

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет**

**Department of education and science of Ukraine
Rivne State humanitarian university**

**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ:
наукові записки Рівненського державного
гуманітарного університету**

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT:
scientific messages of the Rivne state humanitarian university**

**Серія: *Мистецтвознавство*
Series: *Art Criticism***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vitkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 21*
*Issue 21***

**Рівне: РДГУ, 2015
Rivne: RDGU, 2015**

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Засновник і видавець: **Рівненський державний гуманітарний університет**

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.) і перереєстрований як фахове видання з мистецтвознавства (постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 16 від 24 грудня 2015 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Свідectво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 15560-4032 Р.
Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

- Баканурський А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор
Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, відповідальний секретар
Гончарова О.М. – доктор культурології, професор
Жилук С.І. – доктор історичних наук, професор
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор
Кравченко О.В. – доктор культурології, професор
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор
Сабодаш Ю.С. – доктор культурології, професор
Супрун-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 21. Т. 1 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2015. – 216 с.

ISSN 2411-1546

Науково-бібліографічне редагування: **наукова бібліотека РДГУ**

Рецензент: **Афанасьєв Ю.Л.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2015

УДК 044.387 Укр.

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук,
професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ

МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ВІТЧИЗНЯНОГО НАУКОВОГО ПОШУКУ [1]

Аналізується тематичний зміст окремих наукових розвідок наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 21. Т. 1.

Ключові слова: науковий пошук, культурно-мистецька практика, історична ретроспектива, Україна.

Випуск 21 періодичного наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету традиційно складається з двох томів, сформованих за напрямками «Мистецтвознавство» і «Культурологія», кожен з яких відтворює відповідні грані дослідницького пошуку науковців України.

Серед його авторів – кандидати (доктори) мистецтвознавства, аспіранти та докторанти як провідних мистецьких ВНЗ – Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Львівської національної академії мистецтв, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Харківської державної академії дизайну та мистецтв, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київського національного університету культури і мистецтв, так і ВНЗ більш широкого вектора спрямування: Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, Одеського національного політехнічного університету, Маріупольського державного університету, Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, Київського університету ім. Б. Грінченка, Харківської державної академії культури, Вінницького національного технічного університету, Приазовського державного технічного університету, Миколаївського національного університету ім. В. Сухомлинського тощо, які в у своїй структурі мають Інститути мистецтв, або кафедри подібного спрямування.

Серед різних видів національного мистецтва, що є предметом розгляду у наших збірниках, чи не найбільший інтерес припадає на музичне і театральне. І це цілком логічно, адже переважна більшість дослідників, що розміщують свої розвідки у наших збірниках, є співробітниками спеціалізованих музичних й театральних кафедр українських ВНЗ та науково-дослідних установ. Проаналізуємо окремі із цих розвідок.

Українські терени в різні історичні періоди мали яскраве і розмаїте мистецьке життя. Найбільш помітним для нього стало перше двадцятиліття – остання третина XIX століття, коли зміцнилася у своєму розвитку матеріальна база національної культури, визначилися мистецькі пріоритети у різних сферах культурної діяльності, набули вершин свого розвитку окремі жанри мистецтва, посилилися міжкультурні контакти національних майстрів і представників художньої діяльності з інших країн тощо. Одним словом, українське мистецтво набуває всіх тих ознак, якими й вирізняється в культурному ряді людської діяльності. У цьому контексті слід згадати оперне мистецтво, а надто – гастрольну діяльність італійських оперних труп, що місцем своєї самореалізації обрали Одесу, Міський театр якої у зазначені вище роки XIX століття став справжньою Меккою для гастролуючи італійських художніх колективів. Саме вони й забезпечили зміну духовного клімату Південній Пальмірі стали взірцем і для українських культурних діячів у справі подальшої розбудови національної культурної практики.

У цьому зв'язку наукова розвідка К. Бацака присвячена аналізу системи закордонного ангажементу італійських митців для одеської сцени. Автор детально аналізує специфіку взаємодії структурних компонентів цієї системи: антрепренер – закордонний кореспондент – театральна агенція – італійська музично-театральна преса.

До переваг статті слід віднести й розгляд взаємодії українських культурних діячів і місцевої італійської громади у питаннях забезпечення життєдіяльності італійських мистецьких колективів та окремих виконавців. Роботу вирізняє розмаїта джерельна база, що включає значною мірою тогочасну періодику, фондові матеріали тощо, надаючи переконливості аргументації автора. Ця розвідка значною мірою формує широке культурне тло, на якому відбулося становлення видатних згодом митців та діячів культури Півдня України.

Як відомо, культурна діяльність вітчизняної інтелігенції другої половини XIX століття, призвела до того, що в країні значно підвищився професійний рівень театральної сцени, було сформовано плеяду акторів та режисерів вітчизняного театру, розширилася тематична складова репертуару. І вже на початку XX століття підвищилося ідейне й просвітницьке значення і провінційних театрів, театральна сцена яких стала не лише центром громадського життя, зокрема, у Приазов'ї, «але й специфічним клубом, де зустрічалися мешканці невеличких міст незалежно від їх соціального статусу». У цьому контексті специфіку становлення театального життя Приазов'я аналізує молода дослідниця з Маріуполя О. Демідко, предметом розгляду якої є театральне мистецтво Маріуполя та Бердянська зазначеної доби. До аналізу залучаються репертуар, який дає змогу прослідкувати формування смаків режисерів-постановників та публіки, виявити особливості державної політики в галузі театальної справи в окреслену вище dobu.

Ця розвідка також характеризується широким використанням джерельної бази, зокрема тогочасної преси, та архівних матеріалів, що розширюють наше уявлення про культурне життя регіону, вводять до наукового обігу чимало нової інформації. Наголосимо, що подібні дослідження, даючи сучасне тлумачення багатьом історико-мистецьким процесам та пам'яткам, допомагають скласти уявлення про культурний простір, надають конкретики запропонованим матеріалам.

Серед інших помітних розвідок цього випуску звернемо увагу на статтю київської дослідниці Л. Терещенко-Кайдан, у праці якої аналізується методика вивчення стародавніх рукописів за допомогою бісеміотики. У матеріалах йдеться про поєднання знако-мовної семіотики та семіографії, що дає, на думку автора, можливість краще вивчати рукописну мистецьку спадщину. Робота належить до помітних досліджень у сучасному музикознавстві.

Характерною ознакою будь-якого наукового пошуку є наявність широкої авторської аргументації, співставлення різних поглядів на сталі або нові явища, що стають предметом розгляду. І саме вміння вести полеміку надає запропонованим матеріалам певної доказовості, можливості сприйняти ту чи іншу точку зору. У цьому зв'язку інтерес викликають термінологічні дискусії, які є ознакою виявлення сутності проблематики, що стає предметом наукового розгляду. Адже в процесі її проведення встановлюється більш точне бачення того чи іншого явища, постаті тощо. У цьому зв'язку виокремимо матеріали Н. Чернецької, яка аналізує термінологічний ряд сучасного аматорського і професіонального бандурного виконавства.

Уже чимало років поспіль у наших збірниках публікується низка пошукових матеріалів (А. Горіна, Н. Волощук, С. Мельничук та ін.), що ставлять за мету дослідження діяльності відомого майстра, що займався виготовленням та вдосконаленням різних типів бандур для оркестрів народно-інструментальних складів – А. Тузиченка, який чимало зробив для становлення регіональних виконавських шкіл, забезпечуючи учасників художніх колективів оригінальним і якісним інструментарієм, про що йдеться у статті згаданої вже Н. Чернецької. Утім, розвідка останньої спрямована на розширення цієї проблематики, а саме – виявлення сутності функціонування регіональної волинської школи бандурного виконавства крізь призму діяльності окремих постатей цієї сфери. Адже сьогодні активне побутування бандури та кобзи на західноукраїнських теренах, втілене у низці музичних фестивалів, а надто дитячих заходах, та постійному розширенні кількості тих, хто навчається на цьому інструменті у ДМШ та ВНЗ різних рівнів акредитації, є переконливим свідченням тієї роботи, що організовувалася подвижниками цієї справи у 20-30-х роках XX століття. До речі, А. Тузиченком на Волині була виготовлена оригінальна клавішна бандура, запатентована у Рівненському ЦНТІ. Та й створення свого часу (початок 80-х років) на Рівненщині студентського оркестру кобз і бандур було свідченням ефективності функціонування спеціалізації «Кобзарське мистецтво» при місцевому інституті культури та його творчих зв'язків зі Стрітівською, що на Київщині, Школою кобзарського виконавства. До речі, і стаття Л. Павленко, вміщена у цьому збірнику, також є свідченням стабільності цього інтересу, і спрямовує увагу на аналіз становлення львівської та київської шкіл академічного бандурного виконавства.

Серед історико-мистецької проблематики збірника привертає увагу й стаття харківських дослідників С. Іваненко та Н. Мархайчук, предметом розгляду яких є висвітлення маловідомих фактів із життя і творчості представника харківського мистецтвознавчого осередку, учня В. Єрмилова та І. Падалки – графіка М. Зубара, активного члена АРМУ. Спираючись на низку наукових публікацій про митця та архівні документи, автори реконструюють науковий шлях мистецтвознавця і визначають його роль у вітчизняному мистецтвознавстві.

Аналогічна робота, спираючись на архівні джерела, здійснюється й О. Изваріною стосовно висвітлення творчого шляху українського композитора й оперного диригента доби «Новаторських двадцятих», чия творчість тривалий час була вилучена з культурного обігу – В. Йориша. Як свідчать

матеріали особистого архіву митця, лише за період 1922-1930-й рр. ним написано дві опери, низку симфонічних та інструментальних творів, чимало солоспівів, а серед науково-методичних розробок цього періоду – «Практичний курс сольфеджіо», «Практичний курс аналізу», «Лекції з інструментовки», «Лекції з музичної форми», «Експериментальні роботи з аналізу української народної творчості». В архівах збереглися й «Програми за 1925-1926 навчальний рік із курсів гармонії, аналізу музичних форм, інструментовки тощо. І це при активній диригентській діяльності з низкою провідних українських театрів Києва і Харкова! Утім, відмова від особливостей, притаманних сценічному мистецтву, вільне ставлення до законів оперної драматургії й призвели до того, що твори В. Йориша, популярні у 20-ті роки, майже забуті сьогодні, наголошує автор.

Чималий обсяг матеріалу в наших збірниках присвячується розгляду концертного життя Львова періоду німецько-фашистської окупації (Т. Фішер). На цей раз автор концентрує свою увагу на розгляді цієї проблематики крізь призмі щоденної тогочасної періоди, вводячи до наукового обігу чимало нової мистецтвознавчої інформації. Цікавим у цьому зв'язку є і розвідка У. Молчко стосовно висвітлення концертного життя цього західноукраїнського культурного центру початку ХХ століття, поданого крізь призму музично-критичних рецензій у періодичній пресі М. Нижанківської. Спираючись на цю інформацію, автор узагальнює поступ української культури на шляху до професійного росту в усіх мистецьких напрямках.

Цікавим, на нашу думку, серед матеріалів збірника, є і мистецтвознавчий розгляд жанру псалми у творчості В. Степура (Я. Бардашевська). У розвідці йдеться не стільки про аналіз цього виду художньої виразності сакрального у творчості сучасного композитора, а акцентується увага на превалюючих ознаках стильової індивідуальної творчості митця, що ґрунтується на переосмисленні ним сакральних текстів. Це виявляється, на думку автора, у тяжінні В. Степура не лише до самого жанру псалми, а й спочатку підсвідомого, а згодом – виразно усвідомленого відтворення національних ментальних особливостей духовної культури. Заслуговує на увагу й інтерпретація автором музичної думки композитора на підставі сакральних текстів, використовуючи які автор вдається до істотного скорочення текстової основи (на підставі перекладу Святого письма І. Огієнка).

Серед інших наукових розвідок являє інтерес аналіз творчості видатного композитора Л. Ревуцького, зокрема його «Галицьких пісень» (Л. Ластовецька), стаття якої цікава аналізом процесу творення обробок, жанрово-стильовими особливостями та, головне, композиторським коментарем щодо роботи над народним мелосом.

Як відомо, українська народна пісня лежала в основі творчості багатьох вітчизняних композиторів і саме на цій основі їх творчість становила інтерес для широкої публіки. Не є виключенням і Л. Ревуцький. Однак, на відміну від багатьох інших композиторів (М. Леонтович, М. Лисенко), які самі збирали народні зразки, Левко Ревуцький за основу обробки брав вже опублікований, тобто не характерний для нього матеріал. У даному випадку – це збірник народних пісень К. Квітки. До того ж, аналізовані твори були написані композитором для концертного виконання, а отже мали певну сценічну специфіку, обумовлену цим фактом. Цікавими є й авторські пояснення до згаданої збірки, зроблені самим композитором і викладені у листі до брата Дмитра. Відібрані для обробки народні пісні, як свідчать ці записи, не склали сюжетного циклу, а обрані автором довільно. У цьому є й певна складність, адже кожна пісня стає цілком завершеним твором композитора. Л. Ластовецька є помітним у музично-педагогічному соціумі Західної України фахівцем і її аналіз відомої музичної збірки складає певний інтерес для теорії й практики вітчизняної музичної культури. Проведений автором мистецтвознавчий аналіз творів переконує в тому, що незважаючи на відсутність формальних ознак у компонуванні цієї збірки, він дає підстави стверджувати, що запропоновані твори сприймаються як повноцінний завершений пісенний цикл.

Звернемо увагу й на розвідку Т. Мольдерф стосовно визначення критеріїв академічності у сольному виконавстві. Ставлення до цього поняття автор розглядає на значному історичному відтинку, акцентуючи увагу на європейських, тобто – загальноєвропейських критеріях академічного виконавства. «Академізм може вбити мистецтво лише тоді, коли він не підкріплений творчим захопленням і таким же ставленням до виконуваного твору», стверджує автор.

Чи не вперше у наших збірниках питання професійної критики в галузі естрадного мистецтва стає предметом спеціального розгляду (Т. Самая). Важливість розгляду цієї проблеми обумовлена не лише відсутністю професійних критиків сучасної естради, що не стимулює підвищення професіоналізму останньої, але й тим фактом, що їх відсутність, як і відсутність сталих критеріїв аналізу естрадного мистецтва, на думку автора, не дає змоги професійно аналізувати твори сучасного естрадного мистецтва, сприяючи таким чином поширенню на сучасній естраді низькопробною продукції, яку і художньою неможливо назвати. Автор наводить чимало аргументів на користь

формування професійної художньої критики, залучаючи на підтвердження досвід радянської доби, коли тріумфірат «композитор-поет-критик» завжди відповідав високому професійному рівню. І звільнення від ідеологічного диктату в умовах сьогодення не стимулювало появу високопробного естрадного мистецтва. Йому, натомість, прийшов шоу-бізнес, який в українських реаліях повністю знівельював високе мистецтво естради.

У статті виявляються причини такого стану справ у сучасній естраді, відносини професійної академічної критики і естради, які через відсутність сталих критеріїв оцінки популярної музики не сприяють підвищенню професіоналізації цього виду мистецтва і розширення її ролі у стимулюванні цього виду художньої творчості. І в цьому зв'язку автор посилається на відомі підходи в оцінці естрадного мистецтва, зокрема відтворені у працях фахівця в галузі біофізичних основ вокальної мови – В. Морозова, які й надалі залишаються взірцем для молодих науковців-критиків. Хоча в них заперечується наявність іншої ніж академічна естетики співацького звуку, ігноруючи сучасний вокальний саунд і засоби його виразності. Основним завданням сучасних критиків музичної естради автор бачить міждисциплінарний підхід і «володіння не лише стилістикою мови естради, але й орієнтуватися в теоретичних питаннях, мати в своєму арсеналі необхідний аналітичний інструментарій».

Серед іншого, в тематичному ряді збірника є й питання високої моди. У даному випадку у розвідці К. Леонової аналізуються чинники деканонізації Haute Couture як символічної детермінанти в сучасній системі моди пошиття одягу високого класу. Розкрито сутність цього феномену, причини змін, історіографію питання, а також інституційний устрій, особливості розвитку, економічні й соціокультурні чинники, місце у сучасній системі моди. Про інший ракурс цієї проблеми, а саме – еволюція форм жіночого костюму у 50-х роках ХХ століття, йдеться у статті К. Кисельової, яка акцентує увагу на витоках виникнення концепцій формотворення, домінуючих напрямках в його композиціях, морфологічних і конструктивно-технологічних особливостях форм тощо, що переконливо засвідчує актуальність цієї проблематики в контексті наукового пошуку.

Не менш цікавими є й матеріали стосовно міфологізації суспільної свідомості, зокрема еволюції міфу давнього Риму від часів його заснування і до падіння Римської імперії. Розглянуто співзвучність міфологічних сюжетів реальним подіям римської історії. Показана трансформація античного міфу на теренах України (К. Гамалія).

Це можна не згадати і про низку матеріалів стосовно регіональної культурно-мистецької практики, втілених у дослідженнях К. Кравчука, О. Корольчук, С. Виткалова, І. Павлюк, Т. Сідлецької, І. Дундяк, І. Маслової й ін.

Підсумовуючи аналіз окремих наукових розвідок даного випуску, зазначимо, що серед наших авторів сформувалося стале специфічне наукове середовище, що впевнено розробляє національну культурно-мистецьку проблематику в її історичній ретроспективі, розширюючи обрії вивчення української культури: від переважно мистецтва Півдня України, до специфіки культурно-мистецької практики Галичини чи Західної України загалом (І. Бермес, О. Білозерова, І. Зінків, Л. Ластовецька, С. Соланський, Т. Степанчук, С. Виткалов, В. Драганчук, Т. Фішер та ін.). Ці матеріали викликають інтерес вже тому, що дають певні підстави й для аналізу сучасних мистецьких процесів, адже умови їх розгортання є майже тотожними, порівнюючи стан розвитку країни початку ХХ століття та століття ХХІ, зрозуміло, з поправкою на час.

Список використаної літератури

1. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. За заг. ред. Виткалова В.Г. – Рівне : РДГУ, 2015. Т. 1. – 213 с.

References

1. *Ukraine cultural: munule, cuchasne, shlyahu rozvutky*: naukovі zapusku RDGY. Vup. 21. Za zar. red. Vitkalova V.G. – Rivne:RSGU, 2015. T.1. – 213 p.

Виткалов Владимир Григорьевич, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологи и музееведения Ровенского государственного гуманитарного университета

Художественная парадигма национальной культурной политики сквозь призму отечественного научного поиска

Анализируется тематическое содержание отдельных исследований научного сборника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: научные записки Ровенского государственного гуманитарного университета. Выпуск 21. Т. 1.

Ключевые слова: научный поиск, художественная практика, историческая ретроспектива, Украина.

Vytkalov Volodimir, candidate of pedagogical sciences, professor, manager of department of kul'turologiyi i muzeystva Rivnens'kogo derzhavnogo humanitarnogo universy'tetu

Artistic paradigm of national cultural policy through the prism of home scientific search

Thematic maintenance of separate scientific secret services of scientific collection is analyzed the «Ukrainian culture: the past, modern, ways of development» : scientific messages of the Rivne state humanitarian university. Producing is 21. Tom 1. Maintenance of three divisions is examined, the separate articles of participants, attributed to each of divisions are analyzed.

General remarks are done to materials of scientific collections, that quite a bit years printed in the Rivne state humanitarian university. They are exposed thematic maintenance. It is indicated on that проблематику which quite a bit years is the article of scientific analysis of scientists from Ukrainian higher educational establishments.

The characteristic features of materials, published in this scientific collection are considered.

Key words: scientific search, cultural and art practice, historical retrospective view, Ukraine.

Надійшла до редакції 14.11.2015 р.

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 782:477+450«18»

Бацак Костянтин Юрійович, кандидат історичних наук,
доцент, директор Інституту мистецтв Київського
університету імені Бориса Грінченка

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ТРУП У МІСЬКОМУ ТЕАТРІ ОДЕСИ 1820 – ПОЧ. 1870-х рр.

Досліджено систему закордонного ангажементу італійських співаків та музикантів для одеської сцени у взаємозв'язку її структурних компонентів: антрепренер – закордонний кореспондент – театральна агенція – італійська музично-театральна преса. Увага приділена участі одеської італійської громади в забезпеченні повсякденної діяльності оперних труп.

Ключові слова: італійська опера, італійська трупа, антрепренер, театральна агенція, музично-театральна преса, італійська діаспора.

Історія вітчизняної культури містить багато незаперечних свідчень про незмінне перебування України у річищі європейських культурно-мистецьких процесів. Одним із найяскравіших виявів українсько-європейських культурних зв'язків упродовж усього XIX ст. стали тісні взаємини у царині музично-театрального мистецтва. Саме в той час на півдні України, в Одесі, панував італійський оперний театр. Утвердженню його домінуючої ролі сприяв ряд чинників: історичні традиції присутності вихідців з Апеннін у Причорномор'ї, тісні торговельно-економічні зв'язки Одеси з європейськими державами, наявність у місті численної громади європейців, зокрема італійців, їхнє активне залучення до муніципальних органів управління, привабливість м'якого теплого клімату. Усі вони разом сприяли швидкій і порівняно легкій адаптації італійських співаків і музикантів до нового географічного та соціокультурного середовища.

Італійська опера Одеси, як унікальне мистецьке явище, завдячує своєю понад столітньою історією не лише місцевій владі, яка усіляко її підтримувала, знаходячи в міському бюджеті можливості для збільшення асигнувань на утримання закордонної антрепризи, а також, у значній мірі, досвіду та мобільності місцевих імпресаріо. Вони за час існування цих антреприз налагодили й розбудували тісні партнерські взаємини з театральними агенціями Італії, організовували переїзд артистів, доставку морем необхідних вантажів для театру, здійснювали ремонт та перепланування театральної зали, опікувалися побутом співаків і музикантів тощо.

Діяльності італійських антреприз на одеській сцені присвячено багато праць. Серед них заслуговують на увагу ті, що висвітлюють історію одеського міського театру [15, 18] та театрального життя Одеси [5]. Проте, автори цих досліджень головно зосереджуються на вивченні тих явищ та процесів, які розгорталися на театральній сцені, лише побіжно торкаючись питань оперного ангажементу. Перші згадки про участь представників італійських театральних агенцій в ангажуванні артистів на одеську сцену містяться у словнику італійських діячів культури в Україні М. Варварцева [3]. Деякі факти, пов'язані з постачанням для італійських труп сценічного обладнання, бутафорських матеріалів, тканин та партитур з Апеннін, а також організацією переїзду італійських артистів до Одеси у першій третині XIX ст. наводяться в монографічному дослідженні К. Бацака, присвяченому історії італійської еміграції в Україні [2].

Міський театр від початку свого існування став візитною карткою молодії Одеси. Відкритий 1809 р., він майже на століття перетворився на центр європейської вокально-театральної культури в Україні. Його діяльність тісно пов'язана з місцевою італійською громадою, яка швидко поповнювалася особами «вільних» професій – музикантами, артистами, художниками, скульпторами, вчителями та ін.

Антрепренери театру проживали в Одесі і входили до складу заможного гільдійського купецтва. Серед них імена Чезаре Негрі (антреприза 1823-1825 рр.), Івана та Георга Ризничів

(1831-1836 рр.), Йосифа Жульєна (1836-1838, 1844-1849 рр.), Дмитра Марінковича та Онорато Сарато (1838-1844 рр.), членів родини Андросових (1850-1854 рр.), Дж. Карути, Євгенія Кехрибарджі (1854-1855 рр.), Джованні Фолетті (1865-1873 рр.). Інша, менш численна частина антрепренерів належала до артистично-музичного середовища: Луїджі Буонаволья (1821-1823 рр.), Франческо Фіоріні (з 1831 до 1836 р.), Л. Вольта (1855-1858 рр.), Валентіно Серматтеї (1855-1865 рр.). Останні вирішували, як правило, питання формування та діяльності оперних колективів.

Купці-антрепренери, передусім, убачали в утриманні театру зручний спосіб набуття прибутку, особливо після того, як 1831 р. театральну антрепризу об'єднали з монополією на здійснення маркітантства в портовому карантині. Оскільки зазвичай муніципалітет сплачував більшу частину видатків наперед, то певну суму грошей утримувач міг спочатку залучити до обігу власної комерційної справи, надалі частинами ліквідовуючи утворений у такий спосіб дефіцит фінансування театру впродовж року.

Перевагою імпресаріо-артистів та режисерів була їхня обізнаність в італійській театральній справі, знання специфіки оперного ангажементу, а також наявність особистих контактів у музично-театральному середовищі на Апеннінах. Альянс міської влади та італійських антрепренерів зазвичай давав змогу забезпечити театр кращими виконавцями і музикантами та стабільно фінансувати його діяльність упродовж контрактного періоду. Окремі пункти контрактів з антрепренерами містили приписи щодо необхідної кількості в трупі співаків-виконавців згідно з їхніми оперними голосами, хору (чоловічого та жіночого окремо), складу театрального оркестру, якості вокального та інструментального виконавства. Більшість цих вимог імпресаріо мав дотримати на етапі формування труп за кордоном. Уже на початку 1820-х років (антреприза Г. Буонаволья) в оперних виставах були задіяні 14 співаків (7 солісток та стільки ж солістів), 24 музиканти і капельмейстер [26]. 1824 р. Ч. Негрі забезпечив театр трупю з 15 виконавців [25], оркестром – до 25-27 музикантів [11; арк.17-24 зв.], хором, двома декораторами, машиністами сцени. У 1837 р. на одеських лаштунках виступали 3 примадонни-сопрано, примадонна-контральто, 3 примо-тенори, 2 баси-кантанте, бас-буфф, 3 секонда-донни, секондо-тенор, секондо-бас, капельмейстер, 40 оркестрантів і 12 хористів, майже всі – італійці за походженням. Загалом тоді трупа складалась із 67 осіб [29]. Через 6 років італійська опера Одеси вже налічувала 76 осіб: 3 примадонни-сопрано, примадонну-контральто, 3 секонда-донни, 3 примо-тенори, 3 примо-баси, 3-х співаків другорядних партій, хормейстера, хор із 12 чоловіків і 8 жінок, 38 оркестрантів та капельмейстера [31]. Протягом 1844 р. у театрі працювали 12 солістів, чоловічий хор, що складався з 6 тенорів і 5 басів, жіночий хор (6 осіб); до складу оркестру входили 25 музикантів, капельмейстер, диригент-концертмейстер, 10 танцівників та балерин, декоратор (усього 67 осіб) [14].

У 1860 р. п'ємонтська «Gazzetta dei Teatri», повідомляючи про завершення комплектування трупи для одеського театру, зазначала, що до її складу увійшли 4 примадонни, 3 примо-тенори, примо-баритон, бас-кантанте, бас-профундо, бас-буфф, співачка та 2 співаки другорядних партій, артисти балету: 3 прима-балерини та 6 пар танцівниць, а також 30 оркестрантів, – разом, без урахування хору та допоміжного персоналу, – 59 осіб [28].

Традиція забезпечення багатьох напрямів діяльності міського театру силами вихідців з Італії збереглася на роки. Від початку оперний оркестр формувався тими театральними агенціями, які ангажували співаків для одеської сцени. Тому основний його склад утворювали італійці. 8 липня 1824 р. болонський часопис «Teatri, arti e letteratura», характеризуючи тодішню місцеву оперну трупу, зазначав, що окрім «синьйорів співаків» у ній працюють «маестро директор музики» С. Кампйоні з Венеції, перша скрипка і «директор оркестру» Луїджі Ронзоні з Мілана, інша перша скрипка Луїджі Тоніні та віолончеліст Кампйоні з Равенни, контрабасист Паїні з Болоньї, гобоїст Луїзелло з Венеції, флейтисти Бігатті з Мілану і Ломбарді з Асколі, тромбоніст Де Саві, хористи, декоратори й машиністи сцени – усі італійці [25]. Майже через 20 років – 1843 р. – кореспондент П'єтро Джентілі сформував для Одеси театральний оркестр, основу якого складали італійські музиканти на чолі з «директором», відомим композитором Луїджі Річчі. Міланська газета «Il Rigata» повідомляла їхні імена: перша скрипка, диригент і концертмейстер Джузеппе Аустрі, перша скрипка і концертмейстер Джованні Б. Галліані, перша скрипка Алессандро Лоді, перша віола Доменіко Малаголі, перший віолончеліст Козімо Маркезі, перший контрабасист Антоніо Пантанеллі, перший кларнетист Есуперанціо Беллетті, перший флейтист (який грав також на флейті-пікколо) Немезіо Манфредіні, перший гобоїст (виконував і оркестрові партії англійського рожка) Діоталлеві Борцані, перший фаготист Реджінальдо Донаті, перші горністи Джованні Роллі та Антоніо Ліврагі, перший тромбоніст Гаetano делла Феррера, тимпаніст Франческо Пуччі та ще «24 професори оркестру» [31].

Протягом періоду існування італійської оперної антрепризи в Одесі декораторами в театрі працювали італійці. 19 жовтня 1826 р. газета «Teatri, arti e letteratura», у матеріалі про відкриття нового театрального сезону в Одесі відзначала, що чудовому оформленню сцени й театральної зали публіка має завдячувати декораторам театру Луїджі Гуїді з Езі та Вітторіо Пеллі з Лугано [34]. Завіса, виконана Л. Гуїді, прикрашала сцену до 1832 р., коли новий декоратор сцени Нанніні замінив її новою [13]. 1839 р. приступив до роботи в театрі новий театральный декоратор – майбутній відомий міський архітектор Франческо Моранді [19]. 1841 р. він «повністю оновив сцену» перед початком театрального сезону [23]. 1844 р. «Одесский вестник» повідомляв про нового театрального декоратора Баццані, який виконав 3 нові декорації до опери «Весталка» Г. Спонтіні [17]. Після прем'єрного показу 1854 р. опери Дж. Верді «Ріголетто» (в Одесі йшла під назвою «Віскарделло») рецензент відзначав нові декорації, написані декоратором Сольмі для цієї опери: публіка за кожну з них двічі викликала художника на сцену, щоб віддати належне його непересічному таланту [16].

Безліч якісних оперних постановок своїм успіхом, окрім блискучого складу артистів, завдячували сценічним костюмам, виконаним театральними костюмерами-кравцями. Багато зробили для створення артистичних образів театральні перукарі. Відомо, що перукарем в одеському театрі 1820 – початку 30-х рр. служив Доменіко Тренті, а виготовлення та ремонт театрального гардеробу був покладений на Франческо Антеноро, вихідця з Папської держави [2; 146]. Італійці-костюмери впевнено заповнили цю професійну нішу в театрі на довгі роки, їхні роботи неодноразово відзначалися місцевою театральною критикою, викликали захоплення публіки. У першій половині 1850-х років над створенням оперних костюмів працювали кравець Грініолі, швея Марія Сарто. Окремі замовлення для артистів виконувала відома в Одесі «модистка» Александріні [10; арк.227 зв., 228; зв., 229].

Упродовж досліджуваного періоду італійці становили більшість серед театральних наглядців, авізаторів, машиністів сцени, суфлерів, білетерів, сторожів. Майже всі вони належали до одеської італійської громади. Оскільки антрепренери мали забезпечити кілька напрямів роботи театру водночас, то, як правило, формуванням трупі й оновленням її складу займалися їхні представники під час закордонних відряджень до Італії. 1824 р. таким «кореспондентом» імпресаріо Ч. Негрі був колишній антрепренер Л. Дж. Буонаволья. 10 квітня 1824 р. на прохання тодішнього директора театру І. Ризнича міський будівельний комітет відшкодував йому 12 000 руб. за вояж до Трієста та Відня для набору артистів [11; арк.44-44 зв., 57]. У 1829 р. закордонну антрепризу Ф. Фіоріні (він опікувався формуванням трупі у той час як фінансовими справами театру завідувала Тимчасова театральна комісія) забезпечував одеський негоціант П. Сарторіо, у 1830 р. – співак А. Бартолуччі, з наступного року і до 1836 р. цю роботу виконував Ф. Фіоріні, який обіймав посаду режисера театру, у 1843 р. комплектацію трупі доручили новому оперному режисеру – колишньому тенору італійської трупі Амброджо Даньїні. А з 1850 р. одеського антрепренера в італійських театральних конторах представляв режисер трупі, колишній контрабасист оркестру одеської опери, Алессандро Бігатті.

Поїздка представника імпресаріо до Італії відбувалася на останньому етапі комплектування трупі, коли виконавські колективи співаків та музикантів були загалом уже сформовані зусиллями закордонних італійських театральних агенцій. Власники цих агенцій займалися ангажементом на Апеннінському півострові протягом кількох місяців, виступаючи в ролі повірених одеської антрепризи. Упродовж 1835-1841 рр. замовлення одеських імпресаріо виконувала театральна агенція Ф. Буркарді з Кремони, у 1843 р. – П. Джентілі з Болоньї. У першій половині 1850-х рр., у період найвищого злету італійської опери в Одесі, блискучих сольних виконавців ангажували міланські агенти Л. Ронці та Дж. Б. Бонола, флорентійці П. Джентілі та Ланарі. Пізніше одеські імпресаріо знову вдавалися до послуг театральної агенції Дж. Б. Боноли (театральні сезони 1858–1860 рр.). В останні роки антрепризи В. Серматтеї її власник уклав договір із конторою Ламперті, яка підшуковувала оперних виконавців для одеської сцени протягом 1863-1864 рр.

Виплати італійським театральним агенціям становили суттєву статтю витрат антрепризи. Зокрема, у звіті директора одеського театру Рено щодо фінансових прибутків та витрат по театру за 1854 р. згадується про відсилання упродовж лютого 1854 р. поштою в Італію агенту Л. Ронці за контрактом за ангажування артистів на новий театральный рік 4902 руб. 80 коп., а також, на початку квітня, погашення виписаного на його ім'я векселя в сумі 100 руб. [10; арк.224, 228-228 зв., 232 зв.]. Оплата послуг італійських агенцій склала шосту частину (майже 17%) усіх витрат антрепренера за перший квартал цього календарного року.

Як правило, зміни складу трупі відбувалися у період із лютого – березня до квітня (а починаючи з другої половини століття, до липня – серпня), перед початком нового театрального року, коли закінчувався термін дії персональних контрактів більшості артистів. Ще задовго до завершення сезону антрепренер розпочинав листування з театральною агенцією або кількома

агентами одразу. У таких листах зазначалася потреба театру у співаках, музикантах, танцівниках відповідної кваліфікації; іноді театральні агенції допомагали антрепренеру навіть у підборі обслуговуючого персоналу (технічних працівників сцени, декораторів та ін.). У період театального міжсезоння, під час Великого посту, представник антрепренера (т. зв. «кореспондент») або антрепренер особисто відбував до Італії для знайомства з новими виконавцями та супроводження їх до Одеси. Для закордонних відряджень виділялися кошти на відшкодування витрат у дорозі, авансу новим членам трупи (в рахунок їхньої майбутньої заробітної платні) та на повсякденні витрати до прибуття на місце. 1828 р. виплати представника антрепренера П. Сарторіо артистам і музикантам склали 4 890 руб.: 2 190 руб. – витрати в дорозі й 2 700 руб. – аванс співакам [6; арк. 172]. Антрепренер Андреа Бартолуччі на шлях із Мілана до Одеси, завдаток артистам і придбання необхідного обладнання (оперних партитур, нотного паперу, канцелярського приладдя тощо) витратив 11 478 руб. [6; арк.232-233]. Вказані суми передбачалися чинним контрактом з антрепренерами і входили до річних коштів на утримання театру.

Важливою проблемою, яку вирішували імпресаріо, було забезпечення театру реквізитом та іншими матеріалами, необхідними для постановки опер. У цьому приходили на допомогу італійські неговіанти, котрі на своїх торговельних судах доставляли до Одеси необхідний «мистецький» вантаж. Відомо, що 1830 р. такі послуги антрепризі надавав Бартоломео Понтіо. Тоді на його торговельному судні були привезені оперні партитури, нотний папір та різні тканини для пошиття театральних костюмів та оформлення сцени [2; 144]. Закупівля подібних матеріалів становила чималу статтю витрат театру, що стала особливо відчутною для його бюджету після відміни грошових субсидій з боку муніципалітету. Тому місцева влада, прагнучи скоротити збитки антрепренера і «надати йому можливість для покращення костюмування і сценічної обстановки» [7; арк.10] дозволяла ввозити з-за кордону матеріали для театру без сплати митних зборів. На початку серпня 1859 р. одеський градоначальник П. Местмахер у зверненні до Новоросійського та Бессарабського генерал-губернатора О. Строганова просив його задовольнити прохання антрепренера В. Серматтеї про безмитний пропуск з-за кордону вантажів для театру. Щоб схилити очільника губернії до позитивного рішення, градоначальник йому нагадував, що навіть у ті часи, коли одеський театр отримував від міста значну фінансову підтримку, міністерство фінансів не відмовляло у тому, щоб зняти мито з даних товарів [7; арк.1 зв.]. У списку речей, призначених для театру згідно з наданим антрепренером переліком, була бронзова люстра й стільці для сценічної обстановки та облаштування зали, десятки бутафорських речей (шлеми, шпаги, піки, щити, чаші тощо), різноманітні тканини, галуни та китовий вус для пошиття сценічних костюмів [7; арк.4]. У 1861 р. антрепренер В. Серматтеї безмитно доставив для театру, з-поміж інших матеріалів, 23 бочки маслинової олії «для ламп» [7; арк.11].

Майже щорічно склад артистів трупи змінювався, поповнюючись новими оперними солістами та музикантами. Учасники трупи, прибуваючи до Одеси у першій половині XIX ст. головно сухоходом, витрачали багато матеріальних засобів і фізичних зусиль, щоб у період весняного бездоріжжя дістатися Одеси через Відень та Радзивилів або Новоселицю. Непередбачувані обставини нерідко затримували трупу в дорозі, що змушувало антрепренера відкладати початок театального сезону. Такі затримки ускладнювали виконання пунктів контракту, що регламентували кількість опер, обов'язкових для постановки на одеській сцені впродовж театального сезону, та регулярність вистав. А це, в свою чергу, зменшувало прибутки антрепризи.

Г. Буонаволья, наприклад, у листуванні з місцевою владою пояснював двомісячне запізнення трупи в Одесу для початку театального сезону 1823/1824 рр. відсутністю своєчасного фінансування його витрат у дорозі з боку Одеського Будівельного комітету, під опікою якого тоді перебував міський театр. Зволікання з виплатою грошей призвело до тривалих загаянь трупи спочатку у Флоренції, звідки почався її шлях в Україну, потім у Відні, де антрепренер очікував на отримання обіцяних коштів упродовж 16 днів. До всіх негараздів додалася вимушена 17-денна затримка трупи з «колясками і конями» в австрійському Клагенфурті через пологи співачки Рікарді [9; арк. 420-421].

1836 р. частина співаків відкрила для себе більш зручний шлях до Одеси – з Відня до Галаца Дунаєм пароплавом, а далі сухоходом, землями Валахії й Молдавії (через Ясси і Секуляни), або Бессарабією через Рені. Цей маршрут за тривалістю був коротшим майже на тиждень (на переїзд з Відня до Одеси тепер витрачалося 20 днів замість звичних 27–30) [4]. Із середини XIX ст. артисти частіше послуговувалися пароплавним сполученням між портовими містами італійських держав та Одесою.

Тривалість і складність дороги, побутові негаразди, на які артисти наражалися після прибуття на місце, певним чином компенсувалися високими гонорами. Наприклад, у 1828/1829 театальному році примадонни Аделаїда Моріконі та Анетта Кардані дістали 6 000 руб., перший тенор Енріке Молінееллі – 4 000 руб., баси Антоніо Дезіро та Кандетто Донаті – по 3 600 руб. Високою була

заробітна платня оркестрантів: капельмейстеру Санте Кампйоні призначалося річне утримання в розмірі 3 600 руб., а першому скрипалю Луїджі Тоніні – 1 650 руб. [6; арк.91]. 1835 р. примадонна-сопрано Наталія Тассістро отримала річний ангажемент в Одесі вартістю 5 500 французьких франків, а тенор Луїджі Маньяні – 3 000, який тодішня італійська преса, порівнюючи з прибутками артистів в італійських театрах, назвала «доволі пристойним» [24].

Артисти та музиканти часто вирушали до Одеси у супроводі членів своїх родин. Згідно з даними документів приватної канцелярії Новоросійського та Бессарабського генерал-губернатора, у липні 1831 р. для роботи в міському театрі з-поміж інших прибули музиканти Ф. Діміні «з дружиною Шарлоттою і сином Леоном», Ф. Джілярдіні «з дружиною Марією», «французький підданий» Джованні Карраро з дружиною-співачкою Марією [8; арк. 21-22]. У лютому 1836 р. для участі у новому театральному сезоні одеського театру Радзивілівську митницю перетнули співак І. Бондані з дружиною та примадонна Кароліна Патері зі своїми батьками Йосифом і Терезією [20; арк. 169 зв.]. Тим самим шляхом прибули до Одеси навесні 1840 р. оперний співак Йосиф Посезі з дружиною Єлизаветою та «малолітнім сином Діомиром», «австрійський підданий поміщик» Едуард Бельтрамі «для супроводу дружини своєї співачки» Єлизавети Бельтрамі «в італійську театральну трупу» та мешканка м. Парми оперна солістка Женев'єва Газон разом із донькою-співачкою Маріанною [21; арк.68 зв., 74, 101 зв.].

Практика приїзду до Одеси молодих незаміжніх співачок у супроводі батьків була викликана, з одного, необхідністю збереження доброї репутації панянок [12; 143], а з іншого – традицією залучення членів родини до вибору подружньої партії.

Іноді батьки вдавались до «рекламних акцій» – демонстрацій принад своїх доньок-примадонн. Відома своєю дружбою з О. Пушкіним В. Вяземська, описуючи театральний побут Одеси першої половини 1820-х років, у одному зі своїх листів до чоловіка, зокрема, зазначала: «У 8,5 год. ти тричі на тиждень поїдеш на виставу, а в антрактах за лаштунки і навіть у туалетні кімнати, щоби бути присутнім при туалеті м-ль Віталі. Одягає її батько, надаючи можливість глядачам милуватися її прекрасними плечима...» [1; 65-66]. Інша юна співачка, що підкорила місцеву публіку своїм неперевершеним виконанням контральтових партій у другій половині 1820-х рр., – Аделаїда Ріццарді – прибула для участі в італійських оперних виставах у супроводі батька, який тривалий час разом із нею виступав у складі трупи [35]. Невдовзі одружившись із місцевим неогоціантом-італійцем, вона продовжила виступи під іншим прізвищем і залишила одеську сцену навесні 1831 р. як уславлена примадонна «синьйора» Аделаїда Моріконі [36].

Ангажемент виконавців для трупи одеської опери з 20-х років XIX ст. широко анонсувався у музичній пресі італійських держав: болонському «Teatri, arti e letteratura», міланських «La Fama», «Gazzetta dei Teatri», «Il Pirata», «L'Italia musicale», «Rivista teatrale melodrammatica». У цих самих газетах публікувалися театральні рецензії на виступи ангажованих для Одеси співаків. Особливий акцент італійські рецензенти робили на небайдужому ставленні одеської публіки і місцевої влади до італійського оперного мистецтва. 18 жовтня 1842 р. міланська газета «Il Pirata» відзначила вдалий бенефіс примадонни Фанні Леон у моцартовому «Весіллі Фігаро» такими словами: «Аплодисменти, виклики на сцену були нескінченними; вірші російською, французькою, німецькою, квіти й гірлянди, портрети в надзвичайних копіях... і кілька чудових подарунків як вияв пошани» [30].

Інший міланський часопис – «Gazzetta dei Teatri», – описуючи успіх примадонни Віані на бенефісній постановці першого акту «Марії Паділла» та двох останніх актів «Полієвкта» Г. Доніцетті, відзначала: «Бенефіс виявився багатим на аплодисменти, виклики на сцену та інші вияви схвалення, з-поміж яких маємо назвати кілька цінних подарунків і чистий прибуток у 800 рублів, що складає 4000 австрійських лір» [27].

Перелік «цінних подарунків», які отримували італійські артисти у винагороду за свій талант і відданість одеському глядачеві, знаходимо в інших дописах італійської театральної преси. 6 грудня 1858 р. часопис «La Fama» на своїх шпальтах помістив інформацію про небувалий успіх примадонни Анджоліні Орекк'я в одеській постановці «Марії ді Роган» Г. Доніцетті. Місцева публіка буквально засипала свою улюбленицю дарунками: «після каватини вона отримала... браслет, прикрашений діамантами вартістю дві тисячі франків, а після арії їй піднесли розкішну скриньку з брошкою всередині й діамантові сережки» [33]. Інша непересічна співачка, Вірджинія Поцці, з якою А. Орекк'я розділяла сцену, теж мала достатньо прихильників у середовищі одеських театралів. Під час бенефісу в опері «Пуритани» В. Белліні (ставилися перші два акти) та «Єврей» Дж. Аполлоні (третій акт) 25 жовтня 1858 р. їй піднесли «чудову оксамитову скриньку, що містила золотий годинник з оздобленою діамантами кришкою, ланцюжком, застібкою для волосся й брошкою, бурштиновий браслет, перстень із трьома діамантами, срібне портмоне з чеканкою, оксамитову корону з золотими

квітами та багато інших корон, зроблених із французьких квітів, прикрашених багатими стрічками» [32]. Цей вечір приніс співакці 3500 франків прибутку [32].

Традиції щедро винагороджувати своїх улюбленців збереглися в середовищі одеської публіки до останніх років існування італійської антрепризи. Під час свого бенефісу на виставі опери «Фауст» Ш. Гуно 8 лютого 1870 р. диригент театрального оркестру Антоніетті отримав від вдячних прихильників «корони, одна з яких виготовлена із золота й прикрашена чудовою стрічкою, три діамантові персні, коралові гудзики для жилета, два гудзики з діамантами для сорочки, платинову брошку, шість срібних ложок із Кавказу, три вишукані портсигари, великий бурштиновий мундштук, портмоне з Кавказу, китайський килим, дорожню сумку найтоншої роботи...» тощо [22].

Подаючи на шпальтах італійських періодичних видань детальні переліки коштовних подарунків та розміри грошових винагород, які діставались італійським митцям під час одеських бенефісів, дописувачі на замовлення театральних агенцій здійснювали латентну рекламу одеському театру, заохочуючи потенційних співаків до виступів на його сцені.

Отже, система ангажементу італійських співаків та музикантів на одеську сцену, що сформувалася протягом зазначеного періоду, передбачала обов'язкову співпрацю антрепризи з італійськими театральними агенціями, які виконували функцію посередника в забезпеченні Одеси оперними співаками та музикантами, а також із музично-театральними періодичними виданнями, часто пов'язаними з цими агенціями. На своїх шпальтах італійські газети висвітлювали одеські виступи артистів, даючи їм, як правило, найвищі оцінки, спираючись на дописи своїх одеських кореспондентів. Одним із доказів популярності італійських артистів у Одесі вони вбачали розмір їх гонорарів та кількість подарунків від шанувальників. У такий спосіб позитивні відгуки про одеський театр в італійській пресі підтримували сталий інтерес кращих представників професійної гільдії музикантів і співаків Італії до Одеси як потенційного місця застосування їх музичних обдарувань. Своєму успіху і тривалому існуванню італійська антреприза Одеси завдячує також італійській діаспорі міста, представники якої, працюючи за театральними лаштунками, забезпечували ефективну повсякденну діяльність театру.

Список використаної літератури

1. **Бацак К. Ю.** Итальянская опера в Одессе Пушкинской поры : на сцене и в повседневности / К. Ю. Бацак // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении. Сб. научн. ст. – Ч.1. – Кемерово, 2014. – С. 60–67.
2. **Бацак К. Ю.** Італійська еміграція в Україні наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. Витоки. Формування. Діяльність / К. Ю. Бацак. – К. : Знання України, 2004. – 300 с.
3. **Варварцев М.** Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник) / М. М. Варварцев; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К. : [б.в.], 2000. – 324 с.
4. **Внутренние известия** // Одесский вестник. – 1836. – № 30. – 11 апреля.
5. **Голота В.В.** Театральная Одесса / В. В. Голота. – К. : Мистецтво, 1990. – 245 с.
6. **Державний архів Одеської області (ДАОО).** – Ф.1. – Оп. 190 за 1828 р. – Спр. 38.
7. **ДАОО.** – Ф. 1. – Оп. 197. – Спр. 430.
8. **ДАОО.** – Ф. 1. – Оп. 200 за 1831 р. – Спр. 121.
9. **ДАОО.** – Ф. 2. – Оп. 5. – Спр. 284.
10. **ДАОО.** – Ф. 4. – Оп. 1. – Спр. 1753.
11. **ДАОО.** – Ф. 59. – Оп. 1. – Спр. 265.
12. **Дерибас А.** Старая Одесса. Забытые страницы. Исторические очерки и воспоминания / А. Дерибас. – К. : Мистецтво, 2004. – 416 с.
13. **Дирекция Одесского театра честь имеет известить...** // Одесский вестник. – 1832. – № 31. – 16 апр.
14. **Краткий обзор прошедшего театрального года** // Одесский вестник. – 1844. – № 26–27. – 1 апр.
15. **Максименко В. С.** «Храм и вечный музей искусства». Страницы двухвековой истории культуры Одессы на фоне городского театра / В. С. Максименко. – О. : Юрид. литература, 2001. – 376 с.
16. **Одесская опера** // Одесский вестник. – 1854. – № 63. – 12 июня.
17. **Одесский театр с 11 апреля по 11 мая** // Одесский вестник. – 1844. – № 39. – 13 мая.
18. **Остроухова Н. В.** Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Кн. I. 1804–1873 / Н. В. Остроухова. – О. : Астропринт, 2013. – 392 с.
19. **Репертуар одесского театра** // Одесский вестник. – 1839. – № 25–26. – 1 апр.
20. **Центральный державний історичний архів у Києві (ЦДІАУК).** – Ф. 442. – Оп. 197. – Спр. 142.
21. **ЦДІАУК.** – Ф. 442. – Оп. 201. – Спр. 108.
22. **Abbiamo da Odessa** // *Rivista teatrale melodrammatica*. – 1870. – 1 maggio.
23. **Gazzetta teatrale. Odessa** // *Il Pirata*. – 1841. – № 102. – 22 giugno.
24. **Notizie diverse** // *Il Pirata*. – 1835. – № 24. – 22 settembre.

25. *Manifesti teatrali*. Odessa – Teatro Imperiale // Teatri, arti e letteratura (Bologna). – 1824. – № 14. – 8 luglio.
26. *Messenger de la Russie méridionale*. – 1822. – 13 juin.
27. *Odessa* // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 11. – 26 febbraio.
28. *Odessa* // Gazzetta dei Teatri. – 1860. – № 34. – 11 luglio.
29. *Odessa* // Il Pirata. – 1837. – № 57. – 13 gennaio.
30. *Odessa* // Il Pirata. – 1842 – № 32. – 18 ottobre.
31. *Odessa* // Il Pirata. – 1843. – № 46. – 8 dicembre.
32. *Odessa* // La Fama. – 1858 – № 91. – 15 novembre.
33. *Odessa* // La Fama. – 1858 – № 97. – 6 dicembre.
34. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura (Bologna). – 1826. – № 123. – 19 ottobre.
35. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura. – 1827. – № 150. – 22 marzo.
36. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura. – 1831. – № 370. – 21 aprile.

References

1. *Batsak K. Y.* Ital'yanskaya opera v Odesse Pushkinskoi pory: na stsene i v povsednevnosti / K. Y. Batsak // Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmierenii. Sbornik nauchnykh statei. – Ch.1. – Kemerovo, 2014. – S. 60-67.
2. *Batsak K. Y.* Italiys'ka emigratsiya v Ukraini naprykintsi XVIII – u pershiy tretyni XIX st. Vytoky. Formuvannia. Diyal'nist'. / K. Y. Batsak. – K. : Znannia Ukrainy, 2004. – 300 s.
3. *Varvartsev M.* Italiys'tsi v kul'turnomu prostori Ukrainy (kinets' XVIII – 20-ti rr. XX st.): istoriko-biografichne doslidzhennia (slovnnyk) / M. M. Varvartsev; Nats. akad. nauk Ukrainy, Ital. in-t kul'nury v Kyievi. – K. : [b.v.], 2000. – 324 s.
4. *Vnutrenniye izvestiya* // Odesskiy vestnik. – 1836. – № 30. – 11 apreliya.
5. *Golota V. V.* Teatral'naya Odessa / V. V. Golota. – Kiev: Mystetstvo, 1990. – 245 s.
6. *Derzhavnyi arhiv Odes'koi oblasti (DAOO)*. – F.1. – Op. 190 za 1828 r. – Spr. 38.
7. *DAOO*. – F.1. – Op. 197. – Spr. 430.
8. *DAOO*. – F.1. – Op. 200 za 1831 r. – Spr. 121.
9. *DAOO*. – F.2. – Op. 5. – Spr. 284.
10. *DAOO*. – F.4. – Op. 1. – Spr. 1753.
11. *DAOO*. – F.59. – Op.1. – Spr. 265.
12. *Deribas A.* Staraya Odessa. Zabytye stranitsy. Istoricheskie ocherki i vospominaniya. – K. : Mystetstvo, 2004. – 416 s.
13. *Direktsiya odesskogo teatra chest' imeyet izvestit'...* // Odesskiy vestnik. – 1832. – №31. – 16 apreliya.
14. *Kratkiy obzor proshedshego teatral'nogo goda* // Odesskiy vestnik. – 1844. – № 26–27. – 1 apreliya.
15. *Maksimenko V. S.* «Hram i vechniy muzey iskusstva». Stranitsy dvuhvekovoy istorii kul'tury Odessy na fone gorodskogo teatra / V. S. Maksimenko. – Odessa : Yurydychna literatura, 2001. – 376 s.
16. *Odesskaya opera* // Odesskiy vestnik. – 1854. – № 63. – 12 iyunia.
17. *Odesskiy teatr s 11 apreliya po 11 maya* // Odesskiy vestnik. – 1844. – №39. – 13 maya.
18. *Ostrouhova N. V.* Odesskiy operniy teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kniga pervaya. 1804–1873 / N. V. Ostrouhova. – Odessa : Astroprint, 2013. – 392 s.
19. *Repertuar odesskogo teatra* // Odesskiy vestnik. – 1839. – № 25–26. – 1 apreliya.
20. *Tsentral'nyi derzhavnyi istorichnyi arhiv u Kyevi (TSDIAUK)*. – F.442. – Op. 197. – Spr.142.
21. *TSDIAUK*. – F. 442. – Op. 201. – Spr. 108.
22. *Abbiamo da Odessa* // Rivista teatrale melodrammatica. – 1870. – 1 maggio.
23. *Gazzetta teatrale. Odessa* // Il Pirata. – 1841. – №102. – 22 giugno.
24. *Notizie diverse* // Il Pirata. – 1835. – №24. – 22 settembre.
25. *Manifesti teatrali*. Odessa – Teatro Imperiale // Teatri, arti e letteratura (Bologna). – 1824. – №14. – 8 luglio.
26. *Messenger de la Russie méridionale*. – 1822. – 13 juin.
27. *Odessa* // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – №11. – 26 febbraio.
28. *Odessa* // Gazzetta dei Teatri. – 1860. – №34. – 11 luglio.
29. *Odessa* // Il Pirata. – 1837. – № 57. – 13 gennaio.
30. *Odessa* // Il Pirata. – 1842 – № 32. – 18 ottobre.
31. *Odessa* // Il Pirata. – 1843. – № 46. – 8 dicembre.
32. *Odessa* // La Fama. – 1858 – № 91. – 15 novembre.
33. *Odessa* // La Fama. – 1858 – № 97. – 6 dicembre.
34. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura (Bologna). – 1826. – № 123. – 19 ottobre.
35. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura. – 1827. – № 150. – 22 marzo.
36. *Teatro d'Odessa* // Teatri, arti e letteratura. – 1831. – № 370. – 21 aprile.

Бацак Константин Юрьевич, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка

Особенности формирования и обеспечения деятельности итальянских оперных трупп в городском театре Одессы 1820 – начала 1870-х гг.

Исследована система заграничного ангажементу італійських певців і музикантів для одеської сцени во взаємозв'язі її структурних компонентів: антрепренер – зарубіжний кореспондент – театральне агентство – італійська музикально-театральна преса. Увага уделена участю одеського італійського союзу в забезпеченні повсякденної діяльності оперних труп.

Ключевые слова: італійська опера, італійська трупа, антрепренер, театральне агентство, музикально-театральна преса, італійська діаспора.

Batsak Konstantyn Jurevyč, kandydat ystoryčeskyx nauk, docent, dyrektor Ynstytuta yskusstv Kyevskoho unyversyteta ym. Borysa Hrynčenka

The features of the Italian opera troupes forming and activity providing in Odesa theatre in 1820 – the beginning of 1870 s

The Italian opera of the city of Odessa as the unique art phenomenon is grateful its more than the centenary history not only to the provincial authorities supporting in every possible way, and also to the experience and the mobility of the local impresarios.

The close acquaintance with the Italian theatrical business, knowledge of the specificity of the opera engagement, and also the presence of their personal contacts in the musical-theatrical environment on the Apennines have formed the advantage of the impresario-the former performers or opera directors.

The Italian troupes have got the notable support of the representatives of the local Italian diasporas in Odessa which members not only were the habitués of the opera performances, but helped to deliver by sea the goods for the theatre by their own ships, worked as a scene painters, belonged to the different attendants (scene workers, tailors, seamstresses, hairdressers, supervisors, watchmen etc.).

The Italian actors arrived usually to Odessa overland, spending on the journey huge material and physical resources, crossing some frontiers in a way. With distribution of the steamship communication the majority of them has chosen this more convenient and faster way passed the channel of Danube or provided moving through the Black sea Passages.

The considerable part of the actors and musicians arrived to Odessa together with their families. Unmarried woman-singers went accompanied by their parents in hope to find in this rich seaport favorable matrimonial party.

The essential part of the enterprise budget was spent for fee of the Italian theatrical agencies located in Milan, Bologna, Cremona and other Italian cities. They not only carried out troupes' selection, but also created the Odessa enterprise positive image in the local musical-theatrical press. The complementary withdrawals about the Odessa theatre in the Italian periodicals supported constant interest of the musicians' and singers' professional guild of Italy best representatives to Odessa as a potential place of their musical talents application.

Key words: the Italian opera, the Italian troupe, the entrepreneur, the theatrical agency, the musical-theatrical press, the Italian diasporas.

Надійшла до редакції 4.11.2015 р.

УДК 792.2(477.6)«190/192»

Демідко Ольга, аспірантка

Маріупольського державного університету

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Досліджено розвиток театального мистецтва Північного Приазов'я на початку ХХ ст., розглянуто репертуар, внесок гастролуючих труп та розвиток благодійної діяльності театральних працівників. Проаналізовано особливості державної політики в галузі театальної справи у часи Громадянської війни (1917-1920-ті рр.) і перші роки радянської влади.

Ключові слова: театральне мистецтво, Північне Приазов'я, репертуар, гастролі, аматори, політика.

В останні десятиліття неабиякого значення набули об'єктивні підходи та поглиблений інтерес до питань національного відродження і наукового переосмислення певних історично обумовлених особливостей культурного поступу в Україні. Зокрема, переоцінка театального мистецтва, його місця і ролі в духовному розвитку окремого регіону дає можливість виявити світоглядні орієнтації суспільної свідомості. Північне Приазов'я вирізняється специфічною театальною культурою, вивчення якої є актуальним сьогодні, оскільки сприяє формуванню більш повної картини історико-культурного життя України.

Мета статті – дослідити особливості театального мистецтва Маріуполя та Бердянська початку ХХ ст. у контексті загального розвитку культурного середовища Північного Приазов'я.

Деякі аспекти діяльності театральних закладів Північного Приазов'я у вказаний період знайшли своє відображення в працях В. Константиноївої, І. Лимана, Є. Денисова, В. Михайличенка, Н. Тишакова, О. Петрова, Л. Чуприк, Л. Яруцького. Загальні особливості розвитку театральної культури України початку ХХ ст., театральні стилі, специфіку взаємодії державної політики і театральної справи розглянуто у дослідженнях Г. Веселовської, Г. Дутчак, І. Романько, М. Семчишина. Проте, у вітчизняній науці вказаній проблемі не приділено належної уваги. Відсутність спеціального історико-культурологічного дослідження та об'єктивного наукового вивчення теми обумовлює актуальність представленої статті.

На початку ХХ ст. підвищилося ідейне і просвітницьке значення сцени провінційних театрів. Театральна сцена була не лише центром громадського життя міст Північного Приазов'я, але й своєрідним клубом, де зустрічалися мешканці міст незалежно від різниці в соціальній приналежності. Театр виступав засобом спілкування з героями п'єс, улюбленими акторами, знайомими і незнайомими відвідувачами. Разом із тим театральні заклади виконували освітню функцію, часом більш ефективно, ніж бібліотеки та лекції. У Маріуполі вистави йшли на кількох сценах. Новий господар Концертної зали І. Уваров називав свій театр «Ренесанс», «Гротеск», «Прогрес», але для всіх маріупольців він зберігав свою першу назву і залишався «Зимовим». Якщо в театрі Уварова завжди виступала російська трупа, то в театрі братів Яковенків – українська [21; 274]. У місті працював і театр «Солей», де виступала переважно єврейська опереткова трупа. Драматичні вистави, концерти оперних співаків влаштовувалися у концертній залі готелю «Континенталь», Народному домі при заводі «Нікополь», залі Маріупольського громадського зібрання [7; 128]. Водночас театральні вистави успішно проходили на сценах кінематографічних театрів «Гігант» і «Колізей». Функціонування в Маріуполі декількох театральних сцен створювало умови для формування театральних сезонів, приїзду гастролерів, а також розвитку місцевих аматорських колективів.

Театральна справа Бердянська на початку ХХ ст. активно продовжувала свій розвиток. У 1905-1907 рр. підприємець А. Гурський взяв в оренду і облаштував у місті названий його ім'ям сад, де побудував критий дерев'яний театр з партером. Бердянський викладач чоловічої гімназії В. Шумі згадував, що «гімнастична зала влітку перетворюється на театр для учнівських вистав, які охоче відвідує публіка. Крім того, є два міських театри: один – зимовий – в місті, інший – літній – в саду, розташований за версту від міста» [1; 363]. Отже, у місті діяли 2 театри: зимовий міський та літній приватний (Гурського). Обидва мали електрику, а це був, безперечно, привабливий чинник і для глядачів, і для акторів та організаторів видовищних заходів.

Становище театру в Маріуполі визначалося політикою міської адміністрації. Так, навесні 1904 р. міська дума Маріуполя орендувала в І. Уварова Зимовий театр на 6 років. Власник театру отримував від міста щорічно 2 тис. руб. орендної плати, але повинен був перебудувати і поліпшити концертну залу. Влітку І. Уваров міг користуватися театром на свій розсуд, а взимку ним розпоряджалося місто. Була створена спеціальна театральна комісія, що укладала угоди з театральними колективами, – театр здавали їм безкоштовно [21; 223]. Це притягувало до Маріуполя чимало цікавих театральних труп; мешканці міста могли ознайомитися з різноманітними театральними об'єднаннями, в яких брали участь талановиті українські, російські та іноземні актори.

У травні 1906 р. місто відвідали з оперним турне відомі артисти імператорських театрів Н. Єрмоленко-Южина і Д. Южин. Видатний співак Д. Южин дитинство провів у Маріуполі, тому не міг не виступити в рідному місті. Маріупольці отримали задоволення від талановитої гри свого земляка. Спокушена в театральному мистецтві маріупольська публіка високо оцінила і феноменально красивий голос Н. Єрмоленко-Южиної – драматичне сопрано, яким вона бездоганно володіла. Вистави російською мовою «Тоска», «Фауст», «Євгеній Онегін», «Вертер», «Пікова дама» принесли нечуваний раніше прибуток – понад дві тисячі рублів. Театр сповна відчув, що таке аншлаґ. Приїзд солістів Большого театру до Маріуполя був сенсацією і незабутньою подією в культурному житті міста. Важливою особливістю вокального дуету Южиних було те, що Д. Южин залишався не лише обдарованим і високопрофесійним співаком, але й прекрасним організатором театральної справи, мав навіть власну антрепризу. «Художня опера Д. Южина» приїздила до Маріуполя у 1911 та 1914 роках і виступала з великим успіхом [7; 128].

29 грудня 1906 р. на сцені театру І. Уварова вперше виступила трупа російських драматичних артистів під дирекцією Я. Ліхтера з комедією «Кар'єра Наблюцького» В. Баратинського. Після вистави хор спільно з оркестром під орудою М. Свердлова представили великий різнохарактерний дивертисмент [16].

Упродовж 1900-1910-х рр. в одному культурному просторі у театральній практиці України співіснували і конкурували між собою традиційне мистецтво, апологетами якого виступали ідеологи

народництва, модерністські течії та ранній авангард – футуризм. Однак маріупольська публіка не була підготовлена до сприйняття новаторських п'єс.

1 травня 1908 р. дирекція та режисра В. Мейєрхольда і Р. Унгерна вперше представила в Маріуполі новинку сучасної літератури відомого автора К. Гамсуна «У царських врат». Гастролі В. Мейєрхольда тривали протягом п'яти днів, але їх не можна було назвати касовими. У репертуарі трупи були класичні п'єси Г. Ібсена, К. Гамсуна, Г. Гауптмана. Рецензент під псевдонімом Бета зазначав, що гастролі Товариства нової драми, безсумнівно, стали видатним явищем в анналах театального життя приазовського міста, внесли свіжий струмінь, відмовившись від старих форм виконання, позаяк мали за мету зобразити життя таким, як воно є. Але, «на жаль, наша публіка не зуміла оцінити в повну силу дорогі декорації, суворо витриману стабільність гри, і спектаклі не показали того рівня відвідуваності їх публікою, якого вони, без сумніву, заслуговували» [8; 3].

Улітку 1908 р. антрепренер М. Кононенко запросив М. Кропивницького приїхати до Маріуполя. Марко Лукич дав згоду. У міській газеті «Мариупольская жизнь» повідомлялося, що М. Кропивницький приїздить на гастролі і виступить у ролі Виборного («Наталка-Полтавка»), Карася («Запорожці за Дунаєм»), а у виставі «Доки сонце зійде – роса очі виїсть» зіграє одразу дві ролі – колишнього селянина-кріпака Максима Хвортуні й поміщика Воронова. Вистави мали проходити у приміщенні театру братів Яковенків і всі квитки були розкуплені. Неперевершений майстер сцени цілковито виправдав очікування публіки, яка постійно щиро нагороджувала гру М. Кропивницького бурхливими оплесками, що переходили в овації. Вистави пройшли при переповнених залах [21; 205]. Через репертуар «батько української сцени» показував глядачеві реалістичну правду дійсності, розкривав соціальні пороки і протиріччя тогочасного життя, чим завоював безліч прихильників.

Показово, що згідно з публікаціями на сторінках періодичної преси, на початку ХХ ст. відвідування театру заохочувалося: зокрема, 15 жовтня 1911 р. маріупольськими аматорами драматичного мистецтва була представлена вистава «Журба», драма в п'яти діях, автором якої був І. Шпажинський. І у зв'язку з тим, що вистава проходила у службовому приміщенні зборів маріупольського порту, до якого діставатися було незручно, організатори вистави замовили спеціальний поїзд із міста до порту для міських відвідувачів. Проїзд був безкоштовним [9; 3].

Значну роль у культурному і громадському житті регіону відігравали аматорські театри. Активістами й ініціаторами виступали представники інтелігенції, які, маючи освіту й певну культурну підготовку, намагалися ставити життєво значущі п'єси. Серед таких театрів були й благодійні, котрі влаштовувалися інтелектуальною елітою заради прагнення зблизитися з народом, а також з метою моральної підтримки й просвітництва в середовищі нижчих, тобто простих верств населення. Вартість квитків у них була набагато нижча, ніж у професійних театрах, що сприяло залученню до театру широких верств населення. Зокрема, голова Бердянського аматорського музично-драматичного гуртка Р. Рогов у листі від 1904 р. пропонував поставити низку вистав із благодійною метою, щоб збори з них пішли на користь постраждалим у війні на Далекому Сході [19]. Таким же чином 16 листопада 1911 р. у театрі Уварова відбулась благодійна вистава за п'єсою А. Чехова «Дядя Ваня». Зібрані кошти передали Товариству піклування про дітей [10; 3]. А 19 листопада 1911 р. у цьому ж театрі показували іншу виставу, збір коштів з якої надіслано на користь талмуд-тори – початкової школи для єврейських дітей, переважно незаможних батьків. Було поставлено 2 п'єси: «Столичне повітря» – комедія на чотири дії та «Поцілунок – перший і останній» – етюд в одній дії [11; 3]. Благодійна діяльність театральних працівників була спрямована переважно на допомогу хворим та бідним, а з початком І Світової війни пожертви, зібрані під час вистав, неодмінно йшли на користь постраждалих у результаті військових дій. Участь у благодійних виставах брали як аматори, так і професіонали. Зокрема, члени фізико-медичного товариства Бердянська підготували й показували виставу на користь хворих туберкульозом [20].

Заїжджі трупи мандрівних театрів почали з'являтися в регіоні дедалі частіше. Несподіванкою для маріупольців стали гастролі алжирської актриси Галіми у квітні 1912 р. Вона виконала кілька вокальних номерів, причому своїм унікальним голосом імітувала гру на флейті окаріна. Виконавиця майстерно представила бездоганну імітацію інструментальної музики. Проте публіці найбільше сподобалися виконані чарівною Галімою танці, особливо національний алжирський танець, в якому актриса продемонструвала граціозність і пластику. Її виступ вразив театральних глядачів міста своєю оригінальністю [12; 3].

У грудні 1912 р. маріупольці в театрі Уварова щиро вітали трупу імператорського театру з Токіо, який привіз виставу «Прислуга Отаке». Особливо вразила своєю грою японська актриса Ганако [13; 3]. Гастрольні тури все частіше радували шанувальників Мельпомени в Приазов'ї і наприкінці 1912 р. італійська трупа Гонсалеца у театрі Уварова познайомила маріупольців із класичним оперним репертуаром [14; 3].

Гастрольне життя Маріуполя рясніло афішами, в яких анонсувалося прибуття до міста «труп російської драми і комедії дирекції Є. Махоткіна», «української трупи під управлінням Л. Сабініна», «Харківської фарсово-опереткової трупи дирекції Б. Бродерова» та ін. [7; 128].

Незважаючи на постійне поширення і вдосконалення сценічного мистецтва, кінематограф поступово витісняв театр. У періодиці все частіше зустрічаються афіші з кінематографічними картинками, і все менше є оголошень про театральні вистави. До того ж І Світова війна завдала великої шкоди подальшому розвитку театральної справи. Зменшилася кількість мандрівних і гастрольюючих театрів, майже припинили свою діяльність і місцеві аматорські драматичні гуртки. І все ж театральне життя регіону навіть в умовах війни не припинялося. У 1914 р. у літньому театрі Бердянська виступав джазовий оркестр під керівництвом Л. Утьосова. Завдяки збереженим афішам встановлено, що у 1915 р. на сцені цього театру йшли вистави місцевого аматорського музично-драматичного гуртка російською мовою: драма «Мати майбутніх» (реж. М. Коралов), вистава-жарт «І ніч, і місяць, і любов» (реж. П. Полянський і Г. Феддерс), сцена в одній дії «Весілля» (реж. Г. Феддерс) [3], комедія-жарт «Як вони кинули курити» (реж. І. Соколовський), мініатюра «Лицар індустрії» (реж. І. Гольберг), водевіль «Простушка і вихована» (реж. П. Полянський) [4], драма «Серце чоловіка» (реж. М. Коралов) [5]. При цьому 75% зароблених коштів від проведених вистав відправляли на обладнання Міських лазаретів для поранених воїнів, що було добрим прикладом для інших благодійників.

30 травня 1915 р. на сцені літнього театру А. Гурського Бердянський музично-драматичний аматорський гурток поставив комедію відомого британського гумориста Джерома К. Джерона «Міс Гоббс» (реж. Г. Феддерс), доповнивши її ще й музичною програмою, підготовленою силами музичного відділу гуртка [6].

Національно-визвольна боротьба українського народу, починаючи з 1917 р., суттєво посприяла розвитку театального мистецтва, зокрема ліквідовано існуючі в Російській імперії дискримінаційні національні обмеження. До репертуару театральних труп, що діяли при місцевих «Просвітах», почала входити українська драматургія, антична класика, твори світової драматургії; вистави здійснювались і українською мовою. Так, 21 травня 1917 р. у театрі братів Яковенків відбулася постановка театальною секцією маріупольської всеукраїнської організації «Просвіта» драми О. Кобилянської «Дай серцю волю – заведе в неволю», що зібрала переповнену залу [17; 3].

У роки Громадянської війни театральне життя в місті протікало строкато і тривало в надзвичайно складних умовах. Проте бурхливі політичні події 1917 р. не змінили вектор розвитку театральної справи у Північному Приазов'ї, хоча внесли нові риси до репертуару акторських колективів, стимулювали розвиток самодіяльних драматичних гуртків, сприяли залученню до театру робітників і дрібних службовців як глядачів і як учасників-виконавців. Політичні режими, що склалися в кожному місті, висували свої вимоги до театру, значно впливаючи на творчість акторів.

27-28 квітня 1918 р. у Бердянську відбулися гастролі відомого артиста, автора-авіатора, якого називали «чудо-людина з розв'язаним ротом» – Ю. Убейко. У квітні 1918 р. у Бердянську виступав і Український театр веселих мініатюр, яким керував артист-автор Є. Фразенко [2; 1]. Пізніше, у 1918 р., у Маріуполі відкрито театр в Олександрівському парку, хоча у той час у місті не було постійної театальної трупи, а працювали приїжджі колективи. Деякі з них, як, наприклад, трупа В. Барського, виступали в Маріуполі майже щороку. У репертуар трупи входили: класичні твори В. Шекспіра, Ф. Шиллера, М. Лермонтова, комедії («Поташ і Перламутр»), водевілі, драми («Нове життя», «Ланцюги», «Розбійники», «Крила зв'язані»), п'єси історичної тематики.

Важливою подією у культурному житті регіону став гастрольний візит 24 жовтня 1918 р. видатних акторів німого кіно В. Холодної та О. Рунича [15; 1].

Виступи гастролерів – українських, російських та іноземних зірок сцени – сприяли популяризації і збагаченню театальної культури, перетворенню Маріуполя та Бердянська в культурні центри регіону. Поступово репертуар Маріупольського й Бердянського театрів змінюється й урізноманітнюється: починає переважати так званий легкий жанр: оперета, водевіль, музична комедія, мініатюра. Зникає з репертуару українська та російська класика. В пресі повідомлялось про зниження театральних смаків публіки, тяжіння до розважальних жанрів. Але, незважаючи на загальнодержавні проблеми, театральне життя в регіоні залишилося жвавим. Так, коли 1918 р. до Маріуполя приїжджає Товариство московських оперних артистів і афіші сповіщають про «Фауста», «Демона», «Травіату», «Кармен», «Євгенія Онєгіна», вистави йшли з великим ажіотажем та успіхом.

В умовах утвердження радянської влади суспільство розвивалося в атмосфері нагляду і постійного контролю громадської думки, суспільних настроїв та авторських позицій, наслідком чого

стала тотальна ідеологізація, у тому числі й мистецтва. Цілеспрямовано сприяючи розвиткові театрального життя, держава намагалася якнайширше використовувати цей вид мистецтва можливого впливу на людей в справі агітації та пропаганди. Згідно з наказом влади та постановою ВЦВК РСФРР «Про облік сценічних і театральних працівників» від 1920 р., поширеною на Україну, артисти мали брати участь в агітаційних кампаніях, виставах на фронті, обслуговувати державні установи [18; 8]. Яскравим прикладом такого підходу до місії культурного впливу на маси слід вважати той факт, що 1921 р. Зимовий театр Маріуполя перейменовують у театр ім. Леніна. Пізніше, у 1924 р., аналогічну назву отримав Бердянський зимовий театр, де проводились загальноміські та районні заходи. На щастя, до репертуару театральних колективів регіону поступово поверталася українська, російська й зарубіжна класика, до якої складніше було підходити з цензурними претензіями.

Загалом роль театрального мистецтва в радянські часи значно зросла. Однак загальнодержавні компартійні установки й вимоги, торкнувшись усіх сфер життя, не оминули і шляхетний театр, ставлення до якого ставало прагматичнішим. Тому й не дивно, що жоден з існуючих театрів Приазов'я не збагатився ні новими декораціями, ні реквізитом. Усе, що мали театральні заклади, застаріло, особливо стає помітною відсутність костюмів і гриму. Трагічним у житті маріупольського театру був холод у глядацьких залах: тільки деякі сміливці, справжні ентузіасти, ризикуючи своїм здоров'ям, могли грати в холодному, нетопленому приміщенні без пальто [7; 175]. Погіршення умов праці театральних працівників було пов'язано з тим, що у 20-ті рр. ХХ ст. театр опинився під повним офіційним контролем держави, яка не вважала за необхідне взяти на себе відповідні театральні витрати. Відсутність належної фінансової підтримки призвело до скрутного матеріального становища й невідворотного спаду театральної справи регіону.

Таким чином, мистецтво Мельпомени на теренах Північного Приазов'я початку ХХ ст. розвивалося попри труднощі, що виникали під впливом існуючих політичних режимів і відрізнялося існуванням професійних та аматорських колективів, широкою гастрольною діяльністю видатних майстрів сцени й різноманітним репертуаром. Виступи відомих гастролерів у Маріуполі і Бердянську сприяли вихованню у театральних працівників і глядачів регіону високих стандартів художнього сприйняття, що вплинуло на підвищення професіоналізму, збагачення репертуару. У зв'язку з загальнодержавними культуротворчими проблемами, соціокультурні умови, в яких працювали театральні заклади регіону, значно погіршилися – в репертуарі театрів був затребуваний «легкий» жанр. І все ж завдяки збереженню кращих зразків театральних традицій пріоритети в репертуарній політиці належали українській, російській та зарубіжній класиці.

Список використаної літератури

1. *Бердянська чоловіча гімназія (1901-1919 рр.)* / упоряд. : І. І. Лиман, В. М. Константінова // Матеріали з історії Бердянського державного педагогічного університету. – К. : Освіта України, 2007. –Т II. – 631 с.
2. *Бердянская жизнь.* – 1918. – 26 апр.
3. *Бердянский краеведческий музей.* – БКМ. – КП 26329 Д 10722. – Л. 1-1об.
4. *Бердянский краеведческий музей.* – БКМ. – КП 26330 Д 10723. – Л. 1-1об.
5. *Бердянский краеведческий музей.* – БКМ. – КП 26328 Д 10721. – Л. 1-1об.
6. *Бердянский краеведческий музей.* – БКМ. – КП 20813 Д 7730/2. – Л. 1-1об.
7. *Мариполь и его окрестности: взгляд из XXI века* / Р. П. Божко, Т. Ю. Були, Н. Н. Гашененко и др. – Мариполь : Рената, 2008. – 428 с.
8. *Марипольская жизнь.* – 1908. – 6 мая.
9. *Марипольская жизнь.* – 1911. – 26 окт.
10. *Марипольская жизнь.* – 1911. – 16 нояб.
11. *Марипольская жизнь.* – 1911. – 30 нояб.
12. *Марипольская жизнь.* – 1912. – 16 апр.
13. *Марипольская жизнь.* – 1912. – 17 дек.
14. *Марипольская жизнь.* – 1912. – 29 дек.
15. *Марипольский вестник.* – 1918. – № 46 – 23 окт.
16. *Марипольский краеведческий музей.* – МКМ. – КП 4864 845-К. – Л. – 1-1 об.
17. *Марипольское слово.* – 1917. – № 54. – 9 июня.
18. *Романько І. І.* Розвиток театрального мистецтва України в 1917–1920 рр. : автореф. дис. ... канд. іст. наук. : 07.00.01 – «Історія України» / І. І. Романько. – К., 1999. – 19 с.
19. *Експозиція Бердянського краєведческого музею.* – БКМ. – КП 3061 Д 729. – Л. 1-1об.
20. *Експозиція Бердянського краєведческого музею.* – БКМ – КП 14118 Ф 5967. – Л. 1-1 об.
21. *Яруцкий Л. Д.* Марипольская старина: рассказы краеведа / Л. Д. Яруцкий. – М. : Сов. писатель, 1991. – 432 с.

References

1. *Berdyansk male high school (1901-1919)* / Liman I. I. & Konstantinova, V.M. (Eds.) // Materials from the history of the Berdyansk State Pedagogical University. – Kyiv : Osvita Ukrainy, 2007. – Т. II. – 631 p. – [in Ukrainian].
2. *Berdyansk life*. – 1918. – April 26. – [in Russian].
3. *The Berdiansk Municipal Local Lore Museum*. – BKM – KP D 10722.
4. *BKM – KP 26330 D 10723*. – [in Russian].
5. *BKM – KP 26328 D 10721*. – [in Russian].
6. *BKM – KP 20813 D 7730/2*. – [in Russian].
7. *Bozhko, R.P., Buly, T.U. & Ganeshenko, N.N* (Eds.). (2008). Mariupol and its surroundings: a glance from XXI century. Mariupol: Renata. – 428 p. – [in Russian].
8. *Mariupol life*. – 1908. – May 6. – [in Russian].
9. *Mariupol life*. – 1911. – October 26 – [in Russian].
10. *Mariupol life*. – 1911. – November 16. – [in Russian].
11. *Mariupol life*. – 1911. – November 30. – [in Russian].
12. *Mariupol life*. – 1912. – April 16. – [in Russian].
13. *Mariupol life*. – 1912. – December 17. – [in Russian].
14. *Mariupol life*. – 1912. – December 29. – [in Russian].
15. *Mariupol Gazette*. – 1918. – № 46. – October 23. – [in Russian].
16. *The Mariupol Municipal Local Lore Museum*. – MKM – KP 4864 845-K. – [in Russian].
17. *Mariupol word*. – 1917. – № 54. – June 9. – [in Russian].
18. *Romanko, I.* The development of theater art in Ukraine in 1917-1920. : Extended abstract for obtaining scientific degree of candidate of historic sciences: 07.00.01. «History of Ukraine». Kyiv, 1999. – 19 p. – [in Ukrainian].
19. *Exposition of BKM – KP 3061 D 729*. – [in Russian].
20. *Exposition of BKM – KP 14118 F 5967*. – [in Russian].
21. *Yarutskiy L. D.* Mariupol old times: stories of the local ethnographer. – M. : Sovetskiy pisatel, 1991. – 432 p. – [in Russian].

Демидко Ольга, аспірантка Маріупольського державного університету

Театральное искусство Северного Приазовья в начале XX в.: пути развития

Исследовано развитие театрального искусства Северного Приазовья в начале XX в., рассмотрены репертуар, вклад гастролирующих трупп и развитие благотворительной деятельности театральных работников. Проанализированы особенности государственной политики в области театрального дела во времена Гражданской войны (1917-1920 гг.) и в первые годы советской власти.

Ключевые слова: театральное искусство, Северное Приазовье, репертуар, гастроли, аматоры, политика.

Demidko Olga, aspirantka Mariupol's`kogo derzhavnogo universy'tetu

Theatrical art of North Pryazov at the beginning of XX century: ways of development

The article is dedicated to the development of theatrical art in North Priazovye at the beginning of 20th century. The theatrical life of North Priazovye has not been investigated yet as an original art phenomenon, and therefore, it demands for the detailed studying. There are the repertoire, the role of touring troupes and development of charitable activities of actors in the region described in the article as well. The information was collected from literature, newspapers and funds of local lore museums.

The study showed us the rising of ideological and educational value of the scene provincial theaters at the beginning of XX c. In Mariupol and Berdyansk worked several theaters, which created conditions for the formation of theater seasons, touring groups' arrivals and also the base for the development of local amateur groups. Performances of guest performers – Ukrainian, Russian and foreign stars of theater scene contributed to the promotion and enrichment of theatrical culture, transforming Mariupol and Berdyansk into the cultural centers of the region.

The author considers the features of the state policy in the sphere of theatrical art during the Civil War (1917-1920) and in the first years of Soviet government power. The Soviet government made a circle of attempts to use the theater in the business of agitation and propaganda as much as possible. In consequence with nationwide problems, the conditions which theater region institutions worked in, considerably got worsened because of the fact of the demand of entertaining genres in the repertoire of the theaters. Nevertheless, thanks to the safekeeping of the best examples of the theatrical traditions, the priorities in the repertoire policy were given to the Ukrainian, Russian and foreign classics.

In conclusion, it may be said also, that theater in North Priazovye at the beginning of XX c., was developed, despite the complications that have been appeared under the influence of existing political regime and differed from others in the existence of various professional and amateur groups, wide touring guest activities of the prominent masters of the stage and diverse repertoire.

Key words: theatrical art, North Priazovye, repertoire, tours, amateurs, politics.

Надійшла до редакції 6.10.2015 р.

УДК 78.01 (477.8)«19»

Бермес Ірина Леонтівна, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри методики музичного виховання
і диригування Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

КУЛЬТУРОТВОРЧА СУТНІСТЬ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТ.)

Розкриваються засади музичного просвітництва як багатогранного явища. Виокремлюється дефініція «просвітництва», «музичне просвітництво» у візії українських і зарубіжних учених. Визначається роль музичного просвітництва у піднесенні української національної культури в Східній Галичині першої третини XX ст.

Ключові слова: просвітництво, музичне просвітництво, концерт, самоосвіта, Східна Галичина.

Неодмінною умовою розвитку культури незалежної української держави є вивчення й переосмислення історичного досвіду народу, збереження та використання його потужного культуротворчого потенціалу. Йдеться, передусім, про ті періоди української історії, в яких відбувалося піднесення національної свідомості, формування нових моделей світосприйняття, «перебудова» мислення. Ключового значення в цьому плані набуває остання третина XIX ст. у Східній Галичині – добі націєтворення, національної самоідентифікації українців, музичного просвітництва, що особливо плідно розгорнулося в першій третині XX ст.

Питання просвітництва, почасти й музичного, були в полі зору зарубіжних науковців Б. Асаф'єва, М. Б'ялик, З. Гладких, Н. Гродзенської, Д. Кабалевського, М. Космовської, Є. Легостаєва, В. Медушевського, Л. Мельникової, Н. Савельєвої, В. Шацької, Б. Яворського та ін. Засади просвітництва в культурно-освітньому просторі різних історичних етапів розкривали й українські вчені в дисертаційних дослідженнях і працях, зокрема Л. Березівська, П. Біліченко, Р. Гарат, М. Данилюк, Л. Кияновська, Н. Кобрин, Т. Коломієць, Я. Лисенко, О. Мельник, З. Нагачевська, В. Найда, Г. Падалка, Н. Фрадкіна, О. Цапко та ін. Однак широкий контекст музичного просвітництва не був предметом спеціальної уваги, певною мірою «випав» із поля наукових пошуків. Тому *мета* статті зводиться до розкриття «природи» музичного просвітництва як культурно-історичного феномену (на прикладі Східної Галичини першої третини XX ст.).

Історія розвитку культури – від давнини і до сьогодення – пов'язана з просвітництвом як соціальним і культурним явищем, обов'язковим атрибутом якого є не лише отримання нових знань, а й їх передача. Просвітницьке начало є тим рушієм, який не дозволяє людині зупинятися на досягнутому, спонукає до творчого пошуку, самовдосконалення, самоосвіти.

Просвітництво включає проблеми, які прийнято називати вічними, оскільки кожна доба відкриває нові перспективи в поширенні освіти та популяризації знань серед широких кіл людей. Упродовж століть воно було і залишається одним із головних чинників розвитку людства. З давніх часів про роль просвітництва в духовному становленні особистості розмірковували філософи і пов'язували його з вихованням особистості, набуттям нею соціального й культурного досвіду, необхідного для повноцінного життя в суспільстві.

Чимало вчених з'ясовували сутність цього унікального феномену. В. Даль позиціонував просвітництво як «світло науки і розуму, зігріте чистою моральністю; розвиток розумових і моральних сил людини»; чітке усвідомлення «свого обов'язку та мети в житті» [3; 541]. У словнику С. Ожегова дефініція «просвітництво» визначається як «розповсюдження знань, освіти» [9; 537]. «Просвітити» чи «інформувати» означає «надати... знання, поширити досягнення культури» [там само] для того, щоб зробити людину освіченішою. Є. Помелова характеризує просвітництво як «самовіддану плодотворну діяльність особистості чи групи осіб із розвитку освіти в складних соціальних умовах» [10; 11]. У сучасному мовознавстві «просвітництво» часто сприймається як синонім іменника «освіта» – «процес засвоєння знань; навчання» [16; 641]. У вузькому значенні його розуміють як «основне призначення музичного гуртка...» [14; 342]; у широкому – як «розповсюдження знань, освіти, культури» [16; 641].

Коренем слова «просвітництво» є лексема «світ», яка займає центральне місце в тлумаченні його сутності. Споріднений зв'язок його лексико-семантичних варіантів помічається в багатьох європейських мовах. В англійській мові корінь поняття «the enlightenment» (просвітництво) складає «light» (світло). Аналогічно в німецькій «Aufklärung» (просвітництво) – «klar» (ясний, прозорий,

світлий, чіткий, зрозумілий), у французькій «*Siècle des Lumières*» (епоха світочів, Просвітництва) – «*lumière*» (світло, вогонь).

Просвітництво – явище багатогранне. Під ним здебільшого розуміють загальноєвропейський культурно-ідеологічний рух кінця XVII-XVIII ст., завданням якого було «переламати» консервативні форми суспільного, культурного та духовного життя. Поширення передових ідей і знань у середовищі, що не має доступу до джерел інформації, – головне завдання просвітництва. Вінцем прогресивної суспільної діяльності в цьому плані стала епоха Просвітництва у Франції, що відкрила світові імена Вольтера, Руссо, Монтеск'є, Гердера, Шиллера, Гете й ін. мислителів-енциклопедистів. Уже в XVIII ст. категорію «просвітництво» використовували Ф. Вольтер, Й. Гердер, відтак І. Кант, який визначив магістральну його мету у праці «Відповідь на запитання: Що таке Просвітництво?» (1784 р.). За І. Кантом, воно полягає у вільному використанні людського розуму для прогресивного перетворення суспільства – «свобода на відкрите використання розуму і всіх його складових» [8; 159].

Просвітництво це не лише освіта широких верств населення, що сприяє примноженню їх інтелектуального потенціалу, це ще й прилучення до цінностей культури та мистецтва як основи духовності. Для того, щоб суспільство на тому чи іншому історичному відтинку не втратило духовні орієнтири, необхідною є просвітницька діяльність, що набувала таких форм, які відповідали завданням культурного й соціально-економічного розвитку. Просвітницька діяльність – важлива засада творення особистості з чіткою світоглядною позицією, сформованою системою цінностей. Більше того, ідеї загального блага, краси, добра – мотиву просвітництва – пов'язуються з визнанням вищою цінністю життя кожної людини на землі, здатної реалізувати в практичній діяльності свій творчий потенціал. За В. Губ'яком, «просвітницька діяльність» – це система «організаційно-освітніх, мистецьких і масово-комунікативних (періодична преса, книговидавнича справа) заходів, здійснюваних громадськими українськими організаціями (товариства «Просвіта», «Рідна школа», «Луг», «Січ», «Пласт», «Сільський господар», «Союз українок» та ін.) і спрямованих на формування національно-культурного простору, громадянського суспільства, виховання освіченого, національно-свідомого українця» [2; 3]. У фокусі культурно-просвітницької діяльності концентрується увага на людині, зокрема збагаченні її духовного світу (за О. Васильєвою, духовний світ є «надбанням активності самої людини як діяльної цілісності, самоспрямованої на задоволення своїх внутрішніх природних потреб»; це мікрокосм, нерозривна єдність розуму, почуттів, волі – І. Б.), культури (за Е. Тейлором, культура – «знання, вірування, моральність, право, звичаї, вміння та навички, набуті людьми як членами суспільства»; за О. Шокало – «система саморозвитку, самореалізації людини й її духовний самотвір»). Тому значення просвітництва в розвитку людини, як мислячої істоти, освіченої, толерантної, готової до спілкування, важко переоцінити.

Науковці послуговуються поняттями «музична просвіта» та «музичне просвітництво», які варто розмежувати. Під «музичною просвітою» Н. Савельєва розуміє «процес поширення в соціумі феноменів музичної культури» [12; 83], що об'єднує всі види музичної діяльності: композиторську та виконавську творчість, музикознавство, музичну педагогіку і концертну справу й принагідні до них форми, що склалися історично, – композиторську, виконавську практики, музичну критику, педагогічні та концертні організації. У науковій літературі музично-просвітницька діяльність розглядається в різних площинах: «як засіб художнього спілкування з аудиторією (М. Каган), основа лекторської практики музикознавця» (Є. Дуков), засіб розвитку ораторської майстерності (Є. Ножин, Н. Бабич) [7; 9].

Музичне ж просвітництво – це «частина музичної просвіти, представлене власними, лише йому властивими методами та формами, пов'язаними з підготовкою, організацією і реалізацією концертних програм» [12; 8]. Сутність і зміст поняття «музичне просвітництво» пов'язується з культуротворчістю, що, на думку О. Жорнової, є феноменом, який «існує в нерозривності індивіда і спільноти»; діяльністю, «котра сполучена з появою нових не ризикованих, соціально значущих культурних значень, смислів або артефактів» [4]. Різновидом культуротворчості є музична діяльність, яка в просвітницькому русі зводиться, головним чином, до засвоєння музичних знань та вмінь, передачі їх через творчо-виконавську практику колективів музично-освітніх чи громадських установ. Покликаючись на О. Апраксіну, сутність музичного просвітництва виражається в «загальній музичній освіті, загальній музичній грамотності, слуханні та розумінні музики...» [1; 98]. Витоки музичного просвітництва кореняться в усвідомленні благотворного впливу музики на душу людини та її значущої виховної сили. Музичне просвітництво можна позиціонувати як діяльність, що забезпечує розвиток музичних інтересів, потреб і смаків і в цілому сприяє становленню підвалин музичної культури.

Просвітництво на основі музичної інформації має важливе значення для умузикальнення особистості, піднесення її культурного рівня. Просвітницька ідея, здебільшого, зводиться до

забезпечення широкого доступу до справжніх музичних цінностей. Як вид діяльності, музичне просвітництво пов'язане з питаннями виховання й освіти. Головне його завдання полягає в ангажуванні представників різних соціальних груп до музичного життя, прилученні їх до багатоманітних музичних джерел – народних пісень, взірців національної і світової музичної спадщини, отримання та поширення знань про музику. Оскільки музика корелюється з художніми образами, апелює до почуттів людей, вона може сприяти їхньому духовному очищенню. Навіть більше: музика є тим інтегруючим корелятом, який має здатність об'єднувати навколо себе групи однодумців. Специфіка музичного просвітництва виявляється в заходах, ініційованих виконавцями та слухачами, в тривалих і частих контактах слухачів із музикою, прагненні до самоосвіти. Головними «дійовими особами» просвітницької практики є виконавці, «споживачами» музичної інформації, безпосереднім її об'єктом – слухачі.

Музично-просвітницька діяльність є необхідною, соціально значущою. Учасники просвітницького руху повинні володіти комплексом психолого-педагогічних і спеціальних знань, умінь, навичок, виявляти жертовну готовність до здійснення місії просвітництва. Найбільш ефективно музичне просвітництво реалізується шляхом вивчення й популяризації взірців національної і світової музичної культури для широкого загалу. Музичне просвітництво проявляється найбільш яскраво в організації концертних заходів, забезпеченні систематичних контактів аудиторії з музичними артефактами. Воно, здебільшого, представлене такими видовищними формами, як концерт (тематичний, авторський, збірний, театралізований, ювілейний), «музична академія», вечорниці, лекція-концерт, огляди-конкурси художніх колективів, театральна постановка тощо. Концерт – це форма звукової комунікації, у музичних артефактах якого звук, як акустичний сигнал, є важливим носієм закладеної в ньому інформації. Реакція на звук, сприйняття музичної інформації – важливі функції, що збагачують загальний і музичний досвід, впливають на емоційний стан слухачів, налаштовують їх на позитивний контакт із виконавцями, навколишнім світом і духовними сферами свідомості через пізнання музичних творів, вироблення морально-етичних і естетичних орієнтирів.

Важливе значення у музичному просвітництві має репертуар. Концертний репертуар формувався відповідно до сприйняття соціумом зразків народної чи композиторської творчості. Під репертуаром Н. Савельєва розуміє «частину феноменального ряду, представлену творами композиторської творчості, що володіють силою просвітницького впливу на аудиторний простір» [12; 14]. Він повинен відповідати змісту просвітництва, зосереджувати в собі комплекс художніх особливостей, необхідних для даного етапу суспільного розвитку. Слухачка аудиторія (за Н. Савельєвою, аудиторний простір) не лише сприймає музичну інформацію в процесі концерту, а й стимулює музичну свідомість, яка, за О. Самойленко, – ... центральна складова свідомості культури, культури як пам'яті, оскільки внаслідок особливої здатності музики втілювати позасловесні смисли, ... вона безпосередньо пов'язана зі смисловим тезаурусом культури і, відтворюючи його, «згадуючи» про нього, безупинно його доповнює і перетворює» [13; 68]).

Багата репертуарно-жанрова палітра концертних програм корелюється з поняттям «концертної ситуації» (за А. Ахмедходжаєвою), серед ознак якої можна виокремити актуальність та затребуваність твору, здатність виконавців до публічної діяльності, готовність публіки до сприйняття музичних творів. Постулюючи феномен музичного просвітництва як вид творчо-виконавської діяльності, спрямованої на отримання музичних знань, умінь, навичок, підвищення рівня музичної компетентності людини через її активне музикування (участь в аматорських гуртках), популяризацію взірців української та західноєвропейської музики, сприйняття їхнього змісту, автор відносить музичне просвітництво до плідних традицій української культури.

Просвітницька діяльність – явище, притаманне українській культурі в галицькому середовищі останньої третини ХІХ – першої третини ХХ ст. В окреслений період вона охоплювала всі вікові та соціальні групи української людності, мала колосальний вплив на формування її естетичного світогляду, передусім – піднесення національної самосвідомості. Поява й укорінення музичного просвітництва в галицькому оточенні вищезазначеного періоду має своє пояснення. По-перше, підневільне становище українства Східної Галичини спонукало його до розвитку автохтонної культури, що узгоджувалося з індивідуальним психотипом галичанина-інтроверта. Його почуттєвість, самозануреність, самозосередженість, естетизм найповніше реалізувалися в обширі просвітництва.

По-друге, концертна практика, як одна з форм музичного просвітництва, втілювалася аматорами, що берегли народні традиції, звичаї, передусім гуртового співу, закладені генетично й історично. Концертна діяльність забезпечувалася й професійними музикантами, які викладали в музичних навчальних закладах (Вищому музичному інституті та його філіях) чи приїжджали на гастролі; громадськими товариствами, котрі засновували хори, оркестри, театральні трупи,

влаштовували публічні концерти; меценатами, які всіляко підтримували, сприяючи піднесенню культурного рівня українців, забезпечуючи неперервність просвітницького процесу.

Хоча наприкінці XIX – першій третині XX ст. не йшлося про менеджмент (як спосіб спілкування з людьми, мистецтво керування – І. Б.) концертної діяльності аматорських гуртків, усе ж він мусів бути присутнім. Адже обов'язковими атрибутами розробки того чи іншого проекту-концерту були такі конструктивні елементи, як художня ідея, укладення та підготовка програми, композиція, організація концерту, забезпечення концертного майданчика, фінансування, втілення задуму тощо. Тож і це завдання успішно реалізувалося управами культурно-освітніх і громадських товариств.

Виконавська практика аматорських гуртків культурно-просвітницьких товариств ґрунтувалася на влаштуванні концертів вокально-хорової, інструментальної, симфонічної музики – художнього явища, що являло композицію з низки творів, пов'язаних єдиним замислом і сюжетною лінією. Концерти поширювали в соціумі музичні артефакти, передусім українські, розкривали їхній зміст, формували морально-естетичні орієнтири суспільства, його «музичну свідомість» (за Б. Яворським і Т. Адорно). Як форми музичного просвітництва вони вирізнялися поліваріантністю, жанровою багатоманітністю, поєднанням у тематичному концерті різних видів мистецтв (музика, поезія, хореографія). Їх можна розглядати як проекти, спрямовані на надання певних послуг. Драматургія тематичних програм пов'язувалася з вербальним рядом. Просвітня намагалися впроваджувати в практику доступні музичні твори, які б долали інтелектуальний, часовий бар'єр у процесі сприйняття, ініціювали використання в концертній практиці словесних пояснень до програм у вигляді анотацій (усних і письмових – афіші, анонси, програми, проспекти). Проведення концертів у театралізованій формі (на думку М. Мельник, виразними засобами театралізації є «символ, метафора, алегорія, за допомогою яких створюється яскраве концертне дійство, де важливою одиницею сценічної інформації є номер» [6; 17]), попередження виконання програми вступним словом – допомагало слухачам зрозуміти задум композитора, почати епоху та стиль (у загальних рисах), художній образ і ін. Такі концерти поєднували інформативність із духовно-моральним впливом на аудиторію, отриманням естетичної насолоди. Концертна діяльність аматорських гуртків певним чином корелювалася з психологічними, соціологічними, естетичними запитами виконавців і слухачів. Її суспільні прикмети зумовлювалися, насамперед, духовними потребами народу, рівнем його освіти, появою лідерів, які володіли достатнім рівнем музичного інтелекту, суспільної активності й, відповідно, впливали на просвітницькі процеси. Як правило, вони й очолювали виконавські аматорські колективи, навіть не будучи професіоналами в цій справі.

Вагомим чинником культурного піднесення українців Східної Галичини у першій третині XX ст. залишалися художні колективи, що діяли при культурно-просвітницьких товариствах. Їх учасниками були аматори, найбільш активні сили краю, що підтримували «традиції української національної самобутності і культурного прогресу» [15; 518]. Музично-просвітницький рух концентрувався у хорах, оркестрах, театральних гуртках при різних товариствах, кожне з яких займало свою нішу в культурному просторі (аматорські гуртки «Просвіти», парамілітарних товариств «Січ», «Сокіл», «Пласт»; спеціальні музичні організації, як «Боян», при якій діяли музична школа, бібліотека, нотне видавництво та ін.). Їх концертна практика характеризувалася високим мистецьким рівнем і організацією, що стало важливим чинником виховання смаків слухацької аудиторії.

Завдяки заходам, які влаштовували управи цих товариств значно поживався інтерес суспільства до проведення музичних імпрез у задумі святкувань меморіальних дат, знаменних подій тощо. Такими концертами вшановували творчі здобутки відомих українських культурних діячів (майстрів слова, композиторів) і поважних гостей, які приїжджали в Галичину. Шевченківські, Лисенківські академії, концерти на честь І. Франка, М. Шашкевича, Лесі Українки, духовні, світські музичні вечори помітно активізували український національний рух, у них брали участь найкращі виконавські колективи. «Семним кодом» (за Р. Бартом), національним концептом музичного просвітництва став Т. Шевченко, концерти на честь якого пробуджували національну свідомість, утверджували самобутність українців, протистояли денаціоналізації.

М. Міхновський наголошував: «Є один день – се свято великого поета, коли всі оті рутенці, малороси, хохли, черкаси, русини, руснаки... почувають себе синами одного народу, дітьми одної матері України, ...чують себе рівними з другими народами, і серця всіх українців б'ються в унісон» [11; 4].

У першій третині XX ст. концертне життя, як вагомий фактор музичного просвітництва, стало непорушною традицією репрезентації українства в умовах чужоземного поневолення, звичним явищем дійсності галичан, одночасно потужним імпульсом для їхньої самореалізації та згуртування. Центрами віддзеркалення новітніх напрямів його розвитку залишалися хори, оркестри, що заклали «підвалини майбутнього розквіту музичного мистецтва в краї» [5; 98], професіоналізації музичного життя.

Головним орієнтиром культурно-мистецької практики просвітницьких товариств в українському просторі Східної Галичини першої третини ХХ ст. була національна ідея, що виражалася в домінуванні творів українських композиторів. Така репертуарна політика засвідчувала національно-орієнтований вектор музичного просвітництва, що сприяв піднесенню національної культури, національному самоствердженню українців, формуванню творчої особистості, здатної до об'єднання, гармонізації нації і збереження її ідентичності перед викликами втрати державності чи в бездержавній ситуації. Вона сприяла розвитку аматорського музикування, появі численних музичних і співочих гуртків, що влаштовували концерти світської та духовної музики на достатньому рівні, задовольняючи запити українців. Ці фактори дозволяють припустити, що музичне просвітництво було природним процесом, який визначався, з одного боку, «визріванням» внутрішніх естетичних потреб українців і появою в краї творчих сил, зусиллями яких піднісвся культурний рівень автохтонного населення, з іншого, – національними тенденціями художньої культури, що специфічно виявлялися в місцевих умовах як свого роду відповідь на політику влади, спрямовану на онімечення та ополячення народу. Потуги українців на ниві музичного просвітництва засвідчили унікальність національної музичної культури, сприяли виробленню власного досвіду її відродження і піднесення.

Список використаної літератури

1. **Апраксина О.** Очерки истории художественного воспитания / О. Апраксина. – М. : АПН РСФСР, 1956. – 224 с.
2. **Губ'як В.** Просвітницький рух у Західному Поділлі в контексті українського національного культурного відродження (60-і роки ХІХ – 30-і роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 09.00.12 – «Українознавство» / В. Губ'як. – К., 2004. – 18 с.
3. **Даль В.** Толковый словарь русского языка: современная версия / В. Даль ; сост. Е. Грушко, Ю. Медведев. – М. : Эксмо-пресс, 2000. – 736 с.
4. **Жорнова О.** Культуротворчість: історія терміну та еволюція поняття [Електронний ресурс] / О. Жорнова // Міждисциплінарні дослідження в науці та освіті. Психологічні науки : зб. пр. І Міжнар. наук.-метод. конф. (7 трав. 2012 р.). – Режим доступу : <http://www.es.rae.ru/mino/> 158–1090.
5. **Кияновська Л.** Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
6. **Мельник М.** Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. Мельник. – К., 2009. – 22 с.
7. **Мельник О.** Формування досвіду музично-просвітницької діяльності майбутніх вчителів музики як педагогічна проблема / О. Мельник // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 14. «Теорія і методика мистецької освіти» : зб. наук. пр. – К. : НПУ, 2009. – Вип. 8 (13). – С. 108–113.
8. **Мислителі німецького романтизму.** Т. 1 / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 588 с.
9. **Ожегов С.** Словарь русского языка / С. Ожегов. – М. : Рус. язык, 1985. – 798 с.
10. **Помелова Е.** Просветительство и его роль в развитии образования : автореф. дисс. ... канд. пед. наук. : спец. 13.00.01 – «Общая педагогика, история педагогики и образования» / Е. Помелова. – Казань, 2005. – 20 с.
11. **Промова, виголошена Миколою Міхновським у Харкові 18 березня 1909 р. на святі в честь Т. Шевченка** // Рідний край. – 1909. – Ч. 7. – С. 3–5.
12. **Савельева Н.** Музыкальное просветительство в деятельности концертно-филармонических организаций. Теория, история, практика / Н. Савельева. – Саратов, 2013. – 286 с.
13. **Самойленко О.** Феномен «музичної свідомості» Д. Шостаковича у контексті культури другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. / О. Самойленко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ, 2009. – № 2 (3). – С. 68–76.
14. **Селицкий А.** Не складывать оружия! (Освещение работы филармонии в СМИ) / А. Селицкий // А. Селицкий. Музыковедение – океан возможностей : избр. ст. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. Рахманинова, 2012. – 477 с.
15. **Семчишин М.** Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – 2-е вид. – К. : АТ «Друга рука» : МП «Фенікс», 1993. – 550 с.
16. **Современный толковый словарь русского языка** / ред. С. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2001. – 960 с.

References

1. **Apraksyna O.** Ocherky po ystoryy khudozhestvennoho vospytanyia / O. Apraksyna. – М. : АПН РСФСР, 1956. – 224 s.
2. **Hubiak V.** Prosvitnytskyi rukh u Zakhidnomu Podilli v konteksti ukrainskoho natsionalnoho kulturnoho vidrozhennia (60-i roky XIX – 30 roky XX st.) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk. : spets. : 09.00.12 – «Ukrainoznavstvo» / V. Hubiak. – К., 2004. – 18 s.

3. *Dal V.* Tolkovyj slovar russkogo yazyka: sovremennaja versija / sost. E. Hrushko, Yu. Medvedev. – M. : Eksmo-press, 2000. – 736 s.
4. *Zhornova O.* Kulturotvorchist: istoriia terminu ta evoliutsiia poniattia [Elektronnyi resurs] / O. Zhornova // Mizhdystyplinarni doslidzhennia v nautsi ta osviti. Psykholohichni nauky : zb. pr. Pershoi Mizhnarod. Nauk.-metodychnoi konf. (7 trav. 2012 r.). – Rezhym dostupu : <http://www.es.rae.ru/mino/158-1090>.
5. *Kyianovska L.* Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. / L. Kyianovska. – Ternopil : Aston, 2000. – 339 s.
6. *Melnyk M.* Teatralizovanyi tematychnyi kontsert yak syntetychnyi zhanr stsenichnykh mystetstv : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 26.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / M. Melnyk. – K., 2009. – 22 s.
7. *Melnyk O.* Formuvannia dosvidu muzychno-prosvitnytskoi diialnosti maibutnikh vchyteliv muzyky yak pedahohichna problema / O. Melnyk // Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 14. «Teoriia i metodyka mystetskoï osvity» : zb. nauk. pr. – K. : NPU, 2009. – Vyp. 8 (13). – S. 108–113.
8. *Myslyteli nimetskoho romantyzmu.* T. 1. / uporiad. L. Rudnytskyi, O. Feshovets. – Ivano-Frankivsk : Vyd-vo «Lileia-NV», 2003. – 588 s.
9. *Ozhegov S.* Slovar russkogo yazyka / S. Ozhegov. – M. : Russkyi yazyk, 1985. – 798 s.
10. *Pomelova E.* Prosvetytelstvo y eho rol v razvytyi obrazovanyia : avtoref. dyss. ... kand. ped. nauk. : spets. 13.00.01 – «Obshchaia pedahohyka, ystoriia pedahohyky y obrazovanyia» / E. Pomelova. – Kazan, 2005. – 20 s.
11. *Promova, vyholoshena Mykoloiu Mikhnovskym u Kharkovi 18 bereznia 1909 r. na sviati v chest Tarasa Shevchenka* // Ridnyi krai. – 1909. – Ch. 7. – S. 3–5.
12. *Saveleva N.* Muzykalnoe prosvetytelstvo v deiatelnosti kontsertno-fylarmonycheskykh orhanyzatsyi. Teoriia, ystoriia, praktyka / N. Saveleva. – Saratov, 2013. – 286 s.
13. *Samoilenko O.* Fenomen «muzychnoi svidomosti» D. Shostakovycha u konteksti kultury druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia / O. Samoilenko // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K. : NMAU, 2009. – № 2 (3). – S. 68–76.
14. *Selytskyi A.* Ne skladyvat oruzhya! (Osveshchenye raboty fylarmony v SMY) / A. Selytskyi // A. Selytskyi. Muzykovedenye – okean vozmozhnostei : zb. st. – Rostov-na-Donu : Yzd.-vo Rostov. Hos. konservatoryi ym. S. Rakhmanynova, 2012. – 477 s.
15. *Semchyshyn M.* Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu / M. Semchyshyn. – K. : AT «Druha ruka» : MP «Feniks», 1993. – Vyd. 2. – 550 s.
16. *Sovremennyi tolkovyi slovar russkogo yazyka* / red. S. Kuznetsov. – SPb. : Norynt, 2001. – 960 s.

Бермес Ирина Леонтиевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франка

Культуротворческая сущность галицкого музыкального просветительства (первая треть XX ст.)

Раскрываются принципы музыкального просветительства как многогранного явления. Выделяется дефиниция «просветительство», «музыкальное просветительство» в видении украинских и зарубежных ученых. Определяется роль музыкального просветительства в подъеме украинской национальной культуры в Восточной Галиции первой трети XX в.

Ключевые слова: просвещение, музыкальное просвещение, концерт, самообразование, Восточная Галиция.

Bermes Iryna, doktor my'steczstvoznavstva, profesor, zaviduvach kafedry` metody`ky` muzy`chnogo vy`hovannia i dy`ry`guvannia Drogoby`cz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu im. I. Franka

Culture creating nature of Galician musical education (the first third of the XX century)

The origins of musical education are rooted in the knowledge of beneficial effects of music on the human soul and its significant educational effect. Musical education can be regarded as an activity that ensures the development of musical interests, needs and tastes, and generally promotes the formation of the foundations of music.

Education based on musical information is important for the individual musical development, for raising of ones cultural level. Educational idea mostly comes down to ensuring wide access to genuine musical values. As an activity, music education is closely linked with issues of training and schooling. Its main task is to involve different social groups into musical life, introducing them to the various musical sources – folk songs, examples of national and world musical heritage, sharing knowledge about music. Since music is correlated with artistic images, appealing to the feelings of people, it can contribute to their spiritual purification. Specificity of musical education is in organizing prolonged and frequent contacts of listeners with music, in a voluntary initiative of performers and listeners in the quest for self education. One of the main «consumers» of musical information, the target of musical education's outreach is a listener. An important factor in the cultural development of Ukrainian East Galicia in the first third of the twentieth century were the ensembles connected with community organizations such as «Prosvita», «Bojan», «Ridna shkola», «Plast», «Sich» and others. Their participants were amateurs, the most active forces of the area that supported the traditions of Ukrainian national identity and cultural progress. Musical educational movement concentrated in choirs, orchestras, theater circles at various community organizations, each of which occupies a niche in the cultural space of Eastern Galicia (amateur groups of «Enlightenment», paramilitary societies «Sich», «Sokil», «Plast», special music organizations such as «Bojan», that had a music school, a library, music publishing, etc).

In the first third of the twentieth century the concert life as an important factor in musical education was enduring the tradition of representation of Ukrainians in conditions of alien subjugation, a commonplace reality for Galicians while also being a powerful impetus for their self fulfillment.

Key words: education, music education, concert, self education, Eastern Galicia.

Надійшла до редакції 7.10.2015 р.

УДК 7.037

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософських наук та історії України
ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

ФУТУРИЗМ У КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОГО РУХУ: ВІД ІТАЛІЙСЬКОГО ДОСВІДУ ДО УКРАЇНСЬКИХ ІНВАРІЦІЙ

Відтворено історію становлення футуризму в контексті авангардного руху. Показана специфіка італійської моделі футуризму, що вплинула на подальші естетико-художні пошуки російських і українських прибічників цього мистецького напрямку. Окреслено відмінності позиції українських футуристів як у творчому аспекті, так і пошуках ними теоретичного підґрунтя нового мистецтва.

Ключові слова: авангардний рух, футуризм, філософсько-естетичне підґрунтя, технізація, урбанізація, традиція, інваріації.

