. Це потребує грандіозних затрат на новітні технології, що ними оснащені вистави за класиками оперети. За свідченням рецензента А. Гусєва, театр для фестивалю розташований просто неба на острові, що є символічним кордоном між Австрією та Угорщиною. Трибуни на 6 200 глядачів відокремлено від сцени водою – затока відмежовує глядачів від сцени, як зазвичай у театрі оркестрова яма. Оркестр грає у підземному бункері на острові. Хор співає під фонограму, і цей спів транслюється через величезні динаміки. Солісти співають "на живу" через радіомікрофони [2, с. 4].

Щоб побачити, як відгукується на ці процеси вітчизняний театр музичної комедії та проаналізувати, чи прагне він взагалі інтегрувати власний творчий процес до європейського контексту, звернемося до по-різному показових вистав українських театрів.

У пропоновній головним режисером Київського національного театру оперети Б. Струтинським постановці "Містер Ікс" (2007 року) актори творять свої сценічні образи, спираючись на багатодесятирічну практику амплуа в радянському українському театрі оперети (наче не було на цій сцені сміливих і осмислених безхеппіендових інтерпретацій "Сільви" та "Містера Ікс" В. Бегми!). Проте боязкий відхід від шаблону спостерігається у сучасного режисера, принаймні, в елементах сценічної образності – зокрема, у використанні тіньового театру в сценах дуетів героїв. Однак, на відміну від вистав за оперетковою класикою В. Бегми у 1970- роках, ця постановка для театру – лише чергова, та аж ніяк не етапна. Віхою на шляху театру в ньому самому вважають нещодавню постановку оперети "Циганський барон", де Б. Струтинський ризикнув вдатися до оперних новацій минулого сторіччя – подібно Ф. Дзефіреллі в його постановці "Аїди", київський режисер вирішив вразити глядачів справжніми кіньми на сцені. При цьому головне завдання театру – виховання актора і глядача на якісних, не вторинних, дійсно актуальних постановках, режисер оминув увагою.

Одночасно (в театральному сезоні 2008–2009 років) два театри музичної комедії – Харкова та Одеси – звернулися до матеріалу музичної комедії М. Самойлова "Таємниця Дон Жуана" за п'єсою С. Альошина, головною інтригою якої було те, що Дон Жуан виявився жінкою Памелою. Матеріал цей не новий, уперше пройшов

сценами легкого жанру в другій половині 1980-х, коли від Краснодара та Одеси до Ленінграда постановку цієї музичної комедії монополізував Б. Бруштейн.

Тож, взявши музичну комедію до постановки у XXI сторіччі, режисери неминуче мали зіштовхнутися з його передусім музично-лексичною архаїчністю і якось адаптувати твір до сьогодення. Вже в тому, наскільки режисери взагалі усвідомлювали наявність такої проблеми, відбивається рівень їхньої режисерської кваліфікації.

В одеській виставі "Перше кохання Дон Жуана" В. Подгородинський (тоді ще багаторічний головний режисер Санкт-Петербурзького театру "Рок-Опера"), скориставшись двома наявними, окрім режисерської, музичними освітами, переоркестрував партитуру М. Самойлова. Аранжування надало мелодіям сучасного звучання, концептуальної сталевої узгодженості. Вистава одеситів набула помітного нахилу у рок, що дало змогу переконливо і пристрасно драматично інтерпретувати лінію стосунків удаваного Дон Жуана і Командора. Вистава в одеситів йде під радіомікрофони, що позбавляє акторів необхідності форсувати голос у розмовних сценах на мелодрамах. Ефекту органічності почуттів своїх героїв провідні актори трупи народні артисти України О. Оганезова та В. Фролов досягають завдяки повній амплітуді інтонування діалогів та монологів, у разі потреби переходячи від експресивного форте до найтоншого піаніссімо та навіть шепотіння. Технічна оснащеність вистави дає змогу емоційно збалансувати потужну оркестрову фактуру (диригент-постановник В. Дикий) з переконливою акторською грою та чітко артикульованими до глядача вокальними номерами. Ми вже резюмувалося у рецензії на виставу, що: "Енергетика акторів не скута нагромадженням режисерських завдань. Постановник лише створює атмосферу і темпоритм, в яких герої обживають простір сцени" [3, с. 15]. Важливим став рок-фактор аранжування для підсилення "мужньої" характеристики образу Памели-Дон Жуана, адже в оригінальному варіанті М. Самойлова усі номери для солістки-вокалістки були виписані прозоро інструментально і мелодійно. Але саме це створювало проблему при акторській роботі над цим подвійним образом. Слухаючи польотне сопрано Дон Жуана, неможливо було бодай жартома повірити у те, що всі герої вистави не помічають, що Дон Жуан є жінкою. Відбувалася типова опереткова фальш. Отже, за рахунок сучасного аранжування В. Подгородинський підсилив детективну інтригу вистави та дав можливість актрисі, володарці трагедійного темпераменту та драматичного сопрано, Ользі Оганезовій, створити дійсно життєво відповідний та сповнений психологічних протиріч образ людини, яка виявилася "своєю серед чужих, чужою серед своїх" [5]. Отже, бачимо, як унаслідок вдумливої та фахової музичної режисури В. Подгородинського традиційні для оперетки бутафорські "іспанські пристрасті" твору поступилися інтелектуально-психологічному прочитанню ансамблю талановитих професіоналів із сучасним уявленням про можливості жанру. Концептуальній пародії на умовності жанру і відсторонено-іронічному режисерському погляду піддалися навіть найпровокативніші сцени залицянь гарячих сеньйор та сеньйорит до Дон Жуана-жінки. Зрештою, навіть той факт, що сам композитор проявив ініціативу при новій постановці свого твору на одеській сцені – через тридцять років після першопрочитань музичної комедії він додав до партитури вистави "Перше кохання Дон Жуана" арію Командора – свідчить про новаторський підхід всієї постановочної команди. Напрочуд

обдарованому драматично і вихованому на кращих ролях світового репертуару Володимиру Фролову було затісно в межах драматургії образу Командора. І тоді перенесена з іншої партитури М. Самойлова ("Пристрасті святого Мікаеля") проникливо-пристрасна арія – ода жінці – не тільки допомогла відбутися у виставі кульмінації образу Командора, але й значно зміцнила конфлікт ідей (щирого та штучного почуттів) у постановці. Про те ж, що таке було не дивертисментним, а конструктивним, ми вже свідчили раніше: "...тема арії Командора стала лейтмотивом всієї вистави" [3, с. 15]. Найяскравіше наскрізність музичної драматургії (вже добудованої режисером до складності музичної драматургії у мюзиклі!) проявилася у фінальному епізоді, коли на постаменті хрестоматійної статуї Памела зайняла своє вічне місце в обіймах живого Командора, й обидва вони застигли в сяйві зоряного неба під тією ж емою арії Командора.

У цій постановці В. Подгородинського притаманна стильова єдність, дотримання контрастного образу вистави – на тлі похмурого міста-кріпосного муру яскраво спалахують неприборкані ніякою інквізицією почуття. Гігантські парадні портрети, стилізовані під відомі роботи іспанських портретистів коронованих осіб, служать єдиними декораціями у виставі (С. Зайцев). Костюми яскраво вписують фігури солістів та хористів, а також артистів балету до специфічно умовного сценічного середовища. Сценічне вбрання виконавців неголовних ролей – червоно-білого кольору створює карнавально-святковий настрій. Головну пару концептуально виділено: таємничий Дон Жуан у чорному, а закоханий Командор по-лицарському в білому (художник-костюмер О. Леснікова). Хореографія О. Ігнатьєва (м. Санкт-Петербург) у розгорнутих стримано-стильних сюїтах створила наче дзеркальне відбиття лінії стосунків Командора та Памели.

Водночас, немов би непоміченими промайнули останні два десятиліття театрального процесу для харків'ян. Режисер І. Ривіна вже одного разу робила постановку на сцені театру музичної комедії ("Роз-Марі" у 1995 році). Її професійна специфіка – вистави оперної студії. Тож, і звернення до матеріалу багатофігурної музичної комедії повело режисера давно прокладеними стежками. Тим дивніше, що музична партитура вистави такого фахівця у класиці, виявилася кричущо неоднорідною: тут і романс Розіти на кшталт радянських естрадних пісень, і французький канкан, і іспанські сарсуели. Всі вони так і були "дослівно" проінтерпретовані оркестром під керівництвом Я. Сорочука. Стильовій смугастості в музиці "відповідає" і принципова неузгодженість окремих сегментів сценографії. Інтермедійна завіса художника Н. Швець відсилає нас до модерних мотивів О. Бердслєя, тоді як за нею відкриваються міські мури квазіпівденного міста Севільї в типово ілюстративному зображенні художника Т. Шигімаги. В костюмах акторів – така сама еклектика. Еклектика, що, на думку театрознавця Є. Русаброва, могла б бути свідомо доведена до принципу естетики балагану, але і цього не склалося [7, с. 234]. Стилізована під іспанську моду, втім, сучасна за кроєм та оформленням сукня Донни Лаури, ніяк не римувалася з фасоном сукні героїні п'єси О. Островського в костюмі Розіти і тим паче – з тендітним костюмчиком пажа, в який було одягнуто Дон Жуана. Всі сценічні ситуації у виставі "Таємниця Дон Жуана" І. Ривіної були передбачуваними, а виконання ролей акторами – густо пересипане штампами. Якщо з'являється слуга Флорестіно, то він, авжеж, копіює гримаси жевжика-простолюдина у виконанні К. Райкіна з фільму В. Воробйова "Труффальдіно з Бергамо". Оскільки за лібрето Донна Лаура – це перестаріла залицяльниця Дон Жуана, то виконавиці цієї ролі режисер дозволила "інтермедії"

на кшталт чхання при вищипуванні волосся з носа. Замість заявленої в партитурі М. Самойлова музичної комедії лірико-комедійної природи режисерові з трупою здебільшого вдалася відверта буфонада. У фіналі ж, без усілякого виправдання у заданому жанровому курсі вистави раптом лунав дует закоханих Памели і Командора на тлі напнутого вітрила – в кращих традиціях соцреалістичних штампів мистецтва минулого сторіччя. Загалом, у виставі І. Ривіної все виглядало так, як у постановках півсторічної давнини: комічні старі награють, герої лише співають, залишаючись при цьому бездіяльними та анемічними, хор тупцюється на своєму місті, позначаючи собою міський натовп, а розвиток дії видається низкою дивертисментів, не пов'язаних наскрізною ідеєю. Ансамблю виконавців у постановці не сталося. На жаль, у меншості виявилися актори, які володіють культурою психологічної гри в межах специфіки жанру: В. Подорлова – Донья Анна, "загальна культура і легка іронія по відношенню до того, що відбувається, інтонаційні нюанси "піаніссімо" і невід'ємна музикальність актриси в дуеті і ансамблі" [4] якої зробили її одним із центрів вистави, та заслужений артист України В. Робертов – Дон Оттавіо, який "пролунав у своїй улюбленій "м'якій" комедійно-психологічній манері" [4].

Прикладом сучасного, послідовного за викладенням ідеї та за формою, підходу до втілення костюмованої багатофігурної оперети може слугувати вистава петербурзького театру музичної комедії "Паризьке життя" Ж. Оффенбаха (2009) у постановці головного режисера Будапештського театру оперети Аттіли Береша. Ролей, створених згідно з амплуа, в постановці немає. Герої та героїні театру – О. Байрон, С. Лугова, В. Васильєва, О. Коровін (останній був запрошений з Московського театру оперети) грають з відчутним присмаком характерності. Це створює органічні умови задля їх ансамблю з акторами комедійного амплуа – В. Кособуцькою, С. Виборновим, Ю. Скороходовим. Сценограф Ержебет Турі запропонував поглянути на образ Парижа не крізь заяложений штамп – Ейфелеву башту (саме так, до речі, презентували місце третьої дії вистави "Атташе амбасади" у харківській постановці А. Клейна художники Н. Швець та С. Чепуров), а крізь призму Парижа мистецького, Парижа богеми. Тому, наприклад, перевдягнена служниця Поліна (К. Попова), зваблюючи провінціала барона фон Гондремарка (О. Байрон), відверто апелює до тілесності. Співаючи арію спокуси, К. Попова ластиться до голого-голісінького Давіда – збільшеної копії статуї Мікеланджело. Професор Санкт-Петербурзької консерваторії кандидат мистецтвознавства Н. Потапова, переглянувши сучасні постановки Будапештського театру оперети, зробила висновки щодо особливостей втілення оперети "Паризьке життя" на цій сцені: "…тут і вульгарністю вміють грати як стилістичним прийомом. "Паризьке життя" назване еротичною комедією" [6, с. 11]. У петербурзькій виставі "Паризьке життя" сцени гульвіс-парижан вирішені у фривольній манері. Ось, лежачи, догори ногами, немов немає природнішої пози для співу, оголивши панчохи та білизну під шовковими спідницями, грайливо співає хором квінтет жінок-парижанок. Костюми Анни Фюцер усіляко підкреслюють провокаційні властивості як одягненого, так і напівроздягненого тіла: перед глядачами у виставі проходять викапані парижани-бонвівани і парижанки-куртизанки чи танцюристки кафешантану, немовби вони тільки зійшли з картин Огюста Ренуара або Тулуз Лотрека. Найбільшого ажіотажу публіки постановники, беззаперечно, досягають у сцені "Мулен Руж", в якій солістка-вокалістка О. Лозова (Метела), танцює партію шансонетки, на рівні з балетом, роблячи технічно складні "підтримки", "колесо" та інші вражаючі

дива-атракціони. Балетмейстер Йоне Лоусей та художник зі світла Ласло Надь залучають до видовища, окрім хореографії та ілюмінації, навіть ефект тіньового театру. Оптично збільшені тіні інфернально-веселого канкану танцюють на заднику сцени, немовби по-офенбахівському глузуючи, відбивають, подвоюють канкан артистів балету на чолі з солісткою.

За одностайним визначенням критики, хорватська постановка "Чикаго" Дж. Кандера стала новим етапом естетики російського театру музичної комедії. Поставлена у 2007 році на сцені петербурзького театру музичної комедії режисером Дорою Руждьяк Подольскі, вистава засвідчила цілковите оволодіння російськими акторами естетикою американського мюзиклу. Джаз і свінг у стильно відтвореній оркестровій партитурі маестро Ю. Крилова потребували відповідних вокальних навичок і від артистів, і від хору. Показово, що, для створення на базі театру постановки все ж проводили частковий добір кадрів шляхом кастингу. Зокрема, Н. Дієвська, запрошена на роль Велми Келлі, до цього не виступала в Петербурзі, а була відома як зірка московських мюзиклів.

За визначенням Б. Сінкіна, своєрідна революція петербурзького театру музичної комедії полягала в тотальній динамічності постановки: "ментальність фірмового мюзиклу в домінанті відеоряду" [8]. Водночас, ефектні сценографія та театральне світло і вишколений масовий рух хору, балету і солістів не могли приховати певної невідповідності завдань хорватського режисера до вимог вітчизняного театру. Ментальність американського мюзиклу вступила у суперечність з ментальністю російського театру. "Чикаго" – мюзикл без позитивного героя та ідеалу. "Гіперболізація дієво-рухомої складової дії як ще одна театральна умовність, – зазначив той же автор, – продовження характеру, як зовнішня складова людської підсвідомості" [8]. Однак розбиратися у складностях підсвідомості хибних героїв вітчизняному глядачеві, здавалося б, не до снаги.

На наш погляд, найбільша заслуга постановників у тому, що вони змогли зорієнтувати всю групу акторів на умови "гри в гру". До цього відсилає і поведінка блискучого шоумена Біллі Фліна (О. Байрон), який поводиться не як герой у середині дійства і не як відсторонений коментатор, а як перформер. Кожен виступ Фліна режисер подає на своєрідному подіумі та несе велике забарвлення небуденної театральності. Зокрема, запам'ятовується танок рук (прихильників та адептів суперзірки-Біллі) у білих рукавичках, серед величезних страусиних віял, у яких потопає їхній кумир, співаючи власне кредо: "Подаруйте мені кохання!" В одній зі сцен вистави підсудна Роксі Хард у буквальному сенсі уподібнюється до маріонетки в руках Фліна, а він, смикаючи за нитки, озвучує її промову в залі суду своїм буфонно зміненим голосом. Про новаторство театру в розробленні нового типу образу Б. Сінкін писав: "Роксі Лозової – сатир у спідниці. Архетип біблійної повії перегукується в її образі з сучасною стервою, що вміє несподівано перетворитися на наївну дурепу, на найхитрючішу сволоту, і крізь ці перетворення проглядає холодний, пронизливий і математичний розум, що допомагає їй пробитися до найзавітнішої мети – стати шоу-зіркою" [8].

Частково моральну компенсацію вихованому на конфлікті доброго та поганого героїв вітчизняному глядачеві надав у "Чикаго" образ Еймоса Харта – Ю. Скороходова. Безсумнівно, саме цьому артистові вдалося в межах хорватської постановки в дусі Бродвею, "проростити" тему, що є ментально вкоріненою в нашій культурі – недолугий порядний чоловік, ошуканий дружиною і принижений Біллі, у виконанні Ю. Скороходова набув виразно окреслених рис "маленької людини".

Утім, на превеликий жаль, у новаторства хорватської команди постановників у Росії давно збіг строк придатності в світі. Адже їхня постановка "Чикаго" – вже чотирнадцяте за рахунком тиражування режисерського тексту вистави на світових підмурках.

Також не можна оминути увагою наявну в сучасній практиці проблему розбіжностей вітчизняної громадської та політичної думки і поглядів режисера-варяга. Прикладом невдалої, штучної "політизації" вистав театру музичної комедії, з єдиною метою – скандалізувати публіку або грубо, на рівні масового інстинкту, спровокувати глядача на солідарність з творцями вистави, є остання за часом прем'єра одеського театру музичної комедії (листопад 2014 року). Йдеться про мюзикл "Звичайне диво" (музика Г. Гладкова, лібрето Ю. Кіма) в постановці запрошеного з Москви режисера Дмитра Бєлова. На початку вистави такий шварцевський персонаж-підлабузник (у трактуванні режисера – одвертий гомосексуаліст), як Прем'єр-міністр, з якихось, тільки московській постановочній команді зрозумілих причин, дістає з міністерського портфеля пістолета та цілить собі у лоба. При цьому, з нерішучим, затурканим характером персонажа в Є. Шварца така поведінка взагалі ніяк не корелюється. Своєрідну відповідь на запитання щодо доцільності таких акторських жестів у дусі капуснику, знаходимо у статті М. Гудими, якій така "актуалізація" казки Є. Шварца, очевидно, дуже припала до душі: "Як реготали в залі, коли [...] прем'єр-міністр (заслужений артист України Юрій Невгамонний) з явним натяком на "кулювлоб" виймав з саквояжа пістолета та приставляв його до скроні з запитанням: "Може, мені піти?" [1]. Даючи оцінку такій брутальній маніпуляції масовою свідомістю глядачів московським режисером, залишається визнати, що велетенський сценічний "майданчик" та півторитисячна зала театру музичної комедії стає під час показу вистави "Звичайне диво" суцільним "антимайданом" – одним із інструментів інформаційної війни Росії в Україні. На нашу думку, подібні безпідставні аналогії у класичному творі неприпустимі.

Тож вітчизняним режисерам театру музичної комедії нині бракує свободи інтерпретації матеріалу з ретельним знанням законів жанру (оперети, мюзиклу, музичної комедії). Взагалі на заваді поступу естетики театру стає архаїка штампів виконавців та безпорадність режисерів, щоб упоратися з цим, часто-густо елементарно нефаховість. Хореографія в сучасних постановках носить вставний, номерний характер, часто стильово неоднорідна. Сценографія тяжіє до ілюстративності.

Театру музичної комедії нині потрібні кваліфіковані кадри (відчутною наразі є проблема відсутності профільної кафедри режисури та майстерності актора оперети та мюзиклу в Україні), необхідна інтелектуальна прищепа, що допоможуть театрам цього профілю визначити своє концептуальне місце посеред театрів інших жанрів у XXI сторіччі.

Нові постановки вітчизняних режисерів розвивають театр лише інерційно. І на цьому тлі виграють добре обізнані у законах жанру, не обтяжені "травмами" та "синдромами" радянського театру музичної комедії, режисери з-за кордону.

Оригінальний за задумом (хоча й недосконалий за формою втілення) експеримент у режисурі окреслили в Харкові спектаклі "Орфей @ Еврідіка" та "Фауст.Light" у концептуальних адаптаціях оперети Ж. Офенбаха й опери Ш. Гуно головного режисера театру музичної комедії Олександра Драчова. Його виставам притаманна постмодерна оптика погляду на класичний сюжет; створення на основі міфу оригінального, гостро актуального режисерського тексту; смілива політична

алюзійність, прийом “театру в театрі” та кардинальна відмова від опереткових штампів, шляхом їх осмисленого висміювання.

Зрештою, сподівання на Харківський академічний театр музичної комедії як на дороговказ виходу з професійної режисерської кризи зумовлені історично, бо цей перший у країні театр означеного профілю на засадах методології Леся Курбаса створили 1929 року, його безпосередні учні, і єдиний серед усіх театрів музичної комедії був створений одразу як лабораторія молодих режисерів.

Список використаної літератури

1. *Гудыма М.* “Ах, как это мило, очень хорошо...”. В Одесской оперетте произошло “Обыкновенное чудо” [Электронный ресурс] / М. *Гудыма* // Таймер. – Режим доступу: http://timer.od.ua/neformat/ah_kak_to_milo_ochen_horosho_v_odesskoy_operette_proizoshlo_obiknovennoe_chudo_911.html

2. *Гусев А.* Фестиваль оперетты в Мербише и его директор Харальд Серафин / А. Гусев // Оперетта Land. – 2007. – № 6. – С. 4–8.

3. *Коваленко Ю.* Незвичний Дон Жуан / Ю. Коваленко // Музика. – 2009. – № 2. – С.14–15.

4. *Коваленко Ю.* “Тайна Дон Жуана” / Ю. Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 28 квітня.

5. Оганезова О.В., народна артистка України. Інтерв’ю від 13. 07. 2014. Одеса. – Архів автора.

6. *Потапова Н.* Золотой листопад в Будапеште / Н. Потапова // Оперетта Land. – 2007. – № 6. – С. 9–11.

7. *Русабров Е.* Обсуждение спектакля Харьковского академического театра музыкальной комедии “Тайна Дон Жуана” (режисер И. Рывина) / Е. Русабов // Евгений Теодорович Русабров. Творческое наследие и воспоминания современников: сб. научных и критических статей, методические работы, пьесы, выступления, письма Е. Русаброва; воспоминания о Е. Русаброве / концепция, общ. ред., вступ. статья и статья воспоминаний Ю. Коваленко. – Х. : Коллегиум, 2013. – 672 с., илл. – С. 232–234.

8. *Синкин Б.* Санкт-Петербургский государственный театр музыкальной комедии. Мюзикл “Чикаго”. Комментарий [Электронный ресурс] / Борис Синкин // Академия Современной Оперы. – Режим доступа : http://www.sinkin.ru/2-uncategorised/57-мюзикл-чикаго.html

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE PROBLEM OF NATIVE PRODUCING AT THE MUSICAL COMEDY THEATRE IN CONTEXT OF IMPORT STAGE PRODUCTION

Yulia KOVALENKO

Department of theatre science,
Kharkov National university of arts named by Ivan Kotliarevsky,
Sq. of Constitution, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003,
tel.: (+38057) 70-03-640; e-mail: kovalenko_1983@rambler.ru

The article is devoted to the crisis of native production's at the musical comedy theatre in context of import stage production at the Ukrainian's stages (Kiev's National operetta theatre, Kharkov's and Odessa's academical musical comedy theatris) and Russian's and Hungary's presentations.

Key words: producing, musical comedy theatre, operetta, musical.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 178–186
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 178–186

УДК 792.82:792.071.2.027.5(477)Ратманський

АБСУРДИСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В БАЛЕТІ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО “СТАРІ, ЩО ВИВАЛЮЮТЬСЯ”

Марія ПОГОРІЛА

Кафедра театрознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034,
тел.: (+38067) 68 25 442, e-mail: masha_balet@mail.ru

Досліджено прояви тенденцій театру абсурду в балетному мистецтві XXI століття. Мета статті – проаналізувати постановки Олексія Ратманського на музику Леоніда Десятнікова “Старі, що вивалюються”, у якій прийоми театру абсурду поєднано з елементами балетного мистецтва, простежити новаторський підхід хореографа до створення “тривимірної” балетної вистави.

Ключові слова: балетний театр, абсурд, балетмейстер, музичне оформлення, поезія, балетна вистава.

Практика балетного театру XXI століття ставить перед дослідниками чимало різнопланових проблем, що потребують теоретичного осмислення. Наукова новизна цієї статті обумовлена тим, що автор висвітлює малодосліджене явище, а саме тенденції абсурду в балетному театрі у контексті трансформації класичного танцю, його інтеграції з іншими напрямами хореографії та еволюції балетної режисури.

Абсурдизм у театральному мистецтві є особливим напрямом, вичерпно дослідженим багатьма науковцями [1; 2; 6; 7; 10], для якого характерні гротеск, специфічний гумор, навмисна відсутність причинно-наслідкового зв’язку, нісенітниця, алогізм, гіперболізація, зображення світу “навиворіт” та ствердження безглуздості людського буття. “Театр абсурду прагне до радикальної девальвації мови: поезія повинна народжуватися з конкретних речових образів самої сцени. У цій концепції елемент мови відіграє важливу, але підпорядковану роль, однак те, що відбувається на сцені і за її межами часто суперечить словам, які вимовляють персонажі”, – пише дослідник Мартін Есслін [9, с. 27].

Найвідомішими представниками театру абсурду в європейській культурі є драматурги Самюель Беккет, Ежен Йонеско, Славомир Мрожек, Альбер Камю, які стали всесвітньо визнаними у 60–70-х роках XX століття. Зазвичай головні герої їхніх творів, люди з вадами, а іноді не зовсім люди, що протиставляють себе недосконалому світові, прагнуть пізнати себе, самовиразитися, але гинуть, змагаючись із вітряками.

Водночас, родоначальниками абсурдизму в російській культурі вважають Даніила Хармса, Миколу Олейнікова та Олександра Введенського, чия творчість припадає на 20–30-ті роки XX століття. Вони, а також Микола Заболоцький,

© Марія Погоріла, 2015

Яків Друскін та інші, належали до літературного угруповання “ОБЕРІУ” (рос. Объединение Реального Искусства) – групи письменників і діячів культури, що існувала у 1928 – на початку 1930-х років у Ленінграді. Останню літеру “у” до абревіатури було додано навмисно – всупереч звичайній логіці абревіатур, як елемент гри.

Філософська концепція групи однодумців грунтувалася на принципах свободи художнього світовідчуття. Отже, в результаті використання принципів абсурду, алогізму, іронії, ігнорування “типового”, “усталеного” у творах оберіутів виникав химерний, загадковий світ. Саме ці ідеї виявилися близькими балетмейстеру Олексію Ратманському, який вирішив відтворити абсурдистські тенденції у своєму балеті “Старі, що вивалюються” за творами Д. Хармса та М. Олейнікова.

Звернення до прийомів театру абсурду – явище доволі рідкісне для балетного театру. З цього ракурсу вистава “Старі, що вивалюються” О. Ратманського є одним із небагатьох подібних експериментів. На практиці вистава виявилася “тривимірною”. Естетика театру абсурду очевидна не лише завдяки авангардній музиці Л. Десятнікова та поезії оберіутів. Балетмейстер зміг вправно адаптувати основні принципи театру абсурду до балетного театру. Хореографічний текст, нестандартні пластичні форми та прийоми, які створив О. Ратманський всупереч балетній традиції, сформували оригінальний напрям у танцювальному мистецтві.

Варто зазначити, О. Ратманський не перший балетмейстер, який створив хореографічну виставу, грунтуючись на засадах абсурдизму. Ще у 1917 році в паризькому театрі Шатле у рамках “Дягілевських сезонів” відбулася прем’єра балету “Парад” (музика Еріка Саті, лібрето Жана Кокто, хореографія Леоніда Мясіна, художнє оформлення Пабло Пікассо). І хоча цей балет публіка зустріла зі скандалом, в історію він увійшов як перша спроба застосувати прийоми абсурду в балетному мистецтві.

Свій одноактний балетний спектакль “Старі, що вивалюються” О. Ратманський представив на сцені московського театру “Современник” на другому фестивалі “Територія” у 2007 році. Музичною основою вистави став вокальний цикл сучасного композитора Леоніда Десятнікова “Любов і життя поета” на вірші М. Олейнікова та Д. Хармса. Алогізм, нісенітниця, парадокс, гіперболізація й елементи гротеску, характерні для абсурдистського сприйняття світу, знайшли втілення в цій експериментальній балетній постановці О. Ратманського.

Перед балетмейстером постало складне завдання створити хореографію, відповідну і музиці, і тексту. Тому О. Ратманський подав зміст авангардної поезії Д. Хармса і М. Олейнікова засобами класичної та сучасної хореографії, поєднавши її з елементами побутового жесту. Гротеск, сатира, абсурд у літературі і музиці знайшли відображення в хореографічному тексті О. Ратманського. Він ілюструє, але не опускається до примітивної пантоміми, завдяки чому, з одного боку, – легко сприймається сюжет, а з іншого – дійство не втрачає дансантності. У семи картинах вистави “Старі, що вивалюються” за тридцять хвилин відтворено сім історій, і кожному з вокальних номерів відповідає танцювальний епізод.

Музика Л. Десятнікова насичена іронією: академічний вокал Марата Галі, що звучить під фортепіанний акомпанемент Олексія Гориболя, транслює наївно-дитячі вірші М. Олейнікова:

“Если птичке хвост отрезать –
Она только запоёт.

Если сердце перерезать –
Обязательно умрет!
Ты не птичка, но твой локон –
Это тот же птичий хвост:
Он составлен из волокон,
Из пружинок и волос…" [5].

За невимушеною, простою, навіть дитячою римою цього вірша, приховується глибока думка про пригнічення духу і штучність зовнішності поведінки.

Зокрема, це демонструє і перша картина, що має назву "Послання, що схвалює стрижку волосся" за однойменним віршем М. Олейнікова. Двоє грайливих хлопців у спідній білизні та білих шкарпетках намагаються зловити рожево-жовту балерину-пташку. Танцівники виконують комбінації класичного allegro, чіпляють один одного, радіють і стрибають. З'являється пташка, чиї рухи рук-крил "цитують" балетні па Феї-Канарейки з балету "Спляча красуня" в хореографії Маріуса Петіпа. Гра продовжується втрьох. Невимушено легке тріо перериває перукар Матвій, який разом із пір'ям вирізає серце пташки.

Справжність цього демонструється тим, що танцівниця залишається "остриженою", майже голою, в трико тілесного кольору, а на її грудях виникає глибока червона рана. Емоційний фон етюду змінюється на кардинально протилежний. Елементи пародії, "чорний гумор", гротеск та контраст трагічної сцени (Пташка ніби помирає) у поєднанні із веселим музичним мотивом, що супроводжує епізод, представляють тенденції, характерні для театру абсурду.

Художнє оформлення спектаклю і костюми створив Максим Ісаєв – один із засновників петербурзького театру АХЕ. У придуманому Ісаєвим "натуралістичному" костюмі вже мертва Пташка лежить на передньому плані сцени, а позаду два грайливі дурні, незважаючи ні на що, повторюють танцювальну комбінацію, з якої починався номер. Хореографічну репризу балетмейстер використав невипадково. У контексті попереднього дійства, невимушені комбінації allegro тепер мають зовсім інше смислове навантаження. Образ хлопців-танцівників сповнюється часткою божевілля. "Засмучений своїм жорстоким вчинком", перукар Матвій голосить і тікає, а хлопці нарешті помічають, що їхня подруга-Пташка нерухома.

Однак, всупереч законам реального життя, вона через деякий час підхоплюється. Напівосвітлений сценічний простір наповнюється танцем трьох, який завершується стрімким jeté в куліси. Знову ситуація виходить за межі здорового глузду, але цілком вписується в естетичну концепцію абсурду.

У цьому фрагменті основним виражальним засобом хореографії є танець класичний. Але в постановці О. Ратманського він потрапляє у специфічний, нетиповий для балетного театру контекст і виявляє власні нові грані та можливості. Балетмейстер доводить, що академічний танець може повноцінно розкрити пластичний образ не тільки в межах балетів класичної спадщини, а й цілком спроможний стати основою для створення хореографічної партитури авангардної вистави XXI століття.

Друга балетна новела за мотивами твору Д. Хармса отримала назву "Стара". За сюжетом головний герой твору не мириться з тим, що його дружина постаріла, і, як може, відкидає образ старої, який вочевидь йому огидний. У цьому епізоді О. Ратманський відтворив уяву головного героя, де існують дві його дружини: перша – молода, з якою він хоче бути поряд, і стара, яку рішуче відштовхує.

Сценічний простір постановник розділив умовно на два плани: попереду є Стара, яка своїм зовнішнім виглядом нагадує відьму або Бабу Ягу. Рухи її незграбні, вона шкутильгає, а на задньому плані – Чоловік і Жінка, які виконують пристрасне адажіо. З одного боку – виконуються па класичного танцю, з іншого – пластика корпусу, рухи рук і повороти голови перебільшені, із занадто великим форсом.

У цьому фрагменті О. Ратманський проекспериментував із класичною дуетною формою, гіперболізуючи кожен рух в партії танцівників. Дует виконує імпульсивні підтримки, кружляє по колу, не звертаючи уваги на те, що Стара постійно пильнує за ними. Цей персонаж існує наче у паралельній площині з фортепіанним акомпанементом, "реагуючи" імпульсивними рухами лише на акцентовані сильні музичні долі. Стара намагається втрутитися в стосунки пари, робить це за допомогою брутальних побутових жестів, але її відштовхують. У фіналі закохані відтягають Стару за ноги в куліси.

"Старуха, где твой чёрный волос,
Твой гибкий стан и лёгкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?
Теперь тебе весь мир несносен,

Беги, старуха…!" [8], – звучить голос вокаліста Марата Галі. У цей час молодий чоловік то штовхає Стару на підлогу, і вона котиться на авансцену, то хапає її за руки і тягне геть – показує, що їй тут не місце. В агонії вона виконує своє найдинамічніше соло, а потім, безсила, вже не може чинити опір своєму зникненню.

Цей фрагмент вистави демонструє тісний зв'язок і взаємозалежність слова та хореографії у виставі "Старі, що вивалюються". Адже, якщо відкинути строфи вірша, то візуальна картина того, що відбувається на сцені, втрачає сенс і глибину конфлікту. Тільки у формі синтезу пластики і слова епізод "Стара" наповнюється гостротою взаємовідносин персонажів, емоційністю і здатністю донести підтекст цієї історії.

Третій епізод – "Муха" створено за мотивами вірша М. Олейнікова. Його головними персонажами є Біолог, партію якого виконав сам О. Ратманський, і Муха – Тетяна Ратманська. Поряд із ними завжди перебувають персонажі у білому. Можна припустити, що це або лаборанти в білих халатах (бо всі четверо танцівників у білому, і розповідь іде про лабораторні досліди вченого), або Спогади – Думки про щасливі часи кохання Біолога…

Сам О. Ратманський постає у жовтому костюмі, що нагадує піжаму, волосся його скуйовджене. А строфу:

"Я муху безумно любил!
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был…" [5], він зображає за допомогою виразної танцювальної пантоміми: то демонструє біцепси, як культурист, то тягне долоні до неба, то хилиться додолу – зображає страждання без своєї коханої. Кордебалет у білому допомагає йому сісти на червоний стілець, залишений Старою із попереднього номера. Ці ж хлопці, тримаючи на руках Муху, носять її по колу над головою Біолога.

Розпочинається ностальгійний дует-спогад Мухи і Біолога. Аж раптом учений отямлюється і розуміє, що його кохана – лише мара. Він востаннє простягає руку до своєї мрії і падає на підлогу. Несподівано червоний стілець висвітлює прожектор –

на ньому стоїть Муха. Під звучання трагічних акордів музики закохані, обіймаючи один одного, ходою "від стегна" крокують за куліси.

За створеною атмосферою етюд "Муха" можна назвати лірико-пародійним. Гротескність віршованого тексту абсолютно точно реалізується в пластиці. Пантоміму і вільну пластику головних героїв вигідно відтіняє класичний танець кордебалету, який постійно огортає закоханих. І хоча сюжет на грані здорового глузду та тотального абсурду, обидва герої в своїх простих обіймах та дотиках напрочуд зворушливі. Танцівниця створює надзвичайно переконливий образ Мухи: вона навіть швидко потирає долоні-лапки точно, як це роблять комахи.

"…А дворник с черными усами
стоит опять под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
И в окнах слышен крик веселый,
и топот ног, и звон бутылок…." [4], – саме така реприза постає наприкінці кожної строфи вірша Д. Хармса "Постоянство веселья и грязи", сюжет якого став основою для четвертої балетної новели О. Ратманського.

Образ людського натовпу втілили шестеро танцівників – четверо дівчат і двоє парубків. Одягнені в біле, вони створили на сцені пластичну поліфонію руху – партерне соло балерини на авансцені, у центрі – синхронний дует, а в глибині сцени, біля задника – тріо. Кожна група виконує свою комбінацію рухів. Усі три фрагменти складаються в одну світлу картину, яку руйнує двірник "із чорними вусами" і мітлою, одягнений у чорний фрак з метеликом та валянки. За мить з'являється ще один такий самий двірник, і вже два прибиральники з мітлами напоготові намагаються "прибрати", "замести" людей в білому з подвір'я.

Оригінально, винахідливо О. Ратманський побудував малюнки "білого кордебалету" – вони перетікають з одного в інший. Балетмейстера взагалі можна назвати майстром "переходів" від одного руху до іншого, що є однією з найскладніших балетмейстерських завдань. Уся краса руху криється саме в переходах. Танцівники лягають у коло ногами до центру, і починають рухатися по підлозі, немов люди, які перевертаються уві сні і коло "оживає". Водночас Двірник крокуючи повз тіла танцівників рухається у зворотному напрямку. І ось, майже непомітно, по черзі, люди підводяться з підлоги і, вже тримаючись за руки, йдуть за чоловіком із мітлою і чорними вусами. Двірник веде всіх зі сцени, залишаючи одного хлопця і дівчину. Стає зрозуміло, що "веселощі", "бруд" і, звичайно, "двірник", завжди існуватимуть.

Вірш-сатира "Жук" М. Олейнікова на тему проблемного національного питання має "антисемітський" мотив, тоді як хореографію О. Ратманського можна назвати "сатирою на сатиру". Неможливо уявити подібний фарс на сцені в радянські часи, коли було написано вірш, але сучасний глядач сприйняв матеріал в пісенно-пластичному вигляді з доброю усмішкою. Художник Максим Ісаєв одягає Жука – Геннадія Яніна в червону довгу сорочку, а інших героїв – "Канарейку-єврейку", "Горобця-єврея", "Божу корівку-жидівку", "Терміта-семіта" та "Грача-пархача" – у костюми синьої та жовтої гами. Метелик, чию "мамочку з'їли жиди", з'являється у білій пачці, з діадемою на голові та двома віялами в руках.

Пластичний образ персонажів-"євреїв" О. Ратманський побудував за допомогою пантоміми, активного мімансу та рухів характерного єврейського танцю – dos

à dos із позицією рук долонями до глядача. Жвава робота плечима, пом'якшені коліна під час ходи і, звичайно, настрій, усе це створює атмосферу традиційних єврейських веселощів. На фоні "єврейського гуляння" нещасна Балерина-Метелик виконує класичні па – високі ecartée, suivi, pas de chat, але постійно падає "через пальці" на коліна додолу – жаліється на тяжку долю без батьків, у загибелі яких "винні" …євреї. У танці Метелика можна побачити пародію на мініатюру Михайла Фокіна "Вмираючий лебідь". Етюд завершується тим, що після стрімких pirouettes Горобець-єврей убиває Жука-антисеміта.

"Пассакалією" у середні віки називали пісню, що супроводжувала похоронну процесію. У вірші Д. Хармса під такою ж назвою йдеться про товариша Петрова, якого вбивають у власній квартирі, а гості "через Петрова с криком скачут

И в двери страшный гроб несут.

И в гроб закупорив Петрова,

Уходят с криками: "Готово" [8].

Пластично О. Ратманський представив трагічну історію: спочатку у світлі прожектора з'являється Петров. Дві гості допомагають йому змінити сині домашні штани на жовтий одяг, що нагадує або піжаму, або ж гамівну сорочку. Соло Петрова, побудоване на техніці танцю модерн з елементами вільної пластики, виражає передчуття неминучої біди. Герой ніби розуміє, що його доля вже вирішена, стан його межує з божевіллям. Один за одним виходять Гості, в руці кожного – ніж. Вони лиховісно наступають, їхні руки тремтять, вони лякають головного героя і, нарешті, шикуються в лінію навпроти нього. Руки-пістолети вже напоготові: постріл! Петров падає мертвим.

Починається інша, паралельна до основної, музична тема – мотив дитячої пісеньки. Гості, подібно до казкових химерних істот, починають радісно скакати через Петрова: спини їх згорблені, рухи незграбні. У червоному світлі виникає тривожна картина. Головного героя за руки тягнуть за куліси. Залишаються три гості, які під останні музичні акорди виконують arabesques, ecartée та attitudes на пальцях, і потім по одній брутальним кроком "з п'ятки" залишають сцену.

В етюді "Пассакалія" О. Ратманський, окрім пластики, застосував слово. В кінці, коли гості "в труну закупорили Петрова", останні слова вони вимовляють голосно хором. "Готово!", – і головного героя на сцені вже немає. Ця картина балету "Старі, що вивалюються" сповнена алегоричним підтекстом. Візуально відбувається сцена вбивства, але одразу читається підтекст – протистояння особистості сірій бездушній масі.

Насичену, важку атмосферу сцени вбивства руйнує остання сьома танцювальна новела Ратманського–Хармса "А я…". Гротеск вірша на "легкому диханні", невимушено ілюструючи текст, хореограф передав вільно трактуючи класику і не цураючись побутового жесту. У танцювальному матеріалі можна побачити посилання на джаз і танець-модерн. Але чітко розмежувати всі танцювальні напрями і прийоми неможливо, тому хореографічний твір сприймається цілісно.

"Дни летят, как рюмочки,

А мы летим, как ласточки" [8], – кожна танцювальна комбінація закінчується позою, що демонструє або "крильця", або "палички". Поліфонія дуетних підтримок, асиметрія малюнків переростає у синхронний рух усіх учасників номера. Чотири танцівники підстрибують, тримаючись за руки. Вони проходять повз одну з куліс, і до їхньої "змійки" приєднується Біолог та Муха. Кордебалет, стрибаючи рухається

за куліси і залишає вченого та його кохану на сцені. Фінальна картина: Муха не даючи впасти, підтримує на руках Біолога-Ратмансього, а на передньому плані, обійнявшись стоїть хлопець із дівчиною з останньої новели. Абсурдна асиметрія останнього танцювального акорду стає логічним завершенням усього циклу "Любов і життя поета".