Історія футуризму як впливового явища в авангардному мистецтві ХХ ст. у тій чи іншій мірі присутня в сучасному історико-культурному та естетико-мистецтвознавчому теоретичному просторі. На нашу думку, цей факт має кілька пояснень, а саме: 1. Неординарність тих завдань і цілей, які поставив перед собою і своїми прибічниками італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944 рр.) – офіційний засновник футуризму; 2. Засадничі позиції італійської моделі футуризму – вплив технічного прогресу на динамізацію художньої форми в мистецтві, футуризм і проблема видової специфіки мистецтва, місце митця в соціально-політичних трансформаціях суспільства, частиною якого є митець та ін. – до сьогодні виступають об'єктом теоретичної уваги науковців, оскільки протягом минулого століття представники інших художніх напрямів, зазнаючи помітних коливань у логіці руху «не-реалістичного» мистецтва, будували власні конструкції, відштовхуючись від досвіду футуризму; 3. Протягом 2009 р. світова художня спільнота відзначила 100-річний ювілей футуристичного мистецтва, що, безперечно, стимулювало нові наукові розвідки і щодо італійського досвіду, і щодо тих інваріацій, що супроводжували марінеттівський футуризм в інших країнах світу, зокрема, в Росії та Україні.

Аналізуючи і оцінюючи сторічну історію футуризму, відомий український естетик Л. Левчук використовує мовну структуру «слов'янська модель футуризму» і зазначає: «...доречно розрізнати західноєвропейський футуристичний рух, серцевиною якого є італійська традиція, і слов'янську модель футуризму, де українські і російські футуристи, – О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко, Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Маяковський, В. Хлебніков, М. Ларіонов, О. Екстер – при всій своїй самотності все ж мали потужні спільні риси» [6; 4].

У переліку прізвищ українських футуристів Л. Левчук називає тих, хто стояв у витоків формування саме української моделі футуризму в живописі та поезії, яка, безперечно, мала спільні риси не лише з російським, а й італійським футуризмом. Ці спільні риси визначалися приналежністю будь-якої модифікації футуризму до авангардного руху. Оскільки наше власне ставлення до історії та сучасних інтерпретацій феномену «авангардний рух» було представлено у публікації «Українська модель футуризму: стан сучасних досліджень», усю увагу цієї статті приділимо порівняльному аналізу специфіки становлення і розвитку італійського, російського та українського футуризму, сфокусувавши увагу на наступному: 1. Хронологія становлення національних моделей футуризму; 2. Філософсько-естетичне підґрунтя італійського, російського та українського футуризму; 3. Футуризм і проблема видової специфіки мистецтва; 4. Технізація й урбанізація як подолання традицій класичного мистецтва; 5. Політико-ідеологічна орієнтація футуристів.

Підкреслимо, що у хронологічному аспекті українська модель футуризму виявилася наймолодшою і, з одного боку, мала змогу опертися на дві попередні, а з другого, – створювала власний культурний простір, не апробований а ні італійцями, а ні росіянами. Фіксуємо сьогодні

хронологію становлення російського футуризму – 1909 р., як рік народження італійського футуризму, є загальноновизнаним – слід, на нашу думку, рухатися по шляху, який накреслив один з ідеологів російського футуризму В. Каменський (1884-1961 рр.) в автобіографічній книзі «Шлях ентузіаста». Позиція В. Каменського, а його точку зору поділяли і В. Маяковський, і Д. Бурлюк, будувалася на тому, що першими російськими футуристами були «будетляни» – творча група на чолі з В. Хлебніковим, яка сформувалася у 1909 р. Коментуючи цю тезу, Л. Левчук зазначає: «Певним підтвердженням версії В. Каменського щодо 1909 р. як року народження російського футуризму є і той факт, що Ф.–Т. Марінетті, відвідавши Росію 1914 р., сприймав «будетлян» як футуристів «неіталійської» моделі» [6; 7].

Якщо стосовно року виникнення російського футуризму ще й до сьогодні можуть вестися дискусії, адже не всі літературознавці схильні ототожнювати футуризм з експериментами «будетлян», то початок формування української моделі футуризму визначається максимально чітко – 1914 р., коли оприлюднені поетичні збірки М. Семенка (1892-1937 рр.) «Держання» та «Кверофутуризм».

Розкриття українських інваріацій футуризму вимагає чіткого розуміння того, заради чого італійці і росіяни обґрунтували футуризм – від лат. *futurum* – майбутнє – напрям в авангардистському європейському мистецтві, який розпочав свою історію від 10-х років ХХ ст., оскільки перший – франкомовний – маніфест футуристів був надрукований у французькій газеті «Фігаро» 20 лютого 1909 р. Протягом цього ж року у журналі «Поезія» з'являється і його італомовний текст.

Перший маніфест футуристів, автором якого був Марінетті, складався з двох частин: вступу і теоретичної програми, сформованої з 11 тез. Така стисла форма, зміст якої являв собою пафосно-декларативні заяви, не мала аналогів в історії мистецтва і вже сама по собі була викликом естетико-мистецтвознавчим традиціям минулого.

До 1909 р. Марінетті – юрист за освітою – вже видав дві збірки віршів – «Підкорення зірок» (1902 р.) та «Руйнування» (1904 р.), які, з одного боку, були схвально сприйняті критиками, а з іншого, – мали перші ознаки тих експериментів, що пізніше сформують такий специфічний феномен як «футуристична поезія».

На нашу думку, буде доречним згадати і наступне: поняття «футуризм» ще у 1904 р. ввів в ужиток іспанський письменник Габріель Аломар, котрий був і автором статті «Футуризм», яка мала свого читача на європейських теренах. Отже, перший маніфест футуристів спирався на певні естетичні й мистецтвознавчі подразники, які кілька років спрямовували світовідчування художньої спільноти. Паралельно з маніфестом, Марінетті працює над романом «Футурист Мафарка», який вийшов друком у 1909 р. Як і перший маніфест футуристів, роман спочатку був оприлюднений у Франції. Його видання в Італії спричинило не лише скандал, а й судовий процес з подальшою заборонаю поширення цього твору як порнографічного. Саме роман «Футурист Мафарка» дав більш чітке уявлення щодо теоретичних уподобань Марінетті, ніж це могли зробити і його ранні твори, і означений маніфест.

Частина літературознавців називає «Футуриста Мафарку» «африканським романом», оскільки його герой – Мафарка – безсмертна механічна надлюдина – є вождем африканського племені, а народження його сина Газурмаха подається автором в якості алегорії народження футуризму. Тема надлюдини, а також послідовно проведена ідея волі, що стимулює подолання залежності від природи й «матерії», відсилає читачів до шопергауерівсько-ніцшеанського теоретичного простору, який і у наступних творчих шуканнях засновника футуризму буде присутній досить виразно.

Зазначимо, що ніцшеанські мотиви властиві і українській моделі футуризму. Це цілком логічно, оскільки філософія Ф. Ніцше на початку минулого століття не лише була досить популярною серед української інтелігенції, а й розділила її як на його опонентів (І. Франко, Леся Українка), так і прибічників (О. Кобилянська). Окрім ідей Ф. Ніцше, серед засновників українського футуризму була низка прибічників психоаналізу З. Фрейда, ідеї якого протягом перших десятиліть ХХ ст. широкого розповсюджувалися серед науковців Одеси, Львова, Харкова і Києва. Особисто М. Семенко, котрий, як уже підкреслювалося, був засновником української моделі футуризму, знаходився під впливом інтуїтивістської естетики А. Бергсона, неодноразово посиляючись на феномен інтуїції в якості «керманіча» поетичної творчості. У контексті зазначеного, не можна не погодитися і з точкою зору А. Білої – відомого дослідника історії українського літературного авангарду, – яка підкреслює факт впливу на Семенка, так би мовити, поточних політичних подразників, зокрема, брошури Й. Сталіна «Об основах ленинизма» [1; 144].

Якщо італійські і українські футуристи «наснажувалися», передусім, теоретичними шуканнями європейської філософії, то російським футуристам суголосними виявилися ідеї старослов'янської

естетики та дух «народної вольниці» С. Разіна. Підтвердженням цього є спогади В. Каменського, якого В. Маяковський вважав «батьком російського футуризму» [5]. Відтак, оприлюднюючи у 1909 р. 11 тез маніфесту, Марінетті вже мав певні практичні напрацювання, які сукупно дозволяли виразно представити мистецтво майбутнього. Зазначимо: спроби систематизувати естетико-художні чинники футуризму, повинні враховувати, що футуризм це досить складний, динамічний феномен, який протягом усього періоду свого активного розвитку «прирощував» нові ознаки, намагався розширювати та удосконалювати власну теоретичну платформу. Помітне збагачення футуристичної естетики відбувалося під впливом втілення програми «мистецтва майбутнього» – окрім поезії, живопису та скульптури – у такі види мистецтва, як театр, кінематограф, архітектура.

Намагання Марінетті і його прибічників впровадити естетико-художні засоби футуризму у розгалужену систему видів мистецтва заслуговують на увагу, оскільки відповідні теоретико-прикладні спрямування присутні, по суті, у всіх національних футуристичних моделях, в тому числі і українській. Зазначимо, що італійці чимало зусиль витратили на створення теорії футуристичного театру, підґрунтям якої став «Маніфест синтетичного театру». Хоча найголовнішим принципом театральної вистави повинна була виступати імпровізація, футуристи все ж писали так звані «синтези», які повинні були допомагати акторам. Сьогодні театрознавці мають змогу проаналізувати біля 80 «синтез», створених протягом 1915-1916 рр.

Певний творчий досвід щодо використання футуристичної естетики в театрі мали і російські митці, проте для українських футуристів сцена як простір можливих художніх експериментів виявилася мало цікавою. І хоча Л. Курбас (1887-1937 рр.) – видатний діяч українського театру початку минулого століття – у молоді роки був близьким до українських футуристів, пізніше – у практиці розвитку театру – сповідував експресіоністичну естетику.

Надзвичайно яскраво українська модель футуризму була втілена в образотворче мистецтво, зокрема, в ті експериментальні полотна, які створював О. Богомазов (1880-1930 рр.) – видатний живописець і теоретик мистецтва. Його праця «Живопис і елементи» [3], написана у 1914 р., вперше представила ті естетико-художні чинники – «ритм картинної площини», «динамізм кольору», «інтервал», «наповненість форми», – спираючись на які створюється футуристична живописна картина. На нашу думку, особливо цінним є органічне поєднання в творчій спадщині О. Богомазова досвіду живописця, теоретика і викладача, адже протягом певного часу він був професором Київського художнього інституту.

Отже, українські футуристи значно підсилили теоретичну вагу проблеми синтезу мистецтв – проблеми, якою протягом 10-30-х років ХХ ст. опікувалися такі видатні митці, як О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс. Творчо-пошуковий потенціал синтезу мистецтв визнавав і Л. Курбас. Як відомо, М. Семенко досить ґрунтовно розробив ідею поезомалярства, підґрунтям якої виступала між чуттєва асоціація «слово-колір». Означена ідея, по-перше, достатньо ємка сама по собі, а по-друге, відкриває нові естетико-художні обрії щодо експериментів із так званою кольоровою поезією. Активна розробка на межі ХХ-ХХІ ст. феномену «синестезійної чуттєвості» стала блискучим підтвердженням правоти М. Семенка.

Реконструючи сутність футуризму, так би мовити, зразка 1909 р., слід наголосити на постаті самого Марінетті, характер якого відбився в певній хаотичності й фрагментарності тієї моделі італійського футуризму, яку його засновник запропонував своїм сучасникам. Досить переконливий опис 33-річного «батька футуризму» дає Є. Бобринська – відомий російський мистецтвознавець, автор низки ґрунтовних робіт з історії футуризму: «...всі, хто писав про вождя футуристів, незмінно підкреслювали парадоксальний сплав якостей його натури: агресивний і сентиментальний, тонкий дипломат і різкий войовничий агітатор, вірцевий чоловік і пристрасний, непостійний закоханий; революціонер і академік, націоналіст і космополіт, максималіст і романтик, котрий накреслив на своїх прапорах «зневага до жінки» та «вб'ємо місячне світло» [2; 6]. При всій складності систематизації теоретичних поглядів Марінетті в якості засновника футуризму, все ж поза сумнівами залишається його інтерес до феноменів техніки та урбанізації, поданих в органічній зв'язці з проблемою традицій.

Аналізуючи позицію Марінетті початку минулого століття, слід виокремити його інтерес до техніки, технічного прогресу, які з одного боку, символізують рух, швидкість, ритм, силу, а з другого, – стимулюють удосконалення виробництва, що дозволяє людині спостерігати й сприймати динаміку як реальність. Практично усі учасники футуристичного руху на всіх етапах його становлення і розвитку культивували урбанізм, розвиваючи нову естетику – естетику машинної індустрії та функціонування великого міста. Коментуючи цей аспект у програмі італійських футуристів, Л. Левчук зазначає: «Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з

часом знищить свого творця – людину. Футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [6; 4]. У процитованому фрагменті, точка зору Л. Левчук чітко передає стан внутрішніх «нестиковок» позиції футуристів, Як можна оспівувати техніку, визнаючи її драматичний вплив на долю людини? Якщо зникає людина, – творець і «споживач» техніки, – то на чому і для кого «будуватиметься» футуристичне мистецтво? В означеному контексті особливої ваги набувають тези футуристів щодо «подолання людини» та «смерті на узбіччі юності». Можна погодитися з Є. Бобринською, котра вважає, що «в динаміці нової індустріальної і урбаністичної реальності вони бачили скоріше міфологізований образ своєї «релігії життя», в якій центральне місце належало «жадоби абсолютної сили і безсмертя» [2; 22].

На нашу думку, технізація чи урбанізація, яку сповідував італійський футуризм, – з усіма «за» і «проти» цих ідей – може сьогодні сприйматися й оцінюватися в її, так би мовити, «чистому» вигляді. Наразі, ці ж ідеї доцільно інтерпретувати і з урахуванням схильності самого Марінетті як до процесу створення «нових міфів», так і до захоплення ним містикою та теософією: в низці футуристичних ідей доби становлення цього мистецького напрямку реальність, міфологія, гра, містифікація настільки переплетені, що подекуди не дозволяють відділити зерна від плевел.

Техніко-урбаністичними мотивами просякнута і поезія М. Семенка. Його захоплення технічним прогресом і необхідністю оспівувати урбанізовану реальність не несе в собі тієї жорсткості й агресивності, властивій італійському футуризму. Семенка більше хвилює як своєрідний поетичний діалог «село – місто», так і використання техніко-урбаністичної тематики задля демонстрації вичерпаності «селянського» спрямування українського мистецтва. Означені настрої певним чином поєднують у спадщині поета осмислення техніко-урбаністичних настроїв з проблемою традицій в мистецтві. Це дозволяє Семенку в поезії 20-х років зберігати присмак ліризму й психологізму.

Слід підтримати той шлях осмислення техніко-урбаністичних мотивів у творчості і Семенка, і інших представників українського футуризму, запропонований А. Білою. Літературознавець робить наголос на «витоках урбаністичної лірики», які слід шукати за доби «стильового» нашарування останньої третини XIX ст., у декадансі як заключному акорді філософії європейської культурної вичерпаності» [1; 106]. Теоретично перспективним є запропоноване А. Білою співставлення творчої позиції М. Семенка та І. Северяніна щодо змістовної орієнтації урбаністичної поезії [1; 108–110].

Паралельно з відстоюванням техніко-урбаністичної орієнтації футуризму, Марінетті рішуче заперечує традиції класичного мистецтва, «художні школи». Оскільки одним із носіїв традицій виступають музеї, італійськими футуристами проголошується послідовна боротьба проти цього суспільного надбання. Пізніше, досить відверто і Марінетті, і його прихильники взагалі почали заперечувати моральні та художні цінності культури як такої.

Проблема традицій та ставлення до мистецтва минулого не лише посідали значне місце в теоретичних програмах футуристів, а й демонстрували певні розходження між їх заявами і реальними вчинками деяких із них. Відомо, що італійці рішуче заперечували і феномен традицій, і надбання класичного мистецтва. Їх не влаштовувала логіка розвитку, коли діє залежність: «традиція – спадкоємність – новаторство». Якщо розглянути живописні полотна італійських футуристів – Дж. Балла «Вуличний ліхтар» (1910-1911 рр.), У. Боччоні «Стан душі. Ті, хто пішли» (1911 р.), Ф. Т. Марінетті «Слова на свободі» (1912 р.), Л. Руссола «Динамізм автомобіля» (1912 р.), Дж. Северіні «Санітарний поїзд» (1915 р.), – то стає зрозумілим, що практично усі італійські футуристи-живописці сповідують феномен новаторства, без будь-яких натяків на минулі художні надбання.

Близьке до італійців нехтування традиціями демонстрували і українські футуристи. 1914 р. у передмові до «Дерзання» – першої збірки української футуристичної поезії – М. Семенко «спалює» «Кобзар» Шевченка, а пізніше – у 1924 та 1928 роках – видає власний «Кобзар» та «Малий Кобзар і нові вірші». Все це робиться цілком свідомо, адже є актом зневаги до класика української літератури, до тієї поезії, яка, на думку футуристів, вичерпала себе. М. Семенко упереджено ставиться до національного чинника в мистецтві, подекуди сприймаючи національне як провінційне.

Що ж стосується позиції російських футуристів, то їх ставлення до традицій було суперечливим. Поряд із закликами знищувати музеї та позбавлятися від класиків на пароплаві нового мистецтва, В. Каменський працює над поемою «Степан Разін», вважаючи, що саме цей народний герой потрібний футуристам. Створення поеми «Степан Разін» емоційно і пристрасно підтримують Д. Бурлюк, який називає Каменського «Вася Разін» і закликає «працювати Степана»; В. Хлебніков благословляє Каменського, а М. Кульбін закликає Каменського «писати кров'ю», адже «сміливість футуризму вище мистецтва. Ми перейшли грані можливого – ми йдемо далі» [5; 173–175]. Зрозуміло, що не лише символ С. Разіна є свідченням визнання персоналій російської історії і можливість їх

включення до нового культурного контексту. Чимало російських футуристів захоплювалися архаїкою, фольклором, не заперечували естетико-художню оригінальність традиційного російського лубка. Цей аспект розвитку російської моделі футуризму принципово не співпадав з орієнтацією італійців і саме за захоплення примітивним мистецтвом, архаїкою і фольклором росіян – під час візиту до Москви – критикував Марінетті. Як зазначає Л. Левчук, на думку Марінетті, «найбільш «італійським» серед російських футуристів був В. Маяковський» [6; 7].

Повертаючись до аналізу італійської моделі футуризму зазначимо, що намагання знищити надбання минулого, сприяти появі «великої Італії» та скерувати шлях митців у створення майбутнього – такого, як його розуміли італійські футуристи, – було серед тих причин, які привели Марінетті до лав прихильників фашистської ідеології, пошуків й встановлення контактів з однодумцями серед європейської художньої інтелігенції. У цьому аспекті показовою є зустріч Марінетті у 1934 р. з Г. Бенном (1886-1956 рр.) – відомим німецьким поетом, котрий протягом 30-40-х років підтримував фашизм.

Не всі футуристи поділяли погляди Марінетті. Сьогодні існує чимало джерел, автори яких показують внутрішні політичні розбіжності серед його прихильників, які, поділяючи його художні шукання, відмежовувалися від політичних симпатій «батька футуризму». Політична та ідеологічна позиція є тим чинником, який, так би мовити, залишає російський та український футуризм на протилежному від італійського березі, оскільки росіяни і українці були пристрасними прибічниками лівих ідей і вітали 1917 рік – рік жовтневих революційних подій.

Канадський літературознавець О. Ільницький на сторінках ґрунтовного дослідження «Український футуризм (1914-1930)» [4] спробував систематизувати політико-ідеологічну позицію українських футуристів, зокрема, М. Семенка, О. Полторацького, М. Бажана, які намагалися долучитися до визначення, а подекуди і теоретичного осмислення таких феноменів, як «комуністична» культура, ідеології, політика. О. Ільницький, залучаючи матеріал численних статей, виступів та заяв прибічників футуристичної моделі нового українського мистецтва, переконливо показав, що ніхто з них не оминав демонстрації власної – «лівої» – політичної позиції, яка, по-перше, обов'язково озвучувалася як «анти буржуазна», а по-друге, як така, що прокладає шлях новим комуністичним ідеям та устремлінням. Водночас, вони розуміли, що шлях нового мистецтва буде складний і суперечливий, і слушно зауважували: «Світ почувань і думок навіть сучасного комуніста живе ще в старому і не є ще світ почувань і думок людини комуністичного суспільства» [4; 236].

Із матеріалу, представленого О. Ільницьким, можна зробити висновок, що у контексті політико-ідеологічної позиції різних представників українського футуризму, М. Семенко висловлює найбільш теоретично зрілі ідеї. Так, він визнає, що поділ культури на буржуазну і пролетарську є дещо відносним, оскільки не спирається «на об'єктивно-наукове формулювання самого поняття культури і його змісту». Засновник українського футуризму вважає спрощеною думку про те, «що «буржуазна» культура може стати «пролетарською» тільки через домішку «пролетарського» змісту». М. Семенко переконаний: «Щоби справді стати новою, «комуністична» культура має набутися виразно інших структурних рис» [4; 237–238]. Слід визнати, що хоча українські футуристи – як і їх колеги в інших країнах – не уникали пафосно-декларативних гасел, проте паралельно з цим, вони виступали і як теоретики, не обминаючи принципово важливих естетико-мистецтвознавчих проблем, які висував перед ними конкретний історичний період.

Підсумовуючи, слід наголосити на наступному: 1. Футуризм, сформувавшись в Італії, поступово став потужним явищем у логіці розвитку авангардного мистецтва загалом. Сприймаючись сучасниками як мистецтво майбутнього, футуризм спонукав до експериментів у різних видах мистецтва, найбільш виразно продемонструвавши свої можливості в поезії та живописі; 2. Посівши в перші десятиліття ХХ ст. певне місце в художньому житті більшості європейських країн, футуризм відіграв важливу роль у втіленні новаторських естетико-художніх чинників в російське та українське мистецтво означеного періоду; 3. Український футуризм сформувався як самобутнє явище, передусім, в поезії та живописі і протягом 1914-1937 рр. відігравав помітну роль в оновленні української культури, переведенні її «з рейок селянських на рейки великого міста», передусім, за рахунок експериментів на теренах як змісту, так і художньої форми; 4. Порівняльний аналіз трьох футуристичних моделей – італійської, російської та української – дозволяє стверджувати, що українські футуристи значну увагу приділяли теоретичному обґрунтуванню засад нового мистецтва, намагаючись включити його в загальний соціально-політичний та ідеологічний рух країни; 5. Український футуризм не лише виявився ланкою в європейському футуристичному русі, а заявив себе як самоцінний феномен, відстоюючи по багатьох позиціях власну спрямованість та специфічну теоретичну орієнтацію.

Список використаної літератури

1. **Біла А.** Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. **Бобринская Е.** Футуризм / Е. Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
3. **Богомазов А.** Живопись и элементы / А. Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. / упоряд. Д. Горбачов. – К., 2005. – С. 42–69.
4. **Ільницький О.** Український футуризм (1914-1930) / О. Ільницький ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Л. : Літопис, 2003. – 456 с.
5. **Каменский В.** Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В. Каменский. – Пермь : Пермск. кн. изд-во, 1968. – 240 с.
6. **Левчук Л.** Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр. / КНЛУ. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 3–9.

References

1. **Bila A.** Ukraïns'kij literaturnij avangard: poshuki, stil'ovi naprijamki / A. Bila. – K. : Smoloskip, 2006. – 464 s.
2. **Bobrinskaja E.** Futurizm / E. Bobrinskaja. – M. : Galart, 2000. – 192 s.
3. **Bogomazov A.** Zhivopis' i jelementy / A. Bogomazov // Ukraïns'ki avangardisti jak teoretiki i publicisti : zb. / uporjad. D. Gorbachov. – K., 2005. – S. 42–69.
4. **Il'nic'kij O.** Ukraïns'kij futurizm (1914-1930) / O. Il'nic'kij ; per. z angl. R. Thoruk. – L : Litopis, 2003. – 456 s.
5. **Kamenskij V.** Put' jentuziasta. Avtobiograficheseskaja kniga / V. Kamenskij. – Perm' : Permskoe kn. izd-vo, 1968. – 240 s.
6. **Levchuk L.** Futurizm : istorija, teorija, mistec'ka praktika / L. Levchuk // Aktual'ni filosof's'ki ta kul'turologichni problemi suchasnosti : al'manah : zb. nauk. pr. / KNLU. – K., 2009. – Vip. 24. – S. 3–9.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философских наук и истории Украины ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет»

Футуризм в контексте авангардного движения: от итальянского опыта к украинским инвариантам

Отражена история становления футуризма в контексте авангардного движения. Показана специфика итальянской модели футуризма, которая повлияла на дальнейшие эстетико-художественные искания и русских, и украинских сторонников указанного направления в искусстве. Очерчены отличия позиции украинских футуристов как в творческом аспекте, так и поисках ими теоретического основания нового искусства.

Ключевые слова: авангардное движение, футуризм, философско-эстетические основания, технизация, урбанизация, традиция, инвариации.

Holodynska Svitlana, kandydat filosof's'ky'x nauk, docent kafedry filosof's'ky'x nauk ta istoriyi Ukrainy' DVNZ «Pry'azov's'ky'j derzhavny'j texnichny'j universy'tet»

Futurism in context of vanguard rush: from Italian experience to Ukrainian interpretations

The history of futurism as an influential phenomenon in the avant-garde art movement of XX century in a varying degree continually exists in the modern historical and cultural, aesthetic and artistic theoretical space. In author's opinion, this fact can be explained as follows : 1. The tasks and purposes set by Italian poet Filippo Tommazzo Marinetti (1876-1944), an official founder of futurism, and his supporters were out of ordinary; 2. The main principles of Italian futuristic model – the influence of technical progress on artistic forms dynamics, futurism and the problem of art's specific character, the role of artist as a constituency of the society in its socio-political transformations etc. – have drawn the great attention of many theoretical researchers till nowadays. Within the previous century the representatives of different artistic directions built up own patterns based on futuristic fundamentals, though experiencing peculiar fluctuations in 'non-realistic' art movement logics; 3. In 2009 the world art community commemorated the 100th anniversary of futurism that stimulated a lot of new scientific studies concerning both Italian experience and its invariants which accompanied Marinetti's futurism in other countries of the world, including Russia and Ukraine. The whole author's attention in this article is paid to the comparative analysis of Italian, Russian and Ukrainian futurism establishment and development specificity with the main focus on the following : 1. Chronology of futurism national models formation; 2. Philosophical and aesthetical grounds of Italian, Russian and Ukrainian futurism; 3. Futurism and the problem of art specific character; 4. Technicalization and urbanization as the ways to overcome classical art traditions; 5. Political and ideological orientation of futurists. It is emphasized that chronologically Ukrainian futuristic model is the youngest one, so, on the one hand, it had a chance to be based on two others, on the other hand, created own cultural space which wasn't approved by both the Italians and the Russians. Besides, the author notes that Nietzschean motifs are attributable to the Ukrainian futuristic model which parted Ukrainian intellectuals into Nietzsche's opponents (I. Franko, L. Ukrainka) and his supporters (O. Kobylans'ka). The founders of Ukrainian futurism were even advocates of Z. Freud's psychoanalysis whose ideas were widespread among the scholars of Odessa, Lviv, Kharkiv and Kyiv for the first decades of XX century.

In the present research the author emphasizes that futurism is rather complicated and dynamic phenomenon which reshaped, widened and improved own theoretical platform within the period of its active development. The noticeable enrichment of futuristic aesthetics occurred under the terms of the program 'art of future' implementation into such genres

as poetry, art and sculpture as well as theatre, cinematography and architecture. The Ukrainian futuristic model extremely vividly was embodied in the art, particularly, in the experimental pictures by A. Bogomazov (1880-1930), an outstanding artist and art theorist. Ukrainian futurists considerably strengthened theoretical part of the art synthesis problem. Such creative and searching potential of arts' synthesis was recognized by L. Kurbas. M. Semen'ko is known to have worked out the idea of artistic poetry in detail, the basics of which was inter-perceptual association 'word-color'. At the edge of XX-XXI centuries the active development of the 'synaesthesia sensuality' phenomenon became the brilliant proof of M. Semen'ko's rightness, his poetry was penetrated with technical and urban motifs. Moreover, Ukrainian futurism is close to the Italian one considering neglecting the traditions. To sum up, the author concludes :

1. Formed in Italy, futurism constantly became the powerful phenomenon in the avant-garde art development logics in general. Apprehended as an art of future by its contemporaries, futurism stimulated serious experiments in different arts, the most vividly shown its worth in poetry and art;

2. Haven taken special place in the art of most European countries in the first decades of XX century, futurism was of great importance in embodiment of innovative aesthetic and artistic factors in Russian and Ukrainian art of that period;

3. Ukrainian futurism formed itself as an original phenomenon, mainly, in poetry and art. Within the period of 1914-1937 it played a distinctive role in renovation of Ukrainian culture, its transforming «from peasant rails into urban ones», mostly on account of bold experiments concerning both contents and artistic form;

4. Comparative analysis of three futuristic models – Italian, Russian and Ukrainian ones – gives the grounds to state that Ukrainian futurists paid considerable attention to the theoretical explanation of new art principles, trying to make it a constituent part of general socio-political and ideological movement of the country;

5. Ukrainian futurism was not simply a chain in European futuristic movement but manifested itself as a self-valuable phenomenon, upholding its own directivity and specific theoretical orientation in many ways.

Key words: avant-garde movement, futurism, philosophical and aesthetic grounds, technicalization, urbanization, tradition, invalidations.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 787.6(477)

Павленко Леся Олександрівна, аспірантка

Київського національного університету культури та мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Стаття присвячена розгляду становлення вітчизняного академічного бандурного виконавства в другій половині ХХ ст. Досліджено формування київської та львівської академічних шкіл бандурного виконавства, удосконалення конструкції інструментів, розширення репертуару, пошук нових концертних форм сольного-інструментального і ансамблевого виконавства.

Ключові слова: академічне бандурне виконавство, академічні школи, конструктивні удосконалення, бандура, репертуар.

Актуальність теми. В культуротворчих процесах сучасності важливу роль відіграє усвідомлення глибинних джерел формування мистецьких явищ в єдності їх поступального розвитку. Важливою складовою національної культури, що репрезентує її на загальносвітовому рівні, є українське бандурне виконавство. Становлення професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва припадає на другу половину ХХ століття. Саме в цей період бандурне виконавство зазнає кардинальних змін, які полягали у розширенні мережі навчально-освітніх закладів, конструктивному удосконаленні інструментів, оновленні репертуару. Одночасно розробляються науково-теоретичні засади академізації бандурного виконавства, які стали визначальними для формування творчих шкіл.

Історичний розвиток становлення академічного бандурного виконавства багато в чому визначає обличчя сучасного музичного мистецтва. Відтак всебічне вивчення спадщини бандурного виконавства попередніх десятиліть є актуальним для окреслення творчих перспектив його майбутнього розвитку.

Аналіз публікацій. Звернення до питань становлення академічного бандурного виконавства, формування його теоретичних основ, виконавських академічних шкіл знайшло відображення в працях таких дослідників: А. Гуменюк, М. Давидов, В. Дутчак, Б. Жеплинський, І. Котляревський, І. Панасюк, Л. Пасічник, Л. Понікарова, Н. Брояко; жанрово-стильову еволюцію репертуару вивчали І. Дмитрук, О. Ніколенко, О. Олексієнко. Обґрунтуванню поняття бандурного вокалу та синкретизму співогри присвячена робота Н. Морозевич, вокальну специфіку бандурного мистецтва детально

проаналізувала С. Вишневецька. Конструктивним особливостям бандури та шляхам їх удосконалення присвячені праці І. Зіньків, І. Скляра, Р. Гриньківа.

Розвиток бандурного мистецтва в контексті ансамблевого та оркестрового виконавства висвітлено в працях Л. Мандзюк, І. Мариніна, Р. Берези, М. Євгенівої, Г. Гринчука, Г. Файнштейн, М. Дмитренко, В. Уманець, Л. Шемет, Т. Слюсаренко.

Незважаючи на багатоаспектність наукових досліджень вітчизняного академічного бандурного виконавства, в сучасному мистецтвознавстві поза увагою дослідників залишається чимало інших питань, зокрема, вивчення еволюції становлення академічних традицій виконавства в соціокультурному контексті та динаміка їх розвитку.

Відтак *мета дослідження* полягає в аналізі та узагальненні еволюційних процесів, з урахуванням регіональної специфіки становлення академічних традицій бандурного виконавства в Україні в другій половині ХХ ст.

Для її досягнення передбачається виконання таких завдань: з'ясувати соціокультурний контекст становлення академічного бандурного виконавства та чинники його розвитку в означений період; проаналізувати діяльність основних академічних виконавських шкіл бандурного мистецтва – київської та львівської; охарактеризувати конструкторські особливості удосконалення інструменту та їх взаємопов'язаність з розширення репертуару бандуристів; з'ясувати роль конкурсно-фестивальної діяльності в популяризації бандурного виконавства та підвищенні професійного рівня музикантів.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на вимушений період занепаду (середина 30-х – кінець 40-х рр. ХХ ст.) та уповільнення професійного розвитку, бандурне виконавство набирає нових обертів на шляху свого академічного становлення, починаючи з другої половини ХХ ст. Це був досить складний і неоднозначний час для української культури, яка продовжувала зазнавати утисків та гонінь, з якої вихолощували національну ідею та дух українства. Окреслюючи загальний стан, в якому перебувало й розвивалося музичне й, зокрема, бандурне мистецтво, І. Панасюк зазначав, що формування академічного бандурного мистецтва відбувалося в період фактичного радянського тоталітаризму, занепаду і нищення народного кобзарства і самих кобзарів, з яких лише одиницям вдалося вжити. Відтак, на думку дослідника, в тогочасній культурі, яка була заідеологізованою, почали розвивати псевдо кобзарство, ототожнивши його з бандурництвом, що знайшло свій прояв у радянській культурі середини століття [9; 60].

Слід зазначити, що в розвитку академічного бандурного виконавства в повоєнний період остаточно сформувалися дві основні школи гри – київська і львівська, що знайшло відбиття і в виконавській майстерності бандуристів.

До певної міри знаковою подією в напрямі розвитку академічного бандурного виконавства стало відкриття в 1950 р. у Київській консерваторії класу бандури. Серед перших викладачів цього музичного напрямку – видатні бандуристи М. Полотай, А. Бобир, В. Кабачок, які не лише визначали розвиток бандурного мистецтва, а й сформували власні високопрофесійні виконавські школи. Поєднання глибоких знань традиційного кобзарського мистецтва з постійною концертною практикою сприяло активізації сольного та ансамблевого виконавства, узагальненню методичного і педагогічного досвіду, а також залученню композиторів до створення оригінального репертуару для бандури.

Визначальна роль у формуванні київської школи академічного бандурного виконавства належить професору Національної музичної академії України ім. П. Чайковського С. Баштану, творча постать якого була визначальною для утвердження академічного бандурного виконавства в українській музичній культурі [8; 2].

Отримавши в 1957 р. премію і золоту медаль за I місце на Міжнародному конкурс-фестивалі молоді та студентів у Москві, С. Баштан продовжив подальшу творчу працю в якості соліста-інструменталіста. Вагомою була і його науково-педагогічна діяльність: спільно з відомим педагогом-бандуристом А. Омельченком він видав навчально-методичний посібник «Школа гри на бандурі» (1984 р.); постійно підбирав, систематизував та випускав репертуарні збірники для бандуристів. Навчаючись по класу бандури спочатку у В. Кабачка (музичне училище ім. Р. Глієра), а потім у М. Геліса (Київська консерваторія), їхні кращі традиції академічного бандурного виконавства С. Баштан послідовно втілював протягом усього періоду своєї творчо-педагогічної діяльності. Сформувавши потужну школу бандурного виконавства, С. Баштан вивів його на новий професійний рівень, що неодноразово довели своїм талантом такі його випускники, як І. Коваль, В. Кушпет, Л. Дедюх, Т. Гриценко, Л. Ковальчук, М. Голенко, Ю. Незовибатько, Н. Брояко.

Складною щодо поширення та розвитку професійного бандурного виконавства була ситуація й на західних теренах України, зокрема у Львові. Як відзначають Б. Жеплинський та Р. Гавалюк, «наприкінці 1940 – початку 1950-х років тривали переслідування та репресії щодо учнів

кобзарської школи Ю. Сінгалеви́ча, солістів-виконавців, учасників та керівників ансамблів. Зокрема, було заарештовано О. Гасю́ка – керівника капелл Політехнічного інституту та Будинку вчителя у Львові» [4; 232].

Разом із тим, відчутними були й процеси поживавлення та активізації музичного життя. Починаючи з 1950 р. у Львові в музично-мистецьких навчальних закладах, зокрема двох музичних школах та музучилищі, відкривають навчальні класи бандури. В числі першого набору студентів училища був В. Герасименко – відомий бандурист, педагог, який згодом став професором Львівської консерваторії, сформувавши свою творчу школу. [10; 148]. Завдяки його реформаторській діяльності академічне бандурне виконавство досягло високопрофесійного рівня в стінах Львівської консерваторії.

Розширення освітніх можливостей для академічного навчання по класу бандури ставило водночас перед педагогами і музикантами проблему удосконалення інструменту, що уможливило би підвищення виконавської майстерності. Слід зазначити, що еволюція бандури, що відбувалася протягом другої половини ХХ ст., фактично була одним із визначальних чинників становлення професійного бандурного виконавства.

У різний час над конструктивними розробками щодо технічного удосконалення бандури працювали такі майстри, як В. Тузиченко, І. Скляр, В. Герасименко, Р. Гриньків. Їхні модернізовані інструменти запускали в серійне виробництво. Так, зокрема, в розробках і творчих пошуках В. Тузиченка й І. Скляра головним питанням було як знайти засоби швидкого й надійного переключення тональностей. Спочатку це був багатоступінчатий валок, поворотом якого фіксувалося сім різних положень, яким відповідали певні тональності, згодом він замінений дещо складнішим механізмом переключення тональностей. Бандури, розроблені В. Тузиченком, які на початку 1950-х рр. використовувала Державна капела бандуристів, були досить громіздкими з важкою механікою, занадто широкий гриф зумовлював швидко стомлюваність лівої руки бандуриста [11; 50].

Із 1954 р. Чернігівської музичною фабрикою випускається бандура «київського типу» І. Скляра за формою, яку розробив О. Сластіон. У конструктивній розробці Скляра покращені акустичні властивості бандури, розроблено універсальний засіб перемикання тональностей, частковий доступ лівої руки до приструнків, збільшилася сила звуку.

У 1967 р. розпочато випуск нової розробки киево-харківської бандури конструкції І. Скляра та, на жаль, до смерті майстра (1970 р.) виготовлено було лише 8 інструментів.

Не стояли осторонь удосконалення бандури й митці західного регіону. Напередодні війни там були поширеними бандури київського та харківського типів. Львівська фабрика музичних інструментів, яка була заснована ще в 1946 р., з 1949 р. почала випуск «дев'яти експериментальних діатонічних бандур за кресленням бандуриста О. Гасю́ка» [4; 121].

До удосконалення бандури долучився В. Герасименко, перші інструменти якого створені протягом 1950-1957 рр. У цих розробках він використав «конструктивні напрацювання київських бандур В. Тузиченка та галицьких майстрів К. Місевича, Ю. Сінгалеви́ча, О. Гасю́ка» [4; 122].

1958 р. В. Герасименко створює перший власний інструмент із полегшеною масою корпусу шляхом виготовлення клепок (сегментованої) нижньої частини. Ним вперше застосовано більш компактний механізм перемикання тональностей. З 1960 р. на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта» почали серійне виробництво дитячих бандур київського типу.

1964 р. В. Герасименко сконструював декілька «хроматичних» бандур із механізмом перемикання тональностей, яких назвали «львів'янками». Корпус так само мав клепокву конструкцію. Перші «львів'янки» мали 64 струни (16 басів і 48 приструнків). Із 1964 р. Львівська фабрика музичних інструментів почала випуск таких бандур, що стали найпоширенішим концертним інструментом на західних теренах.

Згодом у 1970 р. Герасименко конструює іншу, технічно досконалішу модель бандури з діапазоном 4,75 октав та демпфером для зняття постійного звукового тону.

У 1990-х рр. В. Герасименко зацікавився бандурами харківського типу, цьому спонукало знайомство з канадським бандуристом В. Мішаловим, прихильником харківського способу гри на бандурі. Вже 1992 р. Герасименком створено першу діатонічну бандуру харківського типу, а в 1994 р. – хроматичну бандуру харківського типу. В цих конструкціях він прагнув поєднати компактний механізм перемикання тональностей (з «львів'янок») з індивідуальними перемикачами харківського типу, що дає можливості для виконання найширшого репертуару [4; 123].

Наприкінці 90-х рр. випускник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, учень С. Баштана – Р. Гриньків створив нову форму інструменту: бандуру «києво-харківського» типу. За своїми конструктивними особливостями вона розширювала можливості виконання, зокрема, краще можна було виконувати харківський спосіб гри. Як писав сам автор, «бандура, на якій я починав грати, мене не

влаштувала: я не міг відтворювати звук, динаміку відповідно до своїх бажань» [1; 63]. Результатом цих удосконалень стало значне покращення тембру й сили звучності, а також естетичного вигляду бандури, яка стала являти собою повноцінний інструмент європейського типу.

Таким чином, конструктивні вдосконалення бандури, враховуючи академічне спрямування виконавства, слугували постійному підвищенню професійної музичної майстерності бандуристів. Також це давало змогу значно розширювати репертуар складними творами: сонатами, сюїтами, концертними фантазіями, вокально-інструментальними творами, перекладами української та зарубіжної класики.

Для виконавців та викладачів академічного бандурного напрямку гостро постала проблема репертуару. На той час відомими було багато творів, написаних для бандурного виконання авторства як С. Баштана, так й інших композиторів. Сам С. Баштан активно співпрацював з А. Коломійцем, М. Дремлюгою, К. Мясковим, В. Кирейком. Серед їхніх творів для бандурного виконання були також поліфонічні цикли, сонати, концерти.

Аналізуючи окремі твори цих композиторів (такі, як «Української сонати» А. Коломійця, сонати для сольної бандури М. Дремлюги, «Сонати пам'яті М. Мяскова» В. Зубицького), дослідник бандурного виконавства І. Панасюк небезпідставно визначає головними тенденціями бандурного виконавства романтизований академізм та напрям, схильний до більш модерної (постмодерної) стилістики [7; 45].

Надзвичайно важливу роль для розширення репертуару бандурного виконавства відіграв творчий доробок композитора М. Дремлюги, різноманітний за жанровим діапазоном. Він прагнув використовувати виконавські можливості бандури в контексті класичної західноєвропейської музики. М. Дремлюга звертався також до такого жанру, як соната, що вважалося свідченням композиторської майстерності [6; 12]. Окрім цього, ним створено музику для бандури в складі камерного ансамблю та Концерт для бандури з оркестром, що було надзвичайно прогресивним у становленні академічного виконання.

Як зазначає О. Ніколенко, композитори зверталися й до такого не надто поширеного в бандурній творчості жанру, як сюїти, що створювало можливість для творчих експериментів. Сюїтні цикли створювалися для різних складів бандури: сольних, бандури та фортепіано, дуету бандур, мішаного ансамблю, бандури з оркестром. Зважаючи на особливості побудови циклу й наявність тематичних взаємозв'язків, для них є характерним поєднання рис камерності та концертності [5; 10].

Розширенню та збагаченню репертуару бандуристів сприяло аранжування класичних творів, також набували поширення переклади українських народних пісень для сольного і ансамблевого бандурного виконання [2; 10].

У 70-90-х рр. XX ст. відбувається остаточне закріплення за бандурою значення самодостатнього інструмента академічного професійного виконавства, яке відтепер поділяється на сольний-інструментальний, вокально-інструментальний та ансамблевий. Подальшому утворенню бандурного академічного виконавства сприяло розширення освітньої мережі, зокрема, відкриття бандурних класів в Одеській та Донецькій консерваторіях та в педагогічних ВНЗ.

Доволі прикметною ознакою музичної культури того періоду було започаткування з кінця 60-х рр. конкурсів виконавської майстерності на народних інструментах. Такі конкурси регулярно проводилися в Україні, сутність змагання та професійної майстерності на яких полягала в поєднанні (виокремленні як складової) інструменталізму, вокалу та ансамблевого виконання. Ці конкурси стимулювали виконавців до вдосконалення техніки виконання та естетичного змісту.

З метою популяризації бандурного виконавства, підвищення професійного рівня бандуристів, збагачення репертуару проходять всеукраїнські та міжнародні фестивалі і конкурси. У 1993 р. започатковано Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Хоткевича, з 1996 р. у Дніпропетровську раз на два роки проходить фестиваль-конкурс ансамблів бандуристів «Дзвени, бандуро!» [12; 03].

Висновки. Академічне бандурне виконавство другої половини XX ст. характеризується розвитком усіх його складових: формуванням навчально-освітньої мережі, удосконаленням музичного інструменту, створенням оригінального репертуару і значним розширенням існуючого, створенням науково-теоретичної бази навчання і розробкою методики викладання та популяризації бандурного виконавства. В той період бандури конструкції І. Скляра і В. Герасименка стали основними інструментами у виконавській і педагогічній діяльності бандурного академічного мистецтва.

Вагомий внесок у становлення професійної музичної освіти зробили викладачі бандури Київської (В. Кабачок, А. Бобир, С. Баштан) та Львівської (В. Герасименко, Л. Посікіра) консерваторій. Їхня творча, наукова, педагогічна діяльність сприяла подальшому розвитку професійної бандурної освіти, еволюції бандури від народного акомпануючого до академічного сольного інструмента, а також створенню оригінального інструментального репертуару. Творчі здобутки академічного бандурного виконавства

другої половини ХХ ст. сприяли зростанню авторитету української музичної культури на світових теренах, а бандура як національний інструмент зайняла гідне місце в професійно-академічному мистецтві.

Список використаної літератури

1. **Гриньків Р. Д.** Шляхи удосконалення конструкції бандури [Електронний ресурс] / Р. Д. Гриньків. – Режим доступу : http://knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/12_Grynkyv.pdf. – Заголов. з екрану.
2. **Дутчак В. Г.** Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. Г. Дутчак. – К., 1996. – 19 с.
3. **Жеплинський Б.** Микола Грисенко – засновник професійної академічної бандурної педагогіки у львівських навчальних закладах / Б. Жеплинський, Р. Гавалюк // Вісник Львів. університету. Серія «Мистецтво». – 2009. – Вип. 9. – С. 229–235.
4. **Зінків І.** Бандури Василя Герасименка : від «львів'янки» до харківської бандури / І. Зінків // Наук. зап. Серія «Мистецтвознавство». – 2013. – № 2. – С. 120–125.
5. **Ніколенко О. І.** Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / О. І. Ніколенко ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2011. – 16 с.
6. **Олексієнко О. В.** Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / О. В. Олексієнко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
7. **Панасюк І. В.** Київська академічна школа бандурного виконавства [Електронний ресурс] / І. В. Панасюк. – Режим доступу : http://knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/08_Panasuk.pdf. – Заголов. з екрану.
8. **Панасюк І. В.** Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / І. В. Панасюк ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 16 с.
9. **Панасюк І. В.** Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті / І. В. Панасюк // Наук. зап. Серія «Мистецтвознавство». – 2012. – №2. – С. 59–64.
10. **Слюсаренко Т. О.** Ансамблеве бандурне виконавство Західної України другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.: особливості буття та розмаїття форм / Т. О. Слюсаренко // Вісник ХДАДМ. – 2012. – № 14. – С. 147–151.
11. **Черкаський Л.** Еволюція кобзарських інструментів у контексті становлення української професійної музики / Л. Черкаський // Український народний музичний інструментарій на межі тисячоліть : мистецтвознав. записки відділу укр. народ. муз. інструм. Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. – К. : ДАКККиМ, 2007. – С. 44–54.
12. **Чернета Т. О.** Кобзарсько-бандурне мистецтво у сучасному соціокультурному просторі України / Т. О. Чернета // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. до 40-річчя колекції укр. народ. муз. інструм. Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (21-22 трав. 2009 р., м. Київ). – К. : ДАКККиМ, 2009. – С. 102–104.

References

1. **Hrynkyv R. D.** Shliakhy udoskonalennia konstruktсии bandury [Elektronnyi resurs] / R. D. Hrynkyv. – Rezhym dostupu : http://knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/12_Grynkyv.pdf. – Zaholov. Z ekranu.
2. **Dutchak V. H.** Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist I vykonavstvo : avtoref. dys. ... kand. mystets. : 17.00.03 – «Muz. mystets.» / V. H. Dutchak. – K., 1996. – 19 s.
3. **Zheplynskyi B.** Havaliuk R. MykolaHrysenko – zasnovnyk profesiinoi akademichnoi bandurnoi pedahohiky u lvivskykhna vchalnykhzakladakh / B. Zheplynskyi, R. Havaliuk // Visn. Lvivsk u-tu. Seria «Mystetstvo». – 2009. – Vyp. 9. – S. 229–235.
4. **Zinkiv I.** Bandury Vasylia Herasymenka: vid «lviv'ianky» do kharikvskoi bandury / I. Zinkiv // Naukovi zapysky. Seriya «Mystetstvosnavstvo». – 2013. – №2. – S.120–125.
5. **Nikolenko O. I.** Oryhinalna instrumentalna bandurna tvorchist v aspekti zhanrovo-stylovoievol iutsii : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 17.00.03 / O. I. Nikolenko ; Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. – L., 2011. – 16 s.
6. **Oleksiienko O. V.** Tvorchist Mykoly Dremluihy I protses stanovlennia bandurnoho repertuaru : avtoref. dys... kand. mystetstv. : 17.00.03 / O. V. Oleksiienko ; Nats. muz. akad. Ukrainyim. P. I. Chaikovskoho. – K., 2003. –16 s.
7. **Panasiuk I. V.** Kyivska akademichna shkola bandurnoho vykonavstva [Elektronnyi resurs] / I. V. Panasiuk. – Elektron. dan. (1 fail). – Rezhym dostupu : http://knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/08_Panasuk.pdf. – Zaholov. zekranu.
8. **Panasiuk I. V.** Tvorchia diialnist S. V. Bashtana v kontekst istanovlennia kyivskoi shkoly akademichnogo bandurnoho vykonavstva : avtoref. dys. ... kand. mystetstvosnav. : 17.00.03 / I. V. Panasiuk ; Nats. muz. akad. Ukrainyim. P. I. Chaikovskoho. – K., 2008. – 16 s.
9. **Panasiuk I. V.** Formuvanni aukrainskoi profesiino-akademichnoi bandurnoishkoly u sotsiokulturno mukonteksti / I. V. Panasiuk // Naukovi zapysky. Seriya «Mystetstvosnavstvo». – 2012. – №2. – S. 59–64.
10. **Sliusarenko T. O.** Ansambleve bandurnev ykonavstvo Zakhidno I Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI Istolittia : osoblyvosti buttia ta rozmaittia form / T. O. Sliusarenko // Visnyk KhDADM. – 2012. – № 14. – S. 147–151.

11. **Cherkaskyi L.** Evoliutsiia kobzarskykh instrumentiv u konteksti stanovlennia ukrainskoipro fesiinoimuzyky / L. Cherkaskyi // Ukrainsky inarodny imuzychnyi instrumentarii na mezhi tysiacholit: :mystetstvoznachchi zapysky viddilu ukr. narod. muz. instrum. Muzeiuteatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy. – K. :DAKKiM, 2007. – S. 44–54.

12. **Cherneta T. O.** Kobzarsko-bandurnemystetstvo u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori Ukrainy / T. O. Cherneta // Ukrainsky narodny imuzychnyiinstrumentarii: istoriia, teoriia i metody doslidzhennia : zb. mater. Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konf.do 40-richchia kolektsiukr. narod. muz. Instrumentiv Muzei u teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy (21-22 trav. 2009 r., m. Kyiv). – K. : DAKKKiM, 2009. – S. 102–104.

Павленко Леся Александровна, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств
Становление и развитие академического бандурного исполнительства во второй половине XX ст.

Статья посвящена рассмотрению становления отечественного академического бандурного исполнительства во второй половине XX в. Исследовано формирование киевской и львовской академических школ бандурного исполнительства, усовершенствование конструкции инструментов, расширение репертуара, поиск новых концертных форм сольно-инструментального и ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: академическое бандурное исполнительство, академические школы, конструктивные усовершенствования, бандура, репертуар.

Pavlenko Lesya Alexandrovna, Ph D student of Kyiv National University of Culture and Arts

Formation and development of academic bandura executions in the second half of the twentieth century

The development of the bandore performance in academic forms of sounding particularly had accelerated since the second half of the twentieth century. Inheriting the tradition of musical mastery of the beginning of the century, the bandore performance confirmed in academic forms by improving of the tools, expanding of the repertoire, finding new concert forms of instrumental and solo ensemble performance. An important factor in raising the academic Ukrainian musical performance in the 50-60-ies of the twentieth century was the establishment of the Kiev school of academic bandore performance. The lecturers enhanced the solo and ensemble performance, summarizing methodological and pedagogical experience, as well as attracting composers to create original repertoire for the bandore. Since 1950 the organized training of bandore has been associated with the opening of classes at music schools and colleges in Lviv in Galicia.

An important achievement of bandore art of the second half of the twentieth century was the invention of a solo-instrumental genre. New performance practice as ensemble as choir ones raised the issue of unification of the instrument and led to the first great structural modifications. An important step in the evolution of the constructive instrument was a combination of Kiev and Kharkov types of bandura that gave an opportunity to synthesize the best achievements of previous developments (khromatization, increasing of range, rational use of both hands) and to produce the Kiev-Kharkiv bandura with the mechanism of adjustment of tonalities.

Nowadays the ensemble Performance is divided into instrumental and vocal-instrumental, has different forms of functioning – great (folk orchestra, capella) and a small ensemble. They divided into homogeneous and mixed (orchestras and ensembles of folk instruments) ones.

Key words: bandore academic performance, academic schools, design improvements, bandore repertoire.

Надійшла до редакції 11.11.2015 р.

УДК 069.02:73/76(477.43/)(«1988/1990»)(09)(045)

Кравчук Костянтин Григорович, пошукувач ДВНЗ

«Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ ТА МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ У М. ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ КІНЦІ 1980 – ПОЧАТКУ 1990-х РОКІВ

Зосереджено увагу на мистецьких подіях та художніх явищах, що мали місце у пострадянському просторі м. Хмельницького. Значну увагу приділено діяльності обласного художнього музею та мистецькому об'єднанню «Плоский рів» і їх участі в художньому житті міста.

Ключові слова: художнє життя, музей, виставка, «Плоский рів», художня освіта.

Постановка проблеми. Відомо, що вивчення історико-культурних процесів у регіональному вимірі є важливою передумовою для відтворення цілісної картини розвитку культури країни.

Події, що відбувались у житті українського суспільства наприкінці 80 – початку 90-х років XX ст., заклали початок глибоких зрушень в усіх сферах життєдіяльності українського народу,

зокрема художній культурі. Художнє життя в країні того періоду відзначається помітним поживанням творчої та громадської активності митців, прагненням до вільного розгортання творчих процесів, пошуком нових форм, жанрів і стилів в образотворчому мистецтві. Хвиля мистецького оновлення охопила практично усі великі міста, в тому числі й м. Хмельницький.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблемам мистецтва доби перебудови та у перші роки державної незалежності України присвятили свої праці Г. Вишеславський, Н. Мархайчук, В. Сидоренко, Г. Скляренко та ін. Комплексному аналізу художнього процесу в Україні кінця XX – початку XXI ст. присвячено дисертаційне дослідження Л. Турчак (2011 р.), у якому виявлено провідні тенденції і специфіку розвитку образотворчого мистецтва новітнього періоду.

Тривалий час мистецтво Хмельницької області, в тому числі її обласного центру було предметом коротких вступних статей до каталогів виставок, заміток у регіональній періодиці. У Хмельницькому в 1990 рр. зі статтями у збірниках матеріалів, тез, доповідей науково-практичних конференцій виступали В. Голунський, В. Ільїнський, П. Слободянюк, Л. Рожко-Павленко та ін. Серед красназавчих досліджень наукову цінність має монографія П. Слободянюка «Культура Хмельниччини» (1995 р.), у якій проведено аналіз та систематизацію документального історико-культурного фактологічного матеріалу, що є основним джерелом історії подільської регіональної культури.

Із останніх наукових розвідок цікавими є матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «Духовні витoki Поділля: митці в історії краю» (березень 2014 р.), що подають сучасний погляд на мистецькі процеси регіону минулих десятиліть. Але на даний момент відсутні узагальнюючі дослідження, в яких були б поставлені питання щодо організації художнього життя м. Хмельницького у 80-90 роки XX ст., що викликає зацікавленість цією проблемою.

Мета даного дослідження полягає у виявленні особливостей художнього життя м. Хмельницького у 1980-1990 рр., простеживши в ньому відображення спільних закономірностей еволюції вітчизняного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Рубіж 1980-1990-х рр. став часом звільнення від ідеологічних утисків, формування нових культуро творчих принципів. У характеристиці даного етапу в розвитку культури дослідники відзначають «різноспрямованість творчих орієнтацій, підвищений інтерес до регіональних, національних та історичних особливостей, актуалізацію найрізноманітніших традицій, художніх мов, стилістик, мистецьких концепцій» [12; 127]. Новітня доба країни відкрила шлях до свободи не лише політичної, але й творчої. З'являється вільна преса, мистецтво звільняється від тиску ідеології, відроджуються інші форми культурної діяльності, а децентралізація суспільства призводить до активізації художнього життя регіональних центрів.

Поживання культурного життя Хмельниччини на початку 1990-х рр. мало яскраво виражений національний колорит. З'являється генерація нових живописців, вільних від ідеологічних кліше попередніх десятиліть. Прогресивно мислячі творчі особистості протягом 1980–1990-х рр. намагаються звільнитись від буденного, сюжетного переказу, віднайти нові способи узагальнення реальності та її живописного осмислення.

Незадовільний стан культури, недостатнє фінансування закладів культури, про що наголошував у своїх працях П. Слободянюк, гальмували художні процеси в краї. Проте Хмельницький – обласний центр Хмельниччини – у той період, як ніколи раніше, наблизився до лідерства в організації художнього життя в країні. Актом визнання творчої праці художників краю стало рішення Секретаріату Спілки художників України від 6 грудня 1989 р. про створення Хмельницької організації Спілки художників України, яке позначило новий етап у розвитку професійного образотворчого мистецтва у місті та області, дало змогу координувати творчі зусилля членів Спілки і молодих митців, активізувати їх творчу діяльність.

Хмельницькі художньо-промислові майстерні, з 1 липня 1990 р. перейменовані в художньо-виробничий комбінат Художнього фонду УРСР, поряд із виконанням державних замовлень працювали в галузі виставкової діяльності. Розширилась тематика експонувань, частіше проводились персональні виставки, проте через втрату масштабності державної художньої політики, зональні виставки показали кризу у справах місцевих художніх майстерень. Виставки кінця 1980-х рр. демонструють, що в місті все більшу роль набуває місцева ініціатива, усвідомлення значення локального історичного та культурного досвіду. До найбільш значимих творчих проєктів майстерень за період 1987-1989 рр. можна віднести об'ємно-просторову композицію «Космос» у міському Парку культури та відпочинку, «Веселий потяг» у приміщенні дитячого кінотеатру «Планета» (автори – М. Мазур, Ф. Куркчі, В. Сікора), оформлення території готелю «Поділля», скульптурну композицію В. Корнева «Подольська», ескіз проєкту оформлення музею «Козацької слави» в с. Пилява Старосинявського району та ін.

Станом на 1990 р. у художньо-виробничому комбінаті працювало 110 художників, з яких 20 перебувало в Спільці. Хмельницький художньо-виробничий комбінат перестав функціонувати у 1993 р. і був переданий у підпорядкування Спільки, таким чином художники, позбавлені державної підтримки, опинились у залежності від приватного комерційного фінансування.

Подією для області стало створення 1986 р. обласного художнього музею, який відчинив двері для відвідувачів лише у 1992 р., доки тривала реконструкція старовинного будинку, зведеного на початку ХХ ст. для Проскурівського відділення Південно-Російського промислового Банку.

Упродовж трьох років із моменту створення Художнього музею його співробітники спрямовували свою роботу на наукову комплектацію фондів. Станом на 1989 р. на постійному зберіганні музею нараховувалося 686 експонатів. Комплектація фондів відбувалася через відвідування майстерень художників, проводилася робота з колекціонерами та Радянським фондом культури у Москві й Українським у Києві, здійснювався відбір творів із фондів дирекції виставок Міністерства культури УРСР та Спільки художників УРСР. Значну увагу музей звертає на пам'ятки народного декоративно-прикладного мистецтва, які збирає під час експедицій по населених пунктах області [3; арк. 20]. Однак, через відсутність початкової колекції та труднощі з її формуванням, музей, щоб бути конкурентоспроможним, переорієнтувався на сучасне українське мистецтво. Це обумовило посилення культурних комунікацій як художніх (виставки), так і наукових. За керівництва А. Мельника, музей організовує всеукраїнські акції, покликані фіксувати стан художнього процесу в Україні. У жовтні-листопаді 1994 р. у музеї відбулася I всеукраїнська виставка батика «Презентація-94», що стала «конкурсом ідей та майстерності в розпису шовку, продемонструвавши необмежені зображальні та технологічні можливості батика як жанру текстилю, який найбільше допускає новації та пошуки» [14].

Авторами ідеї створення саме на подільській землі художньої виставки, що презентує мистецтво батика, стали хмельничани – І. Алексєєва, Г. Гірник, Л. Тимофєєва та Ф. Куркчі. «Презентація-94» продемонструвала художній розпис на тканині майже 60 авторів з усієї України, стала платформою для наукової конференції, на якій виступили з результатами досліджень у галузі теорії та історії батика знані мистецтвознавці – Т. Печенюк, О. Ріпка, Р. Яців (Львів), З. Чегусова (Київ). Спонсором мистецької акції стала Хмельницька філія акціонерного банку ІНКО, за фінансової допомоги якої надруковано каталог виставки. З. Чегусова з приводу художнього рівня виставки в журналі «Образотворче мистецтво» зазначила, що експоновані батика «дозволили побачити міцну, поєднану з європейським контекстом основу, на якій стоїть сучасне декоративно-прикладне мистецтво України» і що у тій «основі» «не відчувається рис провінційної вторинності» [14; 16].

Поряд із нонконформістським мистецтвом, музей експонує твори майстрів, вірних реалістичному методу. У квітні 1995 р. до 50-річчя Перемоги відбулася персональна виставка М. Андрійчука, який представив майже 20 своїх робіт, виконаних у період 1967-1990 рр., які, за його словами, розраховані на простого глядача: «вони не для естетів, ...снобів, а для звичайних людей» [6; 2].

Наприкінці 1995 р. у м. Хмельницькому з'являється група «Плоский рів» (топонім історичної назви Хмельницького – Плоскирів), яку сформували несхожі творчі індивідуальності з різним життєвим, творчим і професійним досвідом – А. Ісаєв, С. Кравець та подружжя Олени та Ігоря Скорупські. Їх мистецтво, при всьому різноманітті індивідуальних почерків, несло «генетичний» код українського мистецтва та тонке сприйняття численних світових мистецьких практик. Загальний духовний потяг до витоків національної культури, бажання відійти від стереотипів художньої діяльності, поєднання реального з ірреальним, гри та щирості, пізнання з одкровенням – основні риси творчості гурту [4; 4]. Художники згаданого об'єднання гідно представили творчість подолян у всеукраїнському проєкті «Арт'Клуб-96» у Хмельницькому обласному музеї (лютий-квітень 1996 р.), який презентував значні тогочасні мистецькі об'єднання України: «Човен» (Одеса), «Дзига», «Шлях» (Львів), «Джерело» (Шостка), «Хоругва» (Тернопіль) тощо. Проєкт став свідченням об'єднання на різних засадах, у т.ч. на основі спільних формально-малярських ідей [1].

Свідченням зацікавленості розвитком вітчизняної культури є активна фінансова участь Правління Укресімбанку у реалізації ідеї проєкту – надати уявлення про стан художнього процесу України, про рівень образотворчої культури та напрями творчих зацікавлень сучасних українських митців. Як зазначає Н. Мархайчук, прикметною ознакою проведення Арт'Клубу-96 стало «відмежування не нарративного живопису від інших напрямів не фігуративної творчості, не нарративний живопис означився як одна з яскравих ліній вітчизняної не фігуративної творчості» [9; 57].

Про активність гурту «Плоский рів» у мистецькому житті та прагнення до вільного розгортання творчих процесів, спрямованих на популяризацію регіонального мистецтва, свідчать виставки в Українському посольстві у Москві під час святкування річниці з дня народження Т. Шевченка «З журбою радість обнялась» (1997 р.) та художньому салоні м. Хмельницького «Зимовий сад» (1998 р.).

Значний внесок у розвиток образотворчого мистецтва, організацію художнього життя міста внесла мистецька родина Мазурів. Людмила та Микола були одними із творців Національної Асоціації митців України (1990 р.), яка організувала вернісажі «Хутір» у Національному музеї українського образотворчого мистецтва у Києві, Національному музеї Львова, Хмельницькому музеї сучасного українського мистецтва.

Подія, що стала важливою не лише для Хмельниччини, але й для України загалом, відбулась 1996 р., коли за ініціативи М. Мазура, у музеї сучасного образотворчого мистецтва відбулась перша презентація мистецького альманаху «Артанія», що став «лабораторією з вироблення національної ідеології в теперішньому українському мистецтві» [5; 64]. Презентувати альманах до Хмельницького приїхали головний редактор М. Маричевський, письменники В. Медвідь та В. Цибулько (Київ), художник Д. Стецько, мистецтвознавець В. Стецько (Тернопіль).

II виставка творів Національної Асоціації митців під назвою «Хутір-II» презентувалась знову у Хмельницькому 16 травня 1996 р., на відкритті якої М. Мазура зачитано Указ Президента України про присудження звання Заслуженого художника України. Згодом у Хмельницькому в малій залі обласної філармонії відбулась наукова конференція «Хутір: національне і сучасність», де мистецтвознавці та художники обґрунтовували дискредитоване радянською владою поняття «хутір», що стало не символом «провінційності, відсталості, а лише вірністю Батьківщині, своєму корінню і врешті решт, самому собі» [2; 1]. На конференції стало очевидним, що такі національно виразні у творчості митці, як А. Антонюк, Ф. Гуменюк, О. Заливаха, М. Мазур, Д. Стецько та В. Федько є однодумцями щодо розуміння українського в сучасному мистецтві [11; 20].

Активізації художнього життя міста сприяли проведення науково-практичних краєзнавчих конференцій: «Хмельницькому – 500» (1991 р.), «Культура Поділля: історія і сучасність» (1993 р.), «Духовні витoki Поділля: творці історії краю» (1994 р.), «Велика Волинь: минуле і сучасне» (1994 р.), «Хмельниччина: роки становлення та поступу» (1997 р.) та ін., де відбувався науковий пошук із вивчення теоретико-методологічних проблем художньої культури краю. Видання «Артисти, композитори, художники Хмельниччини» (1989 р.), підготовлене краєзнавцем С. Гуменюком, стало першою спробою систематизації матеріалів щодо творчості художників області.

Позитивним для художньої інтелігенції міста був той факт, що міська та обласна влада, з метою посилення культурно-творчої роботи зі збереження мистецьких традицій та вдосконаленню регіонального соціокультурного середовища, встановила премії, серед яких і в галузі образотворчого мистецтва. Так, обласну премію ім. В. Розвадовського «за досягнення в образотворчому мистецтві» отримав М. Мазур (1995 р.), «за вагомий внесок у популяризацію творчості українських художників» – Л. Рожко-Павленко (1996 р.), «за внесок у розвиток подільського живопису» – М. Андрійчук (1997 р.). Лауреатами міської премії ім. Б. Хмельницького в галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва стали О. Скорупська (1995 р.), М. Мазур (1996 р.), Н. Борецька (1997 р.) [7; 8].

Хвиля національного піднесення не минула й Хмельницьку міську дитячу художню школу, що реалізовує художню освіту в місті як невід'ємну частину його художнього життя. Окремою сферою діяльності школи була виставкова робота, яка в якісному та кількісному відношенні посилювалась на початку 1990-х рр. [10; 3].

У 1989 р. з метою удосконалення та розвитку системи мистецької освіти на Хмельниччині, створення і розвитку подільської мистецької школи, при Хмельницькому педагогічному училищі (з 2006 р. – Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія) відбувся перший набір на спеціальність «Вчитель початкових класів. Керівник гуртка образотворчого мистецтва». Назріла проблема підвищення якості викладання мистецьких дисциплін та наявності професійних художників-педагогів для здійснення цього процесу. Золотий фонд предметної (циклової) комісії образотворчого мистецтва та художньої праці (з 2012 р. – кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва) складали кваліфіковані фахівці П. Стародуб (завідувач Комісією з 1975 по 1988 рр.), І. Попик (завідувач Комісією у 1989-1999 рр.), Л. Бесараба, В. Ільїнський, А. Пташко, М. Пічкур, Г. Ткач (викладачі Комісії різних років).

Активний прихильник академічної школи у викладанні образотворчих дисциплін І. Попик стояв біля витоків художньо-педагогічної освіти середньої ланки, адже починаючи з 1991 р. він здійснював керівництво методичним об'єднанням вчителів образотворчого мистецтва Західного регіону України. Ним створено програму для педагогічних училищ з підготовки вчителів початкової школи з додатковою кваліфікацією «Керівник гуртка образотворчого мистецтва» [13; 252–253].

Варто згадати й людину багатогранного таланту В. Ільїнського – педагога, художника чисельних культурно-видовищних заходів та літературних видань, писанкаря, геральдиста, який активно включився в художній процес області й міста наприкінці 1980-1990 рр. Поряд із викладацькою роботою в Хмельницькому педагогічному училищі Валентин Михайлович, займається відродженням писанкарства –

видає книжку «Українська писанка» (1991 р.), створює студію декоративного розпису «Берегиня» [13; 127–128]. Разом із групою місцевих художників В. Ільїнський працював над оформленням обласного свята фольклору та етнографії «Подільські візерунки» (1988 р.), був головним художником свята козацької звитяги «З твоєї пресвятої волі вівіки буде слава золота» (1998 р.). З 1993 р. очолює Хмельницьке обласне відділення Українського геральдичного товариства. У період 1996–2015 рр. ним створено майже 100 районних, муніципальних, корпоративних та гербів приватних осіб.

Отже, попри економічні негаразди та політичну боротьбу в українській культурі кінця 1980–1990 рр. спостерігаються певні позитивні зміни, що відобразили загальні закономірності художнього процесу у вітчизняному мистецтві та проявили риси, що відображають локальну культуру, яка синтезувала різноманітні традиції й тенденції. У той час у мистецькому середовищі м. Хмельницького відбувається низка важливих подій, які сприяють розвитку не лише творчих сил міста, але й культурному розвитку міського середовища, інтеграції у сучасну художню культуру. Помітну роль у цьому відіграють недержавні фінансові установи, які виконують функції спонсорів та інвесторів мистецьких акцій. Художнє життя концентрується навколо яскравих особистостей, які стимулюють місцеву художню ініціативу й активно заповнюють мистецький простір міста. Беззаперечним став той факт, що переорієнтація обласного художнього музею на сучасне мистецтво створила умови для національного відродження у сфері культури. Мистецькі акції, що проходили у музеї, ілюструють розмаїття творчих форм і методів художників, чия творчість загалом вписується в постмодерністську культурну парадигму.

Список використаної літератури

1. *«Арт'Клуб-96». Виставка* : кат. вист. / Хмельниц. музей сучасн. мистец. ; гол. ред. О. Задорожний. – К. : ВЕЛТА, 1996. – 100 с.
2. *Герман І.* «Хутір» другий, а Україна – одна / І. Герман // Проскурів. – 1996. – 25 трав.
3. *Державний архів Хмельницької області*. Ф. Р 3512. оп. 1. Документи про роботу державних музеїв (накази, плани, звіти, статзвіти Ф. № 8. – НК) за 1989. – Спр. 545. – 59 арк.
4. *Іов І.* «Плоский рів» виходить із берегів / І. Іов // Ровесник. – 1997. – 21 бер.
5. *Карий М.* Презентація альманаху «Артанія» в Хмельницькому / М. Карий // Артанія. – 1996. – № 2.
6. *Красовська О.* Культінформ. Виставка М. Андрійчука / О. Красовська // Проскурів. – 1995. – 6 трав.
7. *Лауреати міської премії ім. Б. Хмельницького в галузі історії, культури і мистецтва (1994–2013 рр.)* : бібліогр. довід. / Хмельниц. міськрада ; Упр. культури і туризму ; Хмельниц. міська ЦБС ; худож. В. Карвасарний. – Хмельницький : Сторожук О. В., 2014. – 128 с.
8. *Лауреати обласних премій Хмельниччини* : бібліогр. покажч. / Упр. культури Хмельниц. облдержадмін.; Хмельниц. обл. універс. наук. б-ка ім. М. Островського. – Хмельницький, 2004. – 176 с.
9. *Мархайчук Н.* Концепція ненаративності в творчості А. Криволапа в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990–2000 // Вісник ХДАДМ : зб. наук. пр. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 4. – С. 57–63.
10. *Олько В.* Карнавал фантазії у школі диаків / В. Олько // Проскурів. – 1995. – 29 квіт.
11. *Підгора В.* Хутір: національне і сучасність / В. Підгора // Артанія. – 2010. – № 1. – С. 20–23.
12. *Скляренко Г. Я.* Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті української культури / Г. Я. Скляренко // Мистецтвознавство України. – 1999. – №3. – С. 127–136.
13. *Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія в особах*. Т. 1 / [за заг. ред. Береки В. Є.]. – Хмельницький : ПП Мельник А. А., 2006. – 356 с.
14. *Чегусова З.* Презентація-94 / З. Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1995. – №1. – С. 15–16.

References

1. *Art'Klub-96». Vystavka* : kat. vyst. / Khmel'nyts'kyj muzej suchasnoho mystetstva [«Art'Klub -96» exhibition. exhibition Catalogue]. – Kyiv : VELTA, 100 p. – [in Ukrainian].
2. *Herman I.* «Khutir» druhyj, a Ukraina – odna [Second «Khutir», ones Ukraine] // Proskuriv. – 1996. – May 25. – [in Ukrainian].
3. *Derzhavnyj arkhiv Khmel'nyts'koi oblasti*. F.R 3512. op.1. Dokumenty pro robotu derzhavnykh muzeiv (nakazy, plany, zvity, statzvyty F№8 – NK) za 1989. Case. 545. – 59 p.
4. *Iov Ivan.* «Ploskyj riv» vykhodyt' z berehiv [«Ploskyj riv» overflows its banks] // Rovesnyk. – 1997. – March 21. – [in Ukrainian].
5. *Karyj M.* Prezentsiia al'manakhu «Artaniia» v Khmel'nyts'komu [Presentation of the antology «Artania» in Khmel'nitskiy] // Artaniia [Artania]. – 1996. – № 2. – p.64. – [in Ukrainian].
6. *Krasovs'ka O.* Kul'tinform. Vystavka M. Andriychuka [Kultinform. Exhibition M.Andriychuk] // Proskuriv [Proskuriv]. – 1995. – May 6. – 2 p. – [in Ukrainian].
7. *Laureaty mis'koi premii im. B. Khmel'nyts'koho v haluzi istorii, kul'tury i mystetstva (1994–2013 rr.)* [Winners City Prize. B. Khmel'nitsky in history, culture and art (1994–2013 years)] : bibliohr. dovid. [Bibliographical guide]. – Khmel'nyts'kyj : Storozhuk O.V., 2014. – 128 p. – [in Ukrainian].
8. *Laureaty oblasnykh premij Khmel'nychyny* [Khmel'nitsky regional awards winner]. Khmel'nyts'kyj, 2004. – 176 p. – [in Ukrainian].

9. *Markhajchuk N.* Kontseptsii nendaratyvnosti v tvorchosti Anatoliia Kryvolapa v konteksti rozvytku nefihuratyvnogo zhyvopysu 1990-2000 [Concept nendaratyvnosti Anatolia Kryvolap in the works in the context of non-figurative painting 1990-2000] // Visnyk KhDADM : zb. nauk. pr. [Bulletin KhDADM Collected papers]. – Kharkiv. : KhDADM, 2008. – № 4. – pp. 57–63. – [in Ukrainian].
10. *Ol'ko V.* Karnaval fantazii u shkoli dyvakiv // Proskuriv [Proskuriv]. – 1995. – April 29. – p.3. – [in Ukrainian].
11. *Pidhora V.* Khutir: natsional'ne i suchasnist' [Khutir: national and modernity] // Artaniia [Artania]. – 2010. – № 1. – pp. 20–23. – [in Ukrainian].
12. *Skliarenko H.Ya.* Tendentsii mystetstva druhoi polovyny 1980–1990-kh rokiv u konteksti ukrains'koi kul'tury [Trend art of the second half of the years 1980–1990 in the context of Ukrainian culture] // Mystetstvoznavstvo Ukrainy, [Arts Ukraine]. – 1999. – № 3. – S. 127–136. – [in Ukrainian].
13. *Khmelnitskyi H.* *Khmelnitskyi humanitarно-pedahohichna akademiia v osobakh* [Personalities of Khmelnytsky humanitarian and pedagogical Academy]. – Khmel'nyts'kyj : PP Mel'nyk A. A., 2006. – Vol.1. – 356 p. – [in Ukrainian].
14. *Chehusova Z.* Prezentatsiia-94 [Presentation-94] // Obrazotvorche mystetstvo [Fine arts]. – 1995. – № 1. – pp. 15–16 [in Ukrainian].

Кравчук Константин Григорьевич, соискатель ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Художественные процессы в г. Хмельницком в конце 1980 – начале 1990-х годов

Сосредоточено внимание на художественных событиях и явлениях, имеющих место в постсоветском пространстве г. Хмельницкого. Анализируется деятельность областного художественного музея и художественного объединения «Плоский ров» и их участия в художественной жизни города.

Ключевые слова: художественная жизнь, музей, выставка, «Плоский ров», художественное образование.

Kravchuk Kostyantyn Grygorovych, poshukuvach DVNZ «Pry'karpats'kyj nacional'nyj universy'tet im. V. Stefany'ka»

Artistic life and artistic processes in Khmelnytskyi in the 1980 – to beginning 1990-th

The article deals with the main artistic events and phenomena, which took place in post Soviet space of the city Khmelnytsky. It is shown, in particular, that the period of 1980-1990-s became the time of forming new culture making principles, revival of creative and public activeness of the artists, search of new forms, genres and styles in imitative art.

The author analyses the exhibitory activity of Khmelnytsky artistic-manufacture workshops, studies their reorganization into artistic-manufacture industrial complex, the most important creative projects of the workshops in the period of 1980-s have been singled out.

On the basis of archival documents the content of the activity of Khmelnytsky regional museum has been cleared out, beginning with the moment of its founding in 1986 to its re-orientation to the modern Ukrainian art. The activity of the museum has been studied as for organization of all-Ukrainian actions and personal exhibitions of modern Ukrainian painters, who demonstrate the variety of creative forms and methods consonant with postmodern tendencies in art. The proper place in the article belongs to the analyses of the activity of artistic union «Ploskyi Riv» (1995).

The contribution of the family of Mazur into the artistic life of the city Khmelnytsky in 1990-s has been shown, namely of M. Mazur, who initiated conducting in the city the exhibitions «Khutir» and «Khutir II», as well as the presentations of artistic almanac «Artaniya».

The author studies the influence of regional ethnographic conferences, regional and city awards in the sphere of imitative art over the intensification of artistic life and cultural-creative work as for preserving artistic traditions and perfection of regional sociocultural environment.

The attention is paid to the artistic education of the city Khmelnytsky as an integral component of its cultural-artistic life.

Key words: artistic life, museum, exhibition, «Ploskyi Riv», artistic education.

Надійшла до редакції 5.11.2015 р.

УДК 78.022+78.03

Марченко Валерій Вікторович, пошукувач
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ

**УТВЕРЖДЕННЯ СТАТУСУ АКОРДЕОНА ЯК ПРОФЕСІЙНОГО ІНСТРУМЕНТА
У СОЛЬНОМУ Й АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ У 1950-1970-х рр.**

Визначено чинники, що сприяли утвердженню акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр. Охарактеризовано творчу діяльність професійних

виконавців; висвітлено особливості проведення міжнародних конкурсів і фестивалів, учасниками яких були українські акордеоністи; розкрито процес удосконалення виробництва вітчизняних різновидів акордеона.

Ключові слова: акордеон, акордеонне мистецтво України, репертуар, естрада, виконавці.

Сьогодні акордеонне мистецтво посідає вагоме місце в українській музичній культурі. Однак шлях сходження акордеона на академічно-концертний олімп був досить складним, позаяк цей інструмент часто перебував у «тіні» баяна і тривалий час не мав оригінального репертуару, методики викладання, професійних виконавців. Тому дослідження особливостей функціонування акордеонного мистецтва України у 1950-1970-х рр. є важливим завданням, оскільки саме в той час відбувається ствердження акордеона як професійного інструмента і він починає використовуватись у різних сферах музичного життя країни.

Питання становлення і розвитку акордеонного мистецтва перебували в полі зору українських і зарубіжних учених у різні періоди. Так, у працях А. Басурманова, В. Бичкова, М. Давидова, М. Імханицького, А. Мірека та ін., присвячених різним аспектам баянного мистецтва, частково висвітлено історію появи та розвитку акордеона. У роботі М. Черепанина і М. Булди [8] розкрито особливості функціонування акордеона в естрадно-джазовій сфері. Творчість представників акордеонного мистецтва України висвітлено у довідково-енциклопедичній літературі А. Басурманова, А. Душного, Б. Пица, М. Імханицького, М. Мірека, А. Семешка. Проте, попри важливість здобутків учених, питання щодо функціонування акордеона й утвердження його статусу як професійного інструмента в сучасному мистецтвознавстві залишаються недостатньо висвітленими. Тому *метою даної статті є* визначення чинників, що сприяли утвердженню акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр.

Еволюція акордеонного мистецтва в Україні і Європі особливо інтенсивно відбувається в другій половині ХХ ст. У повоєнний період акордеон продовжував посідати чільне місце в естрадно-джазовій сфері музикування. Інструмент входив до складу естрадно-джазових оркестрів та естрадних інструментальних ансамблів. Зауважимо, що на вітчизняних теренах у той час естрадно-джазова музика найбільшого розвитку набула в Західній Україні, що була певною «естрадною оазою в країні» [4; 2]. У повоєнні роки у Львові оригінальністю та високим виконавським рівнем відзначався естрадний квінтет кінотеатру ім. Я. Галана, до складу якого входили О. Авдєєв (кларнет), М. Осідач (акордеон), С. Мількунов (гітара), М. Туряниця (контрабас), О. Житницький (фортепіано). У м. Самбір Львівської обл. викладачі музичної школи організували естрадний інструментальний квартет за участю акордеона, яким керував талановитий акордеоніст і педагог М. Принда [8; 62]. Підкреслимо, що в невеликих інструментальних ансамблях акордеон використовувався саме як сольний інструмент. З такими колективами виступали яскраві представники естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва В. Ковтун і Я. Табачник, творчість яких сприяла розвитку акордеонного мистецтва України.

Відомий акордеоніст В. Ковтун розпочав концертну діяльність на початку 1960-х рр., працював солістом естрадного молодіжного оркестру Миколаївської обласної філармонії. У 1968 р. закінчив Миколаївське музичне училище. Із 1975 р. був солістом Кримської філармонії, де неодноразово виступав зі співаком Ю. Богатиковим. Організував інструментальний ансамбль із 12 осіб, що супроводжував виступи солістів і виконував сольні номери. Починаючи з 1970-х рр., музикант активно гастролював за кордоном – в Угорщині, Польщі, Румунії, Болгарії, Югославії, Чехословаччині, Німеччині, Італії, США, Південній Кореї. У 1976 р. митець став лауреатом Фестивалю народної музики, а у 1977 р. – Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах в Угорщині (м. Будапешт, II премія). 1980 р. здобув перемогу на телевізійному фестивалі «Радуга» в Росії (м. Москва). Тоді ж В. Ковтун став солістом Москонцерту, де виступав з інструментальним ансамблем, до складу якого входили ритм-гітара, бас-гітара і ударні. Репертуар музиканта становили обробки народних мелодій, естрадні композиції, перекладення популярної класичної музики.

У 1960-х рр. на вітчизняній концертній естраді почав працювати акордеоніст Я. Табачник. Музикант був солістом Астраханської, Калмицької, Орловської, Батумської, Ялтинської, Запорізької філармоній. У 1974 р. закінчив Чернівецьке музичне училище по класу акордеона і музично-педагогічний факультет Мелітопольського педагогічного інституту (1988 р.); був керівником естрадних інструментальних і вокально-інструментальних ансамблів, виступав як соліст-акордеоніст із джаз-оркестрами. Саме Я. Табачник одним із перших в Україні почав популяризувати акордеон. Я. Табачник – лауреат Всесоюзного конкурсу артистів естради (Москва, 1967 р.) і дипломант Українського конкурсу артистів естради (Київ, 1975 р.). Виступи музиканта у 1960-1970-х рр. відбувалися у різних містах України, Росії, Естонії, Кавказу, Середньої Азії, Сибіру, Далекого Сходу, Поволжя.

Справжньою подією, що сприяла популяризації та розвитку акордеонного мистецтва України, став запис Я. Табачником 1976 р. першої грамплатівки на фірмі «Мелодія». До програми входили обробки популярних народних мелодій, виконаних із великою майстерністю.

Помітним на концертній естраді тривалий час був акордеоніст-самоук, «самородок» Закарпаття – І. Мушинка. У 1957 р. на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві музикант отримав диплом I ступеня. 1960 р. на III декаді української літератури і мистецтва в Києві за свій виступ І. Мушинка отримав 14 балів із 15 можливих. Із 1962 р. І. Мушинка був солістом і акомпаніатором естрадного ансамблю «Угорські мелодії» Закарпатської обласної філармонії.

Отже, творча діяльність талановитих акордеоністів – представників естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва України, їх робота на філармонійній сцені сприяли утвердженню статусу акордеона як професійного інструмента.

Вагомим чинником, що сприяв піднесенню світового і вітчизняного акордеонного мистецтва була організація національних асоціацій акордеоністів у різних країнах світу. Ще 1935 р. у Парижі було створено Міжнародну асоціацію баяністів-акордеоністів AIA (Association International des Accordionists), у 1948 р. її було реорганізовано в Міжнародну конфедерацію акордеоністів CIA (Confederation International des Accordionists). Діяльність цієї організації, до якої входять асоціації акордеоністів різних країн світу, спрямована на популяризацію акордеона, розвиток системи професійної освіти акордеоністів, розв'язання проблем створення репертуару для акордеона, стандартизації інструментів, проведення конкурсів. Так, із 1948 р. Міжнародна конфедерація акордеоністів щорічно проводить конкурс «Кубок світу». У цьому конкурсі акордеоністи змагалися разом із баяністами і не поступалися їм у виконавській майстерності й кількісному співвідношенні. Однак, СРСР і Україну до середини 1970-х рр. представляли лише баяністи, що свідчить про те, що вітчизняне акордеонне мистецтво перебувало на етапі становлення.

Важливим для входження вітчизняної музичної культури у світовий контекст стало проведення з 1947 р. Всесвітньою федерацією демократичної молоді світу і Міжнародним союзом студентів всесвітніх фестивалів молоді і студентів. 1957 р. у Москві було проведено VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів, у якому взяли участь 3 тис. 109 осіб із 47 країн світу [7]. Захід викликав велику зацікавленість багатьох музикантів – як професійних виконавців, так і студентів мистецьких навчальних закладів. Серед учасників змагань були й акордеоністи. Зокрема, згаданий уже український акордеоніст І. Мушинка, який отримав диплом I ступеня.

Отже, конкурсні змагання й фестивалі, що почали проводитися ще наприкінці 1940-х рр. у різних країнах світу, сприяли удосконаленню виконавської майстерності акордеоністів, обміну досвідом і розвитку професійного навчання гри на акордеоні. Однак, попри те, що акордеонне мистецтво України почало наближатися до русла, в якому розвивалося європейське, у 1970-х рр. існували проблеми участі українських виконавців у міжнародних конкурсах. Для того, щоб стати учасником міжнародного творчого змагання, потрібно було пройти всесоюзний відбір, у якому з 17 членів так званого «всесоюзного журі» 14 були представниками Росії, один – Білорусі і один або два – України.

М. Давидов зазначає, що за таких умов талановиті музиканти від України не могли потрапити на конкурс упродовж 5-10 років [3; 85]. Держава штучно обмежувала участь у міжнародних конкурсах і зарубіжну концертну діяльність українських виконавців. Поширення акордеона у різних сферах музичного життя країни, розвиток виконавства на цьому інструменті сприяли удосконаленню виробництва вітчизняних різновидів акордеона. В Україні виготовлення акордеонів уперше розпочалося 1960 р. на Житомирській фабриці, модель «Україна» (23×80). Згодом акордеони почали виготовляти на Полтавській і Кременецькій фабриках музичних інструментів. Якість інструментів, виготовлених на радянських фабриках, була дуже низькою. Так, А. Мірек, ведучи мову про виготовлення акордеонів, зазначав про поганий технічний стан інструментів (западання лівої механіки, нерівне регулювання клавіш, велику затрату повітря під час гри, слабкий звук із «задиханням» у нижньому регістрі), різні стандарти клавіатур, неестетичне художнє оформлення [5; 18]. М. Давидов також у своїх публікаціях звертає увагу на проблеми підприємств музичної промисловості, якість переважної більшості продукції яких не відповідала тогочасному рівню музичної культури і гальмувала її розвиток [2; 104]. Важливим завданням було налагодження випуску в потрібній кількості інструментів зменшених розмірів, зокрема акордеонів і баянів. Таких інструментів дуже потребували учні молодших класів музичних шкіл.

Через те, що акордеони, виготовлені на українських і російських фабриках значно поступалися якістю закордонним інструментам, чимало їх завозили з Німеччини та Італії. Це було однією з причин того, що і в другій половині XX ст. в Україні серед аматорів і професійних акордеоністів у мистецьких навчальних закладах більшого поширення набули акордеони зарубіжного зразка. Якість зарубіжних

інструментів відповідала вимогам акордеонного виконавства. Водночас, у 1950-1960-х рр. в СРСР здійснюються постійні спроби удосконалення конструкції акордеона. 1950 р. майстер О. Глаголев сконструював виборний акордеон 41х27, що мав на правій клавіатурі 41 клавішу, а на лівій – 27. Ліва механіка інструмента абсолютно відрізнялась від лівої механіки звичайного акордеона. Інструмент мав низьку вартість, на ньому можна було виконувати різні поліфонічні твори і використовувати в оркестрах. Ця модель акордеона отримала багато позитивних відгуків, однак масовий випуск таких інструментів налагоджено не було [6; 92–93].

1958 р. російський майстер-конструктор П. Александров виготовив акордеон зі ступеневою декою, що значно покращило звук інструмента, зробило його м'яким і благородним.

Окрім удосконалення конструкції акордеона, перспективність його функціонування на професійній концертній естраді забезпечує наявність оригінального репертуару. Поняття «оригінальний репертуар» у дослідженні означає музику, створену спеціально для акордеона. Якщо здійснити деяке порівняння зі становленням баянного мистецтва у 1950-1970-х рр., то можна констатувати, що оригінальний репертуар для баяна почали створювати вже професійні композитори (В. Золотарьов, К. Мясков, В. Подгорний, А. Рєпніков, О. Холмінов, М. Чайкін, Ю. Шишаков та ін.). Ці митці писали твори великої форми – концерти, сюїти, сонати, концертні симфонії, партити, фантазії; віртуозні мініатюри, в яких яскраво розкривалася темброва палітра баяна. Більшість цих творів входила до репертуару акордеоністів. Однак, це не могло в повній мірі задовольнити потреби виконавців, тому проблема створення оригінального репертуару для інструмента залишалася актуальною.

Оскільки акордеон побутував в естрадно-джазовій сфері музикування, то це знайшло відображення і в музиці, яку почали створювати. Серед оригінальних естрадних творів варто назвати різноманітні естрадні обробки, фантазії на теми пісень радянських композиторів, мелодії з кінофільмів, пісні воєнних років. Набули поширення також жанри побутової танцювальної музики – танго, вальси, фокстроти, польки.

Обробки народного мелосу і танців ґрунтувалися на фольклорі народів світу – українського, болгарського, польського, румунського, молдовського, російського, азербайджанського, угорського, циганського. Так, до концертного репертуару Я. Табачника входили «Буковинська полька», «Молдавська картинка», «Болгарське хоро», «Азербайджанський мугам», «Російські гармошки», «Циганська» та інші обробки, які здійснив музикант. Ці композиції мали яскравий і віртуозний характер.

Як бачимо, оригінальний естрадний репертуар для акордеона у вказаний період створювали самі виконавці-акордеоністи; професійні композитори не виявляли зацікавленості інструментом. Не маючи власного академічного репертуару, акордеоністи виконували перекладення і транскрипції класичної музики. Це були органні і клавірні твори Й. С. Баха, сонати Л. Бетховена, В. Моцарта, Д. Скарлатті, віртуозні твори Ф. Ліста, Н. Паганіні, композиції Е. Гріга, К. Дебюссі, Ф. Шопена та ін. Подібні твори входили до репертуару як студентів мистецьких навчальних закладів, так і професійних музикантів. Однак, виконання перекладень і транскрипцій класичної музики було досить складним через низку причин, пов'язаних із конструктивними особливостями акордеона. Передусім, не досить щільне розміщення клавіш на правій клавіатурі акордеона створювало труднощі для виконання розгалуженої музичної тканини, особливо поліфонічної. До того ж, права клавіатура акордеона, порівняно з баяном, мала значно менший діапазон (не більше дуодецими). Утім, головною причиною складності і суперечливості виконання перекладень і транскрипцій класичної музики залишалася система готових акордів акордеона. Підміна розгорнутої поліфонічної тканини басо-акордовим супроводом суттєво спотворювала образну сутність оригіналу. Адже басо-акордовий набір лівої клавіатури акордеона зорієнтований переважно на відтворення чіткої метричної пульсації танцювальної музики. Тому з його допомогою неможливо було точно відтворити композиції, створені для фортепіано, клавесина, органа.

Ця проблема в акордеонному виконавстві була розв'язана шляхом запровадження готово-виборного акордеона у вітчизняну виконавську практику. В СРСР першим готово-виборним акордеоном оволодів нині відомий представник професійно-академічного напрямку акордеонного мистецтва Ю. Дранга. 1974 р., будучи студентом Ростовського державного музично-педагогічного інституту, музикант на готово-виборному акордеоні виконав велику програму на два відділення у Великій залі філармонії Ростова-на-Дону. До програми входили Токата і фуга ре мінор Й. С. Баха, Прелюдія і фуга мі мінор Д. Шостаковича, Токата № 2 О. Шмідта, «Циганські наспіви» П. Сарасате і оригінальні твори Г. Бреме – «Паганініана» і Дивертисмент. Сольний концерт акордеоніста Ю. Дранги сприяв утвердженню акордеона як повноцінного концертного інструмента.

Красномовним свідченням повноправності акордеона стосовно баяна в академічному виконавстві стала перемога Ю. Дранги у 1975 р. на XXVIII Міжнародному конкурсі «Фогтландські дні музики» в

Клінгенталі (НДР). Виконавець першим із радянських акордеоністів виборів III місце на престижному міжнародному змаганні, довівши, що акордеон – це професійний академічний інструмент.

У 1960-1970-х рр. нагальною проблемою стало виготовлення на вітчизняних музичних фабриках готово-виборного акордеона. Це питання висвітлювалось на сторінках газет і журналів, однак в Україні виготовлення цих інструментів налагоджено не було. Деякий час використовували модель готово-виборного акордеона ленінградської фабрики «Красный партизан», але через громіздкість і важкість ці інструменти не набули популярності ні в навчальній сфері, ні в середовищі професійних виконавців. Певним вирішенням проблеми стало поєднання німецьких моделей готового акордеона «Westminster-supita», «Westminster-cancans» та інших і лівої виборної клавіатури баяна «Старт», «Рубін-6» та ін. Такі інструменти виготовляли майстри, що працювали на музичних фабриках. У концертній практиці здебільшого застосовувались багатотемброві готово-виборні акордеони італійської фірми «Scandalli» і німецької «Hohner».

Процес освоєння готово-виборного акордеона в Україні у середній і вищій ланці освіти акордеоністів розпочався наприкінці 1970 – початку 1980-х рр. Завдяки наявності виборної клавіатури акордеона значно розширились технічні можливості інструмента. Збільшився діапазон партії лівої руки і таким чином з'явилась можливість рівноцінної участі обох рук у виконавському процесі. Оволодіння готово-виборним акордеоном сприяло розвитку художнього мислення виконавців. Відбулося формування репертуару на основі перекладень класичної музики.

Отже, розвиток акордеонного виконавства зумовив введення у вітчизняну виконавську практику багато тембрового готово-виборного акордеона, придатного для виконання творів класичної музики, який посів гідне місце серед інших професійних академічних інструментів.

Таким чином, аналіз акордеонного мистецтва України в контексті культурно-історичного розвитку дає підстави стверджувати, що у 1950-1970-х рр. акордеон використовується у різних сферах музичного життя країни. До основних чинників, що сприяли утвердженню акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у вказаний період належать: поява професійних виконавців; ствердження акордеона на філармонійній сцені; проведення міжнародних конкурсів і фестивалів, учасниками яких були українські акордеоністи; удосконалення виробництва вітчизняних різновидів акордеона; наявність репертуару, до якого входили оригінальні естрадно-джазові твори та перекладення і транскрипції класичної музики; введення у вітчизняну виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона.

Список використаної літератури

1. **Богданова А.** Музыка и власть (постсталинский период) / А. Богданова. – М. : Наследие, 1995. – 432 с.
2. **Давидов М.** Народний музиці – міцну базу // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. ст. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – С. 102–104.
3. **Давидов М.** На шляху самоствердження / М. Давидов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. ст. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – С. 82–86.
4. **Конончук В.** Пісенна творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ... канд. мистец. : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. Конончук. – Л., 2006. – 15 с.
5. **Мирек А.** Новые модели аккордеонов / А. Мирек // Музыкальная жизнь. – 1961. – № 1.
6. **Мирек А.** Справочник по гармоникам / А. Мирек. – М. : Музыка, 1968. – 132 с.
7. **Носов Л.** Музична самодіяльність Радянської України (1917-1977) / Л. Носов. – 2-е вид., пер. й доп. – К. : Муз. Україна, 1984. – 72 с.
8. **Черепанин М.** Естрадний олімп акордеона : монографія / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.

References

1. **Bogdanova A.** Muzyka i vlast (poststalinsky period) / A. Bogdanova. – M. : Nasledie, 1995. – 432 s.
2. **Davidov M.** Narodniy muzitsi – mitsnu bazu // Problemi rozvitku akademichnogo narodno-instrumentalnogo mistetstva v Ukraini: zbirnik statey. – K. : Vidavnistvo im. Oleni Teligi, 1998. – S. 102–104.
3. **Davidov M.** Na shlyahu samostverdzheniya / M. Davidov // Problemi rozvitku akademichnogo narodno-instrumentalnogo mistetstva v Ukraini: zb. st. – K. : Vid-vo im. Oleni Teligi, 1998. – S. 82–86.
4. **Kononchuk V.** Pisenna tvorchist A. Kos-Anatolskogo v konteksti stanovlennya rozvazhalnoyi muziki Galichini : avtoref. dis. ... kand. Mistetstvozn. : spets. 17.0003 – «Muzichne mistetstvo» / V. Kononchuk. – Lviv, 2006. – 15 s.
5. **Mirek A.** Novyie modeli akkordeonov / A. Mirek // Muzyikalnaya zhizn. – 1961. – № 1.
6. **Mirek A.** Spravochnik po garmonikam / A. Mirek. – M. : Muzyika, 1968. – 132 s.
7. **Nosov L.** Muzichna samodiyalnist Radyanskoyi Ukraini: (1917 – 1977) / L. Nosov. – 2-e vid., per. y dop. – K. : Muzichna Ukrainina, 1984. – 72 s.

8. *Cherepanin M.* Estradniy olimp akordeona : monografiya / M. Cherepanin, M. Bulda. – Ivano-Frankivsk : Vidavnistvo «Lileya-NV», 2008. – 256 s.

Марченко Валерий Викторович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Утверждение статуса аккордеона как профессионального инструмента в сольном и ансамблево-оркестровом исполнительстве в 1950-1970-х гг.

Выделяются факторы, способствующие утверждению аккордеона как профессионального инструмента в сольном и ансамблево-оркестровом исполнительстве в 1950-1970-х гг. Дана характеристика творческой деятельности профессиональных исполнителей; освещаются особенности проведения международных конкурсов и фестивалей, участниками которых были украинские аккордеонисты; раскрывается процесс усовершенствования изготовления отечественных разновидностей аккордеона.

Ключевые слова: аккордеон, аккордеонное искусство Украины, репертуар, эстрада, исполнители.

Marchenko Valerij Viktorovich, poshukuvach Nacional'noyi akademiyi kerivny`x kadriv kul'tury` i my'stecztv, Ky`yiv

Approval of the status of the accordion as a professional tool in solo and ensemble-orchestra performance in the 1950-1970-ies

In the article the main factors that contributed to the establishment of a professional accordion like instrument in the solo and ensemble, orchestral performance in 1950-1970's. It was found that in the postwar period accordion continued to occupy a prominent place in the field of Jazz music. The tool was part of the jazz bands and pop instrumental ensembles as a solo instrument. In 1960 concert were professional performers representing Jazz accordion art direction Ukraine. The work of these musicians on stage philharmonic contributed approval status accordion as a professional tool.

Established that the Ukrainian accordionists were participants in international competitions and festivals, which helped improve their performance skills, experience exchange and development of professional training game on accordion.

Reflected the improvements in domestic production of accordion varieties. It was designed elective accordion and instrument levels of degrees from the deck. However, domestic models accordions much inferior in quality to foreign instruments, so in the training field, and among professional artists more widely accordions foreign sample.

Determined the appearance of original pop repertoire for accordion, which created the performers themselves Accordion. Along with this, the repertoire included transcriptions accordion and transcriptions of classical music, the implementation of which were quite complex and controversial through ready chord accordion. It is noted that this problem was solved by the introduction of the national performing practice bahatotembrovoho ready-elected accordion that took its rightful place among other professional academic tools.

Key words: accordion, accordion art Ukraine, repertoire and pop music performers.

Надійшла до редакції 1.11.2015 р.

УДК 7.072.2(477.54)«1920-1930»

Іваненко Світлана Олександрівна, викладач Харківської дитячої школи мистецтв № 4 імені Миколи Леонтовича;
Мархайчук Наталя Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв

**НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ
1920-1930-х рр. МИХАЙЛО ЗУБАР**

Висвітлюються маловідомі факти життя і творчості представника харківської школи мистецтвознавства М. Зубара. На основі наукових публікацій та архівних документів проведено реконструкцію наукового шляху мистецтвознавця, окреслено місце в харківському осередку.

Ключові слова: харківська мистецтвознавча школа, історія українського мистецтва, харківська графічна школа, репресії, формалізм.

Постановка проблеми. Від часу свого становлення, що відбулося на початку ХХ ст., харківський мистецтвознавчий осередок, який сьогодні знову набуває ознак школи, зазнав як періоду розквіту, так і часи занепаду. Загальновідомо, що найвищою точкою піднесення наукової думки мистецтвознавців Харкова вважається перша третина ХХ ст., а після фактичного нищення щойно сформованої школи, мистецтвознавча наука в Харкові майже півстоліття знаходилась у стані стагнації; можливість відновлення втраченої величі харківського осередку мистецтвознавства

намітилася лише у 1970-х рр. Проте, навіть у найскладніші для харківського осередку десятиліття в місті працював науковець, який, попри несприятливі обставини, гордо ніс спадок «призабутої» у радянській час школи. В силу різних причин ім'я Михайла Івановича Зубаря (1907-1992 рр.) є маловідомими науковому загалу, в той час, як старше покоління харківських митців ще пам'ятає його як одного з провідних викладачів курсу Історії мистецтва у мистецьких ВНЗ Харкова. Його наукова спадщина, яка переважно перепадає на другу чверть ХХ ст., є майже загубленою, а місце його доволі помітної в мистецькому житті Харкова фігури є не осмисленим і по досі, що актуалізує значення даної розвідки.

Аналіз останніх публікацій дозволяє стверджувати, що дослідженню історії становлення та розвитку харківської школи мистецтвознавства у першій третині ХХ ст. присвячено низку ґрунтовних наукових праць. Серед них на особливу увагу заслуговує доробок С. Білоконя [1], С. Побожія, Б. Ткаченка [30]. Не меншої значущості набувають окремі матеріали О. Лагутенко [17], Л. Соколюк [25], Е. Циганкової [31], І. Чернікової [32] та ін., в яких побіжно висвітлюються різні аспекти діяльності науковців Харкова. Більшість вказаних дослідників час від часу згадують про М. Зубаря, однак питання про необхідність виведення імені М. Зубаря із забуття, вивчення його наукового доробку та визначення місця його постаті в історії харківського мистецтвознавчого осередку постає лише у 2004 р. в одній з публікацій Л. Соколюк [26], присвячених саме М. Зубарю. Відтак, мета даної публікації полягає у реконструкції (на основі архівних документів (зокрема, з архіву харківської організації Спілки художників) та розрізнених фактів, що містяться у дотичних до теми наукових розвідках) наукового шляху М. Зубаря та означення його місця в науковому житті Харкова.

Результати дослідження. Те, що протягом 1921-1924 рр. М. Зубар був вихованцем Харківського художнього технікуму (навчався в майстерні В. Єрмилова [25]), а у 1924-1929 рр. навчався у Харківському художньому інституті (з 1925 р. був учнем І. Падалки), є загальновідомим фактом і до певної міри визначальним. До історії українського мистецтва М. Зубар увійшов як представник школи І. Падалки [24; 9], чий твори вирізнялися пошуками «в межах революційної та індустріальної тематики» [9; 26]. Успіхи М. Зубаря-графіка були помітними. Так, у 1927-1930 рр. він, як член АРМУ [15], брав активну участь у групових виставках як у тоді столичному Харкові, так і за його межами (в т.ч. й за кордоном). Сам М. Зубар в анкеті, яку він заповнював 1939 р. під час вступу до лав Спілки художників, вказував, що у 1929-1931 рр. його роботи репродуковалися в журналах «Службовець», «Глобус», «Всесвіт» [15]. Інформацію про М. Зубаря ми зустріли на сторінках львівського часопису «Мистецтво», який у 1932-1936 рр. виходив як друкований орган АНМУ і «був духовним інтегративним центром територіально розрізнених українських митців, відображаючи водночас найповнішу картину тогочасного мистецтва, порушував найважливіші питання теорії та історії мистецтва, популяризував творчість українських і зарубіжних художників, інформував про виставки, нові книги тощо» [23, 233]. Зокрема в його рубриці «Мистецькі новини з України» кілька разів було представлено роботи М. Зубаря [23, 239]. Про активну участь М. Зубаря у виставках засвідчує і вміщений у журналі «Нова хата» (січень 1935 р.) огляд виставки АНМУ «Сучасна українська графіка», у якому вказано, що з митців Радянської України у ній брали участь лише А. Петрицький, М. Зубар та І. Падалка [20].

Менш відомим є факт, що на останніх курсах інституту (у 1928-1929 рр.) 21-річний М. Зубар працював екскурсоводом у Музеї українського мистецтва [16]. Саме тут, під впливом його директора С. Таранушенка почалося становлення М. Зубаря як мистецтвознавця. Одним із перших із відомих нам дослідницьких завдань майбутнього мистецтвознавця стало виготовлення для каталогу виставки «Українська книжкова графіка» (відбулася у квітні 1929 р.) списку «експонованих на виставці праць та показчик до них» [29; 183]. Доручення було виконане вправно: складений ним показчик став однією з найґрунтовніших частин каталогу [29; 606–622]. Цікаво відмітити, що обкладинку каталогу, афішу, оформлення приміщення та експонатів робив учитель М. Зубаря – В. Єрмилов. У тому ж 1929 р. з'явилися дві перші з відомих друкованих статей М. Зубаря, присвячені тій виставці [10; 11]. Перша з них – «Виставка сучасної графіки» [10], є ґрунтовним аналітичним оглядом виставки, яка була першою «щодо повноти й систематичності охоплення матеріалу» [10; 208]. У підсумку М. Зубар не лише відзначає народження української графічної школи, з якою «українське мистецтво уводиться до європейського, посідаючи відмінне у своїй своєрідності місце», але й те, що «запорукою і рушієм дальшого розвитку нашої графіки є взаємодія цієї школи і мистецьких течій сучасності і прагнення до тісного єднання мистецтва і поліграфії – могутньої синтези мистецтва і техніки» [10; 210].

У тексті статті М. Зубар подає експоновані твори, аналізує творчість їх авторів та визначає їх місце у розвитку графічного мистецтва. Зокрема, В. Кричевського він відносить до старшого покоління художників, що створили передумови для розвитку української книжкової графіки;

спадщину Г. Нарбута характеризує як новаторську і основоположну для наступних поколінь; вказує на досягнення групи художників-бойчуків, в творчості яких «панує логіка та естетика необхідності» (відмітимо, що молодий дослідник, який сам був учнем І. Падалки, серед представників школи називає Б. Бланка, О. Довгаля, М. Фрадкіна, М. Котляревську, але «забуває» про себе). Окремо виділяє творчість «конструктивістів» (В. Єрмілов, Г. Цапок), які «відкидають всяку художню традицію, наслідування, виходячи з суто конструктивістських завдань» [10; 209]. До мистецтва перехідної доби (коли стара «художня основа» вже зазнала змін, а нова ще не була народжена) він відніс А. Страхова, Б. Крюкова та інших представників «тої маси художників, які кількісно посідають велике місце, будучи в розумінні художнього поступу лише послідовниками рухливіших і виразніших напрямів» [10; 209]. Не обходить стороною науковець й «поодиноких майстрів», творчість яких є джерелом чогось нового (В. Касіян, Н. Алексєєв, останні твори В. Кричевського). Крім того, М. Зубар наголошує, що на цій виставці чи не вперше перед глядачами радянського Харкова постають твори західноукраїнських графіків (П. Ковжун, О. Кульчицька, П. Холодний та ін.), які являють особне явище в українському мистецтві.

Слід зауважити, що ці статті молодого співробітника музею, який ще не мав мистецтвознавчої освіти, й сьогодні не втрачають своєї значущості, оскільки переконують сучасних науковців, що першим дослідником, який означив функціонування «школи І. Падалки», став саме М. Зубар [17; 145]. При тому, в документах, датованих 1940 роками, сам автор із зрозумілих причин, свої перші статті не згадує. Однак він вказує, що 1929 р. здійснив розвідку «Нарбут і сучасна українська графіка» (не опублікована), а у 1930 р. з'явилися публікація «Художник П. Мартинович: (до виставки його творів в Музеї українського мистецтва)», передмова до альбому гравюр В. Касіяна «На заводі» і (!!!) тексти до каталогів Ф. Мазереля та Н. Піросманішвілі для ВОКСа (Всесоюзного общества культурной связи с границею) [16].

Усі зазначені тексти М. Зубаря, крім статті про П. Мартиновича, не відомі сучасним дослідникам. Але сам їх перелік демонструє звернення молодого науковця до сучасного мистецтва та характеризує місце, яке в художньо-мистецькому житті Харкова посів М. Зубар. Посилує цю характеристику й такий маловідомий факт. В одній з оприлюднених лекцій Д. Горбачова про Д. Бурлюка зазначається, що вже з еміграції Д. Бурлюк листувався з митцями та «музейниками» України. Зокрема, до Харкова Д. Бурлюк писав не лише С. Таранушенку (як директору Музею українського мистецтва), але й М. Зубарю. В одному з таких листів художник зізнався, що його «головним чином цікавить українське народне мистецтво, археологія України і все, що стосується Запоріжжя та вільного козацтва українського, нащадком якого вважаю себе невід'ємно», а після того, за словами Д. Горбачова, попросив М. Зубаря: «Присилайте все, що стосується українського мистецтва чи музейних справ України» [6].

У квітні 1929 р. газета «Вечернее радио» інформувала, що «харківський виставком «Українська книжкова графіка» одержав з Америки листа од відомого Д. Бурлюка, котрий обіцяє надіслати свої останні праці до Харкова» [7]. Проте, на самій виставці твори Д. Бурлюка представлені не були. Стаття «Художник П. Мартинович» [13], як й аналізована вище перша публікація М. Зубаря, з'явилася як результат його роботи з організації персональної виставки П. Мартиновича у Музеї українського мистецтва, і явила собою підсумок творчої діяльності художника. Вже на початку публікації М. Зубар зазначає, що в сучасній йому літературі творчість П. Мартиновича представлена не була (виключенням стала невелика публікація О. Сластьона), а тому улаштована співробітниками Музею українського мистецтва виставка має зробити «генеральний огляд» творчої діяльності художника. Далі М. Зубар висвітлює життєвий шлях митця, вказує на становлення його як художника, аналізує його творчу манеру. Зокрема, він зазначає, що малярські твори П. Мартиновича, в яких вбачається нестача колоритності та недостатнє відчуття живописності, поступаються його віртуозним рисункам. Мистецтвознавець окреслює тематику творів П. Мартиновича (селянство), розкриває особисту трагедію художника, «репресування», якого він зазнав і, як наслідок, депресію та хворобу [13; 161-162]. Таким чином, М. Зубар не лише одним із перших звернувся до спадщини П. Мартиновича, але й порушив питання висвітлення трагічних сторінок історії українського мистецтва.

Вартою уваги є й публікації М. Зубаря «Оновлення мистецької оздобы ВУЦВК» (1930 р.), згадка про яку в написаних у 1940-х рр. особисто рукою мистецтвознавця документах не зустрічається. Причини цього, як на наш погляд, криються в самому матеріалі.

На початку статті М. Зубар зазначає, що Харків, який не так давно став столицею Радянської України, не багатий на монументальні твори суспільного призначення, які лише починають поширюватися як соціальні замовлення і є «великим організуючим і популяризуючим чинником піднесення мистецької культури широкого загалу» [12]. Розглянувши роботу своїх однокурсників В. Вовченка (випускник майстерні І. Падалки), Є. Світличного (вихованець живописної майстерні) і

С. Стешенка, дослідник зазначає, що вони відійшли від стилістичних ознак дореволюційного мистецтва з усіма його пережитками і втілили в панно нову мистецьку концепцію – «національну за формами та пролетарську за змістом» [12]. Наявність у доробку молодого мистецтвознавця такої похвальної оцінки роботи орієнтованих на бойчукізм художників, за кілька років стала небезпечною, а тому М. Зубар про неї не згадував. Сьогодні ж будь-яка інформація про розписи 1930-х, які не дійшли до нашого часу, є цінним джерелом. Висвітлення панно на тему соціалістичного будівництва в сесійній залі ВУЦВК, який містився в колишньому будинку Дворянського зібрання, було здійснене «на злобу дня» і є «документом епохи», зафіксованим на сторінках універсального ілюстрованого журналу «Всесвіт».

У збереженій в архіві ХО НСХУ особовій справі М. Зубаря вказано, що 1932 р. він завершив навчання в «спеціальній мистецтвознавчій аспірантурі при відділі історії мистецтв» Українського науково-дослідного інституту історії матеріальної культури (далі ПМК) і здобув кваліфікацію доцента історії мистецтв [14]. Такий важливий крок – змінити професію – вряд чи був випадковим. Ймовірно, успішний графік М. Зубар вирішив здобути фах мистецтвознавця «з благословення» С. Таранушенка (одночасно і директора Музею українського мистецтва, в якому працював Михайло Іванович, і професора кафедри історії мистецтва в ХХІ, де він навчався). Вступив він, ймовірно, ще до Науково-дослідного інституту історії української культури ім. Д. Багалія, оскільки ПМК був створений у грудні 1929 р. на основі його етнологічно-краєзнавчої секції. До професорського складу ПМК входили науковці, що стояли біля джерел українського мистецтвознавства [2; 165]. Так, протягом 1930-1933 рр. заступником директора ПМК був проф. Д. Гордєєв, який паралельно виконував обов'язки керівника відділу історії мистецтв [31; 49, 32; 223]; сектор українського мистецтва очолював проф. С. Таранушенко; сходознавчим сектором у 1931-1933 рр. керував професор В. Зуммер [31; 59]. Відомо, що до читання лекцій аспірантам запрошувався і київський проф. Ф. Ернст [1].

Не можна не зважати на те, що кожен із професорів відділу історії мистецтва був настільки значною для тогочасного наукового світу постаттю, що не міг не вплинути на молодого науковця. Зокрема, В. Зуммер, який і через 20 років зберігав теплі стосунки і «проводив жваве листування з друзями і прихильниками давніх часів», листувався і з М. Зубарем, про що свідчить листування, збережене в архіві ІР НБУВ (фонд 291) [31; 75].

У відомих нам документах не значиться, хто був керівником «промоційної праці» на тему «Дрібнобуржуазний живопис України в другій половині ХІХ ст. і П. Мартинович як його представник», хоча схильні вважати, що керівником дисертації М. Зубаря був С. Таранушенко. Як зазначено вище, у квітні-травні 1930 р. у Музеї Українського мистецтва з ініціативи О. Сластьона і С. Таранушенка була влаштована виставка робіт П. Мартиновича, завдяки чому протягом 1930 р. відбувалося жваве листування С. Таранушенка і П. Мартиновича [5]. Наступного 1931 р. побачило світ видання «Мартинович: Спогади О. Сластьона», в якому вміщувалася розвідка С. Таранушенка «Творчість Мартиновича в світлі доби» [28]. Тема промоційної роботи М. Зубаря явно відповідає поставленій Стефаном Андрійовичем в невеликій статті проблемі, а відтак і могла бути ним «підказана». Більше того, у тому ж 1930 р. аспірант М. Зубар публікує матеріал «Художник П. Мартинович: (до виставки його творів в Музеї українського мистецтва)» [13], який вже був згаданий вище. Копія рукопису дисертації М. Зубаря зберігається в бібліотеці Харківського художнього музею [8]. Актуальним в контексті подальших життєвих колізій науковця є коментар зав. відділом українського мистецтва Харківського художнього музею О. Денисенко, за яким в «дусі часу» зміст «есе» помічений «вульгарно-соціологічним підходом до творчості тих же Сластьона і Мартиновича («дрібнобуржуазних мистецьких верств» на відміну від художників землевласницького панства типу Безперчого, майстрів капіталізованого поміщицтва на зразок Жемчужникова і Трутовського)» [8; 17]. Ґрунтовне вивчення збереженого рукопису дозволить встановити взаємини наукових позицій не лише С. Таранушенка і М. Зубаря, але й інших українських дослідників, які першими звернулися до творчості П. Мартиновича (наприклад, П. Жолтовського).

Після успішного захисту дисертації М. Зубарю було запропоновано читати в ПМК «пропедевтичний» курс історії мистецтв аспірантам [14]. У тому ж 1932 р. молодий науковець запрошений (на постійні основі) на посаду доцента кафедри історії мистецтва ХХІ і покинув ПМК. Паралельно до викладання у 1933-1935 рр. М. Зубар працював редактором у державному видавництві «Мистецтво». І хоча редакційна і викладацька робота відволікали від науково-дослідної, відсутність можливих необережних суджень і оцінок позитивно, як на нашу думку, вплинули на його подальшу долю.

Рішення повернутися в стіни рідної Almamater відвернуло від М. Зубаря лихо, яке насувалося на чи не всіх представників мистецтвознавчої школи Харкова. НДІ ПМК у Харкові функціонував до осені 1933 р., коли Д. Гордєєв, В. Зуммер, С. Таранушенко та їхні однодумці стали фігурантами сумнозвісної справи «Жупани», сфабрикованої відповідно спецповідомлення «Про

контрреволюційну організацію в наукових інститутах і Академії Наук СРСР». Ще коли М. Зубар навчався в ІМК, співробітники інституту «піддавалися жорстокому тавруванню: у його, мовляв, складі (інститутському – прим авт.) перебував ... колишній есер Таранущенко – член СВУ. ... На буржуазних позиціях стоїть Зуммер...» [31; 59]. Науковців, що займалися вивченням історії української культури і закладали підвалини української науки про мистецтво, звинуватили в членстві у буржуазно-націоналістичній фашистській організації, нібито спрямованій на повалення радянської влади. Серед висунутих їм звинувачень було і цілком абсурдне: «підготовка аспірантів та студентів як основної сили збройного повстання» [32; 233]. Прізвище М. Зубаря згадується в матеріалах справи (разом із Таранущенко, Чукіним, Чудновською та Берченко як члена «нацдемівської» групи) [30; 140]. Але цього разу вже колишньому аспіранту М. Зубарю пощастило – в його особі слідчі, що вели справу, загрози радянському суспільству не побачили, що дозволило в подальших автобіографіях та облікових картах відповідати на обов'язкові незручні питання, що репресованим – «не був», в «опозиціях» – «участі не брав» і, навіть, що під слідством – «не знаходився» (!)... [15].

У художньому інституті, де викладав М. Зубар, атмосфера була також важкою. З 1932 по 1934 р. його директором (після відстороненого від посади А. Комашки, у якого був «творчий» конфлікт з АРМУвцями) призначено партійного функціонера П. Кривеня, який мав незакінчену вищу художню освіту (один рік до I Світової війни навчався в Петербурзькій Академії мистецтв). Він повів непримиренну боротьбу з тими, хто позиціонувався як «бойчукіст» і приклав максимум зусиль, щоб у ЦК ВКП(б) «правильно» відреагували на «певних осіб» (писав доноси, які спровокували ліквідацію бойчукістів як «контрреволюційних елементів»). В ті роки лежача «система» ставала все більш нещадною. Після пережитого 1933 р., паралельно з справою проти мистецтвознавців і музейників, розпочався процес над «шпигуном» і «контрреволюціонером» М. Бойчуком і його найкращими учнями – дружиною Софією, В. Седляром та І. Падалкою. 1935 р. І. Падалку, якого все частіше звинувачували у «формалізмі», переводять до столичного Києва. За рік його заарештували, а за дев'ять місяців стратили.

Над М. Зубарем навис ще один Дамоклів меч – «бойчукіст». Після гонінь на учителя деякі учні І. Падалки полишили «ниву» графіки; в тому числі був і М. Зубар.

1935 р., коли ХХІ був реорганізований в Харківський художній технікум підвищеного типу, більшість професорського складу колишнього інституту була переведена до Київського художнього інституту (в т.ч. й І. Падалка). У найближчі п'ять років технікум (потім знову інститут) був позбавлений і адекватного керівника (протягом п'яти років на керівній посаді чи не щороку змінювалися партійні функціонери). В той скрутний час М. Зубар покинув ХХІ, де весь час «последовательно читали историю украинского искусства, специальный курс истории советского искусства, общую историю искусства, историю искусства народов СССР, наконец, введение в эстетику» [13]. Після травлі учителів залишатися в тому ж колективі було небезпечно.

У 1935/36 р. М. Зубар працює доцентом кафедри історії мистецтва і архітектури на архітектурному факультеті Харківського інституту інженерів комунального будівництва (далі ХІКБ), а з 1936 р. очолює кафедру історії мистецтва і архітектури. У 1939 р. згідно Постанови ВАК ВКВШ від 17.05.1939 (протокол № 21) М. Зубарю присвоєно спеціальне звання доцента [13]. Найсуттєвішим результатом роботи в названому ВНЗ стали видані 1940 р. «Програма курсу історії мистецтва і архітектури для Інституту Комунального Будівництва» та велика (понад 140 стор.) науково-методологічна праця «Об основных проблемах и методах изучения истории архитектуры». Остання для архітектурної освіти України та Росії є актуальною і сьогодні. Однак, в анкеті, яку він заповнив при вступі до Спілки, читаємо: «працюю в області критики образотворчого мистецтва, а також і його історії. Своєю основною спеціальністю вважаю українське мистецтво (!)» [13].

Маловідомими є факти, що паралельно з викладацькою роботою М. Зубар виконував обов'язки консультанта-бібліографа з мистецтва в Державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка, а у 1939-1940-х рр., був науковим співробітником і заступником директора Галереї картин Т. Шевченка в Харкові. Працею, що підтверджує останній факт, є рукопис, позначений в документах М. Зубаря як «Путівник Галереєю», датований 1940 р., який, щоправда, так і не був надрукований [15].

1940 р., коли завдяки призначенню директором ХХІ мистецтвознавця І. Августа, ситуація відносно нормалізувалася, М. Зубар повертається до Алма-Ати спочатку як сумісник, а потім і на постійну роботу, де йому ще судилося відіграти дуже помітну роль.

Список використаної літератури

1. Білокінь С. В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст [Електронний ресурс] / С. Білокінь // С. Білокінь. Історик України. – Режим доступу : <http://www.s-bilokin.name/Personalia/Ernst/Teaching.html>.

2. **Білокінь С.** Місце Федора Ернста в історії української культури / С. Білокінь // Пам'ятки України: історія та культура. – 2012. – № 10. – С. 4–19.
3. **Бонь О.** Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920-1930 роках / О. Бонь // Краєзнавство. – 2012. – № 3. – С. 165.
4. **Бурлюк Давид** [Електронний ресурс] // Мистецька сторінка. – Режим доступу : http://storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=538.
5. **Вибрані листи С. Таранушенка до П. Мартиновича** // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження, 1918–1932 рр. : монограф. вид., ст., рец., таранушенкознав. студії. – Х. : АТОС, 2009. – С. 623–626.
6. **Горбачов Д.** Чукурюк! Лекція про Давида Бурлюка [Електронний ресурс] / Д. Горбачов // АРТЕС: антологія сучасної критики : мистец. альм. – Режим доступу : <http://artes-almanac.in.ua/antology/articles/burluk.html>.
7. **Виставка «Гравюра й рисунок»** : кат. вист., організов. АРМУ. – К. : Вид. Центр. бюро АРМУ, 1928. – 61 с.
8. **Денисенко О.** До ювілею майстра / О. Денисенко // Культурна спадщина Слобожанщини: культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток : зб. наук.-поп. ст. – Х. : Курсор, 2011. – Вип. 24. – С. 16–17.
9. **Земляная Т.** Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : автореф. дисс... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Т. Земляная ; Санкт-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб, 2009. – 40 с.
10. **Зубар М.** Виставка сучасної графіки / М. Зубар // Червоний шлях. – 1929. – №7 (76). – С. 208–210.
11. **Зубар М.** Виставка української книжкової графіки / М. Зубар // Література й мистецтво (Додаток до газети «Вісти ВУЦВКу»). – 1929. – 18 серп.
12. **Зубар М.** Оновлення мистецької оздобы ВУЦВКу / М. Зубар // Всесвіт. – 1930. – №27. – [Б.н.]
13. **Зубар М.** Художник П. Мартинович / М. Зубар // Червоний шлях. – 1930. – №4 (85). – С. 158–166.
14. **Зубарь Михаил Иванович.** Автобиография // Архив ХО СХУ. – Ф. 17 : Особова справа. Зубар М. І. 1942–1948 рр. – 4 арк.
15. **Зубарь Михаил Иванович.** Анкета для членов Союза Советских художников СССР // Архив ХО СХУ. – Ф. 17 : Особова справа. Зубар М. І. 1942–1948 рр. – 4 арк.
16. **Зубарь Михаил Иванович.** Справка // Архив ХВ СХУ. – Ф. 17 : Особова справа. Зубар М. І. 1942–1948 рр. – 1 арк [зв].
17. **Лагутенко О.** Українська графіка першої третини ХХ століття : монографія / О. Лагутенко. – К. : Грані, 2006. – С.145–146.
18. **Мархайчук Н.** Музей українського мистецтва в Харкові (1922–1933) і становлення «українського мистецтвознавства» як академічної науки / Н. Мархайчук // Суспільні науки : сучасні тенденції та фактори розвитку : матеріали конф. – О., 2015. – С. 41–45.
19. **Мельникова У.** Стильові пошуки митців АХЧУ в галузі книжкової графіки / У. Мельникова // Вісник ХДАДМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. ст. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 14. – С. 67–71.
20. **Мистецька виставка у Львові** [Електронний ресурс] // Нова хата [журнал УНМ]. – 1935. – січ. – Режим доступу : <http://refbest.ru/wievjob.php?id=69684>.
21. **Молочинський М.** Харківський екслібрис – сучасне і минуле : монографія / М. Молочинський. – Х. : [Б.м.], 2006. – 62 с.
22. **Музейна справа на Харківщині: становлення та розвиток** : наук.-допом. покажч. – Х. : [б.м.], 2008. – С. 72.
23. **Середа О.** Часопис «Мистецтво» (1932–1936 рр.) та його роль у формуванні української мистецької культури / О. Середа // Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика». – 2007. – № 31. – С. 232–240.
24. **Соколюк Л.** Графіка бойчукістів : монографія / Л. Соколюк. – Х. : Вид. часопису «Березіль» ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2002. – 244 с.
25. **Соколюк Л.** Становлення графічного дизайну у Харкові в 1920-ті рр. (Майстерня В.Д. Єрмилова) / Л. Соколюк // Вісник ХДАДМ : зб. наук. пр. – 2006. – № 11. – С. 131–140.
26. **Соколюк Л.** Хто він, Михайло Зубар? / Л. Соколюк // Народознавчі зошити. – 2004. – № 3-4. – С. 527–528.
27. **Соколюк Л.** Шляхи становлення українського дизайну [Електронний ресурс] / Л. Соколюк // Нариси з історії українського дизайну ХХ ст. : зб. ств. – К. : Фенікс, 2012. – С. 92–101. – Режим доступу : <http://www.mari.kiev.ua/Design161.pdf>
28. **Таранушенко С.** Творчість Мартиновича в світлі доби / С. Таранушенко // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. : монограф. вид., ст., рец., таранушенкознав. студії. – Х. : АТОС, 2009. – С. 199–200.
29. **Таранушенко С.** Українська книжкова графіка / С. Таранушенко // Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження, 1918–1932 рр. : монограф. вид., ст., рец., таранушенкознав. студії. – Х. : АТОС, 2009. – С. 182–622.
30. **Ткаченко Б.** Погром : докум. нарис [Електронний ресурс] / Б. Ткаченко. – Суми : ТОВ Мрія-1, 2010. – 372 с. – Режим доступу : http://issuu.com/history.sumy/docs/tkachenko_2.
31. **Циганкова Е. В.** М. Зуммер (1885–1970) / Е. Циганкова // Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30-х рр. ХХ ст. : монографія / Ю. Кочубей, Е. Циганкова. – К. : Видав. дім «Стилос», 2005. – С. 38–80.
32. **Чернікова І.** Нищення музейної справи на Харківщині (1933 р.) / І. Чернікова // Зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Серія «Історія та географія». – Х., 2012. – Вип. 44.

References

1. **Bilokin' S.** V oboroni ukrayins'koyi spadshchyny: istoriyk mystetstva Fedir Ernst [In defense of Ukrainian heritage, art historian Fedir Ernst] / S. Bilokin' – Retrieved from [http : //www.s-bilokin.name/ Personalia/ Ernst / Teaching.html](http://www.s-bilokin.name/Personalia/Ernst/Teaching.html). – [in Ukrainian].
2. **Bilokin' S.** Mistse Fedora Ernsta v istoriyi ukrayins'koyi kul'tury [Place Theodore Ernst in the history of Ukrainian culture] / S. Bilokin' // Pam'yatkyUkrayiny: istoriya ta kul'tura. – 2012.– № 10. – S. 4-19. – [in Ukrainian].
3. **Bon' O.** Fedir Ernst ta yoho diyal'nist' u mystetstvoznavchyyk hnaukovykh hoseredkakh u 1920-1930 r. [Theodore Ernst and his work in scientific centers of art in the years 1920–1930] / O. Bon' // Krayeznavstvo. – 2012. – № 3. – S. 165. – [in Ukrainian].
4. **Burlyuk Davyd** [Retrieved from http://storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=538]. – [in Ukrainian].
5. **Vybranilysty S.** Taranushenkado P. Martynovycha [Selected letters to Mr. S. Taranushenko Martynovych] Taranushenko S.A. Naukova spadshchyna .Kharkivs'kyiperiod. Doslidzhennya 1918-1932 rr. – Kharkiv : ATOS, 2009. – S. 623–626. – [in Ukrainian].
6. **Horbachov D. (N.d.).** Chukuryuk! Lektsiyapro Davyda Burlyuka. – Retrieved from : [http: // artes-almanac.in.ua/antology/articles/burlyuk.html](http://artesanmanac.in.ua/antology/articles/burlyuk.html). – [in Ukrainian].
7. **Vystavka «Hravyura y rysunok» :** katal. Vyst., orhanizov. ARMU. – Kyiv : VydannyaTsentral'nohobyura ARMU, 1928. – [in Ukrainian].
8. **Denysenko O.** Do yuvileyu maystra [The anniversary of the master] Kul'turna spadshchyna Slobozhanshchyny: Kul'tura, mystetstvo, filosofiya, okhoronapam'yatok. – Kharkiv : Cursor. – 2011. – № 24. – S. 16-17. – [in Ukrainian].
9. **Zemlyanaya T.** Monumental'naya zhyvopys' M.L. Boychuka y ehoshkola : avtoref. ... Candidate'sthesis : 17.00.09 / T. Zemlyanaya ; Sankt-Peterburhsky yhumanytarny unyversytet profsoyuzov. – 2009. – [in Ukrainian].
10. **Zubar M.** Vystavka suchasnoyi hrafiky [The exhibition of contemporary graphics] // Chervonny shlyakh. – 1929. – № 7 (76). – S. 208–210. – [in Ukrainian].
11. **Zubar M.** Vystavka ukrayins'koyi knyzhkovoy ihrafiky [Exhibition of Ukrainian book graphics] // Literatura y mystetstvo (Dodatok do hazety «VistyVUTsVKu»). – 1929. – 18 serp. – [in Ukrainian].
12. **Zubar M.** Onovlennya mystets'koyi ozdoby VUTsVK□u [Update artistic ornaments VUTsVK'u]. – Vsesvit, 1930. – №27.– B.n. – [in Ukrainian].
13. **Zubar M.** Khudozhnyk P. Martynovych [Artist P. Martynovych] // Chervonny shlyakh. – 1930. – № 4 (85). – S. 158-166. – [in Ukrainian].
14. **Zubar' Mykhay IYvanovych.** Avtobyohrafiya. Arkhiv KhOSKhU. – F. 17 : Osobova sprava. Zubar Mykhaylo Ivanovych. 1942-1948 rr. – 4 ark. – [in Ukrainian]
15. **Zubar' Mykha yIYvanovych.** Anketa dly achlenov Soyuzu Sovet'skykh khudozhnykov SSSR. Arkhiv KhOSKhU. – F. 17 : Osobova sprava. Zubar Mykhaylo Ivanovych. 1942-1948 rr. – 4 ark. – [in Ukrainian].
16. **Zubar' Mykhayl Yvanovych.** Spravka. Arkhiv KhVSKhU. – F. 17 : Osobova sprava. Zubar Mykhaylo Ivanovych. 1942-1948 rr. – 1 ark [zv]. – [in Ukrainian].
17. **Lahutenko O.** Ukrayins'ka hrafika pershoi itretyny XX stolittya [Ukrainian Graphics of the First Third of XX Century]. – Kyiv : Hran, 2006. – [in Ukrainian].
18. **Markhaychuk N.** Muzei ukrayins'koh mystetstva v Kharkovi (1922-33) i stanovlennya «ukrayins'koh mystetstvoznavstva» yak akademichnoyi nauky[Museum of Ukrainian art in Kharkov (1922-33) and the formation of «Ukrainian art history» as academia] / N. Markhaychuk // Suspil'ni nauky: suchasni tendentsiyi ta faktory rozvytku : mat. konf. – O., 2015. – S. 41-45. – [in Ukrainian].
19. **Mel'nykova U.** Styl'ovi poshuky myttsiv v haluzi knyzhkovoyih rafiky [Ctyl's search AHCHU artists in the field of book design] // Visnyk. – Kharkiv, 2008. – № 14. – S. 67–71. – [in Ukrainian].
20. **Mystets'ka vystavka u L'vovi :** [Art Exhibition in Lviv]. – Nova Khata, 1935. – Retrieved from : <http://refbest.ru/wievjob.php?id=69684>. – [in Ukrainian].
21. **Molochyns'ky M. Kharkivs'ky yekslibrys – suchasne i mynule :** monohrafiya [Kharkov's bookplate - present and past]. – Kharkiv, 2006. – N.p. – [in Ukrainian].
22. **Muzeyna sprava na Kharkivshchyni: stanovlennya ta rozvytok : nauk.-dopom. pokazh.** – Kharkiv, 2008. – N.p. – [in Ukrainian].
23. **Sereda O.** Chasopys «Mystetstvo» (1932-36 rr.) ta yoh orol' u formuvanni ukrayins'koyi mystets'koy kul'tury[Journal «Art» (1932–36 biennium) and its role in shaping Ukrainian artistic culture] // Visnyk L'viv s'koh universytetu. Zhurnalistyka. – 2007. – № 31. – S. 232–240. – [in Ukrainian].
24. **Sokolyuk L.** Hrafika boychukistiv [Graphics Boichukists]. – Kharkiv : Vyd. chasopysu «Berezil'» ; N'yu-York : Vydavnytstvo M.P. Kots', 2002. – [in Ukrainian].
25. **Sokolyuk L.** Stanovlennya rafichnoho dyzaynu u Kharkovi v 1920-ti rr. (Maysternya V.D. Yermlyova) [Formation of graphic design in Kharkiv in the 1920 s . (Workshop Yermlyova VD)] // Visnyk KhDADM : zb. nauk. pr. – 2006. – № 11. – S. 131–140. – [in Ukrainian].
26. **Sokolyuk L.** Khtovin, Mykhaylo Zubar? [Who is he, Michael Zubar] // Narodoznavch izoshyty. – 2004. – № 3-4. – S. 527-528. – [in Ukrainian].

27. **Sokolyuk L.** Shlyakhy stanovlennya ukrayins'koho dyzaynu [Ways of becoming Ukrainian design] Narysy z istoriy ukrayins'koho dyzaynu XX st, 92–101. – Kyiv, 2012. – Retrieved from : <http://www.mari.kiev.ua / Design161.pdf>. – [in Ukrainian].
28. **Taranushenko S.** Tvorchist' Martynovycha v svitli doby [Arts Martynovych in the light of day] Taranushenko S. Naukova spadshchyna. Kharkivs 'kyyperiod. Doslidzhennya 1918-1932. – Kharkiv : ATOS, 2009. – [in Ukrainian].
29. **Taranushenko S.** Ukrayins'ka knyzhkova [Ukrainian book graphics] Taranushenko S. Naukova spadshchyna. Kharkivs 'kyyperiod. Doslidzhennya 1918-1932. – Kharkiv : ATOS, 2009. – [in Ukrainian].
30. **Tkachenko B.** Pohrom [Massacre]. – Sumy : TOV Mriya 1, 2010. – Retrieved from http://issuu.com/history.sumy/docs/tkachenko_2. – [in Ukrainian].
31. **Tsyhankova E. V.** M. Zummer (1885-1970) // Oriyental'ne mystetstvoznavstvo v Ukrayini v 20-30-kh rr. KhKhst / Yu. Kochubej, E. Tsyhankova. – Kyiv : VD «Stylos», 2005. – [in Ukrainian].
32. **Chernikova I.** Nyshchennya muzeynoyi spravy na Kharkivshchyni (1933) / I. Chernikova [Destroying the museum in Kharkiv (1933)] // Nauk. prats' KhNPUim. H. Skovorody. Seriya «Istoriya ta heohrafiya». – Kharkiv, 2012. – Vyp. 44. – [in Ukrainian].

Иваненко Светлана Александровна, преподаватель Харьковской детской школы искусств № 4 имени Николая Леонтовича;

Мархайчук Наталья Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой украинознания Харьковской государственной академии дизайна и искусств

Неизвестные страницы истории харьковской искусствоведческой школы 1920-1930-х гг. Михаил Зубарь

Освещены малоизвестные факты творческой биографии М. Зубаря – представителя харьковской школы искусствознания. На основе архивных документов выполнена реконструкция научного пути; выявлено место в научной жизни столичного Харькова.

Ключевые слова: харьковская искусствоведческая школа, история украинского искусства, харьковская школа графики, репрессии, формализм.

Ivanenko Svitlana, aspirant kafedry` istoriyi i teoriyi my`stecztv Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`stecztv;

Marhajchuk Natalia, kandy`dat my`stecztvoznnavstva, docent, zaviduvach kafedry` ukrayinoznnavstva Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`stecztv

The unknown pages from the past of Kharkiv school of Art History of the 1920-1930-th: Mikhailo Zubar

The paper, based on the scientific researches and archive documents, provides the reconstruction of the early stage of the scientific career of M. Zubar (1907-1992) – a little-known representative of the Kharkov school of Art History. Special attention is given to the fact that he had learnt from the founders of the Kharkiv school of graphic arts V. Yermilov and I. Padalka at the Kharkov art institute in the 1920s. However, Zubar was mostly influenced by the professor of Art History S. Taranushenko, the head of the State Museum of Ukrainian art at that time, who offered a job to the talented young man.

It was indicated that the experience of work in the museum has shaped up Zubar's choice of the profession and the range of his scientific interests – the research of Ukrainian art. In 1932 M. Zubar completed his postgraduate course in the Department of Art History of the Ukrainian research institute for History of the material culture, where the lecture on the main disciplines were delivered by the professors F. Ernst, D. Hordyeyev, V. Zummer and S. Taranushenko. It's stressed that the theme of the paper for gaining the title of Docent in Art History «Petty-bourgeois painting of Ukraine in the second half of the 19th century and P. Martynovich as its representative», as well as the publications of the late 1920s and early 1930s, was also influenced by working in the museum.

It's noticed that Zubar began his teaching career in 1932 at his home institute. He believed the course on Ukrainian art to be the main one. Despite being uninvolved into the «Zhupans' case» he had been forced to quit the institute in 1935 and returned there only in 1940.

The key Zubar's publications on Art History are mentioned in the text: «The exhibition of the contemporary graphics», «The artist P. Martynovich», «The exhibition of the Ukrainian book illustration». The importance of Zubar's scientific explorations for the research of Kharkov art and history of art in general is established. It's recognized that the role of this figure – rather noticeable in Kharkov art of the 1930-s – 1940-s – still remains undefined.

Key words: Kharkov school of Art history, history of Ukrainian art, Kharkiv school of graphic arts, repressions, formalism.

Надійшла до редакції 7.11.2015 р.

УДК 792.54 Йориш (477)«19»

Ізваріна Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії та методики музичного мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка

БІОГРАФІЯ В. ЙОРИША У СВІТЛІ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА

Висвітлюється маловідомі факти біографії та творчого шляху В. Я. Йориша, відомого українського композитора й оперного диригента, творчість якого тривалий час була забута в Україні. Розглядаються невідомі факти біографії композитора й оперного диригента В. Я. Йориша, які вперше вводяться в науковий обіг, зокрема, здобуття освіти, початок педагогічної та диригентської діяльності, подано огляд творчої діяльності митця у світлі нових архівних матеріалів, датованих 20 роками ХХ ст.

Ключові слова: архівні матеріали, оперна творчість, В. Йориш.

Історико-культурний процес становлення національного оперного мистецтва у другій пол. ХІХ ст. призвів до інтенсивних зрушень, які на початку ХХ ст. проявилися у формуванні української композиторської школи. Як наслідок – з'явилися різножанрові оперні твори, сформувався національний музично-драматичний театр, спроможний виконувати оперні твори українських композиторів. Проте українських опер на той час було мало, їх шлях на сцену оперних театрів був надзвичайно складним. Це стосується як творів М. Лисенка, так і його сучасників: П. Сокальського, М. Аркаса, П. Ніщинського, К. Стеценка, М. Леонтовича, оперні твори яких важко просувались на сцену або так і не мали сценічного життя.

Лише зі стабілізацією суспільно-політичного життя в Україні у 20-ті роки ХХ ст. настає час до певних зрушень у бік прогресу композиторської творчості. Значного поштовху у формуванні національне оперне мистецтво набуває в період так званої «українізації». А його інтенсивний розвиток починається з утворенням державних оперних театрів у Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.).

Поступово кожний оперний театр сформував власні репертуарні уподобання, проте репертуар театрів не вирізнявся розмаїттям, а нові твори повільно просувалися на сцену. Задля урізноманітнення репертуару кожного з оперних театрів партійне керівництво вирішило здійснити політику так званого «перекидання» оперних труп, тобто обмін оперними трупами між театрами Харкова, Києва, Одеси. Театри мали «помінятися містами» на один сезон. План роботи був чітким і цілком прийнятним. Проте життя внесло свої корективи. Важкі переїзди трупи з повним складом реквізиту, музичних інструментів, побутові незручності призвели до значних організаційних ускладнень та матеріальних труднощів. І все це певним чином впливало на якість постановок. Незважаючи на всі прагнення здійснити задум «перекидання» оперних театрів, план не спрацював і керівництво Наркомосу відмовилося від ідеї обміну стаціонарних оперних колективів.

З метою наближення оперного мистецтва до широкого робітничо-селянського загалу, зацікавлення його оперним мистецтвом, як носієм важливих суспільних цінностей, партійним керівництвом було ухвалено рішення про створення нових мобільних видовищних установ – так званих пересувних оперних театрів. Головною метою їх створення стало естетичне виховання трудящих і популяризація оперних творів, зокрема, сучасних українських. Таких театрів було створено чотири.

Першим пересувним оперним театром за рішенням Наркомосу України став Державний робітничий оперний театр – ДРОТ (1928 р.). Метою його діяльності стало ознайомлення робітництва з високим мистецтвом, яке раніше було привілеєм «вищої класи», повідомляє його директор Г. Вольгемут [2].

Тогочасна музично-критична преса вже передбачала тріумф їхньої діяльності. Організовані у стислий час (1928-1930 рр.), сформовані нашвидкуруч, без ґрунтовної матеріальної бази, завжди обмежені в коштах, переживаючи побутові складнощі пересувні оперні театри не витримали перевірки часом: їх існування припинилося 1930 р. Ідея пересувних опер виявилася нежиттєздатною; замість них були створені стаціонарні театри у Дніпропетровську, Вінниці, Луганську.

Одним із пересувних театрів, якому згодом пощастило дістати статус стаціонарного, був так званий ДРОТ – Державний робітничий оперний театр (1928-1930 р.). Одержавши статус стаціонарного (1930 р.), театр змінив назву на Дніпропетровський робітничий оперний театр (знову ж таки ДРОТ). З діяльністю ДРОТ'у буде пов'язаний творчий шлях відомого українського композитора і диригента В. Йориша (1899-1945 рр.).

Актуальність даної статті полягає у розкритті значення рукописної спадщини В. Йориша для розвитку української музичної культури першої третини ХХ ст. як досі малознаної її сторінки.

Метою даної статті є аналіз творчої діяльності В. Йориша на ниві композиторської діяльності митця та огляду архівних документів до його біографії, які вперше вводяться у науковий обіг.

Сьогодні творчість цього композитора майже забута, проте у 20-ті роки ХХ ст. він був відомий як композитор і диригент, оперні твори якого не сходили зі сцен усіх українських театрів. Його композиторську творчість і диригентську діяльність, біографічні відомості висвітлюють матеріали з архівних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (ф. 18) НАН України.

До висвітлення творчої особистості В. Йориша, зокрема, до його оперної спадщини, свого часу звертались мистецтвознавці Л. Архімович [1], В. Довженко [3], О. Ізваріна [4], Ю. Станішевський [6], А. Тулянцева [7] у межах досліджень історії українського музичного мистецтва та української культури. Цілісного ж дослідження оперної спадщини митця на сьогодні не існує.

Біографічні відомості про В. Йориша обмежені. Проте, аналізуючи архівні джерела, дізнаємось, що ці документи часто доповнюють одне одне, з чого постає картина творчої біографії композитора. З «Автобіографії», власноруч укладеної композитором 2 грудня 1930 р., відомо, що народився він у Дніпропетровську 25 листопада 1899 р. (за новим стилем) у родині вчителів [5]. Цей факт підтверджує «Витяг» з метричної книги про хрещення у Лазаревській церкві Катеринославської єпархії м. Катеринослава, у якій значиться дата хрещення – грудня 26 числа (за старим стилем) та дата його народження – 12 листопада (за старим стилем) [5]. Батько, Яків Антонович Йориш (саме таке написання прізвища подається у ранніх документах), викладав математику, мати, Емілія Петрівна, – історію. Загальну освіту майбутній композитор одержав у Першій Катеринославській чоловічій гімназії, до якої вступив у серпні 1911 р. і яку закінчив 7 квітня 1918 р., як писали в ті часи – «при відмінній поведінці» [5]. Найкращі знання Йориш-гімназист показав із російської мови та словесності, філософії, фізики, історії, географії [5]. Натомість мало цікавився латиною, німецькою і французькою мовами та математикою, а малювання взагалі ігнорував, про що в атестаті є позначка «рисованню – обучался» [5].

У своїх автобіографічних нотатках автор сповіщає, що вищу фахову освіту він одержав у Катеринославському Вищому музичному технікумі за спеціальностями «Диригування» та «Композиція» у 1923 р. Копія «Посвідчення» Катеринославського музичного технікуму дає нові, поширені, відомості про термін перебування на навчанні: з 1920 р. по 23 червня 1924 р. по теоретичному факультету (клас теорії – композиції). «Випускним» твором В. Йориша стає кантата для симфонічного оркестру, мішаного хору та 4 солістів «Гімн праці».

Спеціальні дисципліни вивчав під керівництвом професорів Л. Цейтліна (інструментовка і оркестровка) та К. Корчмарьова (контрапункт, fuga, вільна творчість). Серед обов'язкових дисциплін значилися суспільствознавство, історія музики, історія мистецтв та естетика, елементарна теорія, сольфеджіо, транспонування і читання з аркуша, фортепіанна гра [5].

Працювати В. Йориш почав із 1914 р. валторністом в оркестрі Опери Южина у Катеринославі. Згодом диригував різними оркестрами. Так, у 1916-1917 рр. диригував оркестром робітників Калачевської рудні Криворізької округи. У період 1919-1924 рр. – червоноармієць VII залізничного полку військ ГПУ (за час цієї роботи нагороджений грамотою). Одночасно у період 1921-1923 рр. керував оперним класом та займав посаду декана музично-теоретичного факультету Дніпропетровського музичного технікуму НКО.

Архівні джерела доводять, що у своїй творчій діяльності В. Йориш часто буде суміщати кілька посад одночасно: до цього призводять не лише мистецькі інтереси, а й необхідність утримувати родину в тяжкі часи 20-х років. Отже, з 1920 р. працював диригентом різних оперних колективів, зокрема, опери Зіміна (1923 р.), Київської опери (1924-1925 рр.), ДРОТ'у (з 1928 р.). Разом із тим, завідував музичною частиною Театру ім. М. Заньковецької (1926, 1927-1928 рр.). Водночас (1923–1928 рр.) вів оперний клас і займав посаду декана теоретичного факультету Дніпропетровського музтехнікуму НКО [5].

Як свідчать матеріали особистого архіву композитора, він не цурався і наукової праці: з 1922 р. проводив «науково-творчу роботу», а саме:

- написав за період 1922–1930 рр. дві опери «Кармелюк» та «Бур'ян»;
- низку симфонічних творів («Першу» симфонію, симфонію № 2, третю симфонію «Пам'яті Шуберта»; симфонічну поему «Купець Калашников»; симфонічну сюїту «Базар»);
- інструментальні твори (струнний квартет);
- солоспіви («Завод», «Жінці-будівниці», «Батько й син», «Трактористи», «Гроза», «Пісня коліс») [5].

З наукових робіт композитор вирізняє науково-методичні розробки: «Практичний курс сольфеджіо», «Практичний курс аналізу», «Лекції з інструментовки», «Лекції з музичної форми», а також «Експериментальні роботи з аналізу української народної творчості» [5]. В архівах збереглися «Програми за 1925-1926 навчальний рік з курсів гармонії, аналізу, інструментовки, енциклопедії» [5].

У своїй «Особовій справі» (без дати) він вперше подає сучасне написання свого прізвища – Йориш. Проте приблизно цей документ можна вважати належним до періоду 1921-1923 рр., оскільки саме в той час він працює у Музичному технікумі, для якого й була укладена «Справа». З документа стає відомим, що він перебував на військовому обліку, був членом «Рабіс», у партії не значився та не мав революційного стажу. Місцем своєї фахової освіти назвав Катеринославський музичний технікум, спеціальність – «музикант, теоретик, диригент». Стаж роботи на момент укладання даного документа мав 4 роки, а диригував з 1916-го. На той час В. Йориш вже був одружений, мав на утриманні дружину.

У документі він зазначив свою посаду і навчальні дисципліни, які викладав у Музичному технікумі: «викладач теоретичних предметів» (гармонія, інструментовка, енциклопедія), а також – «диригент симфонічного оркестру та опери». Його тижневе навантаження як викладача було доволі значним: 28 год. [5].

Творчий шлях В. Йориша пов'язаний з І пересувним Державним робітничим оперним театром (ДРОТ), організованим у серпні 1928 р. Тут він працював головним диригентом, віддаючи перевагу постановкам оперних вистав. Проте до цієї посади прийшов не одразу. Спочатку посідав посаду диригента з виконанням обов'язків хормейстера (1928-1930 рр.) і лише з 1930 р. стає головним диригентом ДРОТ'у. Потім творчий шлях диригента приведе його до Харківської Столичної опери (1933-1934 рр.), а звідти – до Київського оперного театру (1934 р.).

Для ДРОТ'у В. Йориш став і головним автором сучасних оперних творів. У 20-ті роки набула актуальності проблема композиторських кадрів при оперних театрах, отже мати у складі трупі театру власного композитора, до того ж оперного, було доволі престижним. У досліджуваний час такими кадрами володіли також Одеський оперний театр, де працював талановитий композитор і диригент В. Феміліді, а згодом композитор і відомий оперний співак О. Чишко.

Оперні театри прагнули всіляко просувати опери «своїх» авторів на власні сцени, навіть «змагалися» за «кількісні показники» поставлених оперних творів. Навіть лібрето опер часто відображали ті самі сюжети. Так, сюжет про І. Кармелюка використали в своїх творах В. Йориш та В. Костенко, про М. Щорса – Б. Лятошинський та В. Йориш.

Композитори, зі свого боку, мали можливість побачити власне оперне творіння на сцені у стислий час, адже оперних творів на сучасну тематику було обмаль і їх поява сприймалася як значне явище української культури.

Отже, для ДРОТ'у написані В. Йоришем й поставлені під його орудою всі його опери «Кармелюк» («Іван Кармелюк») та «Поема про сталь» (опера «Бур'ян» залишилася незавершеною). Проте, хоча оперна творчість В. Йориша вважалася на той час сучасною і такою, що відбиває певні досягнення і протиріччя доби, вона не витримала перевірки часом і залишилася сторінкою історії українського оперного мистецтва. Причинами можуть бути, з одного боку, прагнення композитора відтворити сучасну тематику і героїзовані сюжети національної історії сучасними засобами (як вони тоді розумілися), з іншого – відмова від особливостей, притаманних оперному жанру, вільне ставлення до законів оперної драматургії призвело до того, що опери В. Йориша, популярні у 20-ті роки, з часом зійшли зі сцени і майже забуті сьогодні.

Список використаної літератури

1. *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Архімович. – К. : Муз. Україна, 1970. – 374 с.
2. *Вольгемут Г.* Державний Робітничий Пересувний Оперний Театр / Г. Вольгемут // Музика – масам. – 1929. – № 1.
3. *Довженко В.* Нариси з історії української радянської музики. В 2 ч. Ч. I / В. Довженко. – К. : Муз. Україна, 1957. – 376 с.
4. *Ізваріна О.* Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини XIX – першої третини XX століття : монографія / О. Ізваріна. – К. : НАККіМ, 2011. – 236 с.
5. *Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського. Ф. 18.* «Володимир Якович Йориш. Біографічні матеріали, 1899-1939». – 64 арк. – Рукопис.
6. *Станішевський Ю.* Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1988. – 264 с.
7. *Тулянцев А.* Дніпропетровський робітничий оперний театр: етапи формування і становлення / А. Тулянцев // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2009. – Вип. 16. – С. 88–96.

References

1. *Arphimovich L.* Shlyaphi rozvitku ukrainskoi radyanskoi operi / L. Arphimovich. – K. : Muzichna Ukraina, 1970. – 374 s.
2. *Volgemut G.* Derjavniji Robitnichiji Peresuvniji Operniji Teatr / G. Volgemut // Muzika – masam. – 1929. – № 1.
3. *Dovjenko V.* Narisi z istorii ukrainskoi radyanskoi muziki. U 2 ch. Ch. I – K. : Muz. Ukraina, 1957. – 376 s.
4. *Izvarina O.* Ukrainske operne mistetstvo v istorii natsionalnoi thudoznoi kulturi drugoi polovini XIX – pershoi tretini XX stolittja : monografia / O. Izvarina. – K. : NAKKKiM, 2011. – 236 s.
5. *Institut mistetstvoznavstva, folkloru ta etnologii im. M. T. Ril'skogo F. 18.* Volodimir Jakovich Jiorish. Biografichni materiali. 1899-1939. – 64 ark. – Rukopis.
6. *Stanicheskij U.* Opernij teatr Radjanskoi Ukraini / U. Stanicheskij. – K.: Muz. Ukraina, 1988. – 264 s.
7. *Tuljantsev A.* Dnipropetrovskij robitnuchij opernuy teatr: etapu formuvannya i stanovlennya // Mistetstvoznavchi zapiski : zb. nauk. pr. – K. : Milenium, 2009. – Vip. 16. – S. 88–96.

Изварина Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и методики музыкального искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка

Биография В. Йориша в свете архивных документов 20-х годов XX столетия : историко-культурная ретроспектива

Рассматриваются неизвестные факты биографии композитора, оперного дирижера, которые впервые вводятся в научный обиход. В частности, получение образования, начало его педагогической и дирижёрской деятельности. Представлен обзор творческой деятельности композитора в свете новых архивных материалов, датированных 20 годами XX века.

Ключевые слова: архивные материалы, оперное творчество, В. Я. Йориш.

Izvarina Olena, doctor of Arts, assistant professor, professor of the chair of theory and technique of musical arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University.

Biography of V. Yorysh in the light of archival documents of 20-s of XX century: historical and cultural retrospective

The article reveals little known facts of the biography and creative way of V. Ya. Yorysh, known Ukrainian composer, opera conductor, teacher and public figure, whose creativity has been forgotten in Ukraine for a long time.

The relevance of this article lies in revealing the importance of manuscript heritage by V.Ya. Yorysh for the development of Ukrainian musical culture of the first third of the XX century as yet little known page.

The purpose of this article is to analyze archival documents for biography of V. Ya. Yorysh in their historical and cultural retrospective.

The article considers unknown facts of the biography of the composer, which are introduced into scientific circulation for the first time. In particular, obtaining education both general and professional, beginning of his performance, pedagogical and conducting activity, work in management positions. V.Y. Yorysh started to work at the age of fifteen years as French horn player, he conducted the orchestras from seventeen years old. An overview of the artist's creative activities is provided in the light of new archival materials dated 20s years of the twentieth century.

National operatic arts acquired significant impact in formation during the so-called «Ukrainization». Intensive development of Ukrainian opera arts began with the formation of the State Opera Houses in Kharkiv (1925), Kyiv (1926) and Odessa (1926).

In order to bring opera nearer the wide worker-peasant masses, their interest in opera as a carrier of important social values, the party leaders decided to create new mobile entertainment establishments – so-called mobile opera houses. The main purpose of their creation was the aesthetic education of workers and popularization of operatic works, including modern Ukrainian ones. 4 such houses were established. One of the mobile theaters, which later was lucky to get a permanent status, was so-called DROT – State working class opera house (1928-1930). After receipt of permanent status (1930), the theater changed its name to Dnipropetrovsk working class opera house (again DROT). The career of the famous Ukrainian composer and band director V. Ya. Yorysh (1899-1945) was associated with DROT activities.

The period of the composer's creative work in the mobile opera house (DROT) was associated with the creation of his famous operas «Karmelyuk» and «Poem of steel» that were staged not only by this House, but all opera houses of Ukraine. However, they did not stand the test of historical time and now are the page of history of Ukrainian opera.

Key words: archival materials, operatic creative activity.

Надійшла до редакції 17.11.2015 р.

УДК 7.036(477.7)

Гуляєва Ольга Володимирівна, аспірантка кафедри
культурології та мистецтвознавства Одеського
національного політехнічного університету

ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ У ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглядаються шляхи становлення авангардного мистецтва на Півдні України початку ХХ ст. Висвітлюються характерні особливості авангардних творів «південних» майстрів.

Ключові слова: мистецтво, авангардизм, футуризм, художник, традиції.

Постановка проблеми. Як зазначав Д. Сараб'янов: «Процеси знайомства з новими художніми відкриттями, їх використання та додавання до традицій тих національних шкіл, які слідували за «тими, що йдуть попереду», ставали до кінця ХІХ ст. усе більш інтенсивними. У міру художнього розвитку все швидше змінювалися стилеві напрями, все стрімкіше нові прийоми, формальні та змістовні новації отримували застосування в художніх школах різних країн» [14]. Так, на Півдні України початку ХХ ст. паралельно з реалістичними традиціями виникають авангардистські напрями в образотворчому мистецтві.

Окремі аспекти розвитку цього процесу розглядали такі науковці як О. Барковська, Є. Голубовський, З. Луцик, О. Нога, О. Сухопаров, Н. Сапак, О. Федорук, та ін. Важливо розглянути поступове виникнення традицій авангардного мистецтва на Півдні України початку ХХ ст. та простежити їх подальший розвиток у «південному» мистецтві.

Метою статті є розкрити шляхи становлення та розвитку авангардного мистецтва на Півдні України на початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Вже з кінця 1900 років у художньому житті Півдня почалися активні пошуки. Так, Л. Камишніков, на сторінках газети «Юг», зазначав: «Наші митці, що звикли розповідати, а не спостерігати, думати, а не відчувати, не могли не протистояти проти наскрізь проникнутих індивідуальним спостереженням творінь західного мистецтва. Але життя виявилось сильнішим. І потихеньку течії ці стали проникати і до нас...» [5; 2]. Важливою сторінкою у розвитку авангардного мистецтва стала Херсонщина, де знайшли притулок молоді художники і літератори, які організували творчу групу «Гілея». До її складу увійшли брати Бурлюки, А. Безваль, Б. Лівшиц, В. Хлебников, В. Маяковський, О. Кручених. Поетично-живописна група опиралась, з одного боку, на європейські новітні течії (кубізм, футуризм, експресіонізм), а з іншого, на потужні пласти давньоруських та скіфських традицій народного малярства.

«Гілейці» започаткували певну художню традицію. У своїй творчості вони протиставили західноєвропейській перспективі, яка мала точку сходу, зворотну перспективу, властиву східному мистецтву – візантійській іконі, персидській мініатюрі тощо. Вони висунули ідею багатовимірності зображення на картині, яку Д. Бурлюк назвав «канонем зсунутої конструкції». Давид Давидович вважав, що протягом усієї історії людства на противагу академічним критеріям мистецтва існували методи, засновані на принципах зсунутої конструкції. В його розумінні все народне мистецтво так званих «варварських» народів – скіфів, готів, слов'ян побудоване певним чином на принципах цього канону [3; 100]. Малюючи предмет, «художники-гілейці» намагались передати в одній картині образи візуального і логічного осмислення. Протягом 1910-1918 рр. Д. Бурлюк та його однодумці сформулювали напрям живописного українського мистецтва, відомого в світі як мистецтво футуризму. Сам Д. Бурлюк називав напрям «малоруський стиль», «козацько-татарський футуризм», «український стиль» [11; 30].

Не можемо стверджувати, що народження нового напрямку у колі «новаторів» відбулося саме на Півдні України, оскільки і Д. Бурлюк, і його однодумці подорожували та брали участь у виставках багатьох міст України, Росії, Західної Європи. Але групою «Гілея», що багато часу проводила на Херсонщині, були закладені певні авангардні художні традиції, які в подальшому отримали розвиток, зокрема, і на Півдні України.

Херсонщина не випадково стала епіцентром авангардного руху. Батько братів футуристів Давида та Володимира Бурлюків у 1898-1904 рр. працював керуючим маєтку «Золота балка», князя М. Святополка-Мирського, а потім у Чорнянці – центральній економії Чорнодолинського заповідника графа Мордвинова на Херсонщині. На запрошення синів Д. Ф. Бурлюка, майже щорічно тут бували художники та поети, зокрема члени групи «Гілея». Вони займались живописом, поезією, ставили вистави.

У книзі спогадів Б. Лівшиц писав: «Наступного ранку після приїзду в Чорнянці закипіла робота. Шестивіконний зимовий сад, давно перетворений в майстерню, неначе ожив після піврічного затишшя. Полотна, що залишилися від попередніх виставок ..., винесені в комірчину. Вони зробили свою справу, і Бурлюки, не схильні сентиментально загравати зі своїм власним минулим, безжалісно викидали.. свої раптово застарілі творіння. На зміну їм за два тижні різдвяних канікул,... повинно було піднятися нове плем'я» [7; 39]. Родина Бурлюків, брала активну участь у збереженні народної культури, вони збирали твори народного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема міські народні вивіски, стародруки, ікони, створивши у себе в Чорнянці музей і поширювали вітчизняне декоративно-прикладне мистецтво на Херсонщині. На це вказують публікації у місцевій газеті «Юг»: «Музею старожитностей принесена художником Д. Бурлюком у подарунок старовинна вишита малоросійська «хустка» [4; 3]. Для футуристів, зокрема, Н. Гончарової, В. Ларіонова, народні традиції стали основою творчих пошуків і надали поштовх формуванню традицій «фольклоризму» на Півдні України, у наступні часи – 50-ті роки ХХ ст. Окрім того, Д. Бурлюк, «вічно занурена у якісь пошуки, якусь роботу, вічно метушлива, повна грандіозних проектів людина..», брав активну участь у художньому житті тогочасного Херсона і, зокрема, у розповсюдженні авангардних тенденцій у мистецтві [15; 29]. Він організував декілька виставок групи «Вінок»; одна з них проходила у Великій залі Народного дому Херсона (3-20 вересня).

У газетній рекламі її іменували «Виставкою картин імпресіоністів групи «Вінок». Ця група була створена у Москві, і значилася у Херсоні як група «лівих» художників, що намагалися просвітити херсонців відносно нових течій та досягнень у живописі.

До відкриття виставки Д. Бурлюк надрукував статтю, в якій лаконічно виклав сутність і завдання імпресіонізму, представив учасників виставки і не стримався зневажливо відгукнутися на діяльність «місцевих шанувальників мистецтва». Як наслідок, роботи молодих новаторів отримали багато негативних відгуків у пресі. В одній із статей виставка «Вінок» називалася «виставкою Бурлюків», а сама їх імпресіоністична манера ставилась під сумнів. Анонімний автор виходив з того, що більшість експонованих робіт належали Давиду, Володимиру і Людмилі Бурлюк, які, на думку автора, нічого спільного з імпресіонізмом не мають [15; 51]. Пізніше Д. Бурлюк мав намір влаштувати у Херсоні виставку художників «Бубнового валета», на якій хотів познайомити херсонців з роботами І. Машкова, А. Лентулова, Р. Фалька, О. Екстер, А. Фонвізіна, але, на жаль, із невідомих причин виставка не відбулася.

Таким чином, на Півдні України, починаючи з 1900 років почали формуватись риси «нового» мистецтва, але це були експерименти лише в певному вузькому колі митців, а от більш глобальне зрушення у естетичних смаках публіки та критики, пробудження інтересу до «нового» було викликане перш за все двома виставками («Салонами») скульптора В. Іздебського, що проходили у 1909-1911 рр. «...Є щось таке у цьому «Салоні», що примушує хвилюватися та сперечатися... Це «щось» у «Салоні» – і є життя, велике биття пульсу .. бадьорого та сміливого художнього життя», писав у тогочасній одеській пресі журналіст Лоєнгрін [8; 2]. «Салони» та паралельні їм мистецькі заходи, викликали шалений інтерес як у художніх колах, так і широкої публіки. Судячи з відгуків у періодиці тих років, переважній більшості «Салони» подобались, примушували думати, аналізувати. Так, можемо читати у газеті «Одеські новини» за 9 лютого 1911 р.: «Салон В. Іздебського стільки ж Салон Безумства, скільки трагедія творчості. «Пошук себе», ... болісне, зворушливе шукання ще не зовсім виявленої сили і таланту. Але майбутнє з вами. Ваше «безумство» – наша надія» [2; 3].

Підвести підсумки вищезазначеного можна словами післямови до каталогу II Салону: «Виставка «Салон»... порушила багато суперечок – гімни одних і злісні скреготіння інших, – через які червоною ниткою проходила єдина думка: правда нового мистецтва надто очевидна, щоб повз неї можна було пройти з колишнім гордим мовчанням... Мистецтво вчорашнього дня, мистецтво .. рабів природи потрапило нині під безпристрасну і невблаганну мітлу смерті» [17; 25]. Детальний опис діяльності «Салонів» та більш розгорнуту характеристику реакції тогочасної публіки можемо бачити у працях З. Лущика та О. Сухопарова, які стверджують, що «Салони» сприяли активному розвитку авангардного мистецтва на Півдні України.

Після першого «Салону» у квітні 1910 р. у Херсоні відкрилася виставка Товариства витончених мистецтв, в якій брала участь більшість місцевих художників, і, як зазначалося у місцевій пресі: «...виставка є дуже цікавою...і, насамперед тим, що на ній є роботи різних напрямів: є «ліві», «праві» та взагалі інші» [19; 2]. Не випадково живописні пошуки Бурлюків привели їх до участі у двох «Салонах» В. Іздебського. Картини Д. Бурлюка на «Салоні – 2» мали успіх, і більшість їх була продана, що сприяло подальшій творчій активності майстра. У Миколаєві ж навпаки – «нове мистецтво» не отримало багатої кількості прихильників та не набуло широкого розвитку. Так, після експозиції в Одесі, «Салон-2» був розгорнутий у Миколаєві.

У тогочасній миколаївській пресі читаємо: «Чому лілові корови, білі дерева, строкаті небеса і зелені хмари можуть пропонуватися нам у вигляді «виставки нового мистецтва». Іздебські можуть робити все, що їм подобається?» [13; 3]. У квітні 1910 р. у залі «Ліра», також у Миколаєві, проходила «Виставка картин російських імпресіоністів», яка також не мала успіху у публіки [6; 88]. Протистояння звичного реалістичного напрямку і авангардних пошуків у мистецтві було досить напруженим і суперечливим по своїй сутності. Після відкриття «Салону» в Одесі у січні-травні 1910 р. виходять друком 1-5 номери журналу «Хвиля» [17; 23]. І вже у першому номері читаємо: «З сильною вірою у майбутнє молоді аргонавти приносять на вівар мистецтва свої сили, енергію та, під натхненням музи, створюють своє ідеальне «Я». Священний борг нашого суспільства – піти на зустріч молодим жерцям мистецтва і дати їм вільну, широку дорогу до здійснення їх ідеї. Дайте їм дорогу!» [18; 3]. Таке заохочення суспільства неодмінно дало поштовх до подальшого розвитку авангардних пошуків в Одесі. Зокрема, мистецтвознавець В. Абрамов вважає, що за кілька років, коли експонувалися «Салони», «...художниками Півдня було накопичено досвід, що дозволив відійти від «доморощеності», провінціалізму, групової замкненості ближче до практичного сприйняття нових художніх систем, що вже утвердилися на заході» [1; 86].

Отже, після «Салонів» В. Іздебського на Півдні України було відмічене значне пожвавлення у мистецькому житті та розвиток нових напрямів в усіх сферах творчої діяльності. Так, в Одесі 1913 р. відбулася «весняна виставка картин «об'єднаних». Організаторами виступали молоді художники П. Волокідін, П. Нітше, В. Крихаський і поет К. Подоводський. На художньому горизонті з'явилися такі «одеські новатори», як: В. Бабаджан, В. Крихаський, І. Малік, А. Нюрнберг. Стилістичної єдності серед учасників виставки не спостерігалось, тому не випадково у назві було присутнім визначення «об'єднані». Виставка дійсно поєднувала художників різноманітних напрямів. Як писав П. Нілус у своїх «Враженнях»: «...різноманітні віяння відобразились на цій купці художників – починаючи від старого академічного стилю, передвижницького, і закінчуючи неоімпресіоністами. Немає ні кубістів, ні футуристів – цієї моди наших днів. Але, повторюю, виставка цікава» [10; 3]. На «весняних» виставках у Одесі 1909 і 1913 рр. ще не було крайніх формалістичних напрямів, які в той час набували все більшу популярність у Москві і Петербурзі. Але на Півдні інтерес до таких напрямів сучасного мистецтва, як кубізм та футуризм, зростав із кожним роком.

Перша публікація про футуризм з'явилась в Одесі у газеті «Одеський огляд» 2 квітня 1909 р. Пізніше, напередодні відкриття «весняної» виставки, 27 березня 1913 р., на сторінках газети «Південна думка» була передрукована з берлінської «Zeit», стаття «Георг Брандес про футуристів». Знаменитий датський критик аналізував книги та теоретичні погляди лідера італійських футуристів Ф. Марінетті. А вже на початку 1914 р. в Одесі, Херсоні та Миколаєві проходили вечори футуристів.

У Миколаєві зустріч Д. Бурлюка і В. Маяковського з місцевими шанувальниками футуризму відбулася 24 січня 1914 р. у місцевому театрі Шеффера. В. Маяковський побудував свій виступ у властивій йому відверто зухвалій манері, агітуючи за урбаністичне мистецтво: «Поезія футуризму – це поезія міста. Місто збагатило наші переживання і враження новими, міськими елементами, яких не знали поети минулого. А головне – змінився ритм життя... Поезія повинна відповідати психологічним елементам сучасного міста... Слово не повинне описувати, воно повинне виражати саме себе.. слово – організм живий, а не тільки знак для означення якогось поняття» [9; 4]. Він говорив від особи поета-футуриста. Але ці ж ідеї сповідували і футуристи-художники.

В Одесі було декілька вечорів. Перші проходили на сцені Російського театру 16 та 19 січня. Лекції на тему сучасного живопису, принципів кубізму та футуризму читав Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський читали свої вірші. Опис вечора знаходимо у місцевій пресі: «Прийшов... футурист, Д. Бурлюк – товстий, важкий чоловік із розфарбованим лобом.. казав зовсім дитячі, наївні і давно затерті речі про мистецтво, зокрема живопис. Потім усі троє читали свої погані вірші, в яких було все, що завгодно, але тільки не нове мистецтво» [16; 3]. Наступний вечір відбувся 7 січня у залі «Уніон». Тут виступав з «поезикономцертом» егофутурист І. Северянін; читали вірші В. Баян, Е. Орлеанська, виступав із доповіддю В. Ховін.

У пресі з приводу цього вечора зустрічаються позитивні відгуки: «Вечір нової поезії мав великий успіх у значної частини публіки» [12; 2]. У Літературно-артистичному клубі проводились концерти «нової музики» О. Скрябіна, І. Стравінського, Н. Черепніна, С. Рахманінова та лекції про сучасний театр та новітні напрями у живописі.

Таким чином, на Півдні України початку XX ст. були поширені мистецькі засади авангарду. Зміни у політичній ситуації вирішили долю «першої хвилі авангардизму», яка була трагічною. Багатьох митців спіткала еміграція та смерть у сталінських концтаборах. Так, за межею суспільного життя опинились художні напрями, найбільш цікаві індивідуальності. Така доля не оминула і «південних митців». Але авангард на Півдні України не відразу «здав позиції». Під керівництвом М. Бойчука група

місцевих художників, зокрема, Н. Павлюк, А. Іванов, М. Шехтман у пошуках нового мистецтва, створювали монументальні фрески в санаторії на Хаджибейському лимані. В Одесі – на архітектурному факультеті, в художньому училищі викладали зберігачі традицій авангарду – Т. Фраєрман, М. Жук, М. Шелюто, що розвивали «новітнє» бачення у поглядах своїх учнів. Так, починаючи з середини 50-х років, авангардні пошуки початку століття отримують розвиток у таких напрямках як «суворий стиль», «фольклоризм» та «нонконформізм».

Список використаної літератури

1. **Абрамов В. В.** Кандинский и «Весенняя выставка картин» 1914 года в Одессе / В. В. Абрамов // Черный квадрат над Черным морем : материалы к истории авангардного искусства Одессы XX века. – О. : Печать, 2001.
2. **Бурд-Восходов А.** Гимн безумию: посвящается Салону Владимира Издебского / А. Бурд-Восходов // Одесские новости. – 1911. – 9(11) февр.
3. **Бурлюк Д.** Кубизм / Д. Бурлюк // Пощечина общественному вкусу. – М. : Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1912.
4. **В мире древностей** // Юг. – 1912. – 21 апр.
5. **Камишников Л.** Народная выставка картин / Л. Камишников // Юг. – 1905. – 16 июня.
6. **Ковалёва О. Ф.** Очерки культуры южного Побужья (от истоков до начала XX века). Кн. 3 / О. Ф. Ковалёва. – Николаев : Николаев. учеб.-науч. центр, 2002.
7. **Лифшиц Б.** Полтораглазый стрелец : воспоминания / Б. Лифшиц. – М. : Худож. лит., 1991.
8. **Лоэнгрин** (Герцо-Виноградский П.) Зигзаги / Лоэнгрин // Одесские новости. – 1909. – 8 дек.
9. **Нежданов В.** Местная жизнь / В. Нежданов // Трудовая копейка. – 1914. – янв.
10. **Нилус П.** Впечатления / Н. Нилус // Одесский листок. – 1913. – 5 мая.
11. **Нога О.** Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду / О. Нога. – Л. : Основа, 1993.
12. **Пикадор (В. Круковский).** Поэзоконцерт эгофутуристов / Пикадор // Одесское обозрение театров. – 1914. – 8 февр.
13. **Салон Владимира Издебского** // Николаевская газета. – 1911. – 30 апр.
14. **Сарабянов Д. В.** Иностранные мастера на выставках «Бубнового валета» и других художественных объединений начала XX века. Художники «Бубнового валета» между Сезанном и авангардом / Д. В. Сарабянов // Д. В. Сарабянов. Каталог выставки в Монако. – М. : Рус. Авангард, 2004.
15. **Сухопаров С.** «Весь Херсон» в шаржах Крученных и Тарабановского / С. Сухопаров. – Херсон : СЛАЗ, 2003. – 356 с.
16. **Ценовский А.** Футуристы / А. Ценовский // Одесские новости. – 1914. – 18 янв.
17. **Чорний квадрат над чорним морем : матеріали до історії авангард. мистец. Одеси XX ст.** / [упоряд. : Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохріт, Т. В. Щурова]. – О. : Optimum, 2007. – 264 с.
18. **Штефман И.** Дайте им дорогу / И. Штефман // Волна. – 1910. – № 1.
19. **Fidias. Виставка** / Fidias // Юг. – 1910. – 29 апр.

References

1. **Abramov V. V.** Kandinsky and «Spring Exhibition of paintings» in 1914 in Odessa / V. V. Abramov // Black Square over the Black Sea: materials for the history of avant-garde art of the twentieth century in Odessa. – Odessa : Printing, 2001. – P. 86.
2. **Burd-Voshodov A.** Anthem madness: dedicated to Salon Vladimir Izdebsky / A. Burd-Voshodov // Odessa News. – 1911. – 9 (11) of february.
3. **Burliuk D.** Cubism / D. Burliuk. // Slap in the Face of Public Taste. – Moscow : Publishing house G. L. Kuzmina and S. D. Dolinskogo, 1912.
4. **In a world of antiquities** // Yug. – 1912. – 21 april.
5. **Kamishnikov L.** Folk exhibition of paintings / L. Kamishnikov // Yug. – 1905. – 16 June.
6. **Kovaleva O. F.** Essays on the southern Bug culture (from the origins to the early twentieth century) book 3 / O. F. Kovaleva. – Nikolaev : Nikolaev Educational and Scientific Center, 2002.
7. **Livshits B.** Polutoraglazystrelec : memories / B. Livshits. – M. : Artist. Literature, 1991.
8. **Lohengrin** (Hertzo-Vinogradsky P.) Zigzagi / Lohengrin // Odessa News. – 1909. – december 8.
9. **Nezhdanov V.** Local life / V. Nezhdanov // Trudovaiakopeika. – 1914. – January.
10. **Nilus P.** Impressions. / P. Nilus // Odessa leaf.. – 1913. – 5 May.
11. **Noga O.** David Burliuk i mistetstvo vsesvitnogo avanguardu / O. Noga. – L. : Osnova, 1993.
12. **Picador (V. Krukovsky).** PoEZOKontsert egofuturistov / Picador // Review Odessa theaters. –1914 – 8 February.
13. **Salon Vladimir Izdebsky** // Mykolaiv newspaper. – 1911. – on 30 april.
14. **Sarabyanov D. V.** Foreign masters in the exhibitions «Bubnovogo valeta» and other art associations beginning of XX century / D. V. Sarabyanov // D. V. Sarabyanov. Product Exhibition in Monaco. – M. : Russian Avanguard, 2004.
15. **Sukhoparov S.** «All Kherson» in cartoons and Tarabanovskogo end Kruchenykh / S. Sukhoparov. – Kherson : Slag, 2003. – 356 p.
16. **Tsenovsky A.** Futurists / A. Tsenovsky // Odessa News. – 1914. – 18 of January.

17. *Black Square over the Black Sea* : materials for the history of avant-garde art of the twentieth century Odessa // [compiled. : E. M. Holubovskyy, F. D. Kohrit, T. V. Schurova]. – Odessa : Optimum, 2007. – 264 p.
18. *Stefman I.* Give them the way / I. Stefman // Volna. – 1910. – № 1.
19. *Fidias.* Vistavka. / Fidias // Yug. – 1910. – 29 april.

Гуляева Ольга Владимировна, аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету

Возникновение и развитие искусства авангарда в художественной жизни Юга Украины в начале XX века

Рассматриваются пути становления авангардного искусства Юга Украины начала XX века. Освящаются характерные особенности авангардных произведений «южных» мастеров.

Ключевые слова: искусство, авангардизм, футуризм, художник, традиция.

Gulyaeva Ol'ga, aspirantka kafedry kul'turologiyi ta my'stecztvoznavstva Odes'kogo nacional'nogo politexnichnogo universy'tetu

The emergence and development of avantgarde art in the artistic life of the South of Ukraine in the early twentieth century

The article discusses ways of becoming avant-garde art in the South of Ukraine in the early twentieth century. It is reported that since 1900 in the South began to form lines of «new» art, particularly poetic and pictorial works of «Gilea». Artists innovators attempted pass in one picture images of visual and logical thinking. During the years 1910-1918 «hileytsi» formed a line of Ukrainian painting art, known worldwide as the art of futurism. The author argues that this experiment was only in a narrow circle of artists, but a global shift in public taste and aesthetic criticism, awakening interest in the «new» was caused by «Salon» sculptor V. Izdebskii that took place in the years 1909-1911. They contributed to the development of new activities in all fields of creative activity. On the artistic horizon appeared such «Odessa artists, innovators» as V. Babadzhan, V. Kryhatskyy, I. Malik, A. Nyurenberh. In Odessa, Kherson and Mykolaiv held meetings with representatives of futurism. In the South, conducted concerts of the «new music» A. Skryabina, I. Stravinskoho, N. Cherepnina, Rachmaninoff and lectures on contemporary theater and new trends in painting. The author notes that changes in the political situation, decided the fate of the «first wave avant-garde», which was tragic. Thus, beyond public life find themselves targets areas of art, the most interesting personality. Such a fate is not spared and «Southern artists». But the avant-garde in the South of Ukraine immediately «passed the position». Under the direction of M. Boychuk group of local artists, including N. Pavlyuk, A. Ivanov, M. Schechtman, in search of new art, creating monumental murals at the resort on Khadzhibey Estuary. In Odessa – the Faculty of Architecture, taught in art school custodians of traditions avant – T. Frayerman, M. Zuk, M. Shelyuto, making tradition in the South of Ukraine continued to grow.

Key words: art, avant-garde, futurism, artist, tradition.

Надійшла до редакції 5.11.2015 р.

УДК 738.016.4:930.85(477.5)

Щербань Анатолій, докторант кафедри культурології
Харківської державної академії культури,
кандидат історичних наук

ПОЛІТИЧНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ ОРНАМЕНТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КЕРАМІКИ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Охарактеризовано вплив політичних факторів на трансформації традиційної орнаментики кераміки Дніпровського Лівобережжя (до початку останнього десятиліття XIX ст.).

Ключові слова: орнамент, глиняні вироби, політичні фактори, Лівобережна Україна.

Орнаментация традиционной керамики Лівобережной Украины – многогранное явление, что развивалось под влиянием разных чинников [7–9]. Зокрема, опосередковану роль відігравали зміни в політичному статусі досліджуваної території, місце її в політиці сусідніх держав. Але досі в наукових публікаціях вони стосовно трансформацій декору глиняних виробів не аналізувалися. Тому тема цієї статті – актуальна.

Мета статті – окреслити трансформації традиційної орнаментики кераміки, що відбувалися в Дніпровському Лівобережжі після його підпорядкування різним державним утворенням. Верхня хронологічна межа дослідження – початок останнього десятиліття XIX ст. – зумовлена здійсненням штучних трансформацій, що спричинили суттєві новації в орнаментіці глиняних виробів кількох осередків досліджуваної території під впливом діяльності земств і прогресивної інтелігенції.

Як свідчать археологічні матеріали, територія сучасної Лівобережної України вже з доби неоліту розташовувалася на пограниччі західного і східного світів. У писемних пам'ятках її статус уперше відображений в античну добу. Відповідно до тогочасної доктрини, цивілізаційним кордоном між Європою й Азією були Дон і Азовське море. Тоді й пізніше досліджувані землі були зоною культурних контактів, відзначалися «розмитістю» і «прозорістю» кордонів, змінною геополітичною конфігурацією, культурною гетерогенністю, амбівалентністю й поліцентризмом, численністю колективних ідентичностей (локальних і над регіональних), які перебували в стані постійної флуктуації. Не було чітко окреслених стабільних ліній. Замість них існували окремі соціокультурні анклавні в широкому соціокультурному просторі [3; 10, 17, 19, 73].

Розвиток культури на Дніпровському Лівобережжі відбувався дещо по-іншому, ніж на іншій території України. Дніпро, хоча й ніколи не був нездоланною перешкодою, але становив природну межу, що зумовлювала специфічність політичних і культурних процесів на розділених ним територіях. Це позначалося, зокрема, на орнаментативній місцевій кераміці. Розвиваючись у межах спільних для всієї Наддніпрянщини тенденцій, вона завжди мала особливості у використовуваних елементах і композиціях, відрізняючись від побутуючих у населення східніших земель, що нині належать Російській Федерації, за винятком правобережжя Дону, де в певні історичні періоди функціонували подібні до існуючих на території сучасної Лівобережної України археологічні культури, а в модерний час мешкала значна кількість етнічних українців. Це дало підстави певним політичним діячам і дослідникам ХІХ – початку ХХ ст. для долучення Правобережного Подоння до складу українських земель. Сучасний археолог В. Отрощенко виокремив Дніпро-Донецький осередок культурогенезу [5].

Політично впродовж історичних часів досліджувана земля здебільшого була складовою багатонаціональних утворень. Зокрема, впродовж останнього тисячоліття вона послідовно входила до складу Київської Русі, Великого Князівства Литовського і Речі Посполитої. А з 1654 р. була приєднана до Московської держави в межах Гетьманату. У писемних пам'ятках зафіксована інформація лише про кілька короточасних періодів, коли мешканці частини Лівобережної України мали певну політичну самостійність.

Перший з них – початок феодалізації Східної Європи (остання чверть І – початок ІІ тисячоліття). У цей час у лісостепу Дніпровського Лівобережжя існувало зафіксоване в літописах племінне об'єднання сіверян. Його культура загалом і орнаментативна кераміка зокрема відрізнялися від притаманної іншим східнослов'янським племенам [7; 126–130]. Упродовж кінця Х–ХІ ст. ця територія втратила самостійність унаслідок розширення впливу Руської держави. Відповідно, на цій території поширилися загальноруські традиції орнаментування кераміки. О. Моця підсумував існуючі нині відомості про цей процес. Він стверджує, що, укріплюючи південні кордони «Руської землі», київський князь Володимир Святославович «нача ставити городы на Десне и по Оустрии, и по Трубежеви и по Суле, и по Стугне». Рання (датується кінцем Х – межею Х–ХІ ст.) група пам'яток руського типу (городище Воїнь та кілька відкритих поселень) на Сулі розташовувалася в її нижній частині. У другій половині ХІ ст. там виникло ще три фортеці. Наприкінці ХІ ст. – ще 10 фортець. У першій половині – середині ХІІ ст. – 21 укріплення. У другій половині – наприкінці ХІІ ст. – ще 4. На середній і верхній Сулі на початку ХІ ст. зберігався масив корінного сіверянського населення, захищеного від кочівницьких нападів лісовими хащами й віддаленого від основних доріг, якими пересувалися кочівники. Із виокремленням Переяславської землі в самостійне прикордонне князівство та виникненням половецької загрози процеси «одержавлення» Середньої Сули, імовірно, прискорилися. У середині – другій половині ХІІ ст., коли освоєння і заселення територіального ядра Переяславської землі та її посульського кордону завершилося, – князівська адміністрація, на думку О. Моці, мала намір закріпити східні сфери впливу. У той час, за археологічними даними, споруджено кілька городищ і літописне місто Лтава на берегах Псла і Ворскли. Створення поселень руського типу супроводжувалося поширенням нової культури (зокрема гончарської) і, відповідно, нівеляцією культури сіверян, про що свідчать численні сліди руйнувань на городищах роменської культури, наприклад, комплекс археологічних пам'яток біля с. Журавне Сумської обл. (правий берег р. Ворскла). Там, вочевидь, розміщувався центр невеликого племені. Дружинники київських князів знищили його в другій половині Х ст. – свідченням є сліди від грандіозної пожежі на сіверянському городищі, після якої життя на ньому не відновлювалося [4; 95–99, 103–104, 134].

Згідно з дослідженнями О. Сухобокова, князь Володимир на сіверянські землі спочатку надіслав загопи воїнів. Після захоплення ними сіверянських городищ частину їх зруйновано, а натомість споруджено нові. Разом із князівськими дружинниками на Сіверщині з'явилися переселенці з інших територій Русі – представники родової й племінної аристократії з

обслуговуючою челяддю, в складі якої були гончарі. Це позначилося і на розвитку гончарства, де тривалий час (майже 100 років) співіснували місцева й принесена гончарні традиції. Факт співіснування в одних поселеннях представників різних слов'янських і не слов'янських етносів археологічно підтверджують й інші категорії знахідок. Наприклад, із могильників біля давньоруського міста-гавані Воїнь і міста Желни походять височні кільця кривичів, радимичів, в'ятичів, сіверян, предмети фіно-угорського («чюдь») особистого вбрання та речі балтського («меря») походження [6; 196, 209, 280, 281].

Відомо, що з прийняттям 988 р. християнства Київська Русь «увійшла в релігійно-культурний простір Візантії, запозичивши з нього разом із православною доктриною основні «матриці» політичної й інтелектуальної культури» [3; 14]. Саме візантійські православні культурні традиції через представників світської влади та духовенство почали активно насаджувати населенню Лівобережної України після його долучення до складу Києво-Руської держави. Але повністю уникнути язичницьких вірувань не вдалося. Донині для українського православ'я (зокрема в мешканців Лівобережної України) характерні язичницькі пережитки. Щоправда, сіверянська орнаментация кераміки після поширення християнства припинила існування і замінена загальнопоширеними на всій території Русі плавними та прямими концентричними лініями, що наносяться під час обертання гончарного круга. Їх застосування, очевидно, не викликало заперечень у православного духовенства, оскільки вони не мали виразно язичницького магічного чи апотропеїчного сенсу. До речі, передумова захоплення київським князем сіверянських земель – це знищення різноетнічного Хазарського каганату (представником якого на Дніпровському Лівобережжі була салтівська (салтово-маяцька) культура (VIII-X ст.) [2; 111–136] з власною, технічно розвиненішою, ніж тогочасна слов'янська, гончарною культурою. Цікаво, що саме після ліквідації каганату в давньоруських гончарів поширилися технічні вдосконалення, які через невеликий проміжок часу були привнесені на Дніпровське Лівобережжя русичами.

Другий нетривалий період (1663-1687 рр.) – доба Руїни, коли досліджувані землі, очолювані власним гетьманом, опинилися під протекторатом Московської держави. Водночас інша частина України перебувала під впливом Речі Посполитої й Османської імперії, але в культурному сенсі населення обох частин Подніпров'я було монолітним. Це позначилося, зокрема, на поширенні на сході західних традицій багатого орнаментування кераміки, якої в російських землях Московського царства не було. Теоретично, винятком мали стати землі Слобідської України, де мешкало немало етнічних росіян і, відповідно, міг використовуватися посуд, виготовлений і орнаментований у російських традиціях. Але етнографічні матеріали цього факту не підтверджують. За археологічними даними вдалося виокремити російський компонент у посуді лише для нетривалого (кінець XVI – початок XVII ст.) періоду існування російської фортеці Цареворисів [1]. Слід зазначити, що землі Слобожанщини з початку заселення після монголо-татарської навали не входили до географічних і символічних кордонів Малоросії. Козацькі історики вважали їх Росією-«Москвою», а межею – російсько-польський кордон, що існував до початку війни 1648-1654 рр. [3; 21]. До речі, саме зі здобуттям територіально-політичної основи – козацької державності – в історичних наративах набула обґрунтування «малоросійська» ранньомодерна ідентичність, завершення формування якої відбулося лише в першій половині XIX ст. [3; 20]. Цікаво, що впродовж XVIII – першої половини XIX ст. за Лівобережною Україною закріпилася й офіційно оформилася в працях істориків та офіційних документах назва «Малоросія» [3; 30–31]. На завершення цього процесу було створено Малоросійське генерал-губернаторство, що територіально збігалось з Лівобережною Україною.

У часи формування козацької державності на Дніпровському Лівобережжі розпочався черговий етап орнаментування глиняних виробів, коли на них (здебільшого миски, тарілки та кахлі) почали наносити складні рослинні орнаменти. Цей етап пов'язаний з поширенням у регіоні, відповідно до загальноєвропейських тенденцій, барокової культури, а також переселенням унаслідок сприяння лівобережної влади та намагань уникнути складної ситуації на Правобережжі Дніпра тамтешніх мешканців, зокрема майстрів-гончарів, котрі принесли із Заходу модні новації.

Отже, серед політичних чинників на трансформації орнаментативної традиційної кераміки Лівобережної України до початку останнього десятиліття XIX ст. опосередковано впливали зміни в політичному статусі регіону. Унаслідок політичних перетворень – підпорядкування певній державі з розвинутою гончарною технологією – на досліджуваній території набували поширення інші культурні традиції, зокрема орнаментация глиняних виробів. Відповідно, можна підсумувати, що розвиток орнаментативної кераміки Лівобережної України, як і кожної іншої подібної території, що перебувала або починала існування під політичним тиском інших держав, залежав від культурних впливів цих країн. Але підпорядкування Московській державі не зумовило зміни в оздобленні

кераміки, оскільки російське гончарство (орнаментация глиняних виробів) було менше розвинутим, ніж українське. Побутова, світська українська культура XVII ст. орієнтувалася на західний світ, з яким населення Лівобережжя пов'язували давні культурні зв'язки. Ця орієнтація збереглася в гончарстві до кінця досліджуваного періоду. Саме гончарська орнаментика стала одним із факторів, що відрізняли українську народну культуру від російської впродовж століть спільного існування в одній державі аж до часів штучного творення в 1930-х рр. єдиного «радянського» народу. Саме в той період для перенесення українських орнаментів на російський ґрунт із найвідомішого центру виготовлення орнаментованої кераміки – Опішні (Полтавщина) – до провідних гончарських осередків Радянського Союзу (зокрема РСФСР) було відряджено випускників опішнянських гончарних навчальних закладів [10; 130–132].

Перспективи подальших досліджень пов'язані з необхідністю детальнішої характеристики трансформацій орнаментативної глиняних виробів України під впливом політичних факторів.

Список використаної літератури

1. **Голубева І.** Міждисциплінарне дослідження посуду московського типу Царєборисівської фортеці / І. Голубева // Українська керамологія. – Опішне : Укр. народознав., 2011. – С. 59–66.
2. **Комар А. В.** Предсальтовский и раннесальтовский горизонты Восточной Европы : (вопросы хронологии) / А. В. Комар // Vita Antiqua. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т». – 1999. – № 2. – С. 111–136.
3. **Кравченко В. В.** Блуждающая Украина / В. В. Кравченко // Представления о Пограничье и практики их использования / В. В. Кравченко, А. А. Мусиездов, О. А. Филиппова. – Вильнюс : ЕГУ, 2012. – Ч. 1. – С. 20–35.
4. **Моця О.** Українці: народ і його земля : (етапи становлення) / О. Моця. – К. : Стародав. світ, 2011. – 640 с.
5. **Отрошенко В. В.** Дніпро-Донецький осередок культурогенезу : (постановка проблеми) / В. В. Отрошенко // Проблеми дослідження пам'яток археології Східної України. – К. : Шлях, 2005. – С. 36–38.
6. **Сухобоков О. В.** «Земля незнаема»: население бассейна Среднего Псла в X–XIII в. : (по материалам роменско-древнерусского комплекса в с. Каменное) / О. В. Сухобоков. – К. : Вид-во ТОВ «Аграр Медіа Груп», 2012. – 376 с.
7. **Щербань А.** Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя / А. Щербань. – Полтава : АСМІ, 2011. – 248 с.
8. **Щербань А.** Історія орнаментативної кераміки Лівобережної України VII тисячоліття до н.е. – XVI століття / А. Щербань // Вісник Львів. національної акад. мистецтв. – 2010. – Вип. 21. – С. 205–216.
9. **Щербань А. Л.** Причини трансформацій орнаментативної народної кераміки Лівобережної України / А. Л. Щербань // Культура України. – Х. : ХДАК, 2014. – Вип. 47. – С. 75–81.
10. **Щербань О.** Опішнянська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) / О. Щербань // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 2–3. – С. 124–133.

References

1. **Holubieva I.** Mizhdysyplinarne doslidzhennia posudu moskovskoho typu Tsareborysivskoi fortetsi / I. Holubieva // Ukrainska keramologhiia. – Opishne : Ukr. Narodoznavstvo, 2011. – S. 59–66.
2. **Komar A. V.** Predsaltovskiy i rannesaltovskiy gorizonty Vostochnoy Evropy : (voprosy khronologii) / A. V. Komar // Vita Antiqua. – Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet». – 1999. – № 2. – S. 111–136.
3. **Kravchenko V. V.** Bluzhdayushchaya Ukraina. / V. V. Kravchenko // Predstavleniya o Pogranichye i praktiki ikh ispolzovaniya / V. V. Kravchenko i dr. – Vilnius : EGU, 2012. – Ch. 1 – S.20–35
4. **Motsia O.** Ukraintsi: narod i yohozemlia : (etapy stanovlennia) / O. Motsia. – Kyiv : Starodavniy Svit, 2011. – 640 s.
5. **Otroshchenko V. V.** Dnipro-Donetskiy osередok kulturohenezu : (postanovka problemy) / V. V. Otroshchenko // Problemy doslidzhennia pamiatok arheolohii Skhidnoi Ukrainy. – Kyiv : Shliakh, 2005. – S. 36–38.
6. **Sukhobokov O. V.** «Zemlia neznaema»: naselenie baseina Sredneho Psла v X-XIII v. : (po materialam romensko-drevnerusskoho kompleksa v s. Kamennoe) / O. V. Sukhobokov. – Kyiv : Vyd-vo TOV «Ahrar Media Hrup», 2012. – 376 s.
7. **Shcherban A.** Dekor hlynianich vyrobiv Livoberezhnoi Ukrainy vid neolitu do serednovichchia / A. Shcherban. – Poltava : ASMI, 2011. – 248 s.
8. **Shcherban A.** Istoriia ornamentatsii keramiki Livoberezhnoi Ukrainy VII tysyacholittia do n.e. – XVI stolittia / A. Shcherban // Visn. Lviv. nats. akad. mystetstv. – 2010. – Vyp. 21. – S. 205–216.
9. **Shcherban A. L.** Prychyny transformatsii ornamentatsii narodnoyi keramiki Livoberezhnoi Ukrainy / A. L. Shcherban // Kultura Ukrainy. – Kharkiv : KhDAK, 2014. – Vyp. 47. – S. 75–81.
10. **Shcherban O.** Opishnenska shkola maistriv khudozhnoi keramiki (1936–1941) / Olena Shcherban // Ukrainskyi keramologichnyi zhurnal. – 2004. – № 2–3. – S. 124–133.

Щербань Анатолій, докторант кафедри культурології Харківської державної академії культури, кандидат історических наук

Політичний аспект впливу на трансформацію орнаментативної кераміки Лівобережної України

Охарактеризовано влияние политических факторов на трансформации традиционной орнаментики керамики Днепроовского Левобережья (до начала последнего десятилетия XIX в.).

Ключевые слова: орнамент, глиняные изделия, политические факторы, Левобережная Украина.

Shcherban Anatoliy, doktorant kafedry` kul'turologiyi Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi kul'tury`, kandy`dat istory`chny`x nauk

The political aspect of influence on the transformation of traditional pottery ornamentation in Left-Bank Ukraine

The ornamentation of the traditional ceramics of the Left bank Ukraine is a polyhedral scene, which been progressing under influence of row of conditions. In particular, immediate played role changes in politic status of researched territory, her place in politic of neighboring countries. Before that nobody haven't analyzed in scientific columns, concerning transformations of decor of the ceramic products.

This article is dedicated to the delineation of transformations in traditional ornaments on the ceramics, which happened before beginning of last decade XIX century in Dniepr Left bank after subjection of it to the two government structures (Kievan Rus', Ruthenia and Muscovy country). Describing, from the two popular written sources, that developed tendency of ornaments of the ceramic products, while it (the local population) was partly independent. The time of existence of tribal community of Severyans people, (last quarter of I beginning II of millennium) and period of Ruins (1663-1687).

As we make a conclusion, that in this period we watched progress in ornamentation of ceramics, and appearing innovations in ornamentation of ceramic products with the traditions of other cultures, which came as a fact of political reforms and vectors of political priorities.

Over the consequence of subjection to the country with more progressive ceramic technology (as it happened with Kievan Rus'), ornaments of local ceramic products changed to the dominant in the country at that time. After subjection to the Muscovy principality, pottery, which was not developed as Ukrainian, except some of them, changes in them did not happened.

Attention was concentrated on the bordering status of searched territory (between western and eastern civilizations). Proved, that traditional Ukrainian folk ornamentation during II millennium was catering to the western world, with whom the population of Left coast got tight economic and cultural relations. Spontaneous ornamentation of ceramic was one of the factors which made different Ukrainian folk culture from Russian during the millennium time of being in single country.

New look. In given work, we were first to make an effort to show how ornamentation of Left bank Ukraine was changing under influence of changes of political status of searched region.

Practical importance. Results of researches might be used to write down works on history, ethnology, archeology, history of creation and scientific books.

Key words: ornaments, pottery, political factors.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 008:398](477)«16/17»

Піщанська Вікторія Миколаївна, кандидат культурології,
доцент, докторант, Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ

ПРИДНІПРОВСЬКИЙ ДЕКОРАТИВНИЙ РОЗПИС У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА XVII-XVIII СТОЛІТЬ

Розглядаються особливості пам'яток козацького декоративно-ужиткового мистецтва, завдяки яким можна стверджувати про його автентичність і самобутність. Автор доходить висновку, що декоративно-прикладне мистецтво українського козацтва XVII-XVIII ст., створене на придніпровських теренах, являє яскравий приклад синкретичного поєднання засад української етнічної культури, локальних художніх традицій, сакральних основ козацького братства та естетичних відзнак козацького Бароко.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, українське козацтво, духовна культура, художня творчість, козацьке Бароко.

Постановка проблеми. Одним із народних джерел козацького Бароко, у стильових особливостях якого наявні загальнокультурні, етнонаціональні та регіональні елементи, є декоративно-ужиткове мистецтво українського козацтва. Незважаючи на те, що статус декоративно-ужиткового мистецтва в духовній культурі українського козацтва був високим і охоплювало воно усі сфери козацького життя та мало величезний спектр конкретних проявів, роль народної творчості в історії культури визначалась

доволі своєрідно. Утім, саме українське декоративно-ужиткове мистецтво XVII-XVIII ст. являє чи не найважливіше джерело, з якого можемо вивести відповідь на питання про наявність і характер взаємовпливу процесу формування козацького культурного середовища й особливостей розвитку українського Бароко як художнього феномену, довести транскультурність козацького мистецтва, принципами творення та функціонування якого є релігійно-естетичний синкретизм.

Аналіз досліджень і публікацій. Українське декоративно-ужиткове мистецтво XVII-XVIII ст., зокрема козацьке, з різних позицій розглядалося у працях А. Антоновича, П. Білецького, М. Драгана, П. Жолтовського, Р. Захарчук-Чугай, Г. Логвина, А. Макарова, В. Овсійчука, Г. Полюшка, Д. Степовика, С. Таранушенка, Д. Яворницького та ін. вчених. У світлі наявних історичних, мистецтвознавчих, культурологічних матеріалів осмислюємо унікальність і традиційність козацького декоративного мистецтва, досягаємо багатство та галузеву розгалуженість його ужиткових форм, починаючи з того, що «козаки вправні були у різних роботах, будували вітряки, піднімаючи їх крила до піднебесся, млини, сукновальні, робили вози, сани, кобзи-бандури, скрині тощо» [5; 727]. Проте істинне уявлення про світоглядну значущість духовної культури козацтва і, зокрема, впливу козацького мистецтва на українське бароко, залишається у зоні дії існуючих упереджень у контексті загальних тенденцій стильового розвитку в Україні кінця XVII – першої пол. XVIII ст. Спроби альтернативно подолати цю вже звичну тенденційність зроблено сучасними дослідниками української художньої культури на початку XXI ст. Т. Пуларією, О. Харланом, М. Юром та ін.

Мета даної статті полягає у проведенні системного аналізу основних стильових рис окремих видів декоративно-прикладного мистецтва українського козацтва, що формувалися на засадах глибинної релігійності, під впливом етнічної культури та силовому полі культурних традицій Бароко. У зв'язку з цим ставиться задача розкриття сутності релігійно-естетичного синкретизму як важливого чинника стильового розвитку прикладного мистецтва українського козацтва та визначення автентичності, самобутності й неповторності народної творчості XVII-XVIII ст. у контексті духовних взаємозв'язків релігійної та художньої культури. Постає завдання окреслення сучасних теоретичних поглядів на художні феномени духовної культури українського козацтва.

Виклад основного матеріалу. Прикладна мистецька творчість охоплювали усі сфери козацького життя та мала величезний спектр конкретних проявів. Найбільш розповсюдженими серед видів козацького декоративного мистецтва сакрального та ужиткового характеру слід уважати народний живопис, художню обробку деревини, бо саме їхні взірці можемо розглядати як наявні артефакти художньої культури запорозького козацтва. Проте, як доведено дослідниками, «зразки окремих напрямів віцїли лише з пізніх часів» [6; 925], тому говорити про стильові особливості народних мистецьких традицій у культурі українського козацтва вкрай складно.

Здійснені нами «польові» й теоретичні дослідження такого поширеного в Україні напряму декоративно-ужиткового мистецтва, як виготовлення скринь у козаків, не дали позитивного результату. У фундаментальних виданнях початку XXI ст., присвячених історії української культури, українському козацтву, українському бароко та ін., на жаль, є відсутніми конкретні дані про козацькі скрині, особливості їх виготовлення, наявність у музейних колекціях [1]; [5]; [6]. З іншого боку, загальновідомим є факт широкого розповсюдження, побутування та популярності у XVII-XVIII ст. хатніх скринь – виробів із деревини, прикрашених декоративним розписом.

Як вважають історики та мистецтвознавці, першими майстернями з виготовлення та з розпису скринь були цехові артілі Львова, що працювали ще у XVI-XVII ст. [7; 17]. Вчені припускають, що своїми коріннями українські скрині сягають традицій античності, а прототипом виготовлення скринь середземноморського басейну, – зокрема весільних, – гіпотетично називають античні саркофаги – за збіг конструктивних особливостей, прийомів розподілення поверхні, співпадання ознак композиційних рішень [7; 16]. Така історична наступність у культурі українського бароко не є випадковою. Спираючись на концепцію присутності в українському бароко «історичного життя античної традиції, з усіма його суперечностями», підтримуємо визнання вченими того, що саме «в бароко процес історичного життя античної традиції виявився повною мірою» [6; 528]. Можемо стверджувати, що серед козацьких майстрів естетика скрині як народної форми декоративно-ужиткового мистецтва, через вираження споконвічних традицій українського фольклору в їх синкретичному поєднанні з античними засадами та бароковими принципами, була достатньо поширеною. Але про козацькі скрині, їх виготовлення та декорування тощо, у силу певних історичних причин достеменно відомо досить мало.

Доведеним фактом є виготовлення та розмальовування скринь на теренах Нижнього Придніпров'я лише у другій пол. XVIII ст., підтвердження чому знаходимо у Д. Яворницького: «Од лівого берега річки Самари геть униз уздовж Дніпра тяглося с. Огринь або Ігрень. Воно недавнього віку, заснував його в 1780-1781 рр. князь Олександр Андрійович Прозоровський, і славилось воно своєю

лісною пристанню та виробом українських скринь...» [8; 6]. Закономірним буде і висновок про успадкування та продовження тут мистецьких традицій запорозьких майстрів наступними поколіннями, які мешкали на Придніпров'ї, зокрема прибережних просторах р. Самари – там, де духовна культура українського козацтва досягла найвищого розвитку. Саме Присамар'я у XVII-XVIII ст. було не лише одним із центральних осередків розвитку козацького мистецтва, а й унікальним осередком піднесення їх православної віри, що вплинуло на духовний синкретизм народної творчості.

Сучасні дослідники-культурологи (Т. Пуларія), вивчаючи мистецькі особливості скринь Нижньої Наддніпрянщини, зокрема аналізуючи їх архетипові проєкції, стверджують «про первинні духовні підстави цього виду декоративного мистецтва» та розглядають цей вид декоративної творчості «і як джерело локальної історії, і як незаперечне утвердження духовного начала в людині» [4; 285]. До того ж вони вважають за необхідне розглядати «локальність» стильових особливостей та символіки розпису українських скринь «поряд із традиційною фольклорною поетикою декоративного розпису». Також відзначається їхня спорідненість із традиціями малювання, що розвинулись у XIX ст. у с. Петриківка на Катеринославщині та з часом оформилися в окремий оригінальний напрям декоративно-орнаментального народного малярства – Петриківський розпис [4; 277]. До речі, у сучасній науці не існують достовірні дані щодо часу та місця появи і розвитку традицій, що лягли в основу петриківського розпису. Практично відсутні і детальні історичні згадки про даний вид народного малярства до часу зацікавлення ним на початку XX ст. Д. Яворницьким. Проте, не зважаючи на те, що у розумінні сучасного мистецтвознавства цей напрям сформувався лише наприкінці XIX – початку XX ст., вважаємо, що започаткування традиції петриківського розпису, слід шукати в народній культурі доби українського бароко. Звертаючись із цією метою до культурологічного осмислення козацького мистецтва, відзначаємо декілька причин. По-перше, окремі речі з візерунками у характерному стилі збереглися ще з XVIII ст. та знайдені у переважній більшості на теренах побутування запорозьких козаків – Придніпров'ї. По-друге, найяскравішим і найбільш значущим підтвердженням зв'язку походження петриківського розпису з козацьким мистецтвом знаходимо у рослинному орнаменті запорозьких барокових ікон, датованих XVIII ст. Одна з таких ікон – «Христос Вседержитель» із колишньої Самари-Новоселиці (Новомосковська), в якій чи не найяскравіше розкривається стилістика української барокової ікони Придніпров'я, – унікальна як за своєю іконографією, так і декоративно-орнаментальним рішенням. У ній можемо виразно спостерігати ту «дифузійність візантійського й народного мистецтва загальнофольклорного характеру» [3; 327], яка відіграла стрижневе значення як у формуванні та розвитку художньої культури українського козацтва, так і найбільшим чином виявила себе в рамках культури України XVII-XVIII ст. у козацькому іконописі.

Отож, на запорозькій іконі «Христос Вседержитель» зображено не грізного, суворого і неприступного Пантократора, відповідно до візантійського канону, а створено образ Христа-Вчителя. Перед нами яскраве одночасне поєднання традиційної іконографії та ідеальної гармонії образу, що знаходить втілення у єдності декоративно-монументального вирішення, орнаментальної формули твору. На іконі бачимо величного і водночас лагідного Христа з характерним для придніпровського малярства повновидим обличчям, рівним широким чолом, яке обіймає м'яке саяво промінчастого німба, що повільно переходить у глибокий, соковитий, густо-зелений тон тла [3; 330].

У цій невеличкій козацькій іконі (яка відповідно канону є визнаним композиційним центром іконостаса, осередком, до якого спрямована вся образна система іконопису) немає барочної пишності, золоченого рельєфного орнаменту, а чисте кольорове тло нагадує скоріше барви хатнього начиння придніпровських скринь. Надзвичайної краси білий хітон Христа рясно вкриває унікальний декоративний розпис – червоно-золотаві ружі з китицями на зелених стеблах, привертаючи увагу до обличчя, роблячи постать монолітною. Квітчастий орнамент, характерний для придніпровського декоративного розпису, нагадує саме розпис, а не вишивку білої сорочки. Він розміщений, як на площині, у спеціально відведених місцях, ніде не фрагментований. Виявляючи свою самоцінність, декоративний орнамент виконує і конструктивну, і образно-естетичну функції. Квітуча гілка підкреслює благословляючий жест Христа, неначе виростаючи з поміж перстів благословення. Барвистий орнамент, заповнюючи кожне вільне місце на білій площині хітону, утворює трикутники, що відповідають трьохцвіттю, повтореному в орнаментальному мотиві, та суголосять загальній пірамідальності зображення постаті.

В іконі «Христос Вседержитель», здається, у найбільш чистому вигляді виступає декоративний ключ творення символіки і художньої стилістики народної ікони. Л. Яценко вважає, що на цій іконі сам Христос – справжній добрий Пастир, а не лякаючий та караючий страшний темноликий Спас – «Яроє Око» царевих ізографів. Дослідниця вбачає Христа на цій іконі «заквітчанним кущем-вазоном придніпровського декоративного розпису», що «неначе розцвітає» [9; 13], тому і назвала придніпровський орнамент «Квіткою Божою» [9; 13]. Саме декоративний орнамент визначає

«поетику» запорозької ікони, поєднуючись з іншими суттєвими ознаками образного ладу, він має дуже помітну наближеність до народного розпису, зокрема зразків малярства петриківської традиції.

Звичай прикрашати декоративним розписом побутові предмети, виготовлені з дерева та інших матеріалів, а також розмальовувати стіни помешкань як всередині, так і зовні, був доволі поширеним у XVII-XVIII ст. З точки зору місцевих фольклорних традицій різні регіони мали свої особливості [2], які є стилістично відмінними. Тому, розглянувши взірці орнаменту козацького іконопису, наявні зразки розпису побутових предметів, необхідно окреслити характерну особливість народного малярства Нижньої Наддніпрянщини – спорідненість із традиціями петриківського розпису. Тут важливо те, що Петриківка була в одній із козацьких паланок – Протовчанській, а наприкінці XVIII ст. у Петриківку перенесено один із зимівників останнього кошового отамана Запорозької Січі П. Калнишевського – дерев'яну церкву на честь Юрія Змієборця Георгія Побідоносця. Це розкриває глибинний зв'язок петриківської традиції декоративного розпису з самобутнім фольклорним релігійно-естетичним синкретизмом, що лежить в основі мистецтва запорозького козацтва.

Аналіз орнаментальних композицій творів декоративно-ужиткового мистецтва Нижньої Наддніпрянщини дає можливість говорити про усталену традицію розпису, в основі якої, як визнає Т. Пуларія з посиланням на російського культуролога А. Пелипенка, лежать «числа» і «візуальні фігури» – первинні архетипові проєкції в культурі [4; 278]. А числові та геометрично-фігуральні сакральні конотації, якими наділялися з давнини числа та геометричні фігури, є притаманними як православ'ю, так і структурно-семантичній організації народної творчості. У надзвичайно самобутніх творах козацького декоративно-ужиткового мистецтва спостерігаємо художню стилістику, яка на засадах глибинної сакральності акумулювала у вікову орнаментально-композиційну образність етнічної культури Нижньої Наддніпрянщини. Ця стилістика розкривається через композиційні трьохцвіття, візуально-орнаментальні трикутники, переважну загальну пірамідальність зображень та навіть тло, яке нагадує скоріше барви хатнього начиння придніпровських скринь – у козацькому сакральному малярстві [3; 330]. Для неї характерні також трикутні грона винограду, зібрані в трикутники елементи квіткового мотиву, намальовані на Придніпровських скринях [4; 281].

Регіонально характерною та етнокультурно-символічною у козацькій традиції народного малювання є його колористична гама. Як було зазначено на прикладі козацької ікони «Христос Вседержитель», в якій переважають зелений та червоний кольори, показовим виступає «глибокий, соковитий, густо-зелений тон тла» [3; 330]. Таку ж стилістичну тенденцію спостерігаємо у колористичній тлі й орнаментальних композицій скринь Нижньої Наддніпрянщини, де превалюють червоний і зелений кольори. Червоний – як символ жіночого начала – в орнаментальних композиціях скринь існує у найбільшій кількості, трохи менше зустрічаємо синього – що символізує чоловіче начало. Разом із тим, «на деяких скринях розпис виконано тільки червоним та жовтим», але, що цілком співпадає із колористикою тла переважної більшості козацьких ікон, «незмінним залишається зелене тло» [4; 282]. Подібні особливості колористичної гами та орнаментальних мотивів у символічно-сакраментальній єдності з конструктивно-функціональними геометрично-візуальними фігурами можемо відзначити і на прикладі інших поширених у художній культурі українського козацтва напрямів декоративно-ужиткового мистецтва, де стилістичною основою композиційної побудови зустрічаємо, як правило, геометрично розміщені, переважно геометризмовано-рослинні, квіткові мотиви. Останні лаконічно та гармонійно поєднуються й, головне, обумовлюються своїм природним сенсом, змістом і призначенням, відповідно до декоративно-ужиткової функції прикладного мистецтва.

Висновки. Отже, в орнаментально-композиційному рішенні козацького мистецтва XVII-XVIII ст., створеного на Придніпровських теренах, виразно відтворено синкретичне поєднання споконвічних народних основ української традиційної культури з урахуванням місцевих особливостей, релігійних засад та естетичних ознак козацького бароко. У декоративно-прикладному мистецтві українського козацтва наочно представлено як унікальність технічного виконання, так і оригінальну мистецьку автентичність, яскраво відображену в орнаментальних, колористичних, композиційних особливостях виробів, широко розповсюджених у козацькому житті XVII-XVIII ст. на Запорозжі.

Список використаної літератури

1. *Історія української культури*: У 5 т. / НАН України; Гол. ред. Б. Є. Патон. – Т. 3 : Українська культура другої половини XVII-XVIII ст. / Відп. ред. В. А. Смолій. – К. : Наук. думка, 2003. – 1246 с.
2. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України XX століття : У пошуках «Великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
3. *Піщанська В. М.* Трансформація стилевих особливостей візантійського канону в сакральному мистецтві українського козацтва / Піщанська В. М. // Поліфонія діалогу у пост сучасній культурі : зб. наук. пр. / [упор. : С. М. Садовенко]. – К. : НАККіМ, 2013. – С. 327–332.

4. Пуларія Т. В. Весільні скрині Нижньої Наддніпрянщини як джерело локальної історії / Пуларія Т. В. // Наук. зап. Зб. пр. молодих вчених та аспірантів / Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Т. 19 (у 2-х кн.). Тематичний вип. : «Джерела локальної історії : методи дослідження, проблеми інтерпретації, популяризація». Кн. II, ч. 2. – К., 2009. – С. 274–287.
5. Україна – козацька держава: наукове вид. / Упоряд. Недяк В. В. ; Наук. ред. Щербак В. О., Федорук О. К. – К. : Емма, 2004. – 1216 с. : 5175 іл.
6. Українське бароко: у 2 т. / [кер. проекту Д. Наливайко; редкол. : Д. Горбачов, Я. Ісасвич, І. Ісиченко та ін.]. – К. : Акта, 2004. – Т. 1. – 635 с.
7. Юр М. В. Розписи українських весільних скринь сер. XIX – поч. XX ст. (типологія, іконографія, худ. особливості) / Юр М. В. – Дис.... канд. мистец. НАН Укр., Ін-т мистец, фол-ки та етн-гії ім. М. Т. Рильського. – К., 1998. 194 с.
8. Яворницький Д. І. Дніпрові пороги: Альбом фотогр. із географічно-іст. нарисом // Д. І. Яворницький. – Х. : ДВУ, 1928. – 76 с.
9. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. – Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. – 48 с.

References

1. Paton, B. E. (Eds.). (2003). History of Ukrainian Culture: in 5 vol. Vol. 3: Ukrainian culture of the second half of XVII-XVIII centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Kara-Vasilyeva, T., & Chegusova, S. (2005). Decorative Art of Ukraine of the XX century: In search of «Grand style». Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
3. Pishchanska, V. M. (2013). Transformation stylistic features of Byzantine canon of sacred art in Ukrainian Cossacks. S.M. Sadovenko (Eds.), Poly dialogue in post modern culture: scientific research journal. (pp. 327-332). Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Pulariya, T. V. (2009). Wedding chest Lower Dnieper as a source of local history Proceedings. Proceedings of young scientists and graduate students Vol. 19 (in 2). Special Issue: «Sources of local history, research methods, problems of interpretation, popularization» Book II, part 2. (pp. 274-287). Kyiv : Ukrainian Institute of Archeology and Source Studies [in Ukrainian].
5. Nedyak, V. V. (Eds.). (2004). Ukraine – Cossack State. Kyiv: Emma [in Ukrainian].
6. Nalyvayko, D. (Eds.). (2004). Ukrainian Baroque: in 2 vol. Vol. 1. Kyiv: Akta [in Ukrainian].
7. Yur, M. V. (1998). Paintings Ukrainian wedding chests sir. XIX – early XX century. (typology, iconography, artistic features). Doctor's thesis. Kyiv : University of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
8. Yavornytsky, D. I. (1928). Dnipro rapids: Album pictures with geographically-historical essay. Kharkiv : DVU [in Ukrainian].
9. Yatsenko, L. I. (1997). Ukrainian icon late XVII – early XX century in the assembly of the Dnepropetrovsk Art Museum : catalog. Dnepropetrovsk : DANA [in Ukrainian].

Пищанская Виктория Николаевна, кандидат культурологии, доцент, докторант, Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Приднепровская декоративная роспись в искусстве украинского казачества XVII-XVIII веков

Рассматриваются особенности памятников казачьего декоративно-прикладного искусства, благодаря которым можно утверждать о его подлинности и самобытности. Автор приходит к выводу, что декоративно-прикладное искусство украинского казачества XVII-XVIII веков, созданное на Приднепровье, представляет яркий пример синкретического сочетания исконных основ украинской этнической культуры, локальных художественных традиций, сакральных основ казацкого братства и эстетических особенностей казацкого Барокко.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, украинское казачество, художественное творчество, казацкое Барокко.

Pishchanska Victoriia, PhD in Culturology, associate professor, doctoral student, National Academy of Administrative Cadres of Culture and Art, Kyiv

Prydniprovyia decorative painting in the art of Ukrainian Cossacks XVII-XVIII centuries

The features of monuments of Cossack applied arts thanks to which one could affirm about its authenticity and originality are examined. It is under consideration a common direction of applied arts of Cossacks such as manufacturing and painting of chests and sacred painting. It was proved that the decorative and applied arts of the Ukrainian Cossacks in the XVII-XVIII centuries were created on Prydniprovia and these arts were a striking example of a syncretic mix of ancient foundations of Ukrainian ethnic culture, local artistic traditions, and sacred foundations of the Cossack brotherhood and aesthetic features of the Cossack Baroque.

There is a systematic analysis of the main stylistic features of certain types of decorative and applied arts of the Ukrainian Cossacks, formed on the basis of deep religiosity, under the influence of ethnic culture and in the force field of the cultural traditions of the Baroque. It is made an attempt to disclosure the essence of the religious and aesthetic syncretism as an important factor of stylistic development of applied arts of Ukrainian Cossacks and the determination of authenticity, originality and uniqueness of folk art in the XVII-XVIII centuries in the context of spiritual

relationships of religious and art culture. It is outlined a range of modern theoretical views on artistic phenomena of spiritual culture of the Ukrainian Cossacks.

The author concludes that in the ornamental and composition solution of Cossack decorative and applied arts in the XVII-XVIII centuries that was created by the Ukrainian Cossacks syncretic combination of the original folk foundations of Ukrainian traditional culture was expressively reproduced with taking into account local peculiarities, religious principles and aesthetic features of the Cossack Baroque. The author asserts that in the decorative and applied arts of the Ukrainian Cossacks both a unique technical performance and original artistic authenticity that is vividly reflected in ornamental, coloristic and composition peculiarities of articles that were widespread in the Cossack life in the XVII-XVIII centuries are clearly presented.

Key words: decorative and applied arts, Ukrainian Cossacks, spiritual culture, art work, Cossack Baroque.

Надійшла до редакції 21.10.2015 р.

УДК 75.03

Якимечко Лілія Миколаївна, аспірантка
Львівської національної академії мистецтв

ДЕКОРАТИВНИЙ РОЗПИС ПАРАСКИ ХОМИ В КОНТЕКСТІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ПОКУТТЯ

Розглянуто творчість відомої сучасної майстрині декоративного розпису Параски Хоми в контексті народного мистецтва її рідного регіону Покуття. Проаналізовано загальні художньо-композиційні риси основних жанрів народного мистецтва Покуття та проведено тотожності з авторським стилем художниці. Здійснено інтерпретацію окремих народних мотивів у творах художниці, зокрема мотиви «вазона» і «косиць».

Ключові слова: Параска Хома, народне мистецтво Покуття, художньо-композиційні засоби, орнаментика, колористика, геометричні, рослинно-квіткові та орнітоморфні мотиви народного мистецтва, мотив «вазон», мотив «косиць».

Творчість сучасної майстрині декоративного розпису Параски Петрівни Хоми, що майже 40-річний творчий період працює в рідному с. Чернятин Городенківського району, Івано-Франківської обл., є добре відомою як у західноукраїнському регіоні, так і загальноукраїнському мистецькому середовищі. Часто художниця репрезентується як одна з талановитих митців Прикарпаття, а її творчість – як закономірне явище, що виникло на ґрунті народного мистецтва Покуття. Ці твердження заслуговують детального дослідження та лежать на перехресті аналізу творчості художниці з народним і сучасним мистецтвом Покутського регіону другої пол. XX – поч. XXI ст.

Для розуміння важливості впливу середовища на формування творчої особистості, передусім, розглянемо його загальні закономірності. Етнографічний регіон Покуття займає центрально-східну частину Івано-Франківської обл., з півдня обмежується Карпатським хребтом, із півночі – Дністром, на сході – Черемошем, на заході – Бистрицею. Безперечно, регіон має свої особливості, найпершими з яким є історико-географічний фактор.

Розташовуючись поміж гірською Гуцульщиною та рівнинним Поділлям, між громадсько активною Галичиною та позначеною молдавським впливом Буковиною, тут протягом багатьох століть зосереджувалися важливі історико-культурні події, що мали вплив на долю західноукраїнського регіону. Для народного мистецтва Покуття характерна спільність художніх рис, багатих мистецькими проявами сусідніх регіонів із поєднанням власних, неповторних вирішень у композиційних схемах, орнаментиці, колористиці та техніці. Часовий відтинок даного дослідження належить до другої половини XX ст. вже повоєнного постіндустріального періоду і закінчується сьогоднішнім.

Актуальність залучення до розгляду періоду кінця XIX – першої половини XX ст., важлива для розуміння впливу суспільно-культурних змін та сили традиції у формуванні творчої особистості П. Хоми. Адже самобутня творчість художниці лежить в просторі декоративно-площинних фітоморфних композицій, що балансують між візуальною спорідненістю з орнаментальними мотивами народного мистецтва, тематикою пісенного фольклору і музичної творчості та притаманною авторці «мовою квітів». П. Хома в сучасних українських реаліях виступає одним із прикладів наслідування народних художніх традицій, що в різноманітності українських мистецьких процесів, не втрачає актуальності, через важливість історичних знань у процесах національної свідомості та ідентичності, а також задля перспективи визначення альтернативних шляхів культурно-мистецького розвитку.

Актуальність даного дослідження полягає в доцільності аналізу творчості митця в контексті народного мистецтва Покуття, яке не було здійснено та є необхідним для комплексного аналізу творчості художниці. Даний аналіз може служити прикладом взаємозв'язку і взаємовпливу митця з середовищем, доповненням загальних напрямів мистецтвознавчих досліджень творчості народних та самобутніх митців.

Метою дослідження є аналіз творчості художниці в контексті народного мистецтва Покуття, з акцентуванням на основних видах побутової творчості, зокрема, таких як: вишивка, писанкарство, художня кераміка, іконопис на склі, частково настінний розпис, «мальовки», витинанки. Подібний аналіз допоможе у виявленні найбільш характерних художніх образів та орнаментальних мотивів у народному мистецтві Покуття та їх використання художницею крізь авторські інтерпретації.