У виставі "Старі, що вивалюються" О. Ратманський задіяв майстрів сцени різного віку – молодих і вже досвідчених солістів Большого театру: Геннадія Яніна, Наталю Осипову, Катерину Крисанову, Анастасію Винокур, Андрія Меркурьєва, Дениса Савіна та інших. "Молоді солісти Большого танцювали позаплановий балет не просто якісно, але з тим неприхованим задоволенням, яке викликає почуття студійності, настільки рідкісне в балеті – мистецтві егоцентричному і ревнивому" [4], – зазначила Тетяна Кузнєцова у газеті "Комерсант". Характерні прийоми балетмейстера – використання різних танцювальних технік, пантоміми, побутового жесту – тільки підкреслили виконавську майстерність артистів балету.

Аналізуючи твір Ратманського–Десятнікова–Хармса–Олейнікова, ми спиралися на таке поняття, як "синтетичний театр", який виникає з синтезу різних театральних напрямів, стилів, жанрів та виражальних засобів. Хоча "театр" і "балет" самі по собі передбачають "синтез", у цьому випадку балет, де слово на рівні із музикою виконує настільки ж вагому, однозначно невід'ємну функцію, явище непоширене, особливо на пострадянському просторі. Про мистецтво балету кажуть, що це "видима музика", О. Ратманський у виставі "Старі, що вивалюються" продемонстрував ще й у прямому розумінні "видиму поезію".

У більшості своїх постановок, зокрема у виставі "Старі, що вивалюються", О. Ратманський переосмислив роль класичного танцю в балетній виставі. Класика залишається основою хореографічної партитури, але інтегруючись з іншими танцювальними техніками та пластичними прийомами, отримує нове звучання. Принципові засади класичного танцю О. Ратманський залишив непорушними. Серед них зазначимо "пальцеву" техніку балерини, основні рухи і пози, елементи класичного адажіо та алегро. Але хореографічний малюнок будь-якого фрагменту вистави підпорядкований створенню специфічних образів, продиктованих літературною основою – поезією Д. Хармса та М. Олейнікова.

Колись класичний танець і балетна форма набули свого розквіту в балетах Маріуса Петіпа. Вадим Гаєвський у своїй праці "Дім Петіпа" подає таку думку: "Романески танцюють при прованському дворі, чардаш – при угорському, але і там і там розуміють спільну – французьку – мову, балетним аналогом якої постає класичний танець" [3, с. 12]. Тобто класичний танець має унікальну властивість – універсальність його розуміння. Універсальністю позначена і вистава "Старі, що вивалюються", створена на основі авангардної поезії, що само по собі переносить її в площину хореографічного експерименту.

Сьогодні в балетах О. Ратманського класичний танець поєднується із техніками танцю модерн, джаз, контемпорарі, вільною пластикою. І хоча свобода самовиразу і думки XXI століття не роблять з Ратманського революціонера, його творчість безперечно є унікальним продуктом еволюції балетного театру, а вистава "Старі, що вивалюються" – нетиповим явищем у сфері хореографії. У цьому спектаклі класичний танець потрапляє в особливий контекст, середовище, відмінне від того, на лоні якого він сформувався. Й у процесі такого експерименту виникає оригінальне пластичне рішення, нова об'ємна образна система.

Список використаної літератури

1. *Арто А*. Театр и его двойник / А. Арто ; пер. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993.– 191 с.

2. *Базанов В.* Сцена XX века : учеб. пособие для театр, вузов и средн. спец. учеб. завед. / В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 238 с.

3. *Гаевский В*. Дом Петипа / Вадим Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 421 с.

4. *Кузнецова Т*. Алексей Ратманский упал в точку [Электронный ресурс] / Татьяна Кузнецова // Коммерсант. – 2007. – Режим доступа: http:// www.smotr.ru /2007/ fest/ 2007_ter_star.htm.

5. *Олейников Н*. Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта [Электронный ресурс] / Н. Олейников. – СПб. : Академический проект, 2000. – Режим доступа: http://rupoem.ru/olejnikov/esli-ptichke-xvost.aspx.

6. *Померанц Г.* Язык абсурда / Григорий Померанц. – М. : Юрист, 1995.– 575с.

7. *Проскурникова Т.* Французская антидрама / Татьяна Проскурникова. – М. : Высшая школа, 1968. – 102 с.

8. Стихи русских поэтов. Хармс Д. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://stihi-russkih-poetov.ru/poems/daniil-harms-staruha.

9. *Эсслин М*. Театр абсурда. Мартин Эсслин. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с.

10. *Якимович Т.* Драматургия и театр современной Франции / Татьяна Якимович. – К. : 1968. – 304 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ABSURDIST TENDENCIES IN BALLET PERFORMANCE "OLD WOMEN FALLING OUT" BY O. RATMANSKY

Mariia POHORILA

Faculty of Theatrical Art,
National University of Theatre, Film and TV in Kiev,
str. Yaroslaviv Val, 40, Kyiv, Ukraine, 01034,
tel.: (+38067) 68-25-442; e-mail: masha_balet@mail.ru

The practice of Ballet Theatre of XXI century poses a great deal of versatile problems, which need a theoretical comprehension, to researchers. Scientific novelty of the article lies in clarification of unexplored phenomenon, to wit trend of absurdity of the Ballet Theatre in the context of the transformation of the classic choreography, it's integration in other choreographic branches and evolution of ballet choreography.

Theatrical absurdism is specific trend, which was researched by scientists. It is characterized by grotesque, extraordinary humor, deliberate absence of causal relationship, nonsence, illogic, amplification, it depicts the turvy world and proclaims the meaninglessness of human being.

Applying to methods of theater of the absurd – is a quite rare phenomenon in Ballet Theatre. From this point of view, ballet performance "Old women falling out" by O. Ratmansky appears as one of such experiments. In practice it turned out three-dimensional ballet. Choreographic text, unusual plastic forms and methods, which were used by O. Ratmansky in spite of ballet traditions, created an original direction in the art of dance.

Author of the article researched manifestations of trends of theater of the absurd in ballet art of XXI century. The purpose of the article is analysis of the performance "Old women falling out" by O. Ratmansky (music by L. Desyatnikov), in which methods of theater of the absurd come together with classic ballet elements, and observation of innovative approach of the choreographer in creating of three-dimensional ballet.

Today in O. Ratmansky's ballet performances the classic dance combines techniques of modern dance, jazz, contemporary, free plastics, etc. Even though freedom of expression and ideas don't make him a reformer, his creative achievements are surely unique product of evolution of ballet theatre, and performance "Old women falling out" is certainly untypical phenomenon in choreography. In this performance classic dance appears in unusual context, environment, which is different from one it was formed. During such experiment a new choreographic solution appears.

Key words: ballet theater, absurd, choreographer, music design, poetry, ballet performances.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 187–194
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 187–194

УДК 78.085.7:162.111](477)

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ТА ТРАНСМІСІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ПРАКТИЦІ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ АНСАМБЛІВ УКРАЇНИ

Лілія КОЗИНКО

Кафедра хореографії,
Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова,
вул. Тургенєвська 11, ауд 4-2, Київ, Україна, 01054,
тел.: (044) 48-64-790; e-mail: lilya_koz@mail.ru

Зосереджено увагу на вивченні особливостей використання синтезу мистецтв та трансмісії фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України. На основі аналізу діяльності Київського академічного театру українського фольклору “Берегиня” виявлено дві основні тенденції збереження автентичного танцю та особливості використання синтезу мистецтв в практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України.

Ключові слова: хореографія, танець, фольклор, автентичний танець, народно-сценічний танець.

Сучасний етап розвитку української національної культури характеризується підвищенням уваги науковців до питань народної творчості, фольклорних джерел професійного мистецтва, що в багатьох дослідженнях актуалізується через поняття традиції. Однією з важливих галузей народної творчості, що безпосередньо стосується категорії традиції, є фольклор. Фольклорне хореографічне мистецтво, закодоване ще в малюнках первісних людей, є тілесним втіленням уявлень, вірувань, міфології та ритуально-обрядової сфери етносу. Враховуючи це, дослідження семантичних кодів традиційної культури дає можливість відродити первинно закладені у фольклорне мистецтво смисли та виявити їх у сучасній мистецькій практиці професійних хореографічних колективів України.

Від початку становлення і до сьогодні українська хореологія займається вивченням фольклорної танцювальної культури в декількох напрямах. Науковці зосереджені на дослідженні історичних (Г. Боримська, О. Єльохіна, К. Кіндер, Б. Кокуленко, В. Купленник, С. Легка, О. Мерлянова, Т. Павлюк,) теоретико-методологічних (К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк), педагогічних (О. Жиров, С. Забредовський, А. Тараканова, О. Таранцева), культурологічних (Д. Бернацька, П. Білаш, О. Бойко, П. Чуприна, О. Шабаліна, В. Шкоріненко) аспектів становлення та функціонування української фольклорної й народно-сценічної хореографії.

Проте недостатньо розробленим залишається питання відродження та використання традиційних хореографічних форм зі збереженням їхнього семантичного наповнення в сучасному народно-сценічному хореографічному мистецтві України. Саме тому ця стаття буде присвячена виявленню та аналізу

© Лілія Козинко, 2015

специфіки використання синтезу мистецтв та трансмісії фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України.

Визначною особливістю фольклорно-етнографічних ансамблів народного танцю, що належать до професійних танцювальних колективів, є їхнє звернення у своїй діяльності до синтезу мистецтв. Так, якщо професійні танцювальні колективи використовують три мистецькі форми – танець, драматургію та музику, то фольклорно-етнографічні ансамблі поєднують танець, елементи театрального мистецтва, музику та спів.

Використання синтезу мистецтв у діяльності названої групи колективів спрямовано на відтворення первинного синкретизму мистецьких форм. Говорячи про первинний синкретизм, не варто забувати, що навіть на самому початку він мав певні межі. Як наголошує М. Каган: "художньому засвоєнню світу з перших кроків доводилось стикатись із *двома суттєво відмінними можливостями*: одну з них становили ті засоби втілення художнього задуму, якими володіла сама людина, – рухи її тіла і звуки її голосу; другу можливість воно знаходило, звертаючись до зовнішніх для людини, природних засобів – до каменю, глини, дерева, кістки, природних барвників і т. п." [3, с. 186]. Враховуючи це, помічається первинне групування мистецтв, що виступали двома комплексами, тобто виявляється первинний поділ на "мусичні" та "технічні" мистецтва, який шляхом еволюційних процесів проявляється надалі у фольклорних формах.

За твердженням М. Кагана: "фольклор зберігає художній синкретизм початкового етапу історії мистецтва, зберігає і притаманну йому різницю "мусичної" та "технічної" форм творчості, але загострює цю роздвоєність, одночасно розгойдуючи в середині кожної з цих форм зв'язки між її художніми "елементами"" [3, с. 197]. Зосередимося на першій з двох названих форм та на особливостях її відтворення в сучасному хореографічному мистецтві.

Приступаючи до аналізу, хочемо акцентувати на тому, що становлення та розвиток народно-сценічної хореографії на теренах України характеризується існуванням двох основних тенденцій: збереженням автентичної першооснови танцю та обробкою фольклорного танцю, наближенням його до академічного рівня. Специфіку співіснування та особливості застосування кожної з названих тенденцій також розглянемо у пропонованій статті.

Представниками фольклорно-етнографічних ансамблів народного танцю на теренах України є: Київський академічний театр українського фольклору "Берегиня" (далі – театр "Берегиня"), Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль "Калина" (м. Київ), Фольклорний ансамбль національного обряду "Родослав" (м. Житомир), Народний фольклорно-хореографічний ансамбль "Славутич" (м. Дніпропетровськ).

Варто зазначити, що у виставах названих колективів мистецькі форми, як зокрема, хореографічне, музичне, драматичне, художнє (в оформленні сцени та костюмів) мистецтво, виступають у різноманітних формах синтезу. У процесі вистави, поєднуючись з іншими видами мистецтв або виступаючи окремо, танець може втілюватись у двох формах (автентичній та народно-сценічній) і виконувати різні функції, серед яких:

1. Танець уплетений у тканину вистави, що слугує створенню загальноемоційного враження, відтворення історичної епохи або театралізації дійства.

2. Танець, що слугує поєднанням мізансцен, сцен вистави та сценічної дії в єдине ціле. Тобто танець як зв'язковий елемент.

3. Поєднання різних танців у великі танцювальні епізоди, що становлять окремі картини вистави.

Аналізуючи вистави фольклорно-етнографічних ансамблів танцю України, ми зосередимо свою увагу на діяльності театру "Берегиня", який зорієнтований на вивчення та відтворення народних традицій, обрядів, побутових сцен, як-от: народних гулянь календарно-обрядового та родинно-побутового циклів, ярмаркових веселощів, історичних подій. У репертуарі театру театралізовані програми, серед яких: "Славні козаки Запорожці", "Любітеся, брати мої", "Партизанська слава", "Женчики", "Щедрий вечір, добрий вечір, український вертеп", "Наддніпрянське весілля", "Купальські вогні", "Веснянки", "Чумацький шлях", "Русалії" тощо.

Перша вистава театру "Берегиня", на якій ми хочемо зупинитися, – це "Миколай іде – Різдво веде", або "Щедрий вечір, добрий вечір, український вертеп" чи "Коляда", що присвячена традиційним українським зимовим святам.

Сценографічно початок вистави означено як вертеп: перед глядачем розкривається вертепна скринька, із якої виходять актори. Основна дія вистави розгортається в українській хаті, для відтворення чого використовуються столи, стільці, рушники та інші речі, характерні для традиційного побуту. Виконавців вдягнено в адаптований для сцени традиційний український одяг Центрального регіону України. Також на сцені поступово з'являються і характерні для вертепу персонажі у відповідному одязі: Миколай, Янголи, Ірод та його військо, Чорт, Смерть, Біда тощо. Особливої яскравості виставі надає поява традиційних для зимової обрядовості персонажів Кози, Діда, Меланки, Цигана тощо.

Основна сюжетна лінія вистави спрямована на відтворення традиційної для українців новорічної обрядовості. Враховуючи це, постановники зупинились на варіанті відведення кожного нового її епізоду певному святковому дійству. На початку вистави розгортається вступний епізод, який має в загальному вигляді передати атмосферу новорічних свят та налаштувати глядачів на відповідний лад. Перший з основних епізодів присвячено дню св. Андрія та відтворює традиційний обряд "Калити". Другий епізод, що є рівнозначний першому, присвячено Святому Вечору та, окрім танців і пісень, містить традиційний для нього компонент – вертепну драму, що можна визначити як основну сцену цього епізоду. Третій великий епізод розкриває традиційні для Щедрого Вечора гуляння українців. Складається він з декількох сцен: "Меланки" та "Кози". Завершується вистава загальним фінальним танцем. Варто зазначити, що всі епізоди вистави є рівнозначними та спрямовані на відтворення зимової обрядовості в хронологічному порядку, що надає виставі цілісності та завершеності загальної драматургії.

Розпочинається вистава з танцювального дивертисменту, що стисло змальовує традиційні зимові гуляння та від самого початку занурює глядача в атмосферу традиційної української обрядовості. На сцені розгортається парний танець, у постановці якого хореограф В. Вітковський використав різноманітні види бігів, притаманних українському фольклорному танцю, а також "зальотний" крок, "тинки", "вихилясники", "голубці", оберти тощо. Також представлено танець циганки, що ворожить молоді, та різноманітні елементи рядження, які традиційно супроводжували танцювальне мистецтво. Так, на сцені розгортаються: комічний танець перевдягненого жінкою чоловіка з мітлою; танець Кози; з'являється хлопець у масці свині.

Продовженням сценічної дії є поява Святого Миколая та Янголів, що виконують традиційні зимові пісні та готують глядачів до перегляду вистави. Першим святом,

яке інсценізують актори, є день св. Андрія або "Калита", що відзначається 13 грудня. "Андріївський вечір" починається з кусання калити – великого коржа з білого борошна, який пекли дівчата.

"Кожна повинна взяти участь у готуванні калети. Місять тісто всі по черзі, починаючи від найстаршої дівки і кінчаючи дівчуром років десяти або й менше. Тісто солодке, з медом. Зверху оздоблюють калету сухими вишнями чи родзинками – "щоб гарна була". Печуть у печі і запікають так, щоб вгристи її було трудно – на сухар. Посередині – дірка. В дірку всувають червону стрічку і підвішують калету до сволока посередині хати" [1, с. 17].

Після цього розпочинаються веселощі навколо калити. Саме такі ігри, пісні та танці відтворено в дії вистави. Загалом при постановці цієї сцени балетмейстер ширше розкрив ігровий момент: скакання на рогачі до калити, прагнення Писаря розсмішити охочих вкусити калиту тощо, а танці покликані лише поєднати сценічну дію в єдине ціле.

Інший епізод вистави пов'язаний зі зображенням обрядів, замовлянь, пісень та танців, характерних для виконання на Святий Вечір. У цій частині вистави хореограф використав притаманний зимовій обрядовості хоровод із зіркою у виконанні дівчат. Надалі перед глядачами розгортається інсценізація традиційного Вертепу, а саме – дії на духовну тему, що відбувалась у верхній частині вертепу. У цій сцені за допомогою танцю змальовується військо царя Ірода. Воїни, у виконанні як чоловічої, так і жіночої танцювальних груп театру, постають зі списами та мечами. Утім, лексика хореографічного епізоду не видається збідненою, хоч і побудована на простих кроках. Як і раніше, танець у цій сцені використано як зв'язуючий різні епізоди елемент. Підтвердженням означеного принципу синтезу мистецтв у виставі слугує перехід танцювальної сцени у спів, а саме – виконання колядок.

Цікаво побудовано сцену "Меланки" та пов'язану з нею новорічну гру – водіння Кози. Загалом ігровий персонаж Коза має давнє походження, що сягає язичницьких часів: "У багатьох народів Європи існували вірування про перенесення людських душ у цапів. Маски кози чи цапа мали стимулювати магічну дію смерті й оживання, віру в безперервність життєвого відтворення" [2, с. 513]. Саме цей образ слугує яскравим підтвердженням збереження давньої тотемічної магії крізь язичництво, християнство до наших днів із поступовою трансформацією змісту.

У сцені "Меланки" до акторів долучилися діти з дитячого театру-студії "Берегиня", що виконують традиційні українські танці "Тропак" (у його народно-сценічній версії в авторському варіанті) та "Ойра". Яскравішим на нашу думку видається другий. "Ойра" – автентичний парний танець, який складається з декількох колін та виконується по колу. Одним із варіантів походження назви є поєднання вигуку "ой", притаманного українській фольклорній творчості, та звернення до язичницького бога сонця Ра. Враховуючи це, можна вважати "Ойру" сонячним танцем, а саме, відлунням солярного культу. Крім того, на думку Г. Лозко, у віруваннях давніх слов'ян існував бог Орій, що відчиняв небо та зелені трави [4, с. 342]. Можливо, назва танцю є видозміною імені бога та первинно танець був присвячений поклонінню Орію. Рухи танцю не є складними, це переважно прості кроки.

Оскільки діти – це непрофесійні танцівники, виконання ними "Ойри" дає чітке уявлення про народний характер виконання танцю, особливості пластики рухів та яскраво урізноманітнює виставу загалом. У ході танцю відбувається постійне повторення двох колін, водночас відсутнє традиційне для народного виконання

входження та вихід із танцю за бажанням учасників. Тобто, можемо стверджувати, що цей танець пройшов лише первинну обробку.

Наступна сцена повністю присвячена грі – водінню Кози. На сцені з'являються такі фольклорні персонажі, як Дід, Коза, Лікар. Основною дійовою особою у комічному образі постає Коза. Танцівник (перевдягнений хлопець) за допомогою пластики намагається наблизитися до відтворення рухів кози, що містить залишки первинної тотемічної магії. Ця сцена є яскравим прикладом традиційних ігор українців, але не має достатньої кількості танцювальної лексики.

Закінчується вистава традиційним для українців танцем – "Гопаком". Виконують його не як автентичний одиночний танець, а в традиційному для народно-сценічного виконання парному варіанті. Хлопці в середині номера виконують технічні елементи, серед яких – "розніжки", "присядки", "повзунці" тощо, дівчата – обертаси та "млинці" в оберті. Серед основних малюнків – кола, півкола, лінії.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що в цій виставі використовувалися дві тенденції українського народного хореографічного мистецтва – автентична та народно-сценічна. Упродовж вистави танець виступав і як окремий вид мистецтва, і як елемент, що пов'язує різні епізоди вистави, і як елемент театралізації дії.

Інша вистава театру "Берегиня", на якій ми хочемо зупинити свою увагу, – це "Русалії", яка відображає часи Київської Русі. Русалії – це весняне свято, пов'язане з поминанням померлих. У пізніших українських традиціях має місце так званий Русалчин тиждень: починаючи від Трійці, тобто Клечальної неділі. "Звичай вносити до хати зілля на Трійцю означав запросини русалок, бо вони живуть у травах і квітах. Це був своєрідний обряд вшанування русалок як своїх прародичів. У перший день Трійці русалок "виводили із села". Дівчата у полі готували обід – поминальну тризну, заквітчували себе вінками і, взявшись за руки, йшли, співаючи" [4, с. 153].

На теренах України русалії також пов'язані з ігрищами скоморохів: "Докладніший опис цих ігор знаходимо "Стоглаві", де говориться таке: "У троїцьку суботу по селах і погостах сходяться мужі й жони на жальниках (могилах) і плачуть на гробах з великим криком, а коли почнуть грати скомарохи, гудці і перегудниці, люди, перервавши плач, починають скакати, танцювати і в долоні бити, і пісні сатанинські співати" [1, с. 357].

У постановці "Русалій" ці обряди частково відтворено. Саме це й становить основу сюжетної лінії вистави, що утворюється з декількох ключових та вставних епізодів. Одним із ключових епізодів, що розгортається на початку та в середині вистави, є поклоніння язичницьким богам та сценічне відтворення пов'язаних із цим ритуалів. Вставною мізансценою в перший епізод вистави є танець скоморохів – головних учасників усіх тогочасних масових дійств. Досить докладно розкрито картину давнього обряду – тризни. Продовження ключового епізоду поклоніння богам складається з двох картин: загальної дії та чоловічих ритуально-обрядових дій, втілених за допомогою активного використання хореографії. Наприкінці вистави перед глядачем розгортається ще один великий епізод, що складається з декількох картин, – дівочі обряди на русалії. Спрямовані вони на розкриття вірувань язичників у подвійність світу, тобто, світу людей та світу потойбічних істот. Так, одна картина епізоду присвячена зображенню дівочих гулянь, інша – русалчиних. Завершується вистава великою загальною масовою сценою.

При оформленні сцени постановники надали перевагу домінуванню сірого кольору, що створює атмосферу прилучення до чогось архаїчного: сірий задник, серед великих декораційних елементів – статуя ідола Світовида. Також у виставі

використано глечики, списи, стяги, вінки та інші дрібні елементи. Вбрання виконавців, із домінуванням сірого кольору, стилізовано під повсякденний лляний одяг жителів Київської Русі, власне, наших уявлень про нього.

Розпочинається дійство зі сцени поклоніння різним богам: Світовиду, Дажбогу тощо. Після цього жінки – артистки хору, співаючи під музичний супровід, починають водити "набірний" (із поступовим залученням учасників до танцю) хоровод. Основним рухом цього хороводу є простий крок, а от малюнки – достатньо різноманітні: змійка, коло, коло в колі із солісткою в центрі. Такі малюнки є доволі давніми і традиційними для різноманітних хороводів. Надалі до хороводу приєднуються й чоловіки, що утворюють друге коло. Танцюючи за рухом годинникової стрілки, танцівники почергово змінюють чоловіче та жіноче кола місцями, проходячи під руками один одного у "ворітця". Хоча хоровод і є найпростішим танцювальним жанром, у ньому збереглися давні семантичні коди. Хоровод у цій сцені вистави постає як невіддільний від пісні елемент, що дає глядачеві можливість зрозуміти та побачити первинний мистецький синкретизм.

Після хороводу на сцені розгортається танець скоморохів, що були присутні на всіх народних гуляннях та розважали їхніх учасників. На сцені з'являються шестеро хлопців із балетної групи театру, одягнені в костюми скоморохів із дудками та бубнами. Описаний танець є вставною мізансценою, що поєднує окремі сцени вистави.

Наступна сцена є цікавішою, адже присвячена відтворенню давнього обряду тризни – поминанню предків. "На Зелені свята починають квітувати жита, а за народнім віруванням, в час квітування хлібних злаків прокидаються мерці. […] Мертві ж предки – це охоронці інтересів свого роду, за стародавнім віруванням, і ось до них у цей небезпечний час живі зверталися, їх поминали, їм приносили жертву, влаштовуючи на гробках тризни" [1, с. 357–358]. Під супровід жіночих голосінь розгортається танець дівчат із квітами. Головним у ньому стає відтворення емоційної атмосфери давнього обряду. Тобто танець тут слугує ілюстрацією та елементом емоційного підсилення дії.

Використанням українського парного народно-сценічного танцю відзначається наступна сцена, присвячена поклонінню богам та загальному святкуванню. Характеризуючи цей танець, можемо впевнено віднести його до жанру народно-сценічного танцю, оскільки в ньому активно використовуються рухи, перейняті з класичного танцю.

Надалі танець стає суто чоловічим. На сцену виносять казан, у якому готують куліш, супроводжуючи це вправлянням у силі та витривалості. На сцені розгортається великий танцювальний епізод, присвячений богові Перуну (богу війни). Юнаки дають присягу Перуну і відбувається посвята юнака у воїни, який надалі проходить випробування.

Після цього на сцені відтворюються дії, характерні саме для русалій. Співаючи, дівчата цілуються крізь вінок та обмінюються сакральною випічкою – птахами, що символізують прихід весни. Загалом традиція поклоніння птахам на теренах України, є доволі давньою та втілює давні тотемічні вірування.

Наступна картина супроводжується жіночим танцем навколо дівчини на діжі, яку вдягають у білу сорочку та увінчують. Дівчата виконують танець по колу із різнокольоровими стрічками, які поступово то закручують, то розплітають.

Подальший танцювальний епізод присвячено розвагам русалок. Хоровод русалок утворено з традиційних малюнків: кола, змійки, ліній; та великої кількості рухів, притаманних українському народно-сценічному танцю. Закінчується цей танцювальний епізод "проводами русалок" жінками під супровід пісні до їхнього світу.

У наступній частині вистави у танці, що його виконують трійки танцівників, використано інший, наповнений багатим символічним змістом, аксесуар – вінок. Загалом цей танець також є хороводом, де виконавці проходять у ворітця, стають колінами на хусточку та цілуються крізь вінок. Закінчується вистава великим масовим танцем, побудованим за законами драматургії народно-сценічної хореографії.

Підсумовуючи образне та лексичне вирішення цієї вистави, можемо говорити про широке використання танцю у формі мізансцен, що з'єднують сцени вистави, а – також у формі великих танцювальних епізодів. Водночас тут відсутнє використання автентичних танців, що пояснюється браком достовірних даних про функціонування хореографічних жанрів у давні часи, окрім незаперечного використання хороводів, які були представлені у виставі, але в авторській інтерпретації. Щодо лексики, можемо говорити про домінування народно-сценічної та вкраплення елементів класичної, а саме стрибків і обертів. Варто зазначити, що це не збіднило виставу, а сприяло яскравому відтворенню давніх традицій русалій в авторському переосмисленні зі збереженням фольклорних традицій.

Підсумовуючи характер використання фольклорних елементів у діяльності театру "Берегиня", відзначимо використання автентичних українських танців у незміненому вигляді, що слугує збереженню фольклорного матеріалу та його популяризації. Але візуальний ефект від цих танців суттєво відрізняється порівняно з народним виконанням, оскільки професійні танцівники мають своєрідну поставу, іншу пластику рук, ніг, корпуса. Більш природно ці танці виглядають у виконанні артистів хору, які не мають хореографічної підготовки.

Також у всіх програмах використовують народно-сценічні танці в авторському варіанті. У процесі постановки використовують закони драматургії та широкий спектр рухів українського народно-сценічного танцю, деякі рухи класичного танцю, що безпосередньо вплинули на розвиток його лексики.

Отже, у діяльності театру "Берегиня" збережено дві тенденції: використання автентичного українського народного танцю та його народно-сценічного варіанта. Форми використання їх різноманітні: від окремих танцювальних номерів до розгорнутих танцювальних епізодів, що виступають у тісному синтезі з іншими видами мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Воропай О*. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Велес, 2005. – 528 с.

2. Історія української культури: у 5 т. Т. 4, кн. 1 / ред. кол. Скрипник Г. А., Пилипчук Р. Я., Рубан В. В., Пономар Л. Г., Артюх Л. Ф. та ін. – К. : Наукова думка, 2008. – 1008 с.

3. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. 1, 2, 3 / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 440 с.

3. *Лозко Г. С.* Українське народознавство / Г. С. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ART SYNTHESIS AND FOLK DANCE TRADITION TRANSMISSION IN ETHNOGRAPHIC FOLK-STAGE DANCE ENSEMBLES PRACTICE

Liliia KOZYNKO

Department of Choreography,
National Pedagogical Dragomanov University,
str. Turgenevska, 11, room 4-2, Kyiv, Ukraine, 01054,
tel.: (044) 48-64-790; e-mail: lilya_koz@mail.ru

The study of semantic codes of traditional culture provides an opportunity to revive the primary inherent in folk art and reveal their meanings in contemporary Ukrainian professional dance practice. Therefore, the present paper deals with the problem of folk cultural traditions in Ukrainian modern ethnographic folk-stage choreography. It concentrates on analyzing the peculiarities of the Ukrainian folk choreographic culture elements' transmission and functioning in Ukrainian ethnographic folk-stage modern choreographic art. This text discloses the complex problem of the ethnic dance elements and art synthesis being used in Ukrainian modern ethnographic folk-stage dance ensembles.

This article analyzes the performances of Ukrainian ethnographic folk-stage dance ensembles, the example of Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya", which focused on studying and playing folk traditions, rituals, everyday scenes, such as: folk calendar ceremonial and historical events.

It should be noted that in the performances of folklore-ethnographic dance ensembles arts, such as dance, music, drama, art (in the design stage and costume), appear in various forms of synthesis.

The analyses of the scenographic solutions, specific of authentic, folk-stage dance and ritual traditions of Ukrainian people using allowed made certain conclusions.

Summing up the character of folk elements using in Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya", we defined unchanged authentic Ukrainian dance using, which serves the preservation of folk traditions and tneirs promotion.

Also, all programs used folk-stage dance in the author's version. Thus, in tneir theatrical prodaction used drama laws and a wide range of Ukrainian folk-stage dance movements, some moves of classical dance, that directly influenced on the development of his vocabulary.

So of, Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya" saved two trends: the using of authentic Ukrainian folk dance and its folk-stage version. Kyiv Academic Theater of Ukrainian folklore "Berehynya" use this trends in various forms, from individual dances to the detailed dance scenes, acting in close synthesis with other arts.

Key words: choreography, dance, folklore, authentic dance, folk-stage dance.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 195–202
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 195–202

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.8.028.3 “19”

НОВІТНЯ ТЕОРІЯ ТАНЦЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ЗА МЕТОДОМ РУДОЛЬФА ФОН ЛАБАНА

Денис ШАРИКОВ

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
бульв. Верховної Ради 22 б, кв. 35, Київ, Україна, 02094,
тел.: (+38 067) 420-90-42; e-mail: dinois.khoreologiya.77@mail.ru

Проаналізовано особливості теорії та філософії танцю Рудольфа фон Лабана. Розглянуто дві його концепції – “хореотика” та “евкенетика”, а також філософію Лабана про: рух, тіло, ритм, гнучкість і хребет, тіло в просторі, дихання, пози і жести, динаміка руху, баланс і гармонію, геометричні форми, ікосаедр.

Ключові слова: хореографія, сучасний танець, теорія руху, виражальний танець, простір і час, кіносфера.

Проблема, якій присвячене дослідження, цікава тим, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано і розглянуто теорію та філософію танцю Рудольфа фон Лабана першої половини XX століття за модерністським спрямування. Визначені характерні особливості категорії, які за методом Р. фон Лабана вкрай важливі для професійного вивчення танцю некласичного напряму.

Мета статті – висвітлити особливості новітньої філософії танцю за методом Р. фон Лабана у першій половини XX століття.

Завданнями є:

– проаналізувати наукові дослідження цієї проблематики;

– визначити нові характеристики теорії танцю Р. фон Лабана теорія руху, виражального танцю, простору і часу, кіносферу;

– висвітлити головні категорії у філософії танцю Р. фон Лабана про теорію руху, виражальний танець, простір і час, кіносферу.

Наукові дослідження з сучасної хореографії кінця XX – початку XXI століть представлені працями Філіпа Ля Моля, Мішеля Марселя, Моніки Кох, Майкла Хакслі, Олександра Чепалова, Дениса Шарикова.

Філософія, теорія танцю, балетне мистецтво XX століття дуже суперечливі. Це, як не дивно, пов’язано з певними соціокультурними, регіональними, філософсько-релігійними, соціально-політичними, художніми, авторськими чинниками. На наш погляд, саме авторські і релігійно-філософські чинники є первинними у створенні нових танцювальних форм і технологій.

Рудольф фон Лабан (Rudolf fon Laban: 1879–1958) – німецький артист театру австрійського походження, хореограф, викладач модерністського танцю, автор теорії про хореотику – дослідження просторових форм у танці; евкінетику –

© Денис Шариков, 2015

дослідження виразної динаміки танцю, а також кіносферу – простір навколо тіла, який можна охопити руками і ногами [8, p. 69]. Р. фон Лабан – представник західноєвропейських, філософських впливів психоаналізу, екзистенціалізму, атропосовської теорії Рудольфа Штайнера; художніх впливів модерну, баухаузу, конструктивізму, експресіонізму кінця XIX – першої половини XX століть, а також нового експериментального руху і методу в галузі ритмопластики й евритмії Франсуа Дельсарта та Еміля Жак-Далькроза.

На відміну від багатьох реформаторів танцю, які стихійно бунтували проти теорії класичного танцю і балету, він теоретично обґрунтував власну філософську модель та ідею про танець. Р. фон Лабан також автор нової системи запису рухів і композиції танцю, яка отримала назву "Лабанатація". У своїй книзі "Вивчення сучасного танцю" (1968), статтях "Вступ у ранній період експресіоністського танцю через роботу Рудольфа фон Лабана", "Майстерність руху: життя і робота Рудольфа фон Лабана" охопив початок розвитку теорії сучасного танцю 1925–1950 років у Німеччині, Британії, Західній Європі та США. Ми проаналізуємо лише найважливіші теоретичні принципи і положення, на яких наголошував Р. фон Лабан у своїй теорії експресіоністського (модерністського) танцю у вигляді розділів і паттернів (зразків) у статтях.

Лейтмотив творчості Р. фон Лабана – *зробити танець самостійною галуззю мистецтва* [2]. На нашу думку, це не є зовсім правильно, бо 1708 року за П'єра Бошана і Рауля Фьойє, *балет і танець уже остаточно виділились з опери і театру в окремий вид мистецтва, вже тоді існувала королівська академія танцю*, про яку йшлося раніше. Він і його учні 1922 року створили трупу – "Tanzbuehne Laban", яка виступала з гастролями по всьому світу. Р. фон Лабан шукав нових шляхів використання танцю, працював над створенням "театру автентичного жесту".

Піднесений роботами Платона "Закони", Лукіана "Трактат про танець", музичною гармонією і математичними теоріями Піфагора, також філософією експресіонізму, Р. фон Лабан закликав вивчати рух у системі відносин людини з космосом. З метою знайти загальні закони – "хореологічний порядок" руху – він займався народними танцями, анатомією, фольклором, архітектурою і навіть кристалографією. Ця ідея заснована на тому принципі, що *танець – не послідовність кроків, а незалежний засіб вираження, зі своїми внутрішніми законами, поняттями й структурою*.

Найважливішою знахідкою Р. фон Лабана є те, що інструмент експресії – це не тіло, а простір. *Хоча ми пам'ятаємо, що саме за "тіло як інструменті для рухів" критикував М. Фокін Р. фон Лабана та його послідовників*. Це відображає внутрішню природу руху. Отже, Р. фон Лабан зосередив увагу на тілі в просторі, а не на розташуванні частин самого тіла. У своїх спробах просунути аналіз руху, він створив дві концепції – "Хореотику" (choreutics – від грец. χορέότικ, дослідження кіл та просторових форм у танці) та "Евкенетику" (eukenetics – дослідження виразності танцю) [1].

Р. фон Лабан вважав, що закони гармонії універсальні, її форми повторюються і в кристалі, і в людських бажаннях, і в танці. Закони просторової гармонії подібні до законів музичної гармонії і, як вважав Р. фон Лабан, можуть бути перевірені математикою – вірніше, геометрією. Він виділив кінесферу ділянку простору навколо тіла, яку можна охопити руками і ногами; він зобразив її геометричну схему.

На противагу неокласичному балету і М. Фокіну, у яких використовується шість позицій ніг і п'ять позицій рук; положення тіла – прямо боком, схрещено,

розвернуто; рухи сидячі, безстрибкові, прохідні, біг, у стрибку, система Р. фон Лабана користується всіма можливими напрямками руху людського тіла. Р. фон Лабан провів аналогію між розмірами тіла і структурою "Ікосаедра" – кубу надається змога детальніше описувати орієнтації вісьмома вершинами, які поєднані з шістьмома квадратними поверхнями *("орнаментальний танець"* самого Р. фон Лабана) [3, с. 50].

Власну теорію танцю Р. фон Лабан також ототожнював з теорією в живописі російського художника – абстракціоніста Василя Кандинського *(теорія про абстрактне мистецтво, асоціацію та* ***синестезію*** – сприйняття фарб не тільки як оптичних, але і як звукових стимулів, класифікування кольорів за їх ароматами, звуками й формами, створюючи картину, подібну до музичних симфоній, шукаючи гармонію в поєднанні кольорів); з теоріями австрійського композитора експресіоніста Арнольда Шенберга *(теорії про відмову від тональної системи та ствердження* ***анатональності****,* що спирається на ***дисонантні інтервали*** без розв'язання в ***консонанс***; *теорії про* ***додекафонії*** *– техніка музичної композиції,* яка використовується як звуковисотна основа музичного твору; *анатональность* – принцип звуковисотної організації, що виражає відмову композитора від логіки гармонійної тональності [3].

За Р. фон Лабаном, людина рухається задля того, щоб задовольнити якусь потребу, для неї емоційний ритм визначає ритм рухів. Якщо ритм внутрішній і зовнішній не врівноважені, танець буде занадто фізичним, тілесним. Різні ритми мають різні характеристики. Він працював переважно без музики, вважаючи, що ритм проводиться тілом – тіло створює власну музику. Він заперечував ідею про те, що тіло – всього лише інструмент музичної інтерпретації.

Внутрішній *імпульс*, що викликає рух, Р. фон Лабан назвав зусиллям (м'язовою енергією). Його характер *залежить від внутрішньої установки на прийняття чи неприйняття обставин*, які впливають на рух – сили, часу, течії, простору руху. У такому вигляді зусилля має певні виразні характеристики. Найменші зміни зусилля або його напрями викликають зміну сенсу. Р. фон Лабан визначив зв'язок зусилля з внутрішньої мотивацією. Згідно з ним, сила пов'язана з фізичними функціями, час – з інтуїцією, простір – розумовими функціями, а пізніше – з емоціями [2].

Ми проаналізуємо погляди і теорію Р. фон Лабана: про рух, тіло, ритм, гнучкість і хребет, тіло в просторі, геометричні форми, ікосаедр. Хоча з багатьма із них ми абсолютно не згодні, але вважаємо для повної картини осягнення сучасної танцювальної модерністської думки це вкрай потрібно відзначити. *Також після певних тезисів Р. фон Лабана, у дослідженні надаватимуться коментарі непогодження його суджень зі загальновідомими принципами у хореографічній культурі.*

"*Про Рух"*. Рух як об'єднавчий чинник усього існуючого. Рух пронизує кожен аспект живої реальності, рух зводить разом і пов'язує досвід воєдино. Усе, що ми дізнаємося про життя, ми виявляємо через рух. Світлові хвилі досягають очей, звукові хвилі взаємодіють з вухом, усе це – рух. Буття і є рух, частина живого всесвіту. Рух – це підтвердження, а затвердження життя (*цей тезис Р. фон Лабана, в принципі є онтологічним за своєю характеристикою, що не є новим у балетному мистецтві на початок XX століття, а лише підтверджує існуючий тезис у філософії та теорії балетного мистецтва*) [3].

"Про Тіло". У горизонталях і вертикалях людського скелета Р. фон Лабан вважав щось на зразок стійкої архітектури. У правильних рухах чітко проявляється

тривимірність опор і арок. Він звернув увагу на симетрію структури тіла щодо центра тіла і голови: кожен окремий орган (ніс, рот, геніталії) розміщений у центрі, тоді як парні органи розміщені симетрично на кожному боці тіла. Збалансована структура тіла забезпечує рівновагу (*цей стандарт який навів Р. фон Лабан, у професійному танці є обов'язковим, і тому говорити про "новий метод постанови корпуса" зайве, симетрія й рівновага як найважливіші чинники балетного апломбу встановлені професорами Академії танцю в Парижі ще у кінці XVII століття за президентів академії П'єра Бошана, Луї Пекура, Луї Дюпре, які відстоювали і наполягали на цьому тезисі*).

З функціонального погляду це ділянка фізичної активності. Крім переміщення в просторі, ноги допомагають підтримувати баланс, переносити вагу, стрибати, скручуватися, повертати тіло. Рухи за участю рук і кистей показують, відмахуються, хрустскриплять. Кисті і пальці маніпулюють, тримають, відпускають, торкаються. Р. фон Лабан наголосив на важливості для артиста гнучкості хребта, сили живота, ритму і розширення грудної клітини і легенів [2].

"Про Дихання". Р. фон Лабан наголосив на важливості правильного дихання. За Р. фон Лабаном, дихання – це основа життя та існування, і воно відбувається природно, як суть природного процесу. Слідом за стисненням і видихом рух грудної клітки і розширення нижніх ребер втягують повітря. Дихання наповнює киснем кров, впливаючи на здорові, фізичні, емоційні та інтелектуальні можливості людини. Він наголосив, що воно є одним з головних складників розвитку людського потенціалу та існування [3].