Джерела теми складають два напрями – перші належать до досліджень творчості художниці; другі присвячені народному мистецтву Покуття.

Аналізу характерних рис творчості художниці з народним мистецтвом Покуття практично не приділено уваги. В красназничих, белетристичних описах, як радянського періоду, так і сучасних мистецтвознавчих аналізах, численних відгуках зібраний фактологічний матеріал, а часто навіть вказується, що особливий вплив на формування авторського стилю художниці мали вишивка, народні пісні, обрядові та побутові традиції. Про це зазначають В. Качкан, Т. Кара-Васильєва, В. Корпанюк, В. Франків, Г. Філіпова. Щодо етнографічних та мистецтвознавчих праць з дослідження покутського регіону, то за останні кілька десятиліть вийшли друком ґрунтовні праці з даного питання. Серед них варто відзначити розвідки Ю. Лашука, М. Станкевича, Б. Бойчука, І. Свйонтек, М. Паньків, О. Романів-Тріску, Г. Івашків, Я. Ткачук, О. Кірашука, Н. Савчук та ін. Важливе комплексне дослідження покутського регіону складає праця «Покуття. Історико-етнографічний нарис» (2010 р.).

У даному дослідженні здійснено аналіз творчості П. Хоми з такими жанрами народного мистецтва Покуття, як вишивка, писанкарство, декоративний розпис, іконопис на склі, художня кераміка, витинанки і хатні прикраси. До розгляду також взято стінопис та «мальовки», до яких творчість художниці є найближчою за технікою й стилістикою, але через відсутність належних наукових напрацювань у даній тематиці, здійснення ґрунтового аналізу та висновків є недоцільним.

Обрані до розгляду жанри народного мистецтва Покуття мають найбільший вплив на творчість художниці через їх щоденне побутове та традиційно-обрядове призначення. Вишивка є невід'ємною частиною народного строю, що на Покутті мав свої особливості. Іконопис на склі, витинанки та художня кераміка також характеризуються сталими композиційними схемами, засобами художньої виразності, образною мовою та тематикою, що, безперечно, були сприйняті художницею.

Дослідженню декоративних розписів на Покутті та Прикарпатті в працях етнографів і мистецтвознавців не приділено належної уваги. Хоча розписи тут не мали системного, масового характеру, однак певні відомості про розписи трапляються. Так, у праці В. П. Самойловича «Народна творчість в архітектурі сільського житла» (1961 р.), на карті, складеній автором, північно-східна частина Івано-Франківської обл., включно з Городенківським районом, позначена як територія поодинокого побутування трафаретних розписів [12; 162].

Висновки з даного питання надав також Б. Бойчук у дисертаційному дослідженні про Покуття, де вказував, що в радянський період мистецтвознавці не досліджували декоративний розпис на Покутті, і через це втрачено багато унікальних артефактів, недослідженими залишились як саме явище, так і творчість багатьох майстрів [2; 136–137, 139]. Відносно творчості П. Хоми Б. Бойчук вказує: «Лише творчість Параски Хоми з с. Чернятин Городенківського р-ну дістала широке визнання... Її твори виконані в традиціях «мальовок» аквареллю або гуашшю, переважно букети, відзначаються авторською індивідуальністю» [2; 141].

Інші згадки про явище «мальовок» або «мальованих косиць» на Прикарпатті в середині ХХ ст. наводить М. Яновський, в описі творчості П. Хоми, де зазначає: «Косиці ті були досить модними у селах Прикарпаття в повоєнні роки... Це були ромбоподібні чи «квадратові» аркуші, на яких невідомі малярі залежно від свого хисту й смаку зображали різнокольорові букети, вазони, добиваючись якої-такій симетрії й гармонії кольорів... Однак, незважаючи на незначну «художню вартість мальованих косиць», то було вельми цікаве явище» [19; 87–88].

Сама художниця в інтерв'ю, взятому автором статті в 2011 р., зізнавалася, що розпис печей трафаретами з методом набризкування побутував у рідному с. Чернятині, а «мальовок» у селі не малювали, привозили готові з Петриківки на продаж. Вона також розмальовувала піч. Отже певні традиції малювання в місцевому інтер'єрі житла мали місце. Серед мотивів розписів домінували рослинно-квіткові з «букетами» та «вазонами». Хоча цей вид народного мистецтва не мав масового поширення в регіоні проживання художниці, однак будучи доступним та практичним жіночим

заняттям спонукав до проявів творчості художниці, а окремі приклади сільських трафаретів могли вплинути на формування композиційних та естетичних критеріїв творчості художниці.

Значного поширення на Прикарпатті, як вид народних прикрас, набули витинанки, що багато запозичили з настінних розписів і в певній мірі стали їх заміною. Як стверджує М. Станкевич, найперші відомості про паперовий декор відомі з першої половини XIX ст., проте загального поширення вони набули наприкінці XIX – початку XX ст. та в 50–60 роках XX ст., а найдавніші зразки витинанок, що дійшли до нас, походять із Прикарпаття і Західного Поділля [16; 13-14]. «Мотиви узорів у народному витинанні з паперу склалися під впливом народних видів художньої творчості, насамперед шкіряних прорізнних орнаментів, розпису, вишивки, ткацтва, ажурного металу, тощо» [16; 12-13]. Матеріалом служив тонкий, однотонний, білий або яскраво насичених кольорів папір. Серед типів витинанок домінуючими були так звані «фіранки», як наслідування декоративних тканин із мереживом і вишивкою, особливо для оздоблення вікон. Інший тип – «шпалерні», з рядковим розміщенням елементів. Більшість таких витинанок мають рапортну будову на основі симетрії та ритму. Серед поширених мотивів у витинанках зустрічались: «дерево», «гілка», «букет» «зірочки», «кружальця», «стрілки», «klinці», також пташині, зооморфні і антропоморфні мотиви. Безумовно, ажурність, силуетність та декоративність у доповненні з ритмом та симетрією, складають основні художні риси витинанок. Серед таких форм широко представлені квадрати, ромби, круги, складні аплікаційні, поліхромні композиції з розетками та стрічковими орнаментами.

П. Хома зазначала, що рідному с. Чернятин побутовали витинанки невеликих розмірів, круглі та стрічкові смуги і кожна господиня придумувала сама, що вистригати. Отже, здійснивши огляд художніх особливостей витинанок, підтверджується думка, що композиційні засоби та орнаментальні мотиви були спільними для багатьох жанрів народного мистецтва, через запозичення й подальші видозміни в творчому процесі. А серед орнаментів на Покутті домінували геометричні в поєднанні з рослинними та зооморфними. Композиція розписів П. Хоми має тотожності риси з графічністю композиції багатьох витинанок через дзеркальну симетрію, контрастність і пластичність контурних обрисів, розгорнутість фронтальної композиції та насиченість й ритмічність елементів у творах.

Декоративні розписи П. Хоми мають певну спорідненість із народним малярством на склі, що є особливістю саме покутського регіону. В дослідженнях О. Тріски, зібрано чимало даних про майстрів народного іконопису з Богородчан та ікони, місцем поширення яких є Надвірнянський, Городенківський Тисменицький райони Івано-Франківської обл., що територіально належать до Покуття. Автор описує композиційне вирішення ікон, достатньо уваги акцентуючи на квіткових мотивах, що служили оздобленням та декором постатей святих, їх ликів. Безпосередність, відхід від канонів церковної іконографії ікон, творча імпровізація в розміщенні ликів святих та оздоблення їх квітковими мотивами – все це вказує на самобутність народного малярства, а графічність технічного виконання перегукується з творчою манерою П. Хоми. Головною спорідненістю є навіть не композиція, мотиви чи засоби художньої виразності, а наївність, щирість, відкритість творчого мислення самобутніх майстрів, що ніколи не покладали мети в реалістичності, але в емоційно-естетичному вираженні тематики засобами вроджених вмінь, поєднаних з особистим сприйняттям. Безумовно, в майстрів існували певні канони. Для цього малярства характерна чітка організація та декоративність, що межує з орнаментикою. Автор зазначає композиційну гармонію не в усіх роботах; деякі вирішені не «цільно», розділено. Такі ж квіткові мотиви автор зазначає і в роботах польських, чеських, словацьких малярів [7; 14].

До спільних рис творів П. Хоми з народними іконами на склі слід віднести: насичену колірну палітру, присутність контуру, що обрамлює колірні площини; графічність та декоративність композиції; наявність квіткових мотивів, хоча на іконах вони виконують додаткове, оздоблююче призначення. Також фронтальний тип композиції, як у П. Хоми, так і в народних іконах на склі відсутнє перспективне скорочення, всі фігури розгорнуті на площині. Хоча майже всі твори художниці складаються з рослинно-квіткових та пташиних образів, є окремі винятки: «Подвір'я села Чернятин (Спогад мого дитинства)» (1989 р.), «Роки дитинства (Хата моя, біла хата)» (1989 р.), образи Марії та Ісуса, оздоблені квітами по сторонах. Тут об'єкти і постаті виконані в близькій манері до техніки народного малярства на склі та стилістиці художнього вирішення, притаманного самобутнім художникам із присутністю контуру, мінімальними світлотіньовими градаціями, а частіше без них, способом поєднання контрастних кольорів. У зображеннях подвір'я та будівель хоч і присутнє просторове вирішення та певний натяк на перспективне скорочення, проте далеко від реалістичності, виконане в наївній манері автора. Отже, зображення ликів святих у народних іконах та образні вирішення творів П. Хоми лежать у спільній площині народного малярства.

Народна кераміка Покуття, на думку таких дослідників, як В. Мицик, Т. Романець, містить залишки глибоких традицій ще з періоду пізнього енеоліту, доби трипільської культури на теренах

України [5; 18]. В загальних тенденція народного мистецтва, кераміка Покуття значно розвинулась у XIX ст. і поступово згасла до середини XX ст.

Головними центрами-осередками гончарства на Покутті були Коломия, Косів, Снятин, Галич, Пістинь. Народну кераміку Покуття за стильовими ознаками відносять до майоліки з білим тлом, виконаним білим ангобом («побілкою») [5; 53]. Дана техніка вимагає швидкості, невимушеності, відчуття пропорцій орнаменту, композиції, певної імпровізації. Загальна декоративність та перехід від геометричних форм до рослинних у тенденціях покутських керамічних розписів ще з другої третини, а особливо середини XX ст., як і навчання сина художниці, Ярослава, на керамічному відділі Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва (з 2000 р. – Інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ), могли вплинути на формування її художнього бачення. Що ж до тотожних рис у творчості художниці з покутською керамікою середини XX ст., то художні закономірності простежуються в графічності рослинно-квіткових орнаментів; їх насиченості, пластиці округлих ліній та форм; обов'язковій присутності контуру; наявності дрібних декоративних рисок та крапок.

У пошуках спорідненості художніх мотивів у роботах автора та кераміці Покутського регіону, звернемось до праці Г. Івашків «Декор української народної кераміки», де вказується на значній поширеності мотиву «вазона» в українській кераміці. «Саме українські гончарі подали низку композиційних схем «вазона» (йдеться про гілочки, розетки, листки, обриси ваз, підставок), іноді акцентували на його сакральності... Сакральність мотиву «вазона» особливо відчутна в декорі виробів з Прикарпаття і Поділля» [5; 73]. Як приклад Г. Івашків наводить розпис кахлевих печей О. Бахматюка та декору мисок із Пістиня, де подані різні варіанти мотиву «вазона», як і фітоморфні мотиви загалом. При глибшому аналізі простежуються спільні рослинно-квіткові елементи в декорі кераміки та творах художниці. Окрім мотиву «вазона», сюди належать «розквітлі хрести» та зображення птахів із багатим рослинним оформленням у кахлях майстрів із Косова і Коломий. Споглядаючи приклади декору народної кераміки з раннього чи вже зрілого віку художниці мала приклади до формування художньо-композиційних схем та естетичних рішень у процесі становлення власного авторського стилю. Хоча вказаний керамічний декор належить ще до кінця XIX – початку XX ст., однак традиція до наслідування колишніх майстрів, безумовно була присутня, а також окремі зразки могли зберегтися та функціонувати в побуті селян в середині та другій половині XX ст.

Прадавнім жанром народного мистецтва, що містить у собі глибоке сакральне значення, є писанкарство. Як стверджує, відомий покутський писанкар О. Кіращук: «...вік гуцульської писанкової орнаментики – майже 300 років, а покутської – не одне тисячоліття. Значна кількість тих лаконічних орнаментів-символів, що маємо на покутських писанках, писалися писанкаркою, ще задовго до Київської Русі» [4; 169]. Даний автор не проводив наукових досліджень, однак, будучи майстром народного писанкарства, здійснив збір орнаментальних елементів та мотивів по селах Покуття. В його ілюстративних зарисовках простежуються геометризовані рослинні елементи. Поверхня яйця часто поділена на кілька меридіальних секторів, на перетинах ліній яких, або в середині поділених площин, зображені геометризовані рослинні елементи.

Характерні схеми покутського писанкарства описує О. Соломченко: «Зустрічаються і такі композиції, коли вся поверхня центральної смуги чергується на квадрати, або прямокутники, на площині яких зображуються чотирипелюсткові або багатопелюсткові квіти – символи весни, життя, молодості, краси» [15; 69]. Серед найпоширеніших форм трапляються: ромби, квадрати, зірки, хрестоподібні мотиви, стилізовані квіти, значно рідше зооморфні мотиви. До поширених мотивів на писанках Б. Бойчук відносить: «...хрещаті», «ведмежі лапки», «кучері», «вітрячки», «зернятка», «зірочки», «деревця», «дубове листя» та ін. [2; 142]. Також трапляються мотиви «вазона», восьмикутної зірки або «рожі», різноманітні варіанти хрестів – все це прадавні солярні символи, інтерпретовані в сучасних варіантах. Щодо техніки писанкарства, тут використовують два види резервування: писання писачком та «крапання». В колористиці домінують теплі жовто-оранжеві та червоно-бордові тони, часто на чорному тлі. Трапляється і більша поліхромність із синьо-зеленими рожево-фіолетовими тонами. Отже, загалом для покутських писанок характерна значна самобутність стильових особливостей, що є загальною закономірністю цього регіону. Геометричні орнаменти поєднані з рослинно-квітковими з дотриманням традиційних схем, характерних для кожного села. Проте це аж ніяк не обмежує творчу фантазію писанкарок. Розміри елементів на покутських писанках значно крупніші та лаконічніші в порівнянні з сусідньою Гуцульщиною. Така лаконічність у поєднанні зі значною присутністю рослинної орнаментики та чіткістю композиційного поділу на сектори, сфери чи меридіани пролягає в тотожності з графічною чіткістю рослинної орнаментики творів Параски Хоми. Як і в творах художниці при невичерпних варіантах композиційних схем

простежуються загальна пропорційність в елементах, відчуття їх гармонійного застосування та безперечно народна естетика.

Вишивка складає невід'ємну частину українського народного мистецтва та є традиційно жіночим заняттям. Її присутність у різних регіонах лежить в основі народного строю. П. Хома в численних інтерв'ю розказувала про своє захоплення вишивкою ще з ранніх років, що передалось їй від матері, яка була вмілою та шанованою вишивальницею в Чернятині.

Аналізуючи дослідження покутської та прикарпатської вишивки, доходимо висновку, що в даному регіоні присутня значна різноманітність композиційних схем та відсутність чітких канонів. Як стверджував М. Аронець у дослідженні орнаментальних схем вишивки: «Кожне село мало «свою» вишивку – з огляду добору кольорів та характеру композиції» [1; 96]. Цей факт наявності певного простору та свободи в процесі творення, безумовно, мав вплив на вишивальниць, які не лише перешивали вже відомі в селі узори, а певним чином привносили свої поєднання в традиційні схеми вишивання, дотримуючись необхідних канонів. Наприкінці XIX – початку XX ст. у Покутській вишивці побутували в основному чорний колір та червоний з різними тонами аж до темно-вишневого, в різних техніках, найпоширеніші з яких «низинка» та «хрестик», про це вказує І. Свійонтек [13; 12]. За твердженнями П. Хоми, взятих з інтерв'ю з художницею, вишиті сорочки в рідному селі називались «хрещаті», вишиті хрестиком, але назва походить від хрестатих та ромбічних орнаментів на них. Загалом серед покутських орнаментів домінували геометричні, однак не рідко трапляються геометризовані рослинні орнаменти. В середині XX ст. уже спостерігається перехід до поліхромності та частіше використання рослинної орнаментики. Оскільки художниця, за власними твердженням, приділяла вишиванню багато часу, намагаючись не лише перешивати традиційні узори, але створювала власні квіткові композиції у вишивці, вплив цього жанру на розвиток творчих навичок майстра є беззаперечним. Крім того, високі естетичні критерії народної вишивки, безумовно, вплинули на формування авторського стилю.

Варто зазначити, що вишивання з давніх часів містило в собі ще й сакральну сутність як самого процесу, так і кінцевого результату вишивки. М. Чумарна стверджує: «Колись вишивані узори не переносилися механічно, як зараз, із чужих зразків. Кожна вишивальниця досконало володіла «мовою» орнаментального письма, відчувала енергетику кольорів, поєднувала їх зі своїми почуттями і помислами в єдине мереживо, що мало стати оберегом...» [18; 11]. Архаїчні мотиви, що збереглися у вишивці, присутні в інших жанрах народного мистецтва, зокрема писанкарстві, кераміці, ткацтві, різьбі по дереву та декоративних розписах.

Споглядаючи величезну кількість творів П. Хоми, що сягає, за припущеннями родини художниці, майже п'ять тисяч, зустрічаємо ті самі традиційні для українського народного мистецтва мотиви: «букети», «гілки», «косиці», авторські інтерпретації «вазона», мотиви виноградного грона, калини, колосків пшениці, символічних рослин та квітів, а також різноманітні орнітоморфні мотиви. В історіографії творчості художниці не знаходимо аналізу про використання цих мотивів. Єдиними закономірними висновками є авторське сприйняття мотивів через народне мистецтво, зокрема: настінний розпис, витинанки, писанкарство, кераміку, вишивку, народний стрій. Питання архаїчного походження рослинних мотивів та їх сакрального змісту розглядають чимало дослідників, зокрема О. Найден, М. Селівачов, С. Китова та ін. Багато рослинних мотивів є сучасною видозміною чи еволюцією давніх символів, що змінились не тільки образно, але й змістовно. В творах П. Хоми зображення рослин відображають не лише світоглядне бачення художньої форми та естетики, але й відсилають нас до давнього походження сучасних орнаментальних мотивів.

Як стверджує М. Чумарна про значення «Світового Дерева», видозміненого у «вазоні»: «...найвища духовна ідея в осмисленні символу «Світового Дерева» полягає, насамперед, у прагненні душі свідомо поєднати в собі три рівні світобудови: світ богів, світ земний і світ предків, досягнути мудрість взаємозалежності і взаємопроникненості минулого, теперішнього і майбутнього, відповідальності за своє земне життя» [18; 31].

Мотив «вазона», будучи поширеним мотивом у настінному малюванні, вишивках рушників, витинанках, килимарстві та кераміці, складає універсальну лаконічну композиційну схему, в основі якої дзеркальна симетрія із спрямованістю руху вгору та поділом на три рівні: нижній, як основа рослини, коріння, посудина, земля; середній крона з листям, цвітом чи плодами; верхній часто увінчується символічним зображенням птахів. Однак така трирівневість часто не чітко простежується в багатоваріантності композиційних рішень. Крім того, в народній орнаментіці присутні багато мотивів «букетів», «косиць», «гілок». Цю думку підтверджує Г. Івашків, вказуючи: «Для «вазонних» композицій характерна амбівалентність, що виявлялася в можливостях переходу одного виду в інший, а саме – «гілка» – «букет» – «вазон» – «дерево»» [3; 263].

Твори П. Хоми є прикладом інтерпретації рослинно-квіткових мотивів із присутністю рис як мотиву «вазона», так і «косиць», що побутували на Прикарпатті з середини ХХ ст. Певна тотожність з мотивом «вазона» в творах художниці полягає в домінуючій композиційній схемі з дзеркальною симетрією, спрямованістю руху елементів знизу вгору, розміщенням серед рослинних мотивів зображень птахів. Як зазначає М. Чумарна: «...духовне начало усвідомлюється людським розумом, як образ Птаха» [18; 21]. Прикладами робіт із симетрією та орнітоморфними мотивами є «Цвіт папороті» (2010 р.), «Коли ще літо сипало теплом» (2000 р.) та ін. Загалом, дзеркальна симетрія складає найбільш поширену композиційну схему творів художниці. Про космологічність принципу симетрії в композиційній побудові зазначає О. Найден, вказуючи, що симетрія як прояв рівності ґрунтований на бінарних опозиціях проявляється не в усіх творах образотворчого фольклору, а тільки в тих, що зараховані до обрядово-календарного жанру та відображають давні уявлення про світо порядок, набувши таким чином «рис фольклоризованого образу природи» [8; 55].

З мотивом «косиць» П. Хому поєднує часове та територіальне поширення, що втілюється як основна композиційна схема мальовок на Прикарпатті. Як стверджує М. Селівачов, у 60-80 роках на Прикарпатті розписи інтер'єру побутували «у вигляді підвішуваних навскоси за різок, квадратних форматів з густо закомпонованими на папері чи склі пишними квітами, що майже не лишають вільного тла» [14; 140]. Такі «косиці» мали букетну композицію, що відзначалась пишнотою форм у вигляді зібраних у букет різноманітних квітів. Закінчення чи низ композиції найчастіше вирішений поєднанням стебел квітів чи гілузок рослин, без додаткових елементів. У творах П. Хоми мотив «косиць» лежить в основі композиційних рішень, прикладами є роботи: «Букет» (1978 р.), «Золотисті жоржини» (1979 р.), «Полеві квіти» (1980 р.), «Квіти «Тепле літо»» (1986 р.). Такі «букети» були тенденцією творчості художниці в 70-80 роках, а в 90-х замінилися рапортною побудовою композиції без чітко вираженої основи, нижньої частини композиції.

Отже, розглянувши основні жанри народного мистецтва Покуття, проведено аналіз художньо-композиційних рис кожного жанру з виділенням переважаючих композиційних схем, орнаментальних мотивів, колористичних поєднань, загального стану розвитку жанрів та їх тенденційних змін. Виділено художньо-композиційні тотожності в творах П. Хоми з орнаментикою: вишивки, писанкарства, іконопису на склі, художньої кераміки, витинанок та мальовок.

Таким чином, проаналізувавши основні жанри народного мистецтва Покуття, доходимо висновку, що елементи та мотиви орнаментів є спільними для більшості з них. У загальних рисах простежується гармонійне поєднання геометричних, фітоморфних, рідше зооморфних мотивів. У характері композицій проглядається графічність, контрастність, багатство ритмічних та симетричних варіантів, монохромність кольорів часто компенсується насиченою орнаментикою, а поліхромність гармонійно збалансована пропорційністю та контрастністю форм. Колірна палітра має тенденцію до насичених і водночас достатньо світлих тонів загального композиційного вирішення. Серед народних мотивів у творчості художниці переважають «вазони», «косиці», «букети», «гілки», інтерпретовані авторськими художньо-виражальними та образними засобами. Її творчість є закономірним проявом авторської індивідуальності, що зуміла увібрати художньо-композиційні риси народного мистецтва в поєднанні з символізмом та естетикою фольклору і вибудувати це в сталу світоглядну концепцію. На прикладі аналізу цієї творчості в контексті народного мистецтва Покуття простежуємо глибинні витоки народного мистецтва, що часто в несприятливих умовах здатні сформувати індивідуальний талант народного майстра, творчий прояв якого сягає витоків історичної пам'яті, духовної свідомості та колективної традиційності, як феноменологічного прояву українського мистецтва ХХ ст.

Список використаної літератури

1. **Аронець М. М.** Народна вишивка Прикарпаття кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / М. М. Аронець // Мистецтвознавство : республік. міжвід. зб. – К. : Наук. думка, 1974. – Вип. 6. – С. 95–104.
2. **Бойчук Б. В.** Народне декоративне мистецтво Покуття ХІХ – ХХ століття (Історія. Типологія. Художні особливості) : дис... канд. мистец. : 17.00.06 / Б. В. Бойчук. – Л., 2000. – 160 с.
3. **Івашків Г.** Декор української народної кераміки ХVІ – першої половини ХХ ст. / Г. Івашків. – Л. : Ін-т народознав. НАН України, 2007. – 544 с.
4. **Кірашук О.** Покутська Писанка / О. Кірашук // Ямгорів : літ.-мистец. і краєзнавч. альм. – Снятин : ЗАТ «Прут Принт», 2005. – Ч. 13–14. – С. 168–176.
5. **Лащук Ю.** Покутська кераміка / Ю. Лащук. – Опішне : Укр. народознав., 1998. – 160 с. : іл.
6. **Мельничук Ю.** Духовне і матеріальне в українській вишивці / Ю. Мельничук // Ямгорів : літ.-краєзнавч. і мистец. альм. – 2005. – № 13–14. – С. 190–203.
7. **Народна ікона на склі** : альбом / упоряд. О. Романів–Тріска. – Л. : Ін-т колекціонерства укр. мистец. пам'яток при НТШ, 2008. – 368 с.

8. **Найден О.** Орнамент українського народного розпису: витoki, традиції, еволюція / О. Найден // АН УРСР ; Ін-т мистец., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1989. – 136 с. : іл.
9. **Параска Хома** : альбом / авт.-упоряд. В. А. Качкан. – К. : Мистецтво, 1983. – 95 с. : іл.
10. **Параска Хома** : альбом / упоряд. Я. Хома ; авт. ст. С. Хома. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2005. – 56 с.
11. **Покуття** : іст.-етнограф. нарис / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – К. : ТОВ «Майстерня книги», 2010. – 456 с. : іл.
12. **Самойлович В. П.** Народна творчість в архітектурі сільського житла / В. П. Самойлович ; Ін-т архітектурн. споруд. – К. : Держ. вид-во л-ри і архіт. УРСР, 1961. – 340 с. : іл.
13. **Свійонтек І.** Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : І мистец. альб. / І. Свійонтек. – Л. : Априорі, 2013. – 260 с. : іл.
14. **Селівачов М. Р.** Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : навч. посіб. / М. Селівачов. – К. : Ред. вісника «Ант», 2005. – 400 с. : іл.
15. **Соломченко О. Г.** Писанки українських Карпат / О. Г. Соломченко. – Ужгород, 2004. – 240 с. : іл.
16. **Станкевич М. Є.** Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К. : Спалах, 1986. – 119 с. : іл.
17. **Франків В.** Нев'янучі квіти. Нариси, образок / В. Франків // Нарис про Параску Хому. – Чернівці : Буковина, 1991. – 47 с.
18. **Чумарна М. І.** Вишивання долі / М. І. Чумарна. – Л. : Априорі, 2009. – 88 с. : іл.
19. **Яновський М. В.** Пелюсткова веселка / М. В. Яновський // Срібна пряжка : розповіді про нар. митців. – Ужгород : Карпати, 1980. – С. 84–93.

References

1. **Aronets' M. M.** Narodna vyshyvka Prykarpattya kintsya XIX – poch.XX st. / M. M. Aronets' // Mystetstvoznavstvo : respublik. mizhvid. zb. – K. : Nauk. dumka, 1974. – Vyp. 6. – S. 95–104.
2. **Boychuk B. V.** Narodne dekoratyvne mystetstvo Pokuttia XIX–XX stolittya (Istoriya. Typolohiya. Khudozhni osoblyvosti) : dys. kand. mystets. : 17.00.06 / B. V. Boychuk. – L., 2000. – 160 s.
3. **Ivashkiv H.** Dekor ukrayins'koyi narodnoyi keramiky XVI – pershoi polovyny XX stolit.' / H. Ivashkiv. – L'viv : In-t narodoznav. NAN Ukrayiny, 2007. – 544 s.
4. **Kirashchuk O.** Pokuts'ka Pysanka / O. Kirashchuk // Yamhoriv : lit.-mystets. i krayeznavch. al'manakh. – Snyatyn : ZAT «PrutPrynt», 2005. – Ch 13-14 – S. 168 – 176.
5. **Lashchuk Yuriy.** Pokuts'ka keramika / Yu. Lashchuk. – Opishne : Ukr. Narodoznavstvo, 1998. – 160 s., il.
6. **Mel'nychuk Yu.** Dukhovne i material'ne v ukrayins'kiy vyshyvtsi / Yu Mel'nychuk. // Yamhoriv : lit.-krayeznav. i mystets. al'manakh. – №13–14. – 2005. – S. 190–203.
7. **Narodna ikona na skli** : al'bom / uporyad. O. Romaniv–Triska. – L'viv : In-t kolektsionerstva ukr. mystets. pam'yatok pry NTSh, 2008. – 368 s.
8. **Nayden O.** Ornament ukrayins'koho narodnoho rozpysu: vytoky, tradytsiyi, evolyutsiya / O. Nayden // AN URSR ; in-t mystetstvoznavstva, fol'kloru ta etnohrafii im. M. T. Ryl's'koho. – K. : Nauk. dumka, 1989. – 136 s. : il.
9. **Paraska Khoma** : al'bom / avt.-uporyad. V. A. Kachkan. – K. : Mystetstvo, 1983. – 95 s. : il.
10. **Paraska Khoma** : al'bom / uporyad. Ya. Khoma ; avt. st. S. Khoma. – Ivano-Frankivs'k : Nova Zorya, 2005. – 56 s.
11. **Pokuttia** : ist.-etnohraf. narys / Prykarpats. natc. un-t im. V. Stefanyka. – K. : TOV «Maysternya knyhy», 2010. – 456 s. : il.
12. **Samoylovych V. P.** Narodna tvorchist' v arkhitekturi sil's'koho zhytla / V. P. Samoylovych ; In-t arkhitekturn. sporud. – K. : Derzh. vyd-vo lit-ry i arkhitekt. URSR, 1961. – 340 s. : il.
13. **Svyontek I.** Pokuts'ki vyshyvky Prykarpattya. Mystetstvo heometrychnoho ornamentu i kolorytu : pershyi mystets. al'bom / I. Svyontek. – L. : Apriori, 2013. – 260 s. : il.
14. **Selivachov M. R.** Leksykon ukrayins'koyi ornamentyky (ikonohrafiya, nominatsiya, stylistyka, typolohiya) : navch. posib / M. Selivachov. – K. : redaktsiya visnyka «Ant», 2005. – 400 s. : il.
15. **Solomchenko O. H.** Pysanky ukrayins'kykh Karpat / O. H. Solomchenko. – Uzhhorod. : 2004. – 240 s. : il.
16. **Stankevych M. Ye.** Ukrayins'ki vytynanky / M. Ye. Stankevych. – K. : Spalakh, 1986. – 119 s. : il.
17. **Frankiv V.** Nev'yanuchi kvity. Narysy, obrazok / V. Frankiv // Narys pro Parasku Khomu. – Chernivtsi : Bukovyna, 1991. – 47 s.
18. **Chumarna M. I.** Vyshyvannya doli / M. I. Chumarna. – L. : Apriori, 2009. – 88 s. : il.
19. **Yanovs'kyi M. V.** Pelyustkova veselka / M. V. Yanovs'kyi // Sribna pryazhka : rozpovidi pro narodnykh myttsiv. – Uzhhorod : Karpaty, 1980. – S. 84–93.

Якимечко Лилия Николаевна, аспирантка Львовской национальной академии искусств

Декоративная роспись Прасковьи Хомы в контексте народного искусства Покутья

Рассматривается творчество известного современного мастера декоративной росписи Прасковьи Хомы в контексте народного искусства ее региона Покутья. Проанализированы общие художественно-композиционные черты основных жанров народного искусства Покутья и проведения тождества с авторским стилем художницы. Проанализированы интерпретацию отдельных народных мотивов в произведениях художницы, в частности мотивы «вазона» и «косицы».

Ключевые слова: Прасковья Хома, народное искусство Покуття, художественно-композиционные средства, орнаментика, колористика, геометрические, растительно-цветочные и орнитоморфные мотивы народного искусства, мотив «вазон», мотив «косицы».

Yakymchko Liliya, postgraduate student at Lviv National Academy of Art
Decorative painting of Paraska Khoma in the context of folk art of Pokuttya

In the article have been considered the creative work of well-known contemporary master of decorative painting Paraska Khoma in the context of her native region Pokuttya. Have been examined the general artistic and compositional features of the main genres of the folk art of Pokuttya. Have been distinguished predominating compositional schemes, ornamental motifs, color combinations, the general condition of genres and their tendentious to changes. Have been determined the artistically-compositional identity in the Paraska Khoma's artworks with ornamentation of: embroidery, Easter eggs, icons on glass, art ceramic, vytynanky and malyovky. Have been analyzed an individual interpretation of folk motifs in the artist's works, including the motifs of «flowerpot» and «kosytsi». Thus, analyzing the main genres of Pokuttya's folk art was concluded that the elements of ornaments and motifs are common to most of them. In general features are traced harmonious combination of geometric, vegetative, rarely zoomorphic motifs. In the character of composition are appeared: graphic, contrast, multi-variation of rhythmical and symmetrical options, monochrome colors often are compensated by rich ornamentation, and polychromy is harmoniously balanced by proportionality and contrast of forms. The color palette tends to be saturated and at the same time sufficiently highlighted in the general compositional view. Among the folk motifs in the Paraska Khoma's artworks are dominating «flowerpot», «kosytsi», «bouquets», «branches», interpreted by author's artistically-expressively and figurative means. The creativity of the artist is a natural manifestation of the author's identity that was able to absorb the artistically-compositional features of folk art in the combination with symbolism and aesthetics of folklore, and to build it in a constant world-view concept. In example of the Paraska Khoma's artworks analysis in the context of Pokuttya's folk art, we are tracing deep fundamentals of folk art, that often were in adverse conditions, but were able to form individual talent of folk craftsmen, creative expression of whom is reached the origins of historical memory, inner consciousness, and collective traditionalism as phenomenological manifestation of Ukrainian art of the XX century.

Key words: Paraska Khoma, folk art of Pokuttya, artistically-compositional means, ornamentation, coloring, geometrical, vegetative-floral and bird's motifs of folk art, motif «flowerpot», motif «kosytsi».

Надійшла до редакції 11.11.2015 р.

УДК 78.2У

Молчко Уляна Богданівна, доцент кафедри
 музикознавства та фортепіано Дрогобицького
 державного педагогічного університету імені Івана Франка

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ В РЕЦЕНЗІЯХ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ

Здійснено науковий аналіз музично-критичних статей Меланії Нижанківської, що є цінним внеском до історіографії української музики та відображають панораму концертного життя галицької столиці початку ХХ ст. Автор на основі інформативного матеріалу, що міститься в рецензіях львівської журналістки, узагальнює поступ української культури на шляху до професійного росту в усіх мистецьких напрямках.

Ключові слова: Меланія Нижанківська, музична-публіцистика, концертна рецензія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Процес становлення демократичного суспільства в сучасній українській державі пов'язаний з глибоким проникненням в її історію, культуру, духовні надбання нашого народу. Важливу роль у висвітленні різноаспектних життєвих процесів, вихованні і моральному розвитку особистості відведено національній періодиці. «Преса, – зазначають М. Романюк та М. Галушко, ... багатопланове історичне джерело не тільки за змістом, а й за структурою опублікованого матеріалу» [29; 7].

Газетно-журнальні видання Львова початку ХХ ст. стали унікальною документальною скарбницею інформації про національне відродження, суспільно-політичну боротьбу, економічно-соціальне зростання, мистецькі віяння та інше. Вони крізь віки «передають наступним поколінням факти, свідчення доби, «живі» документи-слова, з допомогою яких сучасні дослідники таких галузей духовної життєдіяльності нації, як історіографія та джерелознавство, філософія і соціологія, критика й літературно-мистецький процес, можуть скласти об'єктивну, правдиву картину минулого» [29; 7].

Гортаючи сторінки львівських періодичних видань 30-х років ХХ ст., знаходимо численні публікації Меланії Нижанківської (1898-1973 рр.), дружини корифея української музики, видатного композитора, культурно-громадського діяча, педагога, піаніста-концертмейстера, музичного критика Нестора Нижанківського. У них висвітлювалися неповторні події культурно-мистецького життя Галичини першої половини ХХ ст. «Жваво написані, змістовні матеріали М. Нижанківської [...] швидко здобули прихильність читачів. М. Нижанківська стала фактично постійним оглядачем подій культурно-мистецького життя міста, здобула визнання *фахової журналістики* (виділення – У. М.)» [27; 232], – зазначає В. Передирій.

Але, на жаль, її публіцистичний доробок не став предметом усебічного вивчення, оскільки в радянські часи «мала місце свідомо руйнація національної історичної пам'яті, нехтувалися важливі історичні джерела, замовчувалися здобутки української культури в минулі епохи» [30; 97]. Вартісні, змістовні статті М. Нижанківської, висвітлюють сторінки культурного життя ХХ ст., віддавна є раритетом і не втратили актуальності в наш час.

Аналіз останніх досліджень. Про М. Нижанківську фрагментарно довідуємося в працях Ю. Булки [1, 2], І. Соневицького [31], У. Молчко [9, 10], С. Павлишин [26], В. Передирій [27], Ст. Туркевич-Лукіянович [32; 3] та в Енциклопедії українознавства [11], а також у посмертній згадці, яку опублікував бельгійський часопис «Вісті» [28; 3].

Метою дослідження є звернення уваги мистецько-освітньої громадськості на музично-критичний доробок М. Нижанківської, що побачив світ у львівських часописах «Діло», «Українські вісти», «Назустріч», «Нова хата», «Жінка», аналіз тематики публікацій, жанрового спектру газетних матеріалів, авторського публіцистичного стилю та введення журналістики в науковий та суспільно-мистецький обіг.

Виклад основного матеріалу. Початок музично-критичної діяльності М. Нижанківської припадає на 30-ті роки ХХ ст. У той час вона плідно починає співпрацювати з жіночими періодичними виданнями «Нова хата», «Жінка».

До журналу «Нова хата» М. Нижанківська дописувала впродовж п'яти років і опублікувала понад 15 рецензій. Однією з перших її публікацій, що з'явилася у 1932 р., є відгук на камерний концерт тріо сестер Левицьких [14; 10]. 7 грудня 1931 р. у великій залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка Г. Левицька-Крушельницька, Ст. Левицька, М. Левицька-Юзвякова запропонували львівській публіці складну концертну програму: Фортепіанне тріо Es-dur Л. Бетховена, Фортепіанне тріо g-moll Р. Шумана, Фортепіанне тріо a-moll В. Барвінського. М. Нижанківська відзначає їх високий професійний рівень та ансамблеву злагодженість.

Наступні дві статті «Концерт модерної української музики» [22; 11] та «Вечір модерної української пісні» [12; 13] присвячені мистецьким акціям, що проходили в стінах Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка.

Перша рецензія повідомляє про виконання творів тогочасних композиторів: Сонати З. Лиська, Сюїти М. Колесси, Прелюдій Л. Ревуцького. Наступна стаття «Вечір модерної української пісні» повідомляє про концерт співачки О. Бандрівської. М. Нижанківська фахово розкриває музично-професійні якості вокалістки зазначаючи, що голос її «*вміло вишколений, культурний, гнучкий, приваблював легкістю і теплотою. Ліризм підходить краще до нього ніж драматизм*» [12; 13].

Особливо тепло висвітлений перший концерт Н. Біленької. Журналістка детально подає програму піаністки: Капрічіо E-dur Й.-С. Баха – Ф. Бузоні, Соната e-moll Л. Бетховена, Варіації B-dur, Балада Es-dur Ф. Шопена, Баркарола і Гавот М. Лисенка та «Українські мініатюри» В. Барвінського. Характеризуючи виконання кожного твору, вона зазначає, що «*концертантка володіє м'яким, гарним тоном, визначною технікою*» [24; 8].

Високу оцінку М. Нижанківської на сторінках «Нової хати» отримав виступ співачки М. Сокіл. З цієї публікації довідуємося про різностильовий репертуар, яким вона володіла. Це – «Гей поля!» В. Барвінського, «Жита» Н. Нижанківського, «Спи, дитино моя» С. Людкевича, «Самотня» А. Рудницького, «Грузинська пісня» С. Рахманінова, «Солодко співав соловейко», «Жити, будемо жити» Р. Глієра, «Вони стояли мовчки», «І коли б могла» В. Косенка, «Коли почую» П. Козицького, «Колисанку» Ю. Мейтуса та низка оперних арій «Отелло» Дж. Верді, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Чародійка» П. Чайковського. Автор зазначає, що «*все це відспівала артистка свobodно, блискучо і з такою nonшальянтною [зі зневажливою – У.М.] легкістю, так сильно і рівночасно так легко*» [19; 7].

Рецензія на концерт буковинської співачки О. Енджейовської, що відбувся 7 листопада 1932 р. у залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, написана М. Нижанківською в досить критичному тоні. Але, попри всі зауваги журналістки щодо «*недиспозиції голосу*» [23; 7] вокалістки та звичного репертуару, дописувачка відзначає і добрі професійні якості: «*Це великий голосовий матеріал, інтелігентна, інтонаційно чиста інтерпретація, добра дикція*» [23; 7].

Серед публікацій 1933 р. привертає увагу стаття М. Нижанківської «Концерт Любки й Христі Колессів» [17; 5] про сольний концерт знаних у краю та поза його межами музикантів. 19 травня 1933 р. на сцені Польського музичного товариства відбувся спільний концерт. У першому сольному відділі піаністка виконала Токату і фугу d-moll Й.-С. Баха – К. Таузіг, Allegro de Concerto Ф. Шопена, Прелюдію, Сарабанду і Токату К. Дебюссі, а в другому відділі сестри грали Сонату D-dur П. Локателлі та Сюїту для віолончелі і фортепіано В. Барвінського.

Автор із великим захопленням відгукується про високі професійні якості артисток. М. Нижанківська піднесено і поетично відзначає неабиякий мистецький ріст Л. Колесси. На перший план у грі піаністки виступає *«велич і сила вислову, якась строго-стилева, видержана педантична прецизність [точність – У. М.], точно дібрана до духу твору. Оце нове, це природній розвій людини, яка дійшла до повної зрілості думки»* [17; 5].

Продовжуючи характеризувати мистецький хист сестер, М. Нижанківська звертає увагу на виконавський рівень віолончелістки Х. Колесси. В її інтерпретації Сонати D-dur П. Локателлі журналістка відзначає повну гармонію музичної думки артистки з душею інструмента і виконуваного твору. У дописі «Концерт Марії Сокіл» [20; 9] журналістка відзначає високий рівень виконання українських пісень. *«Сокіл зуміла не тільки підхопити дух народної пісні, вона зуміла ще й передати нам чар нашої пісні – і то так сильно і безпосередньо, що нам хотілося, залежно від слів пісні, плакати чи сміятись»* [17; 9]. Особливо незрівнянно звучали лемківські пісні в обробці Л. Ревуцького, М. Колесси.

Натхненню і піднесено М. Нижанківська описує фортепіанний вечір Г. Левицької [15; 10], що відбувся 2 грудня 1934 р. у малій залі Музичного Товариства ім. М. Лисенка. Програма була представлена творами різноманітних композиторів: В.-А. Моцарта, Ф. Шопена, Е. Тоха, Ф. Ліста, М. Колесси.

Рецензія «Концерт Марти Кравців» [21; 9] присвячена випускниці Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, М. Кравців і є цінним джерелознавчим матеріалом, що висвітлює початок творчого шляху відомої піаністки, педагога, культурно-громадської діячки М. Кравців-Барабаш.

Упродовж 1935-1938 рр. статті М. Нижанківської посідають помітне місце серед багаточисленних публікацій газети «Жінка». Привертають увагу рецензії, присвячені виступам відомих українських артисток. Однією з перших статей в часопису «Жінка» стала рецензія на концерт камерної співачки І. Шмериковської-Приймової [13; 7].

Виконавське мистецтво Л. Колесси на сторінках згаданого часопису представлено в публікації «Любка Колесса у Львові» [18; 5]. Легкий, невимушений тон висловлювання, багата літературно-поетична образність дозволяє захувати газетний матеріал львівської журналістки до критичного жанру рецензії-есе. Автор із захопленням відзначає, що *«Любка Колесса – це щось більше як піаністка, це велика жіноча індивідуальність»* [18; 5], а твори в її виконанні *«набирають під її ніжними пальцями своєрідності й окремого кольориту й навіть ті, які знаємо, виходять в її мистецькій оформлені новими»* [18; 5].

Рецензія львівської журналістки «Концерт Дарії Гординської» [16; 10], незважаючи на свою стислість (всього два абзаци), має аксіологічне значення, оскільки містить оригінальну характеристику виконавської майстерності артистки. Вона пише: *«Піаністка Дарія Каранович грала з глибоким відчуттям та великим зрозумінням творів всіх композиторів. Вона зуміла надати тим дуже скомпонованим композиціям гарну звукову закраску, особливого блиску та своєрідного українського кольориту. Представила ці твори у властивій для них стилевості та надихувала їх чаром своєї індивідуальності»* [16; 10].

Тривалий час М. Нижанківська дописувала до газети «Діло». Одними з перших були опубліковані рецензії М. Нижанківської на оперні вистави «Фауст» Шарля Гуно [5; 6] та «Лакме» Л. Деліба [4; 5–6], «Великий театр: «Запорожець за Дунаєм» – опера в 4 діях С. Артемовського-Гулака» [6; 7]. Ці статті журналістки висвітлюють сторінки з театрального життя Галичини, яке на початку ХХ ст. переживало складний історичний, суспільно-економічний та культурно-мистецький період.

Упродовж 1936-1939 рр. поряд із своїм чоловіком, визначним українським композитором, відомим рецензентом-критиком Н. Нижанківським, який плідно співпрацював із щоденником «Українські вісти», висвітлюючи мистецьке життя Галичини, друкувала різні за тематикою публіцистичні матеріали й М. Нижанківська. Журналістка підписувала їх як М. Нижанківська, так і криптонімами М. та М. Н. Першим дописом журналістки стала рецензія на концерт української співачки О. Бандрівської і піаністки-концертмейстера Г. Левицької. Стаття «Вечір пісні» [7; 3]

насичена цінним джерелознавчим матеріалом, який увиразнює віхи творчої діяльності, виконавські якості артисток та їх внесок у музичне життя Галичини початку ХХ сторіччя.

Стаття М. Нижанківської «Імпрезі. Шевченківський концерт» [8; 4] присвячена події, що відбулася 15 травня 1938 р. на сцені Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Організаторами свята став самоосвітній гурток ім. Є. Перфецького. Газетний допис львівської рецензентки містить вартісний матеріал про участь у шевченківській імпрезі співацького колективу «Студіо-хору», яким керував М. Колесса.

Формування національно-культурної свідомості української громади на початку 30-х років ХХ ст. здійснював ілюстрований двотижневик літератури, мистецтва, науки і громадського життя «Назустріч», що виходив у 1934-1938 рр. у Львові.

Стаття-огляд «Українська жінка і музика» [25; 6] належить до поширених жанрів аналітичної публіцистики, де автор не лише подає готовий результат, але коментує свою позицію до викладеного матеріалу. Враховуючи мистецьке спрямування журналу «Назустріч», М. Нижанківська поставила собі благородну мету наголосити в дописі галицькій громадськості на вагомому внеску жінок-митців до розвою культурно-творчих процесів в Україні початку ХХ ст.

Львівська журналістка розпочинає статтю власними роздумами над значимістю ролі жінки в збереженні української народної пісні, а тим самим традицій нашого народу. Вона пише: *«Вже з давен давна значіння жінки в музично-культурному житті було велике. Звичайно брала вона у всіх проявах музичного життя активні участь. Часами правда, обмежувалась вона до того, щоб заспівати колисанку дитині, або щоб навчити перша своїх дітей рідних пісень. Іншим разом знову зберігала дорогу нам традицію, передавала з уст до уст обрядові пісні (весільні, похоронні) і хоронила їх від забуття. Культурне значіння такої підсвідомої праці надзвичайне»* [25; 6].

Розвиваючи підняту в публіцистичному матеріалі тему «музика і жінка», М. Нижанківська здійснює панорамний огляд творчих здобутків мисткинь. Найчільніше місце серед них займає С. Крушельницька, в журналістській оцінці це *«артистка світової слави, все і всюди ревна пропаторка нашої народної пісні»* [25; 6]. М. Нижанківська подає не тільки перелік знамих українських артисток, а це – І. Шмериковська-Приймова, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, С. Нагірна, М. Сокіл, І. Кульчицька, М. Ліповецька, А. Остапчук, І. Синенька-Іваницька, О. Мамонько, О. Енджейовська, О. Парахоняківна, С. Стадник, Є. Ласовська – у світовому музичному просторі, але й насичує допис влучними мистецькими характеристиками їх вокальної майстерності, що робить статтю багатую на джерелознавчий матеріал для дослідження персоналій та вокальної культури Галичини початку ХХ сторіччя.

У другій половині статті М. Нижанківська звертає увагу читачів на творчі досягнення жінок-піаністок: О. Ціпановської, С. Дністрянської, Л. Колесси, Д. Гординська-Каранович, Г. Тимінської-Василяшко, Г. Левицької, Д. Колесси, Н. Біленької. Завершує панорамний огляд жінок-митців згадкою про віолончелістку Х. Колессу та камерно-інструментальне тріо сестер Левицьких.

Стаття М. Нижанківської «Українська жінка і музика» є пізнавальною, оскільки збагатила знання тогочасних галичан та засвідчила вагу внеску українських жінок до скарбниці світового музичного мистецтва.

Отже, журналістська діяльність М. Нижанківської в столиці Прикарпаття припадає на період першої третини ХХ ст., який в оцінці проф. Л. Кияновської – «переломний етап соціально-історичного і культурного розвитку Галичини, що привів до суттєво нових процесів у культурі, духовних процесах, у тому числі – і в музичному мистецтві» [3; 215].

Творчі здобутки культурно-освітніх діячів краю знайшли відображення в музично-критичних статтях публіцистки М. Нижанківської. Її перу належать понад 40 газетних матеріалів, що вийшли друком на сторінках галицьких часописів 30-х років минулого століття.

Віддзеркалюючи розвій української культури, львівська журналістка в своїх публікаціях висвітлює важливі події з мистецько-громадського та освітнього життя Галичини, виконавські здобутки українських музикантів, артистів, хореографів, жанрово-стильові особливості творів тогочасних композиторів, знакові оперно-театральні вистави, художні виставки, покази одягу та інше. Публіцистика М. Нижанківської охоплює всі види музично-критики: інформаційний (допис, репортаж), аналітичний (рецензія, огляд), художньо-публіцистичний (нарис, есе). Найчисельнішу частину її музично-критичного надбання становлять рецензії на вокальне, інструментальне, оперно-театральне, хореографічне мистецтво і виконують аксіологічну, пізнавальну, просвітницько-виховну функції. Її рецензії торкалися різноманітних сторін мистецького життя Львова, в яких вона не тільки фіксувала культурно-освітню подію, ювілейне свято, але й здійснювала аналіз виконавської майстерності музикантів, артистів, репертуарного рівня,

стильових особливостей інтерпретованих композицій, завдяки чому публіцистичні матеріали набували яскравого професійного музично-критичного рівня.

Проникаючи в публіцистичний стиль М. Нижанківської, варто відзначити індивідуальні риси: народність, шляхетність думки, фаховість, об'єктивна критика, чітка інформативність, доступний документалізм, узагальненість, за допомогою чого здійснюється вплив та формування національної свідомості читачів. Її музично-критичні публікації на сторінках журналів «Нова хата», «Жінка», «Діло», «Українські вісти», «Назустріч», мають значну культурно-пізнавальну і наукову вартість. Незаперечно вони є багатим джерелом для вивчення музично-концертного та театального життя краю.

Список використаної літератури

1. **Булка Ю.** Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К. : Муз. Україна, 1972. – 39 с.
2. **Булка Ю.** Нестор Нижанківський: життя і творчість / Ю. Булка. – Л. ; Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 1997. – 63 с.
3. **Кияновська Л.** Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007.
4. **М.[еланія] Н.[ижанківська].** 3 опери. «Лякме» з Е. Бандровською та під дир. А. Рудницького / М. Нижанківська // Діло. – 1932. – Ч. 253. – 14 листоп. – С. 5–6.
5. **М.[еланія] Н.[ижанківська].** 3 опери. «Фавст» з Марією Сокіл / М. Нижанківська // Діло. – 1932. – Ч. 230. – 11 листоп.
6. **М.[еланія] Н.[ижанківська].** 3 театру. Великий театр: «Запорожець за Дунаєм» – опера в 4 діях С. Артемовського-Гулака / М. Нижанківська // Діло. – 1935. – Ч. 342. – 22 груд.
7. **М.[еланія] Нижанківська].** Рецензії. Вечір пісні / М. Нижанківська // Українські вісти. – 1936. – Ч. 235 (273).
8. **М.[еланія] Н.[ижанківська].** Імпреди. Шевченківський концерт / М. Нижанківська // Українські вісти. – 1938. – Ч. 108 (734).
9. **Молчко У.** Дві рецензії Меланії Нижанківської на концертне життя Львова початку 30-х років XX ст. / У. Молчко // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. Львів. Нац. Муз. акад. ім. Миколи Лисенка. Серія «Виконавське мистецтво». – Л. : Сполом, 2010. – Вип. 24, кн. 1. – С. 86–95.
10. **Молчко У.** Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу «Нова хата» / У. Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 93–99.
11. **Нижанківська Меланія** // Енциклопедія українознавства: словникова частина. Т. 5 / за ред. В. Кубійовича. – Л., 1996. – С. 1759.
12. **Нижанківська М.** 3 концертної салі. Вечір модерної української пісні / М. Нижанківська // Нова Хата. – 1932. – Ч. 4. – квіт.
13. **Нижанківська М.** 3 концертної салі. Концерт Іванни Шмериковської-Приймової / М. Нижанківська // Жінка. – 1935. – Ч. 8. – 15 квіт.
14. **Нижанківська М.** 3 концертної салі. Тріо сестер Левицьких / М. Нижанківська // Нова хата. – 1932. – Ч. 1.
15. **Нижанківська М.** Концерт Галі Левицької / М. Нижанківська // Нова хата. – 1934. – Ч. 12.
16. **Нижанківська М.** Концерт Дарії Гординської / М. Нижанківська // Жінка. – 1938. – Ч. 5. – 1 берез.
17. **Нижанківська М.** Концерт Любки і Христі Колессів / М. Нижанківська // Нова хата. – 1933. – Ч. 6. – лют.
18. **Нижанківська М.** Любка Колесса у Львові / М. Нижанківська // Жінка. – 1936. – Ч. 10. – 15 трав.
19. **Нижанківська М.** Концерт Марії Сокіл / М. Нижанківська // Нова Хата. – 1932. – Ч. 7–8. – лип.-серп.
20. **Нижанківська М.** Концерт Марії Сокіл / М. Нижанківська // Нова хата. – 1934. – Ч. 11. – листоп.
21. **Нижанківська М.** Концерт Марти Кравців / М. Нижанківська // Нова хата. – 1935. – Ч. 10. – трав.
22. **Нижанківська М.** Концерт модерної української музики / М. Нижанківська // Нова хата. – 1932. – Ч. 2. – лют.
23. **Нижанківська М.** Концерт О. Енджейовської / М. Нижанківська // Нова Хата. – 1932. – Ч. 12. – груд.
24. **Нижанківська М.** Фортеп'яновий концерт Наді Біленької / М. Нижанківська // Нова Хата. – 1932. – Ч. 5. – трав.
25. **Нижанківська М.** Українська жінка і музика / М. Нижанківська // Назустріч. – 1934. – Ч. 12.
26. **Павлишин С.** Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / С. Павлишин. – Л. : БаК, 2004. – 160 с.
27. **Передирій В.** Нижанківська Меланія / В. Передирій // Українська журналістика в іменах / за ред. М. Романюка. – Л., 1999. – Вип. 6. – С. 231–232.
28. **Посмертна згадка** // Вісті. – 1973. – 15 берез.
29. **Романюк М.** Українські часописи Львова 1848–1939 рр. : іст.-бібліогр. дослідж. У 3 т. Т. 1. 1848–1900 рр. / М. Романюк, М. Галушко. – Л. : Світ, 2001. – 744 с.
30. **Сивохін В.** До питання зародження історичного музикознавства в Галичині / В. Сивохін // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : зб. – Л. : Сполом, 1997. – С. 97–106.

31. **Соневицький І.** Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка – Л., 1993. – Т. ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – С. 334–353.
32. **Туркевич-Лукианович С.** Меланія Семака-Нижанківська / С. Туркевич-Лукианович // Наше Життя. – 1974. – Ч. 2.

References

1. **Bulka Y.** Nestor Nizhankivskiy [Nestor Nizhankivskiy]. – K. : Muz. Ukraina, 1972. – 39 p.
2. **Bulka Y.** Nestor Nizhankivskiy: zhittya i tvorchist [Nestor Nizhankivskiy: Life and work]. – Lviv ; New York : M. P. Kots Publ, 1997. – 63 p.
3. **Kiyans'ka L.** Galits'ka muzichna kul'tura XIX-XX stolittya : navch. posib. [Galychina musical culture of XIX-XX of century]. – Chernivtsi : Knigi XXI Publ, 2007. – 215 p.
4. **M.[elaniya] N.[izhankivs'ka].** Z operi. «Lyakme» z E. Bandrovs'koyu, ta pid dir. A. Rudnits'kogo [From opera. «Lyakme» from E. Bandrovs'koyu, and under dir. A. Rudnits'kogo] // Dilo. – 1932. – Vol. 253. – 14 novem. – pp. 5–6.
5. **M.[elaniya] N.[izhankivs'ka].** Z operi. «Favst» z Marieyu Sokil [From opera. «Favst» with Maria Sokil] // Dilo. – 1932. – Vol. 230. – 11 novem.
6. **M.[elaniya] N.[izhankivs'ka].** Z teatru. Velikiy teatr: «Zaporozhets' za Dunaem» – opera v 4 diyakh S. Artemov'skogo-Gulaka [From a theatre. Large theatre: «Zaporozhets after Danube» is opera in 4 actions of S. Artemovskogo-Gulaka] // Dilo. – 1935. – Vol. 342. – 22 decem.
7. **M.[elaniya Nizhankivs'ka].** Retsenzii. Vechir pisni [Reviews. The evening of song] // Ukrayinski Visti. – 1936. – Vol. 235(273).
8. **M.[elaniya] N.[izhankivs'ka].** Imprezi. Shevchenkiv's'kiy kontsert [Impreza. The Shevchenko concert] // Ukrayinski Visti. – 1938. – Vol. 108(734).
9. **Molchko U.** Dvi retsenzii Melanii Nizhankivs'koï na kontsertne zhittya L'vova pochatku 30-kh rokiv XX storichchya [Two reviews of Melaniya Nizhankivska on concerto life of Lviv of beginning of 30th of XX of century] // Kamerno-instrumental'niy ansambl': istoriya, teoriya, praktika : nauk. zb. L'viv's'koï natsional'noï muzichnoï akademii im. M. Lisenka. Seriya. Vikonavs'ke mistetstvo. Kn. 1. [Scientific collections of the Lviv national musical academy the name of M. Lisenko. «Vestibule-instrumental ensemble: history, theory, practice»: Collection of the articles. Series: the Carrying out art. Book. 1.]. – Lviv : Spolom Publ. – 2010. – Vol. 24. – pp. 86–95.
10. **Molchko U.** Muzichno-kritichni statti Melanii Nizhankivs'koï na storinkakh zhurnalu «Nova khata» [The musically-critical articles of Melaniya Nizhankivska on the pages of magazine «Nova Khata»] // Visnik Prykarpats'kogo universitetu. Seriya «Mistetstvoznastvo» [of the Prykarpattia university. Study of art]. – Ivano-Frankivsk, VDV CIT Publ, 2008. – Vol. XII-XIII. – pp. 93-99.
11. **Nizhankivs'ka Melaniya [Nizhankivska Melaniya]** // Entsiklopediya ukraïnoznavstva: slovnikova chastina [Encyclopaedia Ukrainian]. – Lviv : Publ, 1996. – Vol. 5. – p. 1759.
12. **Nizhankivs'ka M.** Z kontsertovoï sali. Vechir modernoi ukraïns'koï pisni [With concert hall. The evening of the modern ukrainian song] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 4. – aprl.
13. **Nizhankivs'ka M.** Z kontsertovoï sali. Kontsert Ivanni Shmerikov's'koï-Priymovoï [With concert hall. The concert of Ivana Shmerikovska-Priymova] // Zhinka. – 1935. – 15 april. – Vol. 8.
14. **Nizhankivs'ka M.** Z kontsertovoï sali. Trio sester Levits'kikh [With concert hall. The trio of sisters Levitsky] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 1.
15. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Gali Levits'koï [Concert of Galina Levitsky] // Nova Khata. – 1934. – Vol. 12.
16. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Darii Gordins'koï [Concert of Daria Gordynskyh] // Zhinka. – 1938. – Vol. 5. – 1 march.
17. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Lyubki i Khristi Kolessiv [Concert of Lyubku and Christi Kolessa] // Nova Khata. – 1933. – Vol. 6. – February.
18. **Nizhankivs'ka M.** Lyubka Kolessa u L'vovi [Lyubka Kolessa in Lviv] // Zhinka. – 1936. – 15 may. – Vol. 10.
19. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Marii Sokil [Concert of Maria Sokil] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 7-8. – july-august.
20. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Marii Sokil [Concert of Maria Sokil] // Nova Khata. – 1934. – Vol. 11. – November.
21. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert Marti Kravtsiv [Concert of Martha Kravtsiv] // Nova Khata. – 1935. – Vol. 10. – may.
22. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert modernoi ukraïns'koï muziki [Concert of modern ukrainian music] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 2. – february.
23. **Nizhankivs'ka M.** Kontsert O. Endzheyov's'koï [Concert of O. Endzheyovska] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 12. – December.
24. **Nizhankivs'ka M.** Fortepyanoviy kontsert Nadi Bilen'koï [Piano concerto Nadi Bilenke] // Nova Khata. – 1932. – Vol. 5. – may.
25. **Nizhankivs'ka M.** Ukraïns'ka zhinka i muzika [The ukrainian woman and music] // Nazustrich. – 1934. – Vol. 12.
26. **Pavlishin S.** Persha ukraïns'ka kompozitorka Stefaniya Turkevich-Lisov's'ka-Lukiyanovich [The first ukrainian composer Stephanie Turkevich-Lisovska-Lukiyanovich]. – Lviv : BaK Publ., 2004. – 160 p.
27. **Perediryi V.** Nizhankivs'ka Melaniya [Nizhankivska Melaniya] // Ukraïns'ka zhurnalistika v imenakh [Ukrainian journalism in the names]. – Lviv Publ., 1999. – Vol. 6. – pp. 231–232.
28. **Posmertna zhadka [Posthumous mention]** // Visti. – 1973. – 15 march.
29. **Romanyuk M., Galushko M.** Ukraïns'ki chasopisi L'vova 1848-1939 rr. : ist.-bibliogr. Doslidzh. U 3 t. T. 1. 1848–1900 r. [Ukrainian magazines of Lviv 1848-1939: historical and bibliographic edition: In 3 vol. – vol. 1. 1848–1900]. – Lviv : Svit Publ., 2001. – 744 p.

30. **Sivokhip V.** Do pitannya zarodzhennya istorichnogo muzikoznavstva v Galichini [To the question of origin of historical musicology in Galychina] Muzichno-istorichni kontseptsii u minulomu i suchasnosti : zb. [Musically-historical conceptions in the past and to contemporaneity: Collection]. – Lviv : Spolom Publ., 1997. – pp. 97–106.

31. **Sonevits'kiy I.** Kompozitors'ka spadshchina Nestora Nizhankivs'kogo [The composers inheritance of Nestor Nyzhankivskiy] / I. Sonevits'kiy // Zapiski NTSH [Notes NTSH]. – Lviv : Publ., 1993. – Т. CCXXVI. Pratsi Muzikoznavchoї komisii [Т. CCXXVI. Proceedings of the musicological committee]. – pp. 334–353.

32. **Turkevich-Lukiyonovich S.** Melaniya Semaka-Nizhankivs'ka [Melaniya Semaka-Nizhankivska] // Our life. – 1974. – Vol. 2.

Молчко Ульяна Богдановна, доцент кафедри музикознавання і фортепіано Дрогобычського державного педагогічного університету імені Івана Франка

Концертная жизнь Львова начала XX века в рецензиях Мелании Нижанковской

Осуществлен научный анализ музыкально-критических статей Мелании Нижанковской, которые являются ценным вкладом в историографию украинской музыки и отражают панораму концертной жизни галицкой столицы начала XX века. Автор на основе информативного материала, содержащегося в рецензиях львовской журналистки, обобщает продвижение украинской культуры на пути к профессиональному росту во всех художественных направлениях.

Ключевые слова: Мелания Нижанковская, музыкальная-публицистика, концертная рецензия.

Molchko Ulyana, docent kafedry` muzy`koznavstva ta fortepiano Drogoby`cz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu imeni Ivana Franka

Concert life of the city of Lviv in the beginnings of XX century in Melaniya's Nyzhankivska reviews

This research has been done on a scientific analysis of music and critical articles by Melaniya Nyzhankivska which supposed to be a valuable contribution to the historiography of the Ukrainian music and it reflects a prospect of the Galician capital concert life in the early 20th century.

Establishment and development of a professional creative school promoted the development of musical-critical activities of the Ukrainian music founders of the Eastern Galicia in the early 20th century. Among the national art founders journalistic activities were promoted by Melaniya Nyzhankivska who was Nestor's Nyzhankivskiy wife. He was a composer, pianist, an educator, a public-cultural figure and music critic. The research illustrates a scientific approach to the journalistic heritage of Lviv journalist. Having collected and analyzed her articles taken from the journals «Dilo», «Nazustrich», «Nova Khata», «Zhinka», «Ukrayinski Visti», the author characterized its publications objectives, genre spectrum of the newspaper materials penetrates the author's journalistic style.

Reflecting the Ukrainian culture development, M. Nyzhankivska illuminates in her publications the important events of Galician social and educational life, Ukrainian musicians performing achievements, artists, choreographers, genre and stylistic features by composers' works of that time, significant opera and theater performances, art exhibitions, fashion shows etc.

Penetrating into Melaniya's Nyzhankivska journalistic style, the researcher identifies individual features: national spirit, nobility, professionalism, objective criticism, distinct informational content, actuality.

The articles by Melaniya Nyzhankivska, analyzed by U. Molchko are worth much, purposeful, illustrating cultural life details of the 20th century, are an object of great rarity and still on the front burner nowadays. Her journalistic works along with musical-critical heritage of Ukrainian culture founders of the early 20th century formed a Galician musicological school that could have become European one under favorable historical circumstances.

Key words: Melaniya Nyzhankivska, music publicism, concert review.

Надійшла до редакції 7.11.2015 р.

УДК 781.6

Шовгенюк Степан Степанович, аспірант кафедри теорії та історії виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ІНСТРУМЕНТИ СІМЕЙСТВА БАС-КЛАРНЕТІВ ТА ЇХНЄ ПОШИРЕННЯ У КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ 10-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Досліджуються особливості побутування та використання інструментів сімейства бас-кларнетів, у 10-40-х роках ХІХ ст. Аналізуються особливості різних конструкцій інструменту та його поширення у тогочасній віртуозно-концертній практиці та оркестрі.

Ключові слова: бас-кларнет, бассетгорн, Г. Штрайвольт, А. Сакс.

На перший погляд, в історії виникнення басового кларнету та специфіці композиторської роботи з ним немає нічого особливого. Широко відомими є хрестоматійні факти про басовий кларнет як продукт вдосконалення звичайного кларнету та басетгорну, що виник у 30-х роках XIX ст. й практично одразу був використаний Дж. Мейербером та Джузеппе Верді у партитурах «Гугенотів» і «Ернані» відповідно.

Україно- та російськомовні дослідники історії оркестрового письма та інструментознавства досить часто обмежуються перерахуванням цих фактів без заглиблення у сутність процесу появи басового кларнету, або, точніше б сказати – зразку звичного нам басового кларнету конструкції Адольфа Сакса, який використовується в оркестровій та сольній музиці XIX-XX ст.

Якщо аналізувати зміст англомовних джерел, присвячених історії розвитку басового кларнету, то можна зробити висновок про те, що маємо справу з історичним детективом. Це не виглядає чимось дивним або особливим, оскільки інші представники дерев'яної духової групи, – поперекова восьми клапанна флейта та звичайний кларнет, – проходили якщо не аналогічний, до схожий шлях еволюції.

Доказів використання бас-кларнета в якості сольного інструмента протягом XIX і в перші роки XX ст. мало, існують лише уривчасті записи виконавців їхнього репертуару і виступів. Критичні коментарі з 1830-х років в основному стосувалися нещодавно розроблених форм інструмента і його використання декількома відомими кларнетистами, але ці відгуки не дають чіткого уявлення про те, чи ці виконавці тільки демонстрували інструмент заради цікавості, чи виконали на ньому певні твори. Виникали ситуації, коли невідомим залишався час та дата концерту. Насправді, таких афіш – більшість. Наприклад, достеменно відомим є факт виконання у 1836 р. Т. Вільманом арії з бас-кларнетом облігато С. Нейкома. Але в більшості інших афіш, музика у виконанні віртуозів не була конкретно названа і таким чином залишилася невідомою. До того ж, щонайменше п'ять творів, написаних у період 1830-1890 рр., які виконували на басовому кларнеті солісти або члени маленького ансамблю, були втрачені.

Перші згадки про концерти з використанням бас-кларнета, схоже, включають демонстрації нового інструмента у всіх його формах самими винахідниками, або виконавцями творів на цьому інструменті від імені винахідника. Письмові коментарії цих подій, акцентують увагу на зовнішньому вигляді і діапазоні звучання інструмента, його тоні та музичній композиції, у яких його використання буде доречним. Найперше такий коментар з'явився 11 травня 1772 р. у паризькій газеті «L'Avant-Courier». Це був опис втраченого на сьогодні інструмента, виготовленого Г. Лотом. Із незрозумілої причини для сучасних музикознавців, А. Стадлер проголосив термін «Baß-Klarinet» у 1788 р. (на рекламному листі з його благодійний концерту у Відні). Тепер називаємо їх «басет-кларнетами».

Моцарт написав концерт К. 622, квінтет для кларнета К. 581 і облігато до «Parto», «Parto in Clemenza di Tito» («Партія про Милосердя Тіто») для цих інструментів. Згідно з незаперечними іконографічними і музичними показниками, вони були стандартними кларнетами щодо трубки і тональності («A і B \flat »), але з збільшеною довжиною і роботою клавіш до написаної тональності «с».

Басетгорн, винайдений близько 1770 р., ймовірно, Антоном і Міхаелем Майхорферами, можливо, був першою спробою створення бас-інструмента як члена сім'ї кларнетів. Про це свідчать деякі його ранні назви в літературі: *basse-tube* (1772 р.) і *basse-taille* (*bass voice*) (1772 р.), якщо посилається на документи Жюльєна Лота з Парижу (цитуються з сучасних документів Райса 2009, 105). Однак розмір його трубки дуже подібний до трубки сопрано кларнета, в результаті чого збільшення довжини спричиняє різні тони. Тенор інструмент, як правило, звучить у F або іноді в G, D, E і E \flat (Райс, 2009, 95). «Розширення» до написаних C, звукових F було розроблене Т. Лотцом (Альбрехтсбергер (1790 р.)). Його музикальність вимагала цього діапазону. Не існує сім'ї «басетгорн»; він є членом сім'ї кларнета з відносно вузькою трубою, а також діапазоном до написаних «C».

У 1807 р. зустрічаємо згадку про введення до військового оркестру інструменту *Basse guerriere*, назва якого спонукає на думки про приналежність інструменту до сімейства басових кларнетів. Можливості інструмента високо були оцінені Л. Керубіні та Е. Мегюлем. У 1810-1813 рр. інструмент зустрічався в оркестрі «*Garde imperiale*», пізніше оркестранти відмовились його використовувати.

Басовий кларнет конструкції Гайлза Лота та *Basse guerriere* виявилися не лише першими ластівками сімейства інструментів басового кларнету. Пошуки нових конструкцій для дерев'яних духових інструментів стали прикметою того часу. Втім, на наш погляд, помилковим є вважати те, що перші басові кларнети виявилися спробою вдосконалити можливості звичайного кларнету. Безумовно що конструкції обох кларнетів тотожні. У той же час, це досить різні інструменти з власними неповторними тембровими рисами та конструктивними особливостями.

Подальший етап набуття басовим кларнетом сучасних рис, пов'язаний з іменем Г/ Штрайтвольфа. Як зазначається у монографії К. Боуена: «В оголошенні, що з'явилося в Естонії у 1829 р., доктор Йоган А. Г. Гайнрот, заявляв, що Гебешрайт планував включити виступ на басовому кларнеті, який нещодавно

був сконструйований Готфрідом Штрайтвольфом, як частину свого майбутнього концертного туру» [7; 203]. Втім невідомо, чи відбулися виступи на басовому кларнеті. Як би там не було, Й. Гайнрот ділиться й власними враженнями від звучання басового кларнету Г. Штрайтвольфа. Він зазначав, що звучання інструмента «ще насиченіше, ніж у басетгорна, виражає щось невимовно тасмичне і є ідентичним у низькому регістрі з найкрасивішим звучанням тромбону» [7; 204].

Басовий кларнет Г. Штрайтвольфа був схожим за описом на інструмент, на якому грав Вільгельм Дайгерт (1779-1873 рр.) на концерті, що відбувся в Касселі 14 січня 1830 р. Наразі це перший концертний виступ із басовим кларнетом, чітко задокументований. Ймовірність того, що музичний інструмент Г. Штрайтвольфа був використаний підтверджується включенням у концертну програму «Volkslied für Bass und Contrabass-Klarinette», а також «Adagio mit Variationen», яке В. Дайгерт виконував на басовому кларнеті. Незадовго після цього, Г. Штрайтвольф розробив контрабасовий кларнет, який записувався у строї F. У зв'язку з тим, що В. Дайгерт був членом придворного оркестру, цілком можливим виглядає припущення, що обидві п'єси виконувалися в його супроводі. Втім, достеменно це невідомо. Рецензент зазначав, що «начебто публіка отримує задоволення слухаючи ці музичні твори, але <...> сумнівним є факт, що винахід басового кларнета несе практичну цінність для оркестру, оскільки вже є схожі духові інструменти, такі як фагот, басетгорн та тромбон»¹.

Наступний офіційно зафіксований випадок застосування басового кларнету припадає на Париж 1832 р. Один із найвідоміших кларнетистів того часу, – І. Дакоста, – виконав сольний твір на басовому кларнеті, який він розробив співпрацюючи з Луї-Огюстом Буффе. Цей інструмент був вдосконаленою версією типу, винайденого до 1807 р., і який пізніше І. Дакоста передає О. Дюма. Цей концерт не пройшов повз увагу рецензентів. Франсуа-Жозеф Феті у «Revue musicale» описав сольний концерт, що «спричинив позитивний резонанс у музичних колах. <...> Феті оцінив простоту і гнучкість виконання, які І. Дакоста продемонстрував на басовому кларнеті і не схвалював того, що композитори мало використовували цей інструмент у своїх оркестрових партитурах»².

Зауважимо, що басовий кларнет системи Луї-Огюста Буффе був використаний Д. Мейербером у п'ятому акті «Гугенотів» і це стало першою ластівкою етапу розвитку басового кларнету як повноцінного інструменту романтичного оркестру.

1833 р. англійський майстер Дж. Вуд розробляє власну модель басового кларнету, в якій було 18 клапанів. Цей інструмент не знайшов широкого застосування і на сьогодні немає жодної діючої моделі басового кларнету Д. Вуда.

Говорячи про чинники, що сприяли вдосконаленню конструкції басового кларнету та, як наслідок, його популяризації, неможливо не згадати діяльність італійських музикантів. З-поміж інших, виділяється ім'я К. Каттеріні, який розробив інструмент під назвою *glicibaritono*.

У Словнику композиторів (1911 р.) зазначається про те, що *glicibaritono* є: «духовим інструментом із подвійним язичком, винайдений 1833 р. Каттеріно Каттеріні з Монселісу; звук його інструменту нагадує суміш фагота і кларнету. Винахідник інструменту сам дав концерт на своєму *glicibaritono* 8 березня 1834 р. у ля Феніс у Венеції» [6; 43].

На сьогодні збереглися зразки, що дають уяву про вигляд та звучання цього інструменту. Вони зберігаються у колекції Бате, в Оксфорді та мають 24 клавіші з досить розвиненим механізмом та подвійним паралельним отвором на дерев'яній трубі овальної форми. Мундштук розташований біля вигину, а розтруб вмонтований у верхній частині труби.

Інший, більш досконаліший опис також базується на прикладі з колекції Бате, був зроблений Джеффрі Рендалом у монографії «Кларнет. Деякі дані про його історію і будову». Дослідник зазначає: «Цей оригінальний інструмент виготовлений з одного цілого куска деревини овальної форми, майже 23 дюйми в довжину. Два паралельні отвори просвердлені так як і в стиковому з'єднанні фаготу. Довгий мідний вигин тримає мундштук, тоді як інший кінець отвору відмежовується (закінчується) широким розтрубом із дерева. 24 натягнені мідні клавіші оснащені подушками, покривають правильно розміщені звукові отвори ідеального розміру» [6; 43].

А. Гандіні, зазначаючи про той виступ, також надає бачення конструкції інструменту. Він пише: «Це член родини кларнету з високим регістром, подібним до звучання кларіни, та низьким – до звучання басетгорна. Основою інструменту був кларнет, перероблений так, щоб отримати кращий діапазон, але з тим самим мундштуком і тростиною. Його дзвіночок (розтруб) виготовлений з міді і він мав приблизно такий же діапазон як фагот, але з милозвучнішим і дзвінкішим тембром» [6; 43].

Існують дані про те, що «12 лютого 1838 р. К. Каттеріні з Болоньї виступає в антрактах оперної вистави з інструментом власного винаходу, який, втім, не викликав овацій. Даний інструмент і був «*glicibaritono*» [6; 43].

Із наведених спогадів та описів інструменту можна зробити висновок про те, що *glicibaritono* якщо й не став популярним інструментом, то, принаймні, викликав зацікавленість та схвалення. Важливим є факт про те, що у період 1833-1847 рр. ім'я К. Каттеріні регулярно з'являлось у програмах концертів у Пармі, Модені, Трієсті. Ще раніше, у 1833 р., музикант отримав Золоту медаль за новий духовий інструмент. Отже, можна погодитися з думкою про популярність інструменту в той час. Утім, – лише до деякої міри. Якщо говорити про його використання в партитурах тогочасних оперних й симфонічних творів, то показовим видається досвід *La Fenice*, в оркестрі якого замість *glicibaritono* використовувався інструмент іншої конструкції.

Якщо аналізувати концертні сезони 1837-1847 рр., то там фігурувала постать П. Форнарі, який значився як винахідник, виробник та був у складі учасників оркестру. В історію розвитку оркестру він увійшов як винахідник власної системи басового кларнету, яка, здебільшого, була вдосконаленням *glicibaritono*. Ця конструкція сформувала досить рельєфне звучання басового кларнету, тембр якого не зливається з іншими високими та низькими оркестровими інструментами. Через це він отримав високу оцінку, яка вплинула на регулярне залучення до оркестрових партій опер венеційських композиторів.

Головна відмінність у конструкціях обох інструментів (*glicibaritono* та басовий кларнет П. Форнарі) полягає у особливостях вигину отворів. В інструменті К. Катерріно він вигнутий вдвоє у місці з'єднання обох частин трубки. У підсумку це створює перешкоджання для руху повітря і, як наслідок, – ідеальне інтонування. У басовому кларнеті П'єтро Форнарі, отвір вигнутий всередині циліндру таким чином, щоб повітря могло пересуватися рівномірно без здуття чи стискання. Це дає змогу забезпечити ідеальну інтонацію.

Басовий кларнет П. Форнарі має вже сучасний діапазон, від В великої октави – до D третьої. Це дозволило утворювати темброві комплекси як із віолончелями, так і з високими струнними, причому на всіх ділянках басовий кларнет звучить повно та мелодично. Такі риси можна вважати наступним кроком у наближенні до класичного басового кларнету.

Окрім *glicibaritono* К. Катерріні та басового кларнету П. Форнарі, серед італійських розробок можна виділити ще один різновид басового кларнету. Він розроблений флорентійським кларнетистом Дж. Бімбоні на початку 40-х років XIX ст. Як зазначається у дисертації Д. Калліні: «це єдиний відомий випадок використання інструменту, який мав назву «*bimboclaro*», і цей факт було описано А. Торозіні в трактаті «*Pratico di strumentoazione*» у 1850 р.»³. Поодинокість випадків використання таких басових кларнетів експериментальної конструкції може бути свідченням того, що на арену поступово виходить басовий кларнет А. Сакса.

Хоча бас-кларнети, створені за дизайном, запропонованим А. Саксом у 1838 р., поступово витіснили інші види інструментів, виступи з використанням двох різних інструментів італійського виробництва і дизайну все ж були записані. У «*Cronistoria dei Teatri di Modena...*» (1873 р.) А. Гандіні згадав концерт 12 лютого 1838 р. у Театро Комуналь міста Модени. Це був концерт К. Катерріні на інструменті, який він винайшов сам і для якого придумав назву «*Glicibarifono*». Це був великий кларнет, складений у вигляді фагота. К. Каттеріні виступав між актами опери та балету, що представлялись того вечора, і отримав «чимало оплесків». Музичні композиції у виконанні К. Каттеріні, знову ж таки, Гандіні взагалі не згадав, але описав зовнішній вигляд інструмента, який, як він наголосив, використовувався в духових оркестрах центральної Італії. Він порівняв його діапазон із діапазоном фагота, але додав, що звук *glicibarifono* звучав «солодше і більш звучніше». У якийсь момент протягом 1840-х років інструмент, розроблений флорентійським кларнетистом Джованні Бімбоні (1810-1895 рр.), був використаний для виконання облігато, написаного Л. Вівіані, облігато був доданий до «Великого балу Фауста», опери Антоніо Кортезі. Д. Калліна стверджує, що «інструмент під назвою «*bimboclaro*, і це єдиний відомий випадок його використання, було описано А. Торозіні в його «*Trattato Pratico di strumentoazione*» [6].

Коли почали використовувати бас-кларнет, розроблений за зразком дизайну А. Сакса в якості оркестрового інструмента, критичні коментарі сольних виступів на бас-кларнеті практично зникли. Всі процитовані характеристики досі стосувалися появи нового інструменту. Вони були в основному пов'язані як і з самим інструментом, так і уміннями виконавця зробити, здавалося б, незграбну манеру виконання музичного твору, а не музику його виконання цікавою. Перша згадка про бас-кларнет Сакса також виділяється в цьому контексті. Демонстрації Сакса про перевагу свого інструменту в порівнянні з раніше розробленими бас-кларнетами були записані кількома авторами, в тому числі де Понтеколантом [7], в його «*De Organographie*». Корисність інструмента Сакса призвела до поступового збільшення оркестрової ролі бас-кларнета, але інтерес до нього в якості сольного інструмента не заважав його зростаючій ролі для використання в оркестрі. Понад 50 років відділяють

введення бас-кларнета Сакса в 1838 р. від першої публікації сольної композиції, написаної для інструменту в 1890 р.

Отже, переваги інструменту А. Сакса, поява якого припадає на 1838 р., не пройшли непоміченими в сучасників. По-перше, практично зникли будь-які критичні коментарі стосовно якості звучання інструменту. По-друге, перевага цього інструменту була відмічена низкою інструментознавчих трактатів того часу. Наприклад, – у паризькій «*De Organographie*» видання 1856 р. [7]. В ньому можна побачити відомості стосовно того, що А. Сакс переконав І. Дакосту в тому, що його басовий кларнет кращий. Користь інструменту А. Сакса призвела до поступового збільшення оркестрової ролі басового кларнету.

Примітки

¹ Хроніка оперних театрів та концертів у Касселі 1830 р. // Allgemeine Musicalische Zeitung. – 1830. – 12.03. – С. 189.

² Феті Франсуа Жозеф. Музичний огляд. – 1834. – 5 червня. – С. 329.

³ Калліна Д. Л. Структура розвитку басового кларнета : дисс. <...> PhD. – Колумбія, 1972. – С. 115.

Список використаної літератури

1. **Берліоз Г.** Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке. В 2 т. / Г. Берлиоз ; ред., дополн., прим. Р. Штрауса ; пер. С. Горчакова. – М. : Музыка, 1972. – 284 с.
2. **Бородавкин С.** Эволюция оперного оркестра в XIX веке. Т. 1 / С. Бородавкин. – О. : Печ. дом : Друк Південь, 2013. – 672 с.
3. **Карс А.** История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 305 с.
4. **Левин С.** Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2 / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – 192 с.
5. **Усов Ю.** История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : монография / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1989. – 207 с.

References

1. **Berlioz H.** Bolshoj traktat o sovremennoj orkestrovke i instrumentovke. V 2 t. / H. Berlioz ; red., dopoln., prim. R. Shtrausa ; per. S. Horchakova. – M. : Muzyka., 1972. – 284 p.
2. **Borodavkin S.** Evolucia opernogo orkestra v XIX veke. T. 1 / S. Borodavkin. – O. : Pechatnyj dom : Druk Pivden', 2013. – 672 p.
3. **Kars A.** Istoriya orkestrovki / A. Kars. – M. : Muzyka, 1990. – 305 p.
4. **Levin S.** Duhovyje instrumenty v istorii muzykal'noj kultury / S. Levin. – L. : Muzyka, 1983. – C. 2. – 192 p.
5. **Usov Y.** Istoriya zarubejnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah : [monografia] / Y. Usov. – M. : Muzyka, 1989. – 207 p.

Шовгенюк Степан Степанович, аспирант кафедры теории и истории исполнительского искусства ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Инструменты семейства бас-кларнетов и их распространение в концертной практике 10-40-х годов XIX столетия

Исследуются особенности бытования и использования инструментов семейства бас-кларнетов в 10-40-х годах XIX века. Анализируются особенности различных конструкций инструмента и его распространение в концертно-виртуозной практике и оркестре того времени.

Ключевые слова: бас-кларнет, бассегорн, Г. Штрайвольт, А. Сакс.

Shovgenyuk Stepan, aspirant kafedry` teoriyi ta istoriyi vy`konavs`kogo my`stecztva DVNZ «Pry`karpats`ky`j nacional`ny`j univ`ersy`tet imeni Vasy`lya Stefany`ka»

The family of the bass-clarinets and its spreading in the concert practise of 1810-1840

At first glance, the history of the bass clarinet and composer with it is nothing special. Widely known textbook facts presented on bass clarinet as usual product improvements clarinet and basset-horn, that emerged in the 30 years of the nineteenth century and was used almost immediately by J. Meyerbeer and scores of Giuseppe Verdi's «Huguenots» and «Ernani» respectively. Ukrainian and Russian history researchers orchestral writing and organology often limited enumeration of facts without penetration into the essence of the emergence bass clarinet, or, more correctly – we sample the usual bass clarinet Adolphe Sax design used in orchestral and solo music of the nineteenth and twentieth century's .

If you analyze the content of English-language sources on the history of bass clarinet, then we can conclude that we are dealing with a historical detective. It's not something strange or special, as other members of the woodwind group – lumbar 8-clapane flute and clarinet usual – were, if not similar, very similar to the path of evolution. Evidence using bass clarinet as a solo instrument during the XIX century and the first years of the twentieth century had, there are only fragmentary records of their repertoire of artists and performances. Critical comments from 1830 mainly concerned only recently developed forms of the instrument and its use in several

renowned clarinetist, but these comments do not give a clear idea of whether the performers only briefly demonstrated the instrument just out of curiosity, or executed it certain works.

Very often might be a situation, when an unknown time and date of the concert. In fact, these posters – the majority. For example, well-known for sure is the fact that performance in 1836 TL Vielman aria with obbligato bass clarinet by Sihizmund Neykom. But in most other posters, music performed by virtuosos has not been specifically named and thus remained unknown. Moreover, as noted at least five works written between 1830 and 1890 years, performing on bass clarinet soloists or small ensemble members were lost. The first mention of concerts using bass clarinet seem to include the demonstration of a new instrument in all its forms by inventors, artists or works of this instrument on behalf of the inventor. Written comments describing how these events look and sound range of the instrument and its tone and music in which its use is appropriate. First came a comment May 11, 1772 in the Paris newspaper «L'Avant-Coureur». This description was lost to date tools made by Haylz Lot.

Key words: bass-clarinet, basset-horn, G. Shtraivolt, A. Sax.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 78.071.2(477)

Бедакова Софія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва та соціальної роботи
Миколаївського національного університету
імені Василя Сухомлинського

НОВАТОРСЬКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО РОМАНА СІМОВИЧА (20-30 РОКИ XX СТ.)

На тлі європейських тенденцій розвитку музичної культури аналізуються особливості стилістики модерну Романа Сімовича. Обґрунтовується, що ці особливості виростають із традицій, збагачуючись новими мотивами, образами, формами.

Ключові слова: жанр, стиль, фактура, формоутворення, національна образність, ладо-інтонаційні особливості, образно-тематична драматургія.

Постановка проблеми. Для підняття авторитету української культури, загальносвітового значення національної музики, необхідно створити умови для фахової підготовки співаків і музикантів, інакше кажучи, сформувати професійну фахову школу, виходячи з того, що «музика потребує школи і науки, і вона потребує, більше як поезія, обставин зовнішніх, відповідних, щоби розвинулася до величності композицій Л. Ван Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, вона потребує музикально підготовлених слухачів, виконавчих зусиль, матеріального забезпечення – інструментів і всяких приборів, значних коштів...» [1; 7].

У 30-ті роки саме М. Колесса, С. Туркевич-Лісовська, Р. Сімович у тісній співпраці зі С. Людкевичем, Б. Кудриком, і В. Витвицьким заклали основи у справі розвитку музичного мистецтва передвоєнної Галичини.

Окремі напрями творчості західноукраїнських композиторів висвітлено в дослідженнях другої половини XX ст., авторами яких є М. Загайкевич, С. Павлишин, Й. Волинський, С. Грица, М. Білінська, Л. Ханік, Т. Старух, Ю. Булка, Л. Мазепа та ін.

У дисертації Р. Стельмашука «Модерністські тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30 рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» розглядаються прояви модернізму у творах українських композиторів Львова вказаного періоду.

Мета статті: дослідити творчі пошуки Р. Сімовича та проаналізувати чинники, що впливали на формування його композиторського стилю.

Аналіз та стан дослідження проблематики. У 1929-1936 рр. у Празі навчався відомий український композитор Р. Сімович, згодом професор Львівської державної консерваторії. Його творчість у той період зазнала впливу неокласичних чинників у модифікації строфічних засад, проникненні елементів мотивної розробки у звичайні варіантно-варіаційні форми, динамізації розвитку та загостренні функцій заключних кульмінаційних розділів. Водночас симфонічний і вокальний доробок композитора свідчить про те, що йому не байдужими були й імпресіоністичні засади побудови музичного образу. Їх тлумачення Р. Сімовичем вказує також, що у користуванні ними він керувався більше опосередкованими через фольклорну традицію стильовими формами, що склалися під час навчання у Празькій консерваторії.

Зазначимо, що зв'язки західноукраїнських музикантів із чехами мали давні традиції, що ґрунтувалися на симпатіях до розвитку національної культури кожного народу [2]. В минулому

українці не раз брали участь у різних національних святах, влаштовуваних львівськими чехами [3]. Розвиваючи традиції своїх чеських вчителів, композитор в учнівські роки не оминає творчих здобутків пізнього романтизму. Це «Рондо каприз», симфонічна поема «Карнавал», де національний колорит мовних засобів поєднується з принципами характерної для романтичної школи побудови музичного твору сюїтно-поемного й, водночас, рондально-сонатного типів організації тематичного розвитку, за аналогами творів К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Ліста, що підкреслюється і програмними назвами, обраним жанровим способом їх реалізації.

Під час перебування в Чехії Р. Сімовичем написані оригінальні й високохудожні твори. Особливо активний період творчої діяльності молодого представника української культури припадає на 20-30 роки XX ст. Саме в той період в його музичному доробку поглиблюються пошуки нових жанрових форм і модерних стилів. Водночас характерними для автора залишається яскрава національна інтонаційна сфера, специфічний ладо-гармонічний колорит, занурення у глибини української народної творчості. Його музичні здобутки досягли вершин професійного мистецтва і залишили яскравий слід у національній музичній культурі.

Більш детальний аналіз творчого здобутку цього представника української музичної культури виявляє присутність наявних ознак таких музичних напрямів, як модернізм, імпресіонізм, неокласицизм і неофольклоризм. Своєрідність етапу формування професійного композиторського стилю Р. Сімовича мала подвійну причину виникнення неокласичних тенденцій. З одного боку, це викликано прагненням практично опанувати надбання музичної класики (в широкому розумінні), з іншого – стало реакцією на неокласичні захоплення музикантів Заходу. Ці тенденції отримали надзвичайно індивідуальні втілення в його творчості. І це природно, адже музичні новації не вписуються однозначно у контекст будь-якого з існуючих напрямів, по-своєму висвітлюючи різноманітні тенденції епохи.

Р. Сімович, творчий доробок якого охоплює великі симфонічні, хорові й камерні композиції, здобув визнання як автор програмних симфонічних творів, присвячених величним сторінкам історії України. В цих творах помітні фольклорні джерела його симфонізму. Найпривабливішими особливостями його музики є багатий мелодизм і добре володіння оркестровкою.

У 1933 р. Р. Сімович закінчив композиторський, роком пізніше – фортепіанний факультет Празької консерваторії. Його дипломною роботою була поема для голосу в супроводі камерного оркестру на текст Т. Шевченка «Хустина». Крім цього, 1936 р. він завершив у Празі Школу вищої майстерності у В. Новака, представивши увертюру для симфонічного оркестру «Карнавал». Під час навчання нові твори Р. Сімовича з успіхом виконувалися в концертах студентами консерваторії. Це були передусім фортепіанні твори: варіації на тему колядки «Дивная новина», рондо-каприз, прелюдія та фугетта, соната № 1. Вказані твори автора, який у той час жив далеко від Батьківщини, свідчать про глибокий зв'язок композитора з темами і образами рідної землі. Музична мова їх тісно пов'язана з українським фольклором.

Старовинну гуцульську колядку, почуту в дитинстві, він обрав темою фортепіанних варіацій. Її нескладна мелодія, увесь час видозмінюючись, звучить у семи варіаціях то строго й архаїчно, то витончено, то грайливо, весело, або імпровізаційно, широко, як у фіналі. Мотиви народних пісень звучать в усіх трьох частинах фортепіанної сонати, а в її фіналі панує народна танцювальна стихія.

До празького періоду належать і перші творчі спроби композитора у жанрі камерного ансамблю: фортепіанне тріо та струнний квартет. На жаль, рукописи обох цих творів безслідно зникли. Відомо лише, що композитор у них використовував ладо-тонові прийоми розвитку як у мелодиці, так і в гармонії, уживав темброво-фактурну фонічність (згодом це стало для нього стимулом до роботи в симфонічному жанрі). Зазначені риси він розвинув у Третій сюїті (1936 р., редакція 1967 р.), Другій сонаті (1939 р.), це проявилось у певній умовності, символічності використання народнопісенних мелодій і ритмів, завуальованих імпресіоністичністю гармоній і фактури.

Друге двочастинне фортепіанне тріо витримане в романтичних традиціях, насичене яскравим тематичним матеріалом, забарвленим різними відтінками ліричних почуттів. Чимало моментів динамічної виразності містить гармонія твору, простежуються деякі цікаві знахідки у плані форми, зокрема принцип групування варіацій у другій частині. Своєрідною є й композиція тріо Р. Сімовича, за якої друга частина написана у формі теми з дев'ятьма варіаціями. Перша група варіацій подібна до тричастинної форми, друга дещо нагадує сонатну, а загалом утворюється контрастно-складова форма з об'єднаними функціями повільної частини та фіналу тричастинного циклу.

Пробував свої сили композитор також у жанрах вокальної музики. Серед інших привертають увагу вокальні мініатюри – ноктюрн «Ой високо став місяць у небі» та баркарола «В хвилях синьої ріки». Ці невеликі за обсягом романси приваблюють тонким пейзажним ліризмом, романтичною образністю, настроєм мрійливого смутку. Вокальна партія поєднує елементи розспівності та

мелодекламацію. У партії фортепіано, яка досить розвинена, багато жанрово-колеристичних моментів: тут і похитування тріолей – рух, властивий баркаролі, і цікаве ладове зіставлення акордів, що утворюють прозоре, легке тло, на якому чітко розвивається гнучка кантилена голосу соло.

Потужний вплив на формотворення у музиці Р. Сімовича мали неокласичні чинники, що, увиразнюючи структурні особливості та логіку формотворення, проявились також у модифікації строфічних засад, проникненні елементів мотивної розробки у звичні варіантно-варіаційні форми, значній динамізації розвитку й загостренні функцій заключних, кульмінаційних розділів.

Симфонічний і вокальний доробок композитора того періоду вказує на захоплення імпресіонізмом, який отримав своєрідне втілення на українському ґрунті. Це свідчить про активний вплив на формування творчого стилю композитора чеської культури та педагогів празької школи: В. Новака, Й. Сука, О. Шіна.

Три фортепіанні сюїти, створені Р. Сімовичем за роки навчання у Школі вищої майстерності, дістали схвальну оцінку проф. В. Новака. Написані у класичній формі, на основі якої – зіставлення контрастних частин, вони відобразили розмаїття життєвих вражень композитора. В цих творах відчувається рука майстра, своєрідність його творчого почерку. Тут майже повністю дотримано симетрії побудов, переважає тричастинна форма з контрастною серединою. Ця строгість форми ніби стримує, організовує яскраву емоційність тематичного матеріалу. Вражає багатство мелодики. Особливою мелодичною щедрістю позначена друга сюїта. Уся фактура твору пронизана кантиленністю: і верхній голос, що веде основну мелодію, й середні голоси, що формують гармонію супроводу, і глибокі віолончельні баси. Так починається перша частина другої сюїти. Хроматичні низхідні ходи, альтеровані акорди надають музиці витонченості й водночас створюють наростаюче напруження, яке знаходить розрядку в енергійній, рухливій середній частині. Імпровізаційність попереднього розділу змінюють чіткий ритм, строгі акценти, підкреслені синкопи.

Друга частина сюїти – сарабанда, має сумний, похмурий характер. Розмірений ритм акордів пригнічує, навіює скорботний настрій. З цією частиною різко контрастує скерцо, а стрімкі пасажи фіналу остаточно утверджують торжество позитивних емоцій.

У Третій сюїті коло творчих шукань композитора розширюється. З попередньою сюїтою її споріднює принцип контрастного зіставлення частин, тематичне багатство. Однак танцювальні ритми, яскраві колористичні синкопи гуцульських танців, часто вживані «терпкі» інтонації, характерні для народної музики Гуцульщини, ще переконливіше виявляють зв'язок цього твору з українськими фольклорними джерелами.

«24 обробки українських народних пісень» являють собою доступні для сприйняття жанрові мініатюри і є прикладом тонкого втілення фольклорних зразків у фортепіанному викладі. Автор приділяє велику увагу ладогармонічній та ритмічній інтерпретації народних мелодій. Обробки «Сюди гори, туди гори, розлилося синє море» та «Ішов козак без ліс, без ліщину» відрізняються ліричністю, їм властиві заокругленість і наспівність, широке мелодичне дихання, протяжливість. Барвіста палітра п'єс добре виявляє образну специфіку народного жанру. Фактура обробок поліфонізована.

«Рондо-каприс» та Варіації фа мажор також є зразками раннього періоду творчості композитора. Музична мова цих п'єс пов'язана з фольклором західних областей України. Ладова барвістість, притаманна народній музиці, поєднується тут із романтичною піднесеністю. «Рондо-каприс» відзначається яскравою емоційністю, що створюється завдяки гострому пульсуючому ритму, контрастній динаміці. Загальний емоційний тонус підкреслюють такі піаністичні прийоми, як дрібна техніка, регістрові контрасти.

В основу Варіацій фа мажор покладено старовинну гуцульську колядку «Дивная новина». Кожна з семи варіацій являє інтонаційно-образне перевтілення основної теми. Композитор влучно вплітає в музичну тканину характерні поліфонічні підголоски, а фіналу надає величавого, урочистого характеру. В цьому ранньому творі автор знаходить і свої оригінальні прийоми розробки теми, що йдуть від народного українського інструментального та пісенно-хорового музикування.

Звичайно, ранні твори Р. Сімовича ще не можна назвати зрілими, досконалими. Їм властиві чіткі, переважно симетричні побудови, однак тематична різноманітність нерідко переходить у певну мозаїчність, строкатість. Ці риси раннього стилю композитора підсумувала симфонічна поема «Карнавал» – дипломна робота у Школі вищої майстерності. Образи її – карнавальні маски святкового хороводу – веселі, смішні, часом сумні, елегійні. Майстерно вплітає композитор у симфонічну тканину інтонації української народної пісні «Дівча в сінях стояло». У цій симфонічній поемі композитор виступає вже як справжній знавець оркестру. Загалом твір вийшов легкий, блискучий, барвистий. Згідно з класичною традицією у симфонічній поемі чотири частини. Драматургічний розвиток першої – сонатного алеґро – побудовано на зіставленні двох тем: першої – життєрадісної, сповненої енергії й

запалу до життя та боротьби; другої – протяжної, трохи тужлива. Далі йде, у супереч правилам, не повільна частина, а скерцо у швидкому темпі танцю «Гуцулка». Повільна ж третя частина циклу сповнена теплої, ніжної лірики. Композитор мистецьки розвиває в ній типове для народної музики звучання трембіти. Таким чином, в усій симфонії відчувається рельєфність національного колориту через багатство мелодизму й продуманої гармонії; в ній також присутня прозорість інструментовки, що наближає слухача до доступного сприймання тематики твору.

Фінал симфонії – рондо – блискучо оркестрований і побудований на органічній трансформації народних мелодій у симфонічній тканині. Його варто віднести до найбільших творчих удач композитора.

Камерно-інструментальні твори свідчать про високий професійний рівень їх автора, шляхи його формування. За міжвоєнне 20-річчя таких композицій написано небагато. Проте автор вважав за обов'язок звертатися до них, ніби компенсуючи майже повну відсутність їх в українській музиці попередньої епохи, а також усвідомлюючи значення і роль камерного жанру в подальшому розвитку національного мистецтва. До камерно-інструментального циклу празького періоду належить Фортепіанне тріо мі мінор. Саме в ньому повною мірою проявилися і талант, і майстерність, й естетичні уподобання автора. До того періоду належать фортепіанні сонати і сюїти.

Спільним для всіх цих творів є те, що більшість їх написані у традиційній класичній сонатній формі, де перша частина – алегро, друга – адажіо, третя – швидкий фінал переважно жанрового типу. Тільки Фортепіанне тріо Р. Сімовича задумане як двочастинне: сонатне алегро з варіаціями. Сонатне алегро в усіх ансамблях засноване на традиційному контрастному зіставленні головної й побічної партій, тональний план експозиції гранично простий: тоніка – домінанта. Загалом наявні ознаки успішного засвоєння композитором сонатної форми як інтернаціональної професійної музичної схеми. Водночас усі названі камерні твори різні за характером концепції, а це, у свою чергу, залежить від образно-тематичної драматургії, композиційних особливостей кожного. Так, фортепіанному тріо Р. Сімовича властива класична рівновага між головними образами й частинами циклу, концептуальна завершеність. Цьому сприяє створення образних «арок» між ними (лірична сфера, що виникла лише як засіб «відтінення» значно активнішого тематичного матеріалу першої частини, домінує в другій, а введена тут контрастна ліриці танцювальність повністю розкривається у фіналі).

Найвагоміші ранні твори митця належать до часів навчання композиції в Празькій консерваторії у згаданих вище видатних чеських музикантів, а також атмосфера Праги, як одного з найпотужніших культурних центрів Європи. Музикант мав можливість ознайомитися з найкращими зразками класичної та новинками сучасної музики у виконанні численних чеських колективів і солістів-інструменталістів й вокалістів, фаховий рівень яких був традиційно високим. Завдяки йому і в нього сформувалась індивідуальна манера письма.

Таким чином, своєрідність етапу формування професійного композиторського стилю стала подвійна причина виникнення у творчості Р. Сімовича неокласичних тенденцій. З одного боку, це викликано прагненням практично опанувати надбання музичної класики, з іншого – реакцією на неокласичні захоплення Заходу.

Р. Сімович свідомо звернув свою увагу на жанри інструментальної музики, особливо фортепіанної, а також камерної та симфонічної, переймаючи новітні зразки композиторської техніки та музичного вираження. У розвитку його композиторського стилю простежуються прикмети європейського модернізму. Це засвідчує виразне тяжіння до неокласичного та неофольклористичного спрямування із вкрапленням романтичних і імпресіоністських барв. На тлі здобутків попереднього етапу розвитку української композиторської школи вони видаються потужними новаціями, що сприяли активному інтегруванню вітчизняних культурних надбань у світове музичне мистецтво.

Список використаної літератури

1. **В. Д. Ст. (Ільницький В.)** Листи артистичні / В. Д. Ст. (В. Ільницький) // Зоря. – 1880. – Ч.5.
2. **Воробкевич С.** Суд чеха о музиці славянській взагалі, а о южнорускій в особливости / С. Воробкевич // Правда. – Львів, 1875. – Ч. 13. – С. 517–522.
3. **Szamajewa K.** Nowe materialy archiwalne dotyczace polsko-ukrainskich kontaktow muzycznych w 2. polowie XIX w. // Kultura polska XVIII i XIX w. i jej zwiazki z kultura Rosji. – Wroclaw. – Warszawa – Krakow, 1984. – S. 153–169.

References

1. **V. D. St. (Ilitski V.)**. Letters of artistry / V.D. St. (Ilitski V.) // Zoria. – 1880. – Ch. 5.
2. **Vorobkevich S.** The judgment of a Czech about Slavic music in general and the south Russian music in particular / Vorobkevich S // Pravda. – Lviv, 1875. – Ch. 13. – S. 517–522.

3. *Szamajewa K.* Nowe materiały archiwalne dotyczące polsko-ukraińskich kontaktów muzycznych w 2. połowie XIX w. // *Kultura polska XVIII i XIX w. i jej związki z kulturą Rosji.* – Wrocław. – Warszawa – Kraków, 1984. – S. 153–169.

Бедакова Софія Вікторівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедри музикального искусства и социальной работы Николаевського національного університету імені Василя Сухомлинського

Новаторские творческие эксперименты Романа Симовича (20-30 годы XX ст.)

На фоні європейських тенденцій розвитку музикальної культури аналізуються особливості стилістики модерну Р.Симовича. Обосновується, що ці особливості вирастають із традицій, обогачаючись новими мотивами, образами, формами.

Ключевые слова: жанр, стиль, фактура, формообразование, национальная образность, ладо-интонационные особенности, образно-тематическая драматургия.

Bedakova Sofiia Viktorivna, kandidat mustenstvoznaystva, dosevt kafedru muzithnogo mustensnva i sosalnoi roboty Mukolaivskogo natsionalnogo universitetu im. Vasilia Suhomlinskogo

Innovative creative experimentation of R. Simovych (20-30 of the XX th century)

A famous Ukrainian composer R. Simovych (with time a Professor of the Lviv state Conservatory) studied in Prague from 1929 to 1936. His work of that period was influenced by the neoclassical factors in the modification of strong foundations, the penetration of elements of motivic development in a normal variant-variational form of the dynamization of the development and exacerbation of features of the final culmination sections. At the same time symphonic and vocal practices of the composer show that he was not indifferent to impressionistic principles of musical character. Their interpretation by R. Simovych also points out that in using them he was guided more mediated through folk tradition of stylistic forms developed during the training at the Prague Conservatory.

The peculiarity of formation stage of the professional composer's style was the double cause for appearance of neoclassical tendencies in the works of R. Simovych. On the one hand, this was due to his desire to master the domain of classical music; on the other hand it was his reaction to the passion of the West for neoclassicism.

R. Simovych deliberately paid his attention to the genres of instrumental music, especially piano and chamber music and Symphony, adopting the newest samples of the composition techniques and musical expression. In the development of the compositional style of R. Simovych we can trace the signs of European modernism. It shows a clear tendency towards neo-classical and neofolkloristic areas interspersed with romantic and impressionistic colors. On the background of previous stage achievements in the development of the Ukrainian composition school, they seem to be powerful innovations, contributed to the active integration of national cultural values in world music.

Key words: genre, style, texture, forming, national figurativeness, tune and intonation peculiarities, figurative-thematic dramatic composition.

Надійшла до редакції 7.10.2015 р.

УДК 78.2У

Фішер Тетяна Павлівна, аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

**КЛАСИКА І ПРОПАГАНДА:
КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА 1941-1944 РР. У СВІТЛІ ЩОДЕННОЇ ПРЕСИ**

Відтворення подієвого наповнення культурного життя Львова (1941-1944 рр.) на сьогодні не є повним, а його оцінка неоднозначна, якщо взяти по уваги ідеологічну ситуацію.

Здійснено спробу висвітлити деякі механізми маніпуляції свідомістю населення крізь пропаганду власних культурних цінностей, що послідовно робило німецьке керівництво.

Ключові слова: німецька окупація Львова, Німецький театр у Львові, концерти Львівського радіо, «Львівські вісті».

Постановка проблеми: В останні десятиліття тема співіснування культури та ідеології посідає чільне місце в наукових зацікавленнях музикознавців. Період німецької окупації Львова 1941-1944 рр. дозволяє простежити шляхи розвитку музичної культури в умовах тоталітарного режиму та проілюструвати модель застосування класичної музики в якості пропаганди ідеології нової влади.

Актуальна література дозволяє детально і об'єктивно відтворити історичні події й простежити окремі сторінки культурного життя: діяльність вибраних колективів та виконавців. Однак досі мало уваги приділено вивченню впливу ідеології на розвиток культури та випадки застосування мистецтва як ідеологічної зброї.

Метою статті є: простежити шляхи взаємодії музичного мистецтва та ідеології у випадку, коли культура використовується як засіб маніпуляції свідомістю населення: на прикладі подій концертного життя та їхньому відображенню у локальній пресі (газета «Львівські вісті»).

Виклад основного матеріалу: Перша половина XX ст. у Львові двозначна у розвитку концертного життя міста та музичної критики, як і музикознавчої думки про нього. Вже на початку XX ст. існувала добре налагоджена система друкованих мас-медіа різного призначення, а музична критика, як і концертне життя, досягли вершини свого розвитку.

В очах німців Львів став «зоною культурного відпочинку» [13; 213]. Для цього склалася низка передумов: окупанти не мали мети зруйнувати Львів, який впродовж тривалого часу у минулому був частиною німецькомовного культурного світу. Підтвердженням цьому стала різностильова архітектура європейського типу та музична культура з міцними традиціями, що багато в чому орієнтувались на західний, німецький тип культури. Високий рівень професійного музичного мистецтва засвідчували наявність Театру опери та балету, Драматичного театру, професійного оркестру, Філармонії, високоартістичних аматорських та професійних хорових колективів. Окрім того, Львів був на безпечній відстані від лінії фронту.

На той час припадає творча зрілість таких виконавців як: С. Дністрянська, П. Лабунський, Г. Левицька, Р. Савицький, В. Божейко, Т. Шухевич, І. Любчак-Крихова, Н. Біленька, Т. Микиша, А. Рудницький, О. Бірецька, Д. Герасимович, Л. Мінцер, Г. Лагодінська, А. Крушельницька, О. Бандрівська, О. Любич-Пархоняк, М. Сабат-Свірська, А. Поліщук, Є. Зарицька, О. Єнджейовська, О. Колодуб, О. Носалевич, М. Маслюк-Мартіні, О. Руснак, О. Москвичів, Ю. Крих. Присутність кращих творчих сил та певна свобода в сфері культурного дозвілля, яку надало нове керівництво, зумовили розквіт українського концертного життя (в порівнянні з попереднім періодом). Ця явище було одним із багатьох парадоксів окупаційного періоду. З цього приводу пише К.Паньківський: «...коли придивимося положенню українців в Галичині і порівняємо його з положенням в інших країнах, то побачимо, що не зважаючи на приєднання до Генерального Губернаторства і на часті заяви, що Галичина це тільки п'ятий дистрикт, у всьому рівним попереднім чотирьом польським дистриктам, – на долю Галичини припав окремий статус. У широкому вихлярі німецької політики, вона зазнала іншого лагіднішого трактування. [...] При всіх труднощах особистого життя, непевності дня і ночі, ми, як національна спільнота стояли в роках німецької окупації краще ніж до приходу німців і після їх відходу» [14; 12]. Таким чином окупанти забезпечили військовому керівництву культурне дозвілля та одержали можливість маніпулювати свідомістю населення, насаджуючи власну культуру і повністю виключаючи будь-які згадки про російську культуру.

В особливій ситуації опинилася навіть музична критика. Директивам щодо музичної критики 1941-1944 рр. передували аналогічні заходи в Німеччині: у 1933 р. за особистим наказом А. Гітлера ліквідували «Спілку німецьких музичних критиків». 1936 р. райхміністер пропаганди Й. Геббельс офіційно заборонив музичну критику. Жанр рецензії замінили на «мистецький огляд», основною метою якого була просвітницька проблематика. Тематика обмежилася творчістю сучасних «масових» авторів або видатних композиторів минулого [12; 346–347].

У Львові керівником пропаганди в уряді губернатора Галичини став д-р Райш. Відповідальним за пресу – уповноважений прес шефа при уряді губернатора Генерал-Губернаторства у Кракові Г. Леман, який відповідав за всі видання на терені Галичини. Німецьке командування поставило перед пресою чітке завдання пропаганди, що було прописаним в директиві А. Розенберга від 16 грудня 1942 р. Згідно з нею преса повинна була розпалювати ненависть до російського: до радянського і до імперського; розкривати злочини радянського режиму; вселяти віру у те, що в майбутньому німці врятують від злиднів та врегулюють «українське питання»; вихвалити «щедрі» поступки німецької влади: допуск українців до органів самоврядування, підтримку української мови та культури, релігійну толерантність. Знаючи про силу впливу ідеології, німці не припиняли активної пропаганди навіть тоді, коли став очевидним їх відступ у 1944 р. У таємних директивах командування зафіксувало нову лінію роботи з свідомістю населення, а саме: преса повинна вселити віру в те, що німці повернуться; німці ніколи не відмовляться від України, бо вона – частина Європи, а українці – європейці; більшовизм найбільше зло, проти якого треба боротися [10; 59–62].

Безумовно, політико-ідеологічна ситуація змодельовала деякі аспекти існування музичної критики. Адже вона вразлива до стану розвитку суспільства, до пануючої в ньому можливості вільно та об'єктивно висловлюватися. Свобода слова неможлива в тоталітарному суспільстві, частиною якого Львів став після «золотого вересня» 1939 р.