"Гнучкість і хребет". Р. фон Лабан вказував на потребу силу і пластичність хребетного стовпа, оскільки вважав, що вплив індустріалізації частково змінив природну постанову корпусу людини. Він зазначив, що добре вибудуване тіло – це піднята голова, очі дивляться вперед, плечі спрямовані вниз, причому з мінімально необхідним зусиллям (*це в принципі є також важливим у професійному навчанні академічного танцю за теорією Карло Блазиса, М. Фокіна і на нашу думку не є принциповим досягненням саме Р. фон Лабана*). Хребет потребує постійного подовження, компенсуючи постійний тиск гравітації.

Вирівнювання хребта дуже важливе для тіла через його розташування і роль у підтримці рівноваги й вертикальності. Р. фон Лабан стверджував про ще один важливий чинник – повну використовуваність гнучкості й рухливості хребта, оскільки їх спосіб життя зробив хрящі жорсткими або послабив м'язи, і вони втратили ту еластичність, яка передбачена Природою. Постава корпусу – така ж частина експресії, як і рухливість.

"Пози і жести". За Р. фон Лабаном, кінцівки і тулуб, так само, як і мозок, можуть збагачувати сприйняття світу. І для постави корпусу, і для руху, необхідна укріплена черевна стінка, сильні, щільні сідниці, вертикальна спина – усе це забезпечує найкращий опір тиску гравітації і дає змогу бути сприйнятливим до руху і взаємодії.

Ми розглядаємо тіло як інструмент руху (*це заперечував М. Фокін: він тіло вважав не буд-яким інструментом руху, предмета тощо, а наполягав на особливій ролі тіла людини, тим більше у сценічному мистецтві*). Р. фон Лабан виокремив чотири моменти: "де рух відбувається"; "як рух відбувається"; "які обмеження руху"; "чому відбувається рух".

Отже, ми маємо чотири рухові параметри, за допомогою яких можна аналізувати рух: простір, час, динаміка. (*М. Фокін та його послідовники не вважали це важливим*

чинником у професійному балетному мистецтві, через те, що досліджувати рух, який не має сенсу. Це не є проста фізична гімнастика, для якої за Р. фон Лабаном, важливий її аналіз. Виконання певного руху як такого, а саме формування його художньої форми, вже відбулося за часів первісності, античності, ренесансу. Академізація у XVII–XIX століттях. І тому на початку XX століття цей тезис може бути важливим для аматорів і людей які починають займатися будь-яким пластичними дисциплінами. Для професійного сценічного танцю це не є важливим: завдання і цілі руху, причини його виконання, особливості, принципи, комбінація з набору декількох рухів, вже визначені художньою формою, певним стилем та естетикою, роботою екзерсису, сценічними зразками, сюжетними художньо-образними чинниками) [4, с. 234–236].

"Тіло в просторі та його орієнтація" Тіло, рухаючись у просторі, дає можливість бачити рухи завжди. За Р. фон Лабаном: "рух – це зміна", "простір повинен бути видним як місце, де відбуваються зміни". Тривимірний простір у формі сфери, у якому здатне діяти тіло (розширюється від центру до країв кінцівок), Р. фон Лабан назвав *"кіносферою"*. Цей термін він визначив як ту частину загального простору, яка доступна людині.

За теорією Р. фон Лабана у межах "кіносфери" тіло може займати малий простір або розширитися до її периметра. Такі зміни визначають діапазон різних форм. Р. фон Лабан виділив чинники, які відображають зміни цих форм. *Розміри* – висота, ширина й глибина дають змогу виділити рух, що відбувається переважно в напрямку "вгору–вниз", "праворуч–ліворуч", "рухи вбік", у напрямку "вперед–назад". *Наближеність,* тобто, де відбувається рух стосовно тіла: близько чи віддалік. Відповідно до певних меж, виділяють три *площини*: у площині паралельно до стіни; у площині паралельно до підлоги; у площині, витягнутій вертикально чи спереду назад [8, p. 124–128].

Центральний чи периферійний напрям – щодо центру: рух відбувається за напрямом до тіла або від нього (*ці аксіоми Р. фон Лабана цікаві, саме з погляду подальшого розвитку ритмопластичної системи методів Ф. Дельсарта та Е. Жак-Далькроза. Але до професійного балетного мистецтва вони не мають нової цікавості. Бо саме за цими принципами М. Фокін будував свої нові балети "Ацис і Галатея", "Дафніс і Хлоя", "Шопеніана" і намагався реформувати застарілі академічні канони у галузі площини, простору виконання танцю танцівником. Лабанівські "три площини" у балетах М. Фокіна мали звичайне місце, яке відображало творчий задум, сюжет і художньо-образне насичення хореографічного тесту танцівника чи балерини. Їхні рухи у просторі були гармонійними, звичайними, а також, за сюжетом, досить виражальними і залежали від композиції балету, а не від особливих теорій переміщення танцівників у просторі та демонстрації ними певних площин*).

Рухи, що починаються з периферії до тіла, Р. фон Лабан називав – периферійними; рух назовні – центральними. Характеристики простору за Р. фон Лабаном: спрямованість чи неспрямованість – де відбувається рух по найкоротшому шляху і відповідно по прямій лінії (спрямованій), або допускає велику гнучкість, непрямий шлях (неспрямований).

"Про геометричні форми". Р. фон Лабан визначав, що рух (*сьогодення як такий*) переважно набув всі типів геометричних форм. Співвідносячи рух з геометричними формами, Р. фон Лабан досягав двох специфічних цілей: уведення базового словника,

який стимулює уяву, і підтримка майбутніх досліджень – в якості точки референції. Платонівскі кола, спіралі, фігури з восьми ліній, що йдуть у різних напрямках, – корисні точки відліку для будь-яких типів рухових композицій, які стимулюють міркування й уяву. У власних замальовках Р. фон Лабана можна побачити людей, які рухаються всередині геометричних форм. Малюнки, створені після Другої світової війни (1939–1945) абстрактніші. Можна припустити, що це відображання його напрямків й роздумів. Для опису орієнтації тіла в просторі була введена "кіносфера". Щоб встановити специфічніші точки відліку, ця сфера була доповнена геометричними формами всередині неї. Куб є корисною початковою формою, розвиває в людини велику усвідомленість напрямів висоти, довжини й ширини.

"Про Ікосаедр – форма кришталю". За Р. фон Лабаном, люди, незалежно від відмінностей у расі і рівні життя, мають щось загальне. Коли вони висловлюють почуття або хвилювання, це загальне стає найочевиднішим в їхніх рухових паттернах, у них виділяються певні точки в просторі навколо тіла. З'єднавши ці точки, приходимо до *суворої форми кристала*.

Цю форму він пізніше назвав "ікосаедром", (*у хімічних науках це протеїн, що кристалізується у форму ікосаедра*). Так само і людина, за Р. фон Лабаном, схильна наслідувати в своїх рухах лінії, які з'єднують дванадцять вершин ікосаедра, переміщуючись немов по невидимій мережі траєкторій. Він також зазначав, що "переміщення по деяких з цих траєкторій дає досвід гармонійних і спокійних почуттів і образів, тоді як дотримання інших траєкторій спонукає почуття образи, злості, нещастя й дисгармонії".

"Ікосаедр дає змогу детальніше описувати орієнтацію. Вісім вершин куба з'єднують шість квадратних поверхонь. Працюючи з тримірним простором, можна виділити три прямокутники з чотирма вершинами. З'єднавши їх вершини, можна отримати дванадцять точок, що стосуються поверхні сфери. Поверхні між точками утворюють двадцять рівносторонніх трикутників, формуючи ікосаедр. Це майже сфера, яка визначає простір, у якій кожен індивід може рухатися, і вона забезпечує відмінні способи розпізнавання та впорядкування напрямків, що використовуються в русі людини" [7, с. 88–93].

Отже, теорія сучасного танцю Р. фон Лабана, цікава саме тим, що на відміну від академічної (Фабріціо Карозо, Рауль Фьойє, Карло Блазіса, Лепольда Адіса) та неокласичної (Михайло Фокін, Федір Лопухов, Джордж Баланчін, Леонід Якобсон) філософії хореографічного мистецтва, намагається орієнтуватися та позиціонувати себе з: антропософськими ідеями у філософії початку XX століття; сучасною модерністською музичною теорією та вибудовувати за її принципом танцювальну модель. Також важливо додати, що незважаючи на деякі з нашого погляду неправильні роздуми та ідеї Р. фон Лабана, з точки зору й позиції М. Фокіна, однак, їх спроба внести у сучасну теорію танцю нові принципи, характеристики та розуміння й існування людини у просторі є вагомим внеском у загальну філософію сучасної хореографії XX століття та сьогодення.

Список використаної літератури

1. *Кох М.* Введение в ранний период европейского экспрессивного танца через работы Рудольфа Лабана. Введение в систему движений Рудольфа Лабана

с акцентом на его ранние работе [Электронный ресурс] / Моника Кох. – Режим доступа : http: //www.heptachor.ru/.

2. Лабанівський танцювальний центр "Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Laban Dance Centre" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.trinitylaban.ac.uk/.

3. *Рудольф Л.* Теория, метод, система [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http: //www.belcanto.ru/laban.html.

4. *Фокин М.* Против течения / Фокин М. М. – [изд. 2-е, доп. и испр.]. – Л. : Искусство, 1981. – 510 с. : ил.

5. *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / Чепалов О. – Х. : Харківська держ. академія культури, 2007. – 344 с. : іл.

6. *Шариков Д.* Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія / Д. І. Шариков. – К. : Кафедра театрального мистецтва, Київський міжнародний університет, 2013. – Частина 1. – 204 с.

7. *Шариков Д.* Ритмопластичний та авангардний чинники в хореографії XX століття / Д. Шариков // Міжнародний науковий журнал "Науковий огляд" РИНЦ science index. – К. : Міжнародний науковий журнал, 2014. – С. 88–93. – (Серія "Мистецтво. Мистецтвознавство"; вип. № 5 (6)).

8. *Huxly M.* The Twentieth-Century Perfomance Reader / Huxly M., Witts N. – London: Routledge, 1996. – 421 p. : ill.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE LATEST THEORY OF DANCE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY ACCORDING TO THE METHOD OF RUDOLF VON LABAN

Denys SHARYKOV

Department of Direction and Choreography,
Ivan Franko National University of Lviv,
Bulvar Verkhovnoy Rady of 22 b, 35, Kyiv, Ukraine, 02094,
tel.: (+38 067) 420-90-42; e-mail: dinois.khoreologiya.77@mail.ru

Analyzed the theory and philosophy of dance Rudolf von Laban. Considered two concepts – "χορέότικ" and "eukenetics", as well as philosophy Laban about: movement, body, rhythm, flexibility and the spine, the body in space, breathing, postures and gestures, movement dynamics, balance and harmony, geometric shapes, ***icosahedron***.

The problem, which is devoted to the study, is interesting because for the first time in the domestic arts analyzed and considered theory and philosophy of dance Rudolf von Laban first half of the twentieth century for modernism. Defined characteristic features of categories which method Laban is extremely important for the professional study of non-classical dance direction.

The aim is to highlight the characteristics of the modern philosophy of dance according to the method of Rudolf von Laban in the first half of the twentieth century.

Tasks are: analyze research commissioned problems; identify new features of the theory of dance Rudolf von Laban theory of motion, expressive dance, space and time, kinosphere; to highlight the main categories in the philosophy of the dance of Rudolf von Laban on the theory of motion, expressive dance, space and time, kinosphere.

Research on modern choreography of the late XX – early XXI century is represented by works of Philip La Mole, Michel Marcel, Monika Koch, Michael Huxley, Alexander Chepalov, Denys Sharykov.

Twentieth-century philosophy, theory of dance and ballet art is very inconsistent. This, ironically, is associated with certain socio-cultural, regional, religious-philosophical, socio-political, artistic, copyright factors. In our opinion, it is the author's religious and philosophical factors are primary in the creation of new dance forms and technologies.

Rudolf fon Laban – representative Western philosophical influences of psychoanalysis, existentialism, anthroposophy theories of Rudolf Steiner; artistic influences of Art Nouveau, Bauhaus, constructivism, expressionism of the late XIX – first half of the twentieth century, as well as new experimental movement and method in rythmoplastical and everythmya Francois Delsarte and Emile Jacques-Dalcroze school.

Unlike many reformers dance, which spontaneously rebelled against the theory of classical dance and ballet, he theoretically grounded own philosophical model and the idea of dance. Laban also the author of a new system of recording movement and composition of dance, which was called "Libanotation". In his book "Ehe Study of modern dance" (1968), "Introduction in the early period of expressionist dance through the work of Rudolf von Laban", "The Mastery of movement: the life and work of Rudolf von Laban" covers the beginning of the development of the theory of modern dance in 1925–1950, Germany, great Britain, Western Europe and the USA.

The leitmotif of the work of Laban is to make dance an independent branch of art

It is also important to add that in spite of where which from our point of view is wrong thoughts and ideas Laban, viewpoints and positions of Mikhail Fokine, however, their attempt to make the modern theory of dance new principles, characteristics and understanding and of human existence in space is an important contribution to the philosophy of modern choreography of the twentieth century and the present.

Key words: choreography, modern dance, movement theory, expressive dance, space and time, chinosphera.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 203–208
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 203–208

УДК 792.8:373(477.83-25)(091)

СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ

Роксолана МОКРІЙ

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: (+38 068) 526-24-30

Розглянуто історичні передумови виникнення, розвитку і становлення хореографічної школи у Львові, результати роботи школи протягом п'ятдесяти п'яти років: внесок кожного із директорів у розвиток школи. А також перераховано випускників школи як результат успішної педагогічної праці школи.

Ключові слова: Львівська державна хореографічна школа, хореографія, педагог, балетмейстер-постановник, балет, артист-балету, Львівський національний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, директор, танцівник.

На сьогоднішній день у Львові дуже багато різних позашкільних закладів, які виховують у дітей любов до мистецтва та спорту, спонукають до здорового способу життя, розвивають певні навички, залежно від спрямування секції. Серед них є мистецько-музичні школи, будинки творчості, спортивні комплекси та інші. Проте я хочу звернути увагу саме на хореографічні студії, які масово агітують дітей до занять танцем, та мало з них мають дійсно професійний підхід до виховання хореографічних здібностей у дітей, які вважаються не аматорськими – самодіяльними колективами, а саме професійними, які працюють у напрямі культури та освіти.

Одним із таких закладів на сьогоднішній день є Львівська державна хореографічна школа, яка вже понад півстоліття виховує майбутніх танцівників, артистів-балету, які в подальшому стають як балетмейстерами-постановниками, так і педагогами у сфері хореографії. У 2012 році школа відсвяткувала велику подію з нагоди 55-річчя від дня заснування школи, відбувся великий концерт за участі її вихованців у Львівському національному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької.

За останні роки школа сильно вирізняється в плані педагогічної та освітньої діяльності, тому виросли масштаби творчих вимог до педагогічного складу школи, який постійно поновлюється молодими й енергійними хореографами часто саме колишніми випускниками.

У післявоєнні роки балетна трупа львівського оперного театру відчутно мала потребу в поповненні новими кадрами у зв'язку з цим при театрі в 1947 році було створено балетну студію яку очолив хореограф, соліст балету Олександр Ярославцев. У студію відбирали талановитих дітей, здібних до хореографії

© Роксолана Мокрій, 2015

з хорошими балетними даними, й виховували з них майбутніх танцівників балетної трупи. Саме на базі цієї студії в серпні 1957 року рішенням обласного управління культури та за сприяння дирекції на той час ще Львівського державного академічного театру опери та балету ім. Івана Франка офіційно було засновано Львівську дитячу хореографічну школу – з чотирирічною формою навчання – першу і єдину на всю Західну Україну [5].

Першим директором Хореографічної школи з серпня 1957 року до серпня 1960 року була Клавдія Васіна – високо фаховий і вимогливий педагог, на цей час вона працювала також педагогом-репетитором балетної трупи театру. Разом із нею робила набір учнів до школи педагог по класу фортепіано Любов Кулик. У школу прийняли 70 учнів. Конкурс був надзвичайно великим, оскільки подібної професійної школи, спрямованої на хореографію, у Львові досі не було [5].

У цей час у школі почали свою педагогічну діяльність такі хореографи, як Олена Брандт, Олександра Печенюк, Людмила Орловська, та концертмейстери Майя Лазебник (Стрельцова), Микола Сільвестров, педагог фортепіано Любов Кулик.

З 1960 по 1962 роки школою керувала Євгенія Шинкаренко, яка згодом переїхала до Москви і працювала в Московському хореографічному училищі. З 1962 по 1969 роки школу очолювала Галина Абакунчик і саме за її керівництва школі було надано теперішнє приміщення, що розташовано по вулиці Дорошенка, 63 (перший поверх та флігель). Поступово контингент учнів збільшився до 100 осіб. У зв'язку з цим розширився й педагогічний склад школи. З 1969 по 1973 роки школу знову очолювала Клавдія Васіна. З 1973 року тривалий термін – 18 років – школою керувала Марія Замай-Бєлова. До роботи в школі вона мала власну студію, з якої діти перейшли в школу, і таким чином за її керівництва чисельність учнівського колективу школи зросла від 100 до 300 учнів, відповідно і педагогічний склад збільшився із 20 до 40 учителів.

З 1974 року була запроваджена посада завуча, на якій до сьогодні працює Надія Котик. Разом із керівництвом школи вона вдосконалює навчальний процес, зміцнює матеріальну базу школи. Було докладено чимало зусиль для розширення площі школи, проведено капітальну реконструкцію приміщень, щоб створити комфортні умови для занять хореографією, облаштувати нові класні кімнати.

Саме в ці роки й відбувся спалах творчого зростання і розквіту. До школи прийшли відомі провідні педагоги-хореографи: заслужена артистка України Ольга Стратиневська, артисти та солісти балету Ольга Самойленко, Лев Благий, Сергій Астремський, Лідія Зотова (Ситніченко), Алла Сердцева, Оксана Орлюта, Любов Луговська, які представляли перші випуски учнів школи. Варто відзначити балетмейстерів-постановників, які впродовж діяльності школи зробили свої творчі внески в навчання дітей це: заслужений артист України Петрос Малхасянц, заслужений артист Бурятії Михайло Заславський, народний артист України Герман Ісупов, Ніна Поспєлова, Сергій Наєнко, Галина Клещова [5].

Протягом багатьох років режисером традиційних щорічних звітних концертів школи була педагог-ветеран школи Людмила Маріна – чудовий знавець музично-сценічної драматургії.

Доречно згадати й інших ветеранів школи: заслужену артистку України Ірину Красногорову, Руфіну Ланську, заслужену артистку України Ельзу Старікову, Ніну Балухіну, Миколу Панасюка, Людмилу Орловську, Неллі Товстанову, Ірину Панасюк, Ніну Маркову, Валентину Коваленко, Валентину Шевченко, Галину

Сахновську та молодих педагогів-хореографів Наталію Смут, Тетяну Роздобудько. Поряд із ними працювали і працюють концертмейстери та педагоги фортепіано Любов Кулик, Людмила Єнько, Тетяна Журікова, Аделія Яцино, Ніна Гузікова, Алла Трепліна, Ольга Яворська, Лідія Пронюк, Нона Чекаленко, Світлана Тихоненко, Олена Немира, Ігор Тетельбаум, Адріана Масляк, Вікторія Альохіна, Оксана Куйдич, Ніна Мервінська, Оксана Сивохіп, Галина Стоцько, Валентина Тарчинець, Світлана Крупей, Ірина Кос, Наталія Зікрич, Аліна Журікова. Всі вони свою майстерність, любов і відданість мистецтву вклали у свідомість, душу й тіло своїх вихованців, у світ музики та руху танцю, ім'я якому – балет.

З 1985 року школа перейшла з п'ятирічної на семирічну форму навчання та стала базовою в Західному регіоні. На базі школи щорічно відбуваються семінари для керівників хореографічних колективів області та педагогів-хореографів шкіл-мистецтв. Також існують розроблені навчальні плани та програми з хореографічних і музично-теоретичних дисциплін. Створено два відділи: хореографічний і відділ концертмейстерства та музично-теоретичних дисциплін [1].

Школа неодноразово була учасницею хореографічних фестивалів-конкурсів, на яких займала призові місця. Зокрема, у 1989 році на першому конкурсі – фестивалі "Свято дитячого танцю" в Одесі школа стала лауреатом, виступивши з хореографічною композицією "Карпати", музика Анатолія Кос-Анатольського, постановка заслуженого артиста України П. Малхасянца.

З 1991 по 2000 роки школою керувала Ольга Кривко. У 1993 році міністерство культури України започаткувало Всеукраїнський дитячий конкурс хореографічного мистецтва "Юність балету", який проводився що два роки у Києві. Учні школи неодноразово брали участь у цьому конкурсі і ставали його дипломантами та лауреатами. Серед них – Юлія Ушакова, Олег Петрик, Христина Трач (яка є також дипломанткою конкурсу "Кришталевий черевичок"), Поліна Камкіна, Олена Едельштейн, Анастасія Гнатишин – учні педагога Н. Поспєлової, Олена Павлова (педагог заслужена артистка України Ольга Стратиневська), Марія Абашова – дипломантка конкурсу "Фуете Артеку – 1998" (педагог заслужена артистка України І. Красногорова-Малхасянц) та багато інших [5].

З 2000 року із контингентом 260 учнів та колективом у 49 працівників школу очолює Володимир Саболта. Школу перетворено на установу культури, як юридичну структуру, переведено на самостійний баланс, заклад набуває статусу Львівської державної хореографічної школи, що документально підтверджено рішенням виконавчого комітету Львівської міської ради [3].

У 2006 році вперше започатковано та проведено перший Міжнародний юнацький конкурс класичної хореографії "Галицька Терпсихора 2006". За ці роки налагоджена тісна співпраця з керівництвом Львівського Національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, де 80 % балетної трупи – це колишні вихованці школи. Творчі звіти та концерти до Святого Миколая, які проводить школа входять до репертуару театру. Учні старших класів постійно задіяні у виставах театру таких як: "Лебедине озеро", "Створення світу", "Повернення Баттерфляй", "Баядерка", "Коппелія" та ін. [3].

Учні школи постійно беруть участь у конкурсах, фестивалях як всеукраїнських так і міжнародних, до прикладу: "Одеські перлинки", "Танець без кордонів" (Київ), "Кришталевий черевичок" (Харків) та інші, де стають дипломантами та лауреатами [4].

У 2004 році при школі відкрито підготовче відділення з метою покращення якості набору учнів до школи. Учні беруть активну участь у святкових заходах міста та області [5].

При школі в 2011 році заснований дитячий театр балету. На сцені Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької відбулося його урочисте відкриття [4].

У репертуарі балету вже є така постановка, як: "Лис Микита", за твором Івана Франка, на музику Ісидора Вимера, яку поставив заслужений артист України, головний балетмейстер Дитячого театру балету Львова Сергій Наєнко, прем'єра якого відбулася 29 травня 2011року. Саме з цією постановкою згодом учні взяли участь в VIII міжнародному фестивалі балетних спектаклів "Гран-па" в Донецьку, де стали лауреатами, нагороду їм вручив народний артист України Вадим Писарєв. Також у репертуарі дитячого театру є такий балет, як "Привал кавалерії", музика композитора І. Армсгеймера, яку створив російський театральний діяч і педагог французького походження, артист балету і балетмейстер Маріус Петіпа для коханої донечки Марії. Прем'єра львівської версії школи відбулася 11 січня 2012 року [4].

Виконавцями цієї постановки були: Марія – Ольга Фабіянська, Олеся Марчук, Тереза – Анастасія Гнатишин, П'єр – Мирослав Мельник, Корнет – Богдан Ключник, Ротмістр – Володимир Судомляк, Полковник – Микола Санжаревський, випускники школи, дівчата, гусари – артисти дитячого театру, сьогоднішні учні Львівської державної хореографічної школи.

Багато творчих здібностей і сил у роботі над балетом доклали педагоги – репетитори, а саме: Лілія Гражуліс, Андрій Глазшнейдер, Крістіна Мордзік, заслужена артистка України Ельза Старікова, а також балетмейстер – постановник Микола Санжаревський, художник-декоратор – народний художник України Тадей Рінзак, художник по костюмах Оксана Зінченко та асистент по костюмах – Жанна Малецька [7].

Григорій Чапкіс говорив, що: зараз в Україні є дуже багато різних мистецьких інституцій. Але даремно шукати їх, вони ось тут – на сцені Львівської опери представлені Львівською державною хореографічною школою, де самовіддано працюють талановиті учні та педагоги-наставники. Також він вручив авторові проекту Володимиру Саболті диплом "Гран-прі" Міжнародного фестивалю – конкурсу "Танці з Карпатами", яким зазначено Дитячий театр балету Львова за виконання вистав "Лис Микита" і "Привал кавалерії" [7].

Під час відзначення ювілейних заходів на сцені Львівської опери відбулася нова прем'єра Дитячого театру балету Львова. За постановку балету на одну дію О. Глазунова "Пори року" балетмейстер-постановник, заслужений артист України Сергій Наєнко [2]. У цьому балетному дійстві було задіяні понад 100 юних балетних артистів учнів початкових та старших класів. Прем'єра зірвала бурхливі аплодисменти [6].

Аналізуючи 50-річну історію Львівської державної хореографічної школи, яка проробила колосальну виховну, педагогічну роботу та підготувала чимало професійних танцівників, артистів-балету та хореографів-балетмейстерів. Щороку покращується виконавський рівень учнів, змінюється педагогічний склад, вдосконалюється система навчання. На сучасному етапі до школи набирають дітей 5–9 років, з якими працюють за певною системою, що охоплює:

– ранній творчий розвиток дитини;

– систему виховання здорового способу життя;

– ексклюзивну систему навчання, яка об'єднує: класичний танець, акторську майстерність, сучасний танець, історію мистецтва, народно-сценічний танець, теорію музики, гімнастику, фортепіано.

Для дошкільнят створена універсальна система навчання "Дитина майбутнього", де поєднано танець, гімнастику, музику,уроки творчості, участь у концертних програмах, виставах, підготовку до школи.

Учні – випускники школи виростають талановитими танцівниками, які з тією базою знань, яку отримують у хореографічній школі, із легкістю вступають до вищих навчальних закладів на спеціальність хореографія не лише Львова й України, а навіть за кордоном і є кращими студентами, які згодом можуть стати артистами балету, а також педагогами, балетмейстерами-постановниками. Окрім того, учні активно беруть участь у конкурсах і фестивалях як України так і за її межами, й стають лауреатами, дипломантами та навіть володарями гран-прі. Це свідчить про високий рівень підготовки, яку важкою працею вкладають у них педагоги-хореографи.

Список використаної літератури

1. "День" Kiev.ua Євген Кравс 17 січня 2012 р. Три покоління танцюристів виступили на одній сцені "Великою подією в культурному житті львів'ян стало створення першого в Україні Дитячого театру балету" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/uk

2. Львівські новини. Оксана Москва. Дитячий театр балету Львова святкує своє 55-річчя [Електронний ресурс.]. – Режим доступу : http://novyny.lviv.ua/kultura/dytyachyj-teatr-baletu-lvova-svyatkuje-svoje-55-richchya.html

3. Мала академія літератури і журналістики МАЛІЖ / Василь Тарчинець. Тут чари незбагненної краси – свято мрії і таланту [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://skarb-papcha.ru/uk/svitlichka/1981-debyut-yuno-poetesi.html

4. Мала академія літератури і журналістики МАЛІЖ / Василь Тарчинець, м. Львів. 21.12.2011р. Мистецькі новини "У Львові засновано дитячий театр балету" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://skarb-papcha.ru/ru/golos-malizha/1775-u-lvov-zasnovano-dityachij-teatr-baletu.html

5. Copyright 2009–2012. Саболта Володимир Григорійович. Сторінки 50-вікової історії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://balletschool.lviv.name/?q=node/6

6. Ia zik. У Львівській опері хореографічна школа відзначила 55-річчя [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zik.ua/ua/news/2012/05/29/350764

7. TANCEV NET танцювальний onlain журнал. Во Львове основан театр детского балета [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tancevnet.ru/dance-news/29-vo-lvove-osnovan-teatr-detskogo-baleta.html

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

FORMATION LVOVSKOY HOREOHRAFYCHESKOY SCHOOL

Roksolana MOKRIY

Department of direction and choreography,
Ivan Franko National Universitet of Lviv,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,
tel.: (+38 068) 526-24-30

The article discusses the stages of development and formation of occurrence Choreographic School in Lviv, as well as the results of the School for fifty five years: the contribution of each of the directors in the development of the school. Also listed graduates as a result of the successful work of the School.

Key words: Lviv State School of dance, choreography, teacher, baletmeystr director, ballet, ballet artist, Lviv National Opera and Ballet Salome Krushel'nyts'koi, director, dancer.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 209–216
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 209–216

УДК 792.8:394.3

ВАРІАТИВНІСТЬ ПІДХОДІВ ДО КЛАСИФІКАЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ХОРОВОДІВ

Олена МАРТИНЕНКО

Кафедра хореографії,
Бердянський державний педагогічний університет,
вул. Шмідта, 4, Бердянськ, Запорізька обл., 71100,
тел.: (+38061) 53-36-244; e-mail: rector@bdpu.org

Розкрито важливість фахової підготовки майбутнього вчителя хореографії до балетмейстерської діяльності через пізнання теоретичних та історичних аспектів народного хореографічного мистецтва. Розглянуто класифікаційні ознаки хороводів, їх тематичний та змістовний простір. На основі аналізу літератури в статті наведено приклади класифікацій хороводів, розроблені відомими теоретиками народного танцю.

Ключові слова: професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії, види хороводів, типи хороводів, танцювальна символіка, зразки сценічних форм хороводів.

Відновлення й сценічне впровадження навчально-виховного арсеналу хореографічної спадщини, прагнення зберегти народну танцювальну культуру та її традиційну символіку, визначають творчу діяльність балетмейстера. Одним із важливих розділів дисципліни “Мистецтво балетмейстера” є розділ “Хороводи та хороводні танці”, який ознайомлює студентів з хороводом як первинним жанром народної танцювальної творчості, з класифікацією та тематикою хороводів, лексикою та типами композиційних малюнків-фігур, зразками хороводів та танців хороводного типу, створених видатними балетмейстерами. Під час практичних занять студенти вчаться творчо підходити до вибору теми та ідеї хороводу, добирати музичний супровід, розробляти композиційний план, розподіляти композиційно-хореографічний матеріал між основними частинами за драматургією, визначати графічно-текстове наповнення кожної фігури хороводу, працювати з виконавцями. Роботу майбутнього балетмейстера над постановкою хороводу можна порівняти з творчістю вченого, оскільки він має дослідити витоки того чи іншого танцю, навчитися дбайливо ставитися до народної основи.

Викладач має навчити студентів працювати з народними першоджерелами (фольклорним матеріалом), виховувати зацікавлене ставлення до вивчення, збереження, реставрації та сценічної адаптації народного танцювального мистецтва. Майбутні фахівці поступово оволодівають теорією та практикою науки фольклору, навчаються компетентно оцінювати і регулювати складні тенденції сучасної фольклорної традиції. Саме ознайомлення з історією виникнення та розвитку хороводу, різномаїттям тематики та змісту, особливостями лексичної та композиційної побудови сприятиме розширенню хореографічної ерудованості студентів, збагаченню їхнього танцювального досвіду, пошуку творчих знахідок

© Олена Мартиненко, 2015

для балетмейстерських робіт, вихованню національної свідомості та формуванню стійкого інтересу до історії та культури свого народу.

З кінця XVIII століття і до сьогодні хороводи ставали об'єктом уваги не лише етнографів-фольклористів і музикознавців, а й мистецтвознавців, хореографів. Питання виникнення, розвитку та класифікації хороводів вивчали відомі теоретики та практики народної хореографії: Андрій Гуменюк, Василь Верховинець, Роман Герасимчук, Касьян Голейзовський, Ким Василенко, Олекса Воропай, Андрій Климов, Юлія Чурко та інші. Аналіз досліджень підтвердив, що питання повноти класифікації народної танцювальної творчості є досить дискусійним.

Мета статті полягає у визначенні різних підходів дослідників хореографічного мистецтва до класифікації однієї зі стародавніх форм народної танцювальної творчості – хороводу в історичному та сучасному мистецькому просторі.

Аналіз досліджень (Криш'яніса Баронса, А. Гуменюка, Віктора Лапіна, Д. Мартіна, Леоніда Ошурко та ін.) свідчить, що в основі класифікацій народного танцю взагалі, і хороводів зокрема, лежить розподіл залежно від:

- форми викладу змісту (сюжетні й безсюжетні);
- тематики (трудові, природознавчі, сімейно-побутові, обрядові та ін.);
- статевовікового складу учасників (чоловічі й жіночі, дитячі, дорослі);
- танцювальної форми (необмежена або з чітко встановленою кількістю виконавців);
- просторового малюнка (прямі, хвилясті, зигзагоподібні лінії, кола та ін.);
- функціонального призначення танцю (побутовий, сценічний).

Зважаючи на це, ми з'ясували, що класифікація хороводів може відбуватися як за декількома, так і за однією-двома найбільш загальними ознаками.

Передусім, розглянемо підходи відомих українських теоретиків народного хореографічного мистецтва до класифікації хороводів. Андрій Гуменюк розподіляє хороводи на чотири види: *обрядові* (весняні, купальські, осінні, зустріч Нового року, весільні); *тематичні* (трудові, природничі, патріотичні, сімейно-побутові); *пантомімічно-ілюстративні* (рухи, жест, міміка, які ілюструють текст); *орнаментальні* (побудовані на зміні малюнків) [8].

Ким Василенко також класифікував хороводи за чотирма видами:*пісенні хороводи* (класична форма синкретичного мистецтва, в якій особливу увагу приділено вокальній стороні, а учасники виконують пісню, супроводжуючи її простими кроками, ходами); *ігрові хороводи* (розвага, гра в супроводі пісні, танцю або в поєднанні цих двох компонентів); *хороводний танець з піснею і музичним супроводом* (нескладний та лаконічний за композиційною побудовою, повільний за темпом виконання танок, у якому зміст підпорядковується словам пісні та музичному супроводу); *хороводний танець з музичним супроводом* (вид хороводу, в якому пріоритет надано танцювальним рухам, імпровізаційним моментам) [3].

Антоніна Шевчук, яка досліджувала проблему українських музично-хореографічних традицій як засобу музично-рухового розвитку старших дошкільнят, підтримує думку К. Василенка щодо класифікації хороводів залежно від домінування одного з елементів синкретичності (пісня, гра, танець) і виділяє такі види: *хороводна пісня* – масова вокально-хореографічна дія, в якій усі учасники виконують пісню, супроводжуючи її простими кроками, а композиція будується на повтореннях і простому малюнку; *хороводна гра зі застосуванням пісні або танцю чи в їх поєднанні* – вид хороводу, який сформувався "шляхом розвитку

ігрових моментів” (наприклад, вихід одного учасника з ланцюжка, зміна партнерів, діалогічні змагання, імпровізація в процесі гри); *ігровий хоровод* – вид хороводу, в якому поетичний текст, мелодія і хореографічна дія включаючи ігрові моменти, елементи драматичного мистецтва, виступають у тісному взаємозв’язку, а зміст розкривається завдяки синтезу всіх компонентів; *хороводний танець з піснею й музичним супроводом* – вид хороводу, в якому пріоритет належить танцювальному елементу, тобто домінує танець [15].

У дослідженні Каріна Кіндер надано комплексну класифікацію хороводів:

- за складом виконавців: *змішані,* в яких беруть участь дівчата та юнаки; *однородні,* які виконують лише дівчата (рідко юнаки) та *дитячі*;
- за формою композиційної побудови: *лінійні*, *колові*, *орнаментальні;*
- за жанрами: *ліричні, героїчні, драматичні, сатиричні*;
- за змістом: *антропоморфні й зооморфні* хороводи календарного обрядового циклу*,* хороводи *родинно-обрядового циклу, хороводи,* в яких відбито трудові процеси*, побутові хороводи* [9].

Взагалі, тематика українських хороводів розкриває найрізноманітніші сторони життя народу і має не тільки художнє, а й історично-пізнавальне значення:

1) хороводи, в яких відображено трудові процеси (“А ми просо сіяли, сіяли”, “Мак”, “Шевчик”, “Бондар”, “Коваль” та ін.);

2) хороводи, в яких відбито родинно-побутові відносини (“Перепілка”, “Ой гілля-гілочки”, “Пташка” та ін.);

3) хороводи, в яких проявляються патріотичні почуття, оспівується рідна природа, звички й особливості поведінки звірів і птахів (“А вже весна”, “Марена”, “Коза”, “Зайченя” та ін.). Ці хороводи поділяють на сезонні цикли: весняні (“Веснянки”, “Гаївки”, “Гагілки”), літні (“Купала”, “Спаса”, “Русалія”), осінні (збір урожаю), зимові (“Колядки”, “Щедрівки”).

Аналіз символічної природи обрядових дійств календарного циклу представлено в працях Олекси Воропая “Звичаї українського народу”, Степана Килимника “Український рік у звичаях в історичному освітленні”, Володимира Шухевича “Гуцульщина”. Автори посилаються на танці під час опису фрагментів народних обрядів: Кози, Вертепу, Нового Року в зимовому циклі, веснянок, гаївок, дитячих ігор весняного циклу.

Досліджуючи українську народну танцювальну культуру, К. Кіндер запропонувала класифікацію танцювальної символіки, яка наявна в хороводах [9]. Класифікація була нею представлена у вигляді трьох груп, у яких виокремлено сигнітивну, іконічну та предметну символіку. Першу групу складають просторові малюнки (коло, спіраль, крива звивиста лінія) та фігурні побудови (ворота, мости, арки, переплетіння, хрести).

До другої групи танцювальної символіки хороводів дослідниця відносить образи, які умовно ділить на дві підгрупи: зооморфні (образи бика, коня, кози, зайця, горобця, журавля, які в найдавніших віруваннях українського народу виступали своєрідними оберегами, охоронцями й були предметами релігійного культу) та антропоморфні (персонажі “Тополя”, “Кущ”, “Русалка”, “Подоляночка” та інші, які мають назву за основним образом-символом пісні, що їх супроводжує, а композиційна побудова є рухомим колом з центральною фігурою).

До третьої групи танцювальної символіки хороводів за К. Кіндер, належать різноманітні танцювальні атрибути, які вона розподілила на:

- атрибути рослинного походження, що переважно виступають як аграрно-магічні або любовно-еротичні символи: вінки (символ сонця і краси, молодості, цнотливості, дівоцтва, перемоги, щастя, успіху), купальське деревце (символ родючості, буйного цвітіння природи, любовних стосунків), весільне гільце (символ розквітлого молодого життя, любові, поєднання небесного і земного, чоловічого і жіночого, багатства, плодючості, неодмінний атрибут весільних танців), висока палиця з колесом-сонцем (символ тепла, життя, надії на добрий врожай);

- елементи одягу, які часто підкреслювали символічний зміст хороводу: хустка або рушник (символ прихильності, любові, переходу в інший соціальний стан); кожух (символ достатку, заможності, який використовували для створення зовнішнього вигляду "зооморфних" персонажів);

- музичні інструменти: сопілки, трембіти, решето, бубен.

Автор зазначає, що визначені нею три класифікаційних групи символіки українського народного танцю не можуть розглядатися ізольовано. Так, просторово-конфігураційна символіка не втрачає свого значення в танцях із зоо- та антропоморфними образами, основою композиційної структури яких є рухливе коло із солістами в центрі. Просторовий малюнок, що становить два протилежні ряди виконавців, акцентує символіку протистояння двох груп, породжуючи внутрішню напругу. Різні танцювальні атрибути посилюють декоративність постановок, естетичну виразність та символічну значущість танцю.

Розглянемо підходи російських дослідників до класифікаційних ознак хороводів. Ніна Бачинська зазначає, що в російських хороводах є два головні елементи: "хореографічний" (рухи учасників хороводу) та "драматичний" (передача змісту пісні, під яку виконують хоровод). На основі сполучання цих елементів утворюються різні види хороводів: *"набірні"* (запрошення до хороводу), *"ігрові"* (відображення сюжету пісні), *"розбірні"* (вихід з хороводу), *"плясові"* (відображення просторовими малюнками і рухами загального настрою пісні без передачі її змісту) [1].

Наведемо ще декілька прикладів класифікацій російських хороводів: *"зімкнені"* й "*розімкнені*" (К. Голейзовський); *"колові"* й *"неколові*", *"хороводи-ігри" та "хороводи-ходи*" (Т. Попова); *"нетанцювальні хороводи"*, в яких відсутня важлива ознака хореографічної структури – ритм танцю (хороводи-ходи, хороводи-ігри), *"танцювальні хороводи"*, представлені імпровізаційними коловими та ланцюжковими танцями (В. Лапін).

Досліджуючи хороводно-ігрові традиції Забайкалля, Ольга Фурман визначила основні ознаки систематизації хороводів: форма просторової побудови, напрям перебудов (конфігурація) та кількість актантів (один, пара група). Групова форма хороводів характеризується різними групуваннями виконавців у хороводно-ігровій дії ("група дівчат", "група хлопців", "курчата", "гусенята", "ланцюжок", "весільний поїзд"). Парні хороводи передбачають обов'язкову наявність пари або двох учасників ігрової дії, а одинарні – "зайвого учасника (без пари)", "учасника, який стоїть останнім з краю", "рядженого" тощо [12].

Спираючись на різноманітність просторово-композиційних малюнків О. Фурман, запропонувала таку класифікацію хороводів (види та типи):

- *ланцюжково-коловий* вид (8 типів): за сонцем/проти сонця; у центр кола – замкненого/незамкненого; у центр кола – звуження/розширення; закручування в центр кола; розкручування з кола; по колу через "ворітця" – заплітаючи руки;

по колу через "ворітця" – розплітаючи руки; по колу зі зміною напряму через "петлю" в інше коло;

- *ланцюжково-орнаментальний* вид, який характеризується зміною просторово-спрямованої форми (7 типів): уздовж прямої через "ворітця", які входять в інші "ворітця"; уздовж прямої через "ворітця", які виходять з "воріт"; уздовж прямої по периметру "вісімки"; уздовж прямої по периметру "кола" і "вісімки"; уздовж прямої через "петлю" з боку вбік "змійкою"; уздовж прямої через "петлю" – "підковою"; уздовж прямої через "ворітця" – "зигзагом";
- *ланцюжково-парноколонний* вид (5 типів) – проходження пар уздовж прямої; всередину/назовні в "ворота"/з "воріт"; всередину/назовні через "ворота" колони з вибором пари; на розходження і сходження пар у колону (по парах); на роз'єднання і з'єднання в колону пар (по одному);
- *ланцюжково-шеренговий* вид (3 типи) – проходження пар уздовж прямої поперечної шеренги; поперечними шеренгами одна за одною; подовжніми шеренгами одна до одної/одна від одної [12].

У межах нашого дослідження ми також розглянули класифікації хороводів, надані дослідниками інших танцювальних культур. Етнограф Криш'яніс Баронс розподілив латиські хороводи так: давнішні достовірні; загальні для латишів та інших споріднених народів; запозичені в наш час в інших народів. Відомий білоруський теоретик Юлія Чурко визначає: хороводні пісні; ігрові хороводи; хороводні танці. Литовська дослідниця Олена Моркуне не виділяє хороводні ігри та хороводні танці, які своєю чергою, також ділить на чотири групи: танці з фігурами обертання; танці з фігурами різного плетіння; танці, в яких учасники проходять через підняті вгору руки інших виконавців; танці, в яких учасники під час виконання танцювальних фігур змінюють свої місця [11; 14]

Незважаючи на різні підходи авторів до розподілу хороводів за видами, майже всі дотримуються думки, що хороводи мають хореографічну та драматургічну основу. На основі цього в сучасній балетмейстерській практиці хороводи поділяють на орнаментальні та ігрові (пантомімічно-ілюстративні). Розглянемо їх детальніше.

Орнаментальні хороводи – танці, в яких немає яскраво вираженого сюжету, дійових осіб. Їх основою є різні фігури-орнаменти, а виконавці погоджують свій крок з ритмом пісні або музичним супроводом. Іноді орнаментальні хороводи своїми малюнками, побудовою розкривають та передають зміст пісень, які найчастіше пов'язані з образами природи, колективною працею народу та його побутом. А. Гуменюк вказує, що орнаментальний хоровод відрізняється різними композиційними малюнками – то в'ється "змійкою", неначе вузенька стежинка серед безкраїх полів, то широко розтікається, як повновода ріка, то загортається "спіраллю", то утворює "плетінь", "зірочки", "ворота", "містки" [8]. Залежно від задуму хороводного танцю, балетмейстер визначає основну композиційну тему, сприймання якої підсилюється відповідними малюнками. Наприклад, "Квіти польові" асоціюються з букетом квітів, або однією квіткою (в основі коловий малюнок танцю); "Річенька" (лінійний або зигзагоподібний малюнок). Зразками сценічного втілення орнаментальних хороводів можна вважати балетмейстерські роботи Надії Надєждіної: "Берізка", "Північний хоровод", "Лебідка", "Ланцюжок", "Ворота" та інші.

Ігрові (сюжетні, пантомімічно-ілюстративні) хороводи – танці, в яких розігрується зміст пісні, передається зіткнення характерів та інтересів дійових осіб. Тематикою цих хороводів може бути праця (“А ми просо сіяли”, “Шевчик”), вибір нареченого або нареченої (“Перепілка”, “Ой гілля-гілочки”, “Пташка” та ін.); взаємини чоловіка і дружини, гумор і сатира (“Слабий дідусь”). Нерідко персонажами пісень є тварини, птахи, і тоді учасники хороводу імітують їхні рухи, дії (“Пташка”, “Козеня”, “Заєць”, “Веребей”, “Голуб-голубочок”, “Журавель”). В образах звірів та птахів люди бачили втілення тієї чи іншої моральної чесноти, віддзеркалення своїх внутрішніх прагнень і переживань. Зокрема, голуб символізував щире, ніжне, вічне кохання, голуб із голубкою – подружню вірність, журавель був символом вдячності, відданості, гуманності, бик – втіленням ідеї працелюбності, потягу до землі, кінь – прагнення до волі.

На відміну від орнаментальних хороводів, в ігрових малюнок побудови простіший, у ньому немає такої розмаїтості танцювальних фігур. Композиційно ці хороводи будуються по колу (в центрі якого відбувається дія, розігрується сюжет) або на лініях (учасники поділені на дві групи, які ведуть своєрідний діалог). Наприклад, в ігровому хороводі “А ми просо сіяли” одна група ставить питання: “А чим же вам толочити, толочити. Ой, дид-ладо, толочити, толочити”? Інша група відповідає: “А ми коней випустимо, випустимо. Ой, дид-ладо, випустимо, випустимо” і так далі.

Прикладом сценічної форми ігрового хороводу на трудову тематику можна назвати поетичний хороводний танець “Рукодільниці” в постановці видатного інтерпретатора українського танцювального фольклору Павла Вірського.

Одним із важливих показників для виділення певних класифікаційних груп хороводів є територіально-географічна ознака (Геннадій Богданов, В. Гошовський, Світлана Карабанова, Ельфріда Корольова, Л. Федорова та ін.). Цінність таких класифікацій, на думку К. Кіндер, полягає в тому, що метод ареальної диференціації дає змогу виявити місце побутування і локалізацію конкретного танцю, висвітлити регіональні особливості хореографічного мистецтва з його вузьколокальними відмінностями.“Кожна область і навіть окремі села та селища забарвлювали, тлумачили обряд, гру, хоровод, пляску і навіть колінця по-своєму”, – пише К. Голейзовський [7, с. 24].

У монографії Ганни Руднєвої хороводи досліджено в контексті з місцевою фольклорною традицією, яку розглядають у комплексі взаємозв’язків: з широким залученням етнографічних та історичних матеріалів, з аналізом хореографії, яка супроводжується схематичними замальовками рухів, з характеристикою місцевих музичних інструментів та особливістю виконання репертуару. Прикладом передачі колориту та самобутності російських хороводів різних областей можна вважати постановки Н. Надєждіної: “Дівочий воронізький хоровод” (Архангельська), “Палехська шкатулка” (Іванівська), “Московські хороводи”, “Улітушка” (Московська), “Золотий ланцюжок” (Омська), “Рязанська змійка” (Рязанська), “Кола” (Тамбовська), “Хороводні пляски” (Тверська) та інші.

Отже, класифікація хороводів є актуальною та важливою не тільки з погляду хореології, а й педагогіки. Наповнення змісту професійної підготовки майбутніх учителів хореографії цікавим дослідницьким матеріалом стане запорукою збереження та популяризації народної танцювальної культури, основою для подальших мистецтвознавчих та культурологічних розвідок.

Аналіз підходів різних авторів до класифікаційних характеристик хороводів не вичерпує порушеної проблеми. Представники вітчизняного хореознавства мають розширити класифікаційні характеристики хороводів, їх тематичний спектр, змістовну частину, визначити основні тенденції і перспективи подальшого вивчення багатої народної танцювальної спадщини.

Список використаної літератури

1. *Бачинская Н. М.* Русские хороводы и хороводные песни / Н. М. Бачинская. – М. ; Л. : Искусство, 2005. – 23 с.

2. *Бігус О. О.* Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Ольга Олегівна Бігус. – К., 2011. – 19 с.

3. *Василенко К.* Композиція українського народно-сценічного танцю / Ким Василенко. – К. : Мистецтво, 1983. – 96 с.

4. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В. Верховинець; [Замість передмови Максим Рильський]. – 5 вид., доповн. – К. : Музична Україна, 1990. – 151 с.

5. Википедия. Энциклопедия на русском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/.

6. *Герасимчук Р.* Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед.: спец. 17.00.01 “Теория и историякультуры” / Роман Герасимчук. – К., 1956. – 18 с.

7. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографи / К. Я. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – С. 23–25.

8. *Гуменюк А. І.* Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 418 с.

9. *Кіндер К.* Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дисс. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Теорія та історія культури / Каріна Рудольфівна Кіндер. – К., 2007. – 145 с.

10. *Кукин А.* К проблеме руських хороводов // Народный танец : Проблемы изучения / А. Кукин, В. Лапин. – СПб., 1991. – С. 21.

11. *Моркунене Е.* Очерки литовской народной хореографи / Елена Моркунене. – Вильнюс, 1972. – С. 7–8.

12. *Фурман О. Ю.* Хороводно-игровая традиция старообрядцев забайкалья рубежа XIX–XX веков: опыт морфологического исследования : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствовед.: спец. 17.00.09 “Теория и история искусства” / Ольга Юрьевна Фурман. – М., 2009. – 23 с.

13. *Чміль В. А.* Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка / В. А. Чміль. – Мелітополь : ООО “Видавничий будинок ММД”, 2005. – 240 с.

14. *Чурко Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко.– Минск : Высшая школа, 1990.– 415 с.

15. *Шевчук А. С.* Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників / Антоніна Семенівна Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 332 с.

16. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. : ООО Издательство АСТ; Харьков : “Торсинг”, 2001. – 591 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

DIVERSITY OF APPROACHES TO THE CLASSIFYING CHARACTERISTICS OF WALK-AROUNDS

Olena MARTINENKO

Berdyansk State Pedagogical University,
str. Schmidt, 4, Berdyansk, Reg. Zaporizhzhya, 71100,
tel.:(+38061) 53-36-244; e-mail: rector@bdpu.org

Article deals with importance of professional training of future teacher of choreography for the ballet activity through the cognition of theoretical and historical aspects of folk choreography art. Author reveals qualifying features of walk-arounds, their topical and content space. Based on the analysis of literature, there are given examples of classifications of walk-arounds made up by famous researches of folk dance.

Key words: professional training of future teacher of choreography types of walk-arounds, kinds of walk-arounds, dancing symbolics, samples of stage forms of walk-arounds.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 217–222
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 217–222

УДК 793.3.01(091)

ТАНЕЦЬ У СУЧАСНІЙ ЄВРО-АМЕРИКАНСЬКІЙ ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ

Юлія ПІВТОРАК

Національний університет "Києво-Могилянська академія",
Нью-Йоркський університет, випускниця програми "Fulbright Scholar",
тел.: (+38067) 766-76-82; e-mail: jpivtorak@yahoo.com

Розглянуто генеалогію дисципліни студії танцю (dance studies) у полі сучасної гуманітаристики та описано три національні моделі цієї дисципліни, що сформувалися на основі університетів Ляйпцига, Сюррея та Ріверсайда. Коротко описано межі дисципліни, основні інституції та згадано праці основних дослідників. З прикладів цих університетів бачимо, як може вирішуватися питання нової методології та інструментарію для аналізу танцю й хореографії.

Ключові слова: хореографія, генеалогія, теоретизування, дисципліна, університет, студії танцю, аналіз, архів.

Навчальні програми із теорії та історії танцю стали з'являтися на початку 1980-х років, в часи великих змін в університетських та соціальних структурах. З появою cultural studies в англо-американській академічній системі як дисципліни, яка розглядає культуру як незв'язану з національним каноном, "культура" стала терміном-парасолькою, без конкретного референта. Вслід за "культурою" також інші терміни, такі як "ідентичність", потенційно "хореографія" були позбавлені специфічної соціальної референціальності і стали автореферентними [5, p. 45].

За словами Джулі Баклер, сучасні науки розвиваються на уламках застарілих неактуальних дисциплінарних формацій, поміж ностальгією за великими наративами і захопленням перед необмеженою свободою нових можливостей [1, p. 2]. У результаті розвитку інформаційних технологій, прозорості кордонів, ерозії націй унаслідок глобалізації, швидкості взаємодії та обміну інформацією – процесів, що відбувалися впродовж останніх 30-ти років, роль університету у конструюванні національної ідентичності повсемісно стала менш вагомою і університети перетворилися на *"глобальні корпорації"*.

Оскільки дисципліни, пов'язані з хореографією, відносно молоді, то продуктивним є розгляд хореографії як, на перший погляд, невизначеної стратегії, щоб зрозуміти її потенціальну залученість до процесів глобалізації та позитивні і негативні наслідки цього.

Від чистих наук дисципліни пройшли стадії мульти-, крос-, інтер- та трансдисциплінарності [1, p. 3]: **мультидисциплінарність** залучає до дослідження знання із понад однієї сфери, залишаючи межі кожної з них недоторканими. **Кросдисциплінарність** висвітлює об'єкт дослідження однієї дисципліни з перспективи іншої, при чому також межі та компетенції кожної з них не

© Юлія Півторак, 2015

ставляться під сумнів. **Інтердисциплінарний** підхід в ідеалі виробляє продукт, що інтегрує дві або більше дисципліни, формуючи при цьому новий фундамент для розуміння, або навіть нове гібридне поле. В цьому процесі норми і межі обох дисциплін переглядаються. І, нарешті, **транс- або неодисципліни** – це дисципліни із найвищим рівнем інтегрованості, що знаходять нові інтелектуальні схеми поза існуючими дисциплінарними перспективами і винаходять нові паттерни, терміни та концепти, словник і методологію.

Існує багато подібних дисциплін, що на сьогодні займають поважне місце в англо-американському університеті – це *Visual Studies* (візуальні студії), *Gender Studies* (студії гендеру), *Sociomedical Studies* (соціомедичні студії), *Literary Studies* (студії літератури) та інші.

Студії танцю – це одна із нео- або постдисциплін, що виникли у 1980-х роках на стику історії танцю, етнографії танцю, критики та практичної хореографії як індустрії. Її *основними предметами вивчення* є танець, хореографія та тілесність (корпо-реальність).

Мета статті – окреслити генеалогію цієї дисципліни, її межі у фукіанському розумінні, та висвітлити її співвідношення з іншими існуючими дискурсами танцю.

Передумови для її інституціалізації виникли у Сполучених Штатах, а точніше в Нью-Йорку, який ще з 1930-х років був (і залишається) танцювальною столицею США. Інтелектуали від танцю ще із 1930-х років консолідувалися навколо університету Нью-Йорка, тут же діяли школи Марти Грем, курси “культурології” для танцівників Кетрін Данхем (Catherine Dunham), у 1940 році відкрилося Бюро нотації танцю (Dance Notation Bureau), у 1944-му році Нью-Йоркська громадська бібліотека започаткувала Танцювальну колекцію (архів книг і відеоматеріалів), діють журнали “Dance Chronicle” і “Dance Research Journal”, виникли Товариство дослідників танцю (SDHS) та Конгрес дослідження танцю (CORD), спільно науковці та хореографи встановили канон Західного театрального танцю. У 1970-х роках завдяки новому поколінню дослідників цей, вже існуючий, апарат був інституціалізований у дисципліну, яка отримала назву “студії танцю”.

Наступне покоління дослідників, у 1980-х роках, час постструктуралізму і постмодернізму стали критикувати канон і саме тоді почала формуватися сучасна проблематика студій танцю. Ці тенденції сформувались завдяки роботам Марти Савільяно, Сінтії Новак, Ренді Мартіна, Сьюзен Фостер, Сельми Джін Коен та інших дослідників [4, p. 6].

У євроамериканській університетській системі паралельно розвивалися три незалежні моделі навчальних програм студій танцю – у Ляйпцигу, (Німеччина), Сюрреї (Англія) та Ріверсайді, Каліфорнія (США). Вони й заклали *основні напрями роботи*: архівування, аналіз і хореографію відповідно [3, p. 27].

Основний вплив на формування цих трьох програм мали історія фізичного виховання, танцю модерн, фемінізм та рух за гігієну. Адже саме вони заклали підґрунтя для існуючого *поділу на інтелектуальну і фізичну працю* як основний аспект танцювальної освіти.

Перший *розлом*, який довелося пройти студіям танцю у кожній з країн (всюди це сталося по-різному) – це межа між практичною освітою в студії та гуманітарними дослідженнями. Ця межа є джерелом вічних суперечок про перформанс\сценічний вираз як противагу інтелектуальним пошукам. Баланс між часом проведеним у студії та часом в аудиторії у різних шкіл різний, а багато танцювальних інституцій

налагодили співпрацю з університетами, щоб мати право видавати дипломи. Втім, більшість кафедр у США, які називаються "кафедрами танцю" займаються винятково підготовкою танцівників, хореографів і адміністраторів танцю. На цих кафедрах студії танцю повинні підпорядковуватися цій основній меті.

Як відомо, у сфері вищої освіти у галузі танцю ця *ієрархія поміж фізичною працею в студії та інтелектуальною працею теоретизування\історизації* складніша, ніж здається. Відомо, що тренінг також є інтелектуальною працею, а пильна увага до фізичності теоретизування поставила під сумнів ефемерну природу думки (дослідження Сьюзен Лі Фостер). За словами Марка Франко [3, p. 45], категорія праці у стосунку до танцю інкорпорує ігрові та естетичні елементи. Це також створює цікаву проблематизацію у зв'язку з *марксистською категоризацією*, яка приписує фізичній праці основну роль у створенні "базису" суспільства, а танцю, ідеологічній інституції, – місце у надбудові.

Практичне навчання танцю відбувається здебільшого в описових категоріях і мірилом стає "досконалість" і "конкурентноздатність". І це також цікаво, оскільки в ситуації корпоративізування, "конкурентноздатність", а також інші терміни оцінювання рейтингу також набувають актуальності, оскільки апелюють до студента як до споживача. Втім, концентрація на підготовці студентів до танцювальної кар'єри перешкоджає кафедрам йти в ногу з часом у теоретичних дисциплінах і ширших дискурсах. Тобто навіть якщо мета кафедри підготовка танцівників, хореографів та адміністраторів, їм доводиться постійно доводити свою академічну вартісніть усередині університету та інтелектуальних академічних дискурсів.

Поділ праці на фізичну та інтелектуальну ще більш ускладнюється *гендерними конотаціями* танцю як явища *фемінізованого*. І кількість жінок, які працюють на кафедрах танцю, підтверджує цю конотацію. Ще один цікавий факт, який варто згадати, – це виробничий аспект танцювальної освіти та її наголос на тренуваннях, що позиціонує таку освіту ближче до фізичної праці, а відтак, нижче в академічній ієрархії. Танець і студії танцю частіше за історію мистецтва, студії перформансу та інших споріднених дисциплін, прив'язаний до поняття "тіла". У результаті дискурс про танець стає великою мірою фемінізованим.

Архівізація, аналіз та хореографія – три різні **підходи** до студій танцю у програмах університетів Ляйпцига, Сюррея та Ріверсайда.

Ляйпциг. Одну з перших кафедр танцювальних студій, Tanzwissenschaft, було засновано на початку 1980-х років в університеті Ляйпцига. Вища освіта Східної Німеччини зіштовхнулася зі завданням *створення унікальної східнонімецької ідентичності.* Це зумовило великий інтерес до різноманітного *"народного"* матеріалу, адже народ, згідно з марксистсько-ленінською ідеологією, був джерелом усіх форм творчості. Ляйпцигська кафедра танцювальних студій під керівництвом *Курта Петермана* ставила основний акцент на **архівній діяльності**. Досліджували й архівували не тільки народний матеріал, але й інші форми танцю: балети, любительські виступи, вітчизняні і міжнародні танцювальні конкурси, а також інтерв'ю з відомими танцівниками і теоретиками (Марі Вігман, Рудольфом фон Лабаном, Грет Палукка). У такий спосіб нове соціалістичне суспільство намагалося зідентифікувати себе [3, p. 35].

З поміж двох потужних традицій, наявних у країні, керівництво Східної Німеччини прихильніше ставилося до радянської моделі балету і народного

танцю як виразних інтструментів соціалістичного реалізму, ніж до спадщини експресивного танцю, який вважали занадто індивідуалістичним.

Згідно з Петерманном – основна трудність у дослідженні танцю – це його *нематеріальність*. Тому він докладав усіх зусиль, щоб ефективно працювала програма архівування, в якому він убачав створення реального об'єкта для подальших досліджень, категоризації і аналізу.

Інша дисципліна, вплив якої на студії танцю в Німеччині був чималим, – це театрознавство, що великою мірою ґрунтувалося на ідеях *Рудольфа Мюнца*. Мюнцова теорія *"театральності" зміщує акцент із дослідження театру на співвідношення між дією і соціальною системою.* Згідно з цією теорією існує чотири види присутності театру в суспільстві. Першим є *театр як інституція* з усіма своїми історичними елементами – спорудами, школами акторської гри, костюмами, декораціями, сценою і драматичними текстами. Другим видом театру є *театр повсякденних* дій. Його використовують панівні владні структури і діє він приховано. Для пояснення механізму дії театру повсякденного, Д. Мюнц ввів поняття *"антитеатр"* – театр перебільшено штучний, наприклад, commedia dell'arte. Антитеатр демонструє свою *неприродність* з допомогою наголошення свого *апаратусу* – техніки, маски, гри, – елементів, що зазвичай приховуються. Мюнцова *де-натуралізація театру* через показ його штучності допомагає уникнути детермінізму театрознавчих досліджень їх об'єктом, а також ставить під сумнів перевагу написаного сценарію та партитури над ефемерними практиками, такими як хореографія та імпровізація.

Сюррей. Розробки у полі студій танцю університету міста Сюррей, (Великобританія) ґрунтується великою мірою на роботах професорки *Дженет Ленсдейл*, яка очолювала відділення сценічного мистецтва до середини 1990-х років: "Історія танцю: методологія вивчення" ("Dance History: A Methodology of Study"), "Вивчення танцю" ("Study of dance") та "Аналіз танцю: теорія та практика" ("Dance analysis: Theory and Practice"). Дж. Ленсдейл дає таке визначення академічній дисципліні: – це послідовний набір ідей, об'єктів або досвідів, інтерес та вивчення яких обґрунтований. Це вивчення може бути теоретичним (результатом якого буде висновок), практичним (навчання процесу зі створення форми), чи оцінним (навчання, як робити критичні судження).

Застосувавши це універсальне визначення до поля танцю, Дж. Ленсдейл виводить *основні категорії*: *творення (хореографія),* що охоплює вміння ставити танці та знання основних принципів виробництва танцю, *виконання* (володіння мистецтвом давати танцю життя (техніка) та інтерпретувати конкретну хореографію) та *оцінка танцю* (опис, аналіз, інтерпретація та власне оцінка). Також Дж. Ленсдейл наполягає на тому, що танець сам визначає, як його потрібно вивчати, натякаючи цим на певну автономію студій танцю, що стають дисципліною, що визначається власним предметом. Аналіз танцю, що складається з опису, контекстуалізації, інтерпретації та оцінки, Дж. Ленсдейл ставить у центр студій танцю, маргіналізуючи цим хореографію та виконання. Категорія "соціальний контекст" з'являється як відповідь на необхідність розширити межі досліджень поза рамки бінарності західний-незахідний танець, а велика вагомість описового аналізу ставить проект Дж. Ленсдейл ближче до дискурсу естетики.

Ріверсайд. Завдяки роботам *Сьюзен Лі Фостер (Susan Leigh Foster),* програма студій танцю в університеті Ріверсайда розвивалась як інтердисциплінарна, мультикультурна та строго теоретична і фокусувалася винятково на письмі про танець. Роботи С. Л. Фостер, як, наприклад, *"Читаючи танець" ("Reading Dancing", 1996),* ґрунтувалися на її досвіді як танцівниці і хореографа, а також на дослідженнях Хейдена Уайта щодо винайденої природи наративних структур. Дослідниця застосувала структуралістський підхід і розглянула кожен аспект танцю – від хореографії до рецепції, як *(культурний) текст*, у такий спосіб *денатуралізуючи процес творення танцю*.

Фостер запропонувала інтерпретацію *танцю як знакової системи*, не гублячи з поля зору його соціального і політичного потенціалу, як наслідок постмодерної критики структуралістських універсалізацій. З іншого боку, С. Л. Фостер наголошує на тому, що дослідник танцю повинен володіти здатністю *читати ці тексти*, а не просто інтерпретувати їх, для цього необхідна компетенція дослідника як читача. Програма змістила акцент від аналізу і документації ближче до *концептуальної теоретизації танцю*, особливо співвідношення *танцю і письма*, як різних *знакових систем* базованих на соціальних структурах.

Як методологія студій танцю, цей підхід дав дисципліні інструментарій аналізу подібний до історії мистецтва чи театрознавства, що надало їй рівного з ними статусу в структурі академії.

Окрім того, у праці "Корпореальності" ("Corporealities", 1996) Сьюзен Фостер проблематизувала співвідношення письма і хореографії намагаючись *перекласти танцююче тіло у письмо*. В ессе, що входять до цієї книги, дослідниця продемонструвала як різні голоси і позиції можуть втілюватися у текстах виявляючи складні мережі контролю руху і тілесності. І врешті-реші, С. Л. Фостер змістила акцент з *танцю як об'єкта, на танцювання як хореографування історичних, соціальних та естетичних зв'язків.*

Нео- або постдисципліна студії танцю, як і студії перфомансу виникли як симптом змін у соціальному та академічному середовищах. Ці зміни дали змогу переглянути межі терміна "хореографія", відкрили шлях до інтердисциплінарних досліджень, але й поставили багато питань щодо методології й інструментарію досліджень у цьому ключі.

На прикладі трьох навчальних програм ми розглянули три найважливіші підходи студій танцю – архівування, аналіз та теоретизація матеріалу. Вагомість кожної з цих складових визначається традицією освіти та історичною ситуацією в кожному окремому випадку. Відсоток тої чи іншої складової у своїй діяльності кожної програми може змінюватися, залежно від зовнішніх умов, але всі три є безумовно необхідними для ефективної роботи.

Список використаної літератури

1. *Buckler J.* Towards a new model of general education at Harvard college [Elektronic resourse] / J. Buckler. – Access mode : http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic733185.files/Buckler.pdf

2. *Franko M.* Work of Dance Labor, Movement, and Identity in the 1930s / M. Franko. – Wesleyan University Press, 2002. – 272 p.

3. *Giersdorf J*. Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation // Dance Research Journal. – N 1. – Vol. 41. – 2009. – P. 23–44.

4. *Manning S.* Looking back moving forward, Looking Back / S. Manning // Moving Forward: International Symposium on Dance Research Proceedings, Skidmore College Press, 2008. – С. 1–9.

5. *Readings P*. University in Ruins / P. Readings. – Harvard University Press, 1997. – 256 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

DANCE IN CONTEMPORARY EURO-AMERICAN HUMANITIES

Yuliya PIVTORAK

MA in History and Theory of Culture,
Kyiv-Mohyla Academy
New York University,
"Fulbright Scholar" Program alumna
tel.: +38 067 766 76 82; jpivtorak@yahoo.com

The article deals with genealogy of dance studies as academic discipline within a field of contemporary humanities. It describes three national models of this discipline, formed on the base of Leipzig, Surrey and Riverside Universities. Limits of the discipline are briefly described, main institutions and main influential theoretical works are mentioned. Based on the examples of these disciplines one can see how questions of new methodology and instruments for dance and choreography analysis are dealt with.

Key words: choreography, genealogy, theoretization, discipline, University, dance studies, analysis, archive.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 223–226
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. Pt. 1. P. 223–226

УДК: 371.134

STRATEGIES FOR MODIFYING DANCE: INSTRUCTION FOR STUDENTS WITH DISABILITIES:

Alexei CHAROV

Classical Ballet/Dance Department,
Philadelphia Performing Art: A String Theory Charter School,
West Campus, 2600 South Broad Street, Philadelphia, P.A. 19145
tel.: (+1215)551-40-00; e-mail: acharov@stringtheoryschools.org

In this paper the author investigates the problems of teaching children with the learning disabilities, attention-deficit disorder and hyperactivity disorder in the ballet classroom. We analyse the experience of the String Theory Charter Schools in Philadelphia, Pennsylvania area. We begin with the analysis of the groups of the students having special needs and then offer the practical instructions for teaching classical dance for these special groups of students (preparatory level).

Key words: choreography, dance teaching, teaching methods, children with special needs, attention-deficit disorder, hyperactivity disorder.

String Theory Charter Schools serve over 2,500 students in four schools in the metropolitan Philadelphia, Pennsylvania area. Students who attend come from diverse socio-economic backgrounds, bringing with them individual strengths and challenges to learning. The policy of the School is to educate each student according to age and development. Approximately 20 % of the students served are identified as having special needs, and based on Individualized Education Programs (IEP) for every student; each is provided with a program appropriate to her/his capabilities. There are students, who lack needed academic skills and socialization skills, which do not have the needed nonverbal academic readiness skills necessary to productively engage in learning activities; self-regulating strategies for calming themselves down, the ability to share space, and capability to interact with each other at age appropriate levels. Students who lack these skills may have challenges in concentration and self-control in the classroom, leading to behaviors such as jostling/pushing other students while in a line or sitting in down for instruction or following directions. Whether students are identified as having a learning challenge, each faces the possibility of frequent reprimands in class, ostracization by peers, and potential exclusion from group activities. Children facing learning challenges, and identified with disabilities, dance related activities can offer a productive entry point for addressing their growth as learners. In addition dance related activities gives them the opportunity to experience success in the school environment.

Dance educators have the unique opportunity to directly address and impact the movement behaviors and challenges faced by students with disabilities such as attention-deficit disorder (ADD) and attention deficit/hyperactivity disorder (ADHD). By providing organized, enjoyable dance and movement activities in a supportive school

© Alexei Charov, 2015

environment, students gain better control over their bodies, develop non-verbal academic readiness skills, and necessary social interaction skills. It is important when developing, modifying dance/movement for students with disabilities to make certain each student has an Individual Education Program, and to incorporate this into the students' goals for the dance sessions. Working together as a team with school psychologists, special education teachers, and the child's classroom, academic instructors, is needed to ensure that teaching is consistent and appropriate to each child.

Teaching children with the learning disabilities attention-deficit disorder and attention-deficit/hyperactivity disorder in the dance classroom, specifically in the ballet classroom at the String Theory Charter School, has met with success using the following teaching strategies and methods.

1. Move in an area that is free of visual, auditory, and physical distractions.

2. Provide a home base, for example an X on the floor, for dancers to orient themselves to and to assist in self-monitoring their positions. The X should be large enough for all children to see.

3. Present creative activities and skill development in a non-competitive manner so that students focus on themselves and are not in competition with one another.

4. Give short, specific movement tasks rather than lengthy movement exercises. Use cue words rather than long explanations. A cue word for *chasse* for example could be chasing. Another appropriate cue word/phrase would me meow meow, when teaching students *pas de chat.*

5. Encourage students with ADD or ADHD to stand at either end of the front row. This will prevent the student from being crowded in and feeling overwhelmed, and allows for fewer distractions by having no classmates in front of the student.

6. Encourage students to count beats out loud along with the teacher, this will help them focus and build their confidence (it also helps all students).

7. Use a multi-sensory approach when presenting movement tasks or new movement skills. **Describe** the task, giving students an auditory clue, **demonstrate** the task providing a visual clue, **visual** clues by providing access to pictures and videos (YouTube is a wonderful way to include this in the classroom), and finally **practice,** the kinesthetic stimulation necessary.

8. Work first without music, as for some students it will be difficult from an auditory processing perspective/hearing, to process both your words and explanations the same time they are hearing the music. Using music with words, for example using the song *Happy Birthday,* would be confusing and the child would not know whether to focus on the words in the song, the words of the teacher, or the music itself.

9. Keep in mind and understand that the concept of "midline" is difficult, provide simple movements across the midline before adding combinations and patterns that require this more advanced skill. Marking the floor with tape of different colors allows students to visualize where center is and diagonals used in exercises across the floor.

10. The concept of "mirror effect "can be challenging for students with respect to right/left movement. Using colored wrist or ankle bracelets (or ribbons) for both the instructor and class enables the dancers to follow each other as well as the teacher. This technique can be useful when teaching *port de bras* and the teacher is standing in front of the class demonstrating what to do, or when teaching a step like *chasse,* or

with dancers who do not know their right hand from their left, to teach them what had to place on the *barre.*

11. Emphasize divergent thinking over convergent thinking to help eliminate the child's fear of making wrong or right choices. Break a step or combination into smaller segments. Breaking *pas de chat* into smaller segments: take a small step, *plie, passé* right foot *passé* left foot, the put the foot down, before putting the entire step together, repeating multiple times.

12. When teaching the required vocabulary, first read the test to the students. Make sure to use a variety of test questions: multiple choice questions, fill-in-the blank questions including a word bank with choices of words, and questions using visuals/ pictures to teach concepts like the 5 basic positions. For some students it may be necessary to modify the size of the text, making it larger and less crowded.

13. Provide continuous encouragement, praise, and consistent practice or repetition of skills. Students need to feel confident; repetition and praise will help this take place.

Dance educators have a unique role in working with students identified by schools as having special needs. Students with special needs, whether ADHD, ADD, or some other disability often struggle with academic work, but succeed with their dance studies. By working with the capabilities these students have, encouraging them, students identified with special needs grow as learners and as confident members of the school community. All teachers need strategies for differentiating instruction, for reaching the diverse student population found in schools in the 21st century. A "one size fits all" approach no longer works with the students coming into classrooms.

References

1. *Byrnes J.* Minds, Brains and Learning / J. Byrnes. – New York: Guilford Press, 2001. – 214 pp.

2. *Harvey C.* Parker. Accommodations Help Students with Attention Deficit Disorders [Elektronic resourse] / Harvey C. Parker. – Access mode : – http://www.addwarehouse.com/shopsite_sc/store/html/article4.htm

3. *Mather N.* Woodcock-Johnson III: Reports, Recommendations and Strategies [Elektronic resourse] / N. Mather, L. Jaffe. – New York: John Wiley and Sons, 2002. – 528 p. – Access mode : https://individualizedassessment.files.wordpress.com/2011/10/wjiii-recommendations.pdf

4. *McCarney S.* The Attention Deficit Disorders Intervention Manual / S. McCarney. – Columbia, Missouri : Hawthorne Educational Services, 1994. – 345 p.

5. *Seaman J.* Interventions For Cognitive And Academic Deficits:A Compendium of Accommodations and Instructional Strategies Corresponding to Woodcock-Johnson III Cognitive and Achievement Clusters [Elektronic resourse] / J. Seaman. – Access mode : http://www.burke.k12.nc.us/curriculum/EC2/Administrative%20Directives/Interventions%20for%20Cognitive%20and%20Academic%20Deficits.pdf

6. *Seaman J.* Teaching Kids to Learn: An Integrated Study Skills Curriculum for Grades 5–7 / J. Seaman. – Longmont : Sopris West, 1996. – 146 p.

7. *Segal J.* Teaching Students with ADD / ADHD: Tips for Teachers to Help Students with ADD / ADHD Succeed at School [Elektronic resourse] / Jeanne Segal, Melinda Smith. – Access mode : http://www.helpguide.org/articles/add-adhd/teaching-students-with-adhd-attention-deficit-disorder.htm

8. *Shapiro E*. Academic Skills Problems: Direct Assessment and Intervention / E. Shapiro. – Second Edition. – New York: Guilford Press, 1996. – 315 p. – (Guilford School Practitioner Series).

9. *Theresa Purcell Cone*. Strategies For Modifying Dance Instruction For Students With Disabilities [Elektronic resourse] / Theresa Purcell Cone. – Access mode : http: // users.rowan.edu/~conet/APE/dance-modifications.html

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

СТРАТЕГІЯ МОДИФІКАЦІЇ ТАНЦЮ: ІНСТРУКЦІЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

Олексій ШАРОВ

Відділення класичного танцю,
Школа Виконавчих Мистецтв м. Філадельфія,
West Campus, 2600 South Broad Street, Philadelphia, P.A. 19145,
тел.:(+1215)551-40-00; e-mail: acharov@stringtheoryschools.org

Розглянуто використання спеціальної методики викладання хореографії дітям з розладом уваги та гіперактивністю. Проаналізовано методику за результатами роботи викладачів Школи Виконавських мистецтв (Performing Art Charter School) міста Філадельфія (Пенсільванія, США). Подано конкретні рекомендації для занять з дітьми початкового рівня навчання.

Ключові слова: хореографія, навчання танцю, методика викладання, діти з обмеженими можливостями, синдром розладу уваги, гіперактивність.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 227–233
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 227–233

О Б Р А З О Т В О Р Ч Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 75.041:27-726.1]:75.058

КИЛИМИ НА ПОРТРЕТАХ МИТРОПОЛИТА ДМИТРІЯ ТУПТАЛА (1651–1709): РЕКОНСТРУКЦІЯ ТА АТРИБУЦІЯ ОРНАМЕНТІВ

Галина КОГУТ

Кафедра театрознавства та акторської майстерності,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: 0322 296 41 97; e-mail: kohut_ua@yahoo.com

Досліджено п'ять зображень килимів на портретах митрополита Дмитрія Туптала. З'ясовано, що вони з різним ступенем достовірності відтворюють один і той самий анатолійський виріб "семигородського" типу.

Ключові слова: Гетьманщина, портрет, митрополит Дмитро Туптало, "семигородський" килим.

Зображення килимів на європейських портретах з'явилися в епоху Ренесансу, коли з розвитком портретного жанру художники, серед яких зокрема славетний Ганс Голбейн молодший, почали зображати килими у своїх живописних композиціях. Вони використовували декоративні властивості килимів, а також їхнє символічне значення: будучи предметами розкоші, килими засвідчували багатство, високий соціальний статус та вишуканий смак портретованих. На основі цих зображень дослідники килимарства реконструюють орнаментальні композиції виробів, які служили моделями. А ті, своєю чергою, стають хронологічними маркерами для датування збережених пам'яток і подають важливу інформацію для вивчення тогочасного європейського ринку східних килимів[1].

Зображення килимів можна зустріти і в давньому українському живописі, зокрема на портретах представників козацької еліти та духовенства Гетьманщини[2]. Назагал такі зображення не чіткі, дуже спрощені та схематизовані. І лише деякі, подібно до килимів на портретах західноєвропейських митців, можуть слугувати цінним джерелом для дослідження асортименту давніх килимових виробів. До цієї малочисельної групи поза сумнівом належать килими на портретах митрополита Дмитрія Туптала.

Тема зображень килимів в українському портретному живописі майже не висвітлена у науковій літературі. Це стосується як реконструкцій та атрибуцій

[1] Однією з перших публікацій, присвячених зображенням орієнтальних килимів у живописі XIV–XV століть стала стаття Курта Ердмана [K. Erdman]. Відтоді історіографія цієї проблеми поповнилася десятками позицій.

[2] Найдавніші з них, наприклад, килим на портреті генерального обозного Василя Касперовича Дуніна-Борковського з Чернігівського обласного художнього музею (Інв. № Ж-38) датуються межею XVII–XVIII століть. Репродукований: [с. 139–140, кат. № 98].

© Галина Когут, 2015

виробів, так і з'ясування значення килимових зображень. На цей момент зроблено лише декілька атрибуцій. У статті 2003 року ми розглянули килим на портреті гетьмана Павла Полуботка [2]. Дещо раніше Олена Падовська у своєму дисертаційному дослідженні спробувала ідентифікувати два інші килимові зображення [3, с. 22–24]. Один із них – килим на портреті Дмитрія Туптала, який під Інв. № Ж-453 зберігається у фондах Національного художнього музею України (далі НХМУ). У цій статті ми пропонуємо власну атрибуцію пам'ятки НХМУ Ін. № Ж-453, а також розглядаємо низку інших зображень, реконструюємо композицію килимів-моделей та з'ясовуємо їхнє походження. Репродукції портретів, які згадані у статті опубліковані, зокрема, в альбомах "Український портрет XVI–XVIII століть" (зі супровідними каталожними статтями) [4] та "Україна – козацька держава" [5].

У музеях України та світу збереглася низка портретів ігумена кількох українських монастирів, письменника та проповідника, а з 1702 року ростовського та ярославльського митрополита Дмитрія Туптала. Серед них чільне місце належить написаним, як припускають, в іконописній школі Києво-Софійського монастиря Києво-Печерської лаври [4, с. 174–175]. Датуються портрети другою половиною XVIII століття, тобто більш як на півстоліття пізніше смерті митрополита. Таке датування зумовлене зображенням німба над головою портретованого (Димитрій Туптало був проглошений святим після 1752 року). На цих портретах ми виявили п'ять відмінних зображень килимів.

1. Портрет з НХМУ Інв. № Ж-453 походить з Військово-Микільського собору у Києві, а його створення гіпотетично пов'язують з іконописною школою Києво-Софійського монастиря Києво-Печерської лаври [4, с. 174, кат. № 156]. Автор портрета дуже детально промалював внутрішнє поле і кайму килима, розстеленого на столі (Іл. 1, сх. 1). У центрі внутрішнього поля на чорному тлі зображено фрагмент червоного картушеподібного медальйона, обабіч гострого кута якого закомпоновано геометризовані розети, в які вписані восьмикутники з хрестами та по два листкоподібні мотиви. У каймі закомпоновано смугастий візерунок, який творять п'ять смуг з простими зигзагоподібними мотивами та ширша шоста смуга, прикрашена картушеподібним мотивом з гачкуватою пальметою всередині.

Килим на портреті НХМУ Інв. № Ж-453 О. Падовська ідентифікувала як кавказький [3, с. 22–23]. На нашу думку, зображення схематично, проте доволі точно, відтворює взір так званого "семигородського" килима, з такими характерними мотивами поля, як центральна арка-міграб з вписаною вазою (на ній чотири дрібні листочки), обабіч якої розміщені розети та зубчасті листки. До характерних мотивів "семигородських" килимів належить і розміщений у каймі "картуш" з вписаним гачкуватим мотивом. Репродукований тут для порівняння килим з Будапештського музею прикладного мистецтва (Budapest Museum of Applied Arts) вважаємо однією з найближчих аналогій (іл. 2).

Так звані "семигородські" (або "трансільванські") килими отримали свою назву від назви регіону, звідки походить велика кількість збережених екземплярів, знайдених, головно, у тамтешніх церквах[3]. Попри назву, виготовляли ці килими, що датуються XVII–XVIII століттями, не в Семигороді, а в містах західної частини Анатолії, зокрема Бергамі. Хоча існує також думка, що внаслідок тривалого

[3] У музеях та колекціях сьогодні зберігається близько ста екземплярів, з яких найбільше у Museum of the Decorative Arts in Budapest [7, p. 96].

османського панування виробництво таких килимів могло виникнути також на Балканах [7, p. 96]. Порівняно з розкішними килимами палацових мануфактур міста Ушака, які створювали передовсім на персональні замовлення султана та знаті, "семигородські" килими були виробами скромнішими, мали менші розміри і призначалися для внутрішнього ринку та на експорт [8, с. 71–72].

За композицією поля "семигородські" килими поділяють на дві підгрупи. Першу, значно чисельнішу, становлять так звані "килими з подвійною нішою", у полі яких дві ніші або арки міграбу, розміщені дзеркальносиметрично і з'єднані у єдиний шестикутний центральний медальйон. Другу групу творять килими з однією аркою-міграбом, яка зображає портал, часто навіть з такими архітектурними деталями, як колони з капітелями та стилобат [7, il. 70].

На портреті митрополита Дмитрія Туптала килим показаний не повністю, тому його неможливо віднести до котроїсь з підгруп. Попри те, композиція з міграбом та малюнок кайми дають змогу ідентифікувати його саме як виріб "семигородського" типу.

2. Дуже схожий килим до зображеного на портреті з НХМУ Інв. № Ж-453 бачимо на портреті, який під Інв. № Ж-205 зберігається у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі НКПІКЗ) [5, с. 775]. Проте тут у полі килима намальовано не один центральний медальйон, а півтора тобто поруч із цілим медальйоном закомпонована ще половина аналогічного мотиву (Схема 2). Окрім того, в полі килима намальовано більше розет та листків, а фриз кайми є довшим. Чи міг художник намалювати килим з багатьма медальйонами безпосередньо з натури? Така композиція наявна, як правило, в орнаментах турецьких гладкотканих килимів з геометричним орнаментом[4]. Водночас приклади застосування такої композиційної схеми для "семигородських" килимів, взір яких складніший і виконаний у техніці ворсового в'язаного килимарства, нам не знайомі. Тож логічно припустити, що художник запозичив зразок взору килима з іншого портрета, наприклад, НХМУ Інв. № Ж-453, повторивши його у фризі та розширивши у такий спосіб площину стола. Те, що він надав додатковій половині медальйона форму хреста, лише підтверджує припущення, що він не ставив перед собою завдання зобразити справжній килимовий виріб, а "імпровізував на тему".