Другий ідеологічний злам львівська преса та публіцистика пережили у 1941 р. (встановлення німецького окупаційного режиму). Необхідність вистояти у нових політичних реаліях зумовила

потребу пристосуватись до нових ідеологічних умов, що не могло не позначитися на якості публікацій. З іншого боку, в той час продовжували діяльність авторитетні критики: С. Людкевич, В. Барвінський, В. Витвицький, Б. Кудрик, З. Лисько та низка авторів, що підписувались криптонімами (А. А., М. Д., В. О., Т. П., В. А., Е, П.).

Українське населення інформацію про мистецькі події черпало зі сторінок видання «Львівські вісті». Треба наголосити, що поряд з моніторингом воєнних подій та пропагандою нової ідеології, тут достатньо уваги приділялося музичній тематиці. Однак, навіть про надважливі музичні події годі було чекати повідомлень на першій сторінці видання. Складалося враження, що кожне повідомлення на мистецьку тематику – результат боротьби редактора О. Боднаровича з цензором Леманом. Про це згадує О. Тарнавський: «Для кого ви друкуєте газету?» – поставив [Леман] питання редакторові і зразу ж дав відповідь: «Для мешканців Львова, всяких сторожів, домашніх господинь, працівників на фабриці, урядовців. Що їх обходить М. Коцюбинський, вони й не знають і не зацікавлені знати, хто він такий. Вони хочуть дістати вісті, повідомлення уряду, інформації про харчеві картки й інші побутові речі. І для того ми видаємо газету» [15]. Місце розміщення музичних публікацій постійно змінювалося. Найчастіше музичні новини можна було знайти на передостанній сторінці номера. Друкували все: від афіш і оголошень аматорських товариств, навчальних закладів до розгорнутих рецензій та розвідок. Щодо об'єму, який виділяли видавці музикантам, то вони були різними, в залежності від важливості та вартості події. Музичні оголошення та афіші концертів, театральних і оперних постановок, програми радіопередач постійно розміщували у інформаційному полі «Що приносить день». Відгуки та рецензії на концерти і вистави можна було почитати в розділі «З концертної (театральної) зали». Під більш розгорнуті рецензії, огляди та розвідки німці могли виділити навіть сторінку, в залежності від актуальності та масштабу події.

Не тільки пресу, а й всю систему музичного побуту окупанти використовували у якості потужного засобу маніпуляції свідомістю населення. Німецькі ідеологи вміло використали собі на користь факт приналежності Львова до німецькомовного культурного простору. Таким чином вони намагалися пришвидшити процес інтеграції захоплених територій через культуру. Не бажаючи втратити лояльність українців німці робили це обережно, поступово прилучали українців до кращих здобутків німецької класики при цьому не накладаючи заборони на українську культуру.

Під час двох окупацій (радянської і німецької) радіо заміняло українцям філармонію: на місцевій радіохвилі транслювались концерти класичної симфонічної, камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики. До приходу німців існувала налагоджена система музичних передач на місцевій радіохвилі, яка збереглася майже до кінця 1941 року – 5-6 концертів щодня. На перший погляд, після здійснення аналізу анонсів передач, складається враження, що окупанти захоплювалися національною культурою: адже більшість програм передач на хвилях радіо складалися з оригінальних творів українських композиторів та обробок української народних пісень. Однак насправді, після цензурного контролю до ефіру допускалися тільки жартівливі та ліричні народні пісні, уривки з опер та такі інструментальні твори майже виключно галицьких композиторів (за винятком творчості кількох визнаних композиторів минулих епох: Бортнянського, Веделя, Березовського, Лисенка, Стеценка, Леонтовича), які не мали патріотичного навантаження. Окрім того, нове керівництво методично і поступово при звичало аудиторію до німецької музичної класики. На хвилях дедалі частіше з'являються «вечори німецької музики», при чому транслювали їх у значно зручніший для слухачів вечірній час. Також Львівське радіо транслювало важливі концерти з Берліну. Таким чином львівська публіка змогла долучитися до святкування 150-ї річниці з дня смерті В. А. Моцарта. В анонсі на 28 листопада 1941 р. маємо докладну програму концерту, який відбувся в Дзеркальній залі Шенбрунського палацу в рамках «Тижня Моцарта»: виконання увертюри до опери «Дон Жуан», симфонії «Юпітер», концерту для фортепіано До мінор, рондо для фортепіано та оркестру Ре мажор, фантазії для органу Фа мінор.

Музично-драматичне мистецтво перебувало в кращих умовах. Німці розглядали театр винятково як джерело розваг для німецьких вояків, тому забезпечували ці установи відповідними кадрами. Львівський оперний театр фінансувався окупаційною владою, тобто підпорядковувався безпосередньо німецькій адміністрації. Влада практично не втручалась у творчі справи колективу та залишила українське керівництво: директора А. Петренка, заступників – В. Блавацького, П. Сороку. Було одне «але»: цензурний нагляд влада призначала в кожному театрі свого наглядача, втручалася в підбір трупі, з допомогою цензури впливала на формування репертуару. Крім того, жодна прем'єра не відбувалася без участі представників німецької адміністрації. Проте завдяки суттєвим дотаціям вдалося не тільки зберегти репертуар, що був у арсеналі установи до 1941 р. а й суттєво його розширити. Всі інші театри належали до другої категорії і перебували у розпорядженні міських управ, а згодом стали структурами Українського Краєвого комітету. Йдеться про театри районних центрів дистрикту «Галичина». Вони

мали скромніше фінансування, але на їхніх підмостках інколи ставились українські вистави, які б відділ Пропаганди ніколи не дозволив ставити у Львові (наприклад, опера М. Аркаса «Катерина», постановка якої відбулась у Станіславові у рамках вшанування Т. Шевченка у 1944 р.).

Не меншу роль відіграли концерти у філармонії і на сцені Львівської опери. Варто згадати той факт, що німці організовували гастролі кращих німецьких виконавців. У репертуарі оркестру побільшало творів німецьких композиторів. Показово, бо навіть сезон філармонії відкрився Дев'ятою симфонією Бетховена. Всі концерти «високої» класики висвітлювали в пресі першочергово і не тільки в музично-критичному світлі, часто рефлексії після концерту мали вигляд статті просвітницького характеру (з докладним аналізом твору та характеристикою стилю композитора): наприклад, стаття В. Барвінського «IX симфонія. Симфонічний концерт Бетховенівських творів» (1942 р.). Іноді аналізуючи твори німецьких композиторів критики порівнювали їх з українською музикою, тим самим декларуючи спільність української та німецької культури. Наприклад, у статті на честь сторіччя композитора Р. Франца, автор (Б. Кудрик) зауважує що Франц «ровесник» М. Вербицького, знаходить ряд українських рис у гармонічній мові німецького поліфоніста. Подібний прийом «наближує» німецького музиканта до українського читача, а також нівелює міф меншовартості української культури, наближаючи останню до українського читача.

Навіть при побіжному перегляді публіцистики 1941-1942 рр. складається враження, що саме німці «відкрили» для українців Галичини симфонічну музику. Наприклад у рецензії В. Витвицького на концерт оркестру Філармонії від 8 липня 1941 р., яку важко назвати рецензією через надмірну кількість хвалебних фраз на честь «визволителів»: «Не минув ще тиждень від того моменту, коли побідна Німецька армія ввійшла у м. Львів, а вже культурне життя почало розвиватись і розбудовуватись у різних ділянках. На музичному полі важною подією стало заснування симфонічної оркестри ...» [2]. Подібні фрази червоною ниткою проходять крізь статті окупаційного періоду. У пресі все подавали так, наче до окупаційного періоду не відбувалося нічого вартого уваги і тільки така висококультурна нація як німці здатна була «розбудити» українську культуру. В деяких інших рецензіях маємо ще більш конкретні ідеологічно-забарвлені фрази. Зокрема, у рецензії на концерт за участю німецької скрипальки Марії-Луїзи Бок-Ульріх та диригента Ф. Вайдліха (інші учасники – Р. Криштальський, М. Лобажевський, П. Пшеничка, Н. Горницький) Б. Кудрик робить такий підсумок: «...співпраця українських виконавських сил з німецькими в одній клясиційній програмі мала символічне значіння – ось куди правильний шлях нашої майбутньої українській творчості – у соняшну країну клясиків, де вже й так сяють дорогі для нас імена Березовського, Веделя, Бортнянського, Вербицького, Лаврівського й Матюка, а не в культ крику й оргії чи в дешевій замисловості кафешантанної циганщини і джазу» [5].

Найбільше «німецької тематики» можна знайти у публіцистичній спадщині Б. Кудрика 1941-1944 рр. Під куполом Оперного театру функціонувало чотири окремих театри, серед яких Німецький. Не тільки оперні вистави ставились у двомовному режимі з орієнтацією на дві слухачські аудиторії – німецьку та українську. На сцені німецького театру також відбувались концерти класичної музики. Б. Кудрик був єдиним публіцистом, який співпрацював із німецькою концертною естрадою і відстежував усі їхні концерти. Враження від концертів німецької класики знаходимо у низці статей, наприклад: «Вечір німецької музики» (28 жовтня 1941 р.), «Прогулянка в царство класицизму: Камерний концерт у Львівському Німецькому Театрі» (1 жовтня 1942 р.), «Другий симфонічний концерт диригента Ф. Вайдліха» (30 жовтня 1942 р.).

Цікаві висновки про естетичні уподобання публіки I пол. XX ст. можна зробити після прочитання рецензії на концерт німецької музики в 1941 р. Не виключено, що з подачі нової влади Краєве Бюро Концертове одержало завдання організувати концерт, який би репрезентував три основні напрями німецької професійної музики: фортепіанної, камерної та камерно-вокальної. В зв'язку з історичними реаліями того часу австрійська та німецька культури вважались єдиною великою німецькою композиторською школою, тому в програмі концерту звучали твори австрійського романтика Ф. Шуберта і німецьких композиторів Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вальтера, Р. Штрауса. Спочатку прозвучали фортепіанні твори: Інтермеццо опус 118 Ля мажор та Рапсодія опус 79 Фа-мінор Й. Брамса у виконанні М. Роговської. Ось як публіцист характеризує її гру: «Піаністці слід признати глибоку музикальність та гарний тон – придалося б їй дещо більше плястики в видвиганні мотивічної роботи, головню в такого поліфоніста як Брамс» [8]. Піаніст Б. Кудрик, зазвичай особливо уважно рецензує виступ піаністів-солістів та акомпаніаторів, адже з огляду на власну акомпаніаторську діяльність це було йому близьким. Найцікавішою частиною програми став вокальний відділ, у якому прозвучав звичний репертуар для галицької публіки 20-40 рр. XX ст. З цієї рецензії стає відомим факт заснування Львівського струнного квартету у складі: М. Лепкий, І. Ковалів, М. Лобашевський, Е. Шмофф.

Завдяки Кудрику залишився творчий портрет диригента Ф. Вайдліха: «...прикмети диригента, пізнані в його дотеперішніх оперних та симфонічних виступах – найглибша перейнятість виконуваним твором, викінчена аж до найменших артикуляційних подробиць, цінка керівнича рука – дали себе й цим разом пізнати у всій повноті». Однак рецензент майстерно використовує особисті переваги диригентського стилю Вайдліха для того, щоб показати культуру німців у кращому світлі: «Додамо ще одну рису – поміркованість у темпі й динаміці, відсутність усяких так званих блискучих ефектів, що ними так радо брали слухачів різні советські диригенти» [3].

Саме в рецензіях на концерти Німецького театру Кудрик виявляє свою ідеологічну позицію. В цих статтях зустрічаються палкі фрази підтримки «визволителів», оспівування їхньої великої культури. Навряд чи за короткий період окупації зріла особистість із сформованими ідеалами могла так швидко змінити життєві погляди. Можливо висловлювання ідеологічного характеру на кшталт усього лиш результат спроби забезпечити собі лояльність нової влади і запевнити її у власній прихильності. Так чи інакше компетентні рецензії зафіксували для історії важливу частину професійного концертного життя окупованого Львова, хоч і залишаються неоднозначними з погляду ідеології.

Висновки. Проаналізувавши публікації на шпальтах єдиної офіційної газети «Львівські вісті», можу зробити висновок про цілеспрямовану і добре продуману маніпуляцію свідомістю населення через лагідне, але все ж насадження власної культури. «Німецька тематика» присутня у дописах таких авторів, як В. Барвінський та В. Витвицький, однак найбільш послідовно відстежував такі події Б. Кудрик. Критик чи не єдиний опублікував відгуки на вечір Німецької музики 1941 р., концерт Камерної музики у залі львівського Німецького театру 1942 р. та рецензії на обидва концерти німецького диригента Ф. Вайдліха (у 1942 та 1943 р.). Однак, навіть наявність певних агітаційних висловлювань не може служити підставою, щоб зробити висновок про те, що Кудрик активно підтримував гітлерівський режим.

Список використаної літератури

1. **Барвінський В.** IX симфонія. Симфонічний концерт із Бетовенських творів / В. Барвінський // Львівські вісті. – 1942. – 9–10 серп (№ 302). – С. 2–3.
2. **Витвицький В.** Перший концерт Львівської симфонічної оркестри / В. Витвицький // Львівські вісті. – 1941. – 8 лип.
3. **Кудрик Б.** Другий симфонічний концерт Фр. Вайдліха / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – 30 жовт. (№ 371)
4. **Кудрик Б.** Симфонічний концерт Фр. Вайдліха / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – 29 жовт. (№ 370).
5. **Кудрик Б.** Прогулянка в царство класицизму / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – 1 жовт. (№ 222).
6. **Кудрик Б.** Роберт Франц (1815 – 1892): у п'ятдесяті роковини смерті / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – 1, 2 груд. (№ 398, 399).
7. **Кудрик Б.** «Циганський барон» на галицькій сцені / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1941. – 19 жовт. (№ 62).
8. **Кудрик Б.** Вечір молодих талантів / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – 16 черв. (№ 255).
9. **Кудрик Б.** Вечір німецької музики / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1941. – 28 жовт. (№ 69).
10. **Культурне життя в Україні. Західні землі:** документи і матеріали. Т. 1 (1939-1953) / упоряд. : Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів, Л. Батрак-Плодиста, Ю. Сливка, Л. Федоришин. – К. : Наук. думка, 1995. – 748 с.
11. **Львівська філармонія: до і після століття.** – Л., 2006. – 74 с.
12. **Мельник Л.** Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія / Л. Мельник. – Л. : ЗУКЦ, 2013. – 383 с.
13. **Нога О.** Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 р. / О. Нога. – Л. : Українські технології, 2006. – 263 с.
14. **Паньківський К.** Роки німецької окупації. Життя і мислі. Кн. 7 / К. Паньківський. – Нью-Йорк ; Торонто, 1965.
15. **Тарнавський О.** Літературний Львів. 1939-1944. Спомини / О. Тарнавський. – Л. : Просвіта, 1995. – С. 47, 112.

References

1. **Barvinsky V.** IX symfoniya. Symfonichnyj koncert Betovenskyx tvoriv [IX Symphony a concert of symphonic works by Beethoven] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – August 9-10 (№ 302).
2. **Vytvytsky V.** Pershyi koncert Lvivskoi symfonichnoi orkhestry [The first concert of the Lviv symphony orchestra] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1941. – July 8.
3. **Kulturne zhyttia v Ukraini. Zaxidni zemli:** dokumenty i materialy [Cultural life in Ukraine. Western territories: documents and materials]. Vol 1 / Halaichak T., Lutsyki O., Mykytiv B., Batrak-Plodysta L., Slyvka Y., Fedoryshyn L. (Ed.). – Kyiv : Nauk. dumka, 1995. – [in Ukrainian].

4. **Kudryk B.** Druhyi symfonichniy kontsert Fr.Vaidlikha [The second symphony concert of Friedrich Weidlich] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – October 30 (№ 371).
5. **Kudryk B.** Symfonichniy kontsert Fr.Vaidlikha [The second symphony concert of Friedrich Weidlich] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – October 30 (№ 371).
6. **Kudryk B.** Prohulianka v tsarstvo klasytsyzmu [Walk in the classical realm] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – October 1 (№ 222).
7. **Kudryk B.** Robert Frants (1815-1892): u piatdesiati rokovyny smerti [Robert Franz (1815-1892): for the 50-th anniversary of passing] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – December 1–2 (№ 398, 399).
8. **Kudryk B.** Tsyhanskyi baron na halytskii stseni [Gypsy baron on the Galicia stage] // Lvivski Visti. [Lviv New]. – 1942. – October 19 (№ 62).
9. **Kudryk B.** Vechir molodykh talantiv [Evening of the talented young] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – June 16 (№ 255).
10. **Kudryk B.** Vechir nimetskoï muzyky [Evening of the German music] // Lvivski Visti [Lviv News]. – 1942. – October 28 (№ 69).
11. **Lvivska filarmoniiia: do i pislia stolittia** [Lviv Philharmony: before and after a century]. – Lviv, 2006.
12. **Melnyk L.** Muzychna zhurnalistyka: teoriia, istoriia, strategii. Na prykladakh iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do sohodennia. [Music journalism: theory, history, strategies. From the beginning till nowadays]. – Lviv : WUCC, 2013. – [in Ukrainian].
13. **Noha O.** Khroniky mista teatriv. Teatralne zhyttia Lvova vprodovzh 1920–1944 r [Chronicles of the city of theaters. Theater life of the city during 1920-1944]. – Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 1944. – [in Ukrainian].
14. **Pankivskyi K.** Roky nimetskoyi okupatsii. Zhyttia i mysl'i [Years of German occupation. Life and thoughts]. – Toronto : Kluchi, 1965. – [in Ukrainian].
15. **Tarnavskyi O.** Literaturnyi Lviv. 1939-1944. Spomyny [Literature in Lviv. 1939-1944. Memories]. – Lviv : Prosvita, 1995. – [in Ukrainian].

Фишер Татьяна Павловна, аспирантка Львовской национальной музыкальной академии имени Николая.Лысенка

Классика и пропаганда: концертная жизнь Львова 1941-1944 гг. на страницах ежедневной прессы

Воспроизведение событий культурной жизни Львова (1941-1944 гг.) сегодня не является полным, а ее оценка неоднозначна, если принять во внимание идеологическую ситуацию. Предпринята попытка осветить механизмы манипуляции сознанием населения через пропаганду собственных культурных ценностей – именно это последовательно делало немецкое руководство.

Ключевые слова: немецкая оккупация Львова, Немецкий театр во Львове, концерты львовского радио, «Львовские вести».

Ficher Tetyana, aspirantka nacionalnoi mezuchnoi akademii imena M.Lusenka, Lviv

Classics and Propaganda: Lviv Concert Tradition in 1941-1944 as Highlighted in Press

In early XX century music criticism and concert traditions in Lviv reached their peak. The situation has changed after September 1939 (the beginning of Soviet occupation) and then after June 1941 (Nazi occupation).

Lviv was located safely far from the front line and became an area of cultural entertainment for Germans as Opera and Ballet Theater, Drama Theater, professional Philharmony orchestra, amateur and professional choirs and outstanding solo vocalists were working there.

Publishing in Nazi Germany (as well as in the USSR) was being used as ideological weapon (especially in case of press). The genre of recension was replaced with art review. Topics were limited to modern and popular authors or to reputable composers of the past. To make a living music critics were forced to get used to new ideological situation, which made significant impact on the quality of the articles. However, reputable and gifted critics continued working in those years. Among them were S.Liudkevych, V. Barvinsky, V.Vytyvsky, B.Kudryk, Z.Lysko.

Germans were trying to accelerate integration of the occupied territories with the help of culture. Trying to preserve loyal attitude of Ukrainians, they were doing it very carefully, making the German culture closer to Ukrainians step by step, and without forbidding Ukrainian culture.

Lviv radio broadcasted programs of German music more and more often; the broadcasts were held in the evening hours, which were the most comfortable for listeners. Lviv Opera Theater showed more German performances; pieces of Italian music were translated to German. Instrumental concerts in Philharmony and Opera Theater had a role of the same importance. Germans organized concerts of the most outstanding German musicians. Orchestra had more works of German authors in their repertoire. Even Philharmony opened its season with Beethoven's Symphony #9. All classical concerts were highlighted as a first priority and not always in music critic way. Often simple after-concert reflections looked like an educational article, they often contained thorough work analysis and characteristic of the composer's style (for example, Barvinsky's article IX Symphony. Symphony concert of Beethoven's works (1942). Sometimes critics analyzing works of German composers compared them to those of Ukrainian authors, declaring this way unity of Ukrainian and German cultures.

Key words: German occupation of Lviv, Lviv Deutsches Theater, concerts in Lviv radio, newspaper «Lviv news».

Надійшла до редакції 12.11.2015 р.

УДК 7.036.20С

*Кисельова Катерина Олександрівна,*кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну одягу
Київського національного університету культури і мистецтв**ФОРМОУТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО КОСТЮМА 50-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ**

Розглянутий розвиток форм жіночого костюма 50-х років XX ст. Досліджено витoki виникнення концепцій формотворчості, виділені основні образи, домінуючі напрями, композиційні, морфологічні та конструктивно-технологічні властивості форм. Проаналізовано характер форм, пропорції, геометричний вид, ступень об'ємності, прийоми та засоби їх створення. Надана характеристика жіночого костюма по основних конструктивних поясах, виділені особливості крою по кожному року.

Ключеві слова: аналіз форми костюма, процес формоутворення, мода 50-х років XX ст.

На сьогоднішній день проблема дослідження закономірностей зміни та логіки розвитку форм костюма залишилась маловивченою. Більшість дослідників вивчають еволюцію художніх стилів у костюмних формах, або розглядають костюм як частину матеріальної культури, або зосереджують увагу на соціальних проблемах виникнення та розвитку костюма. Питання форми й процесу формоутворення костюма найбільш повно представлені працями науковців Московського державного текстильного університету ім. О. Косигіна, опублікованими в збірнику під редакцією Т. Козлової [6], але в них аналіз форми, проводиться спрощено (за одним чи 2-3 основних параметрах: пластика, геометричний вид тощо), бо їх метою є вихід на прогнозування модних змін. Найбільший інтерес, у рамках дослідження, являє робота Г. Петушкової, яка подає узагальнені силуетні символ-форми костюма за період 1790-1980 рр., історичний розвиток форм поділяє на сім етапів, виводить еволюційну теорію процесу формоутворення, згідно з якою будь-яка форма має період зародження, становлення, розквіту та занепаду і розробляє метод графічного прогнозу. Але період, що розглядається, поданий в її роботі у вигляді чотирьох символ-форм у фронтальній або профільній проекціях, більш докладне вивчення питання не входило в рамки дослідження.

Великий пласт для вивчення форми костюма складають мистецтвознавчі праці, присвячені змінам костюма у контексті історичних епох. Це монографії М. Мерцалової («Костюм разных времен и народов», 2001), А. Дзеконської-Козловської («Женская мода XX века», 1977), М. Романовської («История костюма и гендерные сюжеты моды», 2010), Р. Захаржевської («История костюма: от античности до современности», 2007), дисертація С. Ванькович («Костюм периода историзма: проблема восприятия стилевых прототипов», 2010). Цікавими з точки зору аналізу формоутворення є роботи Г. Галаджевої («Практическое пособие по историческому крою западноевропейского костюма XI-XV вв.», 2001; серія статей в журналі «Ателье»), в яких форма костюма розглядається у взаємозв'язку з кроєм.

Форму костюма в архітектонічному аспекті розглядають Т. Бердник («Архитектура костюма (Социокультурная динамика», 2004), О. Будникова («Архитектура объемных форм: дизайн костюма», 2011), О. Данилова («Архитектура объемных форм», 2005); тектоніці форми присвячена робота Т. Ніколаєвої («Тектоника формоутворення костюма», 2008). М. Кісіль спробувала сформулювати поняття «концепція формоутворення», розкрила її роль та місце в процесі проектування костюма у XX ст. [4]. Е. Косарева описала динаміку змін форм костюма, торкнувшись аналізу моди з позицій психології та соціології («Мода. XX век. Развитие модных форм костюма», 2006).

У зарубіжній літературі питання форми рідко піднімаються окремо, але їх можна виділити у дослідженнях, присвячених вивченню костюма як елемента моди (Leventon, Mellissa. «Artwear: Fashion and Anti-Fashion», 2005; Robert Leach, Shelley Fox «The Fashion Resource Book: Research for Design», 2014) та дослідженнях, присвячених стильовим напрямом проектування костюма в контексті розвитку сучасного мистецтва, визначення взаємовпливів моди в одязі, архітектурі, предметному світі та концептуальній творчості (Quinn, Bradley «The Fashion of Architecture», 2003; Nancy J. Troy. «Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion», 2003).

Окремі описи форм костюма XX – початку XXI ст. надані у роботах вітчизняних дослідників Л. Дихнич («Феномен моди в соціокультурних процесах XX ст.», 2002), О. Лагода («Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття», 2007), М. Мельник («Мода в контексті художніх практик XX ст.», 2008), М. Сенько («Образна еволюція європейської

моди в контексті мистецьких стилів кінця XIX-XX століття», 2009). Але, незважаючи на значну кількість наукових робіт, питання розробки системного аналізу форми костюма, вивчення форми костюма на рівні її структурних елементів, виявлення механізмів формоутворення потребують подальшого розгляду.

Мета дослідження. Стаття присвячена дослідженню характеру форми, її пропорцій, геометричного виду, ступеню об'ємності, характеристиці жіночого костюма по основних конструктивних поясах у 50-х роках XX ст.

Виклад основного матеріалу. Після труднощів часів II Світової війни і повоєнного періоду люди в 50-х жили надією на краще. Основними настроями в суспільстві були оптимізм і відродження інтересу до життя. За підтримки американської економіки (План Маршала, за яким Європа за 1947-1951 рр. отримала 17 млрд. доларів допомоги [1]) швидко зросло й значно модернізувалося промислове виробництво, в лічені роки відбулися величезні зміни практично в усіх галузях і сферах суспільного господарства. З електрифікацією, механізацією та автоматизацією промисловості пройшов перерозподіл у потребі робітничих та інженерно-економічних спеціальностей [7; 40]. Настільки ж бурхливо в той період розвивалися транспортна інфраструктура, сфера послуг [7; 42]. Це зумовило відновлення і укріплення значного середнього класу [3], який, під впливом реклами та телебачення, що пропагували «американський стиль життя» [5; 110] прагнув й міг забезпечити собі певний рівень комфорту та престижності. Показником загального зростання добробуту стало те, що до кінця 50-х років сім'ї середнього достатку з обома працюючими могли дозволити собі здобути два автомобілі [7; 42].

Промисловий бум разом із розвитком сфери послуг сприяв формуванню справжньої модної індустрії, невеличкі швейні майстерні набули статусу Будинків Моди, за рахунок продажу ліцензій на «оренду ім'я» [10] та запозиченого американського досвіду тиражування моделей (з'явився одяг *prêt-à-porte* – фр. «готовий для носіння» за прикладом американського «*ready-to-wear*» [3; 245], – мода з елітарної стала масовою [5; 132]. Імена провідних модельєрів того часу: К. Шанель, К. Діор трансформувалися в успішні марки, згадування яких надавало товарам статусу «бажаності» [10]. Паризька мода була представлена широкій громадськості через журнали, газети, кино та телебачення. Актриса та моделі почали досягати статусу знаменитостей як «ікони краси та стилю» [8]. Отже саме 1950-ті вважаються початком зародження «суспільства споживання» (Е. Фромм, Ж. Бодриар), й саме в ці роки формується ставлення до моди, як до постійного засобу формування бажань.

Європейська мода 50-х років XX ст. обумовлена потребою в красі, коханні, ласці, комфорті, сімейному затишку, у всьому тому, до чого прагнули, й чого були позбавлені люди під час II Світової війни.

Повернення чоловіків зумовило значний бейбі-бум 1947-1949 рр., який, з однієї сторони, обумовив провідну роль жінки-матері, жінки-хранительки сімейного вогнища, ідеальної домогосподарки, а з іншого боку, жорстка конкуренція (співвідношення чоловічого та жіночого населення в європейських країнах складало 65-85/100 [8]) потребувала від жінок значних зусиль та хитрощів, які дозволяли відповідати «ідеалу краси» й постійно підтримувати увагу чоловіків.

Повернення до традиційного розподілення статевих ролей між чоловіками та жінками в суспільстві, значний ріст добробуту обумовив характер жіночої моди, яка стала вітриною успішності. Жінки були візитівкою чоловіків, вони фактично демонстрували їх досягнення. Добробут став визначальним фактором [5; 163] й зумовив моду 1950-х, яка, за визначеннями багатьох дослідників, була найвитонченішою, найромантичнішою та найчарівнішою за всю історію XX ст. [5, 9, 8].

Знаковий для 1950-х силует пісочного годинника (введений Домом Christian Dior ще в 1947 році та з легкої руки головного редактора американського видання *Harper's Bazaar* Кармель Сноу отримав назву «*New Look*») був антиподом чіткого прямого з розширеними плечима та вузькою спідницею, майже форменого силуету воєнного часу, він був втіленням розкоші та чуттєвої жіночності, та найкращим чином відповідав потребам часу [3; 234]. Форма костюма допомагала жінці сформувати ідеальну фігуру: тонка талія, похилі плечі, пишний бюст у поєднанні з округлими, жіночними стегнами. Тіло «дотягували» до необхідного стандарту, його буквально «ліпили» – надавали груді необхідну гостроконечну форму за допомогою бюстгальтерів та спеціальних прокладок, стягували талію за допомогою корсетів та грацій, використовували спеціальні накладки, жорсткі нижні спідниці, навіть пластинки китового вуса для отримання бажаної округлості стегон та сідниць. Жінка повинна була нагадувати квітку – акуратно завіта головка, пишна спідниця (з обов'язковою багатошаровою нижньою) та погойдування на високих

підборах-шпильках допомагали створити необхідний образ. Сталася вражаюча зміна орієнтирів – від майже форменої скромної короткої сукні «без надмірностей», коли тканина витрачалась дуже економно [5; 163], до розкішного «нового силуету» на створення якого було потрібно від 9 до 40, а іноді й до 70 метрів тканини. Але «New look» не був єдиним силуетом 1950-х років, силуети були різними, жінок складно було повністю повернути в XIX ст., не всі бажали бути лише «вітриною» для чоловіків, й з середини 50-х з'являється Н-силует у костюмах та напівприлягаючий, зручний, продуманий до дрібниць «костюм у стилі Шанель», який, і в наш час, залишається еталоном ділової жінки. Наприкінці десятиліття на моду починає впливати молодіжна музична культура; з омолодженням модних еталонів, розвиток набуває А-силует, Y-силует. Паралельно розвивались розширена донизу трапеція та О-силует у верхньому одязі. Незважаючи на те, що К. Діор, який став фактичним «диктатором моди» того періоду, намагався повністю змінювати силует кожні півроку (а може завдяки цьому), саме в 50-х роках сформувався плюралізм одночасного існування декількох провідних ліній, що стало визначальною ознакою подальшого існування модної індустрії.

Провідним асортиментом 50-х безумовно можна назвати сукні, жакети та костюми-двійки з пишними спідницями трохи нижче колін, які носили з приталеними блузами. Визначну роль грала ансамблевість, яка передбачала обов'язковість доповнення сукні поясом, шляпкою, рукавичками, сумкою, туфлями та аксесуарами (браслети, буси, кліпси) в тон. Отже, простежимо зміну силуетних форм жіночого костюма з 1950 по 1959 рр. більш детально, намагаючись вилідити певні структурні ознаки.

У 1950 р. композиція костюму будувалася з розташуванням художніх акцентів за вертикаллю. Домінували сукні з щільно прилягаючим ліфом або достатньо вільні по лінії грудей, з різко підкресленою за допомогою витачек талією. Вертикальні лінії застібок, що підкреслені дрібним ритмом маленьких гудзиків, та вертикальні талієві витачки на ліфі, продовжувалися пластичними або жорсткими вертикалями односторонніх складок спідниць. У повсякденних сукнях зустрічалися застібки до низу. Ця вертикальність порушувалася діагоналями V-образних вирізів та комірів, які розширювали верхню частину ліфа й створювали контраст із вузькою талією, яка підкреслювалася поясом. Талія знаходилася на природному місці та контрастувала з підкресленою випуклістю стегон, яка досягалася за рахунок густої зборки, введення клинків, або складок, обов'язкового використання нижніх спідниць, подвійної спідниці з прозорим верхнім шаром. Рукава були вшивні з вільною заниженою проймою, суцільно кроєні короткі, що нагадували крила, до ліктя або $\frac{3}{4}$ з широкими манжетами. Комір – маленький стояче-відкладний або відкладний з гострими або круглими кутами. Дуже часто зустрічалися V-образні вирізи без коміру або оформлені невеличким шалевим або відкладним коміром.

Костюми-двійки 1950 р. склалися з вільних жакетів довжиною до лінії талії або щільно прилягаючих відрізних по лінії талії, з короткою баскою та трапецієвидних спідниць. Для вільних жакетів характерна відсутність застібки, а для щільно прилягаючих – глуха застібка до верху. Рукава прямі або звужені на манжеті, довжиною $\frac{3}{4}$.

Композиція костюму в 1951 р. набула більшої геометричності та будувалася за вертикально-горизонтальним напрямом. У сукнях форма ліфу зменшилася. Спідниці, що зберігали трапецієвидну форму, також значно втратили ширину, зборки по талії були усунуті, форма складалася за рахунок клинів або двох-трьох м'яких складок. Зустрічався прямий низ. Необхідну форму стегон допомагали створити накладні кармани різних форм. Вертикальні застібки на ліфах або до низу зберігалися, але ритм гудзиків перестає бути дрібним. Рукава збереглися лише суцільно кроєні короткі або взагалі були усунуті. Поряд із домінуючими V-образними вирізами без коміру зустрічалися круглі та квадратні.

Костюми-двійки в 1951 р. – це скульптурні прилягаючі жакети (підкреслення талії в яких досягається одночасним використанням рельєфів та витачок) з помітно округлою, розширеною лінією стегон та трапецієвидна або звужена спідниця. Додаткова увага до стегон часто привертається завдяки фігурному низу жакетів або розташуванню карманів із діагональними або горизонтальними клапанами, часто клапанів декілька. Незмінні довгі V-образні горловини оформлені широкими англійськими або шалевими комірами. Рукава вшивні довгі вузькі часто закінчуються невеличким манжетом.

У 1952 р. загальний силует стає більш м'яким та пластичним. У сукнях форма ліфу знову трохи розширюється, стає вільнішою. Талія ще підкреслюється тоненьким поясом. Спідниці зберігають трапецієвидну форму, знову повертається невеличка зборка по талії або закладаються зустрічні складки, з'являються радіально плісировані спідниці. Іноді трапляється прямий низ із зустрічною

складкою в середньому шві та карманами в боковому шві, які значно розширені по верхньому краю. Вертикальні застібки на ліфах іноді переходять на спідниці й сягають лінії стегон. Рукава вшивні із вільною проймою, короткі з манжетами. Поряд з домінуючими V-образними вирізами з широкими стояче-відкладними комірами трапляються квадратні.

Костюми-двійки у 1952 р. складаються зі скульптурних напівприлягаючих жакетів, в яких талієва виточка переходить в округлі кармани на стегнах, та прямих спідниць. Талія підкреслена тоненьким поясом. V-образні горловини знову підвищуються й оформлюються шалевими комірами середнього розміру. Рукава вшивні короткі закінчуються невеличким манжетом.

У 1953 р. загальний силует зберігає м'якість та пластичність. У сукнях форма ліфу знову напівприлегла, талієва витачка іноді поступається м'яким заціпам. Талія підкреслена поясом. Спідниці вільні прямі або легка трапеція, з двома-трьома невеличкими м'якими складками. Не втрачають актуальності кармани в боковому шві, які значно розширені по верхньому краю або горизонтальні накладні. Вертикальні застібки на ліфах закінчуються на талії. Рукава вшивні із вільною проймою короткі з манжетами, або $\frac{3}{4}$. Дуже актуальні сукні без рукавів. Поряд із домінуючими V-образними вирізами з стояче-відкладними комірами зустрічаються круглі без коміру. Костюми-двійки у 1953 р. – це напівприлягаючі або зовсім вільні прямі жакети та пряма спідниця. Талія підкреслена тільки за рахунок крою. Поряд із V-образними горловинами зустрічаються круглі без коміру. Рукава вшивні $\frac{3}{4}$ прямі або трохи розширені до низу.

1954 р. здається увібрав у себе всі попередні 50-ті роки: загальний силует стає ще більш м'яким та пластичним. У сукнях форма ліфу напівприлегла, талієва витачка замінюється м'якими заціпам. Талія підкреслена поясом. Спідниці вільні прямі або знову широка трапеція, що формується без зборок на лінії талії тільки за рахунок сонце кльошу. Увага на спідниці привертається широкими поперечними полосами або крупним малюнком. На прямих спідницях обов'язкові накладні кармани або карманами в боковому шві. Вертикальні застібки на ліфах закінчуються на талії. Рукава вшивні із значно заниженою проймою довжиною $\frac{3}{4}$ або $\frac{7}{8}$. Дуже актуальними залишаються сукні без рукавів. Коміри відсутні, горловини високі V-подібні або круглі.

Костюми-двійки у 1954 р. складаються з напівприлягаючих або зовсім вільних прямих жакетів та прямих спідниць. Талія підкреслена тільки за рахунок крою. Іноді зустрічаються двобортні застібки. Комір – спереду відкрита стійка. Рукава прямі вшивні $\frac{3}{4}$ або довгі.

У 1955 р. загальний силует залишається м'яким. У сукнях форма ліфу напівприлегла або вільна, талієва витачка відсутня, талія занижується. Спідниці вільні прямі в широку жорстку складку від лінії стегон, або невелика скульптурна трапеція. Рукава вшивні із заниженою проймою та округлими підплічниками, довжиною $\frac{3}{4}$ або $\frac{7}{8}$. Актуальними є сукні без рукавів, але лінія плеча помітно подовжується. Коміри відкладні, горловини високі V-подібні або круглі. Костюми-двійки у 1955 р. – це вільні прямі жакети та пряма звужена спідниця. З'являється оригінальний жакет з об'ємним шарфом. Двобортна застібка оформлюється значними по величині гудзиками. Комір стійка або класичний англійський. Рукава вшивні $\frac{3}{4}$ прямі або звужені.

1956 р. – загальний силует знову набуває скульптурності. У сукнях домінуючу форму ліфа можна охарактеризувати як «короткий корсет під груддю», талія часто підкреслена поясом. Іноді зустрічаються невідрізні по лінії талії сукні, в яких необхідна форма досягається за рахунок рельєфів та витачок. Спідниці – невелика скульптурна або широка трапеція. Рукава вшивні довгі з проймою на природному місці. Актуальними є сукні без рукавів із подовженою лінією плечей. Коміри стійки або відкладні, горловини квадратні або високі круглі. Костюми-двійки у 1956 р. – це вільні прямі жакети та прямі спідниці. Стояче-відкладні коміри оформлені хутром. Рукава вшивні прямі довжиною $\frac{3}{4}$.

1957 р. – загальний силует зберігає скульптурність. У сукнях або «короткий корсет під груддю», або вільний верх із напуском, талія часто підкреслена поясом. Протилежна тенденція – У силует, із розширеними округлими плечима та спідницею, звуженою до лінії колін, із заниженою та широкою лінією талії. Спідниці дуже різноманітні – від широких трапецій та спідниць-тюльпанів із м'якими складками на талії, в першому випадку, до скульптурних звужених, у другому. Рукава вшивні із заниженою проймою, напуском, який закінчується вузьким манжетом, або суцільно кросні звужені донизу, довжиною $\frac{3}{4}$. Коміри стояче-відкладні, горловини високі круглі або V-подібні.

Костюми-двійки у 1957 р. складаються з вільних прямих жакетів, довжиною до лінії стегон, та спідниць-тюльпанів. Горловина кругла без коміру. Рукава вшивні прямі довжиною $\frac{3}{4}$.

1958 р. – загальний силует зберігає скульптурність. У сукнях ще зберігається «короткий корсет під груддю» зі значно розширеною верхньою частиною за рахунок вирізу горловини – широкий

«човник» з оформленням відкладними комірами значних розмірів. Але домінування набуває вільний верх із розширеними плечима, напуском або без та заниженою талією. У спідницях різноманіття залишається – трапеції широкі та помірні, спідниці тюльпани дуже об'ємні та майже прямі, спідниці з жорсткими та м'якими односторонніми й зустрічними складками, прямі і звужені. Рукава вшивні із заниженою та класичною проймою, рукава-реглан довжиною $\frac{3}{4}$ і короткі. Коміри часто відсутні або білі відкладні, середніх або значних розмірів, горловини високі круглі або «човники». Костюми-двійки у 1958 р. – це вільні прямі жакети довжиною до лінії талії з різноманітними спідницями: прямими, звуженими, спідницями-тюльпан або в складку. Надзвичайну популярність набувають двобортні застібки. Горловини оформлені відкладними комірами переважно округлої формою. Рукава вшивні та реглани прямі, короткі або довжиною $\frac{3}{4}$.

1959 р. – загальний силует помітно м'якшає. У сукнях верхня частина напівприлегла, приталення досягається за рахунок м'яких складок або рельєфів. Талія, підкреслена поясом, знаходиться на природному місці. У спідницях домінує форма тюльпану об'ємного або майже прямого. Рукава вшивні із заниженою та класичною проймою, суцільно кроєні довжиною $\frac{3}{4}$ або $\frac{7}{8}$. Переважають англійські коміри.

Костюми-двійки у 1959 р. складаються з вільних прямих жакетів довжиною до лінії талії або напівприлеглих жакетів до середини стегон та спідниць-тюльпанів або прямих. Двобортні застібки знову поступаються одностороннім. Горловини оформлені англійськими комірами. Рукава вшивні, довжиною $\frac{3}{4}$.

Для узагальнення огляду розвитку форм костюма 1950-1959 рр. спробуємо виділити важливі структурні ознаки форм, проаналізувати їх побудову, підкреслити стабільні ознаки та привести їх до табличного вигляду. Почнемо з найважливішої ознаки форми – ступеню її об'ємності та характеру силуету. Визначимо, якій саме базовій геометричній формі відповідає форма одягу: прямокутній, трапецієподібній або фігурі з криволінійними (овальними) контурами – опуклими або увігнутими (Таблиця 1).

Таблиця 1

Характеристика силуетних особливостей форм жіночого костюма 1950-1959 рр.

Роки	Характер форми	Верхня частина костюма		Нижня частина костюма		Композиційний центр
		Геометричний вид	Ступінь об'ємності	Геометричний вид	Ступінь об'ємності	
1950-1954	М'який	Прямокутник	Середня	Прямокутник	Середня	Верхня частина стану
		Трапеція	Велика	Прямокутник	Середня	
	Чіткий М'який	<u>Перевернута трапеція</u>	Середня Маленька	<u>Трапеція</u>	Велика	
	М'який	Овал	Большая	Прямокутник	Середня	
1955-1959	М'який	Прямокутник	Середня	Прямокутник Овал	Середня Маленька	Плечі
	Чіткий	<u>Перевернута трапеція</u>	Маленька	<u>Трапеція</u>	Велика	Стегна
	М'який Чіткий	Овал	Маленька Середня	Прямокутник Овал	Середня Маленька Велика	Комір

Далі для уточнення загального абрису форми виділемо основні інформативні точки і горизонталі, або конструктивні пояси: лінія плеч; лінія грудей; лінія пройм; лінія талії; лінія стегон. Для детального аналізу важливих змін форми по конструктивних поясах проаналізуємо наступні ознаки: для лінії плеч – конфігурація, ширина, висота; для лінії грудей – ступінь виявлення (підкреслення), ширина; для лінії пройм – конфігурація (крій) і рівень нижньої точки; для лінії талії – ступінь виявлення і рівень, для лінії стегон – ступінь виявлення і ширина (Таблиця 2). Для аналізу основних пропорцій виділимо довжинні характеристики верхньої та нижньої частин костюма, а також рукава; пропорційні відношення розміру окремо верхньої та нижньої частин костюма до розміру модуля, за який прийнята висота голови людини; пропорційні відношення розміру нижньої частини костюма до верхньої. Для характеристики основних конструктивних особливостей форм визначимо крій та напрямок конструктивно-декоративних ліній (Таблиця 3).

Завершуючи огляд розвитку форм костюма 1950-1959 рр. необхідно вказати на їх різноманітність та деяку скачковидність, а не еволюційність розвитку, наявність різких коливань від корсетних форм, до вільних оболонкових, або їх одночасного співіснування. Підкреслимо, що ця різноманітність та скачковидність обумовлена, з однієї сторони, – впливовістю таких дизайнерів, як К. Диор, Г. Шанель, К. Баленсиага, які мали зовсім різні концепції творчості й розвивали протилежні жіночі образи. З іншої сторони, народження цих протилежних образів було зумовлено післявоєнними протиріччями самого бачення ролі жінки в суспільстві – від «вітринної» традиційності ідеалів до необхідності працювати з чоловіками майже «на рівних». Жінки бажали бути схожими на богинь, були приголомшливо жіночними, але це бажання разом із корсетними формами не перетнуло рубіж 50-х років XX ст. Виявилось, що роль «богині» занадто обтяжлива з її обов'язками проводити половину життя у перукарів та за переодяганнями. Жінки не мали намір повернути чоловікам все те, що вони вибороли ще на початку століття, вони прагнули активної ролі в суспільстві. Але в це післявоєнне десятиріччя тяжіння до підкресленої жіночності обумовило домінування Х-образних форм, з їх майже історичним контрастом форми та величини ліфа і спідниці аж до кінця 1959 року. Деяка варіативність контурів та прийомів не передбачала зміну загального змісту, це була «жінка-квітка». Форми були переважно м'якими, композиції будувалися за вертикальним або вертикально-діагональним напрямком, композиційний центр розташовувався в верхній частині, акцентувалися груди, талія, стегна. Безумовними фаворитами були трапецієвидні форми, які склалися в Х-образний силует, й досягалися за рахунок корсетів у верхній частині та каркасів й багатошарових спідниць у нижній частині. Повідний крій для верхньої частини костюма – суцільнокрійний з ластовинкою та вшивний із заниженою проймою, часто рукав взагалі відсутній, в нижній частині домінував кльош із густою зборкою по талії. Пропорційний строй – «золотий перетин», що обумовив тривале існування й сприйняття помірних форм як класичних та базових. З прийомів формоутворення для верхньої частини необхідно виділити вертикальні витачки та рельєфи, дрібні складки та застіжки, зашпи та діагональні підрізи, фігурний нижній край. Для нижньої частини – зборки, драпіровки, м'які та жорсткі складки, плісе, гофре, вертикальні рельєфи.

Таблиця 2

Характеристика основних конструктивних поясів жіночого костюма 1950-1959 рр.

Роки	Лінія плеча			Лінія грудей		Лінія пройми	Лінія талії		Лінія стегон	
	Конфігурація	Ширина	Висота (підплеччя)	Ступінь прояву	Ширина	Рівень	Ступінь прояву	Рівень	Ступінь прояву	Ширина
1950-1954	<u>Похила</u> <u>Округла</u>	Природна Розширена	<u>Природна</u> (+) Завишена (+)	Підкреслена	Розширена	Понижений	Підкреслена	Природний	Округла	Розширена
1955-1959	<u>Похила</u> <u>Округла</u>	Розширена Природна	Природна (+)	Підкреслена	Розширена	Понижений Природний	<u>Підкреслена</u> Не підкреслена	Природний	Округла Підкреслена	Розширена

Проведений аналіз дозволив говорити про те, що будь-яка художня форма не народжується окремою творчою думкою дизайнера, а має дві великих складові: образно-емоційну та утилітарно-технологічну. Образно-емоційна складова, відображає уявлення про світ, про рівень розвитку візуальної культури, про суспільне життя людини, а утилітарно-технологічна демонструє всі досягнення науково-технічного прогресу. У художній формі в складному взаємозв'язку з'єднуються зовнішні і внутрішні характеристики, її розвиток має певні етапи та закономірності. Ці етапи та закономірності потребують ретельного дослідження для напрацювання певних правил побудови форми, що дозволить виявити методи формотворення та специфіку формотворчих прийомів, визначити глибинні підстави, компоненти і тенденції формотворчого процесу. Ретельний поетапний розгляд процесу розвитку форм костюма допоможе заповнити окремі прогалини мистецтвознавства, теорії та практики дизайну.

Таблиця 3

**Характеристика конструктивних особливостей форм,
основних пропорцій жіночого костюма 1950-1959рр.**

Роки	Крій		Форма рукава	Напрямок конструктивно-декоративних ліній	Довжина			Пропорції
	Рукава	Спідниці			Верхня частина костюма	Нижня частина костюма	Рукава	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1950-1954	-суцільнокрійний з ластовинкою -вшивний із заниженою проймою -вшивний	-конічні (сонцекльош, наівсонцекльош з густою зборкою по талії) -клинькові; -прямі (олівець)	завужений донизу -вузький прямий	- <u>вертикальні</u> -горизонтальні -діагональні	-10-13 см нижче талії -5-6 см вище під'ягодичної складки -до талії	-10-15 см нижче колін	До зап'ястя $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{8}$	-« <u>Золотий перетин</u> » (1,62; 3,24) - <u>Арифметичні</u> $\frac{1}{3}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{7}{8}$
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1955-1959	-вшивний із заниженою проймою -суцільнокрійний з ластовинкою -реглан	-конічні (сонцекльош, наівсонцекльош з густою зборкою по талії) -клинькові; -прямі (олівець, в складку, тюльпан)	-вузький прямий -завужений донизу -широкий прямий на манжеті	- <u>вертикальні</u> -горизонтальні - <u>діагональні</u>	-10-13 см нижче талії -3-4 см вище талії -5-6 см вище під'ягодичної складки	-10-15 см нижче колін -міди	-До зап'ястя $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{8}$	-« <u>Золотий перетин</u> » (1,62; 3,24) - <u>Іраціональні співвідношення</u> ($\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$, $\sqrt{7}$) - <u>Арифметичні</u> $\frac{1}{3}$; $\frac{5}{6}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{7}{8}$

Список використаної літератури

1. **Березин І.** Краткая история экономического развития / И. Березин. – М. : Рус. деловая лит., 1999. – 288 с.
2. **Дизайн** : иллюстрир. слов.-справ. / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. ; под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. – М. : Архитектура-С, 2004. – 289 с. : ил.
3. **Зеллинг Ш.** Мода. Век модельеров : 1900–1999 / Ш. Зеллинг ; пер. Ю. Бушуева, Г. Яшина. – Koeln. : Konemann, 2000. – 655 с. : ил.
4. **Кісіль М. В.** Концепції формоутворення костюму в західноєвропейському дизайні ХХ століття: витоки, розвиток, тенденції : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.07 / М. В. Кісіль ; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2010. – 20 с.
5. **Михайлов С. М.** История дизайна : учеб. для ВУЗов. Т. II / С. М. Михайлов. – М. : Союз дизайнеров России, 2004. – 280 с. : ил.
6. **Основы теории проектирования костюма** / под ред. Т. В. Козловой. – М. : Легпромбытиздат, 1984. – 452 с.
7. **Пономарев М. В.** История стран Европы и Америки в Новейшее время : учебник / М. В. Пономарев. – М. : Проспект, 2010. – 416 с.
8. **Савченко Н.** Потери БОВ в зеркале демографии [Електронний ресурс] / Н. Савченко. – Режим доступу : http://www.solonin.org/other_poteri-vov-v-zerkale (дата звернення: 17.09.2015). – Назва з екрану.
9. **Толкунова Н. В.** 50-е: последний бастион от-кутюр / Н. В. Толкунова, В. Э. Горелова, И. С. Сиромятникова ; под ред. Л. Ю. Крыловой ; предисл. А. А. Васильева. – М. : Рид Медиа, 2013. – 143 с. : ил.
10. **Эрнер Г.** Жертвы моды? Как создают моду, почему ей следуют / Г. Эрнер ; пер. с фр. Н. Кисловой. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2008. – 269 с.

References

1. **Dizajn.** Iljustririvannyj slovar'-spravochnik / G.B. Minervin, V.T. Shimko, A.V. Efimov i de ; pod obshh. red. G. B. Minervina i V. T. Shimko. – М. : Arhitektura-S, 2004. – 289 s. : il.
2. **Osnovy teorii proektirovaniya kostjuma** / pod red. T. V. Kozlovoj. – М. : Legprombytizdat, 1984. – 452 s.

3. **Kisil' M. V.** Konceptii formoutvorennja kostjumu v zahidnoevropejs'komu dizajni XX stolittja: vitoki, rozvitok, tendencii : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav. : 17.00.07 / M. V. Kisil' ; Hark. derzh. akad. dizajnu i mistec. – Harkiv, 2010. – 20 s.
4. **Berezin I.** Kratkaja istorija jekonomicheskogo razvitija / I. Berezin – M. : Russkaja delovaja literatura, 1999. – 288 s.
5. **Ponomarev M. V.** Istorija stran Evropy i Ameriki v Novejshee vremja : uchebnuk / M. V. Ponomarev. – M. : Prospekt, 2010. – 416 s.
6. **Jerner G.** Zhertvy mody? Kak sozdajut modu, pochemu ej sledujut / G. Jerner ; per. s fr. N. Kislovoj. – SPb. : Izd-vo Ivana Limbaha, 2008. – 269 s.
7. Mihajlov S. M. Istorija dizajna: ucheb. dlja vuzov. T. II. / S.M. Mihajlov. – M. : Sojuz dizajnerov Rossii, 2004. – 280 s. : il.
8. **Tolkunova N. V.** 50-e: poslednij bastion ot-kutjur / N. V. Tolkunova, V. Je. Gorelova, I. S. Syromjatnikova ; pod red. L. Ju. Krylovoj ; predisl. A. A. Vasil'eva. – Moskva : Rid Media, 2013. – 143 s. : il.
9. **Savchenko N.** Poteri VOV v zerkale demografii [Elektronnij resurs] / N. Savchenko. – Rezhim dostupu : http://www.solonin.org/other_poteri-vov-v-zerkale (data zvernennja: 17.09.2015). – Nazva z ekranu.
10. **Zelling Sh.** Moda. Vek model'eroj: 1900–1999 / Sh. Zelling ; per. Ju. Bushueva, G. Jashina. – Koeln : Konemann, 2000. – 655 s. : il.

Киселева Екатерина Александровна, кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна одежды Киевского национального университета культуры и искусств

Формообразование женского костюма 50-х годов XX ст.

Рассмотрено развитие форм женского костюма 50-х годов XX века. Исследованы истоки возникновения концепций формотворчества, выделены основные образы, доминирующие направления, композиционные, морфологические и конструктивно-технологические свойства форм. Проанализирован характер форм, пропорции, геометрический вид, степень объемности, приемы и способы их создания. Дана характеристика женского костюма по основным конструктивным поясам, выделены особенности кроя по каждому году.

Ключевые слова: анализ формы костюма, процесс формообразования, мода 50-х годов XX века.

Kyselova Kateryna, kandydat texnichnyx nauk, docent kafedry dyzajnu odyagu Ky'yivs'kogo nacional'nogo universytetu kul'tury i my'stecztv

Form-making characteristics of 1950-s female costume

This article studies the character of form, its proportions, geometric appearance, volume, and form features in terms of basic constructive bands in 1950-s of XX century.

Following hard times of World War II and post-war period, during 1950-s people lived in hope for a better future. The boom in industry along with the development of service sector contributed to the establishment of a real fashion industry: small tailor's workshops acquired the status of «Fashion Houses» – fashion turned from elite into mass product [7; 132]. Restoration of traditional gender roles distribution between men and women in the society and considerable growth in prosperity set up the character of feminine fashion, which became a sort of reflection of men's success. The most representative silhouette of the 1950-s – hourglass (introduced by Christian Dior fashion house as early as in 1947) – was opposed to very uniform-like silhouette of war era: straight-lined with squared shoulders and tight skirts. «New Look» was the embodiment of opulence and sensual femininity and most closely met the needs of that time [10; 234]. However, «New Look» was not the only silhouette of the 1950-s; there were plenty of different lines: from the mid-1950-s there appears 'H' silhouette in suits as well as slimline, comfortable and tight-knit 'Chanel style suit', which is still considered as the standard of business woman. During late 1950-s, fashion starts to feel the influence of youth music culture that results in notification of fashion icons; there appear A- and Y-lines. At the same time, widened out trapeze and O-silhouette emerged in outerwear.

It is worth noting that costume forms development in 1950-1959 was inconsistent and to certain extent irregular rather than evolutionary, with sharp fluctuations from corset forms to loose covers, or with coexistence of both. It should be emphasized that this diversity and irregularity was due to the influence of the role of such designers as Christian Dior, Gabrielle Chanel, Cristobal Balenciaga, on the one hand, who had completely different concepts of creativity and promoted opposite feminine images. On the other hand, these opposite images resulted from the controversy in the concept of women's role in the society, common for post-war period: from «shop window» conservatism of ideals, to the need to work nearly on equal terms with men. However, during the period under study favor for deliberate femininity led to prevalence of X-forms with nearly historic contrasts in forms and sizes of body and skirts existing right to the end of 1959. Certain variations in contour and methods did not include the change of general content – it was still «flower-like woman». Forms were mostly soft, with vertical or vertical and diagonal directions of compositions and focal point located at the top part, emphasizing bust, waist and hips. Trapezoidal forms were absolute favorites, which constituted X-line silhouette and were obtained with the help of corsets (top part) and framings and multilayer skirts (bottom part).

Key words: analysis of the shape of costume, the process of formation, fashion 50-s of the twentieth century.

УДК 398.332.416:27-565.3](477.83-25)

Павлюк Інна Анатоліївна, старший викладач
кафедри оперної підготовки Львівської національної
музичної академії імені Миколи Лисенка

РІЗДВО У СУЧАСНОМУ ЛЬВОВІ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ

Здійснено огляд мистецьких подій Львова, пов'язаних із святкуванням Різдва. Проаналізовано зміни та тенденції, що відбулися у цій царині за період 1991-2015 рр. Різдвяні дійства, що відродились наприкінці 80-х років ХХ ст. продовжують вікові традиції українського народу. Сьогодні вони набули нових форм і стали складовою культурно-мистецького життя міста.

Ключові слова: Різдво, вертеп, колядка, традиція, концерт, вистава, фестиваль, Львів.

Відродження традицій святкування Різдва відбулось у Львові наприкінці 80-х років минулого століття, ще до проголошення Україною державної незалежності, під час так званої «перебудови». Після десятиліть войовничого атеїзму було офіційно дозволено колядувати публічно. Численні гурти колядників, вертепи, Маланки вийшли на вулиці. В засобах масової інформації все частіше йшлося про духовне відродження народу. Зміни, що сталися у суспільно-політичному устрої держави на початку 90-х, також сприяли поверненню багатьох давніх традицій. «Ще й зірка в небі не засіяла, як над Львовом благословилося святом: зійшла на землю Божа благодать, звеселила родини в очікуванні Святвечора. А в центрі міста, коло ратуші, люди стрічали дідуха... Сотні тисяч уст повторювали за екраном: «Сповіджаю, господарю, що Христос народився, що наш рід український із ярма звільнився» [1; 1], – повідомляла львівська газета «За вільну Україну» в січні 1991 р. У центрі міста відбувалися конкурси колядників і вертепів, ініційовані громадськими організаціями і підтримані місцевою владою. Україна на той час ще не була незалежною державою, але дух свободи витав у повітрі і це особливо відчувалося під час святкування Різдва.

За роки державної незалежності зимові свята стали щорічною важливою сторінкою в культурному житті Львова. Простежити зміни і трансформації, що відбулися за останні десятиріччя у цій царині, зможемо проаналізувавши культурно-мистецькі події січня 1991-2015 рр.

Головним традиційним різдвяним дійством на Галичині вже кілька століть є вертеп. У новітній період України значний внесок у відродження вертепного дійства зробили аматорські колективи з віддалених сіл, адже і за радянських часів, всупереч офіційній культурній політиці на Львівщині, відзначали Різдво з вертепом: заздалегідь готували костюми, майстрували різдвяні зірки, з уст в уста передавали сценарії та колядки.

Одним із найбільш відомих дослідників вертепів на Галичині є фольклорист Б. Жеплинський. Збираючи безцінні зразки українського фольклору, значну частину досліджень він присвятив ляльковому вертепу. У своїй статті Б. Жеплинський зазначає: «У різдвяному дійстві мають брати участь не лише релігійні персонажі, а й звичайні люди, бо так було здавна заведено в Галичині. Вони повинні розповідати про політичну ситуацію, про те, що найбільше турбує людей» [4; 5]. Напевно, саме тому у вертепах спостерігається тісний зв'язок традиційного і сучасного, новаторського, бо це не тільки інсценізація народження Божого дитяти. У давнину духовна частина вертепу, доповнювалась інтермедіями – веселими сценками з життя народу. Невід'ємними персонажами дійства стали козак, москаль, перекупка, жид, циган. Вони з'являлись і в лялькових вертепах, і в «живих», і згодом органічно вплелися в єдину сюжетну лінію. На початку 90-х років минулого століття спостерігалась деяка консервативність, навіть «законсервованість» сценаріїв вертепів. Можливо тому, що за радянських часів, як і колись у давнину, ці тексти існували переважно в усній формі. Автор збірки вертепів «Сяйво предивної ночі» З. Грегорійчук згадує: «Вишукуючи варіанти народних вертепів, розповсюджених у нашому регіоні, мені не вдавалося натрапити на таке розмаїття, яке задовольнило б потребу колективу, ба більше, я зіткнулася з тим, що львівські вертепники часто використовували однаковий, вже всім відомий текст» [3; 3]. Саме тому відродження давніх традицій сприяло появі нових сценаріїв. У сьогоденні дійовими особами вертепу, поряд із колишніми персонажами, можуть бути сучасні герої кіно і телеекранів, зірки естради і представники політики, дія може перериватися рекламою, а тексти рясніти сучасними висловами.

З цього приводу звернімось до авторитетної думки Б. Жеплинського: «З одного боку це добре, бо з'являється щось нове, сучасне, з іншого – погано, бо такі вертепи часом бувають вульгарними... я

натрапляв на сценарії, де дійовими особами виступають Т. Шевченко, Леся Українка і, навіть... Єва. Це – перебір, несмак» [4; 5]. У вертепах часто можемо бачити художньо переосмислені сучасні події, але важливо, щоб це не суперечило головній традиції: вертеп – відображення світогляду народу, його ставлення до світобудови і дійсності. У наші дні виступи вертепів відбуваються як в рамках фестивалів і спеціальних конкурсів, так і стихійно. Проте, порівнюючи з періодом кінця 80-х рр., помітний спад зацікавлення традиційними вуличними вертепними дійствами. Вже в 1992 р. газета «За вільну Україну» розмістила лише одне оголошення про свято українського вертепу «Ой радуйся, земле» в Музеї народної архітектури та побуту.

У 2000 р. у газеті «Високий замок» вміщено статтю «Щоб ангели співали, іроди конали...», де автор зауважує: «Міжнародний проект «Коляда 2000» до участі запросив багато іноземних гостей. За задумом організаторів саме це б мало привабити знеохочених та розбещених всілякими різдвяними дійствами львів'ян» [2; 1]. Окремого дослідження заслуговує те явище, що найбільше зацікавлення до вертепних виступів виникає під час загострення політичної ситуації у країні. Показовими в цьому сенсі є січень 2005 р. зі знаменитими «Помаранчевими вертепами» та 2014 р., коли багато галасу і дискусій спричинила «жива шопка». Незважаючи на спади і піднесення, в наші дні традиційні народні вертепи заслуговують особливої уваги, адже це унікальна давня традиція, що збереглася в живому вигляді.

На початку 90-х рр. до різдвяної тематики у Львові почали звертатись і професійні мистецькі колективи, в тому числі театри. Такі вистави чи концерти викликали величезну зацікавленість глядачів. Що ж змінилось у січневому репертуарі театрів за останні два десятиліття?

Ще 1990 р. у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької художній керівник театру Ф. Стригун здійснив постановку вистави «Різдвяний вертеп», яка йшла на сцені цього театру понад 10 років і була незмінним лідером січневого репертуару. У львівській філармонії у тому ж 1990 році відбулася постановка мюзиклу за п'єсою С. Майданської «Чарівна шабля» (муз. Р. Хабаля і М. Мануляка, постановка І. Прокопенко). У цій виставі дітям Львова вперше «повернули» традиційного персонажа зимового циклу Св. Миколая. Ця дитяча вистава впродовж трьох сезонів йшла на сцені філармонії щоденно, починаючи з Дня Св. Миколая і до закінчення шкільних канікул. Подібні постановки відбувалися чи не в кожному театрі. Хоча ставлення до таких вистав було неоднозначне. Наприклад, у статті відомої львівської театрознавиці Т. Шевченко читаємо: «...весь час ловила себе на думці: «Побійтеся Бога, ви ж професійний театр!». Перш за все виникло питання, як міг подібного рівня твір потрапити до репертуару театру... Тут же актори просто по черзі декларують текст... з-за театральних лаштунків виглядає лик відверто халтурної спекуляції» [10; 4].

У статті йдеться про постановку твору В. Квітневого «У Віфлеємі новина» у Першому українському театрі для дітей та юнацтва.

У наш час картина дещо змінилася. У січні 2014 р. у Національному театрі ім. М. Заньковецької відбулась прем'єра вистави «Назар Стодоля» (постановка Ф. Стригуна). Прем'єра своєчасна не лише на початок року Т. Шевченка. Як відомо, події драми Т. Шевченка розгортаються саме під час Різдва. Народні сцени, колядки, що звучать у виставі, сприймаються особливо органічно у відповідний календарний період. Проте, решта вистав репертуару січня останніх років не пов'язані з різдвяними святами. У роботі інших театрів також не знаходимо відповідних вистав. Лише у Львівському обласному театрі ляльок упродовж шкільних канікул останніми роками відбувались «Різдвяні театралізовані свята» та у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки протягом 2012-2014 рр. йшла притча для дітей «Шлях до Віфлеєму». Отож, можемо зробити висновок, що відійшли у минуле ті часи, коли найбільш популярною виставою у січні був «Різдвяний вертеп», а лише згадка про колядки забезпечувала повні зали.

Тенденція спаду зацікавленості традиційними колядками спостерігається і в діяльності концертних організацій. На зорі незалежності різдвяні концерти незмінно проходили при повних залах. Аналізуючи афіші 1991-1992 рр. бачимо, що різноманітні львівські естрадні гурти («Мандри», «Дністрияни», «Ватра», фольклорний театр О. Стахіва) давали в той період чимало концертів, інколи по декілька на день. Їх виступи відбувалися в приміщеннях театрів, Палаців культури і кінотеатрів. У наші дні бачимо, що естрадні різдвяні програми стали поодинокими акціями. Зокрема, у 2014 р. їх було декілька: «Різдво у Львові» за участю українських естрадних співаків у приміщенні Львівської опери, «На крилах Різдва» – концерт солістки філармонії О. Ковальнової та «Різдвяне дійство», представлене Галицьким академічним камерним хором. У 2015 р. також відбулось лише кілька таких акцій за участю столичних співаків, добре відомих львів'янам завдяки телебаченню. Львівська публіка стала більш вибагливою, для залучення глядачів у зали вже недостатньо на афіші написати: «колядуймо разом». У той же час аншлаговим виявився камерний концерт «Різдвяний вечір у стилі бароко» за участю знаної київської клавесиністки Н. Свириденко (музична вітальня Львівської

філармонії). Також протягом останніх років на Різдво львів'яни і гості міста активно заповнюють залу Будинку органної і камерної музики. Що ж до програми таких концертів, то тут звучать твори для органа різних епох і стилів, від бароко до сучасності, а з Різдвом їх пов'язує надзвичайна духовна наповненість. Класична музика до Різдва звучить у концертних залах Львова все частіше. Починаючи з кінця 90-х рр. до естрадних виконавців долучаються оркестри, зокрема Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова». Отже, зростає зацікавленість класичною музикою. Можливо, сьогодні у Львові народжується інша музична традиція відзначення Різдва, традиція європейська.

Натомість у концертній діяльності тих колективів і виконавців, що професійну творчість пов'язали з фольклором, репертуар незмінний: повертаються із забуття давні колядки, відтворюються старовинні обряди. Творча майстерня «Слово і голос» (солістка і керівник колективу Н. Половинка) з року в рік з успіхом втілює в життя проекти «Від Миколая до Йордану», «Прощання з колядою» – яскраві феєричні дійства з сучасним світловим оформленням, де звучать і традиційні колядки, і рідкісні зразки фольклору.

У період різдвяних свят у Львові відбуваються численні фестивалі. Деякі з них особливо помітні і мають неабияку мистецьку вартість. На фестивалі «Велика коляда», що проводиться у храмі Пресвятої Євхаристії, колядки виконують хорові колективи. Виникнення цього високого за професійним рівнем і традиційного за наповненістю фестивалю, співпало з початком тисячоліття. Хоча хорові співи на Різдво звучали в цьому храмі ще з 1998 р., коли його повернули церкві, відлік фестивалів почали проводити з 2000 р. За час свого існування «Велика коляда» стала відомою за межами Львівщини і з року в рік об'єднує все більше шанувальників духовного співу. Кілька років поспіль фестиваль присвячувався різдвяним традиціям і співам певних регіонів: 2010 р. – Полісся, 2011 р. – Лемківщина, 2012 р. – Гуцульщина. Фестиваль продовжує розростатись і вже відзначив перші ювілеї.

На сьогодні очевидна необхідність такого фестивалю в культурному просторі Львова. Як зауважила член оргкомітету і режисер фестивалю Н. Дзвоник: «Фестиваль «Велика коляда» є благодатним ґрунтом, на якому зростають молоді музиканти, народжуються творчі формації, втілюють мистецькі задуми композитори» [9; 5]. У 2009 р. вийшов друком перший збірник творів, що виконувались на фестивалі впродовж 10 років. Відтоді такі збірники видаються щорічно. Впорядковані організаторами фестивалю і знаними хоровими диригентами Ю. Антківом, І. Мельником, В. Чучманом, вони містять обробки і авторські композиції українських класиків: М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, М. Колесси, а також твори сучасних українських композиторів, чие мистецтво належить ХХІ ст. Л. Кияновська у передмові до одного з таких збірників зауважила: «...всі автори вельми тонко відчули первинну природу української коляди і природно переосмислили її в сучасній системі музичної виразності. І в цьому поєднанні архаїчного – модерного немає нічого штучного. Адже пара літургійна творчість, в тім і різдвяний обряд, зародившись в прадавні дохристиянські часи, як відображення гармонії наших пращурів з природою, згодом органічно перейняла християнську символіку» [5; 4]. Завдяки фестивалю не тільки зберігаються давні традиції хорового співу, а й народжуються нові твори, відбувається синтез стародавнього й новітнього.

Не можемо оминати увагою ще один зимовий фестиваль, започаткований співробітниками Львівського музею народної архітектури і побуту з метою відтворення давнього ремесла – виготовлення різдвяних зізд. Ще 1988 р. у фондовій збірці різдвяних атрибутів музею з'явилися дві зірки, виконані подвижником народного мистецтва В. Шагалою. Наукові співробітники музею поставили перед собою завдання привернути увагу львів'ян до різдвяної зізди як виду народної творчості, адаптувати її в сучасний вертеп. Підготовка до Різдва – 2007 була підпорядкована цій ідеї та проходила під гаслом: «Зроби різдвяну зізду – підтримай традицію батьків». Як методичний посібник був опублікований один із розділів альбому «Народне мистецтво». Конкурс, започаткування якого було висвітлено в засобах масової інформації, дав можливість музею презентувати і зірки В. Шагали. Завдяки цьому конкурсу розпочалась співпраця музею з народними майстрами, вихідцями з Надсяння Б. та П. Новаками і покладено початок створення етнокультурологічного проекту, який передбачав ряд заходів: семінари, майстер класи, видання методичних посібників, а також щорічний фестиваль-конкурс «Спалах різдвяної зізди» та урочисту ходу зіздарів історичною частиною Львова.

Перші майстер класи розпочалися в жовтні 2007 р. і тривали до Різдва 2008 р. Упродовж цього часу учні, студенти, дітячі громадських організацій, викладачі, вчителі натхненно творили свої різдвяні символи. «Приємно було спостерігати за юними майстрами, з яких дехто вперше тримав молоток. Звичайна деревина в руках учнів правничої гімназії перетворювалась на витвір мистецтва» [6; 4], – писали в газеті «Високий замок». Фестиваль «Спалах різдвяної зізди» сьогодні можна назвати таким, що вийшов за межі Львова і Галичини. У 2010 р. за сприяння працівників музею були організовані майстер класи в українському центрі народної архітектури і побуту – музеї

І. Гончара. Шість зірок стали в той час окрасою Різдва в столиці. Особливою подією було і виготовлення в грудні 2010 р. великої зірки для Патріаршого собору Воскресіння Христового у Києві. У 2011 р. Львівські майстри відгукнулись на прохання керівництва української школи-гімназії м. Сімферополя і проводили майстер класи в Криму. У столиці Криму 7 січня 2012 р. відбувся парад зірдарів, який невдовзі прокоментувало радіо «Свобода». У грудні 2011 р. різдвяні зірки стали окрасою визначної події для України – відкриття української ялинки у Ватикані. Отже, «Спалах різдвяної зірки» – не тільки хода зірдарів і святковий концерт на площі. Хоча, звичайно, для львів'ян і гостей міста є привабливою саме святкова частина фестивалю: «Щорічно 8 лютого у веселий гамірний натовп вливається один із найпримітніших фестивалів Львова. Над вулицями, над людьми, над ярмарковими ятками велично пропливають зірки» [8; 3].

Паралельно з цим яскравим святом у Музеї народної архітектури і побуту (у народі – Шевченківський гай) відбувається іще одне – «Різдво в гаю». Особливістю цього фестивалю є місце його проведення. Святкові заходи і обряди відбуваються у «природних» декораціях, на тлі пам'яток архітектури. Таким чином, гурти колядників стають немов живими експонатами музею. Просто неба організовуються веселі заходи і пригощання. Популяризації цього фестивалю сприяли телепередачі на Львівському телебаченні – відзняті вечорниці в хатах-експонатах і колядування.

Під час різдвяних свят проводяться у Львові і виключно розважальні заходи. Деякі з них, хоч і мають традиційне підґрунтя, однак виглядають дещо надумано, як Миське Свято Пампуха. Серед різдвяних страв у Галичині пампух чи не найулюбленіший. В 2011 р. було створено найбільший пампух в Україні. Після реєстрації рекорду пампух ділили між глядачами. Миське Свято Пампуха було названо в засобах масової інформації «головною подією Різдва у Львові» [7]. У 2012 р. встановлено Рекорд Гіннеса зі створення найбільшої картини-панно з пампухів. Хоча такі розваги додають веселощів і гарного настрою під час різдвяних свят, проте не вони є показовими. Велика увага з боку засобів масової інформації саме до таких заходів свідчить про комерціалізацію Різдва у Львові.

Різдвяні традиції у Львові, відродившись наприкінці ХХ ст., у наш час набули різноманітних форм. За останні десятиліття дещо змінився підхід до тематики Різдва у репертуарі театрів і концертних організацій, традиційні вертепи і колядки також зазнали змін, зумовлених часом. Варто пам'ятати, що Різдво – не лише календарне свято, а особлива духовна пора нашого народу. Період різдвяних свят 2014 р. співпав і з політичними потрясіннями у нашій державі, було відмінено ряд вистав, концертів, і не тільки розважального характеру. Проте декотрі культурні події виявились ще більш необхідними, відбувались із іще більшим піднесенням і натхненням: «Популярність і значимість її (коляди) зумовлена не лише загальноновизнаною роллю цього жанру у народному музичному мистецтві України, але й тим, що коляда у загальних рисах віддзеркалила найважливіші ознаки релігійного світовідчуття українців, які, після втрати Україною державності, зберегли для нації особливу роль, взагалі дозволили їй перетривати як нації. А хіба піднесення патріотичних почуттів сьогодні, у незалежній Україні втратило свою актуальність?» [5; 4].

Список використаної літератури

1. **Базелюк М.** Єднає Коляда / М. Базелюк // За вільну Україну. – 1991. – 10 січ. – Ч. 6 (621).
2. **Базюк Т.** Щоб ангели співали, іроди конали... / Т. Базюк // Високий замок. – 2000. – 10 січ. (№ 3).
3. **Грегорійчук З.** Сяйво предивної ночі / З. Грегорійчук // Збірка вертепів. – Л. : Колесо, 2010. – С. 3–4.
4. **Жеплинський Б.** Справжній галицький вертеп / Б. Жеплинський // Високий замок. – 2012. – 6–8 січ. (№ 2).
5. **Кияновська Л.** Вічно живе світло коляди / Л. Кияновська // Репертуарний збірник хороших творів календарно-обрядового циклу. – Л. : Колір ПРО, 2013. – С. 3–4.
6. **Крижанівська М.** Звізда – дороговказ у житті / М. Крижанівська // Високий замок. – 2007. – 10 лист. (№ 206).
7. **Миське свято пампуха** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/ свято_пампуха](https://uk.wikipedia.org/wiki/свято_пампуха).
8. **Пастернак О.** Над вертепом зізда ясна / О. Пастернак // Високий замок. Додаток «Леополіс». – 2008. – 10 січ. (№ 3).
9. **Українські колядки та щедрівки для однотипного та мішаного хорів** / упоряд. Ю. Антків, І. Мельник, В. Чучман. – Л., 2010. – С. 5–6.
10. **Шевченко Т.** Іще одна датська вистава. Цього разу різдвяна / Т. Шевченко // Ратуша. – 1993. – 14 січ. (№ 3(325)).

References

1. **Bazelyuk Carol M. united** / Maria Bazelyuk // For free Ukraine. – Lviv, 1991. – January 10th., Ch. 6 (621).
2. **To Bazyuk T. angels sang Herod konaly...** / Taras Bazyuk // High Castle. – Lviv, 2000. – January 10th., Number 3.
3. **Light west Hrehoriychuk marvelous night** / Star Hrehoriychuk // Build dens. – Lviv: Wheel, 2010. – С. 3–4.

4. *Zheplynskyi B.* Galician real den. / Bogdan Zheplynskyi // High Castle. – Lviv, 2012. – January 6-8. – № 2.
5. *Kyyanovska L.* Forever living light caroling / L.Kyyanovska // Repertory collection of choral works calendar ceremonial cycle. – L'VIV: Color ON, 2013. – P. 3–4.
6. *M. Kryzhanivska stars – a guide in life* / Maria Kryzhanivska // High zamok.– Lviv, 2007. – Nov 10. – № 207.
7. *Doughnut Festival* [electronic resource]. Access: https://uk.wikipedia.org/wiki/sviato_dumplings.
8. *A. Pasternak bright star above the den* / Olesya Pasternak // High Castle, Leopold application. – Lviv, 2008. – 10 January. – № 3.
9. *Ukrainian Christmas carols and New Year songs for consistency and mixed choirs.* Compiled Yu. Antkiv, I. Melnyk, V. Chuchman.– Lviv, 2010. – P. 5–6.
10. *T. Shevchenko another Danish performance. This time, Christmas.* / Tatyana Shevchenko // Town Hall. – Lviv, 1993. – 14 January. – № 3 (325).

Павлюк Інна Анатольевна, старший преподаватель кафедры оперной подготовки Львовской национальной музыкальной академии имени Николая Лысенка

Рожество в современном Львове: традиции и новшества в событиях культуры и искусства

Осуществляется обзор культурных событий Львова, проводимых в связи с празднованием Рождества. Анализируются изменения и тенденции, которые произошли в этой области за период 1991-2015 годов. Рождественские представления, которые возродились в конце 80-х годов XX в. продолжают вековые традиции украинского народа. В наши дни они приобрели новые формы и стали частью культурной жизни города.

Ключевые слова: Рождество, вертеп, колядка, традиция, концерт, спектакль, фестиваль, Львов.

Pavlyuk Inna, starshy`j vy`kladach kafedry` opernoyi pidgotovky` L`vivs`koyi nacional`noyi muzy`chnoyi akademiyi imeni My`koly` Ly`senka

Christmas in modern Lviv: traditions and novelties in cultural-artistic events

Since Ukraine's independence, Christmas holidays have been an important yearly page in the book of city life. Having analyzed cultural-artistic events of January in the years of 1991-2015, we can trace the changes undergone in the Christmas trend throughout the last decade.

In the past centuries, Vertep has assumed the place of the key traditional Christmas activity in Galicia. At earlier times, the spiritual part of Vertep was supplemented by interludes – episodes from secular life. Nowadays, Verteps reflect current events in an artistically reconceived form. Still, this does not contradict the main Vertep tradition – reflection of the nation's worldview, its attitude towards the ways of the world and the reality of our life. In the scripts of modern Verteps, we can trace a close connection between the traditional and the modern.

At the dawn of the 1990-s, the Christmas theme was disclosed by professional theatres and numerous pop music artists. Having analyzed the January posters of the recent years, we can conclude the following: gone are the days when the most popular performance was 'Christmas Vertep', and a mere mentioning of Kolyadky drew halls full of people. The theatres nowadays feature considerably smaller amount of performances related to winter holidays. In the meantime, the interest in classical music has been steadily growing.

The artistic picture of Christmas Lviv is made up of numerous festivals that not only revive our national traditions and bring Kolyadky back from oblivion, but also create new artistic forms. The most noticeable of these are 'Great Kolyada' and 'Blaze of the Christmas Star'.

Being revived at the dawn of Ukraine's independence, and undergoing certain changes in the past decades, January art events create an unforgettable holiday atmosphere in our city.

Key words: Christmas, Vertep, Kolyada, tradition, concert, performance, festival, Lviv.

Надійшла до редакції 1.11.2015 р.

УДК 477.32

Корольчук Ольга Леонідівна, старший викладач Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;
Виткалов Сергій Володимирович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ

ФЕСТИВАЛЬНА РЕГІОНАЛЬНА ПРАКТИКА В ПРОБЛЕМНОМУ ЦІНІСНОМУ АСПЕКТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ

Аналізується роль і значення фестивальних заходів, проведених на регіональному рівні, у формуванні ціннісних орієнтацій сучасного населення; виявляється їх значення у системі культурного обслуговування.

Ключові слова: фестиваль, регіон, культурно-мистецька практика, ціннісні орієнтації.

Актуальність проблеми. Культурний простір сучасної України, незважаючи на складні суспільно-економічні і політичні реалії, являє собою оригінальну площину художнього експерименту, в якій все більшого поширення набувають фестивалі, організовані у найрізноманітніших формах. Тому логічним є інтерес до цього явища не лише в середовищі учасників та глядачів, але й науковців [1], [4], [6], [8], оскільки цей феномен у такому масштабі розгортається чи не вперше в практиці країни, обтяженій безліччю проблем і втягнутою у війну із сусідньою державою, з якою чимало років вона мала спільну історію.

Не меншу увагу привертає до себе і проблема організації регіональної культурної практики загалом [2; 334-336], позаяк саме в регіонах концентрується безліч ініціатив та форм виявлення художньої творчості. І саме регіони сьогодні зберігають специфічний шарм народної культури та є організаторами цього фестивального руху.

Інтерес до цієї проблеми обумовлюється і підвищеною увагою до питань формування духовної культури сучасної молоді [5], яка значною мірою поступається її характерним ознакам попередньої доби [7].

Мета статті – аналіз фестивальної практики в системі ціннісних змін учасників та організаторів заходів.

Виклад результатів дослідження. Суспільно-політична ситуація в Україні сьогодні характеризується політичною невизначеністю, економічною кризою, відсутністю чітко спланованого напрямку подальшого руху. Це, природно, відбивається і на загальній стратегії розвитку держави та інших її складових, серед яких є і сфера культури. І хоча ця сфера залишається в сучасних умовах відносно самостійним духовним феноменом, зважаючи на той факт, що митець не має над собою ідеологічного диктату у формах висловлення авторської думки, як це було характерно недалекому минулому, однак може працювати лише в межах наявних або ним же зароблених коштів, то і система організації культурної діяльності відбувається також виходячи з цього. У той же час у держави (у сфері культури зокрема) й надалі залишаються достатньо впливовими різноманітні керівні ланки – районні відділи, управління, методичні центри тощо, які і вносять певні корективи в організацію культурної діяльності загалом, виходячи з інтересів держави.

Не зупиняючись на аналізі розмаїття форм сучасної культурної діяльності, акцентуємо увагу лише на фестивальній практиці, яка сьогодні залишається чи не єдиною і найбільш доступною формою участі населення у процесі знайомства зі зразками культури загалом, а в творчому контексті виступає однією з важливих форм самореалізації організаторів та учасників. Утім, повсякденна практика показує, що цьому поняттю людина здатна надавати зовсім різного значення в залежності від індивідуальних інтересів, стилю життя, середовища спілкування.

Зростання загально-соціального значення фестивального руху, породжує необхідність його наукового осмислення, визначення тенденцій розвитку та впровадження конструктивного підходу до організації. Для населення саме фестивалі стають особливою частиною світогляду, дають змогу задовольнити свої естетичні, рекреаційні, гносеологічні потреби. І популярність фестивалів сьогодні обумовлена, перш за все тим, що на периферійному рівні (село, райцентр, маленькі містечка) люди практично не отримують необхідних культурних благ, оскільки радянська система централізованого культурного обслуговування фактично припинила своє існування, а людина, зважаючи на зростання соціальної напруги, численні фінансові проблеми, що породжують безліч локальних проблем, змушена шукати собі якусь розраду. І фестиваль сьогодні мав би виступати справді «штучним заміном свята» [3], оскільки приносить у буденність емоційні елементи, розширює можливості відпочинку, надає йому новизни тощо. І ці фестивалі в своїй основі справді несуть радість спілкування, майже забуту у сучасних умовах, певну конкурсну (змагальницьку) складову, що дає змогу кожному спробувати себе в іншій ролі, не характерній для виробничого процесу чи будь-якого іншого стану. А оскільки ці заходи проводяться в основному на художньому (народно-інструментальному, вокально-хоровому, хореографічному тощо) ґрунті, тобто на тій основі, на якій фактично у кожного є певні навички або хист, то вони є найкращою формою духовної релаксації. Відтак й на регіональному рівні набирають популярності заходи з яскраво вираженою місцевою складовою, тобто саме те, що характерно тому чи іншому регіону: демонстрація національної кухні в усіх її вимірах (Закарпаття) чи святково-обрядової практики також в усіх її вимірах (Волинь). Це можна сказати і про танцювальну складову (Львівщина), або низку форм оригінальних форм виявлення декоративно-ужиткового мистецтва (Полтавщина, Рівненщина чи Івано-Франківщина). А оскільки в країнах, що оточують Україну, свого часу подібні речі також існували і були важливим чинником її національної самоідентифікації – це викликає інтерес. Тому подібні фестивалі залишаються важливою формою міжнародного культурного контакту, що особливо важливо для України, яка намагається визначитися з подальшим напрямом соціального вибору.

Ще однією характерною рисою сучасного фестивального руху є те, що в переважній більшості його організаторами виступає не держава (організовані державою заходи мають дещо інше забарвлення і організуються на всеукраїнському рівні з метою пропаганди більш глобальних явищ), а ентузіасти, то і наявним фестивалям характерна тематична строкатість, різний рівень менеджменту, фінансового забезпечення тощо.

Серед сучасних відмінностей в організації фестивального руху є і той, що національно-культурні процеси, розпочаті у 1991 р., справді стимулювали інтерес до національно-культурної, перш за все, складової. Свідченням чого стала не лише поява значної кількості різнопланової, може й не зовсім професійно підготовленої з наукової точки зору, літератури, однак у щирому бажанні вивчати регіональну історію цим людям не відмовиш. Утім, ця література значно збагатила національне тло культурного простору. Тому сьогодні в регіонах проводиться чимало фестивалів, провідна мета яких – популяризація національно-культурної спадщини в усьому її розмаїтті, або пропаганда нових явищ, що виникли в сучасному культурному просторі. В це викликає інтерес у всіх членів соціуму, оскільки з цими питаннями хоча б частково ознайомлені майже всі. Тим більше, що мова йде про речі, виявлені у художній формі, які стосуються кожного: національна історія, народні звичаї, довілля, дитяче дозвілля, сучасна нетрадиційна музика тощо, тобто все те, що забезпечує кожній країні мир, спокій, добробут та інші, вкрай актуальні речі.

Але якщо подивитися на проблему ширше, то можна помітити, що подібні фестивальні заходи вирішують і чимало політичних (політико-культурних, чи інших подібних) питань, які може й не помітні з першого погляду, але вони є: налагодження тісних контактів між окремими етносами (народностями, націями); широке ознайомлення з культурною спадщиною інших народів в особі учасників, що беруть участь у заходах (а лише розширюючи власну уяву про інший культурний простір, починаєш інакше дивитися і на власні проблеми та здобутки); розуміння того, що незалежно від кольору шкіри, достатку та ще багатьох інших відмінностей, притаманних кожному, переважну більшість людей земної кулі хвилюють абсолютно інші речі: мир, щастя, спокій, добробут, тобто все те, що характерне нормальній людині, незалежно від її місцезнаходження та суспільного статусу. І в цьому головна заслуга фестивального руху, який активно організується на регіональному рівні. Адже саме тут засобами культури і мистецтва можна досягти більш високих результатів, ніж це можна зробити за допомогою зброї чи будь-яких інших насильницьких заходів. Та й світу кожен народ, при всіх його національно-політичних, расових тощо ознаках, цікавий власним культурним розмаїттям.

Утім, не лише фестивалі народознавчого, краєзнавчого спрямування користуються популярністю в регіонах. Сьогодні в країні, попри згадані вище негативні чинники, є чимало людей, які переймаються проблемами високого мистецтва, зокрема органного, джазового, високої моди й ін. Поза сумнівом, організовані заходи з орієнтацією на цю категорію населення, не є масовими у широкому сенсі слова, оскільки їх проведення передбачає наявність відповідних концертних зал, якісних музичних інструментів, підготовленої публіки тощо. Однак їх проведення сьогодні засвідчує факт того, що в країні є люди, що переймаються цими проблемами, а відтак сповідують у своєму повсякденному житті такі речі, як висока художня освіта, активні форми дозвілля, спрямовані на рафінований відпочинок, вузьке коло спілкування, та ще безліч відмінностей, що характеризують подібні заходи. До прикладу, згадаємо «Міжнародні джазові літні вечори», які чимало років організовує в Києві Інститут музики ім. Р.Глієра, що несуть у собі значний потенціал змагальності, оскільки під час виступів проходять конкурсні виступи представників кафедр джазової музики, що функціонують у багатьох країнах світу, а Київ, як одне з небагатьох міст СРСР, був центром плекання і джазового мистецтва. І в регіонах подібних заходів також чимало: «Мельпомена Таврії» – у Херсоні, Art Jazz Cooperation» – у Луцьку та Рівному, «Блага вість Пересопниці», «Шоу-Західний регіон» чи «Дивовижний світ органа» – у Рівному, «Лесені джерела» – у Новоград-Волинському і Житомирі та ін.

Беззаперечно, що подібна система організації культурно-дозвілдової чи музично (театральної тощо) – професійної складової значно змінює систему ціннісного ряду у місцевого населення. Адже останнє починає інакше дивитися на національну історію, народні звичаї, нематеріальну культурну спадщину, та й, власне, свою роль у цьому процесі та культурному просторі. Змінює вона ціннісний ряд і в самих учасників. Адже майже повна відсутність системи підвищення кваліфікації через брак коштів чи загалом фінансовий чинник, дає чи не найкращу можливість митцям обмінятися власними методиками, багатьма професійними речами, які найкраще здобуваються чи формуються під час спілкування із собі подібним, тобто тими, хто знає чого він хоче від мистецтва. І в цьому роль фестивального руху також важко переоцінити.

Це можна сказати і про дитячі міжнародні фестивалі, приміром, рівня «Котилася торба...» (Рівненщина) чи «Золотий лелека» (Миколаївщина), де діти, демонструючи націоналі ігри, форми

проведення дозвілля, одягу, або національну мистецьку складову загалом під час проведення заходу, у той же час прилучаються до чужої їм культурної практики, поступово усвідомлюючи, що в ній є також чимало спільного, вартого уваги. А ігрові моменти, типу футбольних (чи будь-яких інших) матчів і перемога або поразка в них (цікавий, перш за все, факт участі) запам'ятовується назавжди, стимулюють до продовження творчих контактів із ровесниками і ще до безлічі інших речей, які майже не можливо реалізувати за допомогою лише вербальних засобів, а тим більше системи примусу. І саме цим вони значно ефективніше знайомлять дітей з тими цінностями, які постійно декларує держава, утім мало що робить практично у цьому плані.

Змінюють подібні заходи і систему мислення представників органів державної влади, оскільки вони, природно, починають більше опікуватися усім тим, за що вони несуть безпосередню відповідальність, що входить у поле їхньої професійної компетентності. Стимулюють вони і до пошуку відповідних організаторів чи налагодження системи їх підготовки на території, яка входить у зону їх практичної компетенції. І цей ряд позитивних змін на кожному соціально-професійному рівні під впливом проведених фестивальних заходів можна продовжувати. Тому думка відомого польського соціолога про те, що фестиваль «є штучним заміном свята» [3], на наше переконання, в сучасних умовах вже не зовсім відповідає дійсності. Принаймні заходи, що організуються в західноукраїнському регіоні, є справді святом і стимулюють до пошуку не лише нових форм виявлення культурно-мистецької ініціативи, але й роблять людей, на яких би щаблях суспільного життя вони не знаходилися, іншими, здатними до змін. І в цьому, на нашу думку, і полягає основна роль фестивалів будь-якого профілю.

Висновки. Отже, сучасна система фестивальних заходів, маючи яскраве регіональне забарвлення, обумовлене культивуванням традиційної духовної практики, стимулює подальший розвиток фестивального руху, в якому втілюються специфічні особливості кожного з регіонів. Сприяють ці заходи й збереженню історичної пам'яті, оскільки ставлять за мету розробку місцевої культурно-мистецької проблематики, поступове її введення в загальнокультурний державний контекст.

Список використаної літератури

1. **Виткалов С. В.** Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: моногр. / С. В. Виткалов. – Рівне : М. Дятлик, 2014. – 362 с.
2. **Гнидка К.** Регіональна ідентичність в умовах сучасного соціокультурного розвитку регіону / К. Гнидка // Наук. зап. НаУ «Острозька академія». Вип. 14. Ч. II. – Острог, 2014.
3. **Жигульский К.** Праздник и культура / К. Жигульский: пер. с польск. – М. : Прогресс, 1985. – 382 с.
4. **Зуєв С. П.** Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю: дис.. канд. мистец. / С. П. Зуєв. – Х. : ХДАК, 2007. – 207 с.
5. **Про становище молоді в Україні: щорічна доповідь Президенту України, Верховній Раді України, Кабінету Міністрів України.** – К. : Ін-т соціальних досліджень, 2011.
6. **Сичова О. В.** Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні / О. В. Сичова // Мистецтвознавчі зап., 2013. Вип. 24. – С. 257–262; Рось З. Діяльність міжнародних джазових фестивалів як показник основних тенденцій розвитку джазового фестивального руху в Україні в період 1990–2012 рр. / З. Рось // Галичина, 2013. Ч. 22–23. – С. 523–530.
7. **Титаренко Т. М.** Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності / Т. М. Титаренко. – К. : Либідь, 2003. – 376 с.
8. **Швед М. Б.** Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі. 1990–2005 рр. / М. Б. Швед: автореф. дис... канд. мистец.: 17.00.01. – Л., 2006. – 20 с.

References

1. **Vytkalov S. V.** Kuljturno-mystecjka Ukrajina v reghionalnykh vymirakh: monoghr. / S. V. Vytkalov. – Rivne : M. Djatlyk, 2014. – 362 s.
2. **Ghnydka K.** Reghionaljna identychnistj v umovakh suchasnogho sociokuljturnogho rozvytku reghionu / K. Ghnydka // Nauk. zap. NaU «Ostrozjka akademija». Vyp. 14. Ch. II. – Ostrogh, 2014.
3. **Zhyghuljskyj K.** Prazdnyk y kuljtura / K. Zhyghuljskyj: per. s poljsk. – M. : Proghress, 1985. – 382 s.
4. **Zujev S. P.** Suchasnyj kuljturnyj prostir ta semiotyka muzychnogho festyvalju: dys.. kand. mystec. / S. P. Zujev. – Kh. : KhDAK, 2007. – 207 s.
5. **Pro stanovyshhe molodi v Ukraini: shhorichna dopovidj Prezydentu Ukrainy, Verkhovnij Radi Ukrainy, Kabinetu Ministriv Ukrainy.** – K. : In-t socialnykh doslidzhenj, 2011.
6. **Sychova O. V.** Typy mystecjkykh festyvaliv i konkursiv u suchasnij Ukraini / O. V. Sychova // Mystectvoznachchi zap., 2013. Vyp. 24. – S. 257–262; Rosj Z. Dijaljnistj mizhnarodnykh dzhazovykh festyvaliv jak pokaznyk osnovnykh tendencij rozvytku dzhazovogho festyvaljnogho rukhu v Ukraini v period 1990–2012 rr. / Z. Rosj // Ghalychyna, 2013. Ch. 22–23. – S. 523–530.
7. **Tytarenko T. M.** Zhyttjevyj svit osobystosti: u mezhakh i za mezhamy budennosti / T. M. Tytarenko. – K. : Lybidj, 2003. – 376 s.

8. *Shved M. B.* Tendenciji rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoji muzyky v Ukraini na novomu etapi. 1990–2005 rr. / M. B. Shved: avtoref. dys... kand. mystec.: 17.00.01. – L., 2006. – 20 s.

Корольчук Ольга Леонидовна, старший преподаватель Института искусств Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки

Выткалов Сергей Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологи и музееведения Ривненского государственного гуманитарного университета

Фестивальная региональная практика в проблемном ценностном аспекте современной культурной ситуации

Анализируется роль и значение фестивальных мероприятий, проведенных на региональном уровне, в формировании ценностных ориентаций современного населения; выявляется их значение в системе культурного обслуживания.

Ключевые слова: фестиваль, искусство, регион, культурно-художественная практика, ценностные ориентации.

Korolshuk Olga, st. vikladach Institutu mustetsv Zaxidnoevropeyskogo natsionalnogo universitetu im. Lesi Ukrainku;

Vytkalov Sergij, the candidate of study of art, associate professor of department, kylturologii and myzeeznavstva of Rivnenskogo of state humanitarian university

Festival regional practice in the problem valued aspect of modern cultural situation

The role of festival measures is analyses in the system of cultural maintenance of modern population; the specific of regional level appears, problem row in organization of the system of cultural service. Attention is accented on importance of the begun reform of local self-government, which must stimulate the leaders of local level to the search of corresponding specialists in organizations of this service, or adjusting of the own system of training of professional personals of sphere of culture.

The festival row of measures which will get organized in the different regions of Ukraine and their value appears in modern cultural practice is examined. Most actual проблематику which interests a local population in the field of leisure is shown. It is marked importance of such measures in the general system of forming of artistic culture of children.

It is marked on the important line of artistic festivals – contentedness which stimulates the exposure of cultural initiative at any categories of population.

Key words: festival, art, region, cultural and art practice, valued orientations, local population.

Надійшла до редакції 2.10.2015 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.032(37).87

Гамалія Катерина Миколаївна, кандидат історичних наук, доцент кафедри дизайну одягу Київського національного університету культури і мистецтв

РИМ: МАГІЯ ДІЙНОСТІ ЧИ РЕАЛЬНІСТЬ МІФУ?

Простежується еволюція міфу давнього Риму від його заснування до падіння Римської імперії. Розглянуто співзвучність міфологічних сюжетів реальним подіям римської історії. Показана трансформація античного міфу на теренах України.

Ключові слова: Рим, імперія, міф, історія, трансформація, сюжет.

Поглибленому розумінню історії світової культури сприяє дослідження урбанізаційних процесів, оскільки міста та урбанізовані простори виступають тими ареалами, де найповніше проглядається хід культурогенезу у просторово-часових межах. Поступ історії і, відповідно, розвиток культури нероздільно пов'язані з урбанізацією, оскільки, як зазначив архітектор XIX століття В. Семенов, «місто є тією необхідною формою, в якій тільки і могла розгорнутися відома нам культура» [17; 4].

Систематичне наукове вивчення феномену міста розпочалося у першій чверті XX ст., коли з'явилися ґрунтовні дослідження А. Бюхнера, М. Анцифірова, А. Вебера, П. Парка та ін. Ці праці заклали основи подальшого розвитку урбаністики. У другій половині XX ст. до проблем еволюції міста зверталися зарубіжні і вітчизняні учені: Г. Чайлд, Л. Мамфорд, Р. Адамс, В. Глазичев, Ю. Андрєєв, В. Тимофієнко, Ю. Репін, А. Пучков та ін. Багаторічні дослідження в галузі урбаністики беззаперечно довели, що «подібно до інших універсальних історичних категорій, таких як держава, класи, приватна власність, місто пройшло досить тривалий шлях розвитку, перш ніж стало самим собою не тільки номінально, а й субстанційно» [1; 5].

Було констатовано, що формування міста є необхідною складовою цивілізаційного процесу. За словами швейцарського історика і критика архітектури З. Гідіона «місто – це одвічний феномен, пов'язаний з кожною культурою. Цивілізація (civilization) і місто (city) – слова одного кореня» [23; 10]. Міста, «вогнища урбанізації», виступали осередками культури, через зразки зодчества та особливості побуту мешканців яких можна відтворити історичне минуле певних країн – окремих ланок загальнолюдської цивілізації. Нині, в епоху зростаючих темпів урбанізації, та прогресуючої глобалізації, співставлення цивілізацій різного часу та місця існування, а також культур різних етносів є, безумовно, актуальним [10]. Результати дослідження елементів міської культури корисні не тільки для історії та соціології, а й для інших галузей гуманітарного знання. Вони виступають фундаментом історії мистецтва, оскільки «провідними видами мистецтва було зодчество та супроводжуюче життя і смерть людини коло предметів декоративно-прикладного мистецтва» [7; 175].

Еволюцію сприйняття сутності міста як феномену культури з урахуванням особливостей етнічних груп відмічав ще Данте в XIV ст. Дослідження побуту городян різних країн та часів, складу їхньої їжі, особливостей одягу, трансформації інтер'єру житла, характеру родинних стосунків допомагають формуванню етнологічної складової культури. Проте «етнокультурний (національно-культурний) процес – це процес освоєння людей у довкіллі, результати якого мають суб'єктивний характер і лише за певних обставин можуть набути (а можуть і не набути, що є правилом) загальнолюдського значення» [2; 12].

Розуміння закономірностей історичного розвитку людства стає більш повним при спостережанні поступового підвищення рівня урбанізації на теренах доіндустріальних цивілізацій. Довершеною формою класичного давнього міста можна вважати Рим – продукт «зрілої» античної цивілізації (тож недарма від латинського слова *urbem*, що означає «місто» походить термін «урбанізація»). І від самого початку існування цього величного міста його історія пов'язана з міфами та легендами. Уявлення про те, що боги передрекли Риму владу над світом, лежали в основі світогляду давніх римлян, що сприяло створенню так званого «римського міфу».

Згідно з легендою, Рим заснували у 753 р. до н.е. брати-близнюки Ромул (Romulus) та Рем (Remus), за однією з міфологічних версій сини весталки Реї Сильвії та бога війни Марса. Їх наказали кинути в річку у корзині як біблійного Мойсея, але хвиля викинула їх на берег, де їх знайшла вовчиця, що вигодувала малят своїм молоком. Маленькі брати разом із вовчицею-годувальницею зображені на картині Рубенса, що зберігається в Римі у Капітолійському музеї і відтворені у відомій бронзовій скульптурі «Капітолійська вовчиця».

Коли брати вирости, вони повернулися на те місце на лівому березі Тибру, де їм вдалося врятуватися, і вирішили закласти місто. Тут не було поселення, тому перш за все вони мали позначити його кордони для зведення міської стіни, яка є головною ознакою міста, межею між внутрішнім і зовнішнім, своїм та чужим просторами [16]. Тож не дарма давнє слов'янське слово «град», так само як сучасне «город», походять від дієслова «ограждать» (городити). В давнину огороження території під майбутнє місто неодмінно супроводжувалось магічними ритуалами. Починаючи з первісності, люди здійснювали магичні дії, спрямовані на заняття, пов'язані з природним оточенням: землеробством, мисливством, рибальством, побудовою жител. Особливо ретельно виконувалися ритуали в тих випадках, коли діяльність людини супроводжувалася елементами ризику або небезпеки [13]. Людському поселенню загрожували сусідні та віддалені племена, отже воно обов'язково мало бути огороженим. Абриси майбутньої горожі Ромул і Рем окреслювали на землі за етрусським звичаєм.

Етруски – народ, що з глибокої давнини заселяв територію на північному заході середньої Італії, відому у римлян як Етрурія, а нині – Тоскана. Колонізаційний рух етрусків досяг Лації, де був заснований Рим. Вони створили розвинену культуру, що передувала римській і мала на неї величезний вплив. Етрусська архітектура підготувала технічні та композиційні основи архітектури Давнього Риму: планування вулиць, що перехрещувалися під прямим кутом, розділяючи місто на чотири квартали; аорчне склепіння; застосування дренажів та штучного зрошення. Створена у Давньому Римі при Луції Тарквінії (царював із 616 по 579 рр. до н.е.) спочатку як канал для відведення води з заболоченої низини між узвишшями Палатин та Капітолій величезна труба висотою понад 4 м., що отримала назву Клоака Максима, і донині виконує функцію як частина римської каналізаційної системи [3]. Храм Юпітера на Капітолійському пагорбі та низку святилищ зводили для римлян етрусські майстри. Скульптурний портрет, що з'явився у мистецтві етрусків через розвинений у них культ предків, теж запозичений римлянами.

Під етрусським впливом склався римський пантеон: богиня мудрості і ремесел Мінерва – аналог етрусської Мневри, бог морів Нептун – Нефунса, бог підземного царства Аїд – Анта. Від етрусків римляни перейняли науку про ворожіння на нутрощах тварин, структуру і озброєння армії, бої гладіаторів, змагання на колісницях.

До латинської мови увійшли деякі етрусські запозичення, що потім стали інтернаціональними: персона, сателіт, церемонія, антена, арена, цистерна, елемент, літера. Існує думка, що сама назва міста «Рим» походить не від імені Ромула, а від назви етрусської родини Рома «Ruma». Етрусського походження були і давньоримські царі роду Тарквініїв.

Отже, за етрусським звичаєм на одному з семи пагорбів, Палатині, Ромул почав проводити плугом борозну (померій), межу майбутнього міста. За повір'ям, померій окреслює вміщену в ньому територію неначе магічним колом, що робить місто неприступним для ворогів [8]. Перетинати цю священну межу можна було лише там, де борозна переривалася, тобто через намічені ворота. Проте Рем зухвало перестрибнув через борозну, образивши святість стіни, за що розлючений Ромул вбив його ударом у скроню з криком «Хай гине той, хто перестрибне мою стіну!». Після цього за етрусським обрядом (луперкалієм) юнаки-луперки, молоді жерці храму Фавна (покровителя лісів, пастухів, захисника отар від вовків, названого Луперкус від *lupus* – вовк), пробігли по обрису померію, в межах якого було закладено квадратне, оточене стінами місто «Quadrata» Roma [15]. Обриси майбутнього міста були политі братньою кров'ю, і від початку існування воно було приречено до постійних війн. У XX ст. колізію прадавнього братовбивства відтворив італійський кінорежисер і сценарист С. Корбуччі у фільмі «Ромул і Рем» (1961 р.).

Жителів у новому місті було небагато, і Ромул оголосив його «притулком», куди запросив засланих, збіглих рабів, дезертирів та злочинців. Тому спочатку Рим заселяли тільки чоловіки, але через чотири місяці після заснування міста, Ромул влаштував свято, на яке запросив сусідні племена, і за його сигналом римляни захопили в полон молодих жінок. Момент захоплення сабіянок відображений на картині Рубенса і відтворений у фільмі Рішара Потье (1961 р.), а ритуал викрадення наречених став одним із римських звичаїв. Новим звичаєм стало і те, що 12 лікторів-охоронців Ромула ходили зі жмутами «фасцій» – півтораметрових прутів ільма чи берези, перев'язаних червоною шкіряною стрічкою, серед яких знаходилася сокира. Через багато століть слово фасцій

трансформувалось у «фашизм», символізуючи жорстокий результат тиранічного правління. Існує думка, що перший цар Риму, Ромул, який правив 38 років (753-716 до н.е.), був не більшою мірою історичним персонажем, ніж, скажімо, британський король Артур, а щодо причин його смерті самі римляни і досі сумніваються: чи був він взятий на небо, чи його вбили розлючені співгромадяни [22].

З часом Рим розростається, його первісна топооснова збільшилася у 12 разів, і він вже знаходився не тільки на Палатині, а займав сім пагорбів (Septimontium) – Палатин, Авентин, Капітолій, Целій, Есквілін, Квиринал та Вимінал – подібно до таких визначних міст світу, як Єрусалим, Лісабон або зеленосхилий Київ. В основі імперського менталітету римлянина лежала авторитарність царської влади. Право жорстоко карати за непокору називалося «imperium», звідки походить слово «імперія». Революція, що призвела до заснування у 509 р. до н. е. римської республіки, також пов'язана з міфом. Сексту, синові Тарквінія Гордого, сподобалася Лукреція, жінка заможного громадянина. Отримавши відмову на свої залицяння, він пригрозив їй, що уб'є її та одного з рабів, звинувативши їх у злочинному зв'язку. Лукреція поступилася, але не змогла пережити ганьбу і добровільно пішла з життя. Її чоловік звернувся до Люціуса Брута та інших співгромадян, і вони вигнали з Риму Секста і Тарквінія Гордого. Гідною заміною царської влади вони вважали республіку. Так з'явився другий наріжний камінь римського менталітету: бажання політичної свободи та неприпустимість знаходження влади в руках однієї людини [21].

Образ доброчесної та прекрасної римлянки був популярним у західноєвропейському мистецтві за часів Відродження та Бароко. Вона надихнула на створення картини «Тарквіній і Лукреція» спочатку Тиціаном, а потім Рубенсом. За часів римської республіки набули поширення легенди і міфи про героїв, що принесли себе в жертву заради слави і процвітання Риму. Серед них були Паллант – син Геракла, Коринф – син Зевса, Менесфей та Евріал – соратники троянця Енея. Ці герої завойовували нові землі, отримували перемоги в битвах та спортивних змаганнях, залишаючись у пам'яті людей як зразок сили і мужності.

Нарешті, коли Рим став столицею великої імперії, що простягалася від Шотландії до Сахари, його нова іпостась почала потребувати нових міфів, і це добре розуміли його правителі. Прикладаючи чимало зусиль для сакралізації своєї особи, Кай Юлій Цезар (100-44 рр. до н.е.) оголосив себе потомком Енея, сина Венери, що мало свідчити про божественне походження самого Цезаря. У римському міфі про Енея відтворювалися колізії, запозичені з грецької міфології, що знайшли втілення в «Іліаді» Гомера.

Після загибелі Трої Еней на чолі купки співвітчизників, тримаючи за руку малого сина Асканія-Юла та несучи на плечах престарілого батька Анхіза, сховався на горі, вкритій лісом. Потім у віддаленій затоці втікачі збудували кораблі і покинули рідні береги. Шість років кораблі носило Середземномор'єм, і нарешті закинуло до Італії, де за вказівкою Юпітера троянці мали побудувати місто. Вітер пригнав їх до місцевості, де широка ріка впадала у море, береги вкривала зелень, а далі йшла рівнина, вкрита родючою землею. Вони вирішили оселитися тут, але спершу їм довелося воювати з місцевим населенням, і лише після того син Енея заснував місто Альба-Лонга в Лациї. Римський поет Вергілій, відобразивши події, про які йшлося в міфі про Енея, в поемі «Енеїда», писав, що римський солдат-селянин подібний до бджоли. Він вперто працює і потреби спільноти ставить вище від своїх власних, але окрім чесності та стійкості в його характері присутні хаос страстей, ірраціональність та жорстокість вояка. Римляни були втіленням свого міфу, народом жорстоким, міцним, самостійним, який завдяки цілеспрямованості та дисципліні зміг побудувати блискучу імперію.

Говорячи про поему Вергілія, не можна не згадати «Енеїду» українського письменника, драматурга і поета І. Котляревського (1768-1838 рр.), поему, над якою він працював упродовж 30 років і яка була видана у повному обсязі 1842 р., вже після його смерті. На сюжетній основі однойменного твору Вергілія він створив лірико-епічну, травестійно-бурлескную поему, написану живою українською мовою.

Римляни вважали своїх богів подібними до людей, з усіма вадами характеру, і Котляревський відтворив їхні образи з іронією, що іноді переходить у гротеск. Так, Нептун зображений особою, яку можна легко підкупити: «Я Нептуну півкопи грошей в руку суну, аби на морі шторм утих», а богині «в гніві також баби, і як перекупки горланять». З м'яким гумором змальовує Котляревський троянців, надаючи їм рис козаків-запорожців і оточуючи їх атрибутами українського побуту часів XVIII ст.: ілі вони галушки з салом, борщ, куліш, лемішку, гречані пампушки з часником, одягалися у сорочки, свити та кожухи. Проте під час битви гумор поета поступається перед його захопленням звитягою вояків: «Любов к отчизні де героїть, там сила вража не устоїть, там грудь сильніша від гармат». Зображення Котляревським козаків в образі відважних троянців нагадує про героїзм та патріотизм наших предків [9].

Поєми Гомера, Вергілія та Котляревського поєднує схожість сюжетної канви та прагнення авторів відобразити низку реальних подій у казковому полотні міфу. На думку швейцарського психіатра К.-Г. Юнга, в основі міфів, легенд та казок лежать загальні символи (архетипи), в яких знаходить своє висловлення «колективне підсвідоме», успадковане від предків, а не отримане в

результаті особистого досвіду [20]. Кожна епоха живе в просторі свого міфу. Переходячи від одної епохи до другої, від одного народу до іншого, міф, як зазначив французький етнолог і соціолог К. Леві-Стросс, підлягає трансформації, модифікується, його епізоди міняються місцями, якісь елементи щезають, додаються нові [11]. Сюжет міфу – складний конгломерат, в якому «можна знайти нашарування міфів різних епох і племен, відзвуки різних релігійних і моральних поглядів, історичних подій, відголоски родового і племінного устрою, строкаті залишки культів, контамінації сюжетних мотивів і навіть цілих міфів, героїчних сказань та казок» [6; 48].

Римським імператорам міфічне підтвердження їхньої приналежності до богів здавалося недостатнім. Побувавши в Єгипті, Цезар на власні очі переконався у дієвості сакралізації влади через монументальні свідчення її міці. Бажаючи підкріпити віртуальну легенду про своє божественне походження матеріальним втіленням, він збудував на форумі храм Венери, матері Енея. Надалі планувалося збудувати храм Марса – батька Ромула. До уславлення особи імператора долучалися і його поплічники: статую правителя поставили в храмі бога Квіріна, якого ототожнювали з Ромулом, а в 45 р. до н.е. почали карбувати монети із зображенням Цезаря в профіль (перший випадок виготовлення монет з профілем властителя ще до його смерті).