3. Портрет з Національного художнього музею України (Інв. № Ж-456) має кілька варіантів, що зберігаються у фондах Державної Третяковської галереї у Москві (далі ДТГ), Державному російському музеї у Санкт-Петербурзі та у трьох київських музеях: НХМУ, НКПІКЗ та Національному музеї історії України [4, с. 175, кат. № 157]. На цьому портреті митрополит зображений біля столу, вкритого червоним килимом з червоною каймою. Килим має складний деталізований орнамент (Схема 3). У полі килима зображено арку, що правдоподібно є частиною центрального медальйона. Ззовні медальйона поле килима заповнене складним рослинним взором, окремі мотиви якого важко індентифікувати з огляду на умовне трактування та незначну розмитість. Серед них, однак, можна виокремити два мотиви зубчастих листків, один з яких чітко промальований на освітленій складці килима та квіти-розети. У каймі килима, взір якої також розмитий, прочитується великий серцеподібний мотив.

Складний рослинний взір килима, що має криволінійні конфігурації, одразу викликає асоціації з арабесковими орнаментами перських килимів. Дослідження лише частково підтверджує цей зв'язок. Серцеподібний мотив кайми, який

[4] Як, наприклад, килимів з De Young Museum у Сан-Франциско (The Caroline and H. McCoy Jones Collection).

можна потрактувати як схематичне зображення пальмети з двома листками, дуже поширений в орнаментах давніх перських килимів [7, il. 117, 119, 124, 125]. Проте решта мотивів орнаменту поля вказують на інше походження взору. Характерної форми медальйон з прямими лініями та різкими кутами, розети і, особливо, зубчасті листки пов'язують килим на портреті Дмитрія Туптала з уже згаданими килимами "семигородського" типу.

Якщо припустити, що зразком для килима служив усе-таки "семигородський" виріб, серцеподібний мотив у каймі варто вважати стилізованим "картушем". Можливо, художник мав намір намалювати на портреті перський килим, адже такі вироби вважали найкращими та найдорожчими, проте маючи у розпоряджені "семигородський" зразок (справжній чи намальований на іншому портреті), вирішив подати його у криволінійній перській стилізації.

4. Ще одне зображення килима наявне на портреті з НКПІКЗ (Інв. № КПЛ-п-1) та аналогічному полотні зі збірки ДТГ [4, с. 174, кат. № 155]. Воно дуже розмите, однак це не заважає виділити такі основні елементи композиції, як червоний центральний медальйон у полі, листки під медальйоном та восьмикутний мотив у жовтій каймі (Схема 4). Схожість з килимом на портреті НХМУ Інв. № Ж-456 проявляється як у малюнку поля, так і у каймі, що дає підстави припускати пряме перенесення взору, або ж запозичення з якогось іншого схожого портрету чи копії. Взір килима на портреті КПЛ-п-1 виписаний менш старанно, і є трохи спрощеним. Такі головні елементи взору, як арка медальйона, зубчасті листки, розета та пальмета-картуш, подібно як і у випадку з килимом на портреті НХМУ Інв. № Ж-456 дають змогу ідентифікувати виріб як "семигородський". Схематичність взору, яка проявляється у спрощенні та геометризації, на противагу криволінійним конфігураціям килима на портреті НХМУ Інв. № Ж-456 лише підтверджує таку атрибуцію.

5. Килим на портреті з НХМУ (Інв. № Ж- 055) має складний геометричний взір характеру (Схема 5). У загальних рисах він нагадує орнаментальне оздоблення килимів на інших портретах митрополита, зокрема на портреті з НХМУ Інв. № Ж-453, щоправда перемальоване художником на свій лад. Про те, що художник не відтворював взір реального виробу, свідчить орнамент частини килима, яким вкрито бічну поверхню столу. Він складається з розкиданих на синьому тлі простих елементів: шестикутної зірки, ромбів та невеличкої чотирипелюсткової розетки. Цей малюнок з погляду композиції килима виглядає алогічним – його не можна віднести ні до окресленого облямівкою поля, ні до жовтої кайми, і цьому є пояснення: автор портрета його просто вигадав.

Наш аналіз свідчить, що п'ять різних зображень килимів на портретах Дмитрія Туптала з різним ступенем достовірності відтворюють той самий анатолійський виріб "семигородського" типу. Килими на портретах мають такі характерні мотиви, як центральна арка-міграб з вписаною вазою, розетами та зубчастими листками у полі, а також гачкуватий "картуш" у каймі. Найточніші зі зображень є килим на портреті з НХМУ (Інв. № Ж-453), який, на думку П. Білецького, можливо, найдавніший [1, с. 122]. В інших випадках художники стилізували та інтерпретували зображення килима, запозичене, правдоподібно, з портрета-оригіналу чи котроїсь з численних копій, і навіть домислювали власні елементи взору. Так з'явився "перський" килим на портреті НХМУ Інв. № Ж-456, килим з двома медальйонами на портреті НКПІКЗ Інв. № Ж-205 та килим з частково "хаотичним" взором у композиції портрету НХМУ Інв. № Ж-055. Прикінцево зазначимо, що зображення

килимів можуть бути підставою для з'ясування "генетичних" зв'язків між самими портретами. На підставі орнаментів килимів пов'язуються між собою портрети НХМУ Інв. № Ж-453 та Інв. № Ж-205, а з іншого боку екземпляри НХМУ Інв. № Ж-456 та НКПІКЗ Інв. № КПЛ-п-1, з якими також віддалено – репліка Інв. № Ж-055 з НХМУ.

Список використаної літератури

1. *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. / Петр Белецкий. – Л. : Искусство, 1981. – 256 с.

2. *Когут Г.* Килим з гербом гетьмана Павла Полуботка / Галина Когут // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків : ХДАДМ, 2003. – № 1. – С. 56–63.

3. *Падовська О.* Килими Поділля : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.05 / Олена Падовська. – Львів, 1994.

4. Український портрет XVI–XVIII століть : Каталог–альбом / керівник проекту Анатолій Мельник. – К. : Артанія Нова, 2004. – 348 с.

5. Україна – козацька держава : Ілюстрована історія українського козацтва у 5 175 фотосвітлинах / керівник проекту, автор-упор. В. Недяк. – К. : ЕММА, 2007. – 1216 с.

6. *Erdmann K.* Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts: eine Studie zu den Anfängen des orientalischen Knüpfteppichs / Kurt Erdmann // Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. – 1929. – Vol. 50. P. 261–298.

7. Great carpets of the World / Bérinstain V., Day S., Floret É. & an. – New-York : The Vendome Press, 1996. – 377 s.

8. *Milanesi E.* Kobierce [typy, wzory, tehniki tkania dywanow wshodnich i ewropejskich] / Enza Milanesi. – Warszawa : Arkady, 1999. – 192 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE CARPET IN THE PORTRAIT OF METROPOLITAN DMYTRIJ TUPTALO (1651–1709): ORNAMENTS RECONSTRUCTION AND ATTRIBUTION

Halyna KOHUT

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,
tel.: (0322) 29-64-197; e-mail: kohut_ua@yahoo.com

This article is about the depictions of carpets in five portraits of Metropolitan Dmytrij Tuptalo. The athour argues that these depictions with the varying degrees of reliability represent the same Anatolian carpet of the "Transylvanian" type.

Key words: Cossack Hetmanate, portrait, metropolitan Dymitry Tuptalo, "Transylvanian" carpet.

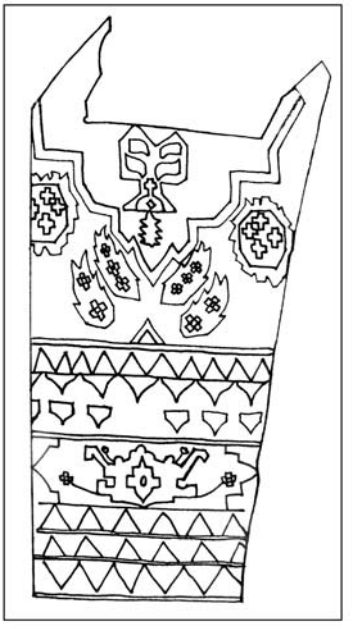

Схема 1. Килим на портреті Дмитрія Туптала з Національного художнього музею України (Інв. № Ж-453). Прорис.

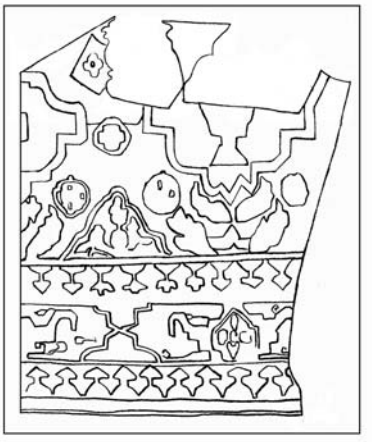

Схема 2 Килим на портреті Дмитрія Туптала з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Інв. № Ж-205). Прорис.

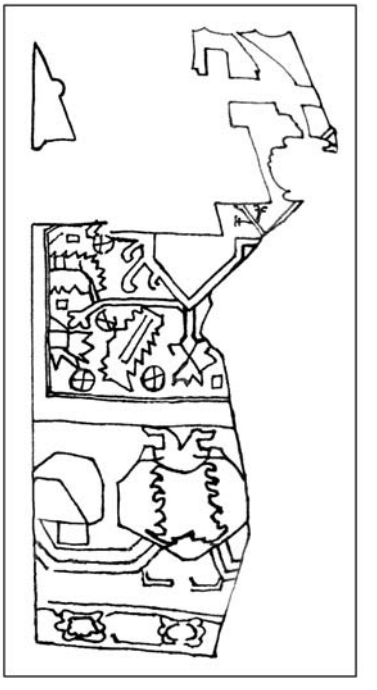

Схема 3. Килим на портреті Дмитрія Туптала з Національного художнього музею України (Інв. № Ж-456). Прорис.

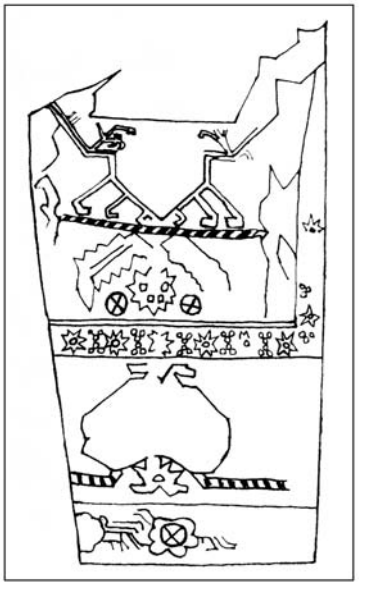

Схема 4. Килим на портреті Дмитрія Туптала з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Інв. № КПЛ-п-1). Прорис.

Схема 5. Килим на портреті Дмитрія Туптала з Національного художнього музею України (Інв. № Ж- 055). Прорис.

Іл. 1. Портрет Дмитрія Туптала з Національного художнього музею України (Інв. № Ж-453)

Іл. 2. Так званий “семигородський” килим зі збірки Музею прикладного мистецтва в Будапешті (Budapest Museum of Applied Arts)

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 234–240
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 234–240

УДК 7.011.26:687.1-053.2(477)

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ У ПРОМИСЛОВОМУ ВИРОБНИЦТВІ ДИТЯЧОГО ОДЯГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: МИСТЕЦЬКА ВАРТІСТЬ СТИЛІСТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Наталія КОРОЛЬ

Львівський державний коледж легкої промисловості,
Київський національний університет технологій та дизайну,
вул. Вороного, 6, Львів, Україна, 79000,
e-mail: natalyakorolv@mail.ru

Проаналізовано інтерпретації народних традицій у дитячому одязі, який виготовляють на промислових підприємствах сучасної України. Зокрема, звенуто увагу на особливості стилізації кроїв, форм та декору народного костюма в сучасному одязі для дітей різних вікових категорій; окреслено функціональні та художні особливості складових дитячого одягу для широкого вжитку з огляду доцільності їхнього продукування та, відповідно, мистецької вартості.

Ключові слова: народні традиції, дитячий одяг, стилістичні інтерпретації.

Проблематику інтерпретації народних традицій у сучасному одязі для дітей неодноразово висвітлювали провідні історики, етнографи [3], мистецтвознавці [4], зокрема значний внесок у дослідження інтерпретації національних традицій у сучасному костюмі для дітей із позиції художньо-асоціативного бачення внесла відома українська учена Т. Ніколаєва в своїх наукових працях останніх десятиліть [1; 2]. Чимало уваги функціональним, гігієнічним та психологічним характеристикам дитячого одягу приділили науковці, соцілоги, психологи, меншою мірою – мистецтвознавці. Відтак, проблематика актуальності впровадження національних традицій у сучасне моделювання дитячого костюма в Україні та їх мистецької вартості має безпосереднє практичне значення.

У 1990-х роках із здобуттям Україною незалежності, актуальною стала проблематика промислового виробництва дитячого одягу, адже порушилися усталені системи впровадження в масове виробництво модних тенденцій, налагоджені в радянський період у 1970–1980-х років.

У радянському виробництві дитячого одягу повоєнних років утвердилася чітка ієрархічна схема проектування одягу провідними фахівцями Будинків моделей одягу, проекти яких обов’язково узгоджували з Центральним будинком моделей у Москві, який відповідно передавав свої ескізи моделей одягу на узгодження з “Укрлегпромом”, науково-дослідним інститутам для оцінювання рівня якості та перспективи майбутнього впровадження у промислове виробництво. Чітко регламентували також витрати на матеріали та їх якість, процеси зменшення економічних затрат на виробництво тощо. При цьому художники-модельєри значну увагу приділяли не лише зовнішнім естетичним ознакам дитячого одягу,

© Наталія Король, 2015

а й дотримувалися специфіки конструювання дитячого одягу згідно гігієнічними, віковими та психологічними нормами.

Уніфікація вузлів і деталей, що застосовувалась при розробленні моделей дитячого одягу давала змогу максимально механізувати працю робітників, на думку провідних спеціалістів галузі, сприяла підвищенню продуктивності праці, поліпшенню якості продукції. Окрім чіткої системи впровадження модних тенденцій у конструювання дитячого одягу в легку промисловість за посередництвом "Укршвейпрому", щорічні зміни у моделюванні дитячого одягу популяризувалися завдяки публікаціям модних альбомів та листівок з моделями і викрійками дитячого одягу. Це давало можливість пересічним громадянам шити дитячий одяг в домашніх умовах, таким способом одягати дітей "модно".

Відтак, перед новоствореною українською промисловістю, що лише починала діяти в умовах ринкової конкуренції, постало питання налагодження власної лінії розвитку промислового виробництва дитячого одягу як з урахуванням якісних загальносвітових модних тенденцій, так і зі збереженням національних традицій. Показовою у проектуванні та майбутньому виготовленні дитячого одягу в радянській Україні 1960–1980-х років була система стандартизації та уніфікації конструктивних основ дитячого одягу.

Продовжуючи традиції моделювання дитячого одягу в незалежній Україні в 1990-х роках, як загалом у моделюванні одягу, так і в розвитку дитячої моди, на наше переконання, можна простежити певний сплеск індивідуалізму, що прийшов на зміну масовим модним тенденціям з виокремленням індивідуальної творчої манери дизайнера, авторською модою, що принесло вагомі позитивні результати в розвиток сучасної моди в Україні.

На жаль, негативним наслідком порушення усталеної системи моделювання дитячого одягу в Україні у 1990 – на початку 2000-х років були втрачені зв'язки дизайнерів із масовим виробництвом, особливо в пошитті дитячого одягу, що негативно відобразилося на впровадженні модних тенденцій дитячої моди серед широкого кола споживачів.

Загалом можна виокремити два незалежні вектори розвитку дитячої моди в сучасній текстильній індустрії: масове виготовлення дитячого одягу на діючих текстильних підприємствах і комбінатах та індивідуальна авторська мода для дітей, яку пропонують провідні українські дизайнери моди. Щоправда, потрібно акцентувати увагу на тому факті, що здебільшого майстри високої моди в сучасній Україні апелюють до інтерпретацій народних традицій в ансамблях дитячого святкового одягу, натомість, меншою мірою це стосується повсякденної дитячої моди.

Зокрема традиційну українську вишивку активно впроваджують у промислове трикотажне виробництво дитячого одягу невеликі текстильні підприємства, наприклад трикотажна фабрика ВАТ "Софія" м. Бровари (Київщина), виготовляючи дитячі святкові сорочки, жупани тощо. Згадана трикотажна фабрика, заснована під Києвом ще 1963 року, а в 1993 році реорганізована у Відкрите акціонерне товариство з новітнім технологічним устаткуванням для трикотажного виробництва.

Широкий асортимент трикотажних виробів, які виготовляють сьогодні на фабриці, містить і високоякісні вироби дитячого одягу. Головним у впровадженні народних традицій у сучасне трикотажне виробництво стало копіювання автентичних первовзорів традиційних вишиванок із різних історико-етнографічних районів України та їх фотографічне перенесення на площину трикотажного виробу.

Найбільшу частку на ринку дитячої продукції фабрики становлять дівчачі та хлопчачі трикотажні сорочки, декоровані імітацією вишивки за традиційними усталеними схемами – на горловині та обшлагах рукавів. Крій цих виробів також зберігається традиційний: тунікоподібний з відрізним рукавом для хлопчачих та дівчачих сорочок та розширений із рукавом типу "реглан" для дівчаток. Відповідно, візерунок у таких зразках розміщується за формою та наслідує архаїчні прототипи. Для широкого кола споживачів дизайнери фірми пропонують певні новації у спрощенні кольорової гами та її зведенню до кількох контрастних тонів: білого, червоного та чорного; білого, блакитного та синього; чорного, червоного та помаранчевого тощо. Орнаментальні композиційні схеми, запропоновані до тиражування, здебільшого, будуються на фрагментах стрічкових лінійних геометричних орнаментів, що формують різні поєднання ромбоподібних мотивів різного розміру та лінійного потрактування, споріднених із вишивками західних регіонів України. Більшою спорідненістю із традиційною вишивкою центральних та східних регіонів України вирізняються зразки трикотажних сорочок для дівчаток, декоровані реалістичними рослинними орнаментами зі стилізованих галузок калини у поєднанні із листям дуба та спіралеподібними завитками.

Подібно дизайнери трикотажної фабрики "Софія" інтерпретують народні традиції у поясному одязі для дітей. Зокрема, провідні функціональні характеристики вирізняють короткі, до колін, вовняні спіднички для дівчаток без застібок, зручні для одягання та повсякденного носіння. Декор таких виробів формується за двома схемами: поперечне чередування гладких та орнаментованих смуг по всій формі спіднички, що уподібнює виріб до традиційних запасок та обгорток із західних областей України, зокрема Гуцульщини та Буковини; та декор у вигляді орнаментальної смуги, що розташовується по подолу спіднички та переходить вертикально до пояса, нагадуючи центральноукраїнську плахту та спосіб її пов'язуванння. Колорит згаданих виробів варіюється відповідно до загальної гами та будується на співставленні контрастних за тоном кольорів. До асортименту складових дитячого святкового костюма художники фабрики залучають також безрукавки-кабати, за формою та декором тотожні традиційним виробам народних майстрів Гуцульщини. Відтак, яскравого червоного кольору кабати для хлопчиків та дівчаток декорують геометричним, ромбоподібним, орнаментом із вкрапленнями "баранячих ріжок", кіл, трикутників яскравих насичених помаранчевих і зелених кольорів.

Для дівчаток підліткового віку дизайнери підприємства "Софія" урізноманітнюють асортимент завдяки осучасненню крою сорочки на основі туніки, та більш вільному розміщенні декору, зберігаючи при цьому традиційну орнаментику.

Але, загалом, у цих зразках спостерігається певна тенденція до функціональної стилізації кроїв традиційних форм дитячого одягу, спрощення традиційних орнаментальних схем та тонального насичення кольорової гами.

У більшості випадків, технологи, дизайнери підприємства "Софія" обмежуються лише копіюванням декору традиційної української вишивки, не трансформуючи народних первовзорів.

Цілком інший підхід до інтерпретації народних традицій у сучасному жіночому та дівочому одязі пропонують дизайнери одного з найпотужніших трикотажних підприємств, що функціонують сьогодні в Україні – "Дому моди" "RITO". Модний будинок трикотажного одягу, заснований 1992 року на основі співпраці Тетяни

Абрамової та дизайнера Олени Дерев'янко з метою якісного проектування, виготовлення та тиражування трикотажних виробів на основі поєднання традицій та найновіших техніко-технологічних прийомів виготовлення трикотажу класу "Люкс".

Упродовж багаторічої діяльності колектив підприємства залучає до співпраці відомих дизайнерів та двічі на рік пропонує для продажу на український та міжнародний ринок колекції "прет-а-порте" жіночого трикотажного одягу. Відтак, у результаті творчих пошуків дизайнера Ганни Панченко у співпраці з конструкторами та технологами підприємства влітку 2011 року до тиражованого виробництва була представлена літня колекція трикотажного одягу "Лісова пісня", інспірована етнічними мотивами. Весь модельний ряд колекції виконаний винятково з натуральних матеріалів: бавовни, шовку, віскози та вовни, характерних для традиційного народного одягу. Широкий асортимент суконь, тунік, сарафанів та комбінезонів за формою та кроєм спроектований на основі сучасних модних тенденцій з урахуванням вікових та гендерних особливостей крою.

Ще однією визначальною особливістю колекції ансамблів дівочого одягу з трикотажу за народними мотивами стала імітація фактури та текстури домотканого волокна, що надало виробам виразного етнічного звучання. Більшість костюмів колекції декоровані цитатами – зразками традиційної народної вишивки багатьох історико-етнографічних районів України, здебільшого, скомпонованої на основі ромбоподібних геометричних орнаментальних мотивів. Кольорова гама колекції, зазвичай формується на поєднанні білого, червоного та синього кольорів – кольорів традиційної української вишиванки. Їх поєднання в одному ансамблі варіюється від поєднання близьких за тоном колористичних рішень до експериментальних контрастних варіацій. Також дизайнери підприємства завдяки акцентним вкрапленням насичених блакитних та жовтих тонів намагаються надати виробам актуального модного звучання.

Інтерпретацію етнічних мотивів для дівчаток підліткового віку, яку пропонують дизайнери модного будинку моди "Ріто" умовно можна розділити на кілька груп згідно з джерелами творчої інтерпретації. Частину творчих інспірацій становлять фрагменти геометричних орнаментальних композицій, що запозичені із традиційної вишивки західноукраїнських історико-етнографічних районів.

Зокрема, основу композиції складають лінійні візерунки, побудовані на основі чергування великих ромбоподібних орнаментальних форм, подекуди, доповнених завершеннями у вигляді так званих "баранячих ріжок", "павучків", тощо. Лінійнійний ритм орнаментальних форм за тоном та кольором узгоджується із конструктивною та тональною ритмікою форми костюма. Лінійні ромбоподібні візерунки по-різному чином підкреслюють специфіку крою плаття та подекуди виконують не конструктивні, а лише декоративні функції. Дизайнери будинку моди "Ріто", наголошуючи на якісних характеристиках трикотажу із натуральних волокон, як правило, звертаються до лаконічних облягаючих силуетних вирішень та розміщують орнаментальний декор фризом у нагрудній частині плаття, узгоджуючи тональні та колористичні особливості моделі.

Святкові трикотажні ансамблі, що складаються із блузи та спідниці, декорують традиційним способом, характерним для оздоблення народної вишиванки. Наприклад трикотажна блуза білого кольору облягаючого силуету, в нагрудній частині декорована вставкою зі симетрично розташованих ромбоподібних

орнаментальних мотивів синього червоного та чорного кольорів, та вертикальними фризовими орнаментальними вставками по всій довжині рукавів. Гармонізація декору всіх складових ансамблю досягається завдяки декоруванню прямого крою спіднички боковими вертикальними орнаментальними композиціями.

Вишуканості та гармонійності святковим ансамблям будинку моди "Ріто" надає використання контрастного темного декору на свілому тлі виробу та навпаки – світлих лінійних візерунків на темному фоні трикотажу благородних натуральних кольорових відтінків. Наприклад, орнаментальні смуги лінійних візерунків світлих тонів декорують сукню темно-синього кольору приталеного силуету. Декор розташовують традиційно в нагрудній частині сукні та фризом по низу плаття. Орнаментальні композиційні схеми будують на основі ритмічного чергування ромбоподібних мотивів, за кольором та тоном узгоджених зі загальною тональною та кольоровою гамою. В основі орнаментальної форми – ромб, розчленований дрібними трикутними та прямокутними елементами, запозичений із традиційного мистецтва мешканців підкарпатських та карпатських етнографічних регіонів України. Узгодженість ансамблю костюма досягається завдяки функціональним доповненням – аксесуарам – торбинці та прикрасам, що повторюють засоби декорування головних складових виробу.

Подібну композиційну схему декорування на основі фризового лінійного розміщення декору пропонують дизайнери будинку "Ріто" і для вирішення окремих складових костюма: спідниць, блуз, тунік найрізноманітніших форм та кроїв, сезонних модних силуетів. Орнаментальні смуги у вигляді ромбоподібних мотивів подекуди виконують декоративну функцію, або ж виступають у ролі формуючої домінантної складової крою плаття для дівчаток Формотворчими характеристиками вирізняються етнічні мотиви, використані для конструктивного моделювання ліфу плаття для дівчаток, де провідний орнаментальний мотив ромба слугує домінантою композиційної будови нагрудної частини виробу. Колористична гармонізація декору формується на контрастному співставленні червоно-синьої вишивки у верхній частині плаття та однотонної охристої спіднички. Подібно дизайнери використовують народну вишивку в наступних моделях колекції, засадничо акцентуючи на домінантних мотивах, що мають конструктивне та формотворче значення, зокрема, незмінною залишається композиційна будова облягаючого ліфа плаття з двома ромбоподібними орнаментальними мотивами в нагрудній частині та відрізний низ у вигляді спідниці, форма якої, продиктована найновішими модними тенденціями кльошованого, рівного чи трапецієподібного силуету. Орнаментальні композиції, що використовують дизайнери, залишаються незмінними, з центральним ромбоподібним мотивом, у який вписані елементи хрестів, трикутників, трикутних шевронів тощо. Незмінною також залишається кольорова гама трикотажного декору, що формується на основі традиційної вишиванки, зокрема червоно-синього позитивно-негативного віддзеркалення.

Більшою ошатністю та вишуканістю вирізняються жіночі плаття та ансамблі одягу для дівчаток, запроектовані в будинку моделей "Ріто", які моделюють на засадах зіставлення натурального волокна-вовни, сірого кольору нитки та виваженого декору ахроматичного спектра, де етнічні мотиви у вигляді орнаментальної смуги із ритмічно повторюваних ромбів використовують як декоративні вставки в деталях крою плаття. Новаторськими модними тенденціями

вирізняються тут динамічні асиметричні силуети суконь, конструкція, форма та різноманітні силуети плаття.

Продовженням етнічної тематики в моделюванні модного плаття для підлітків-дівчат можуть слугувати дизайнерські розробки будинку "Ріто", де використовуються прямі цитати, запозичені з елементів традиційного костюма, зокрема пояси-крайки, що доповнюють дівочі ансамблі плаття вільного крою, або ж ткані смугасті вставки, що формують конструктивні домінанти композиції жіночої сукні, наприклад шевроноподібний трикутний ліф модного силуету плаття. Також в орнаментації декору можна простежити типові смугасті візерунки, побудовані на ритмічному чергуванні гладких та орнаментованих смуг контрастного за тоном та кольором навантаження. Композиційним акцентом, що посилює звернення до народних традицій у вказаному типі трикотажних жіночих ансамблів одягу виступають численні китиці (кутаси), які окреслюють декоративне звучання композиції.

Цілком іншу лінію джерел творчих інспірацій народних традицій у моделюванні для дівчаток підліткового віку пропонують дизайнери "Ріто", апелюючи до рослинної орнаментики "Петриківського розпису". Основу композиційної структури багатьох варіантів композиційних ансамблів згаданої тематики становить фризова композиція, побудована на основі ритмічного чергування рапортів, укладених із реалістично потрактованих галузок, плодів та листя калини, інспірованих кращими зразками народних розписів із відомого осередку народного мистецтва "Петриківка" у Полтавській області України. Творчі інспірації дизайнерів будинку "Ріто" у наслідуванні реалістичних мотивів традиційного розпису, на відміну від першоджерел, обмежилися триколірним (червоним, сірим, чорним) вирішенням орнаменту у трикотажному полотні для одягових ансамблів. Дизайнери досить вдало варіативно використовують декоративні орнаментовані фризи для конструктивних та стилістичних характеристик молодіжних жіночих ансамблів. Колорит ансамблів також варіюється в межах контрастної за тоном обмеженої гами кольорів: сірого, чорного, червоного. Так, фризова композиція із орнаментованих галузок калини творить основу ліфу плечової частини прямого плаття та преходить у декорування короткого рукава у тиражованих моделях для підлітків і виступає домінантою декоративних характеристик моделі. Подекуди, для підсилення динамічного звучання конструктивної форми костюма, дизайнери будинку моди "Ріто" звертаються до шевроноподібних декоративних орнаментальних вставок у бокові частини крою тунікоподібного плаття за класичним зразком перев'язування на поясній частині плаття орнаментованої традиційної хустки. Подібні зразки прямого використання форми та декору народної хустки й до сьогодні спостерігаємо в дитячому "етнодизайні" серед широкого загалу, особливо в осередках традиційного мистецтва по всій Україні, зокрема в с. Петриківці Полтавської області, коли хустка складається удвоє та нею оперезується стан дівчинки. Подібно моделюють плечові складові верхнього одягу для дівчаток, де форма хустки складається удвоє, та робиться отвір у горловій частині, що формує чотирикутну накидку – домінанту дитячого костюма, інспірованого народними мотивами. Відтак, прямі цитати орнаментальних мотивів, форм, складових традиційного костюма знаходять безпосереднє втілення в аматорських, стихійних дизайнерських розробках, що є актуальними та активно впроваджуються в сучасний функціональний простір.

Отже, актуальним завданням у процесі розвитку народних традицій у сучасній українській дитячій моді вважаємо налагодження активної співпраці між професіоналами, що пропонують якісну інтерпретацію традиційного мистецтва в сучасному дизайні, та текстильними підприємствами, що можуть піднести на новий якісний рівень масове виготовлення модного дитячого одягу.

Список використаної літератури

1. *Ніколаєва Т. О*. Дослідження розвитку асоціативного підходу до проектування дитячого одягу / Т. О. Ніколаєва // Легка промисловість. – 2007. – № 1. – С. 54.

2. *Ніколаєва Т. О*. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. О. Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.

3. *Сидорович С. Й*. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання / С. Й. Сидорович // Народна творчість та етнографія. – 1963. – № 2. – С. 14–20; іл.

4. *Тищенко В*. Використання народних традицій у сучасному дитячому костюмі / В. Тищенко // Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць / за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. – К. : ТОВ “ХІК”, 2008. – 310 с., іл.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

FOLK TRADITIONS IN INDUSTRIAL PRODUCTION OF CHILDREN CLOTHING IN MODERN UKRAINE: ARTISTIC VALUE OF STYLISTIC INTERPRETATIONS

Natalia KOROL

Lviv state College of light industry,
Kyiv National University of Technologies and Design,
str. Voronogo,6, Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: natalyakorolv@mail.ru

This article analyzes the interpretations of folk traditions in the children’s clothing manufactured at industrial enterprises of modern Ukraine, in particular, draws attention to the styling features kroil, shapes and decorative folk costumes in contemporary clothing for children of different ages; outlines the functional and artistic features of the components of children’s clothing for the consumer considering the appropriateness of their production and, consequently, the value of art.

Key words: traditions, children’s clothing, stylistic interpretation.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 241–246
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 241–246

УДК 7.049.1:159.9.072.533

МЕТОД АСОЦІАЦІЙ В СТВОРЕННІ ДЕКОРАТИВНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Ольга КАЛЕНЮК

Кафедра образотворчого мистецтва,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
вул. Ковельська, 15, Луцьк, Україна, 43000,
тел.: +38(0332) 72-34-67; e-mail: art@univer.lutsk.ua

Досліджено сутність методу асоціацій. Розглянуто можливості цього методу в створенні декоративної композиції. Проаналізовано механізми процесу трансформації асоціативного образу в картинну площину. Запропонована схема допоможе генерувати теми філософського характеру в побудові декоративної композиції використовуючи асоціативне мислення.

Ключові слова: метод асоціацій, декоративна композиція, творчість, трансформація, синектика.

Для XXI століття характерним є небачене прискорення розвитку усіх сфер суспільного життя, що призвело до зміни сприйняття людиною оточуючого середовища. Сучасна культура як продукт інформаційної епохи відзначена переорієнтацією фундаментальних основ з вербальної парадигми на візуальну. Зміни у напрямі станковізму та полістилізму відбуваються і в декоративно-прикладному мистецтві (ДПМ). Втрачаючи функцію утилітарності і постаючи перед нами у вигляді станкового декоративного панно, твори ДПМ загострюють перед студентом – майбутнім художником, питання компонування і ставлять проблему втілення ідейного задуму в декоративній роботі станкового характеру.

Дослідженням питання творчості і взагалі творчого мислення зокрема у вітчизняній і світовій психології та педагогіці займалися Джой Гілфорд, Роберт Нємов, Євген Рогов, Діана Богоявленська, Валентин Моляко, Григорій Костюк, Валентин Рибалка, Валерій Орлов, Володимир Роменець, та інші, які науково обґрунтували процес вирішення творчих завдань. Питанням композиції в образотворчому мистецтві займалися В'ячеслав Козлов, Іван Волкотруб, Ольга Голубєва, Галина Логвиненко, Олег Чєрнишов, Рудольф Паранюшкін, Калуст Даглдіян, Микола Яковлєв, Богдан Губаль та інші.

Розширення тематичного діапазону з розмаїттям образних рішень із широким застосуванням різних матеріалів дає можливість художникові максимально втілити задум, але водночас ставить проблему його трансформації на площину станкової роботи. Цю проблему частково вирішували відповідно до особливостей матеріалу та технік того чи іншого виду ДПМ. Але зараз, коли в тематиці творів переважає образно-філософське трактування, і водночас у роботах використовують синтез матеріалів, актуальним залишається питання трансформації філософських ідей

© Ольга Каленюк, 2015

у площину декоративного панно. Тому об'єктом аналізу цієї статті є процес трансформації теми філософського змісту у декоративну композицію.

Створення картини за задумом є найскладнішим завданням для студента, майбутнього митця. У процесі сприйняття і побудови декоративної композиції в уяві важливим є фокусування на конкретних елементах нашої чуттєвої сфери. Створений внутрішній образ переводиться у зовнішній з допомогою матеріалу. Це мозаїчна робота, яка проходить ті ж стадії, що притаманні творчому мисленню загалом: виникнення проблемної ситуації, вибір її вирішення з-поміж різних варіантів, тонкі переходи між логічним осмисленням завдання і миттєвим "осяянням", коли підсвідома здогадка стає усвідомленою [5, с. 101]. Поєднання і взаємодія зорових, слухових, нюхових, смакових аналізаторів зумовлює появу емоційно-психологічних реакцій сприйняття, звідси можна зробити висновок, що багатство поля для вивчення законів мистецтва представлене поєднанням епізодів замислу й ефекту зорового сприйняття.

У процесі аналізу особливостей "механізму" впливу декоративної композиції можна виявити певні недоліки, які розривають кореляцію між художником і глядачем, відповідно виникає необхідність переглянути композиційні, виражальні, чи зображальні рішення.

Художнє мислення більшою чи меншою мірою характерне для кожної людини, в цьому сенсі кожна людина певною мірою є художником, саме тому вона здатна сприймати твори мистецтва. Перші художники у своїх наскельних малюнках зображали конкретні предмети: тварин, списи, стріли, мисливців. Мистецтво зароджувалося як наслідування реальності, і до наших днів воно продовжує розвиватися на ґрунті предметного наслідування. Отож, майже все образотворче мистецтво предметне, але це зовсім не скасовує асоціативності образу. Зараз чільне місце посідає духовно-асоціативне наповнення мистецьких творів. "Кліпова" свідомість сучасного глядача відрізняється високою швидкістю сприйняття образів і не робить акценту на деталях; для неї характерні візуальність, емоційність, асоціативність. Такий спосіб споживання інформації форсує логічні, реальні переходи від сюжету до сюжету подібно до монтажу, як у мозаїці або при зйомці кліпів. Цим обумовлені і зміни у трактуванні художниками творів образотворчого мистецтва.

Особливості творчої натури сучасного митця – це виняткова спостережливість, сила емоційного сприйняття, багатство і різнобарв'я асоціацій, накопичення образних уявлень і узагальнень. Працюючи на певну ціль, ці особливості повинні знаходити своє вираження в продукті твору і відповідати вимогам глядача.

Оптимальним, на наш погляд, методом формування сучасного мистецького твору є метод асоціацій, тому з'ясування сутності цього методу є дуже важливим для розуміння тенденцій і перспектив його використання для вирішення цієї проблеми.

Поняття "асоціації" є одним із найдавніших у психології. Його можна зустріти в працях Платона та Аристотеля. Закон створення асоціацій століттями вважали головним законом психології. У ньому стверджувалося, що якщо будь-які об'єкти сприймаються одночасно або в безпосередній близькості, то згодом поява одного з них зумовлює усвідомлення іншого. Застосування цього методу в образотворчому мистецтві не є новим [4]. З погляду психологів асоціація – це зв'язок між окремими нервово-психічними актами-уявленнями, думками, почуттями, внаслідок якого одне уявлення чи почуття викликає інше.

Фактично, кожен предмет викликає будь-якої асоціації, кожна форма виражає певний характер (ескімос – сніг, північ; нічне небо – безкінечність; пантера – витонченість і підступність). А якщо взяти більш тонкі зв'язки, наприклад, звуки скрипки, вірші, то ми вступимо в той розділ композиції, який вимагатиме додаткового розумового процесу, чистої творчості, що йде далі технічної майстерності [7, с. 50]. Асоціації ґрунтуються на відповідному досвіді, і одну і ту ж тему, в залежності від особистості, переживають і відображають по-різному.

Як форма чуттєвого відображення предмета, сприйняття охоплює виявлення об'єкта як цілого, відмінність окремих ознак в об'єкті, виділення в ньому інформативного змісту, адекватного цілі дії, формування чуттєвого образу. Сприйняття також передбачає усвідомлення суб'єктом самого факту стимулювання і певні уявлення про нього. Сприйняттю передує введення сенсорної інформації, тобто відчуття.

Велика роль при цьому відведена розвиненості людини. Запропонований метод асоціацій дає змогу генерувати нові ідеї в побудові декоративної композиції шляхом зіставлення досліджуваного явища, процесу, об'єкта з іншими більш-менш подібними активізуючи та використовуючи асоціативне мислення, уяву, фантазію людини. За словами Альберта Ейнштейна, "уява є важливішою за знання, бо знання має межі. Тим часом уява охоплює все на світі, стимулює прогрес і є джерелом його еволюції".

У цьому контексті цікавим і неординарним способом генерації ідей є метод синектики Вільяма Гордона. Метод синектики застосовують для вирішення проблем і пошуку нових ідей, використовуючи аналогії і переносячи завдання на готові рішення, що існують у різних сферах і галузях. Синектика – це поєднання різнорідних, а іноді навіть несумісних елементів у процесі постановки і вирішення завдань.

Головною особливістю методу синектики є використання порівнянь і аналогій. Метод ґрунтується на використанні несвідомих механізмів, що виявляються в мисленні людини в момент творчої активності. В. Гордон не заперечував великої ролі "індивідуального осяяння" у пошуку нових творчих рішень і при цьому став автором дуалістичного погляду на природу творчості. З одного боку, незбагненна стихійність, унікальність кожної особистості, з іншого – необхідність системи "спрямованого пошуку рішень". Принцип "синектики" – що буквально з грецького означає з'єднання воєдино різних, часто очевидно несумісних елементів, є ключовим у вирішенні проблеми винайдення механізму втілення задуму в момент побудови декоративної композиції. Адже неодмінна вимога у творчості – це новизна пропонованих рішень, новий поглад на предмети і явища навколишнього світу.

Тему твору аналізують відповідно до головного методичного принципу "від загального до конкретного". Цей підхід спрямований на те, щоб осягнути саму "технологію" декоративної композиції. В О. Чєрнишова у "Формальній композиції" вона вирішується як структура взаємних перетворень різних форм відображення і їх продуктів (образів, схем, установок) та постає як система методичних процедур, яка представлена методичною формулою: усвідомити – відчути – виразити (організувати) [8, с. 50]. Художник має навики управління компонентами цієї структури (відчуття, сприйняття, уява, розуміння, судження, умовиводи, установки, оцінки, інтерпретації, передбачення).

Людська свідомість в основі своїй консервативна, тому будь-яке дивне, оригінальне творче рішення ніби загрожує їй підсвідомо відкидається ним. Потрібен аналіз, який допоможе "проковтнути" цю дивину, підвести її під певну, вже знайому базу, дати пояснення оригінальної ідеї в межах звичної для свідомості моделі. Отже, перетворення невідомого у відоме веде за собою величезну розмаїтість рішень.

Виконання декоративної композиції станкового характеру вимагає від митця абстрагування її елементів, тобто відмови від візуальної схожості в зображенні реальних предметів, застосування творчої уяви, художнього мислення, асоціативного бачення теми.

Для використання методу асоціацій пропонуємо схему, яка спростить і частково вирішить проблему трансформації ідейного задуму в площину декоративного панно [2, с. 139–144], особливо, коли тема має філософський зміст. Наприклад, студентові потрібно зробити композицію на тему "Материнство" в техніці розпису на тканині. Оскільки реально існуючого об'єкта, який асоціювався б з цією темою немає, варто осмислити сутність понять, що стосуються цієї теми, і відображають основні асоціативні зв'язки з поняттям "материнство". Абстрактно-логічне усвідомлення поняття "материнство" у кожного студента різне, наприклад: основа, стержень, спогади про дитинство, зародження життя, продовження роду, любов. Таке усвідомлення теми породжує асоціативний ряд ключових понять, які вишиковуються в свідомості митця залежно від його світосприйняття, індивідуальних особливостей мислення, досвіду, пережитих відчуттів. Ці асоціації, відображаючи філософське звучання запропонованої теми, виражають її в абстрактно-логічних поняттях.