Нестримне бажання ототожнити себе з божеством відчував і наступник Цезаря, імператор Октавіан (63-14 рр. до н.е.). Міф щодо його походження базувався на тому, що його мати Аттія начебто зачала сина від бога Аполлона, який спустився до неї, коли вона заснула в храмі. Своє ім'я Октавіан замінив на Август, тобто «звеличений богами». Особливою постановою сенат відніс його до сонму богів, а місяць секстилій (серпень) перейменував на «август», додавши до нього 31 день, щоб за довжиною він не поступався липню («июлю»), названому за іменем Юлія Цезаря. Уздовж форуму, створеного за часів Августа, вишикувався парад історичних статуй: з одного боку Ромул, перший цар Риму, і відомі діячі республіки; з другого – Еней, легендарний засновник Риму, його син Юл (Юлій), а далі представники родини до Юлія Цезаря, названого батька Августа. Злиття в образі імператора вищих земних та небесних функцій забезпечило йому центральне місце у римській іконографії [14].

У наш час колізії, пов'язані з правлінням Августа, знайшли втілення у фільмі американського кінорежисера і сценариста Р. Янга «Римська імперія: Август» (2003 р.). Але найбільшого розмаху набула міфотворчість в офіційній пропаганді Риму за часів правління наступників Августа. Рим, Вічне місто в уяві європейців представлялося як епітома могутньої влади, встановлена завдяки військовій міці та силі закону. Відомий латинський вислів «urbietorbi» (місту та світу), означає переконання римлян у тому, що хоча всім містам на землі зазначені межі, Рим є особливим містом: протяжність його і світу збігається. Проте під кінець правління Августа величезне місто, в якому проживало різноманітне космополітичне населення, було фокусом занедбаності та збудження. Для того, щоб стримувати невдоволення простих людей, необхідно було спрямувати їхню уяву на ілюзорні обіцянки щасливого життя.

Людина з прадавніх часів мріяла про «земний рай», «золотий вік» – фантастичний світ, в якому вона начебто колись жила, щаслива і безтурботна. Такі мотиви простежуються у творчості Гомера на межі IX-VIII ст. до н.е. У його поемі «Одисея» неодноразово зустрічаються згадки про нетутешнє щасливе життя: Єлісейські поля, де за велінням богів перебувають у вічному блаженстві герої після своєї загибелі (Од., IV, 561-569); острів Схерія, де протікає безтурботне існування казкового народу феакійців-мореплавців (Од., VI-VIII, XIII). Зображує цей щасливий період існування людства і другий після Гомера видатний поет архаїчного періоду – Гесіод (VIII-VII ст. до н.е.), який у своїй поемі «Праці і дні» писав: «В прежнее время людей племена на земле обитали // горестей тяжких не зная, не зная ни трудной работы, // ни вредоносных болезней, погибель несущих для смертных...» [5; 42-43]. Прагнучи душею до колишнього безтурботного існування, давні люди не вважали його безповоротно втраченим. Притаманне їм уявлення щодо циклічності часу дозволяло сподіватися, що минуле обов'язково повернеться – так само, як сонце кожного ранку знов сходить на небо, як весна неодмінно заступає зиму [4]. Міф про золотий вік знайшов своє місце і в римській міфології. Утопічні мрії мас, що сколихнулися в Римі в епоху кризи, набули есхатологічних та месіанських відтінків. Важливим фактором, характерним для ідейної атмосфери Риму епохи громадянських війн, було широке використання популярних утопічних образів у пропаганді різних політичних угруповань. Чекання майбутнього благополуччя все частіше пов'язувалося з надіями на діяльність політичних лідерів, які, в свою чергу, спекулюючи на утопічних ілюзіях мас, широко використовували у пропаганді обіцянки досягти цього добробуту, висуваючи їх як гасла, принадливі для широких мас населення. Оголошення про наступ нової щасливої епохи (золотого віку) стали такими частими, що перетворилися на штамп офіційної фразеології. В інтерпретації однієї теми – теми «золотого віку» – в різні періоди мали місце специфічні утопічні концепції. Так, у ранньому імперському Римі в ідеології народних мас золотий вік уявлявся в основному як блаженна епоха рівності і щастя, що залишилася в минулому та очікується в майбутньому; ідеологи сенатської опозиції мріяли про

золоті роки аристократичної республіки або про реставрацію цього республіканського золотого століття; офіційна ж пропаганда пізньої імперії невтомно намагалася переконати римлян у тому, що золотий вік вже настав (згадаємо трансформацію ідеї комунізму, в реальності побудови якого намагалися переконати народ в СРСР) [19].

Падіння Римської імперії, руйнування давнього Риму були обумовлені амбіціями, зрадництвом та кровопролиттям, про що, до речі, йшлося і в міфах. Ті ж теми, що супроводжували заснування величного міста, знову виникли на момент його руйнації, і давній період його історії завершив коло від Ромула до Августа.

Римська історія знайшла відображення у творах античних істориків, політиків, письменників, поетів та драматургів, з яких можна почерпнути чимало важливих фактів тогочасного життя. Але чому примхлива канва міфу цікавить нас не менше, ніж опис реальних подій? Як стверджував британський антрополог Б. Малиновський (1884-1942 рр.), міф є істотним інгредієнтом людської цивілізації: «Міф, як ствердження первісної реальності, яка ще існує в сьогоденному житті, і як виправдання життя попереднього, представляє ретроспективний зразок моральних цінностей, соціологічного порядку та магічної віри. Тому він є не меншим джерелом фактів, ніж різновид науки, ніж галузь мистецтва або історії, ніж казка, що вміщує їх пояснення» [24; 124–125]. Аналогічні роздуми щодо природи міфу можна знайти у М. Стеблін-Каменського: «Міф – водночас і створена фантазією і пізнана реальність, і вимисел, і правда, тобто форма творчості, не зрівняна з її набагато більш спеціалізованими формами, як поезія чи наука» [18; 87]. Для міфічної свідомості категорії міфу більш реальні, ніж наукові категорії для науки XVII-XIX ст. [12].

На думку німецького історика античності Б. Нібура (1776-1831 рр.), найдавніший період римської історії Риму не був «історичним», оскільки тільки поява писемних джерел (анналів, хронік тощо) може дати основу для відтворення минулих подій [25]. Проте тонка інтуїція дослідника дозволила йому, базуючись на джерелах наративного характеру (міфах і легендах) та археологічних пам'ятках матеріальної культури, вважати Тарквініїв історичними особами. У 80-х рр. XIX ст. італійський археолог А. Карандаші під час розкопок на Палатині знайшов руїни VIII-VII ст. до н.е., що співпадало з часом заснування Риму. Це дозволило визначити час, який до того вважали легендарним, істинно історичним. Історичне підґрунтя має і легенда про викрадення сабінянок, оскільки вона відображає реальний факт синойкізму: об'єднання шляхом війни 3-х племен давніх латин, сабін та етрусків, яке призвело до створення общини в Римі. У XX ст. (у 1961 р.) склалися реальні умови для того, щоб до рангу історичних осіб увійшов Нума Помпілій, за легендою другий цар Давнього Риму.

Міфологія відігравала величезну роль за часів античності, настільки велику, що впродовж трьох наступних тисячоліть освічені люди не змогли позбутися зачарування історією античних богів та героїв. Міф вміщував зачаток майбутніх поем, трагедій, кінофільмів, які стали безцінним внеском у світову культуру. А в культурі кожного народу раціональне сприйняття світу має таке ж глибоке коріння, як і міфологічне.

Список використаної літератури

1. **Андреев Ю. В.** Ранние формы урбанизации / Ю. В. Андреев // Вестник древней истории. – 1987. – № 1. – С. 3–18.
2. **Безклубенко С. Д.** Теорія культури : учеб. пособие / С. Д. Безклубенко. – К. : КНУКІМ, 2002. – 323 с.
3. **Гамалія К. М.** Довге життя гідротехнічних споруд давніх цивілізацій / К. М. Гамалія // Матеріали XI наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми науки і техніки», Київ, 4-6 жовт., 2012 р. – К., 2012. – С. 129–130.
4. **Гамалія К. М.** Утопічний роман XVI–XIX ст.: еволюція в часі і просторі / К. М. Гамалія // Аркадія. – 2012. – № 1 (32). – С. 35–40.
5. **Гесиод.** Работы и дни / Гесиод ; пер. с древнегреч. В. В. Вересаева. – М. ; Пг. : Недра, 1927. – 87 с.
6. **Голосовкер Я. Э.** Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 218 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
7. **Дмитриева Н. А.** Искусство Древнего мира / Н. А. Дмитриева, Н. А. Виноградова. – М. : Дет. лит., 1989. – 207 с.
8. **Кнабе Г. С.** Историческое пространство и историческое время в культуре древнего Рима / Г. С. Кнабе // Культура древнего Рима. В 2 т. / ред. Е. С. Голубцова. – М. : Наука, 1985. – Т. 2. – С. 108–166.
9. **Котляревський І. П.** Енеїда / І. П. Котляревський ; мал. А. Базилевича. – К. : Рад. шк., 1989. – 286 с.
10. **Лазарева И. В.** URBI ET ORBI: Пятое измерение города / И. В. Лазарева. – М. : ЛЕНАНД, 2006. – 80 с. – (Теоретические основы градостроительства).
11. **Леви-Стросс К.** Миф, ритуал и генетика / К. Леви-Стросс ; [пер. с фр. С. С. Неретиной] // Природа. – 1978. – № 1. – С. 90–106.
12. **Лосев А. Ф.** Античная философия и общественно-исторические формации / А. Ф. Лосев // Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др. – М. : Наука, 1988. – С. 6–77.

13. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; [пер. с англ. А. П. Хомич] ; ред. О. Ю. Артёмова. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.
14. *Мириманов В.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В. Мириманов. – М. : Согласие, 1997. – 328 с.
15. *Пучков А. А.* Очерки о древних и раннесредневековых городах. К поэтике античной архитектуры / А. А. Пучков. – К. : Муз. Україна, 2006. – 348 с.
16. *Пучков А. А.* Поэтика античной архитектуры / А. А. Пучков ; отв. ред. В. И. Ежов. – К. : Феникс, 2008. – 992 с.
17. *Семёнов В.* Благоустройство городов / В. Семёнов. – М., 1912. – 184 с.
18. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.
19. *Чернышов Ю. Г.* Миф о золотом веке и утопический социализм / Ю. Г. Чернышов // Город и государство в античном мире. Проблемы исторического развития / отв. ред. Э. Д. Фролов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – С. 120–137.
20. *Юнг К. Г.* Архетип і колективне несвідоме / К. Г. Юнг ; [пер. з нім. К. Котюк]. – Л. : Астролябія, 2012. – 588 с.
21. *Baker S.* The Rise and Fall of an Empire / S. Baker. – London : BBC Books, 2007. – 447 p.
22. *Beard M.* Foreword / M. Beard // Baker S. The Rise and Fall of an Empire / S. Baker. – London : BBC Books, 2007. – P. 9–24.
23. *Gideon S.* Introduction / S. Gideon // Sert J. L. Can our Cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions / José Luis Sert. – Cambridge : The Harvard Univ. Press, 1944. – P. IX–X.
24. *Malinowski B.* Myth in primitive psychology / B. Malinowski. – London : Kegan, 1926. – 128 p.
25. *Niebuhr B. G.* Römische Geschichte. II Band / B. G. Niebuhr. – Berlin : M. Isler, 1973. – 556 s.

References

1. *Andreev Ju. V.* Rannieformyurbanizatsii / Ju. V. Andreev // Vestnik drevney istorii. – 1987. – № 1. – S. 3–18.
2. *Bezklubenko S. D.* Teorii a kultury : uchbovyi posibnyk / S. D. Bezklubenko. – K. : KNUKIM, 2002. – 323 s.
3. *Gamaliia K. M.* Dovge jytta gidrotekhnichnyh sporud davnih zivilizazii / K. M. Gamaliia // Materialy XI nauk.-prakt. konf. «Aktualni problemy nauki i tekhniki», Kyiv, 4–6 jovt., 2012 p. – K., 2012. – S. 129–130.
4. *Gamaliia K. M.* Utopichnyi roman XVI–XIX st.: evoluziia v chasi I prostori / K. M. Gamaliia // Arkadiia. – 2012. – No 1 (32). – S. 35–40.
5. *Gesiod.* Raboty I dni / Gesiod ; per. s drevnegrech. V. V. Veresaeva. – M. ; Pg. : Nedra, 1927. – 87 s.
6. *GolosovkerJa. E.* Logika mifa / Ja. E. Golosovker. – M. : Nauka, 1987. – 218 s. – (Issledovanii apo folklore I mifologii Vostoka).
7. *Dmitrieva N. A.* Iskustvo Drevnego mira / N. A. Dmitrieva, N. A. Vinogradova. – M. : Detskaia literatura, 1989. – 207 s.
8. *Knabe G. S.* Istoricheskoe prostranstvo i istoricheskoe vremia v culture drevnego Rima / G. S. Knabe // Kultura drevnego Rima. V 2 t. / отв. ред. E. S. Golubzova. – T. 2. – M. : Nauka, 1985. – S. 108–166.
9. *Kotliarevskii I. P.* Eneida / I. P. Kotliarevskii ; mal. A. Bazylevicha. – K. : Radianska shkola, 1989. – 286 s.
10. *Lazareva I. V.* URBI ET ORBI: Piatoe izmereniie goroda / I. V. Lazareva. – M. : LENAND, 2006. – 80 s. – (Teoreticheskie osnovy gradostroitelstva).
11. *Levi-Stross.* Mif, ritual i genetika / Klod Levi-Stross ; [per. s franz. S. S. Neretinoi] // Priroda. – 1978. – № 1. – S. 90–106.
12. *Losev A. F.* Antichnaia filosofii i obshchestvenno-istoricheskie formazii / A. F. Losev // Antichnostkak tip kultury / A. F. Losev, N. A. Chistiakova, T. Ju. Borodaii dr. – M. : Nauka, 1988. – S. 6–77.
13. *Malinivskii B.* Magiia, naukaireligiia / B. Malinivskii ; [per. s angl. A. P. Khomich] / red. O. Ju. Artiomova. – M. : Refl-buk, 1998. – 304 s.
14. *Mirimanov V.* Iskustvo i mif. Zentralnyi obraz kartiny mira / V. Mirimanov. – M. : Soglasie, 1997. – 328 s.
15. *Puchkov A. A.* Ocherki o drevnich i rannesrednevekovykh gorodakh. K poetike antichnoi iarkhitektury / A. A. Puchkov. – K. : Muzychna Ukraina, 2006. – 348 s.
16. *Puchkov A. A.* Poetika antichnoi architektury / A. A. Puchkov ; отв. ред. V. I. Ejov. – K. : Feniks, 2008. – 992 s.
17. *Semionov V.* Blagoustroistvo gorodov / V. Semionov. – M., 1912. – 184 s.
18. *Steblin-Kamenskii M. I.* Mif / M. I. Steblin-Kamenskii. – Leningrad : Nauka, 1976. – 104 s.
19. *ChernyshovJu. G.* Mif o zolotomveke i utopicheskii soziazizm / Ju. G. Chernyshov // Gorod i gosudarstvo v antichnom mire. Problemy istoricheskogo razvitiia / отв. ред. E. D. Frolov. – L. : Izd-vo LGU, 1987. – S. 120–137.
20. *Jung K. G.* Archetypi kolektyvnen esvidome / K. G. Karl ; [per. z nim. K. Kotjuk]. – L'viv : Astroliabiiia, 2012. – 588 s.
21. *Baker S.* The Rise and Fall of an Empire / S. Baker. – London : BBC Books, 2007. – 447 p.
22. *Beard M.* Foreword / M. Beard // Baker S. The Rise and Fall of an Empire / S. Baker. – London : BBC Books, 2007. – P. 9–24.
23. *Giedion S.* Introduction / S. Giedion // Sert J. L. Can our Cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions / José Luis Sert. – Cambridge : The Harvard Univ. Press, 1944. – P. IX–X.
24. *Malinowski B.* Myth in primitive psychology / B. Malinowski. – London : Kegan, 1926. – 128 p.
25. *Niebuhr B. G.* Römische Geschichte. II Band / B. G. Niebuhr. – Berlin : M. Isler, 1973. – 556 s.

Гамалия Екатерина Николаевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры дизайна одежды Киевского национального университета культуры и искусств

Рим: магия действительности или реальность мифа?

Прослеживается эволюция мифа древнего Рима от его основания до падения Римской империи. Рассмотрено созвучие мифологических сюжетов реальным событиям римской истории. Показана трансформация античного мифа на территории Украины.

Ключевые слова: Рим, империя, миф, история, трансформация.

Gamaliya Kateryna Mykolayivna, kandydat istorychnykh nauk, docent kafedry dyzajnu odyagu Ky'yivs'kogo nacional'nogo universytetu kul'tury i my'stecztv

Rome: the magic of actuality or the reality or myth?

The article traces the transformation of the myth of ancient Rome from its foundation until the fall of the Russian Empire. The consonance of mythological plots to the actual events of Roman history is considered. It is shown that myths and legends reflect the different aspects of Roman life in ancient times: the warlike character of the Romans, their desire to expand the boundaries of Roman Empire and to deification of their emperors. According to legend, the outlines of the future city were watered with fraternal blood, and from very beginning of its existence, it was doomed to permanent war. Roman emperors used mythological themes to prove their divine origin and the approval of dictatorial power. The use of the popular utopian images for propaganda purposes was typical for ideological atmosphere of ancient Rome. Fall of the Roman Empire and Rome's destruction were caused by imperial ambitions, betrayal and bloodshed, as it was said in Roman mythology.

The author shows the transformation of ancient myth in Ukraine. On the basis of Virgil's poem «Aeneid» Ukrainian writer, dramatist and poet Ivan Kotlyarevskii created a lyrical and epic, burlesque poem of the same title, written in lively national Ukrainian language. The images of Roman gods were recreated by him with irony, which sometimes turned into a grotesque. The Trojans he depicts with gentle humor, giving them the features of Cossacks from Zaporozhye and surrounding them with the attributes of Ukrainian life of the XVIII century. Cossacks in the image of the brave Trojans, ready to give the life for their country, recall the heroism and patriotism of the glorious ancestors of the Ukrainian people.

The usefulness of the facts given in the myths and legends for historical science is discussed. The author presents the statements of famous scientists of the XX century: Bronislaw Malinowski's, Michael Steblin-Kamenskii's, Alexey Losev's, confirming the role of the myth in the rational perception of surrounding world. The value of mythology, as an integral part of human culture, is underlined.

Key words: Rome, Empire, myth, history, transformation.

Надійшла до редакції 7.10.2015 р.

УДК 566/3

Фурдичко Андрій Орестович, кандидат культурології, доцент кафедри фольклору, народнописенного і хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

РИТМОМЕЛОДИЧНА БУДОВА НАРОДНОЇ МОВИ В ЕМОЦІЙНОМУ КОНТИНУУМІ

Аналізується взаємозв'язок ритмомелодичної будови народної мови з емоційно-почуттєвим компонентом людської свідомості. Розкриваються можливості природно-мовних вербальних елементів фольклору завдяки своїм ритмічним структурам активізувати емоційно-сміслові домінанти свідомості реципієнта. Характеризується механізм залучення свідомості реципієнта до емоційного та авторського смислового континууму.

Ключові слова: культура, народна мова, фольклор, емоційний ефект, ритмічна структура, свідомість, ритмомелодична будова.

Важливе місце у системі духовної культури нашого народу належить її музичному вимірі з властивими йому звуковими стереотипами й усталеними зворотами рідної мови, обсяговою гамою емоцій (радості, гніву, страху, горя, завзяття, шаленства, люті, відваги, торжества перемоги тощо). Зазначене сконцентровує культурно-історичні цінності соціуму й зорієнтовує на реалізацію духовних потреб сучасності.

Визначний український історик і культуролог І. Огієнко у праці «Історія української літературної мови» здійснив порівняльний аналіз літературної й народної мови в їх органічному взаємозв'язку. Основу сучасної української літературної мови передусім складають набутки надніпрянської народної мови киево-полтавського та харківського діалектів. Ґрунтуючись на них, мова художньої літератури, зокрема поетична мова, стає засобом створення естетичної реальності й фіксації креативного потенціалу національної культури. Тому, на думку І. Огієнка, сучасна літературна українська мова є не штучна, але жива, художня мова свого народу. Українська мова

розвиваючись, завойовує все нові культурні позиції у світі. Втім, уже давно вийшовши за межі мови селянського вжитку, літературна мова не пориває з народною мовою традиційних зв'язків, оскільки живиться темами і сюжетами останньої, її художніми образами і виражальними засобами, тому тісний зв'язок народної і літературної мов завжди буде актуальним [7].

Кінець XIX ст. позначився активним дослідженням української ритмомелодики в народній мові та музичному фольклорі. Фундаментальна праця Ф. Колесси «Ритміка українських народних пісень» стала одним із перших таких досліджень, у якій вчений проаналізував національні особливості музичної структури пісенного фольклору, простежив історичну еволюцію його ритмомелодики у різних періодах розвитку народної музичної культури, показав особливості самобутнього розвитку ритміки та мелодики в українському народному віршуванні. Здійснивши систематизацію ритмічних форм вітчизняного фольклору, Ф. Колеса вважав, що народна ритміка у своєму розвитку сягає коріннями у неправильну речитативну форму художньої народної мови, яка згодом все більше вдосконалювалася аж до гармонійного внутрішнього впорядкування. Так з'явилася рання форма народної пісні [5].

Загальною для світової поетичної творчості є ритміка – упорядкованість звукової побудови віршованої мови, тоді як для музичного мистецтва – акцентування тактової ритміки, заснованої на чергуванні сильних та слабких наголосів, коли системою організації виступає метр.

1980-1990 рр. позначилися активізацією досліджень ритму художньої прози на межі літературознавства і лінгвістики. Зокрема російська дослідниця Н. Черемісіна, аналізуючи ритміку в російській художній прозі, зазначала: «Ритм передає музику слів, визначає душевний стан персонажу (і письменника), пов'язаний зі змістом» [14; 27]. Нею з'ясовано, що ритмічні фігури регулярно повторюються в художніх текстах, а їх межі збігаються з межами синтагм (грецьк. *Syntagma* – «разом побудоване») – семантико-синтаксичних та ритміко-мелодійних одиниць, які виникають під час мовлення і полягають у членуванні висловлювання на окремі смислові цілісності. Причому ритмічні фігури зумовлюють організованість природної (не ритмізованої) прози. Класичній же ритміко-поетичній фігурі відповідає певний ритморух мелодики [14].

Належною мірою актуальності для даного дослідження є з'ясування поняття «народна мова» в інтерпретації О. Потебні. Цей визначний український мовознавець, етнолог й філософ використовував його у контексті становлення та розвитку матеріальної, економічної, культурної і мовної спільності людей, яка складалася історично. Причому як така, що робить певний народ народом, вона полягає не лише в тому, що висловлюється, але і в тому, як висловлюється [9]. У кожного народу, зазначав мислитель, є своя природна мова, своєрідний перетворювальний механізм, за допомогою якого від покоління до покоління передаються готові засоби знання й підвалини для духовного розвитку особи та цієї спільноти. До того ж мова є не лише засобом вираження готової думки й створення її, а й відображенням світоспоглядання, яке вже склалося, але й діяльністю, що його складає [8; 156].

Російський лінгвіст початку XIX ст. М. Трубецькой у праці «Загальнослов'янський елемент у російській культурі» диференціює поняття народної мови й мови літературної. Дослідник виходить із положення про те, що будь-яка літературна мова розвивається з народної й перебуває під її потужним впливом. У той же час єдина народна мова збагачується діалектами [12]. За зауваженням М. Гайдеггера, кожен народ передовсім є своєрідною мовою, мова ж є основою буття народу з усією її самобутністю [13; 314]. Тому закономірно, що природна мова є стимулятором національної свідомості й фіксатором її досконалості.

Метою дослідження є аналіз взаємозв'язку ритмомелодичної будови народної мови з емоційно-почуттєвим компонентом людської свідомості.

У словникові соціолінгвістичних термінів народна мова тлумачиться як найпоширеніший й загальновживаний різновид вербального спілкування з численними діалектами та говірками за відсутності строгого підпорядкування орфоепічним, граматичним і лексичним нормам. Вона характеризується потужним поетико-музикальним потенціалом із нерідко спонтанно створюваними неологізмами. Будучи мовою усної народної творчості, вона виявляє над діалектний характер [10].

У середині XIX ст. видатний філолог-славіст і етнограф І. Срезневський засвідчував переконаність багатьох людей музикальністю української мови – однієї з найбагатших слов'янських мов, «...яка навіть і у вигляді необробленому може стати нарівні з мовами обробленими своєю гнучкістю та багатством синтаксичним, мова поетична, музикальна, мальовнича» [11; 134]. Подібним чином оцінив українську мову тогочасний німецький поет і перекладач Ф. Боденштедт, як наймелодійнішу й найголоснішу з-поміж усіх слов'янських мов, що має великі музикальні можливості [15].

Прикладів захоплення красою української мови за всієї історії її розвитку багатьма відомими особами, що знаються на її музичній довершеності, звуковій вишуканості, мелодійній граціозності,

багато. Тому не дивно, що на міжнародному конкурсі естетичної привабливості національних мов у Парижі 1934 р. українська мова отримала III місце за французькою і перською.

У мистецтвознавчих довідникових джерелах (словники О. Ахманової, Д. Розенталя та М. Теленкової й ін.) феномен музично-поетичної милозвучності трактується як споріднений з поняттям евфонії (грецьк. *eufonia* *eu* – добре + *phone* – звук, милозвучність – уникнення у певній мові не характерних для неї звуків та дисонансів і евритмії (грецьк. *eûrhythmia* – стрункість, такт, доброзвучність) – рівномірність ритму у мові, музиці й танцях. Маючи на увазі й інтерпретацію евфонії як розділу поетики, що вивчає звукову організацію літературно-художніх віршованих творів, милозвучність правомірно сприймати стилістичним прийомом, побудованим на принципі використання звукового декору в художньому творі засобами певної природної мови. Він органічно прив'язаний до змісту твору у напрямі увиразнення останнього. Саме для увиразнення автори користуються різноманітними звуковими повторами, алітераціями, ритмічністю мови, уникаючи незручних у вимові та неприємних для слухового сприйняття звукосполучень [3; 127–128]. Милозвучність регулюється орфоепічними нормами за законами поетики у рамках культурно-історичної традиції. Звуковий простір голосового ритму у народній українській мові супроводжується й неконцентрованим словесним наголосом, який виражається у помірно диференційованому посиленні та послабленні звуків. Унаслідок формується характерна для української мови ритмічна структура за 5-ти складового слова, з акцентом середнього складу. В основу її будови закладена формула В. Богородицького на основі сприйняття співвідношення наголошеного та ненаголошеного складів, причому акустичність такого розподілу ґрунтується на тривалості голосних.

За переконаннями фахівців, мелодичний колорит мови, пластичність висоти голосу при вимові голосних звуків є засадничою основою національного співу. Специфічна для кожного народу мелодика та ритміка природного мовлення сприяє широкому, спрямованому у простір звучанню голосу. Особливість музикальності української мови та вимови слід шукати в їх органічному зв'язку з народною піснею. Викладення цим музично-культурним жанром цінностей високої поезії є ознакою розвитку народного духу й діяльного неспокою суспільного буття нашого народу. «Ніщо не може бути сильніше за народну музику в народі, – зазначав М. Гоголь, – із притаманними йому поетичною налаштованістю, розмаїттям і діяльністю життя; якщо натиски насильств й нездоланих вічних перешкод не давали тому й на хвилину заснути й вилучали з нього жалоби і якщо ці жалоби не могли інакше й ніде виразитися, як лише в його піснях» [4; 13]. У народну пісню влилися мелодії, уклалися мотиви, увійшли слова і ритми, які за слов'янською кордоцентричністю йдуть від серця бентежного, знедоленого й проникненого, яке благає про ласку й милосердя, прощення помилок і провин. Тому справедливо зауважити, що пісня як первісний музичний жанр стала ґрунтом плідного розвитку й інших видів музики, танцю й ін.

З історичним розвитком суспільства й подоланням ним синкретизму міфологічного світосприйняття і світо відношення зароджується і поступово активізується дослідницький інтерес вчених та митців до естетичної функції мови у контексті суспільно-необхідних потреб. З-поміж «мусичних» (мовознавчих та літературознавчих) праць Демокрита належне місце посідають присвячені красі епічних поем й поезії взагалі, ритмові й гармонії, орфоепії тощо. Такими, що здійснили потужний вплив на формування та розвиток еліно-римських й пізніших художньо-естетичних шкіл, вважаються праці Аристотеля «Про поетичне мистецтво» та «Риторика», в яких здійснено аналіз особливостей художньо-образного зображення реальності, в тому числі й у галузі мистецтва слова.

Поетика (грецьк. *poietike techne* – майстерність творення) виступає одним із найдавніших понять у літературознавстві, яке неодноразово зазнавало змістового переосмислення у зв'язку з еволюцією розвитку світової художньої літератури. Античні мислителі поетику тлумачили як теорію художньої літератури взагалі, але згодом воно стосувалося описання художньої форми, трансформуючись у галузь самостійної науки з чітко окресленими функціями та завданнями. З накопиченням культурно-історичного досвіду кожною національною літературою створювалася своя «поетика» – набір традиційних норм та правил віршування з певними образами, поетичними формами, зображальним художнім декором та засобами розгортання теми тощо. Такі «поетики» як пам'ять національної культури примножують культурно-мистецький досвід з орієнтуванням авторів та слухачів на дотримання стійких поетичних норм, закріплених багатовіковою традицією, – поетичних канонів [6; 542].

Дж. Віко та В. Гердер поширили уявлення про закономірність взаємозв'язків між мовою, фольклором і літературою та про їхню історичну змінюваність у процесі розвитку людської спільноти, збагачення її матеріальних й духовно-культурних надбань. В. Гердер, Й. Гете, а згодом і романтики включили до поетики дослідження фольклору та прозаїчних творів, заклавши основу осмислення поетики як філософсько-теоретичного вчення щодо загальних форм розвитку і еволюції

літератури, а відтак на засадах ідеалістичної діалектики воно було згодом систематизоване Г. Гегелем у третьому томі його виданої у 1838 р. праці «Лекції з естетики».

Ще в доантичну епоху елементи народної музичної творчості й релігійно-духовні канони на практиці тісно перепліталися, стосуючись і окремих технічних прийомів, описів, епізодів і навіть цілих сюжетів із часто повторюваними окремими поетичними зворотами, епітетами, ритмічними прийомами тощо. Ставлення до мелодійності церковних співів здавна було священно-трепетним. Церковний спів сприймався як сакральне божественне мистецтво, з незмінними канонами і правилами. Проте поступово церква Київської Русі стала пристосовувати грецькі церковно-естетичні норми до місцевих традиційних умов церковної служби, сприяючи таким чином взаємовпливові візантійського співу й базованої на місцевій традиції народної музики. Зазначене, зокрема, спричинило появу відомого Київського церковного розспіву.

Протягом XVI ст. в Україні витворюється багатоголосий, партесний спів, що став панівним в українській церковній музиці. Велику подвижницьку діяльність із метою розвитку та популяризації партесного співу засвідчив чернечий хор Києво-Печерської Лаври. Його церковно-музичну творчість і виняткову майстерність виконавства описано арабським письменником П. Алеппським та саксонським пастором Гербінієм. Останній був вражений співом цього хору, вважаючи лаврських співаків найкращими хоровими виконавцями, порівнюючи їх музичну та вокальну культуру з західними церковними хорами. Теоретичним обґрунтуванням партесного хорового співу стала «Грамматика пения мусикийскаго» (середина XVII ст.) М. Дилецького, українського композитора й музикознавця. Давній церковний спів дослідник і митець поєднав з українською народною піснею та інструментальними мелодіями. Партесний спів церковного хорового багатоголосся без музичного супроводу з його акордним складом, поділом хору на голосові групи бентежить уяву слухачів незвичайною урочистістю й величавою монументальністю.

Партесний спів вплинув на становлення, стилістику та композицію духовного концерту, псалмів і кантів. В основу ж тогочасної покаянної псалми «Имам аз своего Исуса моего» було покладено польську народну пісню з характерним мазурочним ритмом. Урочиста ж псалма «Новий рік біжить», уміщена в багатьох російських та польських збірниках, й одночасно за своїм мелодико-ритмічним малюнком споріднена з типізованою українською колядкою.

Психолого-педагогічною практикою засвідчено, що у процесі сприйняття періодичності надходження подразників відповідно активізується система фізіологічних реакцій-відповідей, що розгортається як зміна ритмів діяльності серцево-судинної та дихальної систем, причому ці зміни виступають об'єктивними показниками емоційної реакції людини. Відтак складається кореляція між ритмами у функціонуванні вегетативної нервової системи та частотою надходження подразників, й тому доцільно констатувати наявність реакції надавання певного ритму діяльності нервової системи реципієнта. Зазначене повною мірою стосується й психофізіологічної специфіки впливу на емоційно-почуттєву сферу людської свідомості та ритмічної структури поетичного тексту.

За «дихальною теорією» у психології, поширеної наприкінці XIX ст., прихильником якої був Л. Виготський, у процесі сприйняття художнього тексту ритмічна організація впливає на людське дихання, спричиняючи чергування вдиху та видиху різної частоти. Причому прискорення дихального процесу супроводжується емоційним збудженням, тоді як при уповільненні дихального ритму відбувається заспокоєння. Йому «...винятково важливим є формування під впливом сприйняття художнього твору тієї системи дихання, яка йому співзвучна» [2; 178]. Це положення є спорідненим із психологічними рефлексіями В. Вундта, що визначав ритм як часовий спосіб вираження почуттів, а окрему ритмічну форму – як фіксацію плину людських почуттів.

З метою дослідити вищі психічні функції (мови, мислення та волі) В. Вундтом запропоновано принципово новий метод аналізу елементів традиційної народної культури та буденної свідомості – передовсім мови, звичаїв і вдач, епосу тощо як форм прояву народного духу. Ритміку й інтонації, з нею пов'язані, слід вважати важливим засобом емоційного впливу літературно-художнього твору на свідомість читача й включення її у сферу професійної зацікавленості автора. Причому зважаючи на те, що даний процес стосується сенсорного, несвідомого рівня, простеження емоційної домінанти уможливорюється на початковому етапі сприйняття поетичного тексту, тобто на перцепції його звукової, ритмомелодичної структури [1].

Таким чином, природно-мовні вербальні елементи фольклору, супроводжувані ритмічними структурами, спроможні активізувати емоційно-сміслові домінанти свідомості реципієнта. Вагомим є і співрозмірність по-різному представлених ритмічних фрагментів. Це викликає появу позитивних або негативних емоційних ефектів, що сприяє формуванню в реципієнта емоцій, відповідних авторській у процесі його роботи над творенням тексту. Відтак ритмомелодична організація

вербальних смислових компонентів на емоційно-психічних засадах є впливовим каналом прилучення свідомості реципієнта до емоційного та авторського смислового континууму.

Список використаної літератури

1. **Вундт В.** Введение в психологию / В. Вундт; Пер. Н. Самсонова. – М. : Тип.-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1912. – 152 с.
2. **Выготский Л. С.** Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 480 с.
3. **Ганич Д. І.** Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К. : Вищ. шк., 1985. – 360 с.
4. **Гоголь Н.** О малороссийских песнях / Н. Гоголь // Пісенний вінок : Українські народні пісні з нотами / Упоряд. А. Михалко. – К. : Криниця, 2009. – С. 9–13.
5. **Колесса Ф.** Ритміка українських народних пісень: наук. вид. / Ф. Колесса. – Л. : НТШ, 1907. – 254 с.
6. **Літературознавчий словник-довідник** / Гром'як Р. та ін. – К. : Академія, 2007. – 750 с.
7. **Огієнко І.** Історія української літературної мови / Огієнко І. – К. : Наша культура і наука, 2004. – 436 с.
8. **Потебня А.** Мысль и язык / А. Потебня // Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – С. 17–200.
9. **Потебня А. А.** О национализме. Заметка по поводу статьи «Über Nationalität, von Dr. Ludwig Rüdiger, Zeitschrift für Völkerpsychol. und Sprachwiss. III B. 1865» / А. А. Потебня // Мысль и язык. – 3-е изд. – Х. : Тип. «Мирный труд», 1913. – 225 с.
10. **Словарь социолингвистических терминов** / [ред. В. Ю. Михальченко]. – М. : Росс. акад. наук. Ин-т языкознания, 2006. – 312 с.
11. **Срезневский И. И.** Взгляд на памятники украинской народной словесности : Письмо к проф. И. М. Снегиреву / И. И. Срезневский // Уч. зап. императорского Моск. ун-та. – М. , 1834, ч. 6. – № 4. – С. 134–150.
12. **Трубецкой Н. С.** Общеславянский элемент в русской культуре / Н. С. Трубецкой // Вопросы языкознания. – М. : Наука, 1990. – № 2. – С. 121–140.
13. **Хайдеггер М.** Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Проблема человека в западной философии: Сб. переводов. – М. : Прогресс, 1983. – С. 314–356.
14. **Черемисина Н. В.** Вопросы эстетики русской художественной речи / Н. В. Черемисина. – К. : Вищ. шк., 1981. – 240 с.
15. **Die poetische Ukraine : eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder** / ins Deutsche übertragen von Friedrich Bodenstadt Bodenstedt Friedrich Book-On-Demand Reprint from edition originally published. – Stuttgart : J. G. Cottas'scher Verlag, 1845. – 132 s.

References

1. **Wundt B. (1912).** Introduction to the Psychology (N. Samsonova, Trans). Moscow: Tip. Tov-va I. N. Kushnyeryov i K [in Russian].
2. **Vygotsky L. S. (1998).** Psychology of Art. Rostov on Don: Feniks [in Russian].
3. **Ganych D. I. & Oleinik, I. S. (1985).** Glossary of linguistic terms. Kyiv: Vyscha shkola [in Ukrainian].
4. **Gogol M. (2009).** About the little Russian songs. The song wreath: the Ukrainian folk songs with the notes. A. Myhalko (compiler). Kyiv : Krynycya [in Russian].
5. **Kolessa F. (1907).** The rhythm of the Ukrainian folk songs. Lviv : NTSh [in Ukrainian].
6. **Hrom'yak R., et al (Reds.). (2007).** The literary dictionary-reference book. Kyiv: Akademiya : [in Ukrainian].
7. **Ogienko I. (2004).** The history of the Ukrainian literary language. Kyiv: Nasha kultura i nauka [in Ukrainian].
8. **Potebnya A. (1989).** Thought and Language. Slovo i mif. Moscow : Pravda [in Russian].
9. **Potebnya A. A. (1913).** About nationalism. Notes on the Article «Über Nationalität, von Dr. Ludwig Rüdiger, Zeitschrift für Völkerpsychol. und Sprachwiss. III B. 1865». Mysl' i yazyk. Kharkiv: Mirnyj trud [in Russian].
10. **Mihalchenko V. Y. (Red.) (2006).** Glossary of the sociolinguistic terms. Moscow: Rossijskaya akademiya lingvisticheskikh nauk [in Russian].
11. **Sreznevsky I. I. (1834).** A look at the monuments of the Ukrainian folk literature: Letter to Professor I. M. Snegirev. Uchonyye zapiski imperatorskogo Moskovskogo unavrsiteta, p.6, 4, 134–150 [in Russian].
12. **Troubetzkoy N. S. (1990).** The Slavic element in the Russian culture. Voprosy yazykoznanija. 2, 121–140 [in Russian].
13. **Heidegger M. (1983).** Letter about the humanism. Coll. Translations: The problem of the man in the Western philosophy (pp. 314–356). Moscow : Progress [in Russian].
14. **Cheremisina N. V. (1981).** The questions about the aesthetics of the Russian literary language. Kyiv : Vyscha shkola [in Russian].
15. **Bodenstadt F. (1845).** Die poetische Ukraine : eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder. Stuttgart : J. G. Cottas'scher Verlag [In German].

Фурдичко Андрей Орестович, кандидат культурології, доцент кафедри фольклору народно-песенного і хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

Ритмомелодическое строение народного языка в эмоциональном континууме

Анализируется взаимосвязь ритмомелодического строения народного языка с эмоционально-чувственным компонентом человеческого сознания. Раскрываются возможности естественно-языковых

вербальных элементов фольклора благодаря ритмичным структурам активизировать эмоционально-смысловые доминанты сознания реципиента. Характеризуется механизм приобщения сознания реципиента к эмоциональному и авторскому смысловому континууму.

Ключевые слова: культура, народный язык, фольклор, эмоциональный эффект, ритмическая структура, сознание, ритмомелодическое строение.

Furdychko Andriy Orestovich, kandydat kulturologi, docent kafedry folkloru narodno-pisenogo ta horovogo mustetstva Ky'ivivs'kogo nacional'nogo universy'tetu kul'tury i my'stecztv

Rhythm and melodic structure of the folk language in the emotional continuum

The article analyzes the relationship of the rhythm and melodic structure of the national language with the emotional and sensual component of the human consciousness. The possibility of the natural language verbal elements of the folklore thanks to the rhythmic structures to intensify the emotional-semantic dominants of the consciousness of the recipient are revealed. The mechanism of the initiation of the recipient consciousness to the emotional and author's semantic continuum is characterized.

An important place in the spiritual culture of our people belongs to its musical dimension with its characteristic the sound stereotypes and well-established phrases of the native language, extensive range of emotions (joy, anger, fear, grief, enthusiasm, fury, rage, courage, victory celebrations, etc.). The above concentrates the cultural and historical values of the society and concentrates for the implement of the spiritual needs of our time.

There are many examples of the capture with the beauty of the Ukrainian language in the history of the development by many well-known people who know its musical excellence, sound refinement, melodic grace. So it is not surprising that the Ukrainian language received the third place after the French and Persian the aesthetic in the international competition in the attractiveness of national languages in Paris in 1934.

This, the natural language verbal elements of the folklore, accompanied by the rhythmic structures, are capable to intensify the emotional and semantic dominants of the consciousness of the recipient. The ratio of the differently presented rhythmic fragments is significant. This causes the positive or negative emotional effects, which contributes to the recipient emotions corresponding with the author's idea during his work on the creation of the text. Therefore the rhythm and melodic organization of the verbal semantic components on the emotional and mental principles is influential channel of the initiation of the consciousness of the recipient to the emotional and semantic continuum.

Key words: culture, folk language, folklore, emotional effect, rhythmic structure, consciousness, rhythm and melodic structure.

Надійшла до редакції 2.10.2015 р.

УДК 003.043:009.332.243«17-18 ст.»

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

БІСЕМІОТИКА ЯК МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ НОТНИХ РУКОПИСІВ, ЗРАЗКІВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ КУЛЬТУР

Аналізується методика дослідження нотних рукописів шляхом бісеміотики. Мова йде про поєднання знаково-мовної семіотики та семіографії в спільну методику, що дає можливість поглибленого дослідження рукописів.

Ключові слова: Семіотика, бісеміотика, семіографія, знаково-мовна семіотика, візантійська нотація, знаменна нотація, київська нотація.

Постановка проблеми. Звертаючись до графічного оформлення різних мов обов'язково натрапляємо на еволюційні, змінні процеси тієї графіки. Як еволюціонувала грецька мова, як змінювалася слов'янська мова, так змінювала свої форми й грецька (візантійська) нотація – мова музики й церковного співу. Поєднання знаково-мовних систем із семіографією візантійської, чи якоїсь іншої нотації призводить до поглиблених знань як у музикознавстві, так і в роботі з рукописами. Запровадження нової методики «Бісеміотики» допоможе в подальшому наблизити розуміння й розшифровки самих нотацій та виявлення належності рукописного надбання до конкретних національних традицій.

Мета даного дослідження – ввести до наукового обігу нову методику – бісеміотику, що поєднує в собі знаково-мовні та семіографічні знання.

Об'єктом є рукописна нотна спадщина. Предмет – бісеміотика як нова методика дослідження рукописного нотного надбання України та Греції.

До питань досліджень візантійської нотації звертались Є. Герцман [4], мон. Ольга (Володіна) [3], З. Пасхалідіс [5], Страйк [8], Тардо [9], Е. Велас [10]. Знако-мовна семіотика ставала предметом зацікавлень Н. Берта [1], А. Ветрова [2], Союр [6], Степанова [7]. Бісеміотика досліджується вперше автором цієї роботи.

Музика, як окремий вид мистецтва та науки про звуки, є способом висловлення високих почуттів і досвіду людини. Окремо можна виділити візантійську музику. Чому відокремлюємо візантійську музику від загалу? Тому, що саме ця музика є засобом релігійного піднесення і досвіду у сфері абсолютного та божественного. Саме ця музика зберегла власні традиції та нотацію крізь століття. Вона зародилася у Візантії на основі античної музичної системи. І розвивалася у візантійський період існування Греції; звідси і назва «візантійська музика».

Сьогодні візантійська музика використовується у богослужбовій практиці Східної Православної церкви для найкращої передачі змісту богослужбових текстів. Не тільки в лоні грецької церкви звучать співи візантійського репертуару. Вони виконуються в Україні, Росії, Сербії, Болгарії, США. Візантійська церковна музика, а точніше церковний спів, запозичується й іншими конфесіями: католиками, протестантами тощо.

Візантійська музика – це мова, музична мова, літери якої мають назву графії (χαράκτες). За допомогою цієї музичної мови можемо зрозуміти, що хоче донести до слухача-співбесідника та музика, що звучить у храмі. За допомогою цієї мови відбувається спілкування людини з Богом. Ми читаємо графії як маленькі музичні склади, що мають назву «звуки». Як у словесній мові наявний розподіл на літери та звуки, так і в музичній – на графії та звуки. Звуків у візантійській музичній системі сім: Па, Ву, Га, Ді, Ке. Зо, Ні. Кожен звук має свою музичну висоту, і коли один стає поруч з іншим, вони утворюють музичну «лествицю», що має назву звукоряд.

Звукорядом називають постійне чергування восьми звуків. Перший звук звукоряду є тонікою (основою). Від неї звукоряд і має свою назву, наприклад звукоряд Ді, звукоряд Па, звукоряд Ні тощо.

Раніше звукоряд починався з звуку Па, але з часом, під впливом еволюційних процесів, звуковисотність змінювалася і сьогодні звукоряд починається з звуку Ні. Звернімо увагу, кінцевий звук звукоряду став основним. Звукоряд Ні має назву натурального тому, що складається з натуральних інтервалів.

Визначенням інтервалу у європейській музиці є відстань між двома звуками. У візантійській музичній системі визначення схоже, а от тонова залежність різна. У цій музиці тонова залежність визначається тим, що відстань між двома сусідніми звуками називається тоном. На відміну від європейської музичної системи у візантійській існує три види тонів: великі, малі та найменші. В європейській музичній системі, за законом темперації, гама складається з тонів та півтонів а вся музична система, за кварто-квінтовым колом ділиться на тональності можоро-мінорного циклу.

Отже, на відміну від європейської системи візантійська музика будується на основі звукорядів (ладів), що складаються з трьох груп тонів: великих, малих та найменших. Великий тон представлений числом – 12, малий – 10, найменший – 8. Ці числа призначив Патріарший музичний комітет у 1881 р. Вони означають наявність числа маленьких музичних часток на які може ділитися тон, тобто кожна з вказаних вище одиниць має на дві частотні частки менше, ніж попередня. З цього виходить, що виконавець візантійської музики має чути не тільки тонові чи півтонові відмінності, але й чверть тону і три чверті тону тощо.

Як і у європейській музичній системі кожен звукоряд має два тетрахорди: нижній та верхній. Але, у візантійській музиці ці тетрахорди розділяються між собою великий тоном, що має назву розділовий тон. Кожен тетрахорд (Ні – Га), (Ді – Ні) тощо мають у собі 30 чисел, загальне ж число звукоряду становить – 72. Отже, 30 (нижній тетрахорд) + 30 (верхній тетрахорд) + 12 (розділовий тон) = 72 (звукоряд).

Надавши загальні поняття про відмінності будови візантійської музики, сподіваємось пробудити бажання у сучасного виконавця звернутися до першоджерел і виконувати візантійський спів відповідно законів будови цієї системи, а не співати з перекладень на італійську європейську нотацію, що будується за іншими правилами.

Звернемося до мови візантійської музики – графій, якими називаються знаки, за допомогою яких записується візантійська музика. Можна дати їм іншу назву. Графії – це музичний алфавіт. За своєю дією графії діляться на три групи: 1) графії інтервалу (кількості); 2) часу; 3) якості гри виразності. Деталізуємо питання:

- графії інтервалу (прості). За кількістю їх 10 і вони розподіляються на три окремі категорії:
- Знак рівності. Це єдиний знак і назва його Ісон. При його звучанні звук не підіймається та не знижується, але залишається звучати останній звук попередньої графії.
- Висхідні знаки: за кількістю їх п'ять.

Таблиця 1

№ з/п	Назва	Функції
1	Олігон	Рух угору на один звук
2	Патасті	Рух угору на один звук
3	Подвійна кендима	Рух угору на один звук
4	Кендима	Стрибкоподібний рух на два звуки вгору
5	Іпсілі	Стрибкоподібний рух на чотири звуки вгору

4) низхідні знаки: за кількістю їх чотири:

Таблиця 2

№ з/п	Назва	Функції
1	Апострофос	Рух вниз на один звук
2	Іпоррон	Поступовий рух на два звуки вниз (1+1)
3	Елафрон	Стрибкоподібний рух на два звуки вниз
4	Хамілі	Стрибкоподібний рух на чотири звуки вниз

За числовим значенням графії натурального звукоряду розподіляються таким чином:

Таблиця 3

Верхній тетрахорд			Великий розділовий тон	Нижній тетрахорд		
Ні – 8	Зо – 10	Кє – 12	Ді – 12	Га – 8	Бу – 10	Па – 12

Звуки звукоряду йдуть вище верхнього Ні (Па, Бу, Га, Ді) та нижче нижнього Ні (Зо, Кє, Ді).

Маючи загальну картину розподілу графій за звукорядом та їх звуковисотну належність, спробуємо почитати цю музичну мову. Отже, розшифровка починається з поєднання графій, як у словесній мові літери поєднуються в склади, формуючи слова, так і в музичній – знаки, поєднуючись між собою, створюють нові звуки, формуючи мелодію. Наприклад, знак мартірія показує звук, з якого починаємо читати графії (наприклад, Ні, Ні, Па, Па, Ні, Ні). Бачимо, що графія не прив'язані до одного, конкретного звуку, але її читання залежить від висоти попередньої графії. Вираховуючи кількість звуків, на які потрібно піднятися, не враховуємо той звук, на якому знаходимось. Окремо, зі всього загалу знаків можна виділити вже згадуваний вище знак «мартірій», знак, що вказує на: а) звуки (мартірії звуків) та б) гласів (мартірії початкових гласів). Мартірії звуку ставляться: а) на початку мелодії, щоб показати звук, з якого потрібно починати; б) в середині мелодії для її контролю; в) наприкінці для використання вірного закінчення. Кожна мартірія складається із знаку мартірії та початкової літери того звуку, до якого вона належить. Існує три види мартірій: діатонічна, хроматична, енгармонічна.

Е. Герцман вважав, що розвиток нотації, що використовувалась у музичній практиці Візантії, прийнято підрозділяти на два основних етапи: палеовізантійській, що тривав із X до другої пол. XII ст., і середньовізантійській, що продовжувався до загибелі візантійської імперії. Їхнє вивчення ґрунтується на джерелах двох типів: литургічних книгах, що містять невменний текст музичних добутоків, і музично-теоретичних трактатах [4].

І. Якщо наслідувати монахиню Ольгу, то головні етапи розвитку невменної нотації схематично можна представити таким образом.

- рання візантійська нотація IX-XII ст. ділиться на 3 періоди:
- архаїчний;
- проміжний;
- пізній Coislin.

II. Середньовізантійську нотацію часто називають круглою через форму знаків. Можливо, вона походить також від хірономічних знаків. На це вказує Велес, відмічаючи, що в теоретичних трактатах того часу невменні знаки середньовізантійської нотації часто називались хірономічними.

III. Пізньовізантійська XIV-XIX ст.

IV. Сучасна або Кризантинова нотація (з 1821 р.) [5].

Псахос вважає всі нотації до 1660 р. «античною стенографією», не роблячи спроб поділу між різними періодами [4].

Тардо називає ранню візантійську нотацію – палеовізантійською, круглу – неовізантійською, а пізньовізантійську – Кукузельською [9].

Між різними періодами існують деякі перетинання, що досить природно, оскільки завжди потрібен час, щоб нова система утвердилась і витіснила стару.

Музика, що виконується у богослужбовій практиці Східної Православної церкви називається піснеспівом, або піснею. Для виконання піснеспівів необхідно мати композицію або сплетіння великої кількості графій інтервалу, часу та якості.

Кожен музичний текст складається з двох частин, пов'язаних між собою: а) музики, що записана графіями та б) словесного богослужбового тексту. Кожному складу словесного тексту відповідає графія інтервалу і навпаки.

Зародившись у античній Греції, візантійський церковний спів перейняв основні принципи нотної системи й через три еволюційних етапи: архаїчний, проміжний та пізній (Coislin) у IX-XII ст. сформувався в нову ранню візантійську нотацію.

Вона має ще одну назву – палеовізантійська нотація. В середині цієї нотації зустрічаємось з різночитаннями в графіці за назвами монастирів чи бібліотечних фондів, де зберігаються рукописи – носій тієї чи іншої нотації, тобто за місцевими відмінностями. Серед них відомі: нотація «тети» за літерою «тета» (θ); есфігменівська нотація, за назвою Есфігменського монастиря, що на Афоні (Codex Esphigmenou); шартрська нотація, за назвою уривку рукопису з бібліотеки м. Шартр (Codex Chartres); андріївська нотація, за назвою скита Св. Андрія на Афоні (Codex Andreasskiti); коаленівська нотація, що свою назву отримала за рукописом коаленівського фонду паризької національної бібліотеки (Codex Parasanus fonds Coislin). Пізніше О. Страйк звів всі ці нотації, за графікою, до двох основних видів – шартрської та коаленівської [8].

Хоч і вдалося О. Страйку [8] здійснити поєднання всіх нотацій палеовізантійської системи до двох основних видів, але наявність різних графічних зображень дає всім віднайденим нотаціям право на існування, як діалектам у мовах. Існування цих різновидів нотацій обумовлювалося тим, що в період розвитку палео візантійської нотації не існувало єдиного, загальноприйнятого зразка, а працювали вищезазначені версії.

Наступним періодом еволюціонування грецької (візантійської) нотації була середньо візантійська нотація. Ця нотація використовувалася на практиці у XII-XIV ст. і мала назву круглої нотації. В її основі була більш складна і зрозуміла графіка, ніж у палеовізантійській.

Якщо палеовізантійська нотація описувала зміни в русі мелодичної лінії лише приблизно, то середньо візантійська нотація фіксувала їх досить точно.

Середньовізантійська нотація складалася з трьох груп невм. Перша група мала 15 тонів (TONOI). У ті часи поняття тону розуміли як або низький звук, або високий. Отже, дієслова, що чітко не перекладаються, мають приблизне значення й вказують лише на конкретну звуковисотність (високий, низький). Таким чином, у період розвитку середньо візантійської нотації визначення тону було таким: тони – це нотографічні символи, що фіксують звуковисотну зміну мелодичного матеріалу.

14 із 15 звуків, що фіксували звуковисотність, називалися «фоні», а 15-й знак, що був поодиноким звуком, називався «ізон» тобто рівний і позначав повторення висотного рівня попереднього звуку. Термін ісон (ізон) зустрічається як у палео візантійській, так і у середньовізантійській нотації.

Ісон – це початковий знак (повтор ноти). А у середньовізантійській нотації він означав повторення висотного рівня попереднього звуку. Цей приклад доводить те, що факт еволюції у візантійській нотації присутній і має чіткі хронологічні рамки.

Чотирнадцять інших інтервальних знаків, що фіксували звуковисотність, ділилися на дві групи: «соми» і «пневми». Першим терміном позначаються інтервали висхідної чи низхідної секунди – «однієї фоні». Другим – вказувалися ті знаки, що допускали рух у терцію та квінту низхідного та висхідного характеру. Знов чітко вбачаються еволюційні процеси, а саме конкретна інтервальна фіксація замість розпливчатих вказівок палеовізантійської нотації, що вказують лише на напрямок руху.

Семантичні та невматичні групи знаків вказували не лише на інтервальний рух, але й на тривалість звуку. Це ще одне свідчення удосконалення середньо візантійської нотації, що дає можливість чіткої ритмічної фіксації піснеспіву.

Невматичні знаки середньо візантійської нотації вказували на відмінності в русі мелодії чи акцентації, наприклад, стрибок, укол, легким звуком тощо.

Ще одним цікавим й перехідним явищем двох нотацій була система беззвучних знаків, так званих іпостаз. За допомогою цих знаків виконувалися цілі мелодичні фрагменти. Започатковані у палеовізантійській нотації деякі з знаків перейшли до середньовізантійської. У палеовізантійській нотній системі ці форми зустрічаються часто, натомість у середньо візантійській рідше і фіксуються за допомогою червоної фарби. Це свідчить про те, що подібні іпостазі поступово перетворювалися на анахронізми тому, що нова середньовізантійська нотація могла вже обходитися й без них. Але оскільки вони продовжували використовуватися на практиці, знання їх було необхідним. Назва іпостазі походить від слова трясун, розхиту. Тобто треба розуміти, що це мелізматичні періоди імпровізаційного характеру, що мали основний контур мелодії, той, що написаний на папері.

Отже, середньовізантійська нотація не вказувала абсолютну висоту звукових утворень. Вона була пристосована для фіксації лише інтервальних та ритмічних ознак музичних творів, але не вказувала на абсолютний звуковий рівень мелодики. Навіть вказівка на конкретний іхос давала приблизну можливість висотного рівня.

Що ж стосується нотації сучасної грецької церкви, запровадженої з 1821 р., то вона базується на середньовізантійській основі; зміни перш за все пов'язані з розвитком мелізматичного стилю і зростанням ролі хроматизму. Якщо в епоху середньо візантійської нотації розглядалося лише діатонічні лади, то теорія сучасної грецької нотації базується на діатонічних, хроматичних та енгармонічних ладах, кожний з яких має три види тонів: великі малі і найменші. Для підвищення і пониження тонів використовуються знаки дієзів та іфезів. У сучасній нотації є можливість точно визначити значення мартірій. Вони використовуються як ключі і ключеві знаки гами, ставляться на початку, а іноді і наприкінці мелодичної строки. Мартірія вказує вид ладу і позначає певний ступінь ладу і її тонову величину. Фтори сучасної нотації зберігають своє значення модулюючих знаків і ставляться на тих діатонічних ступенях, що є базисами для нових звукорядів.

Інтервальні знаки не змінилися у порівнянні з середньо візантійською нотацією, а лише зберегли своє висотне значення, втративши ритмічне і динамічне.

Знаки сучасної грецької нотації:

До = (N) Ні; Ре = (Π) Па; Мі = (Β) Бу; Фа = (Π) Га; Соль = (Δ) Ді; Ля = (Κ) Ке; Сі = (Ζ) Зо.

Отже, за результатами даного дослідження можна стверджувати, що еволюційні процеси в середині візантійської нотації присутні від її зародження до сучасного стану. Але незважаючи на зміни власного нотного письма, політичні випробування, які несе на собі ця країна, Греція плекає свої традиції, не відмовилася від власної, нехай кардинально зміненої, нотної системи. Саме завдяки збереженню власної культури церковного співу, сьогодні маємо нагоду чути живий грецький (візантійський) спів у церковній, монастирській богослужбовій практиці.

Семіографія, що мала місце у даному дослідженні, має й пряме відношення до семіотики. На прикладі візантійської нотації в роботі показано її еволюцію, знакову наповненість системи, поєднання нотації з мовою шляхом поєднання музичних та буквених знаків. Знання музичних нотних систем призводить до: 1) виокремлення незрозумілих рукописів в окремий музичний масив; 2) при наявності поняття музичний (нотний) рукопис, визначається його належність до конкретної нотації (античної, візантійської, знаменної, київської тощо); за графікою нотацій з'ясовується належність твору до традицій (географічні межі, часові рамки написання тощо).

Географічно рукописи вирізняються за допомогою як загальних музикознавчих знань, так і за вузькими мідієвістичними знаннями. До загальномузикознавчих знань належать знання нотацій, точніше різниці їх графічного зображення, тобто знаків. Якщо рукопис писаний грецькою нотацією, то він, мабуть, належить до візантійської традиції і писаний у Греції. Якщо ж рукопис писаний знаменною нотацією, то він може належати до російських, українських, слов'янських рукописів тощо.

Здавалося, б все зрозуміло є нотації, є традиції, що підкріплюються цими нотаціями, цілком можливо визначити приналежність рукопису до тієї чи іншої нотної системи. Але це помилкова думка. За допомогою візантійської нотації розписувалися співи румунських й сербських рукописів, а за допомогою знаменної – російські, українські, болгарські книги. Як визначити належність рукопису до тієї чи іншої традиції? За структурою мелодичного матеріалу співів, належністю їх до тієї чи іншої мелодичної системи, регіональними відмінностями визначається належність рукопису до тієї чи іншої традиції.

Поєднання мовних семіотичних знань з музичними семіографічними породжують поняття бісеміотика, тобто подвійний знак, подвійне підтвердження, подвійна теорія. Якщо до цих знань

додати семіосис – позначки на полях та етносеміотику, то дослідження даної роботи і сподіваємось подальших практик, відбувається за допомогою такого терміну, як полісеміотика – (гр. πολλή – багато, σήμιος – знак) – багато знаків, багато знакова наука, що ставить на меті вирішення питань належності рукописного надбання до тієї чи іншої традиції.

Список використаної літератури

1. **Барт Р.** Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 114–163.
2. **Ветров А. А.** Семиотика и её основные проблемы. Над чем работают, о чём спорят философы / А. А. Ветров. – М., 1968. – 263 с.
3. **Володина О.** Музыкальная культура Византии. Сретенский монастырь / Монахиня Ольга (Володина). – М. : Новая книга, 1998. – 128 с.
4. **Герцман Е.** Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Л., 1988. – 255 с.
5. **Пасхалидис З.** Церковная византийская музыка / З. Пасхалидис. – М., 2004. – 143 с.
6. **Семиотика и искусствоведение** // Сборник переводов. – М., 1972. – 365 с.
7. **Степанов Ю. С.** Семиотика / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1983. – 636 с.
8. **Strunk O.** The Tonal system of Byzantine music // *Mus. quarterly*. – 1942.
9. **Tardo D. I.** Antica melurgia bizantina. – Grottaferrata, 1938.
10. **Wellesz E.** A history of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford, 1971. – 375 p.

References

1. **Bart R.** Fundamentals of semiology / R. Barthes // Structuralism «for» and «against». – M. : Progress, 1975. – P. 114–163.
2. **Vetrov A. A.** Semiotics and its main problems. Something to work, what philosophers argue / A. Winds. – M., 1968. – 263 p.
3. **Volodin A.** musical culture of Byzantium. Sretensky Monastery / nun Olga (Volodin). – Moscow : New Book, 1998. – 128 p.
4. **Gertsman E.** Byzantine musicology / E. Gertsman. – L., 1988. – 255 p.
5. **Paskhalidis Zacharias.** Ecclesiastical Byzantine Music / Z. Paskhalidis. – M., 2004. – 143 p.
6. **Semiotics and iskusstvovedeniye** // Collection of translations. – M., 1972. – 365 p.
7. **Stepanov U.** Semiotics / S. Stepanov. – M. : Science, 1983. – 636 c.
8. **Strunk O.** The Tonal system of Byzantine music // *Mus. quarterly*, 1942.
9. **Tardo D. I.** Antica melurgia bizantina. – Grottaferrata, 1938.
10. **Wellesz E.** A history of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford, 1971. – 375 p.

Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев.

Бисемиотика как методика исследования нотных рукописей, ярких образцов византийской и славянской культуры

Анализируются методы исследования нотных рукописей путём бисемиотики. Говорится об объединении знаково-языковой семиотики и семиографии в общую методику, что приводит к углублённому исследованию рукописей.

Ключевые слова: семиотика, бисемиотика, семиография, знаково-языковая семиотика, византийская нотация, знаменная нотация, киевская нотация.

Tereshchenko-Kaydan Liliya, kandydat mystectvoznnavstva, docent, doktorant NAKKKiM

Bisemiotika as a research technique of musical manuscripts, outstanding examples of Byzantine and Slavic cultures

The article provides a technique to study music manuscripts by bisemiotyky. It is a combination of sign-language and semiotics semiohraphyi a common technique that makes it possible to deepen the study of manuscripts.

Referring to the graphic design of different languages must encounter the evolutionary, metabolic processes of the charts. As Greek evolved as a Slavic language has changed, changed the way their form and Greek (Byzantine) notation – the language of music and church music notation and significant – it Slavic church singing.

Semiohraphiya that occurred in this study also has a direct relationship to semiotics. The example of Byzantine notation is shown in its evolution, the fullness symbolic system of notation combination of language and music through a combination of alpha characters. Knowledge musical musical systems leads to: 1) the isolation of obscure manuscripts in a separate array of music; 2) If the notion of music (musical) manuscript, determined by its belonging to a particular notation (ancient, Byzantine, landmark, Kiev, etc.); For graphic notation z'yasovu3yetsya work belongs to the tradition (geographical scope, timeframe writing, etc.).

The combination of semiotic language with musical knowledge semiohrafichnymy generate bisemiotyka concept, that is dual sign, dual verification dual theory. If these knowledge to add semiosys – marks in the margins, and

etnosemiotyku, it turns out that the study of this work and hope for further practices is through such term as field semiotics – (gr. Πολλή – many, σημειοσις – sign) – many marks many landmark science that seeks to address issues of property belonging to the writing of a tradition.

Key words: Semiotics, bisemiotyka, semiohrafiya, sign language, semiotics, by significant notation, notation Kiev.

Надійшла до редакції 3.10.2015 р.

УДК 792.97

Іванова Дар'я Олексіївна, аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого

КОНЦЕПЦІЇ ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ

Здійснено спробу узагальнити теоретичний досвід осмислення українськими ученими такої форми театру ляльок, як вертеп. Виокремлено та розглянуто три концепції походження цього виду лялькового театру. Увага приділена формам лялькового театру, розповсюдженням у театральній культурі доби античності та розглядаються як можливі прообрази театру вертепного типу в Україні.

Ключові слова: театр ляльок, вертеп, концепція походження вертепу, «геродотівський храмик», «пінака».

Проблеми дослідження українського театру ляльок, визначення його місця і ролі в національній культурі та в історико-культурному процесі розвитку театрального мистецтва світу, лялькового зокрема, завжди ставали предметом наукового осмислення. Основна частка історичних, літературознавчих, а також театрознавчих розвідок, присвячених цій проблематиці, належить саме українським авторам, а почасти і зарубіжним дослідникам XIX–XXI ст.

Оскільки найпоширенішою формою лялькового театру на території України був вертеп – «видовище, яке розігрувалося у дерев'яній скрині ляльками» [6; 3], більшість наукових досліджень, що розглядають проблеми українського театру ляльок, присвячено становленню, розвитку, специфіці та особливостям функціонування саме театру вертепного типу.

Грунтовне вивчення лялькового мистецтва в українській науковій думці починається з другої половини XIX ст. Посилення наукового інтересу до театру ляльок вертепного типу пов'язано з виходом праць українського етнографа М. Маркевича «Звичаї, повір'я, кухня та напої малоросіян» (1860 р.) і автора нарисів «Вертепна драма та сценічна постановка» Гр. Галагана зі вступною статтею «Малоруський вертеп» (1882 р.) відомого українського літературознавця П. Житецького. Авторами зазначених праць вперше були зібрані і опубліковані повні тексти вертепних драм, історичні відомості щодо перших лялькових театрів вертепного типу в Україні, а також детальний опис зовнішнього вигляду лялькових персонажів, ретельний аналіз пластичної партитури рухів і жестів кожної ляльки, креслюнок технологічного устрою вертепної скрині, її технічні параметри та художньо-декоративні особливості.

Питання історії становлення і розвитку художніх особливостей та організаційних принципів українського лялькового вертепу, досліджені М. Маркевичем, Гр. Галаганом та П. Житецьким, одразу ж набули популярності у наукових колах та ініціювали їх подальше осмислення у працях таких українських дослідників, як М. Петров, М. Морозов, М. Драгоманов, Ол. Пчілка, О. Тарнавський й ін. Таким чином, теоретичні розвідки М. Маркевича, Гр. Галагана і П. Житецького, присвячені осмисленню специфіки українського театру ляльок, стали першим узагальненим й систематизованим викладом історії виникнення, розвитку та шляхів розповсюдження українського лялькового театру, зокрема такої його форми, як вертеп. Якщо до цього відомості про український ляльковий вертеп були доволі розпорошені, то заслугою названих авторів стає те, що вони першими у вітчизняній теоретичній думці визначають вертеп як основну форму театру ляльок України і в такий спосіб закладають теоретичний базис та дають підстави для наукового вивчення вертепу як національного українського театру ляльок.

Наукові розробки зазначених учених тією чи іншою мірою були використані у подальших дослідженнях специфіки театру ляльок теоретиками і практиками українського лялькового мистецтва як минулих століть, так сьогодення, а саме: І. Франком, О. Киселем, В. Розовим, В. Перетцом, М. Возняком, Є. Марковським, І. Єрмолінін, М. Йосипенком, П. Рулінін, М. Грицаєм, Й. Федасом, С. Смілянською, О. Приходько, Л. Поповим, О. Рубинським, С. Єфремовим, Т. Зінов'євою, Р. Пилипчуком, Я. Грушецьким, Д. Поштаруком та ін.

Варто звернути увагу на той момент, що коло питань, пов'язаних із вивченням такої форми лялькового театру як вертеп, у дослідженнях українських учених стосувалося переважно з'ясування точних хронологічних меж його появи та існування, літературознавчого аналізу текстів вертепної драми, визначення місця і міри впливу цього унікального мистецького явища на національну культуру України.

Особливої уваги в українській науковій думці дістала проблема дослідження генези вертепу та шляхів його розповсюдження територією України. Досліджуючи цю проблему, С. Смілянська у своєму дисертаційному дослідженні «Український вертеп (до проблеми вивчення витоків народного театру на Україні)» (1980 р.), виходячи з дослідницького досвіду українських учених XIX-XX ст., узагальнює запропоновані теорії походження лялькового вертепу та пропонує визначати цей дослідницький аспект як «концепції походження вертепу» [11; 5]. Спираючись на наукові розвідки зазначених вище теоретиків і практиків лялькового театру України XIX-XX ст., вона пропонує розглядати дві головні концепції походження українського лялькового вертепу. Перша з них базується на тлумаченні вертепу як «явища запозиченого», що «прийшло до нас із Західної Європи» [11; 6]. Друга концепція обґрунтовувала вертеп як «явище суто національне» [11; 6].

Серед прибічників першої концепції походження українського вертепу можна виокремити М. Маркевича, М. Драгоманова, Ол. Пчілку, В. Розова, І. Єрєміна та ін. Визначаючи вертеп як запозичене явище у національній культурі України, згадувані автори дотримувалися такої точки зору, що процеси «зародження і розвитку самобутніх українських народних лялькових театрів «вертепів» знаходилися у залежності від «польських яселок» [5; 11], як форм західноєвропейського лялькового театру.

Перші наукові роздуми і міркування, що обґрунтовували факт появи в Україні театру вертепного типу як наслідку «уподібнення Західній Європі», зокрема «польським шкільним драмам та містеріям» [10; 1], можна зустріти у перших дослідженнях українських вчених, присвячених аналізу лялькового вертепу. Уперше подібна теорія була запропонована згадуваним М. Маркевичем, котрий проблему генези лялькового вертепу в українській культурі пояснював у такий спосіб: «До Києва занесений вертеп через Польщу з Заходу, де здавна демонструвалися події, взяті з Священного Писання» [7; 30]. Як вже відзначалося вище, праця М. Маркевича «Звичаї, повір'я, кухня та напої малоросіян» (1860 р.) стала теоретичною базою для наступних досліджень українських учених. Зрозуміло, що для більшості з них наукові розробки М. Маркевича, зокрема і вперше сформульована ним концепція походження українського вертепу, стали аксіомами і набули статусу незаперечної істини. Саме тому більшість подальших наукових розробок, присвячених осмисленню проблеми генези лялькового вертепу в Україні, спиралася на цю єдину концепцію.

Відомий український письменник та мислитель М. Драгоманов, перебуваючи під впливом висунутої теорії М. Маркевича, розглядав українські вертепні видовища як вистави, «перенесенні із Заходу», підкреслюючи, що тексти для них були суто «західного походження» [9; 548], а першопочаткові варіанти українських вертепних п'єс – «перекладені» з подібних західноєвропейських зразків вертепних драм [9; 549].

Заслуговує уваги і той факт, що навіть І. Франко хоча і не поділяв точку зору щодо залежності українського вертепу від західноєвропейської театральної традиції, тим не менш вважав неможливим вивчення «початків тієї спеціальної форми лялькової гри, що відома у нас під назвою вертепу» без урахування специфіки польського лялькового народного театру *szopka* (шопка) [13; 14], який, власне, і був однією з форм лялькових вистав західноєвропейської театральної культури.

Ця думка буде артикульована і у наукових дослідженнях ХХІ ст. Т. Зінов'єва у дисертаційному дослідженні «Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу» (2006 р.) методологічно обґрунтувала схему запозичення українською культурою середньовічних європейських театральних традицій вертепних вистав. У цій схемі, на її думку, «країною-ретранслятором» вертепної форми лялькового театру до українського культурного простору виступає Польща [4; 61].

Не менш важливою для українського театрознавства є і друга концепція походження лялькового вертепу, сформульована С. Смілянською у дисертаційному дослідженні. Вона репрезентує цю форму лялькового театру як «історичний феномен», тобто запозичене із західноєвропейської культури явище, яке, потрапивши в умови сильного «відродження національної свідомості» в Україні згодом «набуло національних рис» і «стало суто національним» [11; 7]. Дотримуючись такої логіки дослідження, С. Смілянська пояснює той факт, що в українському театрознавстві ляльковий вертеп часто-густо розглядається як «суто українське явище» [11; 7]. Показово, що на думку авторки, ця наукова точка зору є більш популярною серед українських учених, завдяки чому і набула більшого наукового обґрунтування.

Проблема дослідження лялькового вертепу як безпосередньо національного явища української культури посідає чільне місце у теоретичних розробках І. Франка, О. Білецького, М. Житецького, М. Петрова, В. Перетца, Є. Марковського, П. Морозова, М. Возняка, М. Гриця та ін.

Серед низки принципових переконань та наукових поглядів учених на дослідження проблеми генези українського вертепу для всіх зазначених авторів безапеляційними були позиції самостійності розвитку українського вертепу та незалежності процесу його становлення від західноєвропейського лялькового мистецтва як самобутнього національного театру ляльок України. Дотримуючись такої логіки розгортання наукової думки, прибічники другої концепції не допускали факту розгляду українського вертепу як певного шаблону, кліше або кальки із західноєвропейських лялькових видовищ. Варто відмітити, що в українському театрознавстві на самому початку осмислення проблеми генезису лялькового вертепу вже згадуваний П. Житецький, намагаючись застерегти учених від, на його думку, подібних помилок, у статті «Малоруський вертеп» закликає «відрізнати нашу вертепну драму» від «католицького вертепу» [2; 3], наголошуючи на принциповій різниці між цими формами театру.

Звертає на себе увагу і той факт, що узагальнюючи теоретичний досвід дослідження вертепного театру українських дослідників XIX-XX ст. та систематизуючи весь масив інформації, присвячений висвітленню проблеми генезису українського лялькового вертепу, С. Смілянська, окрім двох виокремлених концепцій походження театру вертепного типу в Україні, пропонує власне вирішення цієї проблеми. Дослідниця висуває самостійну концепцію походження українського лялькового вертепу і «віддає перевагу позиції» відомої російської дослідниці О. Фрейденберг, котра у збірці лекцій «Міф і театр», зокрема у тексті лекції «Семантика побудови лялькового театру» (1926 р.) обстоювала теорію виникнення театру вертепного типу «ще за часів античності» [11; 6]. С. Смілянська залучає до аналізу питання про походження українського вертепу театрознавчу розвідку О. Фрейденберг та вибудовує логіку дослідження, перебуваючи під впливом наукових ідей, оприлюднених російською авторкою. Розглядати феномен українського лялькового вертепу з точки зору міцних культурних зв'язків із практикою античного театру, С. Смілянська продовжила у своїй наступній праці «Театр ляльок України. Сторінки історії» (1998 р.; спільна монографія з російським дослідником Б. Голдовським).

Таким чином, аргументуючи запропоновану концепцію походження українського вертепу, С. Смілянська наводить показові приклади «загальнодоступних видовищ» [3; 12], розповсюджених у сценічній практиці античного театру. Так, вона звертається до опису театралізованого видовища, що «побутувало у еллінів» [3; 12], для розігрування якого використовувалася специфічна сценічна конструкція, яку учена описує в такий спосіб: «на невеличкій колоні встановлювалася пінака (дошка) з вирізаними дверцятами», які, відкриваючись, представляли глядацькій аудиторії «цікаву картинку» у вигляді намальованих статичних зображень або рухомих фігурок ляльок [3; 12]. Звертає на себе увагу той факт, що для розгортання сценічної дії видовища побудова сценічної конструкції була влаштована таким чином, що «кожне наступне відкривання дверей» являло нові сцени, що вони були складовими сюжету. Основою для сюжетів подібних вистав слугували «історії з життя богів та героїв» [3; 12] еллінської міфології. Подібний технологічний устрій сценічної конструкції дозволяв відтворювати безперервну зміну картин та відображати хронологічно вибудований і логічно витриманий сюжет лялькового видовища. Такий тип лялькового театру дефінується дослідницею як «грецька пінака» [3; 12].

Для опису іншої форми театру ляльок, яка використовувалася у сценічній практиці античного театру, С. Смілянська звертається до теоретичної спадщини давньогрецького філософа та історика Геродота, який відзначав, що лялькові вистави були частиною релігійно-обрядових дійств, покликаних вшанувати й прославити богів давньогрецького пантеону. Посилаючись на історичні свідчення такої потужної постаті в історії світової літератури та філософії, як Геродот, С. Смілянська відзначає, що у Стародавній Греції широкого розповсюдження здобули свята з нагоди вшанування бога Геліоса. Особливою популярністю користувалася традиція демонструвати «переносний дім-храм» [3; 12] із «золоченими зображеннями бога Геліоса», який транспортували на возі «від одного храму до іншого» [3; 11]. У дослідженні така форма театру ляльок отримала термінологічне позначення «геродотівський храмик» [3; 12].

Таким чином, осмислюючи особливості художніх та організаційних принципів зазначених форм лялькового театру доби античності («грецька пінака», «геродотівський храмик») та співставляючи їх із принципами функціонування українського театру вертепного типу, С. Смілянська наголошує на рисах ідентичності між цими формами театру, а саме: вирішення сценічного простору (закрита сценічна конструкція, що відтворює архітектурну будову храму), особливості розгортання сценічної дії (послідовна зміна картин), організаційні принципи (театр мандрівного типу; хронологічні обмеження показу вистав), характерологічні риси драматургії (розігрування сюжетів про божество).

Дотримуючись такої логіки аналізу, С. Смілянська задекларувала, що «переносний дім-храм» із «зображенням у ньому божеством» як форма лялькового видовища, «існувала за багато століть до нашої ери» [3; 12]. Дослідниця підкреслювала, що і у «грецькій пінаці», і «геродотівському храмику» вже «жила ідея вертепного театру», що згодом втілиться у самостійну форму лялькового театру – вертеп.

Відтак, можемо стверджувати, що незважаючи на те, що третя концепція походження українського лялькового вертепу, запропонована С. Смілянською, не отримала широкого розповсюдження у вітчизняній науковій думці, вона заслуговує окремого розгляду та має право претендувати на виокремлення у самостійну наукову проблему.

Список використаної літератури

1. **Возняк М.** Історія української літератури / М. Возняк. – Л. : Світ, 1994 – 560 с.
2. **Галаган Гр.** Вертепная драма и сценическая постановка / Гр. Галаган // Киевская старина. – 1882. – № 10. – С. 1–37.
3. **Голдовский Б.** Театр кукол Украины. Страницы истории / Б. Голдовский, С. Смелянская. – С-Фр. : International Press, 1998. – 274 с.
4. **Зінов'єва Т. А.** Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу : дис. ... канд. мистец. : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Т. А. Зінов'єва. – О., 2006. – 190 с.
5. **Йосипенко М.** Сторінки історії (театр Західної України) / М. Йосипенко // Мистецтво. – 1939. – № 6.
6. **Киселев А.** Украинский вертеп / А. Киселев. – Ч. : Епархіальна тип-я, 1915. – 36 с.
7. **Маркевич М.** Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / М. Маркевич. – К. : Час, 1991. – 192 с.
8. **Марковський Є.** Український вертеп : розвідки й тексти / Є. Марковський. – К. : ВАН, 1929. – 198 с.
9. **М. Т-овъ К вопросу о вертепной комедии на Украине** / М. Т-овъ // Киевская старина. – 1883. – С. 547–554.
10. **Розов В.** Традиционные типы малорусского театра XVII-XVIII вв. и юношеские повести Н.В. Гоголя / В. Розов. – К. : Типография Император. ун-та Св. Владимира, 1911. – 72 с.
11. **Смелянская С. А.** Украинский вертеп (к проблеме изучения истоков народного театра на Украине) : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17.0001 – «Театральное искусство» / С. А. Смелянская. – М., 1980. – 20 с.
12. **Федас Й.** Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.) / Й. Федас. – К. : Наук. думка, 1987 – 187 с.
13. **Франко І.** Нові матеріали до історії українського вертепа / І. Франко. – М. : Б-ка «Театра Чудесь», 1990. – 182 с.
14. **Фрейденберг О.** Миф и театр : лекции / О. Фрейденберг. – М. : ГИТИС, 1988. – 132 с.

References

1. **Voznyak M.** Istorija ukraïnskoï literatury / M. Voznyak. – L. : Svit, 1994 – 560 s.
2. **Halahan Hr.** Vertepnaia drama y scenyčeskaja postanovka / Hr. Halahan // Kievskaja staryna. – 1882. – # 10. – S. 1–37.
3. **Holdovskij B.** Teatr kukol Ukrainy. Stranycy ystoryy / B. Holdovskij, S. Smeljanskaja. – S-Fr. : International Press, 1998. – 274 s.
4. **Zinov"jeva T. A.** Evoljucija schidnoukraïnskoho ljal'kovoho ver-tepu : dys. ... kand. mystec. : 17.00.01 – «Teorija ta istorija kultury» / T. A. Zinov"jeva. – O., 2006. – 190 s.
5. **Josypenko M.** Storinky istorii (teatr Zachidnoï Ukraïny) / M. Josypenko // Mystectvo. – 1939. – № 6.
6. **Kyselev A.** Ukraïnskyj vertep' / A. Kyselev. – Č. : Eparchialnaja tip-ja, 1915. – 36 s.
7. **Markevych M.** Обычаи, поверья, kuchnja y napytky malorossyjan / M. Markevyč. – K. : Čas, 1991. – 192 s.
8. **Markovskij Je.** Ukraïnskyj vertep : rozvidky j teksty / Je. Markovskij. – K. : VAN, 1929. – 198 s.
9. **M. T-ovъ K voprosu o vertepnoj komedyy na Ukrayne** / M. T-ovъ // Kievskaja staryna. – 1883. – S. 547–554.
10. **Rozov V.** Tradycyonne typy malorusskoho teatra XVII-XVIII vv. y junoshekye povesty N.V. Hoholja / V. Rozov. – K. : Typohrafiya Imperator. un-ta Sv. Vladymira, 1911. – 72 s.
11. **Smeljanskaja S. A.** Ukraïnskyj vertep (k probleme yzučenyja ystokov narodnoho teatra na Ukrayne) : avtoref. dys. ... kand. yskusstv. : spec. 17.0001 – «Teatralnoe yskusstvo» / S. A. Smeljanskaja. – M., 1980. – 20 s.
12. **Fedas J.** Ukraïnskyj narodnyj vertep (u doslidžennjach ChIch–ChCh st.) / J. Fedas. – K. : Nauk. dumka, 1987 – 187 s.
13. **Franko I.** Novi materialy do istorii ukraïnskoho ver-tepa / I. Franko. – M. : B-ka «Teatra Čudesъ», 1990. – 182 s.
14. **Frejdenberh O.** Myf y teatr : lekcyi / O. Frejdenberh. – M. : NYTYS, 1988. – 132 s.

Иванова Дарья Алексеевна, аспирантка кафедры театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени Ивана Карпенка-Карого

Концепции происхождения украинского купольного вертепа

Совершена попытка обобщить теоретический опыт осмысления украинскими учеными такой формы театра кукол как вертеп. Выделены и рассмотрены три концепции происхождения этого вида театра кукол. Акцентируется внимание на формах кукольного театра, распространенных в театральной культуре эпохи античности и рассматриваются как возможные прообразы театра вертепного типа в Украине.

Ключевые слова: театр кукол, вертеп, концепция происхождения вертепа, «геродотовский храмик», «пинака».

Ivanova Darja, aspirantka kafedry teatroznavstva Kyïvskoho nacionalnoho universytetu teatru, kino i telebačennja imeni Ivana Karpenka-Karoho

Conceptions of origin of the Ukrainian theatre puppet-show

The article is an attempt to summarize the experience of the theoretical understanding of Ukrainian scientists such form of puppet theater as Vertep. Three concepts of origin of this type of puppet theater distinguished and examined.

The article deal with the concept, which was proposed by Ukrainian researcher Svitlana Smelyanska. Much attention is given to forms of puppet theater, which had been circulated in the theatrical culture of antiquity («herodotus hramik», «pinax»). These forms of theater are considered as prototype of the theater of vertep type in Ukraine. The parallels between such types of puppet theater of ancient Greece and Ukrainian vertep are held, namely: architectural design of these types of theaters, the organizational principles of demonstration performances, features of plots. The influence of historical and cultural factors on the formation and development of Ukrainian puppet theater are analyzed.

Vertep is an ancient form of puppet theatre, well-known in Ukraine theatrical culture from 16th-18th century. Vertep is translated as a «cave», a place of Jesus' birth, according to the Biblical legend) – is a national Christmas puppet theatre in Ukraine. It looked as two level chest or a little wardrobe in which short scenes with puppets were performed. The Vertep chest is designed with lots of holes in the floor through which puppets were manipulated with the use of wires (so called Vertep puppets). The division of the chest into two parts is also important. The top («sacred») level served for the playing of Jesus Christ's birth legend. The puppets used for this part of performance were static and almost never moved. The bottom («public») level was used to present scenes from the social routine life of Ukrainian.

Key words: puppet theatre, vertep, the concept of the origin of vertep, «herodotus hramik», «pinax».

Надійшла до редакції 2.11.2015 р.

УДК 069:351.853

Маршала Альона Юрїївна, аспірантка кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства Харківської державної академії культури

ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ ПОКРОВСЬКОГО СОБОРУ У М. ЧУГУЄВІ ЯК ПАМ'ЯТКИ КЛАСИЦИЗМУ

Розглядаються умови, в яких відбувалося зведення будівлі Покровського собору, особливості її функціонування, перебудови та хід ремонтно-реставраційних робіт, характерні риси декоративного оздоблення та конструктивного рішення, відповідність канонам класичного стилю.

Ключові слова: пам'ятник архітектури, класицизм, Покровський собор, Чугуїв.

Найбільш яскраво зміни в розвитку суспільства виявляються в архітектурних обрисах населених пунктів – економічне піднесення чи занепад, ріст виробничих потужностей, зміни у соціальній структурі призводять до появи нових видів будівель, пошуку нових будівельних технологій та матеріалів. Міста і села сучасної Харківської та Луганської областей і сьогодні зберігають планування, яке отримали в пер. пол. XIX ст. – після перетворення їх, разом із частиною інших західних та південних губерній Російської імперії, на військові поселення. Навіть найменші селища військово-поселених округів, забудовувалися відповідно до канонів класичного стилю, який досягнувши свого розквіту в російській архітектурі на рубежі XVIII-XIX ст., поступово приходив у занепад. Саме класичні будівлі з їх монументальністю, суворою геометричністю форматом лаконічним рішенням фасадів, відображали сутність військових поселень, служба та повсякденне життя в яких було регламентовано, а населення поєднувало несення військової служби і ведення сільського господарства. Одним із міст, в якому вціліло не лише планування, але й значна кількість адміністративних, громадських та житлових будинків періоду військових поселень, виступає м. Чугуїв, яке протягом 1817-1850-х рр. було центром восьми поселених округів II уланської та II кірасирської дивізій. Значний інтерес серед чугуївських споруд становить, зокрема, будівля Покровського собору – поч. XIX ст. трьох престольна Соборна церква на честь Покрови Пресвятої Богородиці, Андрія Первозванного та О. Невського – головна церква міста. За радянських часів собор було частково зруйновано, тому сьогодні відбуваються ремонтно-реставраційні роботи з метою відновлення первісного архітектурного вигляду будівлі.

Слід зазначити, що будівля Покровського собору, як й інші споруди періоду військових поселень у м. Чугуєві, є малодослідженою. Досить загальний опис архітектурного рішення та визначення хронологічних рамок зведення собору міститься у статтях Б. Бондаренко та Г. Андрусенко [1, 3, 4] та збірці «Пам'ятки містобудування і архітектури Української РСР» [15]. Хоча, у зазначених працях розглядається сучасний стан будівлі, проте, не досить повно аналізуються

зміни у зовнішньому вигляді та плануванні споруди, що відбулися протягом ХХ ст. Художня цінність та історична значущість Покровського собору, а також проведення ремонтно-реставраційних робіт, потребують більш детального дослідження будівлі, узагальнення наявної в історичних джерелах інформації про будівництво та функціонування храму, реконструкції первісного архітектурного рішення. Тому мета статті полягає у розгляді процесу зведення Покровського собору, його композиції та декоративного оздоблення в контексті вивчення перебудов, яких зазнала споруда протягом ХХ ст. і знайомства з характерними рисами класичного стилю та принципами, за якими відбувалася забудова міст та селищ перетворених на військові поселення.

Будівля Покровського собору розташовується у західній частині центральної площі м. Чугуєва та, разом зі спорудою Штабів військового поселення і Торгівельними рядами, виступає складовою частиною архітектурного ансамблю площі, створеного у 1820 – пер. пол. 1830-х рр. Слід зазначити, що в даний період у місті, як і загалом по військовим поселенням, відбувалися масштабні будівельні роботи й цілковита трансформація історично складеної планувальної системи, відповідно до Височайше затверджених планів. Зведення будь-яких споруд, що не передбачалися даними планами без погодження Головного над військовими поселеннями начальника графа О. Аракчєєва заборонялося [18; 139–140]. Плани розроблялися землемірами Межової Комісії, заснованої в округах військового поселення II уланської в 1817 [16; 180] та II кірасирської дивізій в 1824 рр. [17; 204] і в подальшому погоджувалися спеціальною архітектурною комісією у Санкт-Петербурзі, з урахуванням вимог класичного стилю, а саме формувалося регулярне планування міст та селищ, забудова відбувалася лише по червоній лінії. Загалом же, населені пункти розглядалися архітекторами доби класицизму як єдина цілісно-просторова композиція, причому широкий містобудівний підхід впливав на проектування окремих споруд – чіткі геометричні лінії фасадів, звільнені від складного декору, підкреслювали регулярність простору міста [2; 166–167]. Державне регулювання розповсюджувалося також і на церковне будівництво. Зазначимо, що спорудження церков у містах цивільного відомства та тих, що будували за рахунок казенних сум, відбувалося лише після затвердження плану на їх зведення у Будівельному комітеті Міністерства внутрішніх справ, нагляд за спорудженням церков у сільській місцевості та на кошти парафіян здійснював губернський архітектор і губернське начальство [5; арк. 1, зв., 9, 17]. Окрім того, в період класицизму роль площі при плануванні міста значно зросла, зокрема, дослідники відзначають, що в той час площа виступала активним вузлом міської структури, який організовував та скеровував міський рух і був зв'язаний вулицями з іншими площами в єдину систему міського простору, що зумовлювало головну особливість площі класичного стилю – розкритість та проникність [14; 84]. Архітектурне рішення фасадів будівель, якими оббудовували по периметру площі, повинно було мати спільні риси, утворюючи художню цілісність ансамблю площі [14; 88], що можна побачити в забудові центральної площі м. Чугуєва – в оздобленні фасадів Покровського собору та Торгівельних рядів використано доричний ордер. Аналіз картографічних матеріалів дозволяє визначити, що в більшості населених пунктів Слобідсько-українського військового поселення кавалерії простір площі було оббудовано житловими будинками військових поселенців-господарів та офіцерів, а також різноманітними громадськими і господарськими спорудами [7; арк. 3]. У разі, якщо в селищі або слободі знаходилася військово-поселена адміністрація, то ансамбль площі доповнювали також адміністративні споруди. Тобто, архітектурний ансамбль площі складався з будівель, що мали пріоритетне значення для функціонування військового поселення. Проте, обов'язковим елементом кожної площі виступала будівля церкви, що характерно для містобудівництва Російської імперії періоду класицизму [14; 90]. Зокрема, наказом Олександра I керуючому Міністерством Поліції від 13 грудня 1817 р. заборонялося будівництво церков у будь яких інших місцях, окрім міських або сільських площ, при чому як простір власне площі, так і будівля церкви повинні були регулярно ремонтуватися та утримуватися місцевою владою у задовільному стані [16; 911]. Таким чином, зведення Покровського собору в м. Чугуєві стало складовою частиною масштабних будівельних робіт, що охопили місто в I пол. XIX ст. та відбувалося відповідно до вимог класичного стилю до формування міського середовища і планування окремих споруд.

Будівництво Покровського собору відбувалося протягом 1826–1834 рр. на місці ліквідованої в 1824 р. дерев'яної Преображенської церкви [12; 8–9]. Зведення нової кам'яної церкви на місці дерев'яного храму, який прийшов у занепад у пер. пол. XIX ст. було досить розповсюдженим на території Слобідсько-Української губернії – так, у 1831 р. надано дозвіл на спорудження в м. Ізюмі на місці дерев'яної церкви – кам'яної дзвіниці з приміщенням під теплу церкву [5; арк. 17], 1835 р. подібний дозвіл отримали парафіяни сл. Писарівки [6; арк. 5], сл. Кожельви [6; арк. 7], сл. Стецьковски [6; арк. 9]. Трьохпрестольна Соборна церква на честь Покрови Пресвятої Богородиці, Андрія Первозванного та О. Невського була освячена 30 листопада 1834 р. [12; 9]. Будівництво дзвіниці продовжувалося до кінця 1830-х рр., оскільки, на карті зі Статистичного атласу за 1838 р., вона позначена як будівля, зведення якої триває [20; 17–18].

Покровський собор становив собою кам'яну, квадратну в плані споруду з куполом на широкому барабані, окремо розташовувалася квадратна в плані триярусна дзвіниця, що з'єднувалася з будівлею собору критою колонадою, висота дзвіниці дорівнювала висоті башти на будівлі Штабів військових поселень [1; 48]. У др. пол. XIX ст. будівля собору двічі перебудовувалася за рахунок коштів парафіян – в 1872 р. та 1896 р., з метою розширення внутрішнього простору [19; 222]. Зокрема, 1872 р. споруду добудували теплою церквою, що з'єднала простір собору та дзвіниці і поглинула колонаду [1; 48]. Стіни були складені з червоної цегли розміром 26x12,5x5 см, товщина, яких досягала 1,11 м [8; арк. 45], під частиною споруди було влаштовано підвал, який мав хрестові цегляні зводи [8; арк. 45]. Покровський собор відрізняється вишуканим декоративним рішенням, при оздобленні основного об'єму церкви було використано доричний ордер. Так, сильно винесені вперед по відношенню до площини стін портики, що прикрашають східний, північний та південний фасади будівлі, утворені двома пілястрами та чотирма класичними доричними колонами без бази, покриті канелюрами, ехін капітелі декоровані орнаментом. Антаблемент повний, складається з гладкого архітраву та фризу, що становить собою чергування тригліфів та метоп, карниз підтримують мулути з гутами. Вінчає портик трикутний фронтон, обрамлення якого повторює профіль карнизу. Надвіконня прямокутних вікон прикрашають сандрики у вигляді простого карнизу, що спирається на кронштейни, сторони віконних прорізів – наличники, підвіконня – виносна плита та декоративна прямокутна ніша (які не збереглися дотепер, оскільки розміри вікон були дещо збільшені в ході останніх ремонтних робіт). Аналіз фотокартки поч. XX ст., на яких зображено Покровський собор, свідчить про те, що три вікна, які знаходились за портиками, не мали декоративного оздоблення. Віконні прорізи на барабані куполу також мали прямокутну форму, проте розташовувалися у напівциркульних нішах (станом на сьогодні як барабан, так і декоративне рішення вікон є відновленими).

Слід зазначити, що в радянські часи, коли в споруді храму розташовувалася картинна галерея, головним входом до будівлі слугував саме східний портик, що виходить на центральну площу, де замість середнього вікна було влаштовано дверний отвір, проте після відновлення храму двері було закладено. Оздоблення дверних порталів у XIX ст. повторювало декор вікон. Художнє рішення та оздоблення дзвіниці цілковито дублювало стилістику храму – кожен із фасадів, крім східного, яким дзвіниця приєднувалася до храму, прикрашали фриз та трикутний фронтон, витримані у доричному ордері. Серед дослідників не існує єдиної точки зору на рахунок авторства будівлі Покровського собору, зокрема, в літературі побутує думка, що ним був архітектор В. Стасов, у якій є як прихильники [1; 48], так і опоненти [15; 119]. Проте, якщо дійсно автором креслень собору був В. Стасов або інший столичний архітектор, фактичне керівництво будівельними роботами та вирішення проблем, пов'язаних із практичною реалізацією проекту здійснювали місцеві зодчі – в округах Слобідсько-Українського військового поселення кавалерії працювала значна кількість досить талановитих архітекторів, зокрема, завершував зведення Покровського собору Корпусний інженер К. Детлов [11; 223]. Г. Лукомський зазначав, що нагляд за будівництвом собору міг здійснювати також Нікуатов [13; 84]. У період військових поселень навколо собору розташовувався садок.

Після 1918 р. Покровський собор припинив своє існування, а будівля почала використовуватися в якості складських приміщення, що призвело до її руйнувань та майже цілковитої втрати внутрішніх інтер'єрів. Так, станом на 1964 р., коли споруда знаходилася у власності квартирно-експлуатаційної частини Чугуївського гарнізону, загальний стан будівлі було визнано незадовільним (додаток 1). Зокрема, зруйновано барабан з куполом та дзвіницю, простір між колонами 4-колонних портиків доричного ордеру закладено цеглою, втрачено карниз, що складався з кронштейнів, тригліфів із крапельками та проходив по периметру собору як і декоративне оздоблення віконних та дверних отворів, не збереглися перекриття, плитка, якою була вкрита підлога, осипалася штукатурка. Покрівля над частиною будівлі була дерев'яною, частково споруда була перекрита толлю. В деяких місцях на стінах були тріщини усадного порядку, товщиною до 10 см, які проходили з низу до верху [8; арк. 44–45].

1965 р. Чернігівськими реставраційними майстернями розпочато реставраційні роботи на території будівлі колишнього Покровського собору [9; арк. 7], що продовжувалися до 1970 р., результатом яких стало відновлення південного та північного портиків [10; арк. 5, 20, 24], а також проведені заходи з пристосування споруди за для розміщення в ній Картинної галереї лауреатів премії І. Рєпіна; розподілення внутрішнього простору на два поверхи, влаштування залізобетонного перекриття, сходів, підвісної стелі, оздоблювальні роботи, прокладання комунікацій [10; арк. 24].

У 2009 р. будівля Покровського собору була передана Покровській релігійній общині Харківської єпархії, повна передача відбулася 2010 р., що стало початком нового етапу реставраційних робіт, метою яких є відтворення первісного вигляду споруди. Зокрема, станом на 2014 р. відновлено барабан та купол собору, частково прибрані міжповерхові перекриття, під керамічною плиткою, що вкривала підлогу, виявлені автентичні плити з піщанику. Таким чином,

сьогодні відновлене не лише функціональне призначення будівлі Покровського собору, але й відбуваються роботи з відтворення архітектурного рішення споруди.

Отже, Покровський собор, який у XIX ст. виступав головним храмом м. Чугуєва та посідав ключове місце в архітектурному ансамблі центральної площі міста, є досить цікавою пам'яткою як доби Слобідсько-Українських військових поселень кавалерії, так і храмової архітектури пер. пол. XIX ст. на території України. Зведений у відповідності до пануючого класичного стилю, собор мав вишукане архітектурне та декоративне рішення. Після 1918 р. церкву ліквідовано та будівля поступово прийшла в занепад, наслідки якого були частково усунені в ході реставраційних робіт 1970-х років, під час яких відбулися також роботи з пристосування споруди для розміщення в ній Картинної галереї лауреатів премії І. Рєпіна, а саме цілковите перепланування внутрішнього простору храму. Повернення первісного вигляду Покровського собору стало можливим після передачі храму Покровській релігійній общині Харківської єпархії та відновлення в ній церкви.

Додаток 1

АКТ

технического состояния памятника архитектуры 1834 года бывшего Покровского собора в г. Чугуеве Харьковской области на пл. Ленина, 1

23 октября 1964 г.

г. Чугуев

Комиссия в составе: представителя республиканских специализированных научно-реставрационных производственных мастерских Госстроя УССР главного архитектора проектов Шмольсона И. Л., председателя областного отдела по делам строительства и архитектуры Касьян Н. Г. и старшего архитектора технического бюро областного отдела по делам строительства и архитектуры т. Варшавского Л. М. составили настоящий акт в том, что осмотром в натуре памятника архитектуры бывшего Покровского собора установили следующее:

Сохранился основной объем здания, представляющий собой в плане прямоугольник со сторонами 21,6х38,8 м.

Главный фасад украшен 4-колонным портиком, стилизованным ионическим орденом и фронтоном, промежутки которого сейчас заложены кирпичом. Карниз проходит по периметру здания, состоит из кронштейнов, триглифов с капельками. Карниз весь разрушен, декор окон и дверей, как-то: тяги, полочки, сандрики над окнами и дверями, полностью разрушен. Штукатурка не сохранилась.

Здание используется под склад имущества КЭЧ. В подвалах – склад овощей.

Общее состояние памятника – неудовлетворительное. Перекрытия полностью разрушены. Кровля над частью крыши покрыта талью. Над остальной частью крыши кровля вовсе отсутствует. Деревянная часть крыши 2-скатная по наклонным стропилам, вся прогнила и пришла в полную негодность. Барабан с купольным покрытием отсутствует.

Стены. Стены здания сложены из красного кирпича размером 26х12,5х5 см. Толщина стен 1,11 м, оштукатурены.

В трех местах имеются трещины усадочного порядка, проходящие снизу до верха стены. Толщина трещины доходит до 10 см.

Окна и двери. Деревянные заполнения окон и верей полностью отсутствуют. Откосы разрушены.

Полы. Полы были покрыты прессованными деревянными плитами. Сейчас полностью отсутствуют.

Отмостки. Отмосток нет.

Лестницы отсутствуют.

В интерьере здания сохранились кирпичные прямоугольные столбы и столбы с подпружными арками. Имеется значительная часть повреждений стен и столбов, штукатурка на них осыпалась. Имеется под частью здания подвал, который перекрыт крестовыми кирпичными сводами и находятся в удовлетворительном состоянии. Основной объем здания может быть использован под спортивный зал, для этого необходимо составить дефектный акт, смету и проект. Проектно-сметная документация должна отражать первоочередные работы на ремонтно-консервационные работы здания и вторую очередь работ, связанную с приспособлением здания под спортивный зал.

Список використаної літератури

1. *Андрусенко Г. Б.* Архитектурные памятники Чугуева / Г. Б. Андрусенко // Чугуев сквозь века. – Вып. 1. – Х. : Райдер, 2001. – С. 43–59.
2. *Бондаренко Б. А.* Військові поселення XIX ст. та їх архітектурні пам'ятки в Чугуєві / Б. А. Бондаренко // Український історичний журнал. – 1971. – № 11. – С. 105–106.
3. *Бондаренко Б. А.* Каменная летопись. Архитектурные памятники Харьковщины / Б. А. Бондаренко. – Х., 1972. – 70 с.
4. *Гуляницкий Н. Ф.* Архитектура гражданских и промышленных зданий. В 5 т. Т. 1. История архитектуры / Н. Ф. Гуляницкий. – М., 1984. – 334 с.
5. *ДАХО.* – Ф. 3. – Оп. 87. – Спр. 38. – 62 арк.
6. *ДАХО.* – Ф. 3. – Оп. 103. – Спр. 58. – 13 арк.

7. *ДАХО*. – Ф. 25. – Оп. 38. – Спр. 791. – 5 арк.
8. *ДАХО*. – Ф. Р. 5696. – Оп. 1. – Спр. 526. – 4 арк.
9. *ДАХО*. – Ф. Р. 5696. – Оп. 1. – Спр. 665. – 51 арк.
10. *ДАХО*. – Ф. Р. 5696. – Оп. 1. – Спр. 1122. – 38 арк.
11. *Детлов К. К.* Инженер-генерал-майор К. Ф. Детлов : очерк жизни и деятельности / К. К. Детлов // Русская старина. – 1885. – №1. – С. 205–228.
12. *Историко-статистическое описание Харьковской епархии*. Отд. 4. – Х. : Унив. тип., 1857. – 462 с.
13. *Лукомский Г. К.* Старинные усадьбы Харьковской губернии / Г. К. Лукомский. – Х. : Харьков. частный музей гор. усадьбы, 2005. – 100 с.
14. *Михайлова М. Б.* Площади классицизма (типология) / М. Б. Михайлова // Архитектурное наследство / под ред. Н. Ф. Гуляницкого. – М. : Стройиздат, 1995. – Вып. 38. Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. – С. 83–101.
15. *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*. В 4 т. Т. 4. Сумская обл., Тернопольская обл., Харьковская обл., Херсонская обл., Хмельницкая обл., Черкасская обл., Черниговская обл., Черновицкая обл. / гл. ред. Н. Л. Жариков ; отв. ред. Г. Н. Логвинов. – К. : Будівельник, 1986. – 375 с.
16. *Полное собрание законов Российской империи*. Собрание первое. Т. 34 (1817 г.) / сост. М. М. Сперанский. – СПб. : Тип. II Отд-ния Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. – 959 с.
17. *Полное собрание законов Российской империи*. Собр. I. Т. 39 (1824 г.) / сост. М. М. Сперанский. – СПб. : Тип. II Отд-ния Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. – 639 с.
18. *Приказы Главного над военными поселениями Начальника генерала графа Аракчеева по корпусу военных поселений 1820 г.* – СПб., 1821. – 423 с.
19. *Справочная книга для Харьковской епархии* / сост. И. Самойлович. – Х. : Литография И. М. Варшавича, Николаевская ул., дом №3, 1904. – 471 с.
20. *Украинские военные поселения: 5, 6, 7 и 8 кавалерийские округа за 1838 г. К 1 января 1849.* – Б. м. : Б. и., 1849. – 29 с., 8 л. карт.

References

1. *Andrusenko G. B.* Arkhitekturnyye pamyatniki Chuguyeva / G. B. Andrusenko // Chuguyevskovozveka. – Vyp. 1. – Kh : Rayder, 2001. – S. 43–59.
2. *Bondarenko B. A.* Viyskovi poselennya XIX st. ta ikh arkhitekturni pamyatky v Chuguyeve / B. A. Bondarenko // Ukrainskiy istorychnyy zhurnal. – 1971. – №11. – S. 105–106.
3. *Bondarenko B. A.* Kamennaya letopis. Arkhitekturnyye pamyatniki Kharkovshchyny. – Kh., 1972. – 70 s.
4. *Gulyanitskiy N. F.* Arkhitektura grazhdanskikh I promyshlennykh zdaniy. V 5 t. T.1. Istoriya arkhitektury / N. F. Gulyanitskiy. – M., 1984. – 334 s.
5. *ДАХО*. – Ф. 3. – Оп. 87. – Спр.38. – 62 арк.
6. *ДАХО*. – Ф. 3. – Оп. 103. – Спр.58. – 13 арк.
7. *ДАХО*. – Ф. 25. – Оп. 38. – Спр.791. – 5 арк.
8. *ДАХО*. – Ф. р. 5696. – Оп. 1. – Спр.526. – 4 арк.
9. *ДАХО*. – Ф. р. 5696. – Оп. 1. – Спр.665. – 51 арк.
10. *ДАХО*. – Ф. р. 5696. – Оп. 1. – Спр.1122. – 38 арк.
11. *Inzhener-general-mayor K.F. Detlov. Ocherk zhizni i deyatel'nosti* / K. K. Detlov. // Russkaya starina. – 1885. – № 1. – S. 205–228.
12. *Istoriko-statisticheskoye opisaniye Kharkovskoy yeparkhii*. Otd. 4 – Kh. : Univ. Tip., 1857. – 462 s.
13. *Lukomskiy G. K.* Starinnyye usadby Kharkovskoy gubernii / G. K. Lukomskiy. – Kh. : kharkovskiy chastnyy muzey gorodskoy usadby, 2005. – 100 s.
14. *Mikhaylova M. B.* Ploshchadiklassitsizma (tipologiya) / M. B. Mikhaylova // Arkhitekturnoye nasledstvo / pod red. N. F. Gulyanitskogo. – M. : Stroyizdat, 1995. – Vyp. 38. Problemy stilya i metoda v russkoy architecture – S. 83–101.
15. *Pamyatniki gradostroitelstva i arkhitECTury Ukrainskoy SSR*. V 4 t. T.4. Sums'kaya oblast, Ternopolskaya oblast, Kharkovskaya oblast, Khersonskaya oblast, Khmel'nitskaya oblast, Cherkasskaya oblast, Chernigovskaya oblast, Chernovitskaya oblas. / gl. red. N. L. Zharikov ; otv. red. G. N. Logvinov. – K. : Budivelnik, 1986. – 375 s.
16. *Polnoe sobraniye zakonov Rossiyskoy imperii. Sobraniye pervoe*. T. 34. (1817 g.) / sost. M. M. Speranskiy. – SPb. : Tipografiya II Otdeleniya Sobstvennoy Yego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii, 1830. – 959 s.
17. *Polnoe sobraniye zakonov Rossiyskoy imperii. Sobraniye pervoe*. T. 39 (1824 g.) / sost. M. M. Speranskiy. – SPb. : Tipografiya II Otdeleniya Sobstvennoy Yego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii, 1830. – 639 s.
18. *Priказы Glavnogo nad voennymi poseleniyami Nachalnika generala grafa Arakcheeva po korposu voyennykh poseleniy 1820 goda.* – SPb., 1821. – 423 s.
19. *Spravochnaya kniga dlya Kharkovskoy eparkhii* / sost. I. Samoylovich. – Kh. : Litografiya I. M. Varshavicha, Nikolaevskaya ul., dom №3, 1904. – 471 s.
20. *Ukrainskie voennyye poseleniya 5, 6, 7 i 8 kavaleriyskie okrugi za 1838 g. K 1 genvary 1849.* – B. m. : B. i., 1849. – 29 s. – 8 l. kart.

Маршала Алена Юрьевна, аспірантка кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства Харківської державної академії культури

Особенности архитектуры Покровского собора г. Чугуев как памятника классицизма

Рассматриваются условия, в которых происходило строительство здания Покровского собора, особенности его функционирования, перестройки и ход ремонтно-реставрационных работ, характерные черты декоративного отделки и конструктивного решения, соответствие канонам классического стиля.

Ключевые слова: памятник архитектуры, классицизм, Покровский собор, Чугуев.

Marshala Alona, aspirantka kafedry` muzeyeznavstva ta pam'yatkoznavstva Xarkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi kul'tury`

Peculiarities of the architecture of Pokrovsky cathedral in Chuguev as a example of classicism

The article deals with the peculiarities of Pokrovsky Cathedral in Chuguiv. It is the main temple of the city, which was built in the first half of the 19th century. At that time Chuhuiv was the centre of eight districts of the Slobidsko-Ukrainian military settlements of the cavalry. The process of building of the cathedral is looked as the parallel with the building of churches in the cities of civilian agencies. The article also deals with general Russian architectural trend of the early XIX century, which influenced the constructive and decorative solutions of Pokrovsky Cathedral. It was used Doric in the decoration of the cathedral. The building stylistically and compositionally is the part of the architectural ensemble of the central square. The author analyzes the decorative decision of the individual structural elements and temple facades. The analysis is based on the early photographs of the 20th century and archival documents. The changes undergone during the first half – middle of the 20th century are described. Particular attention is paid to the restoration work that took place on the territory of Pokrovsky Cathedral in 1960-1970. The aim was restoring porticoes bulk of the building and decoration of windows and doors, resulting adjustment facilities for the needs of the art gallery. The paper also considers the restoration work that began after the restoration of the original features of the building – the foundation of Pokrovsky Cathedral, which are intended to restore the original look of the cathedral.

Key words: architectural monument, classicism, Pokrovsky Cathedral, military settlements, Chuguev.

Надійшла до редакції 22.11.2015 р.

УДК 787.6(477.82)(091)

Чернецька Наталя Григорівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ: ВІД АМАТОРСТВА ДО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

Досліджено шляхи професіоналізації бандурного мистецтва Волині другої пол. XX – початку XXI ст.; наведено факти вдосконалення інструментарію; висвітлено творчість окремих персоналій та педагогічні досягнення провідних фахівців; окреслено просвітницьку роль концертної діяльності бандуристів.

Ключові слова: бандурне мистецтво, бандурист, концертна діяльність, ансамблеве виконавство, бандурний репертуар.

Бандурне мистецтво, як невід'ємна складова музичної культури, є важливим підґрунтям творення системи духовних і культурних цінностей української нації. Загальносуспільне усвідомлення вагомості музичної культури й унікальності бандурного мистецтва посилюють науковий інтерес до цієї практики. Нині особливої актуальності набуває регіональний підхід до дослідження національного мистецтва.

Проблематику кобзарського й бандурного мистецтва в регіональному аспекті представлено сучасними дослідженнями В. Чуркіної (кобзарсько-лірницька традиція Слобожанщини), Т. Чернети (бандурне мистецтво Дніпропетровщини), І. Куровської (кобзарство Кримського регіону).

Аналіз наукових праць та публікацій стосовно вивчення музичного життя Волині підтвердив, що процеси становлення й розвитку бандурного мистецтва краю не відображені в наукових дослідженнях за такими аспектами як професіоналізація фахової музичної освіти, удосконалення конструкції інструмента, розвиток сольних та ансамблевих форм концертної практики, що засвідчує актуальність теми.

Мета розвідки – дослідження шляхів професіоналізації бандурного мистецтва Волині в другій пол. XX – початку XXI ст. на основі аналізу його складових (фахової освіти, сольного й ансамблевого виконавства, конкурсно-фестивальної практики).

Для вивчення процесів становлення бандурного мистецтва Волині потрібно з'ясувати деякі поняття. Уточнимо сутність терміна «бандурист-аматор» (виконавець, який із задоволенням займається музикою, не маючи фахової підготовки). Звідси випливає, що «аматорство», або «аматорський рівень», –

це виконавський рівень бандуристів, які мають загальну музичну освіту й володіють знаннями, уміннями та навичками, необхідними для аматорської діяльності.

Термін «бандурист-професіонал» передбачає наявність у виконавців фахової музичної освіти, яка уявляється як процес, у якому навчання здійснюється за трьома музично-освітніми рівнями (музична школа, музичне училище, ВНЗ), забезпечується комплексність і багатогранність підготовки фахівців (сольне, ансамблеве та диригентське виконавство, оволодіння навичками композиції), створюється навчально-педагогічна література, відбувається активна популяризація жанру. Фахова підготовка бандуристів передбачає подальшу професійну діяльність фахівців (виконавську, педагогічну, композиторську й наукову).

Однією з особливостей західноукраїнської музичної культури було те, що вона розвивалася переважно у формах аматорського мистецтва, яке перебувало під контролем відповідних органів і стало важливим засобом комуністичного виховання. Не виняток і Волинь. У повоєнний період тут практикувалося проведення олімпіад самодіяльної творчості.

Становлення музичної освіти на Волині пов'язане з відкриттям музичної школи у Луцьку в 1940 р. Під час німецької окупації у краї функціонував ансамбль бандуристів під орудою Г. Білогуб та гастролювала Українська капела бандуристів із Києва.

Після визволення регіону від фашистів 1944 р. викладачами музичної школи стали фахівці, що прибули зі східних областей України. Тоді ж у школі Ю. Бартошевський (1905–1961 рр.), бандурист із Києва започаткував клас бандури [2; 6].

Проблема нестачі інструментів спонукала Ю. Бартошевського запросити до Луцька майстра В. Тузіченка (у деяких виданнях Тузиченко). Працюючи над удосконаленням інструмента, він сконструював нові типи оркестрових бандур: бандуру-приму, бандуру-пікколо, бандуру-альт, бандуру-тенор, бандуру-бас і бандуру-контрабас. Вони використовувалися в ансамблі бандуристів музичної школи. Ці інструменти датовані 1946–1948 рр. і мали стрій G-dur й e-moll [2; 7]. У деяких із них був «штатив» з педаллю та демпфером-глушником, але, як підтвердив подальший практичний досвід, педаль виявилася зайвою і її зняли [5; 33]. Нові конструкції бандур апробовано в класі Ю. Бартошевського. Співпраця обох ентузіастів сприяла деяким нововведенням: уперше створено модератор для кращого звучання інструмента, здійснено пошуки надійного перемикачів тональностей [2; 7]. Очевидці стверджують, що саме в Луцьку В. Тузіченко вперше виготовив експериментальну клавішну бандуру.

За допомогою розміщення фортепіанної клавіатури на басах і повного хроматичного звукоряду приструнків, майстер розширив звукоряд бандури. Але це нововведення не зарекомендувало себе з кращого боку: тембр звуків, утворюваних ударом клавіш по басах і щипком приструнків, дисонував [3; 90].

Зі збільшенням у школі учнів-бандуристів 1948 р. педагогічну діяльність розпочала А. Ващенко (1925–1995 рр.), випускниця Київського музичного училища (кл. бандури В. Кабачка). Її подвижницька праця сприяла розширенню класу бандури, вихованню талановитих учнів.

Активний розвиток народної аматорської творчості на Волині стимулював розвиток бандурного мистецтва, яке активізувалось у сольному та ансамблевому виконавстві. Осередок кобзарського мистецтва організовано Р. Гіщинською в Луцькому училищі культури на початку 60-х рр. Створений нею квартет бандуристок став «бронзовим» лауреатом Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва в Києві. Капела та ансамблі бандуристів під її керівництвом постійно брали участь в урочистих концертах обласного центру й районах області, виховуючи повагу та любов до мистецтва рідного краю як у самих виконавців, так і в слухачів [2; 10].

Організація музичного училища в Луцьку 1959 р. стала наступною сходинкою професіоналізації музичної освіти області. Разом з іншими народними інструментами в училищі відкрито клас бандури, де, поряд із викладачем музичної школи А. Ващенко, працювала випускниця Київської консерваторії І. Скіра (Стефанович). Талановита бандуристка зробила вагомий внесок у підвищення професійного рівня навчання, проявила себе досвідченим педагогом і концертним виконавцем. Створені нею перші студентські ансамблі бандуристів мали значний успіх [2; 9]. Зі збільшенням набору студентів І. Скіра створила мішану капелу бандуристів (до 40 осіб), використавши в ній сконструйовані й виготовлені В. Тузіченком бандури. Основу репертуару капели складали українські народні пісні в обробках керівника [6; 91].

Зі збільшенням контингенту учнів педагогічний колектив музичного училища поповнювався молодими талановитими викладачами. Одним із них став випускник Київської консерваторії Ю. Боковий (клас викл. А. Бобири), який у 1964 р. очолив клас бандури Луцького музичного училища і зробив значний внесок у становлення бандурного мистецтва на Волині. Під його керівництвом репертуар ансамблю бандуристів поповнився народними піснями у власних обробках; Ю. Боковий

активно займався концертною, організаторською та суспільно-громадською діяльністю, неодноразово очолював народний відділ Луцького музичного училища. Маючи високе почуття відповідальності за своє покликання, знаходив особливий підхід до кожного молодого таланту [6; 96–97]. Свого часу Ю. Боковому як єдиному викладачу класу бандури, довелося вдосконалювати методику навчання гри на бандурі, розробляти програмні вимоги для бандуристів зі спеціальності й методики роботи з ансамблем бандуристів.

Одна зі складних ланок музичної педагогіки – виховання технічної майстерності учня, а це, насамперед, систематична робота над гаммами та вправами. Ю. Боковий, по-своєму розуміючи цю проблему, запропонував виконання технічного мінімуму в такій послідовності: гама і її структурні складові, подвійні ноти (терції, сексти, октави), обернення акордів та арпеджіо (за схемою T–S–D–T). Цей інструктивний матеріал сприяє розвитку дрібної моторики пальців правої й лівої рук (із застосуванням відповідної аплікатури), вихованню чіткого метроритму та гармонічного слуху [6; 98].

У 70-х рр. педагогічну діяльність у музичному училищі розпочала випускниця Львівської консерваторії Т. Ткач (клас викл. В. Герасименка) як викладач фаху й керівник капели бандуристів.

Із першого року роботи в училищі дирекція довірила Т. Ткач досить відповідальну місію – очолити капелу бандуристів, що на той час була вже відомим в області мистецьким колективом. Діяльність капели бандуристів – особлива сторінкатворчого життя училища, адже з 1971 р. і по сьогодні її незмінним керівником є Т. Ткач.

Під її керівництвом майстерність та художньо-виконавський рівень капели значно підвищилися. Високопрофесійна її робота створила умови для складання державного іспиту з диригування випускниками-бандуристами – капела стала базою диригентської практики для студентів. Репертуар капели формується на основі української та світової музичної класики, оригінальних творів композиторів сучасності й минулих: раритетними є твори на вірші Т. Шевченка, українські народні пісні (обр. М. Гвоздя, Г. Давидовського, Г. Китастого), твори українських (Є. Адамцевича, С. Гулака-Артемівського, М. Дейчаківського, А. Кос-Анатольського, М. Кропивницького, М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Майбороди, Г. Хоткевича), зарубіжних (Й. Баха, Й. Брамса) й сучасних українських (О. Герасименко, В. Павліковського, П. Свіста, В. Тиможинського, Л. Шукайло та ін.) композиторів. Капела активно популяризує мистецтво бандуристів на обласному рівні, бере участь у різноманітних мистецьких акціях, гідно представляє область у творчих звітах Волині в Києві, репрезентує українське мистецтво в гастрольних подорожах (Німеччина, Польща, Білорусь) [1; 4]. Своєю активною діяльністю Т. Ткач пробуджує у молоді інтерес до ансамблевого музикування й тим самим сприяє популяризації та активному розвитку бандурного мистецтва.

Не менш вагома сфера діяльності Т. Ткач – педагогічна робота. Творче застосування системи методичних принципів дає їй змогу виховати з посереднього початківця не лише яскраву особистість, а й фахівця. Методика Т. Ткач спрямована на максимальне розкриття можливостей кожного з учнів, а її клас – творча майстерня, що безперервно оновлюється новими студентами, які, здобувши професійні навички, «несуть» бандурну естафету далі. Професійність і значимість роботи педагога виявляється в реалізованості та досягненнях його вихованців. У цьому плані Т. Ткач може пишатися учнями свого класу. Серед них – заслужені артисти та працівники культури України, кандидати мистецтвознавства, лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів [6; 102].

Досвід педагогічної роботи Т. Ткач передає доньці Ірині, кандидату мистецтвознавства, випускниці Львівської консерваторії (клас викл. Л. Посікіри). Як керівник капели бандуристів, І. Дмитрук має прекрасні якості організатора й диригента, успішно переймає досвід своєї мами як викладача та керівника капели, наставника у творчому житті та педагогічному процесі. І. Дмитрук працює викладачем музичного училища з 1998 р., її учні є лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів, продовжують навчання у ВНЗ. У 2012 р. Указом Президента України їй присвоєно звання Заслуженого діяча мистецтв України.

Високим рівнем професіоналізму в музичному училищі позначена робота випускниці Львівської консерваторії І. Любашевської (кл. викл. В. Герасименка). Опираючись на методичні напрацювання свого вчителя, проф. В. Я. Герасименка, у педагогічній діяльності І. Любашевська застосовує ефективну методику навчання гри на бандурі, працює з учнями над подоланням проблем звуковидобування, над удосконаленням виконавського апарату. І. Любашевська як уважний педагог, знаючи фізіологічні можливості виконавського апарату бандуриста, відчуває психологічно-емоційний стан учня, аналізує кожен рух і напруження м'язів під час гри, ретельно працює над специфікою звуковидобування. Характеризуючи гру учня на уроці, викладач дає влучні зауваження та поради, теоретично обґрунтовує помилки у формуванні бандурної техніки виконавця й указує на найкоротші способи їх подолання. Велику увагу викладач приділяє застосуванню

виконавських виражальних засобів (артикуляції, штрихів, динамічної шкали, темпів), упровадження яких дає змогу донести до слухача музичний образ і розкрити художній зміст виконуваного твору. Студенти класу І. Любашевської вирізняються високим професіоналізмом у володінні інструментом та наполегливістю в навчанні, серед них є лауреати міжнародних і всеукраїнських конкурсів [6; 104–105].

Яскрава сторінка в мистецькому житті Волині – творчість тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури в складі Л. Войнаровської, І. Любашевської та М. Сточанської. Упродовж 10 років (1984-1995 рр.) колектив займався активною концертною діяльністю, був учасником урочистостей на міському й обласному рівнях і концертних поїздок всеукраїнського та міжнародного значення. Знамените волинське тріо – лауреат Всесоюзного й республіканських конкурсів, дипломант Міжнародного фестивалю народної музики в Югославії. Успіху колективу сприяли високий професіоналізм та проста щира виконавська манера, а кращі зразки української музичної класики, народної пісенної творчості записані обласним і всеукраїнським радіо та телебаченням. Своєю активною діяльністю тріо зробило значний внесок у культурно-мистецький простір Волині й популяризацію бандурного мистецтва в період «перебудови» та в наступний період [6; 128].

Вагоме місце в розвитку бандурного мистецтва Волині посідають вихованки Львівської консерваторії М. Федосюк і Л. Рихлюк (клас викл. В. Герасименка), які поєднали педагогічну працю в Луцькому музичному училищі з виконавсько-просвітницькою роботою. Активна концертна діяльність М. Федосюк у 1987-1995 рр. пов'язана з популяризацією народної та сучасної композиторської творчості, пісень національно-визвольної боротьби й епічних творів. Головним каталізатором успішної сольної кар'єри М. Федосюк є яскрава індивідуальна манера співу та розмаїтий виконавський репертуар, що охоплював пісні на вірші Т. Шевченка й Лесі Українки, чимало творів А. Пашкевича на вірші волинських поетів, українські народні пісні, козацькі, січові та повстанські пісні, колядки [7]. Репертуарна палітра бандуристки насичена епічними творами: «Дума про Тараса» та «Дума про Берестечко» (муз. В. Тиможинського), «През шаблю маєм право» (муз. А. Пашкевича), «Дума про козака-бандуриста» (муз. Ф. Глушка), «Дума про Козацькі могили» та «Князівна Либідь» (А. Кос-Анатольського). Інтерпретація виконуваних творів повертала увагу бездоганним відчуттям стилю й детально точним відтворенням авторського тексту М. Федосюк. Артистка пропагувала мистецтво бандуристів серед трудової громадськості області, у навчальних закладах, її майстерною грою та чудовим голосом захоплювалися в Україні, Росії й Польщі [6; 132–133].

Вагомий внесок у справу популяризації бандури зробила Л. Рихлюк, яка з 1989 р. займалася концертною діяльністю як солістка-бандуристка та оркестрантка народного заслуженого ансамблю пісні і танцю «Колос». Л. Рихлюк побувала з колективом у численних закордонних концертних поїздках (Польща, Угорщина, Німеччина, Франція, Італія, Голландія, Великобританія), де з великим захопленням публіка сприймала українське мистецтво та виступи бандуристки. Провідною рисою концертної діяльності Л. Рихлюк є опора на національно-патріотичний репертуар, популяризація композицій волинських авторів і волинський фольклор. До репертуару входять твори епічного характеру: «Дума про Мазепу» та «През шаблю маєм право» (муз. А. Пашкевича), «Дума про Козацькі могили» й «Князівна Либідь» (А. Кос-Анатольського), «Плач Ярославни» (муз. Ф. Кучеренка), «Дума про кобзу» (муз. Ф. Жарка), «Дума про Матір Україну» (муз. Ф. Глушка) та волинські народні пісні в обробках виконавиці: «Тече вода», «Посіяла огірочки», «Місяць і зіроньки», «Нині, нині...». Із 2011 р. Л. Рихлюк працює солісткою-бандуристкою ансамблю народної музики «Волиняночка» [6; 133–134].

Із 1985 р. концертне життя Волині поповнив ще один мистецький колектив – студентська капела бандуристів «Дивоструни» Луцького педагогічного інституту ім. Лесі Українки під керівництвом випускниці Львівської консерваторії М. Сточанської. За досить короткий час капела набула популярності, здобула загальне визнання й стала окрасою всіх мистецьких заходів інституту, міста, області. З-поміж інших колективів капела вирізняється високою культурою співу, насиченим бандурним супроводом, різноплановим репертуаром та його художнім виконанням (понад 60 музичних творів різних за стилем у вишуканих обробках керівника). Репертуар капели складають твори на вірші Лесі Українки й Т. Шевченка, українські народні пісні та пісні національно-визвольних змагань (стрілецькі й повстанські), твори українських (Є. Адамцевича, О. Білаша, А. Гриця, М. Жербіна, А. Кос-Анатольського, Л. Левітової, Л. і Б. Лепких, П. Майбороди, І. Марченка, Я. Степового, В. Шаповаленка, В. Чинча, О. Яковчука та ін.) і волинських (М. Стефанишина, О. Каліщука, О. Дем'янчука, І. Ольшевського) композиторів, цикл колядок та твори на релігійну тематику [6; 115–116]. Студентська капела «Дивоструни» стала справжньою

мистецькою лабораторією для виховання вчителя музики, керівника позакласної роботи зі школярами, майбутнього керівника професійного дитячого колективу.

М. Сточанська, створивши відповідну навчально-методичну та теоретичну базу для професійного навчання бандуристів, у 1988 р. сприяла відкриттю в педагогічному інституті класу бандури, тим самим у подальшому, готуючи для роботи в школі вчителів-бандуристів, сприяючи популяризації інструмента і його впровадження в навчальний процес освітніх закладів області. У педагогічній діяльності М. Сточанська спирається на методику викладання проф. В. Герасименка, особливу увагу приділяючи звуковидобуванню та тембровому звучанню інструмента. На заняттях зі студентами працює над культурою звуку, розвиває творчий і виконавський потенціал, вокальні здібності, значну увагу приділяє інтелектуально-художньому розвитку молодого покоління.

Потреба в узагальненні багаторічної плідної праці зі студентами класу бандури та з творчими колективами бандуристів Луцького педінституту (нині Східноєвропейський національний університет), прагнення поділитися практичним досвідом спонукали М. Сточанську до створення навчально-методичної літератури. У доробку викладача – понад 20 публікацій: методичні рекомендації, репертуарні збірники, авторські навчально-методичні й навчально-репертуарні посібники, збірники ансамблевих партитур, науково-методичні статті [6; 118].

Яскравим прикладом професіоналізації ансамблевого виконавства стала творча діяльність організованого М. Сточанською і тріо бандуристок «Дивоструни», яке пройшло шлях від студентського колективу до штатної концертної одиниці ВНЗ. Тріо, розпочавши свою діяльність у 1999 р., стало активним художнім і концертним колективом Волині, лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів. Виконавський репертуар тріо, крім обробок українських народних пісень, складають твори українських (О. Білаша, А. Горчинського, Г. Китастого, А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, П. Майбороди, Я. Степового, В. Шаповаленка, Г. Хоткевича), зарубіжних (Й. Баха, Л. Бетховена, Р. Шуберта), сучасних українських (О. Герасименко, Г. Менкуш, С. Фоменка, В. Черевченка) та волинських (В. Тиможинського, М. Стефанишина, О. Калішука, І. Ольшевського) композиторів. Колектив здійснив запис низки компакт-дисків, музичних фільмів, активно популяризує бандурне мистецтво в Україні й за кордоном (Німеччина, Польща, Росія) [6; 135].

Високого рівня на Волині досягло дитяче бандурне мистецтво, що засвідчує велика кількість дитячих ансамблів на щорічному обласному конкурсі кобзарського мистецтва. Серед найбільш відомих колективів – гурт «Кобзарик» Горохівського Будинку «Просвіти», який у 1993 р. організувала Л. Мосієвич. Колектив є активним учасником районних та обласних свят, оглядів-конкурсів кобзарського мистецтва. «Кобзарик» вирізняється творчою діяльністю патріотичного спрямування – популяризує поезію й пісні репресованих поетів. Його репертуар становлять українські народні пісні, стрілецькі та повстанські, ліричні й жартівливі, твори на поезію Т. Шевченка та інших українських поетів [4; 5].

Успішною в Луцьку є діяльність ансамблю хлопчиків-бандуристів «Кобзарик» Луцької ДМШ № 1. Його керівники – Л. Євсеєнко (з 1985 р.) та Г. Сидоренко (з 2003 р.) – плідно працюють над культурою співу й гри на інструменті, досконалим виконанням репертуару, про що свідчать зайняті призові місця в обласних конкурсних змаганнях.

Неодноразовим володарем Гран-прі обласного конкурсу кобзарського мистецтва була зразкова капела бандуристів Нововолинської дитячої школи мистецтв (кер. – Н. Сологуб). Колектив пропагує кращі зразки української музичної спадщини, залучаючи значну кількість дітей міста до національного мистецтва.

Однією з умов фахової музичної освіти бандуристів є активна популяризація жанру, що передбачає також організацію конкурсних змагань. Починаючи з 1989 р., у Луцьку щорічно проходить обласний огляд-конкурс кобзарського мистецтва, започаткований Євгеном Гішинським. Його учасники – дорослі та дитячі ансамблі бандуристів, солісти.

У 1992 р. на базі Луцького педінституту ім. Лесі Українки відбувся Перший Всеукраїнський конкурс бандуристів – студентів педагогічних ВНЗ. Значну популярність бандури в педагогічних ВНЗ України засвідчили учасники конкурсу – представники Києва, Харкова, Одеси, Івано-Франківська, Дрогобича, Тернополя, Рівного, Кам'янця-Подільського, Ніжина, Бердянська, Луцька.

Початок XXI ст. ознаменувався новими культурними акціями в житті бандуристів Волині: у 2003 р. у Луцьку започатковано I Всеукраїнський дитячий огляд-конкурс «Волинський кобзарик», що проходить під егідою Національної спілки кобзарів України. Проведення в Луцьку II-VII дитячих конкурсів «Волинський кобзарик» (2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 рр.) засвідчило його зростання не лише кількісно, але і якісно. З 2009 р. конкурс набув міжнародного статусу. Журі очолює голова правління Національної спілки кобзарів України В. Єсіпок, членами журі є авторитетні бандуристи

України. Мета проведення таких конкурсних змагань – популяризація бандури в музичних школах області, залучення до навчання більшої кількості дітей.

Висновок: аналіз ознак, що характеризують бандурне мистецтво як аматорське чи професійне, дає підстави стверджувати, що з відкриттям класу бандури в Луцькому музичному училищі відбувається процес професіоналізації бандурного мистецтва. Основними складовими цього процесу стали:

- удосконалення інструментарію: створення нових типів оркестрових бандур, виготовлення експериментальної клавійної бандури, удосконалення технічно-виконавських можливостей інструмента;
- реорганізація мистецьких навчальних закладів (становлення триступеневої музичної освіти – школа, училище, ВНЗ);
- високий рівень фахової підготовки бандуристів, що засвідчують лауреатства на фестивалях і конкурсах регіонального, всеукраїнського й міжнародного рівнів;
- концертно-просвітницька діяльність: створення різноманітних колективів бандуристів у закладах освіти та культури, їх активна участь у мистецьких акціях;
- упровадження бандури в навчальний процес загальноосвітньої школи для відродження традицій народного виконавства в музичному вихованні школярів, для проведення заходів позакласної виховної роботи;
- розширення репертуару;
- популяризація бандурного мистецтва за допомогою низки культурно-мистецьких проєктів;
- проведення конкурсних змагань, що сприяють виявленню обдарованих дітей, удосконаленню фахової підготовки педагогів тощо;
- публікація навчально-методичної й нотної літератури.

З'ясовано, що значним внеском у становлення музичної освіти бандуристів Волині була діяльність перших педагогів-бандуристів (Ю. Бартошевського, А. Ващенко). Формування професійних засад сучасного бандурного мистецтва пов'язане з діяльністю провідних викладачів: І. Скіри, Ю. Бокового, Т. Ткач, І. Любашевської, М. Сточанської, М. Федосюк, Л. Рихлюк, І. Дмитрук та ін.

Список використаної літератури

1. **Балик Н.** Світ краси і ніжності / Н. Балик // Радянська Волинь. – 1989. – № 249 (12037).
2. **Гіщинська Р.** Розвиток бандури на Волині : краєзнав. нарис, пісні / Р. Гіщинська. – Луцьк : Надстир'я, 2005. – 72 с.
3. **Горіна А.** Кобза-бандура майстрів Волині / А. Горіна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. 12. – С. 85–93.
4. **Ланівець О.** «Кобзарик» долає кордони / О. Ланівець // Досвітня зоря. – 2000. – № 48 (279).
5. **Мельничук С.** Волинська цимбальна школа. Творчий портрет волинської цимбально-педагогічної школи Р. Я. Скіри / С. Мельничук. – Луцьк : ВАТ «Волин. обл. друк.», 2008. – 156 с.
6. **Чернецька Н. Г.** Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистец. 26.00.01 / Н. Г. Чернецька ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2012. – 290 с.
7. **Філатенко А.** І чарівні струни бандури / А. Філатенко // Радянська Волинь. – 1989. – № 160 (11948). – С. 4.

References

1. **Balyk N.** Svit krasny i nizhnosti // Radjans'ka Volyn'. – 1989. – № 249 (12037).
2. **Gishhyn's'ka R.** Rozvytok bandury na Volyni : krajeznaz. narys, pisni. – Luc'k : Nadstyr'ja, 2005. – 72 s.
3. **Gorina A.** Kobza-bandura majstriv Volyni / A. Gorina // Ukraïns'ka kul'tura: mynule, suchasne, shljahy rozvytku : zb. nauk. prac' : nauk. zap. RDGU. – Rivne : RDGU, 2007. – Vyp. 12. – S. 85 – 93.
4. **Lanivets' O.** «Kobzaryk» dolaje kordony // Dosvitnja zorja. – 2000. – № 48 (279).
5. **Mel'nychuk S.** Volyn's'ka cymbal'na shkola. Tvorchyj portret volyns'koi' cymbal'no-pedagogichnoi' shkoly R. Ja. Skiry / S. Mel'nychuk – Luc'k : VAT «Volyns'ka obl. Drukarnja», 2008. – 156 s. – Bibliogr. : 152 s.
6. **Chernec'ka N. G.** Bandurne mystectvo v konteksti muzychnoi' kul'tury Volyni XX – pochatku XXI st. : dys. ... kand. mystec. 26.00.01 / N. G. Chernec'ka ; Kyi'v. nac. un-t kul'tury i mystec. – K., 2012. – 290 s.
7. **Filatenko A.** I charivni struny bandury // Radjans'ka Volyn'. – 1989. – № 160 (11948). – S. 4.

Чернецкая Наталья Григорьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк

Бандурное искусство Волини: от самодеятельности к профессионализму

Исследуются пути профессионализации бандурного искусства Волини второй пол. ХХ – начала ХХІ века; наводятся факты усовершенствования инструментария; освещается творчество отдельных персоналий и педагогические достижения ведущих специалистов; анализируется просветительская роль концертной деятельности бандуристов.

Ключевые слова: бандурное искусство, бандурист, концертная деятельность, ансамблевое исполнительство, бандурный репертуар.

Chernetska Natalya, kandydat my'stecztvoznavstva, starshy'j vy'kladach Sxidnoyevropejs'kogo nacional'nogo universy'tetu im. Lesi Ukrayinky', m. Lucz'k

Bandore Performing Art of Volyn: from Amateur to Professional Manner

The article reviews ways of professional development in bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century, gives the facts of instrument improvement, highlights creative work of some musicians and pedagogical achievements of leading specialists, outlines the educational role of bandore players' concerts.

After World War II the music culture of Volyn was developing mainly as amateur art and was under control of competent authorities (the Communist party's watchdogs) and became an important means of communist education. However, in Lutsk in 1944 Yu.Bartoshevskiyi started up a course of study specializing in bandore at Lutsk Music School, later the bandore band was arranged (musical director – A.Vashchenko), the bandore workshop was run by expert V.Tuzichenko. The next logical step was made with launching a new study course specializing in bandore in Lutsk Music Professional School in 1959. Its graduates I.Skira, Yu.Bokovyi, T.Tkach made the bandore-specializing study professional. It was possible to get professional music education at children's music schools in the region as well as at Lutsk College of Art and Lutsk Teachers' Training College. It gave the chance to set up various bandore bands that promoted the bandore art at regional and republican levels. Another indicator of professional development in the bandore education was starting a bandore-specializing course at Lutsk Teachers' Training Institute in 1988 and it resulted in the instrument introduction into school activities. The forward step in bandore performing art was arranging music festivals and contests of regional and all-Ukrainian levels in Lutsk, these events are of great importance for stirring up the bandore education and performing, making the instrument popular among the youth.

Thus, the distinguishing features of professional growth in bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century include the following activities such as: instrument improvement, molding a three-level education (a music school, a college and an institute), bandore players' professional training, arranging concerts and other education activities, introducing bandore into school activities, holding musical contests, revealing students' creative potential, promoting the bandore art via a series of art projects.

Thus, bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century corresponded to the stages of general art transformation. Creative growth of amateur bands, instrument improvement, and professional development of bandore training were of special significance and became evidence of regional art and culture progress.

Key words: bandore art, bandura player, concert activity, ensemble performance, bandore repertoire.

Надійшла до редакції 11.11.2015 р.

УДК 783.3

Бардашевська Ярослава Миколаївна, викладач кафедри хорового диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ПСАЛМИ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА: КОНТЕКСТ ЖАНРУ Й ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Висвітлено основні напрями псалмової творчості композитора В. Степура. Визначено превалюючі ознаки стилевої індивідуальності митця, що ґрунтуються на переосмисленні ним священних сакральних текстів. Це виявляється у тяжінні Степура не лише до самого жанру, а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно-ментальних особливостей духовної культури.

Ключові слова: жанрово-стилістичні композиції, вербальні тексти, церковно-співочі традиції, авторське бачення.

Інтерес до псалмів і в традиційній богослужбовій площині, і площині можливостей їх потенціалу у синтезі жанрів викликало значну кількість творів в українській музиці, що являють тлумачення псалмів як динамічного і поки ще не сформованого остаточно жанру. Поряд із літургічним статусом псалом набуває статусу світського жанру концертного плану, що виявляється в незалежності музичної мови від церковних канонів.

Псалми посідають вагому частку у творчому доробку композитора Віктора Степура, демонструючи самобутнє авторське бачення їх сакрального змісту. Тому розгляд композиторського стилю творів цього жанру, як сукупності ідейно-естетичних і художньо-виражальних засобів, стає актуальним завданням дослідження.

Псалмова творчість В. Степура триває у двох основних напрямках: поряд із традиційними для православної спадщини «чистими» хоровими опусами й типовими для музичного контексту кінця

XX – початку XXI ст. стилістично-жанровими композиціями постають оригінальні мікстові рішення. При цьому показовим є здійснення композитором кількох редакцій одного псалма не тільки для хорового виконання, а й за участі солюючих музичних інструментів.

Така «двоїстість» – використання вокально-хорових й інструментальних засобів – притаманна духовній творчості на основі біблійних джерел різних композиторів XX ст. «Класичними» прикладами цього є «Psalmus Hungaricus» («Угорський псалом») для хору, оркестру і соліста З. Кодая (1923 р.), Psalm 130 «De profundis» («З глибини») для змішаного хору (1949-1950 рр.) і не закінчений «Modern psalm» («Сучасний псалом») для читця, змішаного хору й оркестру (1950 р.) А. Шенберга. К. Пендерецький у цьому жанровому напрямі реалізував радикально відмінні в естетичному й стильовому планах задуми, створивши «Псалми Давида» для змішаного хору і струнних (1958 р.), «Psalmus» для магнітної стрічки (1961 р.) і «Benedicamus Domino» («Благословенний Господь»; органум і псалом 117) для п'ятиголосого чоловічого хору (1992 р.). А в доробку А. Пярта поряд із «Двома слов'янськими псалмами» для змішаного хору або солістів а капела (1984/1997 рр.) постав суто інструментальний «Псалом» для струнного оркестру / квартету (1985/1995/1997 рр.).

Важливими зразками синтезу хорових та інструментальних засобів в українській музиці є наснажений давніми церковно-співочими традиціями поза конкретним використанням їх інтонаційності «Псалом Давида» для хору і оркестру О. Козаренка (1998 р.), а винятково інструментальних – звернена значно більше до традицій барокової тріо-сонати, ніж вокально-хорової псалмової творчості «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано В. Камінського (1993 р.). Попри відмінності в концепціях цих двох останніх творів, у них виявляється та типологічна спільність щодо використання засобів різних стильових пластів, яка щоразу зауважується критикою при оцінці творів: «...в «Сонаті псалмів» поєдналися індивідуальна манера композитора, виразові прийоми, типові для мистецтва XX століття, і традиції давньої духовної музики. Віртуозні хроматичні пасажі та прекрасний лірико-філософський дуєт флейт, як своєрідна алюзія до старовинних двоголосних органумів, дали можливість... повно продемонструвати... задум композитора» [4]. Цю тенденцію О. Афоніна пояснює тяжінням українських композиторів до євроінтеграційності: «Особливістю духовної музики сучасних композиторів є поєднання національних церковних традицій з тяжінням до євроінтеграційності. Звертання до християнської першооснови європейського культурного континуума підтверджують актуальність християнства в Україні у його поліконфесійному вимірі. Поєднання музичної мови церковних жанрів Середньовіччя з інноваційними композиторськими техніками (серійна техніка, алеаторика, сонористика, розширена тональна сфера, поліфонічно-імітаційна техніка, полістилістичні прийоми, симфонізація хорової фактури) є засобами оновлення духовної музики, сьогоденніший розквіт якої є свідомством тягlosti національної церковної і культурної традиції» [1; 212–220].

Враховуючи точність цих спостережень, потрібно зробити уточнення. Дистанціювання між інструментальними варіантами жанрових вирішень «псалмів» помітно більше, ніж між вокально-хоровими, хоча в деяких випадках «струнні псалми» виявляють істотне тяжіння до хорової концертної традиції. Як зауважила Н. Лозовська, вважаючи константними ознаками жанру опору на канонічну основу з домінуванням вербальної основи над музичним втіленням, виконання без супроводу або у супроводі органу, «при рассмотрении псалмовых произведений XX века концертного типа, в вопросах стиля немаловажную роль будет играть литургическая «память жанра», то есть те традиционные жанровые признаки, которые сформировались в процессе музыкальной литургической практики» [6; 116].

Зважаючи на загальну тенденцію сучасної творчості до залучення в контекст найдавніших пластів музично-виконавської, в т.ч. й богослужбової традиції, «пам'ять жанру» псалмів охоплює і зафіксовану в їх текстах інструментальну гру. А оскільки втрачено старовинні інструменти – псалтиріон, кімвали, систри, тимпани, – та навіть звучання давніх труб викликає численні питання, відбуваються не пошуки їх відповідників серед сучасного інструментарію, а можливості відтворення особливого колориту сакральної екстальтики в її найрізноманітніших відтінках.

Звичайно, в різних творах превалювання тієї чи іншої ознаки залежить від індивідуальності композитора. Так, експериментальний «Psalmus» К. Пендерецького в руслі тенденцій електронної музики скомпоновано із записів вокальних соло, причому приголосні й голосні звуки у творі імітують інструментальні звучання (тверді приголосні – ударних, голосні – тремоло і вібрато різних груп інструментів і синтезаторів). Тому константні ознаки жанру в цьому творі, фактично, відсутні. Натомість надзвичайно виразно виявляються вони на етапі розквіту зрілого стилю митця у стилізацій-синтезі ренесансного багатоголосого мотету і барокових хоралів («Benedicamus Domino»).

Псалмова творчість В. Степурка органічно входить у цей складний стилістичний контекст. Значною мірою це визначається винятковим і самобутнім проявом проповідництва, потужна

енергетика яких ґрунтується передусім у найвищому етичному тонусі й семантичному наповненні їх священної текстової основи, де першорядну роль відіграють всі елементи. Звертає на себе увагу емоційний характер відібраних текстів з Псалтиря. За винятком 137 псалма «Над ріками Вавилонськими» для віолончелі та хору (2010 р.), позначеного відвертістю душевного смутку і покаяння, всі інші написані в межах десятиліття композитором зразки виявляють поєднання прославно-гімнічних, дидактично-етичних аспектів пізнання Господніх істин.

Питання емоціонального розкриття змісту вербальних текстів, ступеню збереження його повноти і відображення його структурно-архітектонічних особливостей у музичній драматургії та формі, – традиційні в музикознавчій літературі, присвяченій вивченню вокально-хорових і сценічних творів, – не втрачає своєї актуальності й у нашому випадку. Композитор явно виступає співавтором-проповідником, ретельно добираючи вірші псалмів для втілення свого бачення їх основної ідеї: «для мене текст – це образ, який я передаю в музиці» [9]. Тому в кожному з них виявляється домінуючим той чи інший змістовно-семантичний аспект, підкреслений самобутністю відтінків «архетипного» колориту. У такому підході чітко відлунюють загальні закономірності сучасної творчості на основі біблійних текстів: «Прежде всего проблема взаимодействия текста и музыки, слова и звука решается композитором однозначно, исходя из мирозерцания, мировидения. Музыка как своего рода «экзегетика», как толкование литургических текстов – эта художественная позиция... не противостоит убеждениям музыканта. Отсюда – способность проникаться духом богослужебных текстов, способность передавать это настроение слушающему... Работая с «оригиналом», композитор не только точно воспроизводит «словесный ряд», но и погружает в атмосферу целостного духовного высказывания... Ясность слова, глубина догматической или нравственной мысли – все это не исчезает в результате «омузыкаливания», «озвучивания» текста» [3; 142].

Наведемо кілька характерних прикладів. Так, за канонічним тлумаченням, семантика 24 псалма «Господня земля», як і 14 («Господи! Кто може перебувати в наметі Твоїм?»), пов'язана з мотивом його написання: перенесення Ковчегу Заповіту в скинію Іерусалимського храму. Звідси – особлива урочистість при констатації факту володіння Господом Землею і Всесвітом, участі праведників у «святому місці». При цьому твердження «і все, що на ній... творіння її» виявляє глобальність опіки Всевишнього над всіма істотами і, в тому числі, народами. Перенісши стих «бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив» після прославлення волевиявлення щодо праведних, В. Степурко переніс смисловий акцент на аспект опіки над святими людьми, оскільки саме земля посеред вод у близькосхідних народів асоціюється з квітучою «землею обітованою», що щедро дарує людям свої блага. Смысл же екстатично-тріумфальної фрази «Піднесіте верхи свої, брами» зумовлений історико-архітектурними особливостями будови входних воріт давньоєврейських міст: при потребі верхню частину «відвічних» брам піднімали, а оскільки вище Господа немає нічого, то максимальним є і їх «підняття». Окрім цього, в ній міститься алегорія з небесним Іерусалимом, оскільки саме в ньому праведні – ті, що уникають зла, ретельно стежать за своїми думками і словами, а тому досягають духовної чистоти, – житимуть у Вічності. Елемент пророкування («Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його?») також відіграє істотну роль у жанрово-стилістичному наповненні тексту, оскільки вносить певний контраст у загальний тон мови і передрікає остаточну відповідь – «ввійде Цар слави! ... Господь Саваот».

Як і в псалмі «Блажен муж», композитор вдається до істотного скорочення текстової основи: він вилучає рядки з явними смисловими повторами. Тому з десяти віршів у підсумку залишено лише п'ять, в окремих з яких також не входить деталізація сакрального змісту:

Переклад І. Огієнка

Господня земля, і все, що на ній, вселенна й
[мешканці] її,

[бо заклав Він її на морях, і на річках її
встановив].

Хто зійде на гору Господню, і хто буде
стояти на місці святому Його?

У кого чисті руки та щиреє серце, [і хто не
нахиляв на марноту своєї душі], і хто не присягав
на обману,

[нехай носить він благословення від
Господа, а праведність від Бога спасіння свого!]

[Таке покоління усіх, хто шукає Його, хто
прагне обличчя Твого, Боже Яковів! Села.]

Текст, використаний В. Степурком

Господня земля, і все, що на ній, вселенна
й творіння її,

Хто зійде на гору Господню, і хто буде
стояти на місці святому Його?

У кого чисті руки та щиреє серце, [і хто
не нахиляв на марноту своєї душі], і хто не
присягав на обману,

бо заклав Він її на морях, і на річках її
встановив.

Піднесіте верхи свої, брами, і будьте
відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави!

[Хто ж то Цар слави? Господь сильний й
могутній, Господь, що потужний в бою!]

[Піднесіте верхи свої, брами, і піднесіте,
входи відвічні, і ввійде Цар слави!]

[Хто ж то Він, той Цар слави?] Господь
Саваот [Він Цар слави! Села].

Піднесіте верхи свої, брами, і будьте
відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави!

Господь Саваот

Інтерпретація В. Степурком 93 псалма «Царює Господь» виявляється інший підхід: він вирізняється серед інших вже на рівні ступеню повноти використання поетичного тексту. У Псалтирі він відкриває міні-цикл псалмів «зацарювання», присвячених оспівуванню Божої величі й влади, сила якого незмірна («міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!», «Престол Твій поставлений міцно справдавна»). Тому серед його образів особливе значення має протиставлення руйнівної водяної стихії («Ріки піднесли ... свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару їхніх хвиль»), що у Старому Заповіті беззаперечно асоціюється з потопом, могутності Господа («над гуркіт великих тих вод, над морські потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!»). Очевидно, що такий зміст, як і невеликий обсяг – тільки п'ять віршів – зумовили повне збереження його тексту. Більше того, митець вдався до повторення початкового рядка («Царює Господь, зодягнувся у велич») в останньому вірші, що забезпечило важливу смислову архітектонічну арку як чинника музичної репризності у творі:

Переклад І. Огієнка

Царює Господь, зодягнувся у велич,
зодягнувся Господь, оперезався Він силою, і
міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!

Престол Твій поставлений міцно
справадна, від вічності Ти!

Ріки піднесли, о Господи, ріки піднесли
свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару
їхніх хвиль,

та над гуркіт великих тих вод, над морські
потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!

Свідокства Твої дуже певні, а дому Твоєму
належить святість, о Господи, на довгі дні!

Текст, використаний В. Степурком

Царює Господь, зодягнувся у велич,
зодягнувся Господь, оперезався Він силою, і
міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!

Престол Твій поставлений міцно
справадна, від вічності Ти!

Ріки піднесли, о Господи, ріки піднесли
свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару
їхніх хвиль... свій гуркіт

та над гуркіт великих тих вод, над морські
потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!

Царює Господь, зодягнувся у велич,
Свідокства Твої дуже певні, а дому Твоєму
належить святість, о Господи, на довгі дні!

Особлива піднесеність 136 псалма, який отримав назву «Великого галлеля» – великого хвалебного, «алілуйного» псалма, – зумовлена наскрізним оспівуванням і хваленням Божого милосердя («милості»). Цей поліелейний псалом має і особливе значення у богослужбовій практиці, оскільки саме від його назви іменовано такий важливий атрибут, як полікадило, що запалюється саме під час його співу. Його канонічне тлумачення пов'язане з виявом особливих почуттів псалмопівця після побудови і освячення другого Іерусалимського храму. У перекладі І. Огієнка відправне слово «Славте» замінено іншим за смисловим відтінком словом «Дякуйте», що відповідно повторюється на початку перших трьох віршів як вияв особливого поклоніння і хвали. Окрім цього, така «троїстість» в християнському тлумаченні символізує і прославлення Святої Трійці, що зумовлена і вживанням різних імен: у другому вірші це – «Бог богів», у третьому – «Владика владик». Постійне після кожного вірша повторення рефрену-приспіву («бо навіки Його милосердя!») підкреслює незбагнену велич творіння і діянь Господа, перелік яких міститься в наступних віршах.

Із 26 віршів цього псалма, що відрізняється від інших повторенням рефрену «бо навіки Його милосердя!», композитор використав тільки 13. Скорочення відбувається за рахунок часткового або повного вилучення рефрену «бо навіки Його милосердя!» зі структур віршів у першій, «загальній», частині, а також – цілком – другої частини, в якій називаються факти з історії Ізраїлю (як-от «Хто Єгипет побив був у їхніх перворідних, бо навіки Його милосердя!» чи «Хто провадив народ Свій в пустині, бо навіки Його милосердя!»). У кінцевому варіанті максимально узагальнений текст, використаний В. Степурком у його інтерпретації псалма, наступний:

Дякуйте Господу, добрий бо Він,

бо навіки Його милосердя!

Дякуйте Богу богів,

Владиці владик, бо навіки Його милосердя!

бо навіки Його милосердя!
Тому, хто чуда великі вчиняє,
Хто розумом небо вчинив,
Хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя!
бо навіки Його милосердя!
Хто світила великі вчинив,
бо навіки Його милосердя!
сонце, щоб вдень панувало воно,
бо навіки Його милосердя!
місяця й зорі, щоб вони панували вночі,
бо навіки Його милосердя!

Такий варіант тексту дотично говорить про орієнтацію на антифонну традицію його виконання: вважається що священники співали першу частину кожного вірша, присутні у храмі – другу, властиво рефрен. Музичні інтерпретації псалмів В. Степурком виявляють широке коло джерел і асоціацій. Значним чинником гнучкої системи жанротворення виступають національні хорові джерела поза безпосереднім використанням конкретних мелодичних джерел: за визнанням композитора, «інваріантом» більшості псалмів з інструментальним компонентом є суто хорові версії. Ця, так би мовити, «первинно задана» акапельність водночас належить до традиційних ознак жанру псалмів у християнській традиції.

У початковому варіанті псалма «Господня земля» для традиційного мішаного складу за вражаючої змістовної «монолітності» й відсутності образних протиставлень постає оригінальна драматургія своєрідних «переливів» тембрів – окремих голосів, однорідних і різнорідних хорових груп чи фактурних пластів. У невеликому творі водночас відтворено і високий дух оповідальності, й осмислення сакральних істин. Попри використання цілком сучасних засобів (зокрема, терцієвих і не терцієвих співзвуч, складних «стрічкових» розгалужень ліній голосів), стилістика цього твору позначена достатньою простотою, а колорит – вишуканою прозорістю.

У другій «строфі» особливу функцію в семантиці музичної драматургії – розвитку образної ідеї вірша «Бо заклав Він її на морях / і річках Він її встановив» – відіграє своєрідне виокремлення мелодичних фраз із загального фактурно-колеристичного «контексту». При чому до ефектного «переходу» хвиль-голосів у стійкі та досить стабільні вертикальні комплекси й подальшого утримання цієї «тверді», в якій періодично виокремлюються й знову «застигають» окремі голоси, приводить цілком усталене квазі-імітаційне розгортання фактури у черговості вступів альтів – сопрано – тенорів – басів.

Наступна частина – інший варіант розкриття того ж вербального фрагменту. На перший план тут виступає інший варіант варіантно-перемінного з точки зору мелодичного матеріалу quasi-імітаційного розгортання. Окрім цього, майже точно витриманий діатонічний модус попередньої строфи заступає хроматичний за межами мажоро-мінорної системи; фрази набувають більшої розлогості й пластичності за відхилення від псалмодійної основи їх ядер в бік яскраво вираженої кантиленності. Посилюється також і загальна прозорість фактури: одно-двоголосі епізоди складають більш значну частку цієї частини. Відтак повернення до фактури початкової частини у короткому підсумковому розділі («Піднесіте верхи свої, брами») сприймається як виразна й драматургічно мотивована реприза. За максимальної концентрації колоритності хроматики із поступовою стабілізацією тонального центру До мажору (у варіанті неповного нонакорду в «просвітленому» мелодичному положенні) – тут виникає і досить чітке, зважаючи на європейську традицію асоціативності «божественної» сутності в тонально-гармонічній сфері, втілення семантики «Господь Саваоф». Загальні ж особливості композиції цього твору виявляють множинність планів формотворення: тут використано принципи строфічності, варіантності й імітаційного розгортання з тричастинністю й репризністю. За присутності в динамічно-фактурній моделі кількох зон наростання і спадів, які чергуються, підсумкова кульмінація – тиха і стабілізуюча, що вже само по собі нетипово для творів прославно-хвалебного характеру.

Отже, навіть один твір із кількісно значного пласту псалмів В. Степурка яскраво показує особливості роботи композитора зі священними текстами, виявляючи причетність, за класифікацією Н. Лозовської, приналежність до неоканонічної музичної традиції. В цьому випадку, як вважає дослідниця і як засвідчує конкретний зразок, традиційне розуміння жанру та його стилістики стає основою їх оновленої інтерпретації, а відверті й безпосередні емоції відновлюють національні традиції хорового концерту як важливого музично-стильового пласту музичного прочитання Псалтиря. А використання інструментарію в наступних редакціях таких творів не тільки оновлює, а й відкриває нові перспективи для «концертного» напряму розвитку сучасної позалітургічної музичної творчості.

Список використаної літератури

1. **Афоніна О.** Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики / О. Афоніна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2012. – Вип. 28. – С. 212–220.
2. **Афоніна О.** Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / О. Афоніна // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 11. – С. 146–155.
3. **Гуляницкая Н.** Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / гл. ред. Ю. Паисов. – М., 1999. – Вип. 1. – С. 117–149.
4. **Гуляницкая Н.** Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М., 2002. – 430 с.
5. **Зайцева Л. А.** Онтологічна концепція музики: на прикладі світських і духовних жанрів [Електронний ресурс] : дис. ... канд. мистец. : за спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л. А. Зайцева ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2004. – Режим доступу : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php> 28.12.2013.
6. **Лозовская Н.** Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века / Н. В. Лозовская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 1. – С. 115–118.
7. **Морозова Л.** Псалмы стали монологами. В Киеве исполнили произведения Виктора Степурко / Л. Морозова // Музыка. – 2014.
8. **Поспелова Р.** Этнос ритма в музыке христианской традиции / Р. Поспелова // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика : материалы междунар. науч. конф. 1991–1994 гг. – М., 1994. – С. 103–113.
9. **Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Дмитрия Ростовского** // Pravda. – 2012. – 20 янв.
10. **Соколов О.** К проблеме типологии музыкальных форм / О. Соколов // Проблемы музыкальной науки. – М., 1985. – Вип. 6. – С. 152–181.
11. **Темрук Е.** Музыкальные и поэтические переложения Псалтыри в России XVIII века / Е. Темрук // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2006. – № 1. – С. 165–179.
12. **Чередниченко Т.** Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? / Т. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум : материалы междунар. науч. конф. / НТМГК им. П. Чайковского. – М., 1999. – С. 58–62.

References

1. **Afonina O.** Polikonfesiinist yak oznaka suchasnoi ukrainskoi dukhovnoi muzyky / O. S. Afonina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. prats – K. : Milenium, 2012. – Vup. 28. – S. 212–220.
2. **Afonina O.** Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva / O. Afonina // Mystetstvoznachchi zapysky : zb. nauk. pr. – K. : Milenium, 2007. — Vup. 11 – S. 146–155.
3. **Hulianytskaia N.** Zаметky o stylstyke sovremennykh dukhovno-muzykalnykh sochynenyi / N. Hulianytskaia // Traditsyonnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyky y sovremennost / hl. red. Yu. Paysov. – M., 1999. – Vup. 1. – S. 117–149.
4. **Hulianytskaia N.** Poэtyka muzykalnoi kompozytsyy. Teoretycheskiye aspekty russkoi dukhovnoi muzyky XX veka / N. Hulianytskaia. – M., 2002. – 430 s.
5. **Zaitseva L. A.** Ontologichna kontseptsii muzyky: na prykladi svitsykykh i dukhovnykh zhanriv : dys. ... kand. mystets. : za spets. 17.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / L. A. Zaitseva ; Khark. derzh. akad. kultury. – Kharkiv, 2004. – Rezhum dostupy : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php> 28.12.2013
6. **Lozovskaia N.** Stylystycheskiye osobennosti psalmovykh sochynenyi KhKh veka / N. V. Lozovskaia // Ystorycheskiye, fylosofskyye, polytycheskiye y yurydycheskiye nauky, kulturolohiya y yskusstvovedeniye. Voprosy teoryy y praktyky. – Tambov : Hramota, 2012. – № 10. – Ch. 1. – S. 115–118.
7. **Morozova L.** Psalmy staly monolohamy V Kyeve yspolnyly proyzvedeniya Vyktora Stepurko / Liubov Morozova // Muzyka. – 2014.
8. **Pospelova R.** Etnos rytma v muzyke khrystyanskoй tradytsyy / R. Pospelova // Muzykalnaia kultura pravoslavnoho myra: tradytsyy, teoriya, praktyka : materyaly mezhdunarod. nauch. konferentsyi 1991–1994. – M., 1994. – S. 103–113.
9. **Svoym nebesnym pokrovitelem kompozytor Vyktor Stepurko schytaet Dymytryia Rostovskoho** // Pravda. – 2012. – 20 yanv.
10. **Sokolov O.** K probleme typolohyy muzykalnykh form / O. K. Sokolov // Problemy muzykalnoi nauky. – M., 1985. – Vyp. 6. – S. 152–181.
11. **Temruk E.** Muzykalnye y poэtycheskiye perelozheniya Psaltyry v Rossyy XVIII veka / E. Temruk // Vestnyk RAM ym. Hnesynykh. – 2006. – № 1. – S. 165–179.
12. **Cherednychenko T.** Kompozytsiya posledneho dvadtsatiletyia: neokanonycheskaia perspektyva? / T. Cherednychenko // Muzyka KhKh veka. Moskovskiy forum : materyaly mezhdun. nauch. konf. / NTMHK ym. P. Chaikovskoho. – M., 1999. – S. 58–62.

Бардашевська Ярослава Николаевна, преподаватель ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Псалмы в творчестве Виктора Степурко: контекст жанра и некоторые особенности интерпретации

Отражены основные направления псалмов творчества композитора В. Степурко. Определены преобладающие признаки стиливой индивидуальности художника, основанные на переосмыслении ним священных сакральных текстов. Это проявляется в тяготении Степурко не только к самому жанру, но и сначала подсознательному, а впоследствии выразительно осознанному воспроизведению национально-ментальных особенностей духовной культуры.

Ключевые слова: жанрово-стилистические композиции, вербальные тексты, церковно-певческие традиции, авторское видение.

Bardashevskaya Yaroslava, vkladach Priкарпатського національного університету ім. В. Стефанука

Psalms in work of Victor Stepurko: context of genre and some features interpretation

The article highlights the main tendencies of psalm works of the composer Viktor Stepurko. Prevailing features of the style individuality of the artist that are based on his deep re-thinking of sacral texts are determined. This is manifested in Stepurko's inclination not only to the genre itself but also to subconscious and then expressively conscious reflection of national and mental peculiarities of the spiritual culture.

Methods of psalm poems selection for realization of the composer's view of their basic idea are revealed. There are considered means of disclosure of emotional context of verbal texts, level of their completeness preservation and reflection of their structural-archeological peculiarities in music drama and form.

For V. Stepurko texts are images, and in each of them dominates this or that notional-semantic aspect, emphasized by originality of shades of «archetype» colour.

Musical interpretations of psalms by V. Stepurko reveal a broad circle of sources and associations. A significant factor of flexible system of genre formation is national choir sources beyond direct use of certain melody sources: by the composer's recognition, «invariant» of most psalms with instrumental component is solely choral versions. This, so to say, «initially specified» assertiveness at the same time belongs to traditional features of psalms genre in Christian tradition.

Composer's combination of musical language of church genres of the Middle Ages with innovation composer's techniques is a means for renewal of sacred music, an example of active adaptation of canonical genre stipulations to modern creative process, engendering, at obvious and organic involvement in national mentality, original variants of a specific embodiment of this or that text.

Constant features of the modern genre of the psalm is the reliance on canonical basic fundamentals of verbal dominance over the musical embodiment and active involvement in the context of the ancient layers of musical performance, including liturgical traditions

Key words: genre are stylistic compositions, verbal texts, church-singing traditions, authorial vision.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 7.034

Бійо Валерія Володимирівна, аспірантка Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРИ Ж.-Ф. РАМО «БОРЕАДИ»

Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені. Вона була здійснена у руслі режисерської асиміляції, в якому оперний текст радикально переосмислений з актуалізацією часу і місця дії.

Ключові слова: інтерпретація, асиміляція, сценографічний ряд, візуалізація мистецтва, бароковий принцип світлотіні, масонські ідеї.

Постановка проблеми. Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені.

Мета статті – проаналізувати сучасну постановочну інтерпретацію опери Ж.-Ф. Рамо «Бореади».

Музично-постановочна практика сьогодні пропонує широкий діапазон сценічних прочитань класичної музично-театральної спадщини – від «автентичних» до авангардних. Знайомство із провідними дослідженнями, присвяченими проблемам постановочної інтерпретації довели, що дослідники оперного жанру не приділяють достатньої уваги специфіці виконавства. Значний доробок у цьому напрямі представлений у роботах вітчизняних та зарубіжних музикознавців В. Даншиної, А. Сокольської, С. Лисенко, Л. Блок, В. Красовської, А. Буличової, К. Розеншильда, В. Конен,

М. Мугінштейна, М. Черкашиної-Губаренко, А. Єфіменко, О. Самойленко, І. Сорокіної, Л. Кириліної, а також у працях Ж. Комбар і Г. Кречмар, присвячених еволюції опери у Франції.

Твори оперного жанру являють особливий інтерес з точки зору вивчення проблеми інтерпретації. Опера, як і будь-який інший музичний твір, призначений для виконання, об'єктивно існує для слухача лише в момент виконання, отже, в цьому контексті, опера виступає як об'єкт інтерпретації [2; 9].

Серед рівнів інтерпретації тексту класичного твору Д. Густякова виділяє наступні:

- екстраполяція – текст класичного твору залишений практично без змін;
- адаптація – в силу деяких особливостей вимагається пристосування тексту класичного твору до специфіки нових умов його побутування;
- асиміляція – текст класичного твору є лише поштовхом для створення нового тексту, інтерпретація межує з парафразом¹ [2; 9].

Остання опера французького композитора Ж.-Ф. Рамо «Бореади» оповита містикою. Це міфічна історія про молоду королеву Альфізу, яка вирішила скоріше відректися від престолу, ніж споглядати, як їй нав'язують шлюб із нащадком Бореї.

Опера була замовлена Французькою Академією музики і завершена 1763 р., за рік до смерті композитора. Репетиції почались за містом. Під керівництвом Рамо 25 квітня в Парижі і 27 квітня 1763 р. у Версалі репетирували такі оперні зірки, як С. Арну і П. Желіотт, танцюристи Дежарден і Ж. Фав'є, скрипалі Ф. Ребель і Ф. Франкбор, флейтист М. Блаве. У квітні 1763 р. твір репетирувався в Шуазі до придворних святкувань, де Людовік XV мав одну з найкращих оперних сцен того часу. Згодом вони були замінені оперою Бенжамена де Лаборда «Ісмен та Ісменей», що мало свої причини.

Перш за все, лібрето написане Луї де Каюзак, який співпрацював із Рамо багато разів. Опера має очевидні масонські паралелі з «Чарівною флейтою» Моцарта. Це і протиставлення Дня і Ночі, і чарівні талісмани (чарівна стріла Абариса і чарівні дзвіночки Папагено володіють однаковою властивістю гіпнотизувати супротивників), а також випробовування героїв чотирма стихіями. У сонячному храмі «Чарівної флейти» не можна не впізнати храм Аполлона «Бореадів» [1; 338–339]. Сили темряви, які у «Чарівній флейті» очолює Цариця ночі, в «Бореадах» персоніфіковані фігурою Борея. Проте, видатний музикознавець і видавець «Opera Omnia de Rameau» С. Буїссу зазначає, що Каюзак тоді залишився анонімним через те, що потрапив у немилість всесильної Маркізи Помпадур, чий вплив при дворі був головним. А де Лаборд був одним з її коханців. Більш того, лібрето містить чимало революційних ідей, які могли покласти край навіть самій м'якій цензурі [5; 8]. Але головну причину заміни дослідника вбачає не в труднощах постановки, а відсутності панегіричного прологу і будь-яких слів про перемоги Людовіка XV. Інші проблеми: нестача грошей, пізня доставка музичного матеріалу, труднощі з кастингом партій Альфізи і Абариса також відіграли роль.

За непідтвердженими свідченнями у 1770 р. у Ліллі відбулось концертне виконання «Бореадів». У 1895-1896 рр. окремі уривки виконувались у Парижі. Та опера була відкладена надовго навіть після смерті Рамо.

Історія Альфізи навіяна міфом про викрадення Бореєм німфи Оритії (знаменита картина Рубенса). Ми знайомимось із королевою Альфізою, яка бажає свободи вибору перед обличчям нав'язаного їй заміжжя. Вона навіть погрожує зреченням престолу, якщо не зможе вийти заміж за коханого, який в очах її двору є ніким. Альфіза є не лише втіленням людської свободи, а суто жіночої свободи. У неї усталені моральні цінності, вона хоче здійснювати лише правильні вчинки. Серед персонажів трагедії є прихильники Аполлона-бога світла та прихильники Бореї. Перші – на стороні світла, чистоти, кохання; інші, навпаки, знаходяться на боці суворості, жорсткості, північного холоду і є затягнутими прихильниками правил. В опері образ влади проголошується німфою, яка провокаційно співає в II акті: «Нема нічого ціннішого за свободу». Абарис, коханий Альфізи, представлений як герой, носій миру. Аполлон випробовує Абариса, щоб він дізнався про своє високе походження і показав себе вартим батька. Сили темряви в «Бореадах» персоніфіковані фігурами Борея та його синів-нащадків Борилея і Калізіса, що є претендентами на руку Альфізи. Бореєм в трактовці Рамо – бог тиранії. Він погрожує чужому щастю, спустошує країну і викрадає королеву.

На противагу мудрості Адамаса, верховного жерця Аполлона, дії Борея-бога, що втілює сили природи, – підкорені стихійності і пристрасті. Він – носій руйнівних афектів люті і помсти, які в мистецтві бароко традиційно пронизані зривами вітру. Амур, бог кохання, схвалює кохання Альфізи і вручає їй золоту стрілу-символ своєї влади. Серед інших персонажів також повірниця Альфізи Земіра, муза співу і пантоміми Полігімнія, німфа Оритія.

Серед учасників хору: генії задоволення, радості і кохання, грації, супутники Амура і Борея, народ, пори року, музи, зефіри, жерці Аполлона, генії часу і мистецтва, підземні вітри. А серед

учасників балету: супутники Оритії. Таким чином, у виставі створена подвійна ієрархія світобудови, що охоплює небесну і земну сфери.

За музичною структурою трагедія традиційно складається з п'яти актів та увертюри. Небувала стрункість музичної драматургії «Бореадів» пояснюється строго проведеним в опері протиставленням добра і зла. В I акті відбувається експозиція головних персонажів та зав'язка, в якій здійснюється тиск на королеву Альфізу для того, щоб вона вийшла заміж за нащадка Бактрії.

Акт II – розвиток дії – Абарис та Альфіза освідчуються в коханні один одному, разом вони сильні. Кульмінацією є рішення королеви в III дії відмовитись від престолу, щоб з'єднати свою долю з людиною, яку кохає.

V акт – розв'язка, коли виявляється, що Абарис є сином Аполлона, народжений німфою роду Бореад.

Письменник і драматург Я. Бертон переводить розповідь у політичне русло доби Рамо: сюжет опери на стороні молодих закоханих – Альфізи і Абариса. Юність та свобода, завойовані молодим богом Аполло, який завжди був емблемою французького короля, врешті решт тріумфують. Голос старого режиму відчутний у нав'язливих та караючих інтонаціях Борея в V акті: «Нехай вона страждає в страшних муках. Ми будемо вигадувати нові тортури. Нехай вона зачакне від горя». Тоді як слова Аполло звучать як некролог: «Світанок наближається, денний час кличе мене. О, темряво, де панує вічна ніч, охороняй красу саява, яку я несу. Світи завжди з новим блиском» [5; 9].

Слова Аполло, як і музика Рамо, звернені як у минуле, так і майбутнє одночасно. «Молодість і свобода» (якщо не рівність і братерство), – звучить через увесь твір досвідченого композитора.

«Бореади» – барокова лірична трагедія без прологу з традиційним поділом на дію і дивертисмент, із ритмічно примхливими речитативами, хорами і танцями (в цій опері рекордна для Рамо кількість танців – 40). Характерно, що серед них нема старих сарабанд, чакон та пассакалій, проте багато танців нових: легких гавотів, пассп'є і контрдансів.

«Показово, що на відміну від багатьох опер французького бароко, в «Бореадах» є зловісний сон, але немає «приємних» [1; 337]. Це свідчить про те, наскільки змінилась у добу Просвітництва система цінностей. Рамо, порвавши зі старою галантністю, будує цілковито антигедоністичну концепцію.

Більш ніж через 200 років рукопис був знову представлений у Національній Бібліотеці. В жовтні 1964 р. під управлінням М. Леконта опера вперше прозвучала по французькому радіо.

Концертне виконання «Бореадів» відбулось у 1975 р. у лондонській залі королеви Єлизавети під управлінням Д.-Е. Гардинера. Його ж постановка відбулася в Екс-ан-Провансі 1982 р. (реж. Ж.-Л. Мартиноті, худ. Д. Ож'єр), а рік потому був зроблений аудіо запис. Також відбулися лондонська постановка 1985 р. (дир. Р. Норрінгтон, реж. С. Лоулесс, худ. Л. Бразерсон), бірмінгемська 1993 р. (дир. С. Хелсі, реж. С. Лоулесс, худ. П. Браун), постановка на зальцбургському фестивалі 1999 р. (дир. С. Реттл, режисери і художники У. і К.-Е. Хермани), про яку М. Нестьєва зазначила: «Вистава витримана в дусі постмодернізму, де яскравість карнавалу і цирку супроводжує розвиток дії та, з іншого боку, проглядаються прикмети японського театру Кабукі» [3; 115]. Ця постановка високо оцінена критиками. І, нарешті, цей шедевр був поставлений у 2003 р. на сцені Паризької Опери (дир. Вільям Крісті² з ансамблем «Les Arts Florissants»³, реж. Роберт Карсен⁴, хореограф – Едуар Лок⁵ із танцювальною групою «La La La Human Steps», худ. – М. Лівайн. Партії виконали: Альфіза – Барбара Бонні⁶, Абарис – Пол Егнью⁷, Калісіс – Тобі Спенс⁸, Борилей – Стефан Дегу⁹, Борея – Лоран Наурі¹⁰, Адамас, Аполон – Ніколас Рівенк¹¹, Семіра-Анна-Марія Панцарелла, німфа-Джаель Аццаретті.

До складу оркестру увійшли 2 флейти-пікколо, 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаги, 2 корнети, літаври, арфа, 2 чембало. Трупа складалась із 140 осіб, включаючи солістів, хор і танцюристів балету, вдягнених у костюми Dior кінця 1940-х років.

Постановка «Бореад» провокаційна, нова і сучасна. Постановники намагались передати бачення барокового стилю з позицій XXI ст. Вони сміливо впроваджували у виставу інноваційні технічні досягнення, що відповідали сучасній тенденції візуалізації мистецтва. Режисер Р. Карсен та його творча група заповнили сцену по черзі літніми пахучими квітами, різкими поривами осіннього листя, суворими поривчастими снігами та весняними штормами.

Звертаючись до нової опери, режисер Карсен завжди уважно аналізує епоху, до якої належить дія, та епоху, в яку творив автор, але намагається передати в своїй постановці не зовнішні атрибути (костюми, інтер'єри, елементи повсякденного життя), а особливості тих почуттів та поведінки, для характерні для них. У виставах Карсен зазвичай виступає як сценограф і художник з костюмів та світла.

Сучасний дизайн постановки має стильне і лаконічне сценічне оформлення. Без зайвих театральних ефектів, завдяки контрастам кольорів і одягу та вдалому пластичному вирішенню наочно демонструється міфологічна ідея боротьби світла і темряви.

А. Буличова влучно зазначила, що ключове слово лібрето «Бореадів» – «lumiere». Звичайно, воно отримує масонську інтерпретацію. Символіка світла і темряви наскрізь пронизує її, і кожний поворот дії виявляється метафорично виражений у тексті саме через образи Дня і Ночі [1; 342]. За основу концепції вистави постановники взяли бароковий принцип «світлотіні». Основна гама кольорів витримана у спектрі чорного і білого. Так, персонажі царства Темряви одягнені в чорне, а царства Світла – в біле вбрання. Проте у постановочному рішенні, примушуючи себе прийти на весілля, наречена одягнена в усе чорне. Скидаючи з себе чорний одяг, королева висловлює рішучий протест проти тиску на неї, хоче порвати назавжди із світом Темряви. Залишившись у білосніжному одязі, вона співає про своє кохання до Абариса. При появі Абариса, сцена заливається яскравим світлом, у той час, як для зображення тла зловісних сцен постановники обирають чорний колір.

Класична хореографія «Бореад» поступалася лексиці танцю модерн. Вона екстраординарна завдяки елементам самої музики. Енергійний акробатичний стиль з участю стрімких та атлетичних рухів, запропонований Локом і танцюристами групи «La la la Human Steps» є в авангарді нових розробок у сучасних танцях. Їх стрибки нагадували горизонтальні піруети в повітрі. Такі фігури говорили про почуття великого емоційного напруження, пов'язаного з драматичними ситуаціями. Так танцюристи символічно втілювали настрої та почуття героя у конкретних ситуаціях ніби віддзеркалювали його душу. Глибоко символічна поведінка акторів у сценах, де вітри руйнують природу, поля, і кожен раз Бореї зрізають квіти та приносять Альфізі букети. Вони не відчують любові до природи, але дотримуються етикету, щоб дарувати квіти. Утім, королева не хоче цього, вона любить це квітуче поле, природу, справжні людські почуття [4].

Постановники вводять прийом «театр у театрі», при якому королівський двір спостерігає як принци намагаються звабити королеву. Вони влаштовують танці та запрошують королеву взяти в них участь. Проте в танцях, які їй пропонує двір, нема кохання, а є лише елементи еротики.

У сцені викрадення Альфізи, наприкінці III акту, постановники здійснили всі можливі в театрі ефекти, звівши разом вихори, що бушують, грозу та землетрус; і коли страшна нічна буря стихає і в театрі знову запалюється світло, перед глядачами з'являється картина спустошеної країни.

У стенографічному ряді смисловий рівень отримав образ парасольки. В королівстві Бога Дощу від повені, снігопаду та листопаду народ рятується за допомогою парасольки, яка за необхідністю перетворюється у зброю проти інакомислячих. Так, вістря парасольок спрямовуються проти королеви, яка відмовляється обрати в чоловіки одного з синів Бога Дощу. Сценограф і режисер немов грають цим образом.

Дещо комічно у постановці представлений Бог Північного Вітру Борея. Упродовж вистави про нього багато говорять: «Будь обережним, він жахливий». Натомість вже його перша поява показує його безсилість. Всі його піддані відмовляються підкорюватись йому, вони налякані новими силами героя Абариса. Це дійсно найбільш приголомшливий момент вистави – вихід Борея на початку V акту, тому що музика змальовує нерішучі початки музичних фраз, які ведуть нікуди, і Борея зникає [4].

Однак, опера має щасливий кінець, із відновленням порядку і справедливості, що було типовим для музичного театру епохи бароко.

Заборонене кохання Альфізи до Абариса взаємне, але здається, безнадійне до тих пір, доти його божественне походження не виявиться, коли темрява перетвориться у світло і сіре небезпечне володіння Бореїв заллється яскравими фарбами в буквальному і метафоричному сенсі. І це – Рамо, який з'являється як реальний герой «Бореад» у сміливих, сильних, міцних ритмах і зухвалих мелодичних лініях, у бурях і грозах, у сценах тортур та нестримних хорах.

Отже, розглянута інтерпретація ліричної трагедії Ж.-Ф. Рамо була здійснена у руслі режисерської асиміляції, в якій оперний текст радикально переосмислений з актуалізацією часу і місця дії. Режисерська інтерпретація тут розглядається як індивідуальний творчий акт. Постановники не завжди дотримуються традицій тієї епохи, а намагаються показати осучаснення барокової опери. Вони шукають компромісне рішення, коли оркестр відтворює стиль звучання барокових інструментів, а сценічне оформлення рясніє різними сучасними асоціаціями.

Примітки

¹ Парафраз (від грец. *παράφρασις* – переказ) – переказ, виклад тексту своїми словами. Парафразами називаються різні види переробки тексту (зокрема, літературного твору).

² Вільям Крісті – (англ. William Lincoln Christie; народ. 19 грудня 1944, Буффало) – американський і французький клавесиніст і диригент (з 1995 р. громадянин Франції). Навчався у Гарварді (історія мистецтв) і Йелі (музика). У 1971 р. переїхав до Франції. Працював із Рене Якобсом. У 1979 р. заснував бароковий оркестр «Квітучі мистецтва» (фр. Les Arts Florissants, названий за одноіменною оперою Марка-Антуана Шарпантьє). В

репертуарі оркестру – музика Пьорселла, Люллі, Куперена, Рамо, Шарпантьє, Демаре, Монтеверді, Генделя та інших європейських композиторів епохи бароко.

³ Бароковий ансамбль Les Arts Florissants («Квітучі мистецтва»), названий на Шарпантьє, створений 1979 р. за ініціативою франко-американського клавесиніста і диригента В. Крісті, є еталоном автентичного виконавства. Музиканти ансамблю грають на історичних інструментах часів бароко, солісти співають у старовинній манері, а клавесиніст, він ж і диригент, керує ансамблем.

⁴ Роберт Карсен (англ. Robert Carsen, народ. 23 червня 1954 р., Торонто, Канада) – канадський оперний і театральний режисер. Лауреат престижних міжнародних премій. Серед його постановок – опери «Дон Жуан» (Ла Скала), «Поворот гвинта» (Театр Ан дер Він), «Митридат, цар Понтійський» (Театр Ла Монне і Театр Ан дер Він), «Коронація Поппеї» і «Ринальдо» (Глайндборн), «Саломея» (Турин, Мадрид і Флоренція), «Іфігенія в Тавриді» (Чикаго, Лондон, Сан-Франциско, Мадрид і Торонто), «Кандид» (Театр Шатле, Ла Скала, Англійська національна опера), «Кавалер троянди» (Зальцбург), «Сон в літню ніч», «Орландо», «Чарівна флейта» і «Семела» (Екс-ан-Прованс). На сцені паризької Гранд-опера він поставив опери «Манон Леско», «Набукко», «Капулетті і Монтеккі», «Лоенгрин», «Казки Гофмана», «Альцина», «Русалка», «Бореади», «Каприччіо» і «Тангейзер». Був режисером драматичних вистав «Кочівник» з Уте Лемпером в Театрі Шатле (Париж), «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (Театр Раундебаут, Нью-Йорк), «Віяло леді Уиндермир» (Театр Олд Вік, Брістоль) і ін. Офіцер ордену мистецтв і витонченої словесності Франції, офіцер Державного ордену Канади. Отримав Премію Французької асоціації критиків за вистави «Сон в літню ніч» (1992 р.), «Кандид» (2007 р.) і «Діалоги кармеліток» (2011 р.).

⁵ Едуар Лок (фр. Édouard Lock, народився 3 березня 1954 р. у Касабланці, Марокко) – канадський хореограф, експериментатор у галузі сучасного танцю; досліджує граничні можливості руху людського тіла. У 1957 р., разом із батьками переїхав до Монреалю. 1981 р. Едуар заснував власну танцювальну компанію, яка згодом стала носити назву La La La Human Steps. Упродовж 17 років ставив вистави для Л. Лекавальє, основної виконавиці в трупі і практично музи хореографа. 2011 р. створив «Нову роботу» – на барокову музику за участі балерини Д. Вишневої. Постановки: 1975 р. – «Вкрадений час», 1977 р. – «Водограй», «Будинок моєї матері», 1978 р. – «Плавець», «Соло для жінки», 1979 р. – «Чотири жіночих соло», 1980 р. – «Лілі Марлен у джунглях», 1981 р. – «Апельсини», 1983 р. – «Перетворення бізнесмена в ангела», 1985 р. – «Людська стаття» Паризька національна опера, 2003 р. – Бореади, опера Жана-Філіппа Рамо.

⁶ Барбара Бонней, іноді – Б. Бонні (англ. Barbara Bonney, 14 квітня 1956 р., Монтклер, Нью-Джерсі) – американська співачка (сопрано). Вчилася грі на фортепіано й віолончелі. Вчилася у Моцартеумі. 1978 р. закінчила Нью-Хемпширський університет. У 1979 р. вступила до Дармштадтської опери, дебютувала в ролі Анни в опері Нікола «Віндзорські пустунки». 1987 р. дебютувала на сцені Метрополітен-опери (Наяда в опері Р. Штрауса «Аріадна на Наксосі»), у Віденській державній опері в том ж році в ролі Софі в «Кавалер троянд» Штрауса. В подальшому виступала як оперна і концертна співачка, виконуючи оперні партії і пісні Шуберта, Мендельсона, Штрауса, Вольфа. Широкий публіці відома за саундтреком фільма С. Спілберга «Штучний розум» (2001 р.), композитор – Дж. Вільямс. Визнання: член Королівської Шведської Академії музики.

⁷ Пол Егнью (англ. Paul Agnew; народ. 1964, Глазго) – британський шотландський оперний співак (тенор) і диригент. Музичну освіту отримав у коледжі Магдаліни Оксфордського університету. Працював в ансамблях Consort of Musicke, Tallis Scholars, Sixteen и Gothic Voices, сольну кар'єру розпочав в 1990-х роках. Кар'єра Егнью довгі роки пов'язана з ансамблем «Квітучі мистецтва» і його керівником В. Крісті. Разом із «Квітучими мистецтвами» Егнью виконав ролі Язона в «Медеї» Шарпантьє, Іпполіта «Іпполіті і Арісії» Рамо, записав партії в «Зішесті Орфея в Ад» і «Версальських задоволеннях» Шарпантьє; «Ацисі і Галатеї» Генделя і Великих мотетів Рамо (премія «Граммофон» 1995 р. за кращий вокал у виконанні старовинної музики). У 2007 р. під керівництвом Егнью ансамбль виконав твори А. Вівальді, вперше «Квітучими мистецтвами» диригував не В. Крісті. З цього моменту Егнью поєднує сольну кар'єру і диригування, поряд із Дж. Коеном будучи диригентом-асистентом В. Крісті в роботі з оркестром «Квітучі мистецтва».

⁸ Тобі Спенс (народився 22 травня 1969 р., Лондон) – британський тенор; здобув освіту в школі Аппінгему та диплом із відзнакою в музичному Нью-коледжі в Оксфорді. Продовжував своє вокальне навчання в Guildhall школі музики і драми. Професійний дебют Спенса – у 1995 р. в Уельській національній опері та Мюнхені в Ідомеї. Інші ролі – La Calisto з Рене Якобс у Брюсселі, Mitridate в «Митридат цар Понтійський» в Зальцбурзі, а потім на Зальцбургському фестивалі Summer, Альмавіва в «Севільському цирюльнику» Россіні в Англійській національній опері. В той самий час він виступав на концертному майданчику, де виконував Санкт Франциск Ассізький – Мессіана. Соліст Англійської національної опери, Національної Опері Парижу, а також Баварської державної опери. Був запрошений в Ковент-Гарден, де виконував партії в операх Россіні, Вагнера, Яначека. Упродовж 2005-2006 рр. виконував партію Таміно в «Чарівній флейті» та ін.

⁹ Стефан Дегу – (фр. Stéphane Degout; народ. 9 червня 1975 р., Сен-Жан-де-Ніо, департамент Ен) – французький оперний співак, баритон. Навчався в ліонському Ліцеї Сент-Екзюпері, потім – у Вищій Національній консерваторії Ліона (клас Маргерит Хоніг). З 1998 р. навчався у Г. Магбі. Оперну кар'єру почав із виконання партії Папагено в «Чарівній флейті» Моцарта в рамках Європейської академії музики на фестивалі в Екс-ан-Провані в липні 1999 р. Брав участь у фестивальных майстер-класах, зокрема у Режин Креспен, Гундулі Яновиць, Грациелли Шутті і Клаудіо Десдері (італ. Claudio Desderi). До репертуару Дегу входять партії з опер різних епох, а також камерні твори – німецькі і французькі романси.

¹⁰ Лоран Наурі – французький співак (баритон). Вступив у Гілдохольську школу музики і драми в Лондоні. Дебютував в 1992 р. у головній партії опери Д. Мійо «Христофор Колумб», постановкою якої відкрився новий оперний театр в Компьєні. В подальшому співав у Парижі, Лондоні, Нансі, Санта-Фе та інших оперних театрах світу. Наурі є визнаним спеціалістом ранньої і барокової опери – серед його відомих партій Тесей в «Іполіті та Арісії» Ж. Ф. Рамо, ролі в операх К. Монтеверді, Ж. Б. Люлі, Х. В. Глюка.

¹¹ Ніколя Рівенк – баритон. Закінчив Вищу школу декоративного мистецтва, почав займатись вокалом із J. Bonnardot у Національній консерваторії в Орлеані. Співав у хорі з ансамблем Les Arts Florissants і Ла-Шапель Рояль, навчався в школі d'Art Лірик Паризької національної опери; дебютував на фестивалях в Единбурзі і Гштаад. Повернувшись до Франції, почав багаторічну співпрацю з W.Christie. Співав в Атисі в Паризькій Опері Комік, Галантній Індії в Екс-ан-Провансі, Les Boreades у Паризькій національній опері або в турах по всьому світу. Співав в Іпполіті і Арісії, Платеї, Паладінах, 3-х операх Монтеверді тощо). У Великому театрі виконав ролі Ейзенштейна («Летюча миша», 2011 р.) і Faninal («Кавалер троянд», 2013 р.).

Список використаної літератури

1. **Булычёва А. В.** Сады Армиды : музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычёва. – М. : Аграф, 2004. – 448 с., [16] с. : ил.
2. **Густякова Д. Ю.** Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского : автореф. дис... / Д. Ю. Густякова. – Ярославль, 2006. – 40 с.
3. **Нестьева М.** Старинная опера «делает погоду», современная – ждёт гения : [Европейские фестивали] / М. Нестьева // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 113–119. : ил.
4. **Les Boreades by Jean-Philippe Rameau or The Triumph of Love.** A film by Reiner E. Moritz, 2003, LGM, Paris.
5. **Moritz Reiner E.** «Love and romance can have a revolutionary force» / Reiner E. Moritz. – Les Boreades, ouvre posthume de Jean-Philippe RAMEAU, 1764. Origine: Manuscrit Bibliotheque Nationale de France, Paris, Res. Vmb Ms4. Alain VILLAIN, Editions STIL, Paris 1982. – 27 p.

References

1. **Bulyichyova A. V.** Sadyi Armidy: muz. teatr fr. barokko / A. V. Bulyichyova. – M. : Agraf, 2004. – 448 s., [16] s. : il.
2. **Gustyakova, D. Yu.** Klassicheskiy opernyiy tekst v sovremennoy kulture: «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo : avtoref. dis... / D. Yu. Gustyakova. – Yaroslavl, 2006. – 40 s.
3. **Nesteva M.** Starinnaya opera «delat pogodu», sovremennaya-zhdyot geniya : [Evropeyskie festivali] / M. Nesteva // Muzyikalnaya akademiya. – 1999. – № 4. – S. 113–119 : il.
4. **Les Boreades by Jean-Philippe Rameau or The Triumph of Love.** A film by Reiner E. Moritz, 2003, LGM, Paris.
5. **Moritz Reiner E.** «Love and romance can have a revolutionary force» / Reiner E. Moritz. – Les Boreades, ouvre posthume de Jean-Philippe RAMEAU, 1764. Origine: Manuscrit Bibliotheque Nationale de France, Paris, Res. Vmb Ms4. Alain VILLAIN, Editions STIL, Paris 1982. – 27 p.

Бие Валерия Владимировна, аспірантка Восточноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, г. Луцьк

Современные проблемы интерпретации оперы Ж.-Ф. Рамо «Бореады»

Внимание сосредоточено на исполнительских аспектах лирической трагедии «Бореады» Ж.-Ф. Рамо, рассмотрена её интерпретация на оперно-балетной сцене. Она осуществлена в русле режиссёрской ассимиляции, в которой оперный текст радикально переосмысленный с актуализацией времени и места действия.

Ключевые слова: интерпретация, ассимиляция, сценографический ряд, визуализация искусства, барочный принцип светотени, масонские идеи.

Bijo Valeriya, aspirantka Sxidnoyevropejs'kogo nacional'nogo universy'tetu im. Lesi Ukrayinky'

Current problems of interpreting opera «les boréades» by Jean-Philippe Rameau

This article focuses on the aspects of performing lyrical tragedy «Les Boréades» by Jean-Philippe Rameau and its interpretation on opera and ballet stage is considered. The opera genre pieces are of special interest from the perspective of studying the interpretation. Opera, like any other piece of music is intended for performance and exists for the listener only at the moment of performance therefore, in this context, the opera appears as an object of interpretation. The last opera of the french composer Jean-Philippe Rameau is «Les Boréades». It was ordered by the French Academy of Music and completed in 1763. The libretto was written by Louis de Cahusac. Opera has obvious masonic parallels with the «Magic Flute» by Mozart. This masterpiece was set in 2003 on the stage of the Paris Opera (conductor William Lincoln Christie with the ensemble «Les Arts Florissants», director Robert Carsen, choreographer Édouard Lock with dance group «La La La Human Steps», the artist – Michael Levine). The staging of «Les Boréades» is provocative, totally new and very modern. Directors tried to convey the vision of Baroque style from the point of the XXI century. The choreography of the dance group is very extraordinary, thanks to the elements of the music itself. Vigorous acrobatic style involving rapid and athletic movements proposed by Lokom and dancers of «La la la Human Steps», was at the forefront of new developments in contemporary dances. Consequently, the consideration of the interpretation of lyric tragedy by Jean-Philippe Rameau was carried out in line with the director's assimilation in which the opera text was radically redefined with the detalization of time and place of action. Director's interpretation is

considered here as an individual creative act. Directors do not always follow the traditions of that era, but try to show the modernization of the baroque opera. They look for a compromise when the orchestra plays the sound of the baroque style instruments and stage design is replete with various modern associations.

Key worlds: interpretation, assimilation, stenography row, visualization of art, baroque principle light and shadow, masonic ideas.

Надійшла до редакції 10.10.2015 р.

УДК 8.06

Ластовецька Любомира Васиївна, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

«ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Розглядається цикл «Галицькі пісні» Левка Ревуцького як взірць обробок народних пісень. Аналізується процес його творення, жанрово-стильові особливості, наводяться авторські пояснення до даної збірки.

Ключові слова: композитор, обробка, пояснення, українська народна пісня, музичний фольклор.

Творчість корифея української музичної культури Левка Миколайовича Ревуцького (1889-1977 рр.) викликає значне зацікавлення як у науковців, так і у меломанів. Особливим дослідницьким інтересом позначений цикл «Галицькі пісні». Актуальність пов'язана з тим, що на його прикладі можна простежити не лише особливості стилю та музичного письма композитора, але і те, яким чином Л. Ревуцький, уродженець Чернігівщини, трансформує західноукраїнські специфічні музичні інтонації та особливості регіонального діалекту.

Проблематика пропонованої статті прямо чи опосередковано заторкується в розвідках, присвячених осмисленню творчої постаті митця: Т. Шеффер, В. Кирейка, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Бялик, Б. Фільц, С. Лісецького та ін. В останні роки виділяються монографії музикознавця В. Кузик, яка на основі вивчення матеріалів архіву родини Ревуцьких здійснила низку наукових відкриттів й започаткувала новий історико-генеалогічний напрям досліджень в українському музикознавстві. Водночас, у перелічених працях під іншим кутом зору висвітлюється та проблематика, яка опинилась у центрі уваги даної розвідки.

Мета статті – дослідити цикл «Галицькі пісні» Л. Ревуцького як об'єкт глибокого музикознавчого аналізу, простежити втілення західноукраїнської семантики як на рівні образного змісту, так і на рівні мовних та інтонаційних особливостей.

Українська народна пісня справила могутній вплив на формування особистості Л. Ревуцького, інтерес до музичного фольклору був присутній протягом усього його творчого життя. Значний мірою він сформувався під впливом старшого брата Д. Ревуцького (1881-1941 рр.) – відомого українського фольклориста, філолога і мистецтвознавця.

Яскраве обдарування Л. Ревуцького виявилось у створенні самобутніх, новаторських, і в той же час, глибоко національних творів: наприклад, кантати-поєми «Хустина», «Оди пісні», симфоній, концертів та багатьох інших композицій. Особливе місце у творчій спадщині митця посідають обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано (понад 120), зібрані у циклах «Сонечко», «Галицькі пісні», «Козацькі пісні».

На відміну від М. Лисенка та М. Леонтовича, які самі записували більшість оброблених ними пісень у народному виконанні, Л. Ревуцький використовував мелодії із збірників інших авторів, або ж записував їх із голосів професійних митців. Деякі пісні, були ним взяті із збірника К. Квітки «Українські народні мелодії» (К., 1922), інші – із збірки брата Д. Ревуцького «Золоті ключі» (К., 1926). Частину обробок композитор записав з уст видатних українських митців: актора П. Саксаганського, фольклориста М. Гайдая, актриси Є. Петляш, співаків Д. Євтушенка та А. Доліво-Соботницького [1; 77–78].

Більшість обробок Л. Ревуцький створив у період 1924–1927 рр. Серед стимулів, що зумовили звернення композитора до фольклору, було вдале виконання відомим співаком Анатолієм Доліво-Соботницьким (1893-1965 рр.) низки його обробок. Саме на замовлення цього співака, задля поповнення його виконавського репертуару, композитор і написав цикл «Галицькі пісні» 1926 р. Важливо зазначити, що він призначений для концертного виконання, тому це суттєво вплинуло на рівень складності музичної мови та акомпанементу.

Цикл «Галицькі пісні» вперше був виконаний в рік його написання в Харкові. «Велике враження справили на мене «Галицькі пісні» Льва Миколайовича, – писав Ю. Мейтус. – Вони відкрили нову сторінку оволодіння українським народним мелосом, поклали початок створенню вільних обробок українських народних пісень...» [3; 117].

Перше видання циклу «Галицькі пісні» в 1928 р. містило статтю про композитора, коментарі до кожного номеру, подані редактором-упорядником, братом Д. Ревуцьким, тексти українською та німецькою мовами (переклад О. Бурггардта). З цього приводу у листі до брата композитор виклав авторське пояснення до нього, в якому помістив індивідуальне трактування жанру обробки народної пісні як одного з провідних в українській музиці другої половини XIX – першої третини XX ст. Однак тоді редактор-упорядник Д. Ревуцький подав лише першу частину пояснення, зокрема, аналіз кожного музичного номеру (рукопис пояснення Ревуцького – композитора зберігається у відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ (Ф. 36–3. – Од. зб. 562/2) і вперше був опублікований в 2014 р. у журналі «Музика» [4]. В даній статті при розборі циклу автор спирається саме на цей документ.

Аналізований цикл містить 8 різних за характером обробок, а саме: «Червона ружа трояка», «Ой сусідко, сусідко», «Я в кватироньці сиджу», «Моя мила – премила...», «На вулиці скрипка грає», «Як ми прийшла карта», «Ой зажурились стрільці січовії» та «Їхав стрілець на війноньку».

Цикл «Галицькі пісні» Л. Ревуцького безсюжетний. Композитор зазначив, що пісні для збірки вибрано випадково. Примітно, що нумерація пісень у нотному виданні 1928 р. і тексті «Пояснень...» не збігається, в рукописному автографі з пояснень до 8 номерів збірки наявні лише 7. Видається важливим їх подати із збереженням авторського стилю та орфографічних особливостей оригіналу:

«1) «Червоная ружа». Примітивна мелодія і поруч із нею в супроводі іде такий же примітивний контрапункт. Посеред пісні рухи переходять до хроматизму (шлях іноді небезпечний в розумінні штучності), в кінці знову повертаються до початкового примітиву.

2) «Ой сусідко». Це рід мініатюрного скерцо для голосу й фортепіано. Вступні такти – якась гумористична метушня.

3) «На вулиці скрипка грає». В перших акордах нібито удари смичка (певний ілюстративний елемент). Всі ритми просякнуті «гулящим» настроєм.

4) «Я в кватироньці сиджу» (Quasi romanza). Мелодія в своїй структурі має якусь незакінченість, кінчається половинним кадансом. Побудова з переведенням фортепіано (на домінанті й тоніці) підкреслює двочастинність і надає закінченості твору. Серед гармонічних моментів між іншим можна відзначити цікаве вживання нонакordu сьомого ступня спочатку другого куплету.

5) «Як ми прийшла карта». Пісня трагічна й має свій ілюстративний елемент. В гармонійній структурі відбивається образ непохитної жорстокості.

6) «Ох і зажурились стрільці січовії...». Сумний та важкий похід січових стрільців (у структурі супроводу чимало імітаційних ходів). Потім пригноблення й скарги. Врешті рух поширюється: вперте фа міцнішає, як настирливе бажання помститися гнобителям.

7) «Їхав стрілець на війноньку...». Досить ілюстративний супровід. Ритм бадьорий. З гармонічного боку цікавою здається будова кадансу в кінці першого куплету» [4; 10–11].

Композитор писав: «Етнографічної гармонізації не може бути. Тут всяка гармонізація зайва. Підхід в справі вибору мелодії цілком суб'єктивний... Дуже важко, навіть неможливо розкрити моменти творчого процесу під час гармонізування. То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роль зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин, в яких доводилось сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і, врешті, настрої самого автора. Копатись тут даремна річ. Пісні для збірки вибрано випадково: вони дуже різні по змісту, якості й походженню (почасти й не народного походження, як і народні). В цілому збірник не може характеризувати галицьку народність. Збірник дає лише зразки в художній обробці фортепіанного супроводу різних мелодій, під час заспіваних, може й не цікавих на чийсь думку, отже, з додатком супроводу, який компенсує «малоцінність» мелодійної структури, достойної виконання» [4; 10].

Обробки циклу відзначаються фактурною розмаїтістю, цікавою метро-ритмікою, багатством індивідуального «прочитання» галицького фольклору. Більшість пісень циклу належать до соціально-побутових, причому кожна з них позначена індивідуальними параметрами: до прикладу, «Червона ружа трояка» – пісня «про жіночу долю» (за визначенням І. Франка), про жінку, яка вийшла заміж за п'яницю; друга («Ой сусідко, сусідко») та п'ята пісні («На вулиці скрипка грає») – жартівливі, мелодичний малюнок другої близький до угорського чардашу, а п'ята має будову шумки; «Як ми прийшла карта нароковать» – яскравий зразок рекрутської пісні, сповненої суми від розставання, «Я в кватироньці сиджу» – пісня закоханого парубка, якого розлучають із коханою.

Особливе місце посідають пісні «Ох і зажурились стрільці січовії...» та «Їхав стрілець на війноньку...» (оповідь про смерть милого на війні), дещо пізніші за часом створення. Це стрілецькі пісні, пов'язані з конкретно-історичною реальією – Першою світовою війною та участю в ній галицьких січових стрільців [2; 77].

Загалом, у збірці «Галицьких пісень» превалює скорботна настроєвість (за винятком двох жартівливих пісень). Як відомо, українським пісням загалом притаманний особливий характер ліризму, який виявляється у зажуреності, акцентуванні на інтимному переживанні серця. Це так-званий кордоцентризм, який зумовлює поетику української народної пісні, в тому числі, й пісень даного збірника Л. Ревуцького. У ньому провідним є мотив розлуки у різних модифікаціях: це або розставання закоханих, або ж прощання з рідним краєм через службу у війську, або ж розлука чоловіка з дружиною через вимушене заробітчанство далеко від рідної домівки. Наскрізним мотивом збірки можна вважати мотив людської неволі: недоля жінки, у якої чоловік п'яниця, недоля молодого хлопця, якому судилася рекрутчина, недоля розлучених закоханих, недоля цілої землі, сини якої гинуть у лавах армій чужих країн.

У пісні «Їхав стрілець на війноньку» простежуються елементи та символи деяких архаїчних міфо-поетичних моделей мислення: це, зокрема, семантика хустини, якою покривають очі загинблих воїнів (тут можна провести паралель з червоною козацькою китайкою у піснях часів козацтва). У обробці «Я в кватироньці сиджу» з тонкою зображальністю образів лірична героїня звертається до вітру: таке звернення до сил природи має надзвичайно давні корені, сягає часів первісного міфологічного синкретизму сприйняття світу й базується на анімізмі – одухотворенні всього, що наближає людину до природи.

На вербальних текстах пісень яскраво позначився культурно-історичний контекст доби, в яку вони були створені. Це проявилось, насамперед, у лексиці, у своєрідних «мовних реальіях», наприклад, на запозиченнях з угорської мови («фраїр», «чардаш» тощо). В цілому, тексти «Галицьких пісень» сповнені словами західноукраїнського діалекту. Можемо спостерігати наявність властивих для Лемківщини лексичних форм, причому займенники «тобі», «мені» вживаються послідовно в короткій формі «ти», «ми», прислівний займенник «її» має специфічну форму «єї» (нп. «...бо я єї брат»). У формі зворотних дієслів частка «-ся» вживається окремо від основи дієслова: «Ой та чи ся верне, та чи ся поверне», «Стали ми ся сльози з очей ляти». У формі особових дієслів майбутнього часу із дієсловом «бути» в багатьох текстах циклу сполучається не інфінітив, а активний дієприкметник минулого часу на «-ла»: «будеш робила». Особові дієслова теперішнього часу в більшості пісень закінчуються на «-ть»: «мусит», «робит» (зазначимо, що в літературній мові ці дієслова закінчуються на «-ть»).

Фонетичні особливості деяких слів також дуже специфічні, зокрема, форма дієслова «хотіти» у другій особі вживається як «хцеж», а дієслова «бути» – «будзеш» (на кшталт польської мови). Також в обробках зустрічаються зменшувально-пестливі форми іменників (війнонька, дівчинонька) та прикметників (стрільці січовії, миленька чорнобривенька), повні форми прикметників жіночого та середнього роду на «-ая», «-ее», «-ії»: стрільці січовії, безсоннії очі та ін. Особливої уваги заслуговують епітети: червона ружа, темненька нічка, буйний вітер, діточки маленькі, чужий край та ін. Вербальний рівень циклу має певні змістовні зв'язки, але найяскравіше логіка побудови циклу простежується на рівні музичного матеріалу, який містить єдині інтонаційні зерна побудови. Перше з таких зерен – еолійський звукоряд обсягом терції з субквартою. Взагалі, така звукорядна конструкція розповсюджена в українському фольклорі, особливо на Поділлі та Поліссі. Тому не дивно, що в циклі Л. Ревуцького вона зустрічається в шести піснях із восьми. Причому в I-й, VII-й та VIII-й піснях на цій конструкції побудована вже перша фраза пісні, в VI-й обробці даний інтонаційний зворот присутній у другій фразі («...став я свого неня»), а в IV-й – аналогічний зворот завершує куплет («...не будеш, не будеш»). Друге інтонаційне зерно починається з тонічного звуку: низхідна кварта та поступеневий хід до III щабля. Воно відіграє не таку значну роль в циклі, ніж перше зерно. На ньому побудована I-ша фраза пісні «Як ми прийшла карта», яка є найцікавішим зразком західноукраїнського фольклору, а в I-й та IV-й обробках цей інтонаційний зворот з'являється в кульмінаційній зоні куплету («Ой, мала я мужа», «Ой, бо ти моя не будзеш, не будзеш!»). Третє інтонаційне джерело присутнє більш лімітовано, але водночас, воно піддається більшим змінам. Так, в обробці «Я в кватироньці сиджу» воно включає хроматично змінений звук (до діз). Найбільш виразно цей інтонаційний зворот використаний в IV-й пісні «Моя мила премила».

Таким чином, можемо відзначити, що попри «випадковість» (за словами композитора) вибору ним пісень для циклу, вони мають спільні риси, які дають змогу вважати «Галицькі пісні» циклом. Інтонаційна та змістовна арка виникає між I та групою з VI по VIII пісню (це найбільш трагічна частина циклу). Всередині цієї арки можемо простежити ще одну – жанрову: це дві досить драматизовані жартівливі пісні, які переключають слухача в іншу сферу, відволікають від понурого настрою інших пісень та сприяють сприйняттю трагічної частини циклу.

Кожну обробку циклу можна розглядати як «розвинений концертний дует співака та піаніста» (за В. Кузик). Фортепіанна партія у циклі «Галицькі пісні» розвинена і складна, насичена поліфонічними сплетіннями народно-підголоскового плану, хроматизованими ходами, звукообразними прийомами, що імітують гру троїстих музик. Окремо слід виділити примхливо загострену ритміку обробок, яка апелює до поширених на Галичині народних поспівок.

Тож, у «Галицьких піснях» Л. Ревуцького, як етапному явищі жанру обробку в українській музиці, простежуються типові для української поезики теми, образи і характери. Інтонаційно-ритмічні особливості та барвиста гармонічна канва пісень циклу також апелюють до фольклору Західної України, який перебуває у тісній взаємодії з творчістю сусідніх народів: польського, угорського, молдавського та інших. В подальших дослідженнях можна було б ґрунтовніше простежити і порівняти ці різнонаціональні впливи в кожній пісні в циклі Л. Ревуцького «Галицькі пісні» зокрема.

Список використаної літератури

1. **Бялик М. Г.** Л. Ревуцький. Риси творчості / М. Г. Бялик. – К. : Муз. Україна, 1973. – 200 с.
2. **Лісецький С. Й.** Лев Миколайович Ревуцький / С. Й. Лісецький. – К. : Наук. думка, 1989. – 184 с.
3. **Мейтус Ю.** Человек большой души / Ю. Мейтус // Лев Николаевич Ревуцкий : статьи, воспоминания. – К. : Муз. Україна, 1989. – 272 с.
4. **Ревуцький Л.** Левко Ревуцький. Пояснення до обробок «Галицьких пісень» / Л. Ревуцький // Музика. – 2014. – № 1. – С. 10–11.

References

1. **Byalyk M. H.** L. Revutsky. Rysy tvorchosti [L. Revutsky. Features of creation] / M. H. Byalyk. – Kyiv : Mus. Ukraine, 1973. – (in Ukrainian).
2. **Lisetsky S. J.** Lev Mykolajovych Revutsky [Lev Mykolajovych Revutsky] / S. J. Lisetsky. – Kyiv. : Nauk. dumka, 1989. – (in Ukrainian).
3. **Mejtus Yu.** Chelovek bolshoj dushi [Man of the large soul] // Lev Nikolaevich Revutsky : statti, vospominaniya [Lev Nikolaevich Revutsky : Articles. Remembrances]. – Kyiv : Mus. Ukraine, 1989. – (in Russian).
4. **Revutsky L.** Levko Revutsky. Poyasnennya do obrobok «Halytskych pisen» [Levko Revutsky. Explanation to treatments of «Galician songs»] // Muzyka [Music]. – 2014. – № 1. – pp. 10–11. – (in Ukrainian).

Ластовецкая Любомира Васильевна, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франка

«Галицкие песни» Левка Ревуцкого

Рассматривается цикл «Галицкие песни» Левка Ревуцкого как образец обработок народных песен. Анализируется процесс его создания, жанрово-стилевые особенности, приводятся авторские объяснения к данному сборнику.

Ключевые слова: композитор, обработка, объяснение, украинская народная песня, музыкальный фольклор.

Lastovetska Lyubomy`ra, docent kafedry` metody`ky` muzy`chnogo vy`hovannya i dy`ry`guvannya Drogoby`cz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu imeni Ivana Franka

«Galician songs» by Levko Revutsky

The cycle «Galician songs» by a famous Ukrainian composer Levko Revutsky (1889-1977) is examined as a bright standard of treatments of folk songs. The processes of its creation, genre-stylistic features are analyzed. Authorial explanations to this collection are given. L. Revutsky made a considerable contribution to the development of genre of folk songs arrangements. There are about 120 original arrangements in his creative inheritance, the most famous are cycles «Sun», «Galician songs», «Cossack songs» etc. Among stimuli that influenced the address of a composer to the folklore, there was successful collaboration with the known singer Anatoli Dolivo-Sobotnytsky (1893-1965). Exactly on his order composer wrote a cycle «Galician songs» in 1926.

First edition of «Galician songs» in 1928 was prepared at a high scientific level, it contained the article about the composer and comments wrote by the editor Dmytro Revutsky (1881-1941) – famous musicologist and folklore-knower, brother of a composer. Texts were given in Ukrainian and German languages (German translation was made by Oswald Burghardt). Verbal texts of songs demonstrate the cultural and historical context of the epoch.

The cycle, that contains 8 different treatments, is plotless. L. Revutsky noticed that songs for this collection were chosen by chance. Intonation and rhythmic features, as well as colorful harmonic canvas of songs of the cycle appeal to the folklore of Western Ukraine. Treatments are marked by a texture variety, interesting rhythmic and the individual «reading» of Galician folklore. Musical material contains some intonation links of construction (for example, one of them is Aeolian mode). The majority of songs of the cycle are social and domestic. On the whole, mournful moods (except two humorous songs) predominate here. Piano accompaniment in the «Galician songs» is developed and difficult.

Generally the cycle «Galician songs» by L. Revutsky is a stage phenomenon of genre of treatment in Ukrainian music.

Key words: composer, treatment, explanation, Ukrainian folk song, musical folklore.

Надійшла до редакції 13.11.2015 р.

УДК 008;7067.4

Мольдерф Тетяна Михайлівна, пошукувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

ЄВРОПЕЙСЬКІ КРИТЕРІЇ АКАДЕМІЧНОСТІ В СОЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Розглядаються питання «академізму», феномену сольного академічного співу та його місця в теорії, історії і практиці культури, зокрема, в музичному мистецтві, де виділені закономірності академізму в історичних змінах епох, сутісної особливості академічного мистецтва, формуванні виконавських стилів академічної манери співу, європейських критеріїв академічного співу.

Ключові слова: академізм, академічність, академічний сольний спів.

Специфіка сучасного вокального мистецтва та сольного виконавства вимагає дослідницьких дій до окремих її напрямів. Це набуває актуальності у сучасних тенденціях розвитку цивілізації XXI ст. та потребує глибоких перетворень не лише в академічному напрямі, а і у всіх сферах життя, спрямовують людську думку на пошук нових форм діяльності, формують новий тип особистості, здатний удосконалюватися, зберігати й примножувати національні культурні надбання, наслідувати найкращі традиції в мистецтві.

З розвитком інформаційних технологій поширюється потік інформації, іноді неконтрольований, який може привести до деградації естетичних ідеалів, смаків і культурної самосвідомості молодого покоління. Подібна ситуація стосується і вокальної культури: з'являється тенденція до змішання понять елітарного співу з популярними напрямками. Незважаючи на це, сьогодні зростає інтерес молоді до академічного співу. Підтвердженням цього є велика кількість вокалістів, бажаючих продовжити навчання у ВНЗ і присвятити себе оперній сцені. Це свідчить про підвищення загального культурного рівня та визначення пріоритетів елітарного кола музикантів. Тож, *мета статті* полягає у визначенні понять академізму та академічності в мистецтві, зокрема в сольному співі, які поєднуються з продовженням вокальної традиції, і яким відповідають загальноєвропейські критерії у виконавстві. Досягненню мети сприяють зазначені вирішальні завдання, а саме: надати відомості про академізм та академічне мистецтво, проаналізувати різні точки зору стосовно цих понять, узагальнити європейські критерії академічності в сольному співі.

Розгляд особливостей вокальних традицій і постаті академічного виконавця базується на аналізі джерел з історії культури мистецтва, естетики, філософії, літератури.

Історію сольного академічного мистецтва викладали і концептуально узагальнювали наступні дослідники: С. Багадуров, І. Гарднер, Д. Лаурі-Вольпі, М. Львов, В. Назаренко, Ю. Сквирський, А. Херівід, Н. Шильнікова.

Аспекти теорії та філософії мистецтва, естетики і філософії, пов'язаних із творчістю людини в його соціальному світі, розглядали Т. Адорно, Б. Ананьєв, П. Анохін, А. Банфі, М. Бахтін, Н. Бернштейн, В. Блауберг, А. Леонтьєв, Ю. Лотман, А. Лурія, С. Максимова, М. Мамардашвілі.

Культурологічні напрями в мистецтві досліджували М. Алпатов, С. Барковська, Р. Барт, Х. Бек, Ф. Бродель, С. Виндельбанд, П. Гуревич, Ж. Дельоз, А. Каяк, Т. Летягова, А. Лібера, Н. Маньковська.

Поняття «академізм», «академічний», «академічність», «академічне мистецтво» похідні від слова «академія» (фр. Academi), існують у побуті і науковому знанні серед фахівців у галузі культури і мистецтва. Всі ці поняття викликають глибоку повагу і направляють думку й почуття на щось піднесене, метафоричне і в якомусь сенсі навіть помпезне. Хоча «академізм» і не визначився як епоха, все ж, цей напрям втілювався не тільки в науці майже всіх європейських країн XVI-XIX ст., але й у всіх видах мистецтва: живописі, архітектурі, театрі, балеті, літературі та, безумовно, музиці. Це – течія, під якою розуміється не лише творчість, але й традиція, що знайшла цілюще джерело у своїх «школах». С. Рахманінов писав: «Невимірно прекрасніше творити, чим наслідувати. Але перш, ніж зможемо створити будь-що, добре б ознайомитися з тим найкращим, що нам передувало» [9; 237]. Мабуть тому імена великих митців та їх неперевершені витвори мистецтва вже стільки часу хвилюють серця вдячних шанувальників, мотивуючи і надихаючи їх у творчості, спонукаючи до відкриття в собі нових талантів. Проте в різних наукових та енциклопедичних виданнях поняття академізму тлумачиться вкрай суперечливо, від звинувачень у втіленні відсталості і догматичності до визнання в якості зразків високої культури. Наприклад, Б. Введенський формулює поняття «академізм» у мистецтві як «напрямок, що склався в дворянських і буржуазних академіях мистецтв, заснований на догматичному слідуванні канонам мистецтв епох античності та Відродження» [10; 38].

У довіднику з історії та теорії культури «академізм» характеризується як «напрямок у мистецтві, що панував в європейських художніх академіях в XVI-XIX ст., заснований на дотриманні зовнішніх форм класичного мистецтва античності і Відродження... Пізніше термін «академізм» став застосовуватися для позначення напрямів у науці, освіті та ін., які орієнтуються на встановлені зразки, традиційні норми, часто відірвані від життя, часу, суто теоретичні, абсолютні» [4; 3].

У трактуванні словника іноземних слів «академізм» розкривається як маючий «теоретичну спрямованість в науковій та навчальній діяльності, відірваності від практики, від вимог життя» [8; 24], що також несе в собі негативну оцінку. На цій підставі слідкувало б вважати прагнення діячів мистецтва до академізму та досягнення ними академічного рівня дивним? При цьому не враховується відданість спільноти музикантів, акторів, артистів минулого й сучасного буття академічному мистецтву.

Н. Неклюдова у роботі «Традиції та новаторство у російському мистецтві кінця XIX – початку XX ст.» вимірює академізм як застосування мертвих формул минулого до живого життя: «Академізм показав, наскільки марні та безсилі формули, коли вони взяті не у відчуженому до нас житті, а позичені у мистецтва минулого» [6; 52–53].

У «Музичній енциклопедії», «Академічному українському тлумачному словнику» (1970-1980 рр.) та ін. джерелах поняття «академічне музичне мистецтво», «академічний спів» взагалі відсутні, ніби музика і сольний академічний спів ізольовані від процесів, що відбуваються в мистецтві. Реальна ж музикальна дійсність вказує нам на зовсім протилежне, на те, яка насправді практика академічного мистецтва. Коли звертаємось до поняття «академічний» або «академія», виявляємо зв'язок зі словом «школа» не лише як навчальний заклад, а і школу, знання, вишкіл, який отримали учасники академічного процесу. Це глобальний пласт культури, заснований на єдності особливого творчого методу і різноманітних художніх стилів, але ні в одному з відомих нам джерел ні серед методів, ні серед стилів, ні навіть напрямів, течій або шкіл, такого не знайдемо.

Німецький філософ Т. Адорно висловлює теж негативну оцінку «академізму»; він бачить у високому рівні добре зіграних оркестрах і ансамблях, які «...іноді протягом десятиріч виступають з одним і тим же диригентом. Що погане, так це дух застою, навіть при самих правомірних інтерпретаціях» [2; 115]. Дійсно, репертуар театрів, оркестрів, солістів напрацьовується та вдосконалюється роками і дає можливість диригентам, артистам, співакам досягти найвищого рівня майстерності. Але ж загальний розвиток суспільства, віяння часу, традиції в культурі, прагнення відповідати європейським критеріям впливають і на трактовки, і на інтерпретації у виконавстві, несуть у собі, так чи інакше, устремління затвердитись у музичному мистецькому світі. Річ зовсім в іншому: академізм може вбити мистецтво лише тоді, коли він не підкріплений творчим захопленням, ставленням та натхненням до виконуваного твору. Кожне покоління співаків вдосконалює свій рівень виконавства, пропускаючи його крізь своє серце. Витвори мистецтва наповнюються новизною та оригінальністю їх трактовок, інтерпретацій, концепцій, тому кожен твір є новим одкровенням.

Водночас існують і позитивні оцінки академізму, як «символу художнього напрямку, що характеризується прагненням зберегти та розвинути вищі традиції і найбільш досконалі образи мистецтва» [9; 28]. Академізм є тією живою традицією, що необхідна для подальшого гармонійного розвитку мистецтва.

Ще російський композитор С. Танєєв наполегливо відстоював академічні традиції російської школи. В листі до П. Чайковського він писав: «У мене не лежить душа до вигадувань новітніх модерністів не тому, що б я бажав би застою в музиці і вороже ставився до новизни...» [3; 278]. Тож, принципам академічного мистецтва відповідають: «...дбайливе ставлення до традицій, високий професіоналізм, «іммунітет» до модних, але недовговічних і поверхневих віянь у мистецтві» [2; 33], а також і багатогранність музичної мови, зрозумілої всім людям, вихованих на даній компетенції та устремління до ідеалу майстерного виконавства в рамках академічної практики. У будь-якому виді мистецтва немає і не може бути художника, вільного від цих зв'язків. Єдність із великими попередниками і продовження прокладеної ними дороги у напрямі, що найбільш відповідає творчим устремлінням вокального мистецтва, очевидний та невіддільний. Норми академічного співу висловлені у складених віками законах музикальної композиції та виконавства. Це і відрізняє мистецтво від іншого виду творчості та визначає орієнтири на шляху духовного, інтелектуального й професійного вдосконалення співака.

Разом з іншими видами, академічне вокальне мистецтво, склавшись і відокремившись, відіграє сьогодні важливу соціальну роль та посідає почесне місце в загальній культурі. Тому і академічні вокальні традиції, які, беззаперечно, формують та упорядковують співочу культуру, покликані нести в собі найбільші духовні цінності для людини та сприяти її духовному зростанню.

Завдяки появі опери як самостійного жанру (кінець XVI – початок XVII ст.), світ оцінив значення сольного співу і підніс соліста-співака на п'єдестал. Афільованість оперного артиста в

вокальному мистецтві набуває безмежності, він стає виразником прекрасного співу, але в опері перед ним постає проблема слова, фразування, передачі тонких нюансів поетичного тексту при збереженні краси вокалізації, гнучкості, легкості та рівності звучання, взагалі віртуозного володіння голосу. Саме з цього часу починається розповсюдження італійської школи *bel canto* на провідні сцени світу і на всі наступні віка стає поняттям еталону співочого мистецтва. Протягом чотирьох століть, починаючи з XVII ст., стиль *bel canto* пройшов шлях від виникнення приватних шкіл до об'єднання їх у національні (італійська, німецька, французька), подолав протиріччя у концепціях стилів, форм та методів. У XVII ст. з'являється патетичний стиль, який вимагав від виконавця великого пафосу, особливо в декламуванні. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. перевага віддається віртуозності, а XVIII ст. – це епоха сопраністів, якій притаманний колоратурний стиль. Вердівський стиль, у свою чергу, вимагав від співаків більш насиченого експресивного звучання, особливо це стосувалось драматичних кульмінацій. Італійському *bel canto* протистояла національна німецька школа, але в XIX ст. виконавці вже починають працювати в різних національних вокальних традиціях, стилях і жанрах. На початку XX ст. відбувається становлення єдиного загальноєвропейського вокального середовища, вокальна культура стає явищем загальноєвропейського значення. У XX ст. ж вокальна культура ділиться на масову, зрозумілу для всіх, та елітарну академічну.