Наступні асоціації покликані поглибити сенс понять, а також звести їх до наочно-образного асоціативного ряду. Наочно-образні асоціації ґрунтуються на образах понять та уявлень, перетворенні ситуацій у плані образів, наприклад, відповідно до цієї теми: основа, стержень – дерево жіноча фігура; продовження роду – діти, плоди і. т. д. Наведемо для прикладу схему абстрактно-логічного і наочно-образного асоціативного ряду композиційних елементів декоративної композиції та їх взаємозв'язок на тему "Материнство".

Декоративна композиція в техніці розпису на тканині на тему "Материнство"

Тема твору обумовлює асоціації плавності ліній у трактуванні, центричності композиції, спокійного м'якого колориту. Далі залучаються композиційно значущі принципи побудови декоративної композиції – компонування в заданій площині, стилізація елементів, реалізація домінанти, ритмічна організація елементів на площині, забезпечення стійкої зорової рівноваги.

Загальні принципи побудови монокомпозиції чітко описав В. Козлов [3, с. 203–216]. Р. Паранюшкін визначив три головні формальні ознаки композиції, які необхідні в будь-якій організованій формі: цілісність; підпорядкованість другорядного головному, тобто наявність домінанти; зрівноваженість [7, с. 4].

Процес художньої творчості загалом та естетичне предметне формотворення зокрема пов'язані зі закономірностями візуального сприйняття, а тому у процесах абстрагування й стилізації, які працюють у синтезі з асоціативним методом, необхідно спиратися на окремі і сталі положення та висновки психології, теорії сприйняття й розпізнавання зорових образів [9, с. 191]. У цьому аспекті, як зазначає К. Даглдіян, художня трансформація природних об'єктів має головну ціль – перетворення реальних форм у стилізовані або абстрактні, наділені виразністю й емоційністю такої сили, яка є недосяжною в реалістичних зображеннях. Тому стилізація й абстракція зображення тісно пов'язані з його експресивністю (виразністю). І навпаки, якщо зображення експресивне, то в його основі закладена абстракція як узагальненість усього зображення з ціллю виразності суті композиції [1, с. 260–261].

Будь-яка композиція несе в собі елемент асоціативності – чи то суто формальна композиція на ритм або динаміку, сюжетна, чи картина з ретельно розробленими персонажами і предметами. Нам важливо було окреслити коло завдань і вичленувати на етапі створення декоративного панно таку творчу субстанцію, як асоціацію, щоб за її посередництвом спростити трактування теми філософського змісту, яка виражається в таких складових: тема філософського змісту–словесно-логічні асоціації–наочно-образні асоціації–композиційні елементи картини. Отже, метод асоціацій є сполучною ланкою між раціонально-робочою стороною композиційної діяльності і високими духовно-чуттєвими завданнями митця.

Срисок використаної літератури

1. *Даглдиян К. Т.* Декоративная композиция: учеб. пособие / К. Т. Даглдиян. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Ростов н/Д. : Феникс, 2010. – 312 с. : ил. – (Высшее образоваание).

2. *Каленюк О.* Дидактичні засади формування фахових знань у майбутніх учителів образотворчого мистецтва : дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / О. Каленюк. – Луцьк, 2005. – 192 с.

3. *Козлов В.* Основы художественного оформления тестильных изделий: учеб. для вузов / В. Козлов. − М. : Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 264 с.

4. *Матейко А.* Условия творческого труда / А. Матейко ; пер. с польс. Д. И. Иорданского; под ред. и с послесл. Я. А. Пономарева. – М. : Мир, 1970. – 300 с. – (В мире науки и техники).

5. *Мейлах Б.* Процесс творчества и художественное восприятие : Комплексный подход : опыт, поиски, перспективы / Б. Мейлах ; предисл. Б. Кедрова. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.

6. *Моляко В*. Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності / В. Молятко // Розвиток педагогічної і психологічної наук в Україні 1992–2002 : збірник наукових праць до 10-річчя АПН України / Академія педагогічних наук України. – Харків, ОВС, 2002. – Ч. І. – С. 481–491.

7. *Паранюшкин Р.* Композиция: теория и практика изобразительного искусства / Р. Паранюшкин. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д. : Феникс, 2005. – 79 с. – (Школа изобразительных искусств).

8. *Чернышев О*. Формальная композиция. Творческий практикум / О. Чернышев. – Мн. : Харвест, 1999. – 312 с.

9. *Яковлєв М*. Стилізація та абстрагування – основа моделювання образної виразності / М. Яковлєв // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2011. – Вип. 18. – С.188–197.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

METHOD OF ASSOCIATIONS IN CREATION OF THE DECORATIVECOMPOSITIONS

Olga KALENYUK

Department of Fine Arts,
Eastern European National University of Lesya Ukrainka,
Kovelska str., 15, Lutsk, Ukraine, 43000
тел.: +38(0332)723467, e -mail: art@univer.lutsk.ua

Essence of the method of associations is investigated in the article. The possibilities of this method in the creation of a decorative composition are overviewed. The mechanisms of transformation of an associative image in the picture plane are analysed. The scheme offered by the author will allow to generate subjects of philosophical character in creation of the decorative composition using associative thinking.

Key words: method of associations, decorative composition, creation, transformation, synectics.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 247–254
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 247–254

УДК 75:316.647.6(477.63)”19”

ОСЕРЕДКИ НОНКОНФОРМІЗМУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Олена ПОЛОВНА-ВАСИЛЬЄВА

Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну,
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара,
тел.: 067-63-04-378, 050-23-60-085; e-mail: polovnaolena@mail.ru

Розкрито поняття нонконформізму в українському мистецтві. Розглянуто осередки нонконформізму Дніпропетровщини у період другої половини XX століття у контексті цього мистецького руху в країні. Визначено характерні особливості творчості місцевих художників, звертання до традиційного народного мистецтва з його умовними формами та використання його виразних засобів, категорична відмова від соцреалізму і натуралізму та нав’язливих тем радянського режиму. Особливу увагу у характеристиці творчого пошуку художників Дніпропетровщини приділено осередку “Ігренська школа” та “Степ”.

Ключові слова: нонконформізм, протест, осередок, традиційність, умовність форми.

З отриманням незалежності України та вільного розвитку будь-яких жанрів і мистецьких течій, тема висвітлення діяльності підпільних художників другої половини XX століття постає на часі і є актуальною. Нонконформістські осередки та поодинокі художники, які працювали в опозиції до легального мистецтва були поза зоною визнання. Довгий час про них, якщо не говорили, то просто мовчали. То ж висвітлення діяльності Дніпропетровських осередків, заповнить прогалини у роз’ясненні історії нонконформістського руху XX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій нонконформістського руху на Дніпропетровщині дає підстави стверджувати, що тема є мало досліджена. Епізодичні повідомлення мистецтвознавців про місцеві осередки не дають цілісної картини розвитку мистецтва загалом й у Дніпропетровському регіоні конкретно. Серед фахівців, які зверталися до цієї теми були В. Старченко [9; 10], О. Годенко-Наконечна [1], О. Світлична [6]. Тему нонконформістського руху висвітлювали Г. Скляренко [7], О. Котова [3], Л. Савицька [5], І. Проців [4]. Серед невирішених раніше проблем є ґрунтовне дослідження творчості окремих художників та осередків до яких вони входили.

Мета статті – охарактеризувати та визначити діяльність осередків нонконформізму Дніпропетровщини та окреслити творчість окремих художників. Визначити головний напрям мистецтва та засади на які спиралися художники. Для вирішення мети, поставлено такі завдання:

– проаналізувати рух нонконформізму в контексті загального мистецтва;
– виявити осередки художників-нонконформістів Дніпропетровщини;
– визначити творчий напрямок митців;
– узагальнити спільні та відмінні риси творчості.

© Олена Половна-Васильєва, 2015

У мистецтві країни, починаючи з 30-х років XX століття, утверджується єдиний стиль – соціалістичний реалізм. Ліквідація сталінським режимом усіх напрямів, течій та мистецьких організацій вплинула на те, що зі сторони художників реакцією був супротив проти такого керування [4, с. 919]. Адже не кожен митець міг не тільки творчо, а і взагалі працювати в руслі абсолютно не прийнятних для нього ідейних установ. Соціалістичний реалізм вимагав від художника покори та зображення фальшивої дійсності, прославляння й агітацію радянської влади та світлого комуністичного майбутнього в тому вигляді, який був вигідний правлячій верхівці. Усе це невігластво супроводжувалося цензурою та найжорстокішими репресіями проти інакомислячих, фізичним знищенням не тільки митця, а й його творчості. Ті митці, творчість яких ішла впоперек владних постулатів зазнали жорстоких репресій. Вирватися з полону тоталітарних лап, практично не було можливості. Інші незгодні – замовкли, причаїлися, і, за можливості, назавжди покинули країну.

Тільки після розвінчання культу Сталіна та короткої "хрущовської відлиги" послаблюється тиск на художників, і на мистецькій арені з'являється таке явище як нонконформізм. "Хоч реально у мистецькому світі панують ті ж самі шкали цінностей, суспільні ідеали та орієнтири, відпрацьовані методи матеріального стимулювання і контролю художників" [4, с. 919].

Нонконформізм – неподібність, незгода. Це певний стиль художника-митця, який не згоден з усталеними думками і поглядами у суспільстві, дотримується тільки свого напряму і своїх поглядів. Це – своєрідна революція в мистецтві, виклик головному, усталеному стилю. Такі художники прагнули бути не як усі, вони не приймали нав'язаних правил і законів, а своїм інакомисленням протестували. Нонконформісти працювали маленькими групами однодумців або по одинці. Вони йшли всупереч загальній думці. Двигали нові думки, постійно перебували у пошуку шляхів розвитку, на відміну від конформізму – "пасивне, пристосовницьке прийняття готових стандартів у поведінці, безапеляційне визнання наявних порядків, норм і правил, безумовне схиляння перед авторитетами… пристосування заради того, щоб не залишитися в ізоляції, не нажити неприємностей" [8].

Причини появи явища нонконформізму в середовищі творчої інтелігенції у 60–70-х роках XX століття полягали в особливостях проведення літературно-мистецької політики УРСР та змінах у суспільній свідомості. Переважна більшість представників мистецького нонконформізму, називаючи себе "дітьми відлиги", вважали XX з'їзд КПРС найвагомішим чинником, який дав "заряд ссвободи", суттєво вплинув не тільки на молоде покоління художників і письменників, а й на весь подальший розвиток мистецтва в цілому [7, с. 166].

Друга половина XX століття – 60–80-ті роки – поява нонконформізму майже по усій країні, особливо у центрах мистецького життя, таких як Київ, Львів, Одеса, Харків, Дніпропетровськ.

У Києві в цьому напрямі працюють А. Суммара, Г. Гавриленко, А. Лимарєва, Ф. Тетянич, Я. Левич, Є. Петренко, І. Марчук, О. Дубовик та ін. У Львові одним із головних художників, який об'єднав талановиту молодь був Р. Сельський та найкращий його учень К. Звіринський, Є. Лисик [4, с. 921]. Творчість художників Одеси – В. Хрущ, В. Стрельников, О. Ануфрієв; Харкова – В. Бахчанян, В. Григоров, І. Савінова, А. Шуліка, М. Басов, Ю. Кучуков, А. Кринський. Як стверджує Л. Савицька: "Нонконформізм у мистецтві Харкова був «тихим» і епізодичним як постріл у глухому провулку" [5].

Не дивлячись на те, що Дніпропетровськ тоді був "ракетною" столицею союзу і мав, у зв'язку з цим, статус закритого міста, в ньому з'являються молоді художники-нонконформісти. Це В. Макаренко, "брати Микола та Олександр Малишки, Ніна Денисова, Едуард Курилів, Віктор Загубибатько, та Яків Калашник, творчість якого мистецтвознавці інколи характеризують як частку явища, поширеного тоді в образотворчому мистецтві СРСР і названого «суворим стилем». А у кінці 60-х до них приєднуються В. і Л. Лободи, О. Невечеря, Г. Гречаний, В. Падун, О. Самійленко, Ф. Гуменюк, Н. Павленко, О. Бородай" [10, с. 33]. Пильна цензура "особливого" міста змусила багатьох із них покинути межі не тільки міста, а й області та країни в пошуках вільнішого подиху. Так Ф. Гуменюк, перебуваючи у пошуку нового українського мистецтва, організовував нонконформістські виставки в Москві та Санкт-Петербурзі.

Характерною особливістю творчості українських нонконформістів було звертання до основ традиційної культури та мистецтва, фольклорності; неприйняття нав'язливого офіційного мистецтва та його ідеалів; романтичності та ідеалізму; у співставленні себе зі світовим мистецьким процесом; у зосередженні на професійних задачах; у довірливому зверненні до людини [3, с. 74].

В 70-х роках XX століття на Дніпропетровщині виникла неформальна, а отже і нелегальна, як і уся творчість нонконформістів, організація художників, яких об'єднали спільні інтереси та ідеї – "Огрінська (за іншою назвою Ігреньська) школа". Називалася вона за одноіменною назвою місця проживання художників, що входили у цей гурт – Ігрені. Колись селище, а тепер передмістя Дніпропетровська, має дуже давню історію. Ігрень складається зі селищ Нової Ігрені, Рибальського та Одинківки, які розташовані уздовж ріки Самари, живописних берегів, балок, степів із ще уцілілими курганами, байраків та ярів. Ліричні краєвиди були постійним місцем творчості художників. Як стверджує В. Старченко: "… угрупування об'єднувала ідея нонконформістського опору офіційному мистецтву, бажання відтворити вільний від ідеологічних впливів образ степового краю, спираючись на народну традицію в графіці та малярстві. Досвід інтерпретації притаманних народному мистецтву рис – знакову узагальненість, підвищену декоративність звучання кольору, чітку етнічну прикметність символів та образів – огрінці намагалися використати в пленерній практиці, створюючи в умовах «робітні-природи» не шкіци, а повноцінні картини чи графічні твори" [10, с. 33]. До об'єднання входили такі художники: Валерій Гречаний, Олексанр (або як його називають друзі та однодумці – Алік) Самійленко, Євген Деркач та Володимир Падун. В. Падун, на відміну від інших, проживав у Дніпропетровську, але це йому не заважало зустрічатися зі своїми однодумцями. Школу спеціально ніхто не організовував, вона виникла сама по собі. Поштовхом до цього були ті ж самі причини та соціально-політичні умови, що і по усій країні – невгамовне почуття незгоди з режимом та його диктатом.

Яскравою особистістю виокремлюється серед гурту художників В. Падун, який народився у 1942 році у селі Плавні Васильківського району Запорізької області. З 1964 року по 1968 рік він навчався у Дніпропетровському художньому училищі у викладача В. Загубибатько. Після закінчення училища потрапив за розподілом в КБ південне художником. Попрацювавши декілька місяців і оформивши колористично пару проектів, зрозумів, – ця робота не для нього, але ж і звільнитися просто так не вдавалося. Адже КБ південне належало до секретного на той час

заводу з виготовлення ракет. Власне через фунціонування цього підприємства, місто тривалий час було закритим. Така робота йшла в розріз з особистісними сприйняттями, психологією та творчістю молодого митця. Щоб отримати звільнення, В. Падун був рішуче налаштований на зміни з будь-яким результатом. На знак протесту художник вирішив малювати в робочий час творчу трьохфігурну композицію "Купальники" розміром трохи більше 1м², використавши матеріали підприємства, адже там працівники були забезпечені високопрофесійними засобами (папір, акварель, пензлі, колонкові флейци, німецькі аерографи та ін.). Через деякий час В. Падуна все таки звільнили [2].

За іронією долі на тому ж таки підприємстві працював і Є. Деркач, також художник, що мешкав в Одинківці, трохи далі Ігрені. Під час знайомства В. Падун був вражений ідейним напрямом свого нового приятеля – захоплення козацтвом. Саме Є. Деркач познайомив В. Падуна з книгою Д. Яворницького про історію козаччини, що справило на останнього незабутні враження. Приблизно в той час Є. Деркач знайомить В. Падуна зі своїми однодумцями – В. Гречаним та О. Самійленком. Відтоді В. Падун часто відвідував близьких за духом художників для творчої праці. "Здійснюючи колективні чи індивідуальні поїздки у мальовничі місцини степу, вони намагалися віднайти залишки його первісності, позначені ключовими символами – безмежним простором, байраками, балками, ярами, ставками, сільськими церківками… Степова аура сприяла поглибленню і розширенню уяви про характерні природні чинники формування художнього менталітету степовиків – нащадків запорожців, – їхнього способу образного мислення і трансформації набутого у фольклорному орнаментально-декоративному та сюжетному малярстві" [10, с. 33]. На етюди художники ходили разом у будь-яку погоду. Коли йшов дощ, ставили під величезну парасолю в центр етюдники, а самі стояли під дощем і писали колоритні композиції. Переважний жанр у осередку був пейзажний. Прикметною рисою було те, що художники ніколи не дописували етюди в майстерні. Все починалося і закінчувалося на пленері. Поступово кожний художник обрав для себе улюблені мотиви, які з великим трепетом і любов'ю переносилися на полотно, папір, картон, обов'язково виконуючи ідею та задум в матеріалі.

У В. Падуна переважали композиції символічного значення, насиченого колориту, притаманного народному мистецтву. Адже на той час художник був дуже захоплений творчістю петриківських майстринь, що зберігали традиції народного розпису в своїх малюнках. Уся його творчість – символ, знак, образ. Захоплення українською орнаментикою відобразилося у концептуальних композиціях: народна картина, українська етнографія та колорит українського народного мистецтва (особливо петриківські малюнки) – знайшли відображення в колористичній побудові творчих робіт, в узагальненні мотивів та піднесенні їх до знаковості. Серед його робіт "Дикі рожі", "Соняхи", "Лелека", "На козацькій могилі" та ін.

Стержнем "Ігренської школи" по праву вважають В. Гречаного (1941 р. н.). Вихованець монументального відділення Київського художнього інституту, учень відомої української художниці Т. Яблонської, єдиний у тісному осередку був з вищою освітою класичної академічної школи. То ж не дивно, що до скупих його зауважень прислухалися. Проте не академічними засадами оперував художник, він звертався до образності, до суті речей, до природи. Його творчість – це живописно-графічні роботи, що несли в своїй основі інтерпретацію народної естетики. Колорит піднесено-мажорний, заритмований графічними площинами,

підкреслюючи узагальненість природних форм, їх монументальність. Композиції картин – прості, не складні, не нав'язливі – несли особливу красу куточків рідного краю в лініях, кольорі та тоні. Творчість В. Гречаного відома пейзажними серіями "Ігренські мотиви".

Творчість О. Самійленка (1945 р. н.) вражає своєю самобутністю. Мотиви такі близькі простій людині – огородик, хата з садком, нивки, край села та безлюдні місця. Колористична особливість художника – надто сміливі співставлення контрастних кольорів, якими він вільно володіє, узагальнює і гармонізує. В основі його творчості лежить потяг до імпресіонізму який він майстерно доповнює засадами народного мистецтва. До імпресіонізму та постімпресіонізму схильний у своїй творчості Є. Деркач (1940 р.н.), але на відміну від узагальненості О. Самійленка він "вишукує тонкі нюанси кольорових поєднань, його картини ліричні, споріднені з мелосом української народної пісні" [10, с. 34].

У 1980-х роках завдяки "перебудовним віянням" у інших художників-нонконформістів Дніпропетровщини з'явилася можливість створити гурт "Степ", ідейним натхненником якого був Володимир Лобода. До гурту увійшли такі художники як В. Бублик, О. Нем'ятий, С. Алієв-Ковика, А. Сологуб, П. Пшеволоцький та дружина В. Лободи – Людмила. Цей гурт, на відміну від "Ігренської школи", мав свої певні завдання, які намагалися реалізувати, і не безуспішно, протягом кількох пленерних літніх сезонів – натурне пленерне малювання та його інтерпретація пропущена через ментальність художника. Плідна праця О. Нем'ятого і В. Бублика виокремилася та трансформувалася у творчу виставку у Львові у 1990 році і мала чималий успіх. Але "морально-інтелектуальний диктат В. Лободи спричинив швидкий розпад об'єднання" [6, с. 81] і запланована наступна виставка С. Алієва-Ковики уже не відбулася.

Як стверджує дослідниця художнього життя Катеринослава-Дніпропетровська кінця XIX–XX століття О. Світлична: "Неординарним явищем в мистецтві краю доби застою стала творчість ряду вихованців ДДХУ, що являла опозицію соцреалізму і якій притаманні відмова від натуралізму, звернення до національних архетипів, традицій авангарду, перехід до умовного зображення форм. Характерною особливістю творчості місцевих митців кінця XX століття є відкритість сучасного світосприйняття різноманітним стильовим тенденціям та загострений інтерес до надбань національної художньої спадщини" [6, с. 89].

Отже, осередок художників-нонконформістів "Ігренська школа" та творче об'єднання "Степ" представляють творчість Дніпропетровщини періоду другої половини XX століття. Яскравими особистостями осередків є В. Падун, В. Гречаний, О. Самійленко, Є. Деркач, О. Нем'ятий, В. Бублик, С. Алієв-Ковика. Головною рисою творчості митців є звернення до надбань народного мистецтва, використання традиційного колориту, узагальнення форми, яскрава індивідуальність кожного митця.

Список використаної літератури

1. *Годенко-Наконечна О.* Життя не вистачає все пізнати / О. Годенко-Наконечна // Наше місто. – 2003. – 14 січня №5 (1789). – С. 3.

2. Інформатор: Падун Володимир Макарович, 1942 р. н. Інтерв'юер: Половна-Васильєва Олена Анатоліївна, канд. мист., доц. кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Дніпропетровського національного університету. Дата інтерв'ю: 15.07.2015 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Дніпропетровськ.

3. *Котова О. О.* Культуротворчі інтенції українського мистецького нонконформізму в світовому контексті 60–80-х рр. XX ст. / О. О. Котова // Вісник ХДАДМ. – 2014. – № 2. – С. 72–74.

4. *Проців І.* Нонконформізм на зламі 1950 – 1960-х років / І. Проців // Народознавчі зошити. – 2012. – № 5 (107). – С. 919–922.

5. *Савицька Л.* Мистецтво Харкова в перспективі XX століття [Електронний ресурс] / Л. Савицька. – Режим доступу : http://modern-museum.org.ua/shared/files/MaketHarkov6-27.pdf - назва з екрану.

6. *Світлична О. М.* Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX–XX століття. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / Світлична О. М. – Харків, 2009. – 165 с.

7. *Скляренко Г.* Світло й тінь на тлі пейзажу (Я.Левич) / Г. Скляренко // Київ. – 1994. – № 10. – С. 166–168.

8. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://sum.in.ua/s/konformizm – назва з екрану.

9. *Старченко В.* Магія степових панорам / В. Старченко // Мистецький провулок. – 2006. – №2 (6). – С. 134–141.

10. *Старченко В.* Традиції українського народного мистецтва у творчості професійних художників Придніпров'я 20 ст. / В. Старченко // Бористен. – 2011. – № 10. – С. 32–35.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

THE CENTRES OF NONCONFORMISM IN DNIPROPETROVSK REGION IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Olena POLOVNA–VASYLYEVA

Chair of Fine Arts and Design,
Oles Honchar Dnipropetrovsk national university,
Gagarin avenue, 72. Dnepropetrovsk city, Ukraine, 49010,
tel.: (056) 374-98-08; e-mail: polovnaolena@mail.ru

It is determined that the second half of the XX century – the 1960–1980's – it was an appearance of nonconformism almost all over the country, especially in such centres of artistic life as Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv, Dnipropetrovsk.

It is noted that although at that time Dnipropetrovsk was a "rocket" capital of the Soviet Union and in this connection it had a status of a closed city, young nonconformist artists appeared there. They were V. Makarenko, brothers Mykola and Olexander Malyshko, Nina Denysova, Eduard Kuryliv, Viktor Zagubybatko and Yakiv Kalashnyk. And in the late 1960's V. and L. Loboda, O. Nevecherya, G. Grechanyj, V. Padun, O. Samijlenko, F. Gumenyuk, N. Pavlenko, O. Borodaj joined them. The closely censorship of "special" city forced many of them to leave not only the city but also the region and the country looking for a freer breath.

It is typical that among the features of creative work of Ukrainian nonconformists was an appeal to the basics of traditional culture and art, folklore; rejection of obsessive official art and its ideals; romanticism and idealism; in comparing itself with the world artistic process; in focusing on professional tasks; in trusting address to the person.

It is noted that in the 1970's of the XX century in Dnipropetrovsk Region an informal, and therefore illegal, like all the creative work of nonconformists, organization of artists, who were united by common interests and ideas, was occurred – that was the "Ogrin (by another name Igren) painting school". It was called by the same name of residence of artists belonging to this group – Igren.

The group was united by the idea of nonconformist resistance to the official art, the desire to recreate an image of the steppe region free from ideological influences, basing upon the folk tradition in graphics and painting. Ogrin's participants tried to use their experience in the interpretation of folk art characteristics – sign generalization, increased decorativeness of sounding of colours, clear ethnic notability of symbols and images – in plein air practice, creating completed pictures or graphic works. The association included such artists as:Valeriy Grechanyj, Olexander (or as he is called by friends and associates – Alik) Samijlenko, Yevgen Derkach and Volodymyr Padun.

VolodymyrPadun stands out among the group of artists with his bright personality. He was born in 1942 in the village of Plavni in Vasylkiv district of Zaporizhzhya Region. From 1964 to 1968 he studied at the Dnipropetrovsk Art College with teacher V.Zagubybatko. Thus, in V.Padun's works there were prevailed the compositions with symbolic meaning and saturated colour inherent in folk art. Because at that time the artist was very fascinated with works of Petrykivka masters, kept in their paintings the traditions of folk painting. All of his work is a symbol, a sign, an image. His interest in Ukrainian ornamentality was also reflected in conceptual compositions; folk picture, Ukrainian ethnography and colour of Ukrainian folk art (especially Petrykivka paintings) – these were reflected in the coloristic construction of his creative works, in generalization of motifs and their ascending to the significance. Among his works are: "Wild mallows", "Sunflowers", "Stork", "On the Cossack's tomb" and others.

The core of "Igren school" is considered Grechany V. (1941 BC. E.). Disciple monumental department of Kyiv Art Institute, a student of the famous Ukrainian artist T. Yablonska, the only close cell with higher education was classical academic school. So no surprise that the scant heed his remarks. But it is not economic principles used by an artist, he turned to the imagery to the bottom of things, to nature. His work – a picturesque and graphic works that are carried in the basis of people's interpretation of aesthetics. Coloring sublimely major, rhymed graphics planes, emphasizing the generality of natural forms, their monumentality. The compositions of the paintings – simple, unobtrusive – have a special beauty of the corners of his native land in the lines, color and tone. Creativity V. Grechanyis famous landscape series "Igren motives".

Art Samiylenko A. (1945 BC.) Is striking in its originality. The motives so close to the common man - kitchen garden, a house with a garden, the fields, the outskirts of the village and uninhabited areas. The color feature of the artist – too bold comparison of contrasting colors, which he is

fluent, generalizes and harmonizes. At the core of his work is the desire to Impressionism which he skillfully complements the principles of folk art. To Impressionism and Post-Impressionism in his work tends E. Derkach (born 1940), but, unlike the generality Samoilenko, he seeks out subtle nuances of color combinations, his paintings are lyrical.

It is noted that in the 80's due to the "restructure trends" in other nonconformist artists Dnipropetrovsk have the opportunity to create a group "Steppe", which has been the mastermind behind V. Loboda. The group included such artists as V. Bublik, O. Nemyatyy, S. Aliyev-Kovyka, A. Sologub, P. Pshevolotskyy Loboda and wife of Vladimir – Lyudmila. This group, as opposed to "Igrenschool" has the specific tasks that have tried to implement, and not without success, for several open-air summer seasons - live-plein-air painting and its interpretation is passed through the mentality of the artist. The joint work of O. Nemyatyy and V. Bublik stand out and transformed into a creative exhibition in Lviv in 1990 and was a great success. But the band broke up shortly, and planned the next exhibition S. Aliyev-Kovyki has not taken place.

So, creative non-conformist artists represented Dnipropetrovsk opposition socialist realism that characterized the rejection of naturalism, the appeal to national archetypes, the avant-garde tradition, the transition to the conditional format images.

Key words: non-conformism, protest, focus, traditional, forms of arbitrariness.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 255–260
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 255–260

П Е Д А Г О Г І К А

УДК [78:37.01]:316.347(477.84)“1880/1939–045)

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ В УМОВАХ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА (1880–1939 роки)

Оксана БОЙЧУК

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Тараса Шевченка, вул. Ліцейна, 1, Кременець, Україна, 47003, тел.: (0354) 62-27-16; e-mail: kgpi@ukrpost.ua

На основі комплексного аналізу архівних документів та матеріалів преси панорамно висвітлено розвиток музичної освіти на Тернопільщині. З’ясовано, що однією із детермінант професіоналізації мистецтва у краї був полікультурний склад населення. Проаналізовано роль музичних навчальних закладів, що утворилися і функціонували при товариствах. Наголошено їхній вагомий внесок у поширення й популяризацію національного мистецтва серед широких верств населення.

Ключові слова: музична освіта, товариства, Тернопільщина, полікультурне середовище, професіоналізм, інтелігенція, гімназії, польсько-українські відносини.

Орієнтація українського суспільства на гуманітарні цінності обумовлює посилений інтерес мистецтвознавців-дослідників до культурної спадщини минулого, а також особливостей становлення та досвіду діяльності освітніх установ. Це дає можливість осмислити вже зроблене і запозичити найцінніше для вдосконалення вітчизняної освітньої системи. Вкрай важливим у цьому аспекті є історико-педагогічний аналіз теорії та практики освіти крізь призму їх розвитку на регіональному рівні, а також вивчення процесів, що відбувалися в соціокультурному контексті та значною мірою вплинули на духовно-культурний розвиток національної освіти.

В історію українського мистецтва Тернопільщина увійшла як важлива культурно-мистецька складова Галичини, де зародження аматорського, а згодом і професійного музикування було тісно пов’язано із появою перших навчальних мистецьких закладів у краї. Діяльність деяких музичних освітніх установ частково висвітлено у поодиноких працях І. Гринчук, М. Іздепської-Новіцької, Г. Олексин, П. Медведика; у дисертаційних дослідженнях І. Бевської, О. Стебельської та ін. Однак, у своїх розвідках науковці оминули увагою низку архівних матеріалів, що дають можливість послідовно науково проаналізувати становлення професійної музичної освіти на Тернопільщині.

Межа XIX–XX століть була періодом духовного й культурного злету регіону. Рух до професіоналізму в таких провінційних містах, як Бережани, Теребовля,

© Оксана Бойчук, 2015

Тернопіль та інші, відбувався на тлі масового поширення аматорства та активізації музично-просвітницької роботи. Відтак, музикування любителів дало почин до появи професійного мистецтва та, водночас, стало підґрунтям для розвитку музичної освіти. Однією з перших музичних студій на Тернопільщині була диригентська школа у с. Денисові (нині – Козівський р-н, Тернопільської обл.) яку заснував о. Й. Вітошинський. Її діяльність послужила формуванню регіональних музичних традицій у краї.

Вагомим чинником розвитку музичного життя був поліетнічний склад населення. Із слів І. Кордуби дізнаємося, що "Тернопіль розвивався як багатонаціональне місто. Він був і центром єврейського Просвітництва, польського революційно-визвольного руху і українського національно-культурного відродження" [10, с. 82]. Важливими документами, що відображають етнічний склад населення є переписи, які проводилися у 1921 та 1931 роках. З них дізнаємося, що у Тернопільському воєводстві проживало поляків 44,9 %, русинів – 49,9 %, євреїв – 4,8 %, німців – 0,17 % представників інших національностей – 0,23 % [13].

Під час проведення перепису 1931 року підставою для встановлення етнічної належності була мова, близька людині з огляду на національність та релігійне віросповідання. Відповідно до цього перепису, у краї проживало поляків – 49,3 %, українців – 25,1 %, євреїв – 4,5 %, німців – 0,17 % та представників інших національностей – 20,93 % [12]. Кількісний показник наявності окремих етносів та водночас взаємозв'язки між ними визначалися тривалий час суспільно-політичним статусом території. Як бачимо, зменшення частки українського етносу компенсувалося збільшенням кількості представників державницьких націй – німецької, польської, а також єврейської, що безумовно мало вплив на сферу культури та освіти.

Особливо багатогранними були польсько-українські відносини. Як слушно зауважив учасник польського культурного товариства Тернополя Володимир Ткач, коливання у цих стосунках "сягали від повного порозуміння та взаємодопомоги до взаємонесприйняття та взаємопоборювання" [11].

Згідно з відомостями, що наводить краєзнавець Любомир Бойцун, у 1850-х роках музичним осередком польської інтелігенції був дім Антона Ліпінського, де учасниками музичних салонів були скрипалі Никодим Бернацький, Кароль Ліпінський, Владислав Рурський, гітарист Станіслав Щепанський та ін. Активна діяльність польської еліти міста послужила прикладом для української громади, що вже 1881 року в залі Нового Замку публічно святкувала Шевченківські роковини.

Аналогічна ситуація відбувалася і в середовищі музичної освіти. Перші музичні заклади у Тернополі були засновані при польських товариствах, де мали можливість навчатися усі бажаючі. Зокрема, у музичній школі, що діяла при польському товаристві "Приятелі музики" ("Przyjaciół Muzyki") першу освіту здобули Соломія Крушельницька (оперна співачка світової слави) та Денис Січинський (український композитор і хоровий диригент, перший професор музики у Галичині) [2, с. 55]. Під керівництвом В. Вшелячинського 4 березня 1887 року відбулися ювілейні святкування з нагоди 10-річчя діяльності школи. Крім вищезгаданого товариства, діяли й інші установи, зокрема "Польське товариство музичне імені Станіслава Монюшка" ("Polskie Towarzystwo Muzyczne imienia Stanisława Moniuszki"), польський драматично-музичний осередок ("Kółko dramatyczno-muzyczne"),

філія товариства "Зв'язок театрів і хорів народних" ("Związek Teatrów i Chórów Ludowych") та інших, при яких функціонували дитячі музичні студії.

Слідом за польськими товариствами мистецькі навчальні заклади засновували і при українських організаціях. Зокрема, у 1913–1914-х роках при "Тернопільському Бояні" була відкрита перша в Тернополі українська музична школа з класами фортепіано, скрипки і солоспіву. Голова товариства В. Хирівський з метою покращення матеріального становища музичної школи звернувся до австрійського уряду за щорічною державною дотацією, в якій йому, на жаль, було відмовлено [4, арк. 1].

У першій половині XX століття на Тернопільщині діяла розгалужена мережа гімназій: у Бережанах, Тернополі, Чорткові, Збаражі, Теребовлі тощо. Серед гімназійної молоді особливо поширеними були музичні осередки, керівниками яких найчастіше ставали аматори, позаяк бракувало фахових музикантів. Одним із таких закладів була Бережанська гімназія, де діяло два хори – український та польський. Диригент – Матей Куровський, за фахом викладач математики, любив спів і музику та підтримував здібних учнів, які мали мистецький хист. Ще одним аспектом діяльності гімназійних хорів було збереження пісенної традиції календарно-обрядових свят, яка реалізовувалася через концертні програми з колядок, щедрівок, гаївок, купальських пісень та інших, що побутували на території Тернопільщини. Крім того, з особливими урочистостями відзначали знаменні дати на честь відомих діячів польської культури А. Міцкевича, Ю. Словацького, Ф. Шопена та ін.

У 1906 році відбулося урочисте святкування 100-річчя Бережанської гімназії, у якому взяв участь об'єднаний гімназійний хор під керівництвом о. В. Лозинського [1, с. 91]. Беручи активну участь у роботі мистецьких самодіяльних гуртків, гімназисти мали змогу реалізувати свої творчі здібності. Загалом, проведення літературно-музичних вечорів стало однією з ефективних форм організації дозвілля учнів.

Важливою тенденцією у музично-естетичному вихованні було залучення до викладання музики в гімназіях відомих професійних музикантів, що сприяло росту виконавської майстерності гімназистів та поглибленню змісту навчального процесу. У 1903–1912 роках учителем співу та музики в Тернопільській українській гімназії був Іван Левицький, який з 1904 року вів практичний курс-факультатив учнів-скрипалів (10–12 осіб). Ансамбль виступав з концертами у Тернополі, Теребовлі та Козові [4, арк. 6].

Концертну діяльність гімназійних хорів висвітлювали у регіональних виданнях. Наприклад, із допису газети "Діло" дізнаємося про Шевченківські святкування, що відбулися у Тернополі протягом квітня–травня 1929 року, "на хоровій продукції яких зложилися мішані, жіночі та мужескі хори" [6, арк. 8]. У виконанні мішаного хору Тернопільської гімназії прозвучала "Гамалія" М. Лисенка та епізод з опери "Утоплена" – "Туман хвилями лягає". Особливо вдало, на думку дописувача, були виконані "Золоті зорі" О. Нижанківського та "Закувала та сива зозуля" П. Ніщинського. Як зазначалося далі, основними характеристиками цього хору є "добрий вишкіл, зіспівання, виразна дикція, а передовсім дисципліна" [6, арк. 8].

Не менш активними були музичні осередки польської гімназії Тернополя. Основним джерелом інформації про їх діяльність були звіти за 1911–1938 роки. Вже з 1910 року традиційними у гімназії стають мистецькі вечори, які організовували

по суботах та у свята [14]. У навчальному закладі з 1909 року діяв духовий оркестр у складі 30 осіб під керівництвом професора Гелперна. Про створення одразу двох хорів: мішаного під керівництвом Л. Точицького та чоловічого – О. Рубанкової дізнаємося зі звіту гімназії за 1929–1930 навчальний рік. Репетиції хору відбувалися тричі на тиждень, у репертуарі – народні та релігійні пісні [15].

Позитивна динаміка у розвитку музичної освіти сприяла появі все більшого інтересу до музичних занять, причому переважало бажання професійно займатися музикою. Цей факт послужив стимулом до відкриття у Тернополі філії Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Першими викладачами музичної філії були В. Безкоровайний, Ю. Крих, І. Любчак, С. Трояк-Дзядзів, Ю. Салтирник, С. Стахевич, І. Сулима-Мисюк, І. Маркевич, С. Тишецька, В. Хирівський [4, арк. 11]. При закладі працював симфонічний оркестр (45 осіб) під керуванням Ю. Криха та хор (60 осіб) – диригент В. Березовський – випускник Вищого музичного інститут ім. М. Лисенка у Львові. Згодом, на основі Тернопільської філії музичного інституту була створена дитяча музична школа, що працює у місті до сьогоднішнього дня.

Міжвоєнний період 1920–1930-х років був складним та суперечливим для розвитку українського мистецтва, адже польська влада з початку 1920-х років спрямувала свої зусилля на знищення будь-яких ознак національної суверенності галичан, ліквідацію культурних та громадських інституцій, перетворення окупованих земель у частину Польської держави. Офіційною мовою Східної Галичини проголошено польську, діяльність українських інституцій була обмежена, а робота українських видавництв заборонена, внаслідок чого українська культура опинилася в скрутних умовах. Загалом, професійний рівень музичних осередків був невисоким, однак українські громади підтримували їх та ідентифікували як частину своєї національної культури.

Динамічнішим був розвиток музичної освіти на південно-волинських землях (Кременеччина, Лановеччина, Шумщина), що у грудні 1939 року ввійшли до складу Тернопільської області. У Кременці протягом липня 1928 року з ініціативи професора Варшавської консерваторії Б. Рутковського, куратора Кременецького ліцею Ю. Понятовського та директора Вищого вчительського курсу у Варшаві С. Добровольського діяли канікулярні курси для вчителів музики. Підвищення кваліфікації відбувалася за напрямами: спів, керівництво хором, гра на скрипці або фортепіано.

У1928–1929 навчальному році при Кременецькому ліцеї була створена установа “Muzyczne Ognisko Wakacyjne” (“Музичний канікулярний осередок”), програму і статут якого затвердило Міністерство освіти у Варшаві. На курсах отримували знання викладачі державних, приватних середніх шкіл, учительських семінарій, а практика проходила під керівництвом викладачів Катовіцької, Познаньської, Варшавської консерваторій за місцем працевлаштування.

З 1 липня по 3 серпня 1935 року у м. Кременець під керівництвом І. Гіпського відбулися курси диригентів народних хорів. Слухачі студіювали теорію та історію музики, сольфеджіо та проходили практику роботи з хором. У 1935 році успішно закінчили курси й отримали посвідчення диригента хору 30 осіб. Упродовж 1936 року керівником диригентських курсів був Б. Сидорович [5, арк. 1; 7].

Вагомий внесок у формування музичного світогляду громади зробила розвинена мережа церковно-парафіяльних шкіл, де діти шкільного віку отримували початкову

музичну підготовку. Серед обов'язкових умінь учнів було володіння навичками співу, знання нотної грамоти, а також читання псалтиря та часослова.

У 1930-х роках розпочали свою роботу курси псаломщиків при Кременецькому Богоявленському монастирі. Протягом 1934–1935 навчального року на першому курсі навчалися 20 учнів. Серед переліку навчальних предметів особливу увагу приділяли церковному співу, на освоєння якого у перший рік навчання відводили дев'ять годин на тиждень, у другий рік – п'ять.

У кінці кожного навчального року курсанти складали іспит "Церковний спів та Богогласник". У журналі "Церква і нарід", що виходив у Кременеці протягом 1935–1938 років, неодноразово знаходимо оголошення про набір у школу псаломщиків при Богоявленському монастирі [7].

Отже, полікультурне середовище сприяло взаємопроникненню культурно-мистецьких традицій: обміну духовними та матеріальними цінностями, запозиченню досвіду тощо. Музична освіта Тернопільщини пройшла тривалий шлях розвитку, що був обумовлений і одночасно взаємопов'язаний із традиціями салонного та домашнього музикування, досвідом аматорства та процесом професіоналізації мистецької діяльності.

Основними осередками музичної освіти у регіоні упродовж другої половини XIX століття були навчальні заклади при польських товариствах, де музичні предмети викладали на високому рівні, оскільки його забезпечували музиканти-професіонали. З діяльністю Тернопільської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка пов'язуємо початок професіоналізації музичної освіти. У першій половині XX століття у Тернопільському краї функціонувала розгалужена мережа українських та польських гімназій, де було чимало мистецьких осередків. Міжкультурна взаємодія у сфері музичної освіти служила збагаченню національних культурно-освітніх традицій і, водночас, достойному входженню нашої держави у світовий культурний простір.

Список використаної літератури

1. Бережанська земля : історико-мемуарний збірник НТШ / ред. В. Лев, В. Стецюк. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1970. – 877 с.

2. *Бойчук О*. Постать Владислава Вшелячинського у культурно-мистецькому життя м. Тернополя II половини XIX століття / Бойчук Оксана Миколаївна // Zbiór raportów naukowych "Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka – (30.07–31.07.2014). – Sopot, 2014. – S. 55–57

3. *Бойцун Л*. Тернопіль у плині літ… / Любомира Бойцун. – Тернопіль : Джура, 2003. – 1026 с.

4. Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – Ф. 33. – Оп. 1. – спр. 554.

5. ДАТО. – Ф. 131. – Оп. 1. – спр. 251.

6. ДАТО. – Ф. 275. – Оп. 1. – спр. 25.

7. ДАТО. – Ф. 470. – Оп. 1. – спр. 1.

8. *Легкун О*. Діяльність канікулярного осередку (Muzyczne ognisko wakacyjne) Кременецького ліцею (1920–1939) [Електронний ресурс] / Оксана Легкун. – Режим доступу : http://esteticamente.ru/portal// Soc_Gum/MuzS/2009_04 /index_ 2009_04.htm

9. *Назар Л. Й.* Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття / Лілія Йосифівна Назар // Musica Galiciana. – Rzeszów, WWSP, 2000. – T. V. – С. 231–247.

10. Тернопіль : історія міста / Олександр Петровський, Олег Гаврилюк, Володимир Окаринський, Ігор Крочак ; фотогр.: Едуард Кислинський, Ігор Крочак. – Тернопіль : Астон, 2010. – 216 с.

11. *Ткач В*. Культурно-освітня діяльність поляків Тернопільщини наприкінці XX – на поч. XXI ст. / Володимир Ткач // Мандрівець. – 2007. – № 2. – С. 47–51.

12. Drugi powszechny spis ludnośći z dn. 9. XII. 1921 R. Województwo Tarnopolskie. – Warzawa, 1938. – 300 s.

13. Pierwszy powszechny spis Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 września 1921 roku. Województwo Tarnopolskie. – Warzawa, 1921. – 278 s.

14. Sprawozdanie dyrecsyi C. K. Gimnazuym II. Z jęz. Wykł. Polskim w Tarnopolu za rok szkolny 1911/12. – Tarnopol, 1912. – 76 s.

15. Sprawozdanie dyrecji II Państwowego Gimnazuym w Tarnopolu za rok szkolny 1929/30. – Tarnopol, 1930. – 45 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

DEVELOPMENT MUSICAL EDUCATION IN THE TERNOPIL REGION AT THE MULTICULTURAL ENVIRONMENT (1880–1939 YEARS)

Oksana BOICHUK

Taras Shevchenko Humanitarian Pedagogical Institute of Kremenets
1, Litseyna str., Kremenets, Ukraine, 47003
tel.: (0354) 62 27 16, e-mail: kgpi@ukrpost.ua

Based on a comprehensive analysis of archival documents and materials by the press panoramic coverage of music education in the Ternopil region. It was found that one of the determinants of professionalization of art in the province was multicultural composition of the population. Analized role of music schools formed and operated in societies. Emphasized their significant contribution to the dissemination and popularization of national art to the general public.

Key words: music education, partnerships, Ternopil, multicultural environment, intellectuals, music profession, gymnasium, Polish-Ukrainian relations.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 261–267
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 261–267

УДК 78.071.4:37.012

ПРОВІДНІ ІДЕЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Марина МИХАСЬКОВА

Кафедра теорії та методики музичного мистецтва,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
тел.: 067-81-32-124; e-mail: chudo43@ gmail.com

Проаналізовано ключові поняття: “діяльність”, “музично-педагогічна діяльність”, “принципи музичної освіти”, “принципи музично-педагогічної діяльності” у філософській та психолого-педагогічній літературі. Визначено основні види музичної діяльності майбутнього вчителя музики – творчість, виконавство, сприймання. Обґрунтовано засадничі принципи, вихідні пункти теорії і практики, їх основу, навколо якої синтезуються головні поняття та закони музичного навчання.

Узагальнюючи розглянуті підходи, виділено принципи музично-педагогічної діяльності, зокрема: єдність свідомої та активної діяльності; цілісність й урізноманітнення усіх видів діяльності; емоційність навчання; творчу свободу у всіх видах діяльності.

Ключові слова: діяльність, музично-педагогічна діяльність, принципи музичної освіти, принципи музично-педагогічної діяльності.

На сучасному етапі розвитку освіти окремого розгляду потребує проблема висвітлення принципів навчання, оскільки вони характеризують основні ідеї та вимоги до продуктивного виконання діяльності вчителя й визначають зміст навчального процесу. У процесі розвитку педагогічної науки оцінка принципів дещо змінювалась і переосмислювалась, поглиблювалась і доповнювалась, оскільки йшлося про логічну побудову процесу підготовки вчителя до продуктивної діяльності зі школярами. Однак на сьогоднішній день єдиної класифікації педагогічних принципів не існує.

Багато науковців досліджували процес професійного становлення особистості майбутнього вчителя, його досвіду педагогічної діяльності (О. Абдулін, М. Дяченко, І. Зязюн, Н. Кузьміна, Н. Кухарєв, Т. Кліменко, С. Ніколаєнко, В. Решетько, Я. Турбовский, Р. Хрустальов). Вирішальну роль вивчення принципів навчання визнавали Ю. Бабанський, І. Бех, В. Сластьонін, А. Хуторськой.

Проблеми теорії і методики музично-педагогічної освіти, виховання творчої особистості майбутнього вчителя музики вивчали Л. Арчажнікова, Г. Падалка, О. Рудницька, Д. Кабалевський. В мистецькій діяльності принципам музичного навчання приділяли увагу Е. Абдулін, А. Козир, Л. Масол, О. Михайліченко, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Черкасов та інші. Але в контексті нашого дослідження,нас цікавить така їх послідовність, котра зумовлює вимоги до реалізації основних компонентів музично-педагогічної діяльності в навчальному процесі.

© Марина Михаськова, 2015

Метою статті є розкриття принципів музично-педагогічної діяльності майбутнього вчителя музики, які визначають сутність, зміст, провідні вимоги до взаємодії викладачів і студентів, виконання яких передбачає досягнення результативності процесу оволодіння музичним мистецтвом продовж фахової підготовки.

У сучасній педагогіці визнання отримала думка, що здатність майбутнього вчителя до виконання професійних обов'язків формується в навчально-практичній діяльності. Процес засвоєння практичних дій (зовнішня предметна діяльність) випереджує осмислення мети, завдань, майбутніх результатів передбачуваних дій, умов їх виконання, принципів вибору способів дій (внутрішня діяльність).

У якості відправної точки приймемо думку Едуарда Абдуліна – високого рівня викладання може досягнути лише той учитель, який володіє достатньо розвинутим діалектичним стилем мислення, здатним до об'єктивного та всебічного осмислення музично-педагогічної дійсності, до її самостійної, критичної оцінки й творчого перетворення в діяльності [2, с. 5].

У цій тезі закладений важливий науковий і методичний орієнтир, який спрямовує на розуміння професійної підготовки як явища, що існує тільки в дієвому стані і залежить від практичного опрацювання. На думку Олексія Леонтьєва, засновника теорії діяльності, "…реальним базисом особистості людини є сукупність її суспільних за своєю природою відносин до світу або відносин, що реалізуються … її діяльністю, точніше сукупністю її багатоманітних діяльностей". Але не вся діяльність збагачує культуру особистості, а лише та, внаслідок якої розвивається і змінюється сама людина [10, с. 123]. Його підтримав Михайло Фіцула й зазначив, що діяльність – це спосіб буття людини у світі, її здатність вносити в дійсність зміни. Основними компонентами діяльності, на думку педагога, є такі: суб'єкт з його потребами; мета, відповідно до якої предмет перетворюється на об'єкт, на який спрямована діяльність; засіб реалізації мети; результат діяльності [19, с. 59].

Нашу увагу привертає саме педагогічна діяльність як проектована, прогнозована дія, заснована на осмисленні її мети, засобів виконання, принципів вибору засобів [3, с. 19–20]. На думку Алли Козир, діяльність майстра–професіонала – це професійно значуща, індивідуально-творча та оптимальна діяльність [8, с. 21].

Валерій Орлов у структуру діяльності вчителів мистецьких дисциплін залучив процес опредмечення ідей, спрямованих на забезпечення професійного досвіду вчителів мистецьких дисциплін їх власним внеском; динамічну систему взаємодії суб'єкта навчально-виховного процесу, вчителя (викладача) мистецьких дисциплін з іншими суб'єктами (учнями, їхніми батьками, колегами по роботі), спрямовану на задоволення потреб учнів, гармонійний розвиток їх культури, залучення до пізнання художньо-естетичного досвіду людства, оволодіння способами спілкування з мистецтвом, накопичення індивідуального досвіду такого спілкування [12, с. 245].

Однак у системі підготовки вчителя музики найважливішою є провідна роль музичної діяльності. На це звертає увагу Едуард Абдулін, важаючи, що на уроках музики ця діяльність особлива, оскільки зумовлена нерозривним зв'язком сприймання музики зі засвоєнням музичних знань, формуванням виконавських умінь і навичок [2, с. 30–31].

Римма Тельчарова зазначає, що музична діяльність є передумовою, умовою, формою, показником вияву музичної культури людини. До структури музичної діяльності вона відносить такі елементи: суб'єкт музичної діяльності, що

характеризується здатністю до музичної активності, потребами, художньою спрямованістю, готовністю до взаємодії з музичним мистецтвом, розвинутою мотиваційною сферою, музично-слуховими та загальноестетичними здібностями; предмет музичної діяльності (різні вияви музичної дійсності та світ музики, що звучить); засоби музичної діяльності матеріального або духовно-практичного характеру; продукт музичної діяльності [19, с. 30].

Згідно з іншою думкою, музична діяльність – це специфічний вид художньої діяльності, яка виявляється у творчості, виконавстві, сприйманні. Цим різновидам діяльності відповідають три етапи існування музичного твору: створення, відтворення, слухання. Саме через музичний твір людина пізнає дійсність а також себе у цій дійсності [15, с. 139–140].

Усі автори сходяться на тому, що серед видів музичної діяльності варто виокремити такі, як: сприймання музики, виконавство, творчість, музично-освітня діяльність або критичні судження [4; 15; 16]. Відповідно до них, основними вимогами до продуктивного виконання діяльності вчителя музики є упровадження принципів, які визначають ідею та результативність діяльності. На переконання Оксани Рудницької, принципи – це вихідні положення, провідна ідея, основне правило певної діяльності, що виконує функцію обґрунтування змісту цієї діяльності або припис щодо порядку та способу її здійснення [16].

Аналізуючи принципи музичної освіти, Олександр Ростовський характеризує їх як "…внутрішнє переконання людини, ті практичні, моральні й теоретичні засади, якими вона керується в житті, в різноманітних сферах діяльності" [15, с. 619].

Едуард Абдулін сприймає принцип музичної освіти як початкове положення, яке розкриває сутність, цілі й мету музичної освіти, спрямованість та характер її змісту й процесу розвитку [1, с. 121]. Схожою є думка Галини Падалки, яка зазначає, що принципи потрактовують як засадниче першоджерело, вихідні пункти теорії і практики, їх корінна основа, навколо якої синтезуються провідні поняття і закони мистецького навчання [13, с. 148].

Отже, визначаючи творчість, виконавство та сприймання основними видами музичної діяльності, що спонукають до засвоєння музичного мистецтва, серед провідних ми виділяємо такі принципи музично-педагогічної діяльності:

– єдність свідомої та активної діяльності;
– цілісність і урізноманітнення усіх видів діяльності;
– емоційність навчання;
– творча свобода у всіх видах діяльності.

Будь-яка діяльність як процес потребує свідомого до неї ставлення, розуміння необхідності та активності цієї діяльності. Багато науковців-педагогів XX століття (Ю. Бабанський, В. Сластьонін, А. Хуторськой, М. Фіцула) визнавали свідомість та активність необхідними характеристиками навчальної діяльності. Відзначимо, що цей принцип історично склався в роботах Я. Каменського та А. Дістервега й поєднував декілька суттєвих характеристик, зокрема, прагнення до свідомої самостійної діяльності та усвідомлення виконуваних дій [6, с. 71].

Людмила Масол, досліджуючи загальнодидактичні принципи мистецької освіти, які конкретизують та опосередковують вибір змісту, форм і методів навчання та виховання, віднесла до них принцип активності, самостійності, творчості, саморозвитку учнів у навчальній діяльності. Уточнюючи, що художньо-педагогічний процес має свої специфічні характеристики, дослідниця вказує, що засвоюючи

твори мистецтва доцільно спиратися на принцип єдності художнього і технічного, емоційного та раціонального, свідомого та інтуїтивного [11, с. 39]. Визначаючи сутність музичної освіти школярів, Е. Абдулін, Т. Рейзенкінд, О. Ростовський, О. Михайличенко, В. Черкасов вказували на необхідність урізноманітнення музичної діяльності учнів за допомогою активної і різнобічної роботи.

У процесі підготовки майбутніх учителів музики до музично-педагогічної діяльності важливим є принцип цілісності і урізноманітнення усіх видів діяльності. Зокрема, Г. Падалка відзначала, що цілісність передбачає спрямованість змісту, всіх форм і методів навчальної роботи на єдину мету – особистісно-художній розвиток учня [13, с. 149]. Він передбачає відбір найдоцільніших матеріалів у їх взаємозалежній узгодженості; структурування методичного забезпечення; взаємодію класних і позакласних, аудиторних і позааудиторних занять, відбір тих чи інших форм художньо-виховної роботи тощо [13, с. 150–151].

Дослідники мистецької педагогіки пропонували, беручи до уваги використання всіх видів музичної діяльності, дотримуватися таких вимог: співставляти частини й ціле у музичному матеріалі та в педагогічному процесі; співвідносити свідоме та підсвідоме, емоційне й раціональне; підходити цілісно до формування духовної культури особистості [5, с. 7–8]. Отже, розвиток внутрішніх якостей особистості досягається завдяки їх реалізації у різних видах діяльності, яка відповідає поставленій меті.

Принцип емоційності навчання ґрунтується на науково доведеній ролі емоцій як регулятора діяльності людини. Урок музики, як урок мистецтва, вирізняється творчою організацією процесу й спрямований на вияв особистої ініціативи та ставлення учнів до музики, а діяльність майбутнього вчителя музики поєднує музично-творчий досвід і емоційно-ціннісне ставлення до творів музичного мистецтва. Цей принцип деякіи науковці розглядають, пристосовуючи до роботи вчителя, який має подавати матеріал емоційно, із захопленням. Але багато хто розуміє цей принцип як принцип навчання дітей, їх емоційно-естетичного ставлення до музики. Дослідники професійної підготовки майбутніх учителів музики Я. Кушка, Н. Миропольська, Г. Падалка, В. Черкасов, Л. Хлєбнікова наголошують, що він у процесі пізнавальної діяльності забезпечує певний емоційний стан.

У сучасній науці доведено вплив емоцій на внутрішні процеси (мислення, мотиви, пам’ять, уяву тощо) та творчі види розумової і художньої діяльності. Саме емоції дають можливість контролювати та коригувати діяльність. Досліджуючи процес навчання мистецтву, Л. Масол підтверджує, що процес музичного сприймання, художньо-творча та виконавська діяльність передбачає емоційну, духовно-енергетичну насиченість [11, с. 39]. Ярослав Кушка відносить до дидактичних принципів музичної педагогіки, що базуються на взаємозв’язку мети, завдань, змісту шкільної програми “Музика”, такий принцип – “...захопленість вчителя музики своїм предметом, зацікавлення ним учнів, виховання осмисленого сприймання ними музичного мистецтва, взаємодія вчителя з учнями та розвиток у них емоційно-естетичного ставлення до музики” [9, с. 84–85].

Стосовно розвитку емоційної сфери учнів колектив авторів уточнює, що емоційне забарвлення викладання перетворює формальний процес у живе спілкування, активізує сприймання учнів, викликає у них особисту, індивідуально забарвлену, емоційно-оцінну реакцію на нову інформацію [18, с. 115]. Отже, цей

принцип передбачає педагогічний вплив учителя, його уміння зацікавити дітей музикою та обрати доцільну форму спілкування.

Важливим, на нашу думку, є твердження О. Ростовського про те, що "... емоційний відгук і тонке, диференційоване відчуття звукової тканини, взяті окремо, не мають сенсу... Цілісність сприймання знаходиться у нерозривному зв'язку з його диференціацією, розрізненням провідних музичних засобів". Тому педагог об'єднує у принципі емоційну і свідому сторони в музичному навчанні [15, с. 562–563]. Узагальнюючи, варто акцентувати, що розвиток емоційно-чуттєвої сфери є основою успішності естетичного виховання.

Потребƒ в творчій діяльності – необхідна умова становлення гармонійно розвинутої особистості. Саме в ній беруть участь всі механізми психіки людини: вона сприяє формуванню особистісних якостей, самостійності мислення, власних позицій, ставленню до мистецтва і до життя. Творчість науковці розглядають науковцями як необхідний компонент підготовки учнів на уроках музичного мистецтва та студентів у процесі професійної підготовки.

Тому дослідники педагогічного процесу, вивчаючи принципи виховання і навчання, відносили до них творчість. У музично-педагогічній концепції Дмитра Кабалєвського цей принцип розкривається у стимулюванні дітей до музично-творчого самовираження та розвитку творчих задатків учнів [7]. У дослідженні Тетяни Рейзенкінд реалізацію "вихідної базисної функції на основі розвитку цілісної творчої особистості, здатної до самоактуалізації, створення оригінальних неповторних продуктів творчої діяльності, розуміння ситуації, що виникають, синтезу нових знань, оволодіння засобами творчої діяльності" віднесено до принципу гуманістичної цілеспрямованості [14, с. 25–26]. Наталія Миропольська та колектив авторів вважають творчість основою принципу спонукання до творчого самовираження [18, с. 116].

Визначаючи творчість провідним загальнодидактичним принципом, Л. Масол вважає її і художньо-педагогічним принципом мистецького навчання як принципом емоційної духовно-енергетичної насиченості уроків музичного мистецтва, спрямованих на досягнення учнями катарсису в процесі сприйняття світових художніх шедеврів і власної художньо-творчої діяльності [11, с. 39].

Наголошуючи на емоційно-естетичній природі мистецтва, В. Орлов, акцентував увагу на необхідності суб'єктивного, захопленого ставлення до художньої творчості, що зумовлює духовно-рефлексивний, творчий характер спілкування викладачів і студентів, учнів та вчителів з творами мистецтва [12, с. 170]. Одним із провідних принципів музичної освіти О. Ростовський визнав "...принцип активізації музично-творчої діяльності учнів", оскільки дітей завжди приваблює самостійна творча діяльність, активне спілкування з музикою [15, с. 561]. Тому, на нашу думку, вчитель музики, розвиваючи на заняттях творчі здібності учнів, реалізовуючи їх виконавські уміння та навички сприймання, дотримується принципу творчої свободи у різних видах діяльності.

Проведений аналіз не вичерпує всіх аспектів окресленої проблеми та засвідчує необхідність подальшого висвітлення принципів, які розкривають ідеї та основні правила певної діяльності – творчість, виконавство, слухання.

Список використаної літератури

1. *Абдуллин Э. Б.* Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования : учебное пособие для преподавателей, читающих спецкурс, аспирантов, слушателей ФПК / Э. Б. Абдуллин. – М. : "Прометей" МПГУ им. В. И. Ленина,1990. – 188 с.

2. *Абдуллин Э. Б.* Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / Э. Б. Абдуллин. – М. : Просвещение, 1983. – 111 с.

3. *Абдуллина О.* Структура, содержание и методика формирования системы общепедагогических умений и навыков у студентов педагогических институтов / О. Абдуллина, Н. Кузьмин // Структура и содержание общепедагогической подготовки студентов педагогических институтов : межвузовский сборник научных трудов / ред. А. И. Пискунова. – М. : МГПИ им. Ленина, 1984. – С. 18–34.

4. *Ветлугіна Н О.* Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. – К. : Музична Україна, 1978. – 256 с.

5. *Горюнова Л. В.* На пути к педагогике искусства / Л. В. Горюнова // Музыка в школе. – 1988. – № 2. – С. 7–9.

6. *Дистервег А.* Избранные педагогические сочинения / Адольф Дистервег ; [сост. В. А. Ротенберг]. – М. : Учпедгиз, 1956. – 374 с.

7. *Кабалевский Д. Б.* Прекрасное пробуждает доброе / Дмитрий Борисович Кабалевский. – М. : Просвещение, 1983. – С. 55–78.

8. *Козир А В.* Акмеспрямовані стратегії формування фахової майстерності майбутнього вчителя музики / Алла Володимирівна Козир // Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки: Колективна монографія / під наук. ред. А. В. Козир. – Вид. друге, допов. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. – 402 с.

9. *Кушка Я. С.* Методика музичного виховання дітей: навчально-методичний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів 1–2 рівнів акредитації / Я. С. Кушка. – Вінниця : ТІРАС, 2003. – 224 с.

10. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.

11. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Бєлкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. – Х. : Веста; "Ранок", 2006. – 256 с.

12. *Орлов В. Ф.* Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін : монографія / В. Ф. Орлов ; за заг. ред. І. А. Зязюна. – К. : Наукова думка, 2003. – 276 с.

13. *Падалка Г. М.* Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Галина Микитівна Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

14. *Рейзенкінд Т.* Дидактичні основи професійної підготовки вчителя музики в педуніверситеті / Тетяна Рейзенкінд. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. – 640 с.

15. *Ростовський О. Я.* Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2011. – 640 с.

16 *Рудницька О.* Музика і культура особистості (Проблеми сучасної педагогічної освіти) / Оксана Рудницька. – К. : ІЗМН, 1998. – 247 с.

17. *Тельчарова Р. А.* Музыка и культура (личностный подход) / Р. А. Тельчарова // Эстетика. – 1986. – № 11. – 86 с.

18. Уроки художньо-естетичного циклу в школі: навчання і виховання: Навчальний посібник / Н. Миропольська, С. Ничкало, В. Рагозіна, Л. Хлєбникова, В. Шахрай. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 240 с.

19. *Фіцула М. М.* Педагогіка : навч. пос. для студ. вищих педагогічних закладів освіти / М. М. Фіцула. – К. : Академія, 2000. – 544 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

LEADING IDEAS OF MUSIC-PEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE FUTURE MUSIC TEACHER

Maryna MYKHASKOVA

Department of theory and methods of music art,
of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
tel.: 067-81-32-124; e-mail: chudo43@ gmail.com

Analysis of the key notions: “activity”, “music-pedagogical activity”, “principles of music activity”, “principles of music-pedagogical activity” in philosophic and psychological-pedagogical literature has been offered in the article. The main kinds of music activity of the future music teacher (creative work, performance, perception) have been determined. The principles, as the basic primary source, the bench-marks of the theory and practice, their fundamental basis, around which leading notions and laws of music teaching are synthesized, have been grounded.

Author of the article, generalizing the studied approaches, singles out the principles of music-pedagogical activity, namely: unity of conscious and active activity; integrity and diversifying all kinds of activity; emotionality of teaching; creative freedom in all kinds of activity.

Key words: activity, music-pedagogical activity, principles of music education, principles of music-pedagogical activity.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 268–272
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 268–272

УДК 780.616.432:378.091.322-028.46

ОСОБЛИВОСТІ РІЗНИХ ВИДІВ САМОСТІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ “МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО”

Наталія ІЛІНІЦЬКА

Кафедра теорії та методики музичного мистецтва,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
вул. Проскурівського підпілля 139, Хмельницький,
тел.: (096) 533-22-90; e-mail: ilinickaya.natalya@mail.ru

Розглянуто питання самостійної діяльності студентів-піаністів з основних фахових дисциплін. Висвітлено складники самостійної роботи піаністів на уроках основного музичного інструмента. Зосереджено увагу на тому, що на уроках акомпанементу студентові-піаністу треба засвоїти головні принципи роботи з піснею, читання з листа, методику поетапного вивчення твору тощо. Доведено, що однією з головних рис концертмейстерської діяльності є тісна співпраця концертмейстера з вокалістом та інструменталістом, його активна участь у створенні художнього образу твору.

Ключові слова: самостійна діяльність, основний музичний інструмент (фортепіано), акомпанемент, концертмейстерство, читання нот, нотний текст, гра в ансамблі, піаніст.

Сьогодні суспільство потребує ініціативних та самостійних особистостей, спроможних постійно удосконалювати себе, розширювати уміння та навички, засвоювати нові сфери діяльності. В основі такої безперервної освіти лежить процес самостійної роботи, самостійної діяльності, самостійного навчання.

Зокрема, А. Дістервег наголошував, що самостійна робота у процесі навчання – це постійний пошук істини, який становить зміст навчальної діяльності учня [2, с. 374]. Самостійна робота відіграє особливо важливу роль у творчій самореалізації студента-музиканта. Вона формує професійні уміння і навички з фахових дисциплін, підвищує загальний культурний рівень майбутніх учителів музичного мистецтва.

Самостійна робота студента проявляється в опрацюванні спеціальної літератури, в умінні вільно орієнтуватися в музичних стилях і жанрах, аналізувати і давати оцінку власному виконанню музичного твору.

Результати аналізу досліджень і публікацій свідчать, що окремі питання з методики гри на інструменті та самостійної роботи студентів-піаністів розглядають А. Алексєєв, В. Кузенкова; питаннями концертмейстерської діяльності займалися такі музиканти-практики, як Л. Живов, Е. Кубанцева, А. Люблінський тощо. Роботу концертмейстера в класі струнних смичкових інструментів описує Е. Шендерович, а особливості роботи із вокалістами розкривають Е. Кубанцева та Т. Молчалова. Самостійну діяльність студентів виконавських спеціальностей висвітлено недостатньо.

© Наталя Ілініцька, 2015

Метою статті є розкриття особливостей та специфіки самостійної діяльності в процесі навчання фахових дисциплін у студентів-піаністів факультетів мистецтв.

Самостійна діяльність, набуття знань і пізнавальна активність студента є складником його навчання. Викладач допомагає відпрацювати музичний матеріал, дає конкретні вказівки щодо обсягів, напрямів самостійної роботи. Він звертає увагу на спрямованість навчання за принципом послідовності.

Самостійна робота студентів проводиться з метою отримання нових знань, їх закріплення, розширення та поглиблення, а також навчання методам самостійної роботи. Професійна підготовка студентів-музикантів реалізується в процесі вивчення цілого комплексу фахових дисциплін: основний музичний інструмент (фортепіано), акомпанемент, концертмейстерський клас.

На уроках основного музичного інструмента (фортепіано) у студентів розвивають здатність до самостійної творчої роботи та систематизації засвоєного матеріалу. Цей предмет спонукає до свідомої та ефективної самостійної роботи студента за інструментом, допомагає аналізувати, узагальнювати, робити висновки, використовувати нотну та методичну літературу.

Самостійна робота студентів-піаністів охоплює:

– теоретичний аналіз різних творів;
– ескізне вивчення творів різних жанрів та стилів;
– опанування навиками читання нот з листа;
– художньо-музичний аналіз твору;
– участь у виборі програмового матеріалу (робота з нотною літературою);
– виконання творчих завдань, створення власних музичних творів;
– участь у концертах та різних навчально-виховних заходах [1; 6, с. 76].

Викладач повинен поставити студентові завдання, а також у загальних рисах окреслити методику самостійного відпрацювання навчального матеріалу і порядок поточного контролю за процесом його засвоєння, звернувши увагу студента на обов’язкове оцінювання результату його самостійної роботи.

Для успішного формування навичок самостійної роботи студентам з першого курсу варто давати систематичні завдання. Корисно починати з окремих завдань. Необхідно визначити аплікатуру, продумати педаль, прийоми роботи над характером звуку, елементами фактури твору тощо. Після цього можна переходити до самостійної роботи над твором. Успіхи в розвитку усіх навичок визначаються якістю та строком виконання завдання. Якщо на першому і другому курсах термін вивчення твору триває від 20 до 30 діб, то на старших курсах – 10–15. Твори, які пропонують для самостійної роботи, повинні бути легшими, ніж ті, що вивчають в основній програмі з фортепіано. Доцільно самостійно працювати над нескладними фортепіанними п’єсами, які входять до репертуару для слухання музики в дошкільних та шкільних навчальних закладах.

Формування та розвиток навичок самостійної діяльності студентів музично педагогічних факультетів у процесі фортепіанної гри передбачає:

– оперування музично-слуховою уявою;
– розвиток самоконтролю та самооцінки;
– аналіз та синтез;
– творчий підхід до виконання музичних творів;
– активність, ініціативність, волю [5, с. 4].

Поряд із багатьма музичними дисциплінами предмет “Акомпанемент” займає чільне місце в системі підготовки вчителя музичного мистецтва, оскільки дає можливість на практиці синтезувати набуті на уроках фортепіано знання та навички, які реалізуються в майбутній професії. На уроках “Акомпанементу” студент-піаніст має освоїти основні принципи роботи з піснею, читання з листа, методики поетапного вивчення твору, закономірності виконання сольної та супровідної партій, навчитися формувати практичні вміння. Окрім практичних навиків, ця форма роботи приносить студентові велике емоційне задоволення, розширює межі концертних виступів, часто допомагає позбутися невпевненості на естраді.

Самостійна робота студентів має такі складники:

– опрацювання різних видів супроводу до пісень;

– ескізне вивчення вокальних творів (знання вокальної партії);

– читання нот з листа пісень дитячого репертуару;

– оволодіння навичками транспонування;

– навички роботи з нотною літературою (при виборі програмних творів);

– виконання музичних творів із власною інтерпретацією;

– участь у концертах та різних навчально-виховних заходах загальноосвітніх шкіл та дошкільних навчальних закладів міста [4].

Наступним важливим складником роботи майбутнього вчителя–музиканта є концертмейстерська діяльність. На заняттях “Концертмейстерського класу” продовжується поглиблене напрацювання основних складників з “Акомпанементу”. Кожний вид діяльності, зокрема й концертмейстерство, може здійснюватися лише в тому випадку, якщо він підтриманий комплексом спеціальних знань та умінь. Головною метою курсу “Концертмейстерський клас” (фортепіано) є підготовка молодих фахівців до самостійної діяльності та подальшого творчого зростання [5; 7].

Основою для формування концертмейстерських умінь та навичок може служити акомпанування солістам-вокалістам та інструменталістам.

Співпраця концертмейстера з вокалістом відрізняється від роботи з музикантами інших спеціалізацій через специфіку вокальної партії, оскільки увагу приділяють і літературному тексту, і звуковидобуванню голосу. Концертмейтер має бути обізнаний у питаннях вокального мистецтва, розуміти основні вокальні завдання (точність інтонації, чітка дикція, дихання, фразування тощо). Йому треба постійно бути сконцентрованим, уважним, він має відчувати фізичний і психологічний стан вокаліста та вміти вчасно реагувати на його емоції, тобто концертмейстер має завжди “дихати” разом зі співаком.

З’ясуємо деякі особливості співпраці концертмейстера з інструменталістами.

Спільне виконання з інструменталістом від кожного з учасників вимагає серйозного перегляду звичних уявлень про тембр та силу звучання. Пошук тембрових фарб пов’язаний: у струнників – з розподілом смичка, навіть з вибором струни; у струнників–народників – із впливом пальця чи медіатора на струну; у баяністів (акордеоністів) – з активністю руху міха та наявністю “готових” тембрів; у духовиків – з розподілом повітря, особливостями звучання кожного інструмента цієї групи [3; 5, с. 109].

Концертмейстер інструментальних класів має бути обізнаний із специфікою виконавства на кожному інструменті, розуміти індивідуальну манеру музиканта, з яким грає (комплекс ігрових прийомів, особливостей звуковидобування, штрихів, динаміки), що допоможе йому точніше визначати свої дії.

Отже, важливість самостійної музичної діяльності полягає не лише в ефективному вирішенні навчальних завдань (поглибленні знань студента, розширенні його світогляду, розвиткові інтелектуальних можливостей особистості, ерудиції). Вона пробуджує у студентів активність, потребу до творчої діяльності. Варто наголосити, що самостійна робота має органічно входити в процес навчання, а не бути лише певною частиною самопідготовки студента. Необхідно, щоб музичні заняття завжди спонукали до самостійного вирішення навчальних завдань з предметів фортепіанного циклу.

Список використаної літератури

1. *Алексеев А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М., 1978. – 288 с.

2. *Дистервег А.* Избранные педагогические сочинения / А. Дистервег ; сост. Ротенберг В. А. ; общая ред. Медынского Е. Н. – М. : Уч. пед. изд-во, 1956. – 374 с.

3. *Кубанцева Е. И.* Концертмейстерский класс : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е. И. Кубанцева – М. : Академия, 2002. – 192 с.

4. Курс “Акомпанемент” : методичні рекомендації до виконання самостійних робіт / укл. Журавльова Н. І., Каленик І. В. – Хмельницький : ХГПА, 2011. – 32 с.

5. Курс “Концертмейстерський клас” : методичні рекомендації до виконання самостійних робіт/ укл. Журавльова Н. І., Каленик І. В. – Хмельницький : ХГПА, 2011. – 36 с.

6. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано): програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації / укл. В. П. Кузенкова. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 180 с.

7. *Молчанова Т. О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник / Т. О. Молчанова. – Вид. друге, перероб. і допов. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – 216 с.

8. *Ревенчук В. В.* Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : Навчальний посібник / В. В. Ревенчук. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – 111 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

PECULIARITIES OF DIFFERENT KINDS OF INDIVIDUAL ACTIVITY FOR STUDENTS OF SPECIALITY "MUSIC ART" IN PIANO DISCIPLINES

Nataliya ILINITSKA

Department of theory and methods of music art,
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
str. Proskurivskoho Pidpillia, 139, Khmelnytskyi
tel.: (096)533 22 90; e-mail: ilinickaya.natalya@mail.ru

In the article have been studied the questions of individual activity of students-pianists on the basic professional disciplines. The components of pianists individual work at the lessons of primary musical instrument have been cleared up. It is accented that on lessons of "Accompaniment" the student-pianist should be taught basic principles of work with the song, reading from the sheet, methods of step-by-step learning of the work of music, etc. It is mentioned that one of the main features of concertmaster's activity is close cooperation of the concertmaster with the vocalist and instrumentalist, his or her active participation in creation of artistic image of the work of music.

Key words: individual activity, primary musical instrument (piano), accompaniment, concertmaster activity, reading music, note text, play in the ensemble, pianist.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 273–277
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 273–277

УДК 780.616.432.071.4:37.02

РИСИ НОВАТОРСТВА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФРІДРІХА ВІКА

Оксана ВЕЛИЧКО

Кафедра музичного мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: (032)239-41-97; e-mail: oksa.vel@mail.ru

Розглянуто ключові принципи інноваційного педагогічного методу Фрідріха Віка, особливості його поглядів на фахову підготовку музиканта. Зроблено аналіз його праці "Клавір і спів. Дидактика та полеміка" та сформульовано мету, яка передбачає можливість використання її теоретичного матеріалу в процесі підготовки сучасних виконавців.

Ключові слова: педагог, музична підготовка, фортепіано, методика викладання, виконавство.

Недооціненою у сенсі педагогічного новаторства доби Романтизму є постать Йогана Готлоба Фрідріха Віка (*Johann Gottlob Friedrich Wieck*, 1785–1873), – відомого німецького музиканта, педагога, музичного критика, підприємця[1]. Варто зауважити, що зазвичай діяльність Ф. Віка розглядають у контексті фахової підготовки його доньки Клари Вік (*Clara Wieck*) (у заміжжі – Клари Шуман), успішна виконавська діяльність якої стала найкращою "рекламою" її батька-педагога. Натомість, сутність педагогічних засад Ф. Віка, їх інноваційний характер у науковій літературі залишається немов "поза кадром". Вищесказане й обумовило вибір теми цієї розвідки, актуальність якої незаперечна, адже знаходження потрібних "ключів" при підготовці музикантів-професіоналів цікавить багатьох педагогів сьогодення, головною "справою життя" яких є передання вихованцям кращих надбань мистецького досвіду минулого.

Цю тему опосередковано порушували багато вчених, зокрема, вона потрапила в орбіту наукових зацікавлень Н. Шохірєвої [3], Г. Шонберга [2], К. Кьокріц [4], Б. Ліцмана (*Berthold Litzmann*), Б. Борхарда (*Beatrix Borchard*), М. Брюк (*Marion Brück*), Д. Кюна (*Dieter Kühn*), М. Штегман (*Monica Steegmann),* Ф. Мей (*Florence May),* А. Майхснер (*A. von Meichsner*), С. Грінштейн [1], Д. Житомирського та ін. Однак, педагогічні принципи Ф. Віка ці авторитетні вчені розглядали достатньо побіжно. Враховуючи це, *метою* пропонованої розвідки є аналіз педагогічних засад Ф. Віка, успішного педагога-новатора XIX століття.

За бажанням батьків, Ф. Вік спочатку закінчив богословський факультет Віттенберзького університету, працював домашнім учителем. Музики він навчався

[1] Фрідріх Вік, батьки якого займалися торгівлею, також мав хист до неї. В Ляйцигу він заснував фортепіанну фабрику, відкрив магазин з прокату та продажу фортепіано та інших музичних інструментів, при якому також функціонувала пересувна музична бібліотека. Її частим відвідувачем був Ріхард Вагнер.

© Оксана Величко, 2015

приватно, у Йоганна Петера Мільхмайера (*Johann Peter Milchmeyer*) та ін. Протягом багатьох років Ф. Вік давав приватні уроки вокалу та фортепіано, серед його найвідоміших учнів – доньки Клара Вік (1819–1896) і Марія Вік[2] (*Marie Wieck*), Роберт Шуман (*Robert Schumann),* Карл Фільч (*Carl Filtsch*), Ганс фон Бюлов (*Hans von Bülow*), Фріц Шпіндлер (*Fritz Spindler*) та ін. Найвідомішою ученицею Ф. Віка-вокаліста була Мінна Шульц (*Minna Schulz).* З нагоди 86-річчя Ф. Віка його студенти заснували фундацію його імені (*Friedrich Wieck Foundation*), метою якої стала підтримка талановитої молоді.

Педагогічна система Ф. Віка значною мірою сформувалася під впливом праць Йоганна Генріха Песталоцці (Johann Heinrich Pestalozzi) і Жана-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau). Й. Г. Песталоцці першим спробував поєднати засвоєння дитиною загальних основ наук із професійним навчанням, що задекларував у працях "Книга для матерів" ("Buch für Mutter"), "Як Гертруда вчить своїх дітей" ("Wie Gertrud ihre Kinder lehrt", 1801), "Щоденник про виховання сина" ("Schülertagebuch über Erziehung des Sohns"). Педагогічний досвід Ж.-Ж. Руссо послужив основою для написання трактату "Проект виховання де Сент-Марі", в якому викладено розуміння завдань і змісту виховання, та педагогічних романів "Еміль, або Про виховання" ("Émile, ou de l'éducation", 1762), "Юлія, або Нова Елоїза" ("Julie, ou la nouvelle Héloise", 1761).

Показово, що сам Ф. Вік ніколи не був віртуозом-піаністом, ніколи не виступав на концертах. Однак він володів непересічним педагогічним хистом, отримав реноме "першого педагога Німеччини", також писав музику. Ф. Вік є автором вправ, дидактичних п'єс та концертних творів для фортепіано, памфлетів з актуальних питань музичного життя, збірника афоризмів "Musikalische Bauernspruche und Aphorismen ernsten und heiteren Inhalts.." (Ляйпциг, 1871), йому належить низка праць та нарисів з проблем методики викладання і виховання виконавця, які він публікував під псевдонімом "Майстер Раро" чи акронімом "D.A.S" (Der alte Schulmeister – Старий учитель), у яких постав талановитим педагогом-новатором.

Про результативність та прогресивність методів Ф. Віка, щоправда, значною мірою авторитарних, свідчать відгуки Ф. Ліста, спогади К. Шуман, листування Г. фон Бюлова, Р. Шумана. Зокрема, останній у своїх численних музично-критичних статтях створив ідеалізований образ Ф. Віка, перевтілив його музично-педагогічні ідеї у праці "Життєві правила для музикантів" ("Musikalische Haus- und Lebensregeln", 1850).

Автор фундаментальної праці "Відомі музиканти та їх техніка" Р. Геріг назвав Ф. Віка серйозним музикантом, "чиї знахідки в сфері техніки навіть на самому початку викладацької діяльності значно випереджували його час" [цит. за: № 4, с. 208]. Варто зазначити, що Ф. Мендельсон запрошував Ф. Віка на посаду професора фортепіано у новоствореній Лейпцизькій консерваторії, але він відмовився, і ця посада дісталася І. Мошелесу *(Ignaz Moscheles*).

Засади педагогічних методів Ф. Віка викладені у книзі його сина від першого шлюбу Алвіна Віка (Alwyn Wieck) "Матеріали про фортепіанну методику Фрідріха Віка" ("Materialen zu Fr. Wiecks Pianoforte-Methodik", 1875) та в праці самого Ф. Віка "Клавір і спів. Дидактика та полеміка" ("Clavier und Gesang. Didaktisches und

[2] Марія Вік (1832–1916) була придворною піаністкою князів Гогенцоллернів (Hohenzollern), у Дрездені користувалася славою як педагог з фортепіано і вокалу, писала музику.

Polemisches", Leipzig: Whisling, 1853) [7], у якій є розділи з назвами: "Як навчати", "Як навчатися", "Як обрати спосіб і форму музичного трактування". У названій праці відображено новітній підхід до навчання, зосередження уваги на особистості учня, формуванні його власної інтерпретаторської позиції, розробленні методології самостійної роботи над технічним та змістовим ракурсами твору. Окрім того, автор запропонував у перший час навчання (півроку, а іноді, за необхідностю й рік) грати з початківцями на слух невеликі, легко запам'ятовувані мелодії і технічні формули [7].

Перш ніж учні починали вивчати ноти, вони повинні були пройти музичну та технічну підготовку. Основою створення слухових уявлень та технічної освіти, згідно з педагогічними позиціями Ф. Віка, слугує спів, як найбільш природна і зрозуміла дітям форма музичного виконання, а інструментальна гра та спів повинні доповнювати і впливати один на одного [7]. Подібні позиції, принципово новаторські для того часу, відзначаємо також у працях С. Тальберга, Л. Келлера, А. Шредера, Й. Йоахіма, А. Мозера.

Модель Ф. Віка для підготовки виконавця містить низку новаторських принципів як у системі методико-дидактичних засобів, так і у виконавських позиціях. Освітній ракурс формування піаніста, за Ф. Віком, ґрунтувався на поміркованому, поетапному розвитку технічного, теоретичного, творчого мислення учня зі стислим урахуванням його індивідуальності, вроджених здібностей та недоліків. Цим закладали фундамент входження в професійне музичне мистецтво як способу організації життя, включно з урегульованим розпорядком дня та дозуванням технічних і мистецьких завдань. Розвиток музикальності був обов'язковою складовою підготовчого (донотного) періоду, протягом якого триває робота над єдністю слухових уявлень та відтворенням їх на інструменті, паралельне опанування музичної грамоти із набуттям навичок фортепіанної гри від самого початку навчання, співвіднесення технічного вдосконалення та розкриття образного змісту [4, с. 309].