Але, які б протиріччя не ставали на шляху становлення вокального академічного мистецтва, для всіх стилів та шкіл залишаються єдиними ті стандарти, що характеризують і відрізняють академічне мистецтво від інших. «Спів – найважливіше прояв людської натури, тому що воно являє собою вираз почуттів, пристрастей, роботи уяви, думок, тісно пов'язане з анатомічною і духовною структурою людини. Але артистичний спів, як камерний, так і театральний, вимагає технічних знань, вправ, методів і стилю, які може дати тільки навчання. Недостатньо співати, треба вміти співати, щоб служити мистецтву і зберегти голос. Що дає школа бельканто? Вона створює музичний інструмент, перетворює гортань, дихальну систему і резонатори в гармонійне ціле, яке може породити музичний звук, що відповідає естетичним і акустичним законам» [4; 274].

Поняття «академічна манера співу» співвідноситься з принципами і критеріями оперного та камерного виконавства, які були вироблені європейською професійною культурою і традиціями багатовікового досвіду цих жанрів. У процесі визначився еталон співочого голосу як сукупність ознак, закріплених у традиціях виконавства. Він зберігся в мистецтві видатних співаків, досконало вододіючих голосом, і став відповідністю еталона естетичної традиції європейської академічної вокальної культури. Система європейських аналітичних критеріїв, що позначають так звану «територію дозволу» естетичної традиції академічного вокального мистецтва, супроводжується поступовим становленням її та передбачає особливу «шкільну» підготовку співака, його самовдосконалення. Оперно-камерні традиції вимагають у виконавця належність вирівняного двохоктавного діапазону (в колоратурних голосах він більш розвинений, це стосується не лише сопрано), визначений барвистий тембровий тон (може змінюватись у різних характеристиках образу), політність голосу для звукової наповнюваності зали, здатність голосу леліти над оркестром.

Академічний спів дивно прекрасне мистецтво, але й при цьому дуже складна система методів, прийомів, форм у шліфуванні голосу співака, де завжди присутні непорушні закони: мистецтво вдиху та мистецтво видиху; спів на опорі, використання всіх етапів резонування, імпеданс, форманти, вірне положення гортані, язика, м'якого піднебіння, співочий купол та ін.; орфоодія, культура та логіка мови, посиленна увагою артикуляція; тонке почуття абсолютної висоти звуку (іноді низька або занадто висока позиції можуть вплинути на абсолютну висоту тону), досконале володіння кантиленою, інтонуванням; уміння перемикатися між регістрами; артистичність, емоційність та нескінченна низка вмінь та навиків. Зазвичай підготовка майстерного оперного чи камерного фахівця є справою кропіткою й довготривалою. Цей процес має ще одну характерну рису, яка передбачає формування особистісних поглядів, пов'язаних із внутрішньою культурою, інтелігентністю та духовністю артиста, бо це має стати його сутністю в майбутньому. Професійний рівень співака має являти собою інтегративну характеристику якостей, заснованих на синтезі майстерності, компетентності й духовно-творчої діяльності та має реалізовуватись в процесі створення духовних цінностей у вокальному мистецтві. Він персоніфікуватиме відповідний європейським критеріям набутий потенціал як свій власний світ, і через включення його в об'єктивну атмосферу сучасного академічного мистецтва, з багатством його особистих властивостей, може мати підстави розглядатись у більш розгорнутому аспекті, вже як суб'єкт дослідження, у європейському вимірі.

Загальновідомо, що лише одного голосу недостатньо для досконалого виконання. Ми не можемо зосередитись лише на володінні співаками прекрасного голосу, який до цього часу залишається одним із критеріїв відповідності європейським стандартам професійного співу, маємо торкнутись світовідчувань і

почуттів виконавця, до його душі, що теж є часткою його майстерності. Чому артисти-співачи так жадають миттєвостей творчого одкровення на сцені? Для кожного виконавця спілкування зі слухачем та можливість висловлювати свої почуття щиро і невідомо, з'являється справжнім щастям. Тільки на сцені співак набуває свободи від повсякденного життя, він стає самим собою, і це надає артисту можливість фантазувати, відчувати, любити, ненавидіти, єднатися з образом так, як він цього бажає, розкриваючи тим самим сутність мистецтва в нескінченній свободі. Тільки тоді дарується справжнє життя художнім образам, яскравим і вражаючим, тільки тоді майстерний виконавець оживлятиме музику і занурюватиме слухача в світ почуттів, думок, переживань, які надихнув композитор у свій твір.

Голос співака народжує божественний початок у чуттєвому, щирому, прекрасному, тембрально неповторному співочому звуці. На жаль, у вокаліста завжди можуть виникнути непередбачені обставини в ході виступу, адже, голосовий апарат з'являється найкрихітшим музичним інструментом. Від його стану, налаштування, звучання залежить іноді доля образу, ролі, партії, твору. У злагодженій трупі оперного театру є таке неписане правило: якщо голос одного з акторів, як то кажуть, «не звучить» і не піддається ніяким зусиллям, увесь колектив буде працювати в більш спокійній динаміці, щоб не зіпсувати статус соліста, який захворів. Незважаючи на те, в будь-якому перевтіленні на сцені оперний чи камерний співак увесь час пам'ятатиме про роботу цілого механізму, контролюватиме свої емоції, корегуватиме свій блискучий виступ. Володіння школою *bel canto* все одно надасть співакові силу, впевненість, захист від небажаних «зв'язкових нападів», розхитування дихання, можливість голосу звучати до літнього віку. Набуваючи досвіду в академічному мистецтві, кожному артисту вкрай необхідна оцінка великих майстрів оперної сцени, корифеїв вокального простору, видатних діячів в галузі європейської вокальної культури не тільки на етапі свого становлення, але й тоді, коли вже складається акторська кар'єра. Сьогодні для них відкриті великі сцени, де присутні антрепренери та імпресаріо, що надає співакам можливість підписати контракти з оперними театрами Європи й всього світу та стати одними з популярних та зажаданих співаків сучасності.

Центр вдосконалення оперних артистів, створений при театрі *La Scala*, який зосереджує здобутки італійського *bel canto* й світової оперної вокальної культури, продовжує сприяти виробленню єдиного еталону звучання голосу в академічній манері та з'являється імперативом у сфері професійного академічного вокального мистецтва, підтримує найкращих співаків світу та запрошує до стажування.

Вокальне академічне мистецтво завжди чинить інтерес для експертів у галузі музикознавства, мистецтвознавства та культурології.

Отже, феномен академічного мистецтва виявляється головним фактором, що конструює і упорядковує співочу культуру. Для сучасного виконавця еталони співочого академічного тону і естетичної традиції мають стати мотивацією, яка задасть напрям у вдосконаленні його професійності, збагаченні вокального досвіду, накопиченні духовних сил, придбанні гідності, щирості й майстерності. Ці напрями можуть подальше досліджуватись в аспекті впливу на національну вокальну культуру, синтезі з різними видами мистецтв, що стимулює подальшу розробку цієї проблематики у мистецтвознавчому контексті.

Список використаної літератури

1. *Адорно Т.* Избранное: социология музыки / Т. Адорно. – СПб. : Унив. кн., 1998. – 445 с.
2. *Беляева А.* Эстетика : словарь / А. Беляева ; под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Акад. художеств, 1989. – 447 с.
3. *Бернандт Г. С. И.* Танеев / Г. Бернандт. – М. : Музыка, 1960. – 290 с.
4. *Богородская О.* История и теория культуры : учеб. пособие / О. Богородская, Т. Котлова. – Иваново : Иванов. гос. энергет. ун-т, 1998. – 81 с.
5. *Лаури-Вольпи Дж.* Вокальные параллели / Дж. Лаури-Вольпи. – Л. : Музыка, 1972. – 304 с.
6. *Неклюдова Н. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / Н. Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 396 с.
7. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. Письма / С. В. Рахманинов ; сост. и ред. З. А. Апетян. – М. : Сов. комп., 1980. – 573 с.
8. *Современный словарь иностранных слов: ок. 20000 слов.* – СПб. : Дуэт, 1994. – 419 с.
9. *Телицын С.* Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия / С. Телицын, С. Багдасарян, И. Орлов. – М. : Политиздат, 2005. – 490 с.
10. *Энциклопедический словарь* / под ред. Б. А. Введенского. – М. : Сов. энцикл., 1963. – 656 с.

References

1. *Adorno T.* Favorites: sociology of Music / Theodor W. Adorno. – SPb. : University. Pr., 1998. – 445 p.
2. *Belyaeva A.* Aesthetics : dictionary / A. A. Belyaeva ; ed. M. F. Ovsyannikov. – M. : Publishing House of the Academy of Arts, 1989. – 447 p.

3. **Bernandt G. S.** I. Taneev / G. Bernandt. – M. : Music, 1960. – 290 p.
4. **Bogorodskaya O.** History and Theory of Culture : Tutorial / O.G. Bogorodskaya, T. Kotlova. – Ivanovo : Ivanovo State Power University (Ivanovo State Power University), 1998. – 81 p.
5. **Lauri-Volpi. J.** Vocal parallels / J. Lauri-Volpi. – A. : Music, 1972. – 304 p.
6. **Neklyudova N. G.** Tradition and Innovation in the Russian art of the late XIX – early XX century / N. G. Neklyudova. – M. : Art, 1991. – 396 p.
7. **Rachmaninov S.** Literary heritage. In 3 vol. V. 3. Letters / S. Rahmaninov ; comp. and ed. Z. A. Apetyan. – M. : Soviet composer, 1980. – 573 s.
8. **Modern dictionary of foreign words: approx. 20000 words.** – SPb. : The duo, 1994. – 419 p.
9. **Telitsyn S.** Symbols, signs, posters : encyclopedia / S.Telitsyn, S. Baghdasaryan, I. Orlov. – M. : Politizdat, 2005. – 490 p.
10. **Under Chapter Collegiate Dictionary** / ed. B. A. Vvedensky. – M.: Soviet Encyclopedia, 1963. – 656 p.

Мольдерф Татьяна Николаевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Европейские критерии академичности в сольном исполнительстве

Рассматриваются вопросы «академизма», феномена сольного академического пения и его места в теории, истории и практике культуры, в частности, в музыкальном искусстве, где выделены закономерности академизма в исторических изменениях эпох, сущностной особенности академического искусства, формировании исполнительских стилей академической манеры пения, европейских критериев академического пения.

Ключевые слова: академизм, академичность, академическое сольное пение.

Molderf Tetyana Mykhajlivna, poshukuvach Nacional'noyi akademiyi kerivny'x kadriv kul'tury i my'stecztv, m. Ky'viv

European criteria academic in solo performance

The article examines some of the issues, «academic», a phenomenon solo academic singing and its place in the theory, history and practice of culture, especially in music, which marked the laws of academicism in historical changes of eras, the essential features of academic art, the formation of performing styles of the academic style of singing, European standards of academic singing.

Today, the growing interest of young people in academic singing. Proof of this is the large number of singers who want to continue their education in high schools and devote himself to the opera stage. This indicates an increase in the general cultural level and prioritizing elite circle of musicians. Therefore, the purpose of the article is to define the concept of academic and academic art, in particular in the solo singing, which are combined with the continuation of the vocal traditions and which correspond to pan-European criteria in performance. The achievement of these objectives contribute to solving the problem, namely, to provide comprehensive information on the academic and academic art, to analyze different points of view on these concepts summarize the European standards of academic solo singing.

Vocal academic art has always of interest to experts in the field of musicology, art history and cultural studies. So, based on the treated material defined the concept of academic and academic art, in particular in the solo singing, they have a combination with an extension of the vocal tradition, they correspond to pan-European criteria in performance. Vocal samples are described and discussed their relationship in the making. Helped achieve the objective of solving these problems.

The phenomenon of academic art is a major factor, constructs and organizes the entire singing culture. For a contemporary artist of the academic standards of singing tone and aesthetic traditions should be the motivation that will set trends in the improvement of its professionalism, enriching vocal experience gained spiritual strength, acquiring dignity, sincerity and skill.

Key words: academic manner, academic, academic solo singing.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 786.61:78.071.2(477)

Свірідовська Лариса Михайлівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва та соціальної роботи
Миколаївського національного університету імені Василя Сухомлинського

ПРОГРАМНІ ОЗНАКИ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ М.В. ЛИСЕНКА

Аналізуються ознаки програмності та стилістико-формотворчі особливості фортепіанної мініатюри у творчості М. Лисенка. У цьому контексті досліджуються новітні принципи музичної драматургії та, як наслідок, ускладнення музичної семантики його творів.

Ключові слова: жанр, стиль, фактура, музична програмність, національна образність, ладо-інтонаційні особливості.

Постановка проблеми. Наприкінці XIX ст. з'явилися перші зразки програмної мініатюри, й передусім малі цикли прелюдій, побудованих за принципом контрастної драматургії й позначених заданістю творчих програм.

Музична програмність – явище складне, багатоаспектне й глибоко філософське. Особливостям програмності в музиці присвячена стаття Б. Деменка [1]. Загалом феномен програмності в історії світового мистецтва існує з прадавніх часів. Однак усвідомлення його вагомості, вважає дослідник, передбачає розуміння його складності, суто буттєвого трагізму. Недарма в радянську епоху соцреалістичного світогляду, панування партійних програм розвитку мистецтва, творчість композиторів, які намагалися передати всю глибину можливостей програмності, називали «формалістсько-сумбурною».

В українській фортепіанній музиці розвиток програмності розпочався майже два століття тому, а спеціальне вивчення цієї музики датується у вітчизняному музикознавстві лише початком XX ст.: у 1908 р. захищено докторську дисертацію С. Людкевича «Програмова музика».

Подальші роботи на цю тему – К. Майбутова «Програмна музика», А. Муха «Принцип програмності в музиці»; Л. Кияновська «Функция программности в восприятии музыкального произведения»; Н. Хінкулова «Проблема программности в функциональном аспекте (на материале украинской советской музыки)» – створені за радянського періоду і, відповідно, ґрунтуються на матеріалі творів саме української радянської фортепіанної музики. Зазначені праці є подібними між собою в усіх аспектах, тоді як досліджуваний об'єкт, його природа, особливості відтворення матеріалу якісно змінювалися. Таким чином, у вказаному сенсі програмність як метод і програмність як теоретична проблема у функціональному аспекті, зокрема аспекти її втілення принципу, залишається недостатньо вивченою українськими дослідниками.

Мета статті: дослідити особливості розвитку програмних ознак фортепіанної мініатюри на прикладі творчості видатного українського композитора М. Лисенка.

Аналіз та стан дослідження проблематики. Окреслена актуальність проблеми програмності передбачає її активну інтелектуальну і творчу розробку – не лише формальну, а й стильову. Адекватне дослідження цього явища потребує значних науково-творчих зусиль [1; 27].

Наприкінці XIX ст. жанр фортепіанної мініатюри отримав практичне оновлення в творчості М. Лисенка. Композитор вбачав обов'язок митця у правдивому відображенні людського буття, життя свого народу з його радощами і горем, високими пориваннями й віковичним стражданнями. Геніальний український композитор прагнув розширити образно-тематичний світ української фортепіанної музики, збагатити її виражальні можливості, повніше використати пісенні джерела розвитку музичної думки. Долаючи консервативність аматорського та салонного піанізму, він своєю творчістю довів, що процес трансформації фортепіанного мистецтва у духовно значущий музичний жанр відбувається на національному ґрунті. Композитором були сформульовані засадничі принципи й конститутивні ознаки національної музичної мови [3].

Одним із перших українських композиторів, хто професійно почав опановувати пісенно-танцювальний тип програмності, був М. Лисенко. Це проявляється в тому, що Сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень він наповнив новим образним змістом, вільно трактуючи композиційну схему. Роль фіналу у циклі виконує запальне гумористичне скерцо («Та казала мені Солоха»), яке в старовинній сюїті не спостерігалось. Усі частини сюїти розташовані за принципом темпового контрасту: ліричну прелюдію («Хлопче, молодче») змінює рухливіша куранта («Помалу-малу, братику, грай»). Контрастом до двох попередніх частин виступає моторна токата («Пішла мати на село» – танець «Гречаники»). Темповий контраст тут підсилюється тональним – народно-танцювальний образ з'являється в однойменній мажорній тональності. Повільна сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»), утверджуючи основну тональність, відкриває нову фазу розвитку циклу, що охоплює три частини – сарабанду, гавот та скерцо.

Друга фаза розвитку, подібно першій, завершується однойменним мажором (скерцо), який утверджує оптимістичну ідею інструментального циклу. В сюїті приваблюють яскравість пісенно-танцювальних тем, майстерність тематичної та фактурної розробки, високий професіоналізм та тонкий художній смак. Своім твором М. Лисенко започаткував розвиток жанру української фортепіанної сюїти, заснованої на народних пісенно-танцювальних образах.

«Українська сюїта» М. Лисенка – оригінальний твір, у якому зазначений жанр трактується у романтичних традиціях. Витвір композитор позначений яскравим національним колоритом. У кожній частині сюїти автор використовує українську народнопісенну цитату, зазначену в назві (Прелюдія – «Хлопче-молодче», Куранта – «Помалу-малу, братику, грай», Токата – «Пішла мати на село», Сарабанда – «Сонце низенько», Гавот – «Ой чия ти, дівчино, чия ти», Скерцо – «Та казала мені

Солоха»). Композитор залучив до сюїти ліричні й танцювальні народні пісні, а також пісню-романс («Сонце низенько»). Західноєвропейські танці – куранта, сарабанда та гавот – трансформовані ним на український лад. Національного забарвлення набули й типові для західноєвропейської клавірної музики Прелюдія, Токата та Скерцо. Спираючись на народні джерела, композитор створив різнобарвні ліричні й танцювальні образи.

«Українська сюїта» – яскравий зразок стильової адаптації інонаціональних досягнень до вітчизняної музики, побудований на пісенному мелосі нашого народу. У п'єсах сюїти використано типові для західноєвропейських жанрів деталі (загальний характер, метр, фактурні особливості та форму), стереотипи класичної та ранньоромантичної гармонії. Утверджуючи національні музичні традиції, композитор спирається на багатющий потенціал української народної пісні, запроваджує техніку підголоскової поліфонії.

У Прелюдії класика української музики на рухливому тлі фігурацій акордового типу звучить кантиленна народна мелодія («Хлопче молодче»), створюючи неповторний народно-ліричний типаж. У Куранті характерні танцювальні особливості (плинність, безперервний рух нотами однакової тривалості, поєднання статечності й граціозності) втілилися в музиці фольклорною інтонаційністю й яскравою національною образністю.

Вплетена у танець сарабанду любовно-лірична пісня «Сонце низенько», несе в собі мотив скорботної траурної ходи. Моторно-танцювальна токата в тональності однойменного мажору (G-dur) завершує першу фазу циклу, тоді як друга закінчується грайливим скерцо. В цілому у сюїті домінують світлі та життєрадісні образи.

У програмних циклах романтичної фортепіанної музики М. Лисенка (1867-1869 pp.) спостерігаємо дві стильові лінії. По-перше, це стильова лінія з домінуванням фольклорної інтонаційності, втілена у фортепіанних мініатюрах за мотивами українських народних пісень («Без тебе Олесю», «Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада»), в «Українській сюїті» у формі старовинних танців на основі народних пісень, у двох рапсодіях на українські народні теми, в «Епічному фрагменті» (C-dur), «Ескізі в дорійському ладі», двох маршах («Кубанському» й «Запорозькому») тощо.

По-друге, у фортепіанній творчості композитора проведена лірико-психологічна стильова лінія романтичного типу. У фортепіанних мініатюрах домінує індивідуально-авторська інтонаційність. Його творам внутрішньо притаманні щирість, теплота та задушевність. Сприймавши й осмисливши «імпульси» тогочасної західноєвропейської музики й синтезувавши її здобутки з перлинами українського народного мелосу, композиторові вдалося створити самобутню романтичну фортепіанну лірику.

Серед програмних п'єс М. Лисенка перевага віддається ліричним мініатюрам з яскраво вираженою психологічною образністю, загостреною увагою до особистісного. Інтерпретуючи ліричні почуття, він, подібно до Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана й ін. романтиків, використовував феномен інструментальної кантилени («спів фортепіано»), поєднуючої вокальне й інструментальне начала. Композитор створив фортепіанну кантилену з українською національною специфікою. Його ліричним кантиленним мелодіям властиві коротке «вокальне дихання», численні особливості *tempo rubato*. Лисенкові ліричне *bel canto* репрезентують, зокрема, «Пісня без слів» (ор. 9, e-moll), «Ноктюрн» (ор. 9, b-moll), «Баркарола» (ор. 15, e-moll), «Колискова пісня», «Мрія», «Журба», «Сумний спів», «Елегія» та ін.).

Деякі програмні мініатюри є асоціативно-психологічними ескізами («Журба», «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Знемога та дождання» й ін.), у яких передано типовий для романтизму тужливий емоційний стан. Заглибленість у нього створюється застосуванням повторення й варіантного розвитку у темі протонародної тужливої поспівки. За допомогою динамізації образу композитор досягає кульмінаційної емоційної напруги, після якої настає спад у змінній репризі, унаслідок чого реалізується розпачливий емоційний нюанс. У фортепіанній фактурі М. Лисенко поєднав два композиційні пласти: основну тему з варіантними змінами в нижньому регістрі й «болісне звучання» в акордовій інтерпретації у верхньому регістрі.

Емоційний стан туги й ліричні переживання передані композитором також у популярному творі «Елегії» (bis-moll, ор. 41, № 3). Вступний тематизм, що має віддалені зв'язки з фольклором, складається з тужливих інтонацій. Зі вступної теми виростає кантиленна, романсово-лірична мелодія, яка дедалі стає емоційно наснаженішою. Музичний твір побудований у вигляді хвиль наростання і спаду.

Світло-ліричний емоційний настрій пронизує мініатюру М. Лисенка «Враження від радісного дня» (ор. 41, № 2), з ніжною й тендітною музичною образністю. Прозора фактура твору поєднує мозаїчно синкоповані мелодичні звороти й романтичне «педально-обертонове» звучання, просякане ліричними інтонаціями. У процесі розгортання композиції автор досягає довершеності ліричного

образу. Колористичні ефекти в цій мініатюрі забезпечуються різними гармонічними засобами (уповільненнями, використанням домінантового нонакорду та ін.).

На початку XX ст. М. Лисенко створив ще декілька лірико-романтичних циклів. Деякі з них побудовані за принципом контрастності, наприклад, три п'єси з «Альбому літа 1900 р.» (ор. 37): «Освідчення», «Пісня кохання», «Серенада»; дві п'єси з «Альбому особистого» (ор. 40): «Момент розпачу» та «Момент зачарування»; три п'єси з «Альбому літа 1902 р.» (ор. 41): «Знемога та дождання», «Враження від радісного дня», «Елегія» (про дві останні п'єси цього циклу вже йшлося вище). В окремий цикл композитор об'єднує й три ліричні п'єси, створені на основі народних пісень: «Без тебе, Олесю», «Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада».

Серед фортепіанних мініатюр М.Лисенка є програмні мініатюри концертно-віртуозного характеру. Романтична схвильованість, зокрема, притаманна «Прелюдії» (с-moll), в якій на стрімкому фігураційному тлі здійснюється романтично-патетична мелодика. У романтичному дусі написаний також віртуозний твір «Героїчне скерцо» (ор. 25), побудоване на зіставленні контрастних образів у складній тричастинній формі.

У фортепіанній творчості українського класика широко представлені властиві романтизмові танцювальні жанри – мазурка, вальс, полонез, тарантела. Для композиторів-романтиків і для М. Лисенка танець розцінювався як «дуже тонка, іноді майже непомітна межа між грою і глибокою лірикою, інтимною сценою й стихійно-масовим «дійством», внутрішнім і зовнішнім, святковим і прозаїчно-побутовим» [2; 10].

До багатьох віртуозних фортепіанних творів М. Лисенка належать також два «Концертні полонези» (ор. 5 та ор. 7). Створюючи їх, композитор звернувся до традиції полонезів Ф. Шопена, але при цьому спирався на виразні національні елементи. Полонезам М. Лисенка притаманне величаве потужне звучання з використанням щільної акордової фактури, що наближує її до оркестрової. Для зазначених творів характерне зіставлення контрастних образів.

Що стосується першого «Концертного полонезу» (ор. 5, As-dur), то він починається героїчним вступом з яскраво вираженими українськими рисами. Національного забарвлення його тематизму надають ладо-інтонаційні особливості із застосуванням мінору, в якому підвищена IV ст.

М. Лисенко написав низку фортепіанних творів, присвячених історичній тематиці. Героїчний образ козацтва розкритий, зокрема, у маршовому жанрі («Обозний марш», «Кубанський марш» з епіграфом «Славне було Запоріжжя всіма сторонами», а також «Запорізький марш»). Ці твори написані на початку XX ст.

У ряді ліричних мініатюр М. Лисенко тяжіє до психологічної конкретизації музичного образу. Показові самі назви п'єс: «Момент зачарування» (ор. 40, № 2), «Знемога і дождання» (ор. 41, № 1), «Враження від радісного дня» (ор. 41, № 2), «Момент розпачу 2 (ор. 40, №1) тощо.

У його фортепіанних мініатюрах рельєфно виявляється жанрово-характеристичне начало. Причому, напрями жанрово-стильової конкретизації тут різні: підкреслення виражальних традицій конкретного жанру («Серенада», «Пливе човен»), перевага танцювального («Вальс», «Розлука») або моторного елемента («Кубанський військовий марш»). У другій «Серенаді» (ор.37, № 3) жанровий колорит створюється завдяки вокальній мелізматичі та «гітарному» супроводові, а у фортепіанній обробці народної пісні «Пливе човен» фактура послідовно витримується у манері баркароли. М. Лисенкові притаманне свідоме, обумовлене художнім задумом, наслідування окремих складових стилю творчості інших композиторів, що було поширеним явищем у фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX ст.

Таким чином, звернення до програмності в камерно-інструментальній музиці М.Лисенко було обумовлено провідною тенденцією у сфері фортепіанної мініатюри – демократизацією жанру, що уможливилася внаслідок зростання інтересу до духовного життя сучасника, поглибленого осмислення його чуттєво-психологічного стану.

У фортепіанній мініатюрі М. Лисенка сформувалося декілька типів музичної програмності: пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, вільний або змішаний, узагальнено-експресивний, асоціативно-психологічний та несюжетно-асоціативний. Активна розробка програмного підходу до фортепіанної мініатюри мала не вузько жанрове, а універсальне для творчого процесу значення. Задана програмність музичного твору була зумовлена прагненням художньо оформити новітні принципи музичної драматургії, що полягали в ускладненні характеру експресивності творів, в поглибленій психологізації образів та, як наслідок, в ускладненні музичної семантики.

Список використаної літератури

1. **Деменко Б. В.** Програмність музики : парадокси й закономірності / Б. В. Деменко // Вісник КНУКІМ : Зб. наук. пр. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 24–33.
2. **Зенкин К.** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : Моск. госуд. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с.
3. **Колесса Ф.** Українські народні думи / Ф. Колесса. – Л. : Просвіта, 1920. – 58 с.

References

1. **Demenko B. V.** Programmity of music : paradoxes and regularities / Demenko B. V. // Visnyk KNUKIM: Collection of scientific works. – Issue 3. – K., 2001. – S. 24–33.
2. **Zenkin K.** Piano miniature and the roads of romanticism / Zenkin K. – M. : Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky 1997. – 509 s.
3. **Kolessa F.** Ukrainian people's thoughts / Kolessa F. – Lviv, Prosvita, 1920. – 58 s.

Свиридовская Лариса Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства и социальной работы Николаевского национального университета имени Василия Сухомлинского

Программные черты фортепианной миниатюры Н. Лысенка

Анализируются признаки программности и стилистико-формообразующие особенности фортепианной миниатюры в творчестве М. В. Лысенка. В этом контексте исследуются новые принципы музыкальной драматургии и, как следствие, осложнение музыкальной семантики его произведений.

Ключевые слова: жанр, стиль, фактура, музыкальная программность, национальная образность, ладо-интонационные особенности.

Sviridovska Larisa, kandidat mustentstvoznaystva, dosevt kafedru muzithnogo mustensnva i sosialnoi roboty Mukolaivskogo natsionalnogo universitetu im. Vasilia Sutomlinskogo

Program characteristics of piano miniatures of N. Lysenko

At the end of the 19-th century the genre of piano miniatures found its practical renovation in the work of N. Lysenko. He proved with his work that the process of transformation of musical genres has ethnic grounds.

The composer marked his works «Ukrainian Suite in Form of Ancient Dances» and «Ukrainian Suite» with ethnic colors using folk song intentionality and free interpretation of composition. Similar national colors were given to Prelude, Toccata and Scherzo. Here the author used typical Western European details (general character, textural peculiarities and forms, harmonics). While founding national musical traditions Lysenko rested on undertone polyphony.

In the program cycles of romantic piano music of N. Lysenko (1867-1869) we can see two stylistic lines. They are the domination of folk intonations and lyrico-psychological stylistic line where an individual intonation of the author dominates.

And although some dance genres (mazurka, waltz, polonaise, tarantella) and works dedicated to historical subjects we can boldly see genre-characteristic nature, some program miniatures are in a sense associative-psychological outlines.

The active development of program approach to pianoforte miniatures in the work of N. Lysenko had not only the narrow genre meaning but also a meaning which was universal for the whole creative process. The given programming of the musical work was caused by striving for setting the new principals of a musical dramatic composition which lead to profound psychologisation of characters and, as a result, to complication of musical semantics.

Key words: genre, style, texture, program of music, forming, national figurativeness, tune and intonation peculiarities.

Надійшла до редакції 22.10.2015 р.

УДК 784.75

Самая Тетяна Вікторівна, викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ХУДОЖНЯ КРИТИКА В ГАЛУЗІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ

Статтю присвячено проблемам художньої критики у царині естрадного мистецтва. Відзначається дефіцит українських естрадознавців, зокрема фахівців із вокальної естради. Порушується питання свободи творчості митця в контексті історичного досвіду вітчизняної естради, аналізується рівень наукових досліджень з питань вокальної естради. Формулюються завдання для конструктивної критики мистецтвознавчого аналізу сучасної естради та обґрунтовується їх значення для розвитку національної культури.

Ключові слова: естрадне мистецтво, художня критика, естрадознавство, свобода творчості, естрадний вокал, російський шансон.

Мистецтво естради протягом усього часу свого існування переживало складні періоди, пов'язані з різними соціальними, економічними і політичними потрясіннями. Кожний історичний етап XX-XXI ст. відображений у літописі естрадного мистецтва і має характерні ознаки, що симультанно переплітаються з духовними запитами суспільства.

Фактологію та хронологію розвитку цього мистецтва відтворено в авторитетних дослідженнях А. Анастасьєва, Ю. Дмитрієва, М. Зільбербрандта, С. Клітіна, В. Конен, Є. Кузнєцова, Л. Мархасьова, Є. Рибаків, Г. Смирнов, Е. Уваров, В. Фейєртага, А. Цукера та ін. істориків естради й музикознавців, які заклали основи вивчення цього виду мистецтва. Втім, далеко не усі питання були висвітлені дослідниками, серед яких виділяємо питання художньої критики та її ролі у розвитку радянського і українського естрадного мистецтва. Отже, *мета* статті полягає у розгляді проблем художньої критичної діяльності в галузі вокальної естради та визначенні завдань і аналітичного інструментарію спеціалістів-естрадознавців. Відповідно *завданнями* статті є: розгляд середовища та умов, прийнятних для творчої активності артиста, що мають сприяти повноцінному розвитку його таланту; визначення відчуття свободи або несвободи як чинника якості творчого продукту, що підлягає оцінці музичної критики; відповідь на питання, якою повинна бути свобода творчості, коли рівень її визначеності є розмитим для митця, а оціночні критерії критиків насамперед визначають її формальний вплив на споживача.

Аналізуючи історичне минуле вокальної естради XX ст., натрапляємо на цікавий факт, що вимогливе ставлення до естрадної пісні з боку ЗМІ та громадських організацій було лише ширмою. Насправді критика розгорталася не в кулуарах установ, а формувалася державною політикою в колах поетів та композиторів-піснярів, таких як М. Богословський, Б. Окуджава, Л. Ошанін, В. Соловйов-Седой, М. Фрадкін, К. Ваншенкін, М. Порцхішвілі, М. Тарасов, І. Шкляревський та ін., а також критиків М. Каратаєва, В. Лесневського, С. Смоляницького, В. Сухаревича, С. Чуприніна, які не лише формували авторитетну думку, а й брали на себе відповідальність за пісенний матеріал, що лунав в ефірі. Взаємодія тріумвірату «композитор – поет – критик» завжди відповідала високому професійному рівню їх творчого продукту з точки зору державного замовлення. І до творів «класичного формату» критика зазвичай лояльна і конструктивна, стосовно ж нових та неординарних форм, то вони частіше викликають у критиків деструктивну реакцію, які часто виходять із формули «не розумію, тому не приймаю», а не з рівня ерудиції та знання специфіки творчості. У жодному разі формування ціннісних критеріїв в колі творчого істеблішменту – явище абстрактне і завжди потребує корекції, оскільки в естраді останнє слово завжди залишається за публікою, що є специфікою естрадного мистецтва, яка забезпечує партнерські відносини з аудиторією.

У 90-х роках минулого століття вітчизняне мистецтво звільнилося від догмату партійної ідеології, а момент істини для художника так і не настав. Часто поняття «творча свобода художника» тлумачиться як повна незалежність від зовнішнього впливу. Але такого в соціумі взагалі не може бути, а тому і художник, і суспільство завжди дотримуються певних правил, незалежно від своїх претензій до них. При цьому виникають питання: якими механізмами регулювати цей процес та як знайти ту гармонійну *aurea mediocritas* (золоту середину), щоб, з одного боку, не руйнувати те святе, що вже є в мистецтві, з іншого – не перетворити нововведення і реформи в брутальне блазнювання.

На сьогоднішній шоу-бізнесовій сцені для досягнення популярності артисти частіше на перше місце ставлять епатаж, коли жест, «фішка», скандальний випад, на жаль, стали нормою у формуванні уявлення про естрадного виконавця і молоддю сприймаються як поведінковий типаж сучасності. У цьому випадку можна погодитися з філософською думкою, що цивілізація, культура і мистецтво починаються з появи табу на свободу. Виходячи з цього, держава повинна виступати в ролі генерального продюсера, за яким завжди залишається останнє слово у реалізації будь-якого культурного проекту.

Страх перед цензурою закладений в нас диктатурою революційних змін зовсім не пов'язаний з будь-якою історичною культурною спадщиною. З іншого боку, при «повній свободі» інтенсифікується вплив окремих осіб, культ імені яких монополізує право вирішувати долю будь-якої творчої особистості, а залежна «корпоративна солідарність» – нищить мистецтво. Така всездозволеність дій окремих людей визначилась в історії естради етапом народженням класу одіозних суб'єктів, які з часом підпорядкували своєму впливу переважну більшість національного культурного простору, а сам історичний період вірно характеризував мистецтвознавець А. Цукер як «диктатуру індивідуального смаку інвестора, згідно зі своїми естетичними запитами» [6; 307]. Про подібні явища прийнято говорити, що маємо справу з «тимчасовими», але не можна забувати, що ці «тимчасові» діячі не лише засмічують естраду, а й негативно впливають на культурний генофонд

нації. З тієї ж причини за останню чверть століття загальна ерудиція глядацької аудиторії значно знизилася, а «мистецтво вседозволеності» на естраді досягло неймовірних масштабів.

Уже згадувалось про те, що естрада без державного контролю може перетворитися у негативні форми мейнстріму. Ніхто не припускав, яку руйнівну силу для культури завдадуть неконтрольовані процеси 90-х років, коли фахівці вже не знали, які методи використовувати для оздоровлення музики, а маси заспівали все, що завгодно, без розбору. Так було в роки Громадянської війни і НЕПу, коли безчинствував кримінал, так сталося і в естрадному віддзеркаленні 90-х років ХХ ст., коли на сцену проривалися люди не лише сумнівної майстерності й поведінки, а й ті, хто зовсім не зважав на традиції і взагалі не дбав про художній рівень творчості.

Хаос породжує вседозволеність, а ніким некерована та покинута естрада стала предметом морального насильства, коли вже на офіційному рівні відбувалися міжнародні конкурси в галузі блатного фольклору.

А. Цукер у статті «Інтелігенція співає блатні пісні» досить точно характеризує це явище: «Само експресивне слово «блатняк» вже підгнічувало своєю неблагозвучністю, антиестетизмом, замість нього було винайдено куди більш привабливе і благородне визначення, такий собі жанровий евфемізм – «російський шансон» [6; 291].

У 2000 р. у московському ресторані «Лімпопо» сталася подія, яка добре висвітлювалася в ЗМІ, поставивши музичну еліту в безглузде становище: відбувся I Міжнародний конкурс африканських виконавців російських блатних, табірних і дворових пісень «Чорна мурка-2000», присвячений 80-річчю відомої пісні «Мурка». Важко повірити, що цей конкурс відбувався у форматі поважного культурологічного заходу, в його журі були композитори Г. Мовсесян і Е. Ханок, письменник А. Вайнер, актори О. Білявський та І. Бортник, герої блатного світу з к/ф «Місце зустрічі змінити не можна». Нейтральними спостерігачами за «надзвичайним дійством» виступили повноважні послы Алжиру, Танзанії, Намібії та Сьєра Леоне [2]. З цього приводу пише А. Цукер: «(...) дозвілля кримінальної еліти – це не наша тема, і її можна було б залишити без уваги, якби в описаній жажливо-безглуздій акції не сфокусувалася характерна тенденція повного парадоксів сучасного життя і культури, у будь-якому разі, його найважливішого прошарку. Того, який за традицією відносимо до розряду масового, але який по суті свій є сьогодні культурою вузького кола замовників – нових господарів життя, які диктують масі, чим їй захоплюватися і що слухати» [6; 289].

Безумовно, якщо держава не піклується про свою культуру, передає мистецьку спадщину у приватні руки, то вона знищує свій культурний генофонд, оскільки «приватний сектор», лобіюючи свої інтереси, обмежує конкуренцію в середовищі дієздатної і талановитої молоді. Підтвердження думки зустрічаємо у Н. Авер'янової, яка зазначає, що «розвиток сучасного мистецтва в Україні багато в чому буде залежати від діячів культури і мистецтва, від державної політики, а також значною мірою – від освіти і виховання молоді. Важливо, щоб як у процесі виробництва творів мистецтва, так і процесі їх сприйняття навчилися дотримуватися етичних, моральних і правових норм» [1].

Сьогодні, перебуваючи в стані вільної творчості, ми повинні повною мірою усвідомити актуальність проблеми, пов'язаної з втратою державних важелів корекції естрадного мистецтва і всієї культури загалом. Так, кинувши естраду напризволяще, ніхто з чиновників й не подумав про те, яким вірусом для культурної політики держави може обернутися ця міра. Можливо, вперше за багато років творча еліта врешті-решт відчуває, що «легкий жанр» естради перетворюється на важкий тягар для всієї культури нації.

Зазвичай дослідники вважають, що негативні моменти у творчості автодидактів – це та дійсність, що зветься «масовою культурою»: недостатньо освіченою і сформованою в художньо-естетичному напрямі, де «вада – не порок», а відповідність їх культурного рівня розвитку. Однак конструктивна критика – це мистецтво аналізу, яке більшою мірою покликане виносити судження і виявляти не лише недоліки, але й переваги, досягнення, використовуючи не гіпотетичні думки, а показуючи реальну обізнаність у тій галузі, яку аналізує.

У цьому аспекті естраді пощастило значно менше, ніж іншим видам мистецтва, бо спостерігається значний дефіцит мистецтвознавців-критиків, що спеціалізуються на естрадному мистецтві. Однією з причин цієї проблеми є те, що освітня система навчальних закладів естрадного профілю не має своєї цілісної наукової лабораторії, яка б вирішувала завдання художньо-естетичного напрямку з урахуванням базових засад естради, її специфіки, а також формувала критерії естрадознавчого аналізу художніх творів. Через її відсутність ці вакантні місця займаються дослідниками, вихованими на традиціях академічної школи, які можуть проявляти себе в роздумах про естраду не інакше як компіляторами ідентичних думок, раніше представлених у працях іменитих колег.

Академічне мистецтво мало достатній час для відбору кращих зразків, щоб виробити цілісне бачення і сформувані світогляд на якісну сторону музичного смаку у професійній класичній музиці, визначити підвалини та традиції, на основі яких було створено наукові інститути, у яких розроблено теоретичні засади функціонування та аналізу музичного мистецтва. Використовуючи такий інструментарій, критика стала «вихідним мірилом», функціонером чистоти класичної спадщини від будь-яких проникнень до її лав брутальних опусів, нехай навіть і з консервативним підходом, бо у музичних колах доволі нечасто говорять про невдалі творчі спроби, що не відповідають канонам класичної спадщини.

Естрада є молодшою у порівнянні з класичним музичним мистецтвом, але її не можна вважати, як би сказав сатиричний письменник М. Зощенко, «напівпрофесійною» за сутністю, хоча переважна більшість прихильників академічної традиції і намагаються наділити її «примітивно-гедонічною» функцією.

Іншим непорозумінням у відносинах академічної критики і естради є відсутність чітких критеріїв аналізу популярної музики. Це демонструє той факт, коли «знавці тайнств» виконавських секретів вельми скромно обізнані у специфіці естради. Найчастіше матеріал естрадної пісні аналізується не з точки зору знання художньо-естетичної мови вокальної естради, а виходячи з засад академічного мистецтва або ж критеріїв емпіричного порядку (інтонація, потужність голосу). Якщо, скажімо, предметом критики є вокальна техніка естрадного виконавця, то не слід її розглядати з позицій оперного вокалу. Критик повинен бути достатньою мірою обізнаним з особливостями стилю популярної музики, володіти термінологією для аргументованого і професійного музикознавчого аналізу. Наприклад, розглядаючи дослідження вокальної естради в сьогоdnішніх працях, неможливо оминати роботи В. Морозова, фахівця в галузі біофізичних основ вокальної мови, на книги якого переважно орієнтується молода наукова еліта. Не є рідкісними випадки, коли його рекомендації використовують як основу методичних програм з виховання естрадного вокаліста. Однак яку методичну ефективність може отримати естрадний вокал від праць автора, що публічно заперечує буквально всі сучасні вокальні прийоми та голосові ефекти, без яких сьогодні неможливо уявити виконавський рівень співака-естрадника? В. Морозов спрямовує діяльність своєї науково-експериментальної лабораторії не на ґрунтовні дослідження голосових можливостей вокаліста і різних стильових напрямів сучасного вокального мистецтва, а віддано залишається на позиції академічного музичного мистецтва. Досить процитувати рядки з його книги «Мистецтво резонансного співу» і переконатися, що вчений зовсім не зацікавлений у дослідженнях принципів естрадного вокалу, про представників якого він узагальнено застосовує експресивну лексику: «Естетичні властивості нашого голосу (...) визначаються багато в чому і нашим естетичним еталоном, тобто художнім смаком, який сьогодні, на жаль, сильно страждає, піддаючись агресивного впливу поп- і рок-музики, естетично потворних і емоційно негативних натужно кричущих голосів поп- і рок-вокалістів» [4; 106]. В даному випадку, обмежимося нагадуванням щодо правил передачі наукової інформації, пропонованих С. Зеленцовим: «Основне завдання наукового стилю – максимально ясно і точно донести до читача передану інформацію, докази її істинності, а також новизни і цінності. Це найкращим чином досягається формально-логічним способом наукового викладу без використання емоційних засобів. Адже наука апелює, насамперед, до розуму, а не до почуття» [3; 380].

Безумовно, дослідження В. Морозова є цікавими, але вони проводилися однобічно, виключно на базі класичної співацької школи, для послідовників якої естрадні принципи, індивідуальність вокаліста, своєрідна естетика звуку (саунд), викликають негативну реакцію, упередженість і скепсис. Приміром, у книзі «Таємниці вокальної мови», у розділі «Суперники Іми Сумак», присвяченому унікальній перуанській співачці, автор пише таке: «Ті, хто слухав Іму Сумак у концерті, знають, що голос її зовсім не відрізняється великою силою, особливо на цих крайніх нотах діапазону (...) Так, наприклад, відомо, що знаменита італійська співачка А. Каталані (1780-1849 рр.) вільно брала ноту Соль третьої октави (1568 герц); наша сучасниця, українська співачка Є Мірошниченко брала Ля цієї ж октави (1760 герц), а сучасниця Моцарта Л. Аджіогарі – так само, як і Іма Сумак, – ноту До четвертої октави. Не поступається І. Сумак по висоті голосу і сучасна французька співачка М. Робен: їй належить сьогодні рекорд висоти звуку – Ре четвертої октави (2349 герц)» [5; 35]. Не маємо наміру торкатися змагальних критеріїв в авторських оцінках знаменитих вокалістів, нагадаємо лише про те, що сила естрадного голосу у таких співачок, як І. Сумак, вимірюється не в децибелах, а мотивацією тих естетичних критеріїв, які змушують захоплюватися її унікальною тембрацією, неповторною колористикою голосу, феноменальними голосовими можливостями. Втім, сама І. Сумак своєю творчістю ніколи не претендувала на титул оперної діви. Наші аналітичні коментарі до робіт В. Морозова зовсім не спрямовані проти його досліджень, а зорієнтовані на моменти авторитарності авторської думки без

урахування спеціалізації. Тому скільки б не витрачали часу на осмислення пропонованої міждисциплінарності, все одно *suum cuique* – кожному те, що йому належить за правом...

Категоричність поглядів В. Морозова дають підстави молодим дослідникам міркувати про неприпустимість іншої точки зору, іншої естетики співацького звуку, окрім як академічного «еталону», ігноруючи сучасний вокальний саунд і засоби його виразності. Такий підхід певним чином звужує рамки якісного аналізу естрадної музики і не дозволяє розвиватися науці в царині вокально-естрадного виконавства.

На жаль, українська естрада сьогодні переживає кризу деяких жанрів, надмірну насиченість одноманітних і банальних номерів, плоских низькопробних жартів. Подібні сценічні дійства вже ні в кого не викликають почуття сором'язливості від «солоного» присмаку натяків, що жодного відношення не мають до сатиричного жанру естради. Навпаки, саме цей жанр покликаний розкривати вади та вказувати на злободенні негативні явища для суспільства.

Немає сенсу критикувати подібні дії, закликати до усунення тимчасових правителів, нуворишів від мистецтва до чистоти професії, доводити про небезпеку дій встановлених правил. Завдання фахівців-естрадознавців має бути спрямовано на виважений, аргументований заклик до корекції чи неприйнятності подібних явищ або навіть повного контролю за їх функціонуванням.

Естрада занурилася в хаос не тому, що хтось її туди підштовхував, а просто крок за кроком рухалася до нього, і, врешті решт, цей день настав. Сприяли цьому і невиправдана культурна політика держави, що дозволила без лабораторної практики поширити не апробовані нововведення менеджменту на всю культурну інституцію; і «свобода» волевиявлення, а по-суті – її імітація; безпечна діяльність багатьох діячів культури, що знаходяться на ключових державних посадах, які взяли на себе повну відповідальність за радикальну перебудову функціонування естрадного мистецтва і переведення його на рейки шоу-бізнесу. Аналізуючи наслідок цих перетворень на вітчизняній естраді, вірно лише те, що в наших умовах «ця дорога не веде до Храму» (Т. Абуладзе).

А. Цукер досить вдало змодельовав спеціалістів цеху художньої критики в естрадній справі зі службою синоптиків, які «не вигукують, нервово розмахуючи руками, з приводу природних катаклізмів, не жахаються їх масштабів, а неупереджено, не підвищуючи голосу, пояснюють їх походження і намагаються дати по можливості об'єктивний і обґрунтований прогноз». Так і «наша наука покликана спокійно і без ажіотажу розібратися в явищі, зрозуміти його природу, витоки, механізми функціонування, перспективи» [6; 292].

Отже, завдання дослідника естрадної музики багатопланові і специфічні, що мають міждисциплінарний характер. Досить сказати, що критика на естраді не може розставити все на свої місця, виражено визначити баланс між «правильним» і «негативним» явищем. Фахівець-естрадознавець зобов'язаний володіти не лише стилістикою мови естради, але й точно орієнтуватися в теоретичних питаннях, мати в своєму арсеналі необхідний аналітичний інструментарій. Ефективний розвиток української естради фактично залежить від усвідомлення специфіки естрадності та її теоретичного обґрунтування, критичного підходу та ретельного відбору кращого досвіду як у роботі ЗМІ, так і у програмах підготовки молодих фахівців-естрадознавців, оскільки через популярність естрадного мистецтва в Україні його вплив відображається на культурному рівні країни.

Список використаної літератури

1. **Аверьянова Н. Н.** Современное искусство : украинский контекст / Н. Н. Аверьянова // Вестник социально-педагогического института. – 2013. – № 1. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-ukrainskiy-kontekst>.
2. **Антонова А.** «Мурка» как зеркало негритянской культуры / А. Антонова // Коммерсантъ. – 2000. – № 61. – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/144887>
3. **Зеленцов С. В.** Некоторые критерии и правила написания научных статей / С. В. Зеленцов // Материалы VI международной конференции молодых ученых и специалистов. – Краснодар : ВНИИМК, 2011. – С. 378–387.
4. **Морозов В. П.** Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : Издат. отдел Ин-та психологи РАН, 2002 – 496 с.
5. **Морозов В. П.** Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.
6. **Цукер А.** Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) / А. М. Цукер // Искусство XX века : элита и массы. – Н. Новгород, 2004. – С. 289–308.

References

1. **Averyanova N.** Contemporary art: the Ukrainian context. Visnyk sotsialno-pedagogicheskogoinstitutu. – 2013. – № 1. – Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-ukrainskiy-kontekst>. – [in Russian].

2. *Antonova A.* «Murka» as a mirror of black culture // *Kommersant*. – 2000. – № 61. – Retrieved from <http://www.kommersant.ru/doc/144887> [in Russian].
3. *Zelentsov S.* (2011). Some criteria and rules of writing a scientific article // *Proceedings from IV International Conference of Young Scientists and Specialists*. – Krasnodar : VNIIMK. – pp. 378–387. – [in Russian].
4. *Morozov V.* The art of resonant singing. The basis of resonance theory and technique. – Moscow, 2002. – [in Russian].
5. *Morozov V.* The secrets of vocal speech. – Leningrad, 1967. – [in Russian].
6. *Tsuker A.* (2004). Intellectuals singing bawdy song (blatnaya song in soviet and post-soviet culture. Art of the XXth century: elite and masses. – N. : Novgorod, 2004. – pp. 289–308. – [in Russian].

Самая Татьяна Викторовна, заслуженная артистка Украины, преподаватель Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства

Художественная критика в области эстрадного искусства: проблемы вопроса

Статью посвящено проблемам художественной критики в области эстрадного искусства. Отмечается дефицит украинских специалистов-эстрадоведов, особенно в сфере вокальной эстрады. Затрагивается вопрос «свободы творчества художника» в контексте исторического опыта отечественной эстрады, анализируется уровень научных исследований вокально-эстрадной проблематики. Формулируются задания для конструктивной критики искусствоведческого анализа современной эстрады и обосновывается их значения для развития национальной культуры.

Ключевые слова: эстрадное искусство, художественная критика, эстрадоведение, свобода творчества, эстрадный вокал, русский шансон.

Samaya Tetyana, vy`kladach Ky`yivs`koyi municy`pal`noyi akademiyi estradnogo ta cy`rkovogo my`steczstva

Creative criticism in field of variety art: problem questions

The article is devoted to problems of literary criticism in the field of variety art. A shortage of Ukrainian specialists of eschatology, in particular specialists in vocal variety art. The issue of «freedom of the artist» in the context of the historical experience of the national stage analyzes the level of scientific research on vocal variety art. Tasks determined for the constructive criticism of study of art analysis of contemporary variety art and substantiate their importance for the development of national culture.

The purpose of the article is to analyze literary criticism in vocal variety art and to outline objectives and analytical tools for professionals in variety art.

The facts and chronicles of variety art evolution are compiled in the authoritative research by A. Anastas'jev, Yu. Dmytrijev, M. Zil'berbrandt, S. Klitin, V. Konen, E. KuznJetsov, L. Markhas'ov, E. Rybakova, G. Smyrnova, E. Uvarova, V. Fejertag, A. Tsuker, and many other historians of pop culture and musicologists, who laid the foundations for the study of this art form. However, these researchers have not accented all issues, missing those of art criticism and its role in the development of national variety art.

The article analyzes the environment and conditions that are most suitable for the creative activity of the artist and should contribute to the full development of his talent. It defines the sense of freedom or lack of freedom as the main factor in creating an art product to be assessed by music critics. Also, the article seeks an answer to the question about the scale of freedom that is necessary when an artist has no solid definition thereof, while assessment criteria used by the critics focus first and foremost on the effect of the product on the audience.

Chaos generates arbitrariness. Unmanaged and neglected variety art has become an object of moral abuse. One example is international competitions for criminal folklore that have taken place on the official level. In his article «Intellectuals Singling Bawdy Songs», A. Tsucker analyzed the phenomenon of the «Russian chanson» genre, and justly compared art critics in the field of variety art to weather forecasters, who «impartially, without raising their voice, explain their origin and try to provide objective and reasonable forecast». Similarly, «our research should quietly and without fuss try to understand a given phenomenon, its nature, origins, mechanisms and prospects».

The tasks of the researcher in music variety art are diverse and narrow at the same time, they are of interdisciplinary nature. Suffice it to say that the criticism in variety art can't place all dots over it's, or carefully determine the balance between what is «right» and what is «negative». A variety art expert must know not only the style of variety art language, but be able to navigate in theoretical aspects and master analytical tools. Effective development of Ukrainian variety art actually depends on the awareness of its specifics and theoretical basics, a critical approach and careful selection of best practices in the media and in education programmers for young professionals in the area of contemporary vocal art. It is through the popularity of variety art in Ukraine that its impact is reflected in the nation's cultural level.

Key words: variety art, art criticism, estradology, freedom of creativity, contemporary vocal, russian chanson.

Надійшла до редакції 12.11.2015 р.

УДК 687.016

Леонова Катерина Ігорівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК РАНГОВОЇ ГРУПИ ОДЯГУ ПРЕТ-А-ПОРТЕ ЯК ДЕМОКРАТИЧНОЇ АЛЬТЕРНАТИВИ ВИСОКОЇ МОДИ

Виявляються чинники деканонізації Haute Couture як символічної детермінанти в ієрархічній системі моди; проаналізовано феномен прет-а-порте: історіографія, інституційний устрій, особливості розвитку, економічні й соціокультурні чинники, місце у сучасній системі моди.

Ключові слова: мода, дизайн одягу, костюм, мистецтвознавчі засади, система моди, рангові групи моди, Висока мода, прет-а-порте, індустрія моди, бренд.

Об'єктивні соціокультурні, політичні та економічні процеси др. пол. XX – поч. XXI ст. змінили світову систему моди, ініціювавши її рангову реструктуризацію та переставивши місцями домінуючі напрями розвитку. На постмодерністських роздоріжжях культури Висока мода інспірує народження асимілятивних реципієнтів, що згодом легітимізувались як окремі рангові групи: pret-a-porter, pret-a-couture, demicouture, masstige. Бурхливий розвиток технологій, швидкісних комунікацій, процеси глобалізації, демократизації та культурогенезу вимагають присутності на модному олімпі новаторської «синтетичної» групи, яка була б пов'язана з технологічними ноу-хау промислового виробництва, враховувала побажання «вулиці», була мобільною у виготовленні, уособлювала настрої епохи і забезпечувала високу якість, естетику і художність. Такою групою й стала прет-а-порте та її «гібридні» модифікації.

Мета статті – мистецтвознавче дослідження феномену прет-а-порте як послідовника та демократичної альтернативи колишнього інсайдера світової індустрії моди – рангової групи Haute Couture.

На початку XXI ст. французька система Високої моди (Haute Couture) втратила роль інсайдера творчих інновацій і взяла на себе функцію промоутера, що привертає увагу ЗМІ до luxury-бренду та прискорює продажі під його маркою промислових партій готового одягу і аксесуарів, взуття, парфумерно-косметичної продукції. Відносний занепад Haute Couture кінця XX – початку XXI ст. зумовлений об'єктивними культурними, економічними та соціальними чинниками. Постмодернізм змінив художні пріоритети моди на нові естетичні домінуючі – недбалість (стиль «кежуал»), неохайність (стиль «гранж»), мінімалізм [14; 206]. Для такого невибагливого формотворення вже не потрібна філігранна кравецька майстерність, коли для ідеальної підгонки виробу по фігурі замовника майстри Haute Couture застосовували до 70 виточок у конструкції плечового одягу [18; 54]. Полістилізм і відсутність чіткої межі «модне – не модне» нівелювали авторитет «високого шитва» як колишнього диктатора в стилістиці модного одягу. Крім того, у часи збільшення соціального розриву між багатими й бідними, економічних та екологічних потрясінь, демонстративна розкіш вважається аморальною – актуально витрачати кошти на благочинність, енергозберігаючі технології та охорону довкілля. Тому серед клієнтів Haute Couture залишилися, головним чином, так звані «багатії без соціального вантажу та родоводу», для яких світові Будинки моди влаштовують приватні покази в Дубаї, Нью-Делі, Гонконгу чи Москві [7; 96–97]. Психологічну мотивацію нуворишів-споживачів сучасної luxury-моди пояснює відомий британський критик С. Менкес: «Згадуючи епоху панків і тих андеграундних клубів у лондонському Іст-Енді, в яких індивідуальність і експресивність продуманих образів захоплювали, не можу позбавитись відчуття, що тоді все було по-іншому, чесно, без зарозумілості і чванливості, коли заможна молодь одягалася для друзів і просто для себе. Існує велика різниця між по-справжньому стильними людьми і show-off (люди, що хизуються дорогими брендовими речами). Ця група споживачів luxury – сегменту одягає на себе все одразу – 5 сумок на одне плече, 10 коліс, 3 шляпи. Це комічно, але головне – демонстрація статків!» [16].

Структура моди ніколи не змінювалась так швидко і суттєво, як у період 1965-1975 рр. Найбільшою новацією цього десятиліття в індустрії моди вважається закріплення домінуючих позицій за ранговою групою прет-а-порте (фр. prêt-à-porter, англ. ready-to-wear). Найвідоміші кутюр'є зробили свій внесок в її розвиток, проектуючи «другі» і «треті» лінії, більш дешеві ніж Haute Couture. І, навпаки, власники невеликих модних крамниць (Mary Quant, Jil Sander, Zandra Rose, Vivienne Westwood та ін.) перетворювались на авторитетних модельєрів. Класова різниця в моді нівелювалась, і до кінця 1960-х років у ній запанувала повна свобода: міні існувало поряд з максі, брюки – поряд із спідницями, футуристичні

форми та графічні патерни тканин – поряд із фольклорними та психоделічними. Деякі критики та фешн-оглядачі вважали, що моді настав кінець, оскільки вона, на їх думку, потребує «диктатора», яким був, наприклад, Діор у 1950-ті роки. Проте катастрофи не відбулося: Висока мода змінилася, помалу вбираючи новаторські ідеї. З появою нових бутиків, незалежних стилістів, дизайнерів, розгалужених мереж модного готового одягу *prêt-à-porter*, інституціональна система моди зазнала суттєвих змін. Найбільш перетворення в системі моди 1970-х років пов'язані з появою організації «*Createurset Industriels*» («Творці та виробники»), – альянсом промислових компаній та креативної дизайнерської думки, – створеного Д. Грюмбахом (у той час топ-менеджером компанії, задіяної у виготовленні продукції для Saint Laurent Rive Gauche, Givenchy, Valentino, Chanel). Він вважав, що молоді дизайнери повинні користуватись тими ж привілеями, що і кутюр'є, та мають право ставити свої імена на моделях і власних лініях модного одягу. Метою цих перетворень було по-новому позиціонувати готовий одяг, створений на дизайнерському рівні, і залучити вагомі інвестиції у *паризьку* моду. Саме тоді вперше з'являється термін «*createur*» («той, хто створює»), що у подальшому співвідносили з дизайнерами, що розробляли модний одяг високого класу. Надалі це явище і отримало назву «прет-а-порте».

Першими членами організації стали E. Khan, O. Clarc, J. Muir, F. Sanchez, R. Chakkal, J. Miyake, J.-Ch. De Castelbajac, T. Mugler, C. Montana, A. Tarlazzi, M. Klein, J.-P. Gautier [14; 147–153]. Для легітимізації молодих дизайнерів на теренах світової індустрії моди організація здійснювала покази в стилі Haute Couture із залученням журналістів, потенційних покупців та широким висвітленням у пресі. У 1971-1973 рр. сталося остаточне відокремлення одягу, створеного «*createur*», від групи Haute Couture. В 1973 р., об'єднавшись із «Творцями та виробниками» («*Createurset Industriels*»), Федерація отримала назву «*La Federation Francaisedu Pret-a-Porterdes Couturierset des Createurs de Mode*» («Французька федерація прет-а-порте від кутюр'є та дизайнерів моди») для жіночого одягу. Аналогічна організація створена і для чоловічого сектору модного одягу – «*La Chambre Syndicalede la Mode Masculine*» («Федерація чоловічого одягу»). Таким чином, інституціалізація *prêt-à-porter* визначила цю групу як дизайнерський бренд готового одягу, що надає дизайнерам масового виробництва самостійний статус. У 1975 р. був створений ще один орган Федерації – «*L'Union National Artisanalede la Coutureetdes Activites Connexes*» («Національне об'єднання підприємств індустрії високої моди»). Внутрішні організаційні зміни у Федерації відобразили широкі соціокультурні процеси, у т.ч. демократизацію стилю життя жінки. Оновлена система моди стала більш успішною за рахунок того, що вона об'єднала довкола себе більш обширний ринок, ніж ринок Високої моди. Дизайнери готового одягу були організовані новою системою *prêt-à-porter*, що надавала їм новий іміджевий та професійний статус.

Таким чином, занепад системи Високої моди призвів до створення близької їй організаційно, проте альтернативної демократичної системи готового модного одягу, яка, з одного боку, була більш доцільною та органічною з огляду на відповідність швидкоплинним соціокультурним процесам у суспільстві, а, з іншого, – ввібрала в себе статусну систему Haute Couture [8; 84–87].

«Золотим століттям» Високої моди вважають 1950-ті роки, ознаменовані піком творчості К. Діора. Тоді членами Синдикату Високої моди, було 106 будинків «високої моди», а кількість зайнятих у цій сфері перевищувала 46000 осіб. Це відповідало стилю життя учасників моди, більшість яких шили одяг на замовлення та орієнтувалися лише на тенденції Haute Couture (у паризьких кутюр'є одягалися 15 000 клієнтів) [8; 58]. У ті часи Палата забороняла фотографувати моделі на показах і щоб потрапити на дефіле, потрібно було одержати дозвіл, довівши свою фінансову забезпеченість та добropорядність. Право побачити презентацію колекції Haute Couture коштувало до 300 000 франків [10; 26].

Саме на початку 1950-х років починає активно діяти система PR - підтримки fashion-індустрії, яка заохочувала споживача бути модним, стильним, йти в ногу з часом і щосезону оновлювати свій гардероб, щоб відповідати конформістським поглядам соціуму. Фундатором PR-індустрії вважається Е. Бернейс, племінник З. Фрейда. Використовуючи методики з маніпулювання масами і теорію підсвідомих бажань, Е. Бернейс на практиці продемонстрував американським корпораціям як примусити людей купувати те, про існування чого вони донедавна і не здогадувались [8; 104].

Американська система споживання, з її інституціями та методами поступово охопила весь світ і мала численні і непередбачувані наслідки. Перш за все, трансформувалась людська система цінностей. З впровадженням PR-технологій та масового виробництва мода, що раніше слугувала символом розкоші, піддалася процесам демократизації; споживацька поведінка і самосвідомість суттєво змінюються, серед активних споживачів моди з'являються соціальні групи, раніше виключені суспільством з цього процесу або залучені побіжно [4; 135]. Проте, динамічні часи вимагали змін у моді, бо саме вона була здатною продемонструвати соціокультурне обличчя епохи матеріальною

мовою костюма. В 1950-х роках Будинок моди Christian Dior, щоб утримати позицію фешн-лідера, перетворився з традиційного ательє Haute Couture на транснаціональну корпорацію (8 акціонерних спілок і 16 суміжних фірм забезпечували поширення Dior по світу) та адаптував «високу» моду до потреб масового споживача. Зрозуміло, що сукні Haute Couture не могли виготовлятися масовим тиражем, тому для промислового виробництва моделі значно спрощувалися, а матеріали використовувались більш дешеві з великим вмістом хімічної сировини. Так, адаптована для масового споживання копія коктейльної сукні «Макграфт» з осінньо-зимової колекції 1947 р. з'явилася в нью-йоркському універмазі «Бергдорф Гудмен» як новинка за \$ 400, а згодом – вже за \$ 110. У результаті за кілька тижнів було продано мільйони таких суконь [9; 242].

Таким чином, починаючи з 1950-х рр., «паризька розкіш» перетворювалася з привілею вузького кола обраних на каталізатор масового споживання. Проте, інші дизайнери наважились на більш радикальні кроки в демократизації моди. Г. Шанель, яка, як і Е. Скіапареллі, вважала копіювання своїх моделей проявом визнанням суспільства, не опиралася ідеї «випустити моду на вулицю» і 1955 р. передала авторські права промисловій корпорації на тиражування її дизайнерських розробок по світу. За це кутюр'є конфліктувала з Палатою Високої моди і у 1958 р. навіть написала заяву про відмову від членства у ній [2; 421]. Відчуваючи зниження комерційного успіху Haute Couture та надихнувшись успіхом Діора, П. Карден також почав випускати величезну кількість товарів за ліцензійними угодами. Уже на початку 1958 р. він продавав лінію прет-а-порте у паризькому універмазі Le Printemps, а 8 лютого 1982 р. газета Women's Wear Daily оголосила, що його компанія підписала 540 ліцензійних контрактів вартістю понад \$50 млн. на рік. Із-за такої масштабної комерційної експансії Синдикат Високої моди навіть відмовив (на певний період) П. Кардену у членстві. Це була своєрідна революція в моді: вперше визнаний авторитетний кутюр'є «осоромився» перед колегами, бо офіційно поставив своє ім'я під спрощеною інтерпретацією моди сегменту massmarket, який взагалі вважали не вартим уваги. Проте фінансовий успіх стратегії Pierre Cardin призвів до кардинальних змін усієї системи моди та довів життєздатність нового сегменту дизайнерського готового одягу прет-а-порте [11; 172]. У 1966 р. Ів Сен-Лоран остаточно закріпив позицію pret-a-porter, запустивши лінію готового одягу Rive Gauche (з фр. «лівий берег»). Ця назва є символічною, адже лівобережна частина Парижу тоді була менш престижною за модні дорогі квартали правобережжя Сени.

Цінність матеріальних об'єктів Haute Couture у др. пол. XX ст. знижувалась щедекади із-за виникнення нових комунікацій, швейних та текстильних технологій, що надавало можливість прискореного промислового тиражування та масових підробок витворів Високої моди. Це призвело до скорочення кількості Будинків Високої моди: якщо у 1947 р. їх налічувалося 106, то у 1967 р. – 19 [18; 54].

У 1980-х роках становище групи Haute Couture, як інсайдера модних інновацій, похитнулося, оскільки лінію прет-а-порте в різних частинах світу очолили молоді талановиті дизайнери нової формації – американці Calvin Klein, Donna Karan, Ralph Lauren; італійці Versace, Armani, Gucci; японці Issey Miyake, Kenzo Tokada, Hanae Mori. За статусом вони були нижчими за митців Високої моди, але не поступалися їм у питаннях маркетингу і ведення бізнесу, а в питаннях креативних інновацій та використання прогресивних швейних і текстильних технологій навіть перевищували. Конкурентоспроможними гравцями fashion-ринку стали компанії-виробники одягу для спорту, туризму, відпочинку та неформального середовища, – Levis, Adidas, Reebok, Nautica, Guess, Gap, Hilfiger та ін. Вони швидко зрозуміли, що закріплення елітарного імені за звичайними предметами одягу здатне забезпечити високі прибутки. Етикетки з назвою компанії стали переносити на лицьову поверхню виробу замість зворотної. У 1990-х роках об'єми продажів вказаних брендів досягли максимальних показників. Нескладне оздоблення звичайних джинсів машинною вишивкою, декілька пір'їн, аплікація і логотип робили їх дизайнерським витвором сегменту товарів deluxe [11; 176].

На початку XXI ст., а особливо в період другої світової економічної кризи, рангова група Haute Couture потерпала від значних фінансових збитків. Єдиною надією на порятунок було утворення «гібридних» розгалужень у напрямі подальшої демократизації luxury-сегменту, а саме небачений симбіоз Високої моди, прет-а-порте і mass-market, що дістав назву masstige (похідне від слів «масове» та «престижне»). Логотипи Будинків Високої моди тепер прикрашали базові предмети одягу широкого споживання (футболки, шкарпетки, панчохи, бавовняна білизна тощо) [13; 72].

Більш ранньою спробою поєднати символічну протилежність «високе – масове» є так званий «напів-кутюр» (Demi Couture). Вперше цю ідею висунув П. Карден, який 1977 р. запустив лінію одягу pret-a-couture, що поєднувала промислове та «високе» [7; 100]. Його послідовником на початку XXI ст. став Ж.-П. Готьє, а згодом бренди Dior, Louis Vuitton, Yves Saint Laurent (YSL), Balenciaga, Dolce&Gabbana, Lanvin та ін. Сьогодні Demi Couture можна назвати «хедлайнером» сучасної індустрії моди, її новим трендом, симбіозом Високої моди і прет-а-порте. Вироби цієї групи продаються за

рекордно високими цінами, оскільки відповідають всім вимогам та нормативам Haute Couture (80-90% ручної роботи, унікальні технології декорування та оздоблення, ексклюзивні авторські тканини і часто, навіть, їх ручне фарбування за старовинними органічними методиками), проте вони виготовлені за стандартними розмірами, нормованими промисловістю massmarket, а не індивідуальними мірками замовника. Так, аналізуючи колекції Demi Couture A/W 2015-2016 pp., можна виділити пальто з шовково-вовняної пряжі від бренду Dolce&Gabbana, вишите вручну натуральними перлами у знаменитому паризькому ательє Lesage, за ціною \$ 85 500; майже стільки ж коштує накидка від Yves Saint Lauren з об'ємних шовкових квітів ручної роботи. Побила рекорди сукня від Balenciaga з шовкового оксамиту, оздобленого вручну кришталевими зірками та квітами, і спідницею з пофарбованого ручним старовинним способом жакарду, вартістю \$ 101 370. На створення кожного з цих унікальних витворів декоративно-прикладного мистецтва знадобилося 120-180 годин кропіткої ручної праці професіоналів, проте вони заявлені і продаються як вироби прет-а-порте [19; 82]. Хоч це й парадоксально, незважаючи на «кутюрні» ціни, споживачів демі-кутюру по всьому світу набагато більше, ніж Haute Couture (відповідно 15000 покупців проти 2000). Це пояснює тим, що, заможні клієнти, які живуть за принципом «час – це гроші», хочуть отримати розкішні речі негайно, не чекаючи, поки їх будуть створювати в Парижі за їх індивідуальними мірками шляхом численних примірок та підгонок [7; 95]. Елітна мережа лондонських універмагів Harvey Nichols в 2014 р. відкрила мільтибрендовий бутик під назвою Demi Couture, що свідчить про зростаючу популярність цієї рангової групи модного одягу. Найкраще, на наш погляд, визначив сутність і чинники Demi Couture колишній креативний директор Lanvin і майбутній керманіч Dior А. Ельбаз: «Demi Couture – це поєднання традиційних ноу-хау Будинку моди з новітніми технологіями. Я б назвав його скоріше «індустріальний кутюр». Виникнення групи має об'єктивні причини, серед яких важливими є економічні. За останні 5 років у світі різко збільшилася когорта мільйонерів і мільярдерів, інтереси яких треба обслуговувати. Стрімко росте кількість промислових «копіїстів» (Zara та ін.), а інші лідери massmarket (H&M та ін.) підвищують художній рівень своєї продукції за рахунок творчих колаборацій з великими митцями сьогодення – Viktor&Rolf, Maison Martin Margiela, Balmain, Roland Mouret, Alexander Wang, та і якість одягу massmarket суттєво зросла!» [19; 83]. Думку А. Ельбаза продовжив в своєму останньому інтерв'ю Оскар де ла Рента: «Зростання популярності Demi Couture – це здорове щеплення організму моди; поступка в бік демократичного прет-а-порте, яка, в той же час, надає високої художності цій групі одягу, відтворює старі технології з архівів Будинків моди, не дає померти моді як мистецтву!» [20; 82].

Світові бренди Високої моди і сегменту прет-а-порте сьогодні підтримують версію того, що мода і мистецтво злилися в одному культурному просторі, утворивши високохудожній тандем. Якщо трактувати мистецтво як символічну форму сприйняття, переосмислення і трансформації світобачення, то грань між художньою культурою і модою стає непомітною, химерною і невизначеною. На сторінках відомих гляців «Pop», «Interview», «Harper's Bazaar», «Vogue» поряд з фото сесіями дизайнерських колекцій розміщені матеріали про життєвий шлях і творчий доробок художників, архітекторів, композиторів, ювелірів. А в авторитетному виданні з сучасного мистецтва «Artforum» майже в кожному номері публікується високохудожня реклама бренду прет-а-порте Prada. Цікавим прикладом є культовий паризький бутик Colette, що одночасно працює як магазин дизайнерського одягу і як галерея сучасного мистецтва (живопис, скульптура, графіка, художня фотографія). Спеціалістів Colette залучають у якості експертів, критиків, аналітиків і трендсеттерів як у галузі моди, так і у царині сучасного мистецтва [13; 42].

Найбільш далекоглядні бренди прет-а-порте перетворюються в творчі організації, в промислово-художні об'єднання; займаються мистецтвознавчими дослідженнями, кураторством міжнародних музичних, літературних, кінематографічних, поліграфічних та інших проектів. Так, шведський бренд джинсового одягу Аспе вважає себе уособленням «фабрики» Е. Уорхола, – симбіозу моди, мистецтва, розваг і нових технологій, і тому знімає фільми, дитячі телепрограми, видає власний журнал і фінансує наукові кругосвітні подорожі [1; 105–107]. Прет-а-порте ХХІ ст. стала більш авторською, новаторською, фантазійною, трудомісткою. Ексцентричні туфлі-ратиці Alexander McQueen чи сукня Rodarte можуть прикрашати як магазин модного одягу, так і художню галерею. Споживачі охоче купують не сам одяг, а ті емоції, настрої, образ та переживання, що він несе; вбачають у ньому унікальність та індивідуальність.

В інтерв'ю для британського Vogue дизайнери Viktor Horsting та Rolf Snoeren (бренд Viktor&Rolf) зазначили: «Люди сьогодні вірять тим, хто хоче змінити світ, а не тим, хто хоче всього-лише щось продати. В цьому головна ідея сучасного оновленого підходу до проектування ліній прет-а-порте, які знаходяться на демаркаційній лінії дизайну костюма, мистецтва, емоційного світу і новітніх унікальних технологій» [5; 53].

Розмаїтий висхідний феномен прет-а-порте, як і неоднозначна варіативна динаміка його розвитку, потребують мистецтвознавчої оцінки, експлікації і глибокого аналізу. Перші спроби вже здійснені нашими співвітчизниками – О. Шандренко, І. Плешковою, І. Єременко, О. Квіткою, М. Квіткою, Т. Кротовою, О. Тканко. Цікавою, на наш погляд, є класифікація проектних концепцій створення костюма за комплексом ознак (концептуальність, інформативність, образність, художність, цілісність, функціональність, технологічність, жанрове спрямування, соціокультурна та економіко-політична відповідність), яка покладена І. Єременко [3] в основу ранжування груп модного одягу. Автор виділяє три «гілки» у світовій fashion – індустрії, що відповідають специфіці різних за концептуально-художнім змістом і призначенням дизайнерських колекцій. Перша з них – створення костюма в межах декоративно-прикладного мистецтва без пошуку новітніх форм (наприклад, роботи народних майстринь). Друга – це мистецтво костюма, уособлене ранговою групою Haute Couture. Цю групу, на думку І. Єременко, можна ідентифікувати як фантомний образ, унікальність форми, високий рівень виготовлення, використання ручної праці на 90%, відтворення в єдиному екземплярі, наявність високої собівартості і ціни.

У якості основних задач Високої моди автор виділяє: функцію стилеутворення для дизайну костюма, авангардний пошук нових рішень у проектуванні одягу, функцію творчої лабораторії по впровадженню технологічних ноу-хау, тісний зв'язок із мистецтвом. Третя гілка творчої діяльності в галузі дизайну костюма спрямована на промислове виготовлення і масове споживання. Сюди автор відносить групу прет-а-порте, що має на меті «розповсюдження стилістичних ідей Високої моди в прийнятому для щоденного життя одязі; пропаганду естетики і філософії соціально-культурного рівня суспільства; задоволення соціальних і статусних амбіцій забезпечених класів соціуму» [3; 29-30].

О. Шандренко [12] проаналізувала стратегію функціонування костюма прет-а-порте, що характеризується як модельно-риторичний дизайнерський підхід до формотворень моди. Дослідницею виявлено два образи прет-а-порте: ідеальний (як адаптивна стратегія) та функціональний. Під ідеальним образом автор розуміє редукцію образу от кутюр, в якому відбувається спрощення, апроксимація, наближення до потреб пересічного споживача. Аналізуючи сучасні колекції прет-а-порте, автор відзначає їхню високу якість та створення яскравого, динамічного, демократичного та неординарного образу, і пропонує розглядати костюм крізь призму моди. В сучасній моді вона виділяє дві основні категорії: Високу моду і функціональну моду, при цьому пропонує для рангової групи прет-а-порте проміжне місце між цими двома категоріями [12; 146-148].

Зазначимо, що більшість наукових розвідок вітчизняних дослідників рангової групи прет-а-порте і моди ґрунтуються на концептуальних дискурсах М. Холбрука та Г. Діксона, що визначають моду як нематеріальний вимір сучасної культури та символічну форму суспільного споживання, за допомогою якої люди повідомляють оточуючим інформацію про той образ, який вони хочуть створити в очах соціуму. Це визначення включає в себе три поняття: суспільне споживання, комунікацію (як передачу інформації), образ. Як і будь-яка система, мода пропонує не лише варіативний вплив її складових частин, але і взаємодію між ними. Іншими словами, моду неможливо розглядати як суму ізольованих елементів, необхідно взяти до уваги взаємозалежності між її компонентами. Цінність моди в її символічному значенні. Поняття про моделі дизайнерських колекцій як про системи символів лежить в основі теоретичного підходу, згідно якого мода є засобом створення і вираження індивідуального образу. У якості наукового методу пропонується структурно-функціональний аналіз [15; 178].

О. Квітка та М. Квітка, скориставшись зазначеною методологією, в роботі «Дизайн і його три профілі» проектну діяльність умовно розділили відповідно трьом сферам середовища: наочно-просторову, інформаційно-комунікативну і соціально-цілісну. Дизайн групи прет-а-порте вони розглядають як проектування об'єктів у рамках наочно-просторової сфери середовища. А дизайн костюма Haute Couture – до сфери соціально-цілісного середовища і до дизайну арт-об'єктів, де елементи і системи проектуються як образно-ціннісний зразок або артефакт [21].

Авторським математичним методом для дослідження моди у сегменті дизайнерського одягу промислового виготовлення за визначений період часу поділились Т. Макарова та С. Макаров в роботі «Інформаційно-знакові системи колекцій жіночого одягу прет-а-порте Будинку моди Мах Мага» [6]. Використання методу, на думку авторів, дозволить вирішити проблему прогнозування розвитку тенденцій моди у проектуванні одягу рангової групи прет-а-порте на основі електронно-обчислювальних математичних програм. Дослідження цих авторів ґрунтуються на попередніх наукових розвідках Т. Козлової, Р. Степучева, С. Жученкової, Є. Ільчової, Т. Белько, Н. Філатової, Є. Сгоричева, Г. Петушкової, Л. Смурової та ін. Костюм прет-а-порте розглядається як комплексна динамічна закодована система символів, що враховують всі елементи його формотворення, художньо-естетичної трансляції та середовища функціонування (форма, колір, орнамент, фактура матеріалів, «настрій»

оточуючого середовища тощо). Автори стверджують, що за допомогою інформаційно-знакової системи костюма (ІЗСК) дизайнери транслюють свої ідеї в оточуючий соціум, бо це і є символічна мова сучасної моди. Таким чином, мода, стиль і будь-яка колекція одягу прет-а-порте – це цифровий код на основі 130, а частіше 55 найбільш значимих елементів/символів. Вчені виявили, що будь-яка колекція прет-а-порте, а точніше ІЗСК, складається з трьох множин символів: символи, що визначають особливості моди конкретного періоду; символи, що визначають обличчя певного Будинку моди; символи, поява яких утворює випадкові «шуми» (вони зустрічаються в усіх колекціях, але не є значимими з математичної точки зору). Виходячи із свого дослідження, Т. Макарова та С. Макаров доходять до нових дефініцій «мода» і «стиль». А саме: *мода* – це сукупність актуальних символів, загальних для інформаційно-знакових систем костюма в колекціях Будинків моди прет-а-порте; *стиль* (Будинку моди) – множина символів, притаманних лише даному Будинку моди, які не спостерігаються в колекціях інших Будинків моди за досліджуваний період часу [6; 89–90].

Математична методологія осмислення та інтерпретації процесів формоутворення, стилеутворення, трендоутворення у дизайні одягу рангової групи прет-а-порте, на наш погляд, кладе початок новим стратегіям проектування костюма у вітчизняній та світовій індустрії моди.

Таким чином, у ХХІ ст. мода набуває ознак амбівалентної ретрансляції, продукуючи новаторські пропозиції як для елітарного, так і для масового споживача, шляхом адаптування та спрощення основних ідей формотворення та стилю від Haute Couture до одягу масового споживання. Уособленням цієї тенденції стала рангова група прет-а-порте, яку дослідники моди [17; 80] вважають «лабораторією ідей і кузницею інновацій fashion-індустрії ХХІ ст.».

Список використаної літератури

1. *Джексон Т.* Индустрия моды / Т. Джексон, Д. Шоу ; пер. с англ. – К. : Баланс Бизнес Букс, 2011. – 400 с.
2. *Гидель А.* Коко Шанель или маленькое черное платье / А. Гидель. – М. : ЭКСМО–Пресс, 2002. – 448 с.
3. *Єременко І. І.* Теоретико-методологічні засади дослідження сучасного дизайну костюма / І. І. Єременко // Дизайн-освіта в Україні : сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. – 2011. – № 6. – С. 28–31.
4. *Кавамура Ю.* Теория и практика создания моды / Ю. Кавамура ; пер. с англ. А. Н. Поплавская ; науч. ред. А. В. Лебсак-Клейманс. – Минск : Гревцов Паблишер, 2009. – 192 с.
5. *Линч А.* Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, Митчелл Д. Штраус ; пер. с англ. А. М. Гольдина ; науч. ред. А. В. Лебсак-Клейманс. – Минск : Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.
6. *Макарова Т. Л.* Информационно знаковые системы коллекций женской одежды прет-а-порте Дома моды «Мах Мага» / Т. Л. Макарова, С. Л. Макаров // Социология и жизнь. – 2009. – № 1. – С. 87–92.
7. *Мельник М. Т.* Haute Couture: еволюція та місце в системі моди початку ХХІ ст. / М. Т. Мельник // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. – К. : КНУКіМ, 2012. – Вип. 26. – С. 94–101.
8. *Михалева К. Ю.* Система моды / К. Ю. Михалева. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2010. – 137 с.
9. *Покна М.-Ф.* Кристиан Диор / М.-Ф. Покна ; пер. с фр. – М. : Вагриус, 1998. – 384 с.
10. *Саме Ж.* Высокая мода / Ж. Саме. – М. : Азбука-классика, 2010. – 352 с.
11. *Уайт Н.* Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / Н. Уайт ; под ред. Н. Уайт и Й. Гриффитса ; пер. с англ. А. Н. Поплавская ; науч. ред. А. В. Попова. – Минск : Гревцов Паблишер, 2008. – 272 с.
12. *Шандренко О. М.* Жанрові ознаки моди прет-а-порте / О. М. Шандренко // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2009. – Вип. 15. – С. 144–150.
13. *Barnard M.* Fashion as Communacation / M. Barnard. – London : Routledge, 2010. – 132 p.
14. *Craik J.* The face of fashion: cultural studies in fashion / J. Craik. – London : Routledge, 2003. – 256 p.
15. *Holbrook M. B.* Mapping the Market for Fashion: Complementarity in Consumer Preferences / M. B. Holbrook, G. Dixon // The psychology of fashion / M. R. Solomon (ed.) – Lexington, MA : Lexington Books, 1985. – 240 p.
16. *Menkes S.* Attention! Show-off! / S. Menkes // International Herald Tribune. – 2012. – 5 september.
17. *Menkes S.* The circus of fashion / S. Menkes // Harper's Bazaar. – London, 2013. – № 5. – P. 78–81.
18. *Renta O.* Haute Couture: changes in the 21st century / Oscar de la Renta // Vogue. – Milan, 2004. – № 5. – P. 53–56.
19. *Rutherford C.* Demi couture – a new trend in the fashion business / Chrissy Rutherford // Harper's Bazaar. – New York, 2014. – № 3. – P. 82–83.
20. *Schuman S.* Global Street Fashion and Street Style/ Scott Schuman // Businessoffashion. – 2014. – № 3. – P. 82–83.
21. *Квитка М.* Дизайн и его три профиля [Электронный ресурс] / М. Квитка, О. Квитка. – 2007. – С. 88–100. – Режим доступа : http://design-kharkov.org/wp-content/designkharkovorg/kvitka_text_12.pdf.

References

1. *Dzhekson T.* Industriiamody / T. Dzhekson, D. Shou ; per. s angl. – Kiev : Balans Biznes Buks, 2011. – 400 s.
2. *Gidel A.* Koko Shanellili Malenkoechernoe plate / A. Gidel. – M. : EKSMO-Press, 2002. – 448 s.

3. **Yeremenko I. I.** Teoretyko-metodolohichni zasady doslidzhennia suchasnoho dyzainu kostiuna / I. I. Yeremenko // *Dyzain-osvita v Ukraini: suchasnystan, perspektyvy rozvytku ta Yevrointehratsii*. – 2011. – № 6. – S. 28–31.
4. **Kavamura Iu.** Teoriia i praktika sozdaniia mody / Y. Kavamura ; per. s angl. A. N. Poplavskaia ; nauch. red. A. V. Lebsak-Kleimans. – Minsk : Grevtsov Publisher, 2009. – 192 s.
5. **Linch A.** Izmeneniia v mode: prichiny i sledstviia / A. Linch, Mitchell D. Shtraus ; per. s angl. A. M. Goldina ; nauch. red. A. V. Lebsak-Kleimans. – Minsk : Grevtsov Publisher, 2009. – 280 s.
6. **Makarova T. L.** Informatcionno znakovyye sistemy kollektsii zhenskoyodezhdypret-a-porte Doma mody «Max Mara» / T. L. Makarova, S. L. Makarov // *Sotsiologia i zhizn*. – 2009. – № 1. – S. 87–92.
7. **Melnyk M. T.** Haute Couture: evoliutsiia ta mistse v systemi mody na pochatku XXI st. / M. T. Melnyk // *Visnyk KNUKIM. Seria «Mystetstvozhnavstvo»* : zb. nauk. pr. – Kyiv : KNUKIM, 2012. – Vyp. 26. – S. 94–101.
8. **Mihaleva K. Iu.** Sistema mody / K. Iu. Mihaleva. – M. : Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN), 2010. – 137 s.
9. **Pokna M.-F.** Kristian Dior / M.-F. Pokna ; per. s fr. – Moskva : Vagrius, 1998. – 384 s.
10. **Same Zh.** Vyisokaia moda / Zh. Same. – Moskva : Azbuka-klassika, 2010. – 352 s.
11. **Uait N.** Fashion-biznes: teoriia, praktika, fenomen / N. Uait ; pod. red. N. Uait, I. Griffitca ; per. s angl. A. N. Poplavskaia ; nauch. red. A. V. Popova. – Minsk : Grevtsov Publisher, 2008. – 272 s.
12. **Shandrenko O. M.** Zhanrovi oznaky modypret-a-porte / O. M. Shandrenko // *Mystetstvozhnavchi zapysky* : zb. nauk. pr. – Kyiv : Milenium, 2009. – Vyp. 15. – S. 144–150.
13. **Barnard M.** Fashion as Communacation / M. Barnard. – London : Routledge, 2010. – 132 p.
14. **Craik J.** The face of fashion: cultural studies in fashion / J. Craik. – London : Routledge, 2003. – 256 p.
15. **Holbrook M. B.** Mapping the Market for Fashion: Complementarity in Consumer Preferences / M. B. Holbrook, G. Dixon // *The psychology of fashion* / M. R. Solomon (ed.) – Lexington, MA: Lexington Books, 1985. – 240 p.
16. **Menkes S.** Attention! Show-off! / S. Menkes // *International Herald tribune*. – 2012. – 5 september.
17. **Menkes S.** The circus of fashion / Suzy Menkes // *Harper's Bazaar*. – London, 2013. – № 5. – P. 78–81.
18. **Renta O.** Haute Couture: changes in the 21st century / Oscar de la Renta // *Wogue Milan*. – Milan, 2004. – № 5. – P. 53–56.
19. **Rutherford C.** Demi couture – a new trend in the fashion business / Chrissy Rutherford // *Harper's Bazaar*. – New York, 2014. – № 3. – P. 82–83.
20. **Schuman S.** Global Street Fashion and Street Style / Scott Schuman // *Business of fashion*. – 2014. – № 3. – P. 82–83.
21. **Kvitka M.** Dizain, ieho tri profylyia [Elektronnyiresurs] / M. Kvitka, O. Kvitka. – 2007. – S. 88–100. – Rezhym dostupa : http://design-kharkov.org/wp-content/designkharkovorg/kvitka_text_12.pdf.

Леонова Екатерина Игоревна, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств

Становление и развитие ранговой группы одежды прет-а-порте как демократической альтернативы Высокой моды

Выявляются факторы деканонизации Haute Couture как символической детерминанты в иерархической системе моды; проанализирован феномен прет-а-порте: историография, институциональное устройство, особенности развития, экономические и социокультурные факторы, место в современной системе моды.

Ключевые слова: мода, дизайн одежды, костюм, искусствоведческие принципы, система моды, ранговые группы моды, Высокая мода, прет-а-порте, индустрия моды, бренд.

Leonova Kateryna Igorivna, aspirantka Ky`yivs`kogo nacional`nogo universy`tetu kul`tury` i my`stecztv

The development and establishment of pret-a-porter rank group as a democratic alternative in High Fashion (Haute Couture)

The article is dedicated to revealing the factors of canonization of Haute Couture as a symbolic dominant in a hierarchical system of fashion. The field of High Fashion can be analyzed as cultural, artistic, social and economic category, which previously was considered to be leading in development, creational innovation of a fashionable costume design. The structural analysis showed that in a second half of 20-th century in postmodern cultural varieties High Fashion inspires the birth of assimilative recipients that subsequently were legalized as separate groups such as prêt-a-porter, pret-a-couture, demi couture, masstige. The article explains these concepts that were introduced in the scientific revolution of the modern definition. The category of prêt-a-porter is characterized by the author as the recipient of high fashion that produces and rethinks fashion innovations for elite and mass consumers. Long time ago it was thought that this group was not and could not be legal in style creation and garment design. All creative design process is built and adapted on a high fashion simplifying ideas for mass consumption. Hence the leading and prime role was derived to high fashion. The study proved the fallacy of such a concept. Today's the group of prêt-a-porter is insider of fashionable innovation and technology of clothes design as professional buyers, the worldly-recognized fashion critics, experts of analytical editions of the fashion industry testify it. It was given a very profound and detailed analysis of the history of prêt-a-porter and its place in

contemporary fashion system, especially the formation and dynamics of the economic, social and cultural development. The author also examines institutional aspects, varied demonstration of prêt-à-porter in early 21-th century, and clarifies this phenomenon in different terms of the methodology of a modern theory and practice of art history, system analysis, mathematical statistics and scientific forecasting. This report proves the appearance and multi-functioning group of prêt-à-porter completely changed the fashion world system of late 20-th and early 21-st century. Hereof Haute Couture group has lost its dominating influence on the formation of fashion and style image of the future for elite and mass consumers.

Key words: fashion, fashion design, costume, art foundations, fashion system, rank groups of fashion, Haute Couture, prêt-à-porter, fashion industry brand.

Надійшла до редакції 7.11.2015 р.

УДК 245.3.22

Богатирьова Юлія Миколаївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

ВПЛИВ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ НА РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДИТИНИ

Висвітлюється вплив популярної музики на формування естетичної культури дитини як творчої особистості. Стверджується, що музика, зокрема популярна, може не відображати безпосередньо явище дійсності, але у передачі емоційних проявів у рамках певного соціокультурного часу вона не має аналогів стосовно інших видів мистецтв.

Ключові слова: культура, естетична культура, музика, популярна музика, естрада, дитина, емоційні прояви, ритм.

Важливою запорукою збагачення духовності сучасної людини й прищеплення їй якостей інтелігентності виступає естетика музики. Ця складова музичної культури є спрямованою на формування здатності розумного перетворення дійсності за законами гармонії в усіх сферах суспільної життєдіяльності. Мистецтво як потужний засіб формування естетичної культури людини сприяє розвитку культури почуттів і креативної фантазії, виробленню вміння розуміти внутрішній світ людини. В. Сухомлинський, дискутуючи з прихильниками технократичної моделі реалізації суспільного прогресу, зауважив, що найголовніший засіб формування душі – краса. Краса у широкому розумінні – і мистецтво, і музика, і сердечні відносини між людьми [8]. Зазначене стосується прилучення молодшої генерації нашого народу до кращих здобутків масової музики (легкої, естрадної, побутової, розважальної, танцювальної тощо).

Специфічну особливість естетичного сприйняття музики як виду мистецтва визначають її ритмічні та інтонаційні значення. Вони забарвлюють виражені почуття, художні образи та переживання людини, створюючи певне спільне емоційне поле між музичним твором та людиною. Переживання краси музичного звуку та музичної інтонації складає невід’ємний компонент творчого процесу естетичного сприйняття. Тут потреба у такому переживанні порівнюється з потребою у корисному та приємному і є виявом високої духовності людини. Потреба, у свою чергу, корисного та приємного може стимулювати потребу у прекрасному, його виявлення у мистецтві, про що свідчать три найважливіші структурні компоненти вияву прекрасного у музиці: прекрасного як переживального почуття; прекрасного як художньої ідеї і прекрасного як витвору мистецтва [2; 150–151].

Аналіз останніх публікацій. Дослідження стимулюючого впливу мистецтва на розвиток творчих здібностей дитини, її естетичної культури завжди становили значний теоретичний та практичний інтерес суспільства. Серед його представників, що цікавляться зазначеною мистецькою проблемою, є філософи, культурологи, мистецтвознавці, педагоги, соціологи й ін.

У дисертації Г. Лазаренко «Формування художньо-естетичного смаку у дітей старшого дошкільного віку засобами музичного мистецтва» автор вважає необхідним цілеспрямоване використання серед жанрів музичного мистецтва дитячої класичної музики, народного фольклору, сучасної популярної музики. Використання вказаних музичних жанрів у формуванні естетики смаку дітей сприяє їх ознайомленню з історією музики минулого та сучасності, з універсальними законами музичного світового та вітчизняного мистецтва, опануванню знань про специфіку музичних професій тощо [4].

П. Фриза досліджує роль хореографічної культури як соціокультурного чинника творчого розвитку дитячої особистості. Соціальний вимір хореографічної культури розкривається через характеристику двох її аспектів – пластичного і музичного. Провідне місце у танцювальній культурі належить музиці з її

ритмічною організацією пластичної мови. Музична мова – пісня та музичний рух – танець народжують танцювально-ігрову дію. У формуванні музичної культури, естетики танцю важливу роль, вважає автор, мають ментально-психологічні та ідейно-художні чинники естетичної культури. У зв'язку з цим дослідником розроблено низку мистецьких завдань з урахуванням певних вікових особливостей дитини, що позитивно впливають на потенціал її танцювальної імпровізації та творчої пам'яті [9; 12].

Активний вплив ритміко-мелодійних вправ на центральну нервову систему, особливо на нервові центри кори головного мозку проявляється не лише в процесі формування музичних навичок дитини: відтак вона й загалом володіє підвищеною здатністю реагувати, її повсякденна рухома діяльність є координованішою. Музично-ритмічні виразні рухи, поступово набуті у вправах, сприяють більш досконалому виконанню танців. Більше того, завдяки систематичній праці над рухами у хлопців починає розвиватися музично-слухове сприйняття ритму. Адже для точного виконання рухів діти мають постійно вслухатися у музичний супровід [3; 14].

Роботи І. Пенчук із теорії та історії журналістики присвячені емоційній і змістовно-тематичній наповненості дитячих телевізійних програм в Україні, особливостям впливу музичного телебачення на різні дитячі вікові групи. Дослідниця аналізує й узагальнює український досвід формування дитячих телевізійних програм, визначає тенденції та перспективи розвитку українського дитячого телебачення. На основі аналізу змісту та тематики музичних телепередач автор дослідницької роботи з'ясовує їхній позитивний і негативний вплив на дитячу аудиторію. Визначаючи важливу роль телебачення у житті дитини, І. Пенчук у статті «Період розквіту дитячого телебачення в Україні (70-80 рр. XX ст.)» відзначає більш гуманне ставлення до дітей та підлітків у зазначений період дослідження, ніж наприкінці 1990-х рр. та початку XXI ст.

Автори передачі «Школярям про музику» зверталися до музичних творів із світової музичної скарбниці усіх жанрів, доступних дитячому сприйняттю. Автори музичних телевізійних передач показували дітям, що музика є частиною великого багатобарвного світу. Молодша вікова група брала активну участь у популярних тоді концертах та конкурсах. Зокрема, під назвою «Веселі нотки» проходили телевізійні музичні конкурси юних виконавців від 5 до 10 років, що охоплювали і проблеми популярної музики і мали значний вплив на процеси соціалізації дитини, прискорюючи їх [6; 85–86].

Метою статті є з'ясування потенціалу популярної музики в її впливові на формування естетичної культури дітей.

У процесі зростання ролі музичного мистецтва, в т. ч. популярної музики в сучасному житті української молоді, відбувається широка популяризація серед української молоді й, зокрема, серед дітей, так званої «легкої» музики, яка за змістом і виражальними засобами не завжди відповідає високим естетичним міркам. Щоб протидіяти негативному впливові емоційної насиченості музичних образів зазначеної музики на дітей, вчені наполягають на впровадженні гуманно-естетичного підходу. Його сутність полягає у здійсненні особистісного розвитку дітей на основі нагальних вимог до якості музичної культури шляхом стимулювання їх до естетичного сприйняття гуманістичних життєвих цінностей під впливом певної музичної діяльності.

Феномен сучасної популярної музики належить до естрадного мистецтва (від франц. *estrade* – естрада, лат. *stratum* – поміст) – різновид сценічного мистецтва), що являє окремий закінчений виступ на естраді одного або кількох артистів, у т.ч. співаків, музикантів і танцюристів.

Починаючи з XVIII ст. співаки виконували свої номери у так званих дивертисментах – коротких доповненнях до театральної вистави – улюблені публікою оперні арії й народні пісні, а танцюристи – фрагменти з популярних балетів. Пізніше дивертисментом названо музичний твір із кількох частин розважального характеру, призначений для виконання інструментальним ансамблем або оркестром, а також легку музичну п'єсу. Під назвою легкої музики виокремилась особлива група музичних творів, призначених для розважання та психологічного розвантаження. Поняття легкої й серйозної музики з'явилися під впливом естетики класицизму. Відтак відбулося перше жанрове відокремлення: від опери – оперети. Протягом XIX ст. із появою мюзик-холів, вар'єте і музичних кафе постали й інші види легкої музики – пісня, танцювальний номер, музична сценка. Функціонування популярної пісні детермінувалося конкретними цілями: заколисати дитину, висловити радість або горе, полегшити одноманітну фізичну працю тощо. Складаючи народні пісні, зазначає М. Гоголь, українські селяни «звертаються до Бога, як діти до батька й ... уводять його у побут свого життя з такою невинною простотою, що це невибагливе його зображення стає в них величним у простоті своїй» [1; 13].

Музика завжди сприймалася як аристократичний вид мистецтва. Відтворюючи реальну дійсність, вона впливає не лише на окрему людину за допомогою специфічно побудованих звукових комбінацій, її впливові підвладні великі маси людей. Позначену багаторівневою структурою, музику з її формами та сенсами неможливо перекласти іншою мовою або передати словом. Але цей вид

мистецтва завдяки своїй ритміці може викликати будь-який (негативний або позитивний) ефект при її сприйнятті – від страху до захопленості.

При виробленні критеріїв добору (прикладного, гедоністичного, сугестивного, естетичного) музичного репертуару для дітей вплив музики на дитину зумовлений музичною природою, що полягає в її звуковій сутності, ритмічності, інтонаційності, процесуальності, синкретичності та особливостях сприймання музики дітьми: безпосередності, цілісності, емоційності. Поліфункціональність музики детермінується регулятивним потенціалом музичного мистецтва, що вимагає узгодження психофізіологічних процесів в організмі, формування позитивних емоцій, активізацію інтелектуальної діяльності.

Вокалісти відмічають значно швидше опанування вокальною технікою у дитячому віці, ніж у дорослому. Принципових відмінностей у функціонуванні дихання та організації діяльності голосових зв'язків у дитини і дорослої людини не спостерігається, щоправда дитячий голос відрізняється від голосу дорослого тембром і гучністю. Дитині не можна співати пісню на межі своїх сил: оскільки її голос ще формується і ставиться до нього слід бережливо. Сила голосу має випрацьовуватися поступово, у процесі оволодіння вокальною технікою, і тому форсувати голос для дитини у жодному разі не можна.

Народна пісня й інструментальна музика супроводжують українську людину з дитинства у праці й відпочинку, з моменту роздумів над сенсом буття. Зокрема, у свій час під виховним впливом батьків у родині майбутніх композиторів Майбород створився своєрідний ансамбль, в якому грали на скрипці, мандоліні, балалайці та бандурі. Брати, схожі не лише зовні, були закохані в музику і згодом почали займатися нею професійно. Щоправда, «спеціалізація» була різною: Георгій тяжів до опер і симфоній, Платон же віддавав перевагу написанню пісень [7; 281].

Видатні вітчизняні діячі музичної культури постійно розмірковували над світоглядним впливом народної пісні на дитину, починаючи з її раннього дитячого віку. Знаковими у цьому відношенні слід вважати за авторством М. Лисенка «Збірник українських народних пісень у хоровому розкладі, пристосованим для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних» й дитячі опери «Коза-Дерева» (1888 р.), «Пан Коцький» (1891 р.) та «Зима і Весна, або Снігова Краля» (1892 р.).

У сучасних вітчизняних дошкільних закладах діти на заняттях із розвитку тактильного відчуття використовують пропонований фахівцями ігровий матеріал, серед якого є м'які та гумові іграшки тощо. У віці 1-3 роки музичні здібності дітей проявляються в емоційній чуйності, музичному слуху, почутті ритму й ін. Приблизно з другого року життя дітям бажано знайомитися з невеликими музичними творами, які дають відчуття радості в їх сприйнятті та стимулюють бадьорий емоційний стан. Такими є, наприклад, пісні «Кап-Кап», «Котик», «Пісня про гномика» Н. Май, «Бджілка» С. Жовнерчука, до того ще й спокійні, доброзичливі під час їх слухання. Корисним для набуття дошкільнятами музично-хореографічних знань і навичок прищеплювати їм уміння й навички виразних рухів: стрибків, жестів, міміки, рухів корпусу, ритмічних пересувань у просторі приміщення тощо. Незаперечно корисним є залучення дітей, починаючи з дошкільного віку, до участі у хорових колективах, фольклорних та вокально-інструментальних ансамблях із потужним потенціалом виразності почуттів у народних піснях, частівках, танцях із притупуванням та пританцюванням тощо. Неоціненним у художньо-естетичному відношенні для розвитку музичних здібностей дитини є заохочення дошкільнят до гри у народних ансамблях на простих музичних інструментах (бубнах, дзвіночках, барабанах, дудках й ін.).

Музично-естетичне залучення дітей до цінностей народних та популярних пісень і танцю здійснюється на уроках музики і співу, а також у дитячих колективах художньої самодіяльності. Зразком самовідданості зазначеній сфері у радянський період може слугувати діяльність композитора і громадського діяча Д. Кабалецького (1904-1987 рр.), засновника і головного редактора журналу «Музика у школі». Митець неодноразово виступав також диригентом концертних виступів дитячого хору Всесоюзного радіо і телебачення.

Чимало професійних талановитих співаків, артистів театру, кіно і естради, музикознавців і художників починали свою творчу діяльність у самодіяльних колективах. Зазначене у повній мірі стосується музичної діяльності видатного українського хорового диригента, заслуженого діяча мистецтв України, засновника й багаторічного художнього керівника Держаної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького С. Дорогого (1924-2004 р.). Семен Васильович значну увагу приділяв музично-естетичній діяльності дітей у шкільному хорі. А саме хорове мистецтво є найулюбленішою масовою формою художньої самодіяльності. У 1960-ті рр. цікава робота здійснювалась С. Дорогим із хором школи № 7 в обласному центрі на його рідній Єлисаветградщині. Зразково урівноважені партії цього хорового колективу узгоджувались з його витонченим тембровим звучанням. Різноманітний репертуар дитячого хору, керованого С. Дорогим, був репрезентований, з-поміж іншого, популярною

у той час пісню «Звенит гитара над рекою» композитора А. Новикова, широкою добіркою народних пісень – українських, російських, латвійських, білоруських, чеських, німецьких, югославських й ін. Зазначений колектив з успіхом виступав на святкових вечорах, брав участь у різноманітних олімпіадах і оглядах [5; 37].

Подвижницькою правомірно вважати й діяльність заслуженої артистки України О. Калінчук в якості засновника й художнього керівника дитячої вокальної студії «Диво калинове». Вона та її вихованці стали володарями престижних призів Всеукраїнських фестивалів: «Пісенний вернісаж – 2005», «Боромля – 2005», а вона особисто – лауреатом I Всеукраїнського фестивалю ім. Р. Кириченко «Я козачка твоя, Україно» (2006 р.), фестивалів класичного і сучасного романсу «Осіньне randevu», «Співають, плачуть солов'ї» й ін.

Презентаційною ареною здобутків дітей молодшого віку з усієї України у галузі естрадної музики стали ініційовані ректором КНУКіМ М. Поплавським концерти-огляди телевізійного мистецького конкурсу «Крок до зірок» та інші телевізійні пісенні проекти. Зауважимо, що пісня «Бджілка» згаданого українського композитора С. Жовнерчука у виконанні С. Роль дійшла до фіналу у телеконкурсі «Крок до зірок».

Таким чином, у популярній, передовсім естрадній музиці, сконцентровано потужну енергетику руху, невичерпне розмаїття явищ матеріального світу, взаємодії простору і часу. Завдяки своїй природній ритмічності, музика на підсвідомому й свідомому рівнях пробуджує в особи приховану енергію й стимулює її художньо-креативні можливості. Музика, зокрема популярна, може не відображати безпосередньо явище дійсності й плин людських думок, але у передачі найширшого діапазону й динаміки емоційних проявів у рамках певного соціокультурного часу вона не має аналогів стосовно інших видів мистецтв. Вона задовольняє художньо-естетичні запити людей й оперативно реагує на явище суспільної дійсності. Тому прилучення до її цінностей, починаючи з дитячого віку, має бути справою світоглядно цілеспрямованою, естетично насиченою й морально відповідальною.

Список використаної літератури

1. *Гоголь М.* О малороссийских песнях / М. Гоголь // Пісенний вінок: Українські народні пісні з нотами / Упоряд. А. Михалко. – К. : Криниця, 2009. – С. 9–13.
2. *Кемеровська О.* Мистецтво у розкритті творчого потенціалу дитини // Обдарована особистість: пошук, розвиток, допомога. – К. : Генеза, 1998. – С. 150–154.
3. *Комоссарова Л. М.* Дитина у світі музики / Л. М. Комоссарова // Дитина в дитячому саду. – 2005. – № 1. – С. 13–18.
4. *Лазаренко Г. А.* Формування художньо-естетичного смаку у дітей старшого дошкільного віку засобами музичного мистецтва : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.07 – «Теорія і методика виховання» / Г. А. Лазаренко; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2015. – 17 с.
5. *Лісецький С.* Хоровий диригент Семен Дорогий / С. Лісецький. – Вишневе : ПП «Альфа студія», 2004. – 112 с.
6. *Пенчук І.* Період розквіту дитячого телебачення в Україні (70–80 рр. XX ст.) // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації, 2010. – № 903. – Вип. 2. – С. 84–89.
7. *Попельницька О.* 100 видатних діячів культури України / О. Попельницька, М. Оксеніч. – К. : Арій, 2010. – 464 с.
8. *Сухомлинський В. О.* Вибрані твори. В 5 т. Т. 5. Виховання і самовиховання / В. О. Сухомлинський. – К., 1997. – 346 с.
9. *Фриз П. І.* Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини : автореф. дис... канд. мистецт.: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / П. І. Фриз; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – К., 2007. – 18 с.

References

1. *Gogol M.* (2009). About the little Russian songs. The song wreath: the Ukrainian folk songs with the notes. A. Myhalo (compiler). Kyiv: Krynycya [in Russian].
2. *Kemerovska O.* (1998). The art in the revealing of the creative potential of the child. The gifted personality: search, development, assistance. Kyiv: Genezis [in Ukrainian].
3. *Komossarova L. M.* (2005). The child in the world of the music. Dytna v dytyachomu sadu. 1, 13-18 [in Ukrainian].
4. *Lazarenko G. A.* (2015). The formation of the artistic and aesthetic taste in the preschool children by means of the music art. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Harkivs'kyj nacional'nyj pedagogichnyj universitet imeni G. S. Skovorody [in Ukrainian].
5. *Lisetsky S.* (2004). The choral conductor Semen Dorogyy. Vyshneve: Al'fa studiia [in Ukrainian].
6. *Penchuk I.* (2010). The heyday of the children's television in the Ukraine (the 70-80th of the XX century). Visnyk Harkivs'kogo nacional'nogo universitetu imeni V.N. Karazina, 903, 84-89 [in Ukrainian].

7. *Popelnytska A., & Oksenysh M.* (2010). 100 major cultural figures of the Ukraine. Kyiv: Arij [in Ukrainian].
8. *Sukhomlinsky V. A.* (1997). Selected works. In 5 v. V.5 Upbringing and selfupbringing. Kyiv: Radyans'ka shkola [in Ukrainian].
9. *Friez P. I.* (2007). The choreographic culture as a factor in the creative development of the child. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv : L'vivs'ka nacional'na muzychna akademiya im. V. M. Lysenka [in Ukrainian].

Богатырева Юлия Николаевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Влияние популярной музыки на формирование эстетической культуры ребенка

Освещается влияние популярной музыки на формирование эстетической культуры детей дошкольного и младшего школьного возраста. Утверждается, что музыка, в частности популярная, может не отражать непосредственно явление действительности, но в передаче эмоциональных проявлений в рамках определенного социокультурного времени она не имеет аналогов в отношении других видов искусств.

Ключевые слова: культура, эстетическая культура, музыка, популярная музыка, эстрада, ребенок, эмоциональные проявления, ритм.

Bogaturova Iylia Mukolaivna, aspirantka Nacionalnoy akademii kerivnuh kadrov kulturu i mustestv, m. Kiev

The impact of the popular music in the formation of the aesthetic culture of a child

The article highlights the effect of the popular music in the formation of the aesthetic culture of the children of preschool and early school age. It is argued that the music, especially popular, can not directly reflect the phenomenon of the reality, but in the transfer of the emotional expression within a specific socio-cultural time, it is unique in the relation to other arts.

The important guarantee to enriching the spirituality of the modern man and instilling for her the qualities of the intelligence is the aesthetic education. This component of the educational process is directly aimed at the formation of the reasonable perception and ability to transform the reality by the laws of harmony in all spheres of the public life. Art as a powerful means for the formation of the aesthetic culture promotes the development of the culture of feelings and creative imagination, the making the ability to understand the inner world of the people.

The intonation values of the music as a form of the art determine its specific feature and epy aesthetic perception. They expressed a sense of intonation paint, artistic images and the human experiences, creating some common emotional field between the piece of music and man. Experiencing the beauty of the musical sound and musical tone is an integral component of the creative process of epy aesthetic perception. You need this experience is compared to the need for useful and pleasant, and there is high expression of the human spirituality.

The powerful energy of the movement, inexhaustible diversity of the phenomena of the material world, the interaction of space and time are concentrated in the pop music, primarily in the variety. Thanks to its natural rhythm, the music on a subconscious and conscious levels awakes the latent energy in the person and stimulates its artistic and creative possibilities. Music, especially popular, may not directly reflect the phenomenon of the reality and the flow of the human ideas, but in the processes of the transferring of a wide range of the emotional expressions and its dynamics within a specific socio-cultural time it is unique in the relation to other arts. It instantly is satisfying the artistic and aesthetic needs of the people and is responsive to the phenomenon of the social reality. Therefore, the introduction to its values, starting from infancy, should be a matter of the raising ideological and purposeful, aesthetically rich and morally responsible.

Key words: culture, aesthetic culture, music, popular music, variety, child, emotional expressions, rhythm.

Надійшла до редакції 1.10.2015 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 746.37.2(477.81)

Виткалов Сергій Володимирович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології і музеєзнавства
Рівненського державного гуманітарного університету

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Кризь призму доповідей учасників I всеукраїнської науково-практичної конференції, проведеної у селі Крупове Дубровицького району Рівненської області та обласному краєзнавчому музеї 11-12 вересня 2015 р., розглядаються питання побутування унікального виду народної культури північних районів Рівненщини – «серпанкового» ткацтва, згадка про яке є у «Слові о полку Ігоровім». Аналізується тематичний ряд виступів учасників заходу.

Ключові слова: «серпанкове» ткацтво, народна творчість, культурна традиція, майстри, глобалізаційний процес, художній зразок, Рівненська область, науковий пошук, дитяча творчість, національний жіночий костюм.

Сучасне життя з його безліччю не вирішених проблем в економічній і соціально-політичній сферах, значно активізує культурно-мистецьку складову, за допомогою якої населення намагається зберегти чи, можливо, й зайвий раз підтвердити свій ідентифікаційний культурний код, через який чи за допомогою якого може залишитися у культурному просторі сьогодення. Це підтверджує й факт проведення 11-12 вересня 2015 р. Першої всеукраїнської науково-практичної конференції на базі Центру ткацтва села Крупове Дубровицького району та Рівненського обласного краєзнавчого музею [1], мета якої – обговорити питання збереження чи не найоригінальніших культурних практик північних районів області, згаданих ще у «Слові о полку Ігоровім».

«Поліський серпанок» – це тонка, напівпрозора льняна тканина, яка з прадавніх часів і майже до сьогодення виготовлялася у північних районах області з особливих сортів льону «Простак», «Лущик