Значну увагу Ф. Вік приділяв піаністичним проблемам: правильній постановці руки, виконавському тону, якості туше, кантиленності легато, звуковидобуванню з вивільненим зап'ястям, слуховому контролю та смаку при застосуванні різнотипної педалі [7]. У класі фортепіано Ф. Вік застосовував механічний прилад під назвою хіропласт (рукотримач), винайдений Йоганном Бернгардом Лож'є (*Logier*) (1777–1846), який забезпечував найкраще положення корпусу, рук та пальців піаніста.

У якості навчального репертуару у класі фортепіано Ф. Вік надавав перевагу блискучим композиціям Фрідріха Калькбреннера, Камілли Плейель, Ігнаца Мошелеса, Анрі Герца. Натомість, він не залучав до репертуару своїх учнів п'єси Р. Шумана, вважаючи їх занадто оригінальними та недостатньо ефектними.

Своєрідною "рекламою" фортепіанно-педагогічного методу Ф. Віка стала піаністична діяльність його доньки Клари, яка наочно продемонструвала унікальну за масштабністю і тривалістю виконавську практику (близько 60 років). Ф. Вік не лише навчав доньку, але й водночас виступав у якості її імпресаріо, особисто займався організацією гастролей, розсилав запрошення на концерти, ретельно підходив до вибору місця виступу та інструменту, на якому мала грати Клара. У той час останній пункт був неймовірно важливим, тому що часто роялі були не настроєні або в непридатному для виступу стані, тому Ф. Вік завжди возив зі собою

набір необхідних інструментів і перед запланованим виступом особисто настроював та, за необхідністю, ремонтував рояль. Щоб доньці було комфортно грати, Ф. Вік навіть заздалегідь відсилав рояль, на якому вона займалася вдома, до місця виступу.

Клара Вік вже з ранніх літ гастролювала в багатьох містах Німеччини та за її межами, у віці 18 років у Відні їй присудили звання "імператорського королівського придворного віртуоза", газети розміщували її портрети, біографію, у віденських кав'ярнях з'явилися торти *á là* К. Вік Клара була "в моді", вона відкрила нову епоху фортепіанної гри. Піаністка виступала перед Й. В. Гете, Ф. Мендельсоном, була особисто знайомою з Н. Паганіні та Ф. Лістом. У 1878 році її запросили в якості "першого педагога фортепіано" у відновлену консерваторію Хоха у Франкфурт-на-Майні. Своїм успіхом, безумовно, К. Вік була зобов'язана батькові Фрідріху. Г. Шонберг стверджував: "Саме Клара, навіть більше, ніж Ліст, ламала звичаї XVIII століття" [2, с. 218]. К. Шуман однією з перших започаткувала гру напам'ять, практикувала сольні концерти, в програми яких залучала, поряд з віртуозними блискучими композиціями, високохудожні зразки, які вимагали від аудиторії складної духовної роботи.

Зокрема, Н. Шохірєва, дослідниця фортепіанного виконавства К. Шуман, як однієї з кращих учениць свого батька, зазначала: "Нелюбов до крайнощів, перебільшень та зовнішніх ефектів, бездоганний слух, пам'ять і смак, легкість в транспонуванні, грі з листа і імпровізації, чудова техніка, яка не привертає до себе уваги, співаюче легато, – ці якості гри Клари Шуман з дитинства були закладені її батьком, що багато в чому зумовило виконавську манеру піаністки в зрілий період творчості" [3, с. 168].

Отже, педагогічна система Ф. Віка, одного з найбільш авторитетних і досвідчених педагогів, стала прогресивною та новаторською для свого часу. Їй були притаманні гнучкість, зосередженість на індивідуальності вихованця, акцент на отриманні насолоди від акту музикування. Як педагог з фортепіано, Ф. Вік не схвалював монотонну, механістичну гру, а вимагав від учнів приділяти посилену увагу якості звуку, його виразності, грати співуче легато. Він практикував у класі вправи на розтяжку пальців, водночас лімітував тривалість щоденних занять на фортепіано з метою уникнення "переграння рук".

Вплив Ф. Віка, як одного з найбільших авторитетів у сфері фортепіанного виконавства в першій половині XIX століття, був потужним насамперед у Німеччині, також в Англії та Америці, що зумовило перевидання його праці "Клавір і спів. Дидактика та полеміка" в XIX та XX століттях [5; 6]. У праці підсумовано його досвід і сформульовано педагогічні принципи виховання піаністів і вокалістів. Новаторський метод Ф. Віка став базовим для формування подальших педагогічних пошуків.

Список використаної літератури

1. *Гринштейн С. Н.* Великие фортепианные педагоги прошлого. Иоганн Бернард Ложье. Фридрих Вик. Лина Раман. Маргит Варро / Светлана Нахимовна Гринштейн. – СПб. : Композитор, 2004. – 144 с.

2. *Шонберг Г.* Великие пианисты / Гарольд Шонберг; пер. с англ. В. Бронгулеева. – М. : Аграф, 2003. – 416 с.

3. *Шохирева Н. А.* Фортепианное искусство Клары Шуман : дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Шохирева Наталья Андреевна. – М., 2008. – 365 с.

4. *Köckritz C.* Friedrich Wieck : Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik / Cathleen Köckritz. – Olms, 2007–609 s.

5. Piano and Singing: Didactical and Polemical for Professionals and Amateurs / Transl. H. Kreuger. – Aberdeen, 1875.

6. Piano and Song: How to Teach, How to Learn, and How to Form a Judgment of Musical Performances / Transl. Mary P. Nichols. – Boston : Ditson, 1875.

7. *Wieck F.* Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches / Friedrich Wieck. – Leipzig : F. Whistling, 1853. – 133 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 20.10.2014

FEATURES OF INNOVATION OF FRIEDRICH WIECK'S PEDAGOGICAL ACTIVITIES

Oksana VELYCHKO

Musical Art Department,
I. Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,
tel.: (032)239-41-97; e-mail: oksa.vel@mail.ru

Friedrich Wieck, a well-known German piano and voice teacher, music reviewer, owner of a piano store and founder a music lending library in Leipzig, is mostly remembered as the teacher of his daughter Clara Schumann, one of the most distinguished pianists of the Romantic era. Other F.Wieck's pupils included Marie Wieck, Robert Schumann, Hans von Bülow, Carl Filtsch, Fritz Spindler etc. The article deals with the innovative key principles of F. Wieck's pedagogical method. It was formed under influence of labors of Johann Heinrich Pestalozzi and Jean-Jacques Rousseau.

F. Wieck's teaching method was flexible and innovative, that included finger-stretching exercises to increase the student's span, limiting the number of hours of practice per day. F. Wieck emphasized the creative individuality of students, on forming their own interpretative position, demanded a song-like legato, non-mechanical piano exercises, evenness and expressiveness of tone. In the class of piano F. Wieck applied a mechanical device Chiroplast, invented by a German composer, teacher and inventor Johann Bernhard Logier.

F. Wieck published some studies and exercises for the piano, reviews, pamphlets and editions of various piano works under the anonymous acronym "D.A.S", which stands for "Der alte Schulmeister". In the article the analyses of his work "Klavier und Gesang (Piano and Song)" (1853) is done. Its chapters are named "How to Teach", "How to Learn", and "How to Form a Judgment of Musical Performances". This book talks about teaching, learning and performing on the piano in a delightful style, alternating between conversation and instruction. A purpose which supposes possibility of using its theoretical materials in the process of preparation of modern performers is formulated.

Key words: teacher, musical preparation, piano, teaching method, performance.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 278–286
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 278–286

УДК 784.9:378.015.31:612.78

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПЕДАГОГА НАД УСУНЕННЯМ ВОКАЛЬНИХ НЕДОЛІКІВ У СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ

Галина БЕНЬ

Кафедра музичного мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: (068) 50-85-005; e-mail:galben@ukr.net

Розглянуто прийоми та методи роботи вокального педагога над усуненням найпоширеніших вокальних недоліків у студентів-акторів. А саме: слабко розвинений вокальний та музичний слух, горлове звучання, гугнявість, відкрите плоске прямолінійне звучання голосу, строкатість регістрів, тремоляція, погана дикція.

Ключові слова: вокальні недоліки голосу, атака звука, музичний слух, гугнявість, тремоляція, вокальна техніка, виконавська майстерність.

Виконавство в мистецтві, зокрема, вокальному, завжди було особливим видом творчої діяльності людини, засобом розкриття її сутнісних сил. А спів – це особливий стан духу, він мобілізує, концентрує внутрішні сили, всю енергію і волю виконавця, відображає його особистісні душевні якості. Відомий чеський композитор Л. Яначек, створюючи свою теорію вокально-музичних зв'язків, висловлювався: "Чари людського голосу. Він тремтить від ударів серця і зупиняється зусиллям волі, розгинається солодкою мелодією в хвилини лестощів, гордо здіймає свої інтонації у хвилини горя, здивовано знижується до шепоту, коли душі пізнають одна одну, згасає від сліз у смерті. Немає більшого художника, ніж людина в музиці своєї мови, бо жоден артист на жодному інструменті не зможе так правдиво розкрити свою душу, як людина музикою своєї мови" [5, с. 70].

Завдання навчання і виховання співаючого актора – виконавця широкого профілю, визначається соціальним запитом і специфікою розвитку сучасного мистецтва. Кожен час народжує адекватні виразові засоби, нові синтези музики і театру, і тому сьогодні на драматичній сцені все частіше з'являються різні за жанровою стилістикою музичні спектаклі. Драматичний театр поповнюється мюзиклами, музичними комедіями, рок-операми, операми-фарсами, фольклорними дійствами та іншими жанрами, де вокальні засоби виразності є одними з провідних творчих потенціалів спектаклю і серед поліфонії музично-виразових засобів, до яких тяжіє драматичне мистецтво, спів завжди є одним із повноправних його компонентів. Як наслідок, театри хочуть бачити акторів, які б могли професійно працювати в різних театральних музичних дійствах. Зазнають змін і драматичні спектаклі, де музика, як складовий елемент оформлення, поглиблює розкриття внутрішнього світу героїв, підкреслює динаміку дії.

© Галина Бень, 2015

Сучасна драматургія все частіше схиляється до публіцистики, вимагає складніших ходів, тонких підтекстів, різких тимчасових переміщень, гострої конфліктності. Це диктує постановникам і композиторам музично-драматичних вистав певні стильові, інтонаційні та музично-драматичні закони. Усе це ускладнює музично-інтонаційну мову розгорнутих вокальних номерів, дуетних сцен і ансамблів, викликає необхідність більш досконалого співочого навчання драматичних акторів.

Перед педагогами постає проблема підготовки фахівця, який відповідає новим потребам театральної практики.

Особливості виховання такого типу виконавців дуже різнобічні, актуальні і потребують аналізу. Опираючись на багаторічний досвід викладання вокалу майбутнім акторам, доводиться констатувати, що в переважній більшості такі студенти не мають яскравих вокальних даних, і вокальних недоліків у них часом буває більше, ніж переваг. Усе це дуже ускладнює завдання виховання співочого голосу, здатного до професійної роботи на сценах театрів. З іншого боку, ці труднощі змушують глибше замислюватися над пошуком та застосуванням найбільш оптимальних та ефективних вокальних методик, які б враховували специфіку співу на драматичній сцені.

Вимоги, які висуває сучасний театр, визначають рівень вокальної підготовки майбутнього актора і в цьому зв'язку роль та значення навчання співу зростає. Однак підвищені вимоги до музично-вокального виховання драматичного актора вступають у протиріччя, по-перше, з мізерною кількістю навчальних годин (одна година на тиждень), по-друге, з таким явищем, як відсутність у молоді елементарної музичної культури. Це явище очевидне, особливо це помітно під час творчих відбіркових іспитів при вступі до вишу. Окрім того, останнім часом сучасні соціологи відзначають масове падіння художнього смаку у широких верств населення, що є наслідком урбанізації зі своєю специфікою розважальності, примітивізму і чуттєвості. Мода і смаки молодих людей найчастіше обмежуються поп-музикою, рок-музикою, реп-музикою, шансоном та іншими подібними напрямами. Все це накладає на вокальних педагогів величезний тягар – разом з вихованням музикальності, освоєнням різноманітного вокального матеріалу виховати грамотного фахівця, який володіє високим художнім смаком, як неодмінною умовою існування в музиці. Виховання особистісної позиції молодого актора в осмисленні художніх цінностей – нагальна потреба нашого часу.

Щоб бути хорошим актором-співаком, зовсім не обов'язково, мати сильний голос – у мистецтві співу актора існує щось вище, що робить його співаком-артистом: його особисті душевні якості, вміння перейнятися образним словом, індивідуальна чарівність у поєднанні з вокальним умінням незалежно від того, яким голосом нагородила його природа. Досягаючи певного художнього результату, співаючий актор, як безпосередній виразник змісту твору і його ідеї, виховується і формується на студентській лаві, долаючи різні проблеми в осягненні не тільки вокальної техніки, взаємодії музики і слова, а й в освоєнні виконавської майстерності. У процесі його становлення виробляється єдність вимог у розвитку творчих здібностей студента як акторської особистості.

На жаль, досвід теоретичного осмислення методичних принципів і прийомів співу драматичного актора не такий багатий, як світова вокальна педагогіка оперного чи камерного мистецтва. Але, тим не менше, вокально-виконавські традиції

українського музично-драматичного театру з його задушевністю, психологізмом і реалістичністю в поєднанні з високою культурою співу, а також вокальна творчість сучасних акторів, які співають, дають можливість виявити основні специфічні характеристики вокального виконавства на драматичній сцені. Практика показує, що в основі органічної природи співу драматичного актора, на відміну від академічного, лежить акцентована психологічна правда вокально-сценічного образу. Саме це прагнення до глибокого розкриття змісту виконуваної вокальної музики виявляє у справжнього артиста необхідні особливості вокальної техніки, які нерозривно пов'язані з драматургією, з чіткою психологічною достовірністю сценічного персонажа, його пластичною формою вираження.

Здатність актора-співака володіти своїм голосом (і тембром особливо) рівносильна вмінню художника користуватися своєю палітрою. Перед педагогами постає необхідність органічно пов'язати виразову мову музики з акторською творчістю, щоб оптимально виразити у співі "життя людського духу". Пошук музично-словесної дії в будь-якому вокальному номері – те, що дасть змогу кожному молодому виконавцеві жити в музиці осмислено і вільно. Визначивши таким способом мету вокальної підготовки майбутніх акторів, у цій роботі звернуто увагу на деякі особливості вокалізації драматичних акторів, на виправлення вокальних дефектів одночасно з роботою над окремими елементами вокальної техніки.

Навчитися розуміти зміст і сенс вокального твору, вміти доносити їх до глядача, а, головне, вміти співати від імені персонажа, залишаючись самим собою – завдання, що потребує багато виконавських сил. Доречно сказати, що процес виховання майбутнього співака-актора передбачає завжди спільний пошук педагога й учня. Перш за все, потрібно пам'ятати, що через малий співочий досвід та недосконалість вокального апарату студент не може одразу виконати поставлені завдання. Розуміння цих вимог формується поступово. Тому в роботі з початківцями повинні допомагати педагогічна інтуїція, почуття міри, обережність у поєднанні зі спрямованою волею педагога, широкою ерудицією, повагою до особистості учня. Необхідно, незалежно від якості вокальних даних, навчити його володіти голосом, озброїти елементарною вокальною технікою, умінням розкривати драматичні завдання, приховані у вокальному матеріалі.

Співочі навички треба виховувати поетапно. Початковий період починається з практичної вокальної роботи над основами техніки голосу – спів вправ і найпростіших пісень поєднується з постійним педагогічним діагнозом дефектів звука і слова, з пошуком шляхів подолання недоліків та з одночасним розвитком голосу. На першому занятті відбувається ознайомлення із загальним музичним розвитком студента, з характером голосу, його можливими недоліками, особливостями його реакцій на зауваження, здоров'ям голосового апарату. Перш ніж приступити до початкових занять, корисно провести вступну бесіду, на якій викладач повинен ознайомити студентів зі загальними основами вокального мистецтва, з будовою і роботою голосового апарату, співочою поставою, правилами гігієни та охорони голосу.

Як вже згадувалося, більшість вступників на акторське відділення хорошими вокальними даними, як правило, не володіють. Доводиться стикатися зі слабкорозвиненим музичним слухом, невиявленим тембром співочого голосу, порушенням слухової пром'язової координації, тому постає завдання точніше виявити істинне природне звучання голосу, виправити співочі дефекти.

Треба відзначити, що поки не склався правильний співочий стереотип, вправи займатимуть більшу частину занять, і тому на першому році навчання превалює метод суто технологічний, який охоплює ознайомлення студентів із законами вокальної акустики, роботою голосового апарату, вироблення правильних навичок співочого дихання, резонаторних і слухових відчуттів, фонаційних і артикуляційних прийомів, вокальної техніки. Керуючись загальним положенням, що спів актора є засобом створення сценічного образу, роботу у вокальному класі треба проводити з використанням тих понять і уявлень, які формуються у студентів на уроках акторської майстерності, сценічної мови. Своєю чергою спів дає потужний стимул для розвитку емоційної і психічної природи актора. Спів вокальних вправ по можливості повинен відбуватися зі залученням простих акторських завдань (спів у різних запропонованих обставинах). Досвід показує, що залучення емоційної сфери прискорює процес освоєння вокальних навичок.

Багаторічна практика роботи зі студентами-акторами показала, що існує низка складнощів, які варто враховувати у процесі постановки голосу:

• більшість студентів мають стійкі, раніше наспівані дефекти: горлове звучання, гугнявість, нерівність звуку, м'язові затиски і т. д.;

• співаючий недостатньо чує реальне звучання власного голосу;

• кожен має свої індивідуальні особливості звучання голосу, пов'язані з різною будовою голосового апарату;

• у певної частини студентів відсутній музичний слух, що пов'язано з невмінням координувати звук з тоном;

• багато з них не вникають у свої відчуття, не можуть зосереджуватися і розподіляти увагу на роботу окремих компонентів співочого процесу і часто зауваження викладача сприймають неадекватно.

Робота над виправленням співочих недоліків потребує величезного терпіння і ретельності. Передусім необхідно розглянути найважчий випадок: **слабко розвинений вокальний та музичний слух.**

У музично обдарованих людей зв'язок між слухом і голосовим апаратом настільки міцний, що внутрішнє слухання мелодії обов'язково викликає рухову реакцію голосового апарату і правильне відтворення звуковисотних інтервалів. У людей зі слабким музичним слухом наявний слабкий зв'язок з м'язовим відчуттями. Однак, у будь-якому випадку слух розвивається в тісній взаємодії з голосом, тому прищеплення вокально-технічних навичок, виховання слухової і м'язової координації сприятимуть поліпшенню музичного слуху та чистоти інтонування.

Є різні шляхи удосконалення цієї необхідної якості. "Застосовуються й прийоми чистого інтонування з досвіду дитячої вокальної педагогіки, і виховання слухового самоконтролю шляхом зосередження на тому чи іншому звуковому завданні. Досить ефективне використання мовного регістру голосу в попаданні на певний тон, при цьому необхідно вчити м'якій атаці звука, пошукам звучання резонаторів і вібраційних відчуттів. Необхідно виховувати фонетичним методом єдину позицію звучання, використовувати хороший показ" [3, с. 27].

Практика показує, що досить ефективно допомагає правильному інтонуванню мелодії використання акторських завдань: віра в запропоновані обставини виконуваного твору, дієвість мотивації вокалізації слова, як прояву думки і почуттів. Окрім того, передбачається спочатку давати такому студентові ретельно підібраний

репертуар, можливо, йому знайомий, зі залученням до процесу виконання різних нових аспектів вокалізації. Терпляча і цілеспрямована робота у цьому плані, як правило, призводить до того, що вже на першому році навчання майже всі покращують музичний слух і показують непоганий результат в оволодінні навчальною програмою.

Ще один поширений дефект голосовидобування – **горлове звучання.** Він характеризується відкритим напруженим плоским звучанням, пов'язаним із затисненням м'язів гортані, глотки і м'язів артикуляційного апарату. Робота над звільненням звука завжди складна і копітка. Розвиток вільного, невимушеного звучання, правильної роботи голосового апарату вимагатиме багато часу і праці, як викладача, так і учня. Щоб вивільнити глотку, зробити вільною щелепу, усунути затискання гортанних м'язів – корисно застосовувати відповідні вправи і прийоми.

Перш за все, зі самого початку обов'язково треба виховувати звичку до правильної співочої постави, вона важлива не тільки з естетичних вимог, але і з погляду точки зору її впливу на фонацію, зокрема, на співоче дихання. Для освоєння правильної постави рекомендуємо відому вправу: оперти учня спиною до стіни, щоб усі частини тіла і голови її торкалися. Постоявши в цій позиції, йому треба пройти по класу, зберігаючи позу і відчуваючи свободу тіла. Ця вправа також корисна в певних складних вокальних випадках, наприклад, теситурних – співати біля стіни виконувані твори, як один з варіантів репетиційної роботи.

Щоб співати вільно, необхідно зосередитися на деяких моментах, які сприятимуть зняттю горлових затисків:

• домагатися природного, вільного і м'якого стану язика, – кінчик його повинен відчуватися біля коріння нижніх зубів. У цьому положенні язика треба швидко й енергійно опускати щелепу;

• розслаблення зіву і застосування придихової атаки звука. Для розслаблення нижньої щелепи рекомендується, відкриваючи рот, відчувати розкріпачення підщелепних м'язів. При співі голосних зберігати ці відчуття;

• при розслабленій щелепі домагатися скорочення піднебінної дужки (ефект "позіхання"), зберігаючи установку вдиху;

• щоб максимально відкрити глотку, треба зробити: стати біля стіни на відстані, приблизно, метра, опертися об неї руками на рівні плечей, відкинувши при цьому якнайдалі голову, опустити розслаблену нижню щелепу, широко позіхнувши. Відчувши вільний зів, спокійно вдихнути і, не стискаючи глотку, заспівати голосну "а" в середньому регістрі. Потім проспівати фразу на одній ноті, наприклад, "я їв хліб", максимально відчуваючи розслаблену щелепу і широкий зів. Далі співати цю вправу, поступово підвищуючи висоту тону;

• часто горлове звучання утворюється при перевантаженні і форсуванні дихання. У цьому випадку необхідна правильна організація фонаційного видиху, співу на відчутті положення вдиху, тобто збереження роботи м'язів вдихання;

• щоб не затискати м'язи грудей і ключиці, корисно співати вокальні твори, лежачи. Під час співу треба руки покласти на область діафрагми і розслабитися;

• у деяких випадках, треба розспівку голосу виконувати на фонему "у". Спів на "і" або на йотовану голосну при горловому затиску недоцільний, оскільки при цьому у співака-початківця переважно положення гортані підвищується. Крім співу на голосну "у", потрібно використовувати у вправах і голосну "о", яка має

середнє положення гортані і також сприяє округленню звука, наводить на відчуття "позіхання" і допомагає зняти скутість голосового апарату.

Такий дефект голосу, як **гугнявість** може мати патологічне походження, коли є млявість м'якого піднебіння, маленького язичка, або ж при хворобливому стані носоглотки. У здоровому стані з гугнявістю боротися можна і потрібно. Перш за все, це вимога активізації звука, а також застосування спеціальних вправ на підняття тонусу м'язів м'якого піднебіння і маленького язичка.

Великий ефект дає вправа, коли співаючий опускає нижню щелепу, робить вдих з відчуттям позіхання і потім замикає глотку, з'єднуючи верхнє піднебіння з коренем язика. У такому положенні він співає декілька звуків у зручній тональності на звук "а" (наприклад, тризвук), і на верхній ноті різко піднімає піднебіння, відкриваючи глотку, продовжуючи співати ту ж голосну на тому ж тоні. Інший варіант цієї вправи – вокаліст співає в такому положенні певну мелодію і відразу ж повторює її звичайним способом, не беручи додаткового вдиху. Якщо вправу виконано правильно, то утворюється звук, який позбавлений відтінку гугнявості.

Окрім того, позитивний результат дає застосування атаки звука в поєднанні приголосних "р", "к", "г", "х", "п" з голосними "е", "і". Корисними є вправи на широкі інтервали, на близькість і округлість звучання.

Такі дефекти, як **мляве та сипле звучання, "під'їзди" і сповзання тону** пояснюються не тільки млявою роботою м'язів голосового апарату, а й відсутністю опори звука. Часто млявість і сиплість звуку можуть бути пов'язані з неправильною артикуляцією голосних. Найдоцільнішим у цьому випадку буде фонетичний метод, побудований на взаємовпливі звуків. Переносячи кращу якість звучання з одного звука на інший, можна домогтися яскравого тембру і пружного голосу.

У книзі "Моє життя у мистецтві" К. Станіславський наголосив на тому, що звук у сценічній мові повинен бути безперервним, тягучим, слова та фрази мають зливатися. "Мовлення, вірш – та ж музика, що і спів. Голос повинен співати і в розмові, і у вірші, звучати, ..., а не стукати словами об дошку" [6, с. 96]. Він вважав, що "душа" голосних ніде так яскраво не виражена, як у співі. У співі з неясно вираженими голосними погано проявляються нюанси, він стає одноманітним, млявим. Якщо сип у голосі не пов'язаний із захворюванням зв'язок, то необхідно терпляче працювати над співочою формантою, бо саме вона надає голосу дзвінкості і польотності. Тут доцільно використовувати вправу, яка сприятиме розвитку яскравості голосу – від вільного звучання голосної "і" м'яко перейти до "а", не втрачаючи при цьому високої співочої форманти. Також корисно співати послідовність "і–е–а–о–у".

Виховання активної подачі звука реалізується через уміння викликати потрібні резонаторні відчуття і домагатися ясної артикуляції, як голосних, так і приголосних, а також застосування твердої атаки звука . Поєднання цих вимог може допомогти проявити яскравий барвистий тембр.

Млявість звука, "під'їзди" і сповзання тону обов'язково зникнуть при оволодінні правильним співочим диханням. Опора звука – це пружність, плавність і рівність фонаційного видиху, що утворюється у разі активної роботи діафрагми і м'язів черевного преса. Для активізації черевного преса під час співу рекомендується, наприклад, взяти в руки стілець і робити ним невеликі рухи на витягнутих

руках. Не можна нехтувати і психологічним чинником: щоразу неодмінно треба налаштуватися, бути готовим до активної роботи, розслабити м'язи, відчути зібраність тіла. Досвід показує, що млявість і сиплість звука поступово пропадають.

Відкрите плоске прямолінійне звучання буває у разі відсутності вокально-технічних навичок, при скутості гортані, зловживанні твердою атакою, відсутністю вібрато в голосі. Народжуючись при взаємодії голосових зв'язок і дихання, звук голосу остаточно формується за допомогою глотки, носоглотки і порожнини рота. Прямолінійне безтембровое звучання передусім пов'язане із затиснутим дихальним апаратом, завуженою глоткою.

Плоский звук зустрічається при захопленні близькістю звучання, а також при анатомічній бідності резонаторів. Тому правильна організація фонаційного видиху – запорука до успіху вільного звучання голосу.

Рекомендується застосування м'якої та придихової атаки, застосування вправ на округлене м'яке і польотне звучання вправ співочого кантиленного характеру, щоб дати змогу краще відчути форму голосних, їх глибину і опору. Усі вправи треба співати з пошуками резонаторних відчуттів.

Строкатість регістрів найчастіше зустрічається у початківців при перевантаженні, форсованому звучанні в грудному регістрі, тобто на низьких і середніх тонах. Яскравий грудний голос різко ламається при підвищенні тону і стає майже беззвучним, безтембровим у грудному регістрі.

• У навчанні на драматичному курсі доцільне використання натуральних регістрів голосу, але для розвитку необхідного діапазону потрібно працювати над згладжуванням регістрів. Доцільно на гамах у повільному темпі відпрацьовувати кожен звук, особливо при наближенні перехідних нот, вимагати – не послаблювати опори дихання і співати у високій позиції.

• На перехідних нотах застосовувати змішане регістрове звучання, збільшення головного. Не варто форсувати голос за будь яких обставин – це призводить до його зламу, заважає плавній зміні механізмів голосоутворення.

М'яке вільне звучання, рівне без поштовхів дихання сприяють правильному режиму роботи голосових зв'язок.

• Роботу над вирівнюванням звучання у жіночих голосів треба починати з сиплих, незвучних звуків, розташованих вище грудного регістра.

• У чоловічих голосів перехід від грудного резонування до головного звучання відбувається за законами округлення, глибини опори і застосування м'якої співочої атаки на високих тонах. У певних випадках можна застосовувати фальцетне головне звучання, коли зв'язки працюють не на повну потужність, а частково – при належній повноті видиху.

"Якщо **тремоляція** голосу природна, то такий дефект виправленню майже не піддається. Якщо вона є результатом форсованого дихання, затиснутої глотки і гортані, то допоможе копітка робота над фіксацією положення вдиху, рівністю звуковедення, свободою і невимушеністю звукоутворення" [4, с. 15]. Рекомендовано гамаподібні вправи, застосування змішаного реєстрового звучання (точна м'яка атака за одночасного звучання всіх резонаторів).

Погана дикція. Слово у співі актора є основним виразовим засобом. Виразність вимови, дикція, залежить від правильного положення і гнучкості артикуляційних

органів: глотки, зіву, рота, м'якого піднебіння, нижньої щелепи, губ, язика. Причинами поганої невиразної дикції у співі можуть бути емоційна млявість студента, скутість артикуляційного апарату, анатомічні особливості.

Для виховання більш точних артикуляційних відчуттів на початковому етапі навчання корисно працювати зі скоромовками, які виконують у середньому регістр. Щоб домогтися більш осмисленої вимови, корисно акцентувати то одне, то інше слово у фразі, змінюючи таким способом сенс і вирішуючи при цьому різні дієві завдання.

Дедалі ефективнішою є робота над вокальними творами речитативно-декламаційного характеру, де актор стикається з найрізноманітнішими артикуляційними, слуховими і дихальними відчуттями. В міру освоєння навчальної програми зростає робота над образністю і переконливістю вокальної мови з дотриманням норм літературної вимови. На цьому етапі необхідний тісніший зв'язок з педагогом сценічної мови.

Перелічені вище особливості специфіки занять з драматичними акторами – це цілий пласт співочої культури, основи якої треба закладати на студентській лаві.

"Необхідно усувати в голосовому апараті виконавця всі ті гальма, які заважають бути органічним на сцені і вільно діяти, вирішувати акторські завдання.

Одночасно з удосконаленням вокальної техніки упродовж всього періоду навчання сольного співу необхідно виховувати вміння проникати у сутність музично-вокальної образності кожного вокального твору, розуміти логіку музичної дії й органічно існувати в музично-дієвому комплексі" [4, с. 20].

Список використаної літератури

1. *Бень Г. Л.* Особливості методики викладання вокалу у майбутніх акторів драматичного театру і кіно: методичні рекомендації / Г. Л. Бень. – Львів, 2009. – 36 с.

2. *Бень Г.* Робота над формуванням голосу співака-актора у класі професора Остапа Дарчука / Г. Бень // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. Вокальне мистецтво : Історія та сучасність. – Львів : Сполом, 2010. – С. 182–190.

3. *Дорошенко В. О.* Сольний спів як засіб виховання актора: навч.-метод. посіб. / В. О. Дорошенко – Харків : Колегіум, 2010. –152 с.

4. *Окулова Б. В.* Вокальное воспитание драматического актера / Б. В. Окулова. – Ярославль, 2008. – 103 с.

5. *Рождественский Г. М.* Мысли о музыке / Г. М. Рождественский. – М. : Советский композитор, 1975. – 200 с.

6. *Станиславский К. С.* Работа над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский // Собр. соч. в 9 т., Т. 3 / К. С. Станиславский. – М. : Всероссийское театральное ощество, 1990. Ч. 2. – 583 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 20.10.2014

SEVERAL ASPECTS OF TEACHERS' WORK ON THE REMOVAL OF VOCAL DEFECTS WITH STUDENT-ACTORS.

Halyna BEN

Musical Art Department,
I. Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000,
tel.: (068) 50-85-005; e-mail: galben@ukr.net

This article observes methods and techniques of work of vocal teacher with removal of the most common vocal defects which some actor students have. It includes: badly developed vocal and musical hearing, guttural sound, rhinophonia, open flat direct voice sound, diversity of registers, tremolation, and bad diction.

The task of teaching and upbringing of singing actor – performer of a vast range – is defined by the social request and the specifics of modern art development. Every epoch brings adequate expressive means, new synthesis of music and theatre, that is why nowadays more and more often we can see new different by genre, musicals on a dramatic theatre stage. Now dramatic theatre owns musical, musical comedy, rock-opera, farce-opera, folk performance and other genres, where expressive vocal means are ones of the leading artistic potentials of the performance, and amongst the polyphony of those means, which are often used by drama art, singing is one of its equal components. As the consequence all theatres want to have actors who are professional in different theatrical events. Dramas are also under change now, where music as a component of decoration, deepens the meaning of the inner world of the main hero, and also underlines the dynamics of action.

The features of upbringing performers of this type are very different and actual, they need a special analysis. The experience of vocal teaching of the future actors brings the conclusion that mostly those students don't have bright vocal means and sometimes they have more vocal disadvantages than advantages. All of this makes it more difficult to discover the voice suitable for professional work on the theatre stage. On the other side these difficulties make us think harder on seeking and applying the most effective vocal methods, which take into consideration the specifics of singing on the dram theatre stage.

The way the actor sings creates the new image on the stage, that is why the work in the vocal class should be done in the way of using those terms and views which are formed by students during actor mastery and language specifics classes. Singing in its turn gives a strong push to the development of emotional and psychological nature of actor. In order to be a good singing actor it is not necessary to have a great voice, at least in our view – in the art of singing of the actor there is something deeper, something that makes him the actor and the artist: these are his inner features, the ability to be changed by the words, individual charm connected with vocal abilities, despite the voice given by the nature. After achieving some result, singing actor, as the only expressive mean of the content of the composition and its idea, is brought up and formed within the student society, getting through different problems not only within vocal technique or the interactions between the word and the music, but also in understanding the acting mastery. During this process is formed the unity of requirements in the development of artistic features of the student as the acting individual.

Key words: voice vocal defects, sound attack, musical hearing, rhinophonia, tremolation, vocal technique, performing mastery.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Валерія ШУЛЬГІНА, Анастасія КРАВЧЕНКО
Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки.....3
Олександр ЯКОВЛЄВ
Синергія культурного регіонального розвитку України.....12
Галина НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ
До питання українсько-польських культурно-мистецьких зв'язків
середини ХХ століття та їхня роль у творчій еволюції українських мистців.....19
Оксана ЛАНДЯК
Синергетичний підхід до аналізу медіамистецтва.....25
Олександр КОЗАРЕНКО
Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського.....33

МУЗИКОЗНАВСТВО

Ганна КАРАСЬ
Українське музичне діаспорознавство в системі
навчально-виховного процесу сучасної вищої школи України.....38
Тетяна ГУСАРЧУК
Концепційні аспекти духовних концертів Артемія Веделя
у контексті української історії.....44
Оксана ГИСА
Публіцистичні праці Здзіслава Яхімецького.....52
Юрій МЕДВЕДИК
Феномен української духовної музики:
Почаївський "Богогласник" 1790–1791 років.....59
Ірина ЗІНКІВ
Епічний інструментарій українців у працях Миколи Лисенка
та розвиток його ідей у класичній органології першої тритини ХХ століття.....83

ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО

Ірина ДОВГАЛЮК
До історії філіалу Віденського фонограмархіву у Львівському університеті.....92
Володимир ПАСІЧНИК
Володимир Гошовський про польову роботу фольклориста.....100

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Василь ЧУЧМАН
Євген Вахняк: диригент і педагог.....107
Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ
Диригентська діяльність Адама Солтися.....118
Галина ГОРОХ
Творчість самодіяльних композиторів у хоровомі житті
Рівненщини другої половини ХХ століття.....125
Ірина БЕРМЕС
Концерти хорової музики в проектах міжнародного
фестивалю "Київ-Музик-Фест": культуротворча сутність.....132
Костянтин БАЦАК
Італійські оперні виконавці на театральних та концертних сценах Львова
(остання третина ХІХ – початку ХХ ст.).....145

ТЕАТРОЗНАВСТВО

Ірина ЧУЖИНОВА
Новітня інтермедія в українському театрі 1920-х років: метаморфози жанру.....158
Юлія КОВАЛЕНКО
Проблеми вітчизняної режисури Театру музичної комедії
в контексті імпортованої режисури.....168
Марія ПОГОРІЛА
Абсурдистські тенденції в балеті Олексія Ратманського
“Старі, що вивалюються”.....178
Лілія КОЗИНКО
Синтез мистецтв та трансмісія фольклорних танцювальних
традицій у практиці фольлорно-етнографічних ансамблів України.....187

ХОРЕОЛОГІЯ

Денис ШАРИКОВ
Новітня теорія танцю першої половини ХХ століття
за методом Рудольфа фон Лабана.....195
Роксолана МОКРІЙ
Становлення Львівської державної хореографічної школи.....203
Олена МАРТИНЕНКО
Варіативність підходів до класифікаційних характеристик хороводів.....209
Юлія ПІВТОРАК
Танець у сучасній євро-американській гуманітарній парадигмі.....217
Олексій ШАРОВ
Strategies for Modifying Dance Instruction for Students with Disabilities:
what can be learned from the String Theory Charter Schools,
Philadelphia, Pennsylvania.....223

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Галина КОГУТ
Килими на портретах митрополита Дмитрія Туптала (1651–1709):
реконструкція та атрибуціяорнаментів.....227
Наталія КОРОЛЬ
Народні традиції у промисловому виробництві дитячого одягу
в сучасній Україні: мистецька вартість стилістичних інтерпретаційів.....234
Ольга КАЛЕНЮК
Метод асоціації в створенні декоративної композиції.....241
Олена ПОЛОВНА-ВАСИЛЬЄВА
Осередки нонконформізму Дніпропетровщини
другої половини ХХ століття.....247

ПЕДАГОГІКА

Оксана БОЙЧУК
Розвиток музичної освіти на Тернопільщині в умовах
полікультурного середовища (1880–1939 років).....255
Марина МИХАСЬКОВА
Провідні ідеї музично-педагогічної діяльності майбутнього вчителя музики.....261
Наталія ІЛІНІЦЬКА
Особливості різних видів самостійної діяльності студентів
спеціальності “музичне мистецтво.....268
Оксана ВЕЛИЧКО
Риси новаторствапедагогічної діяльності Фрідріха Віка.....273
Галина *БЕНЬ*
Деякі аспекти роботи педагога над усуненням
вокальних недоліків у студентів акторів.....278

C O N T E N T S

PHILOSOPHY OF ART

Valeria SHULGINA, Anastasia KRAVCHENKO
Theoratical-Methodological Aspects 0f Cultural Regional Studies.....3
Alexander YAKOVLEV
Cultural Synergy Regional Development of Ukraine.....12
Galina NOVOZHENETS-HAVRYLIV
Ukrainian and Polish cultural relations in mid XX century
and their role in the creative evolution of Ukrainian artists.....19
Oksana LANDIAK
The Synergetic Approach to the Analysis of the Media Art.....25
Oleksandr KOZARENKO
About some universum Boris Ljatoshinsky music world.....33

MUSICOLOGY

Ganna KARAS
Ukrainian music Diaspora science in the system of educational
process modern higher school of Ukraine.....38
Tetjana HUSARCHUK
Conceptual aspects of Artemij Vedel's spiritual concertos
in the context of ukrainian history.....44
Oksana HYSA
Zdzislav Jachimeski's journalistic activity.....52
Jurij MEDVEDYK
Phenomenon of Ukrainian Sacred Music: Bohohlasnyk (Pochaiv 1790–1791).....59
Iryna ZINKIV
Epic instruments ukrainians in Lysenko' works and development
of his ideas in classical organology in first third XX century.....83

ETHNOMUSICOLOGY

Iryna DOVHALYUK
To the history of the branch of Vienna phonoarchive in university of Lviv.....92
Volodymyr PASICHNYK
Volodymyr Hoshovsky about field work of the specialist in folklore.....100

PERFORMING ARTS

Vasyl CHUCHMAN
Yevhen Vakhnyak: conductor and educationalist.....107
Maryana FERENDOVYCH
Conducting activity of Adam Soltys.....118
Halyna HOROKH
Creativity of amateur composers in choral activity of Rivne
in the second half of the XX century.....125
Iryna BERMES
Choral music concerts in the projects of international
festival "Kyiv–Music–Fest": culture and creative essence.....132
Kostiantyn BATSAK
Italian opera performers on Lviv theatrical and concert stages
(the last third of the XIX century – the beginning of the XX century).....145

THEATER STUDIES

Iryna CHUZHYNOVA
New interlude in ukrainian theatre in 1920-th: metamorphosis of the genre.....158
Yulia KOVALENKO
The problem of native producing at the musical comedy theatre
in context of import stage production.....168
Mariia POHORILA
Absurdist tendencies in ballet performance
"Old women falling out" by O. Ratmansky.....178
Liliia KOZYNKO
Art synthesis and folk dance tradition transmission in ethnographic
folk stage dance ensembles practice.....187

HOREOLOGY

Denys SHARYKOV
The latest theory of dance first half of the XX century
according to the method of Rudolf von Laban.....195
Roksolana MOKRIY
Formation of the Lviv state choreographic school.....203
Olena MARTINENKO
Diversity of Approaches to the Classifying Characteristics
of Walk-Arounds.....209
Yuliya PIVTORAK
Dance in Contemporary Euro-American Humanities.....217
Alexei CHAROV
Strategies for Modifying Dance: Instruction for Students with Disabilities.....223

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

Halyna KOHUT
The carpet in the Portrait of Metropolitan Dmytrij Tuptalo (1651–1709):
ornaments reconstruction and attribution.....227
Natalia KOROL
Folk Traditions in industrial production of children clothing in modern Ukraine:
artistic value of stylistic interpretations.....234
Olga KALENYUK
Method associations in creation of the decorative compositions.....241
Olena POLOVNA–VASYLYEVA
The centre's of nonconformism in Dnipropetrovsk Region
in the second half of the XX century.....247

PEDAGOGICS

Oksana BOICHUK
Development musical education in the Ternopil region
at the multicultural environment (1880–1939 years).....255
Maryna MYKHASKOVA
Leading Ideas of Music-Pedagogical Activity
of the Future Music Teacher.....261
Nataliya ILINITSKA
Peculiarities of different kinds of individual activity
for students of speciality "music art" in piano disciplines.....268
Oksana VELYCHKO
Features of innovation of Friedrich Wiek's pedagogical activities.....273
Halyna BEN
Several aspects of teachers' work on the removal
of vocal defects with student-actors.....278

ДЛЯ НОТАТОК

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 16
Частина 1

Видається з 2001

Підписано до друку 23. 10. 2015. Формат 70×100/16.
Папір офс. Умов.друк.арк. 23.5. Наклад 100 прим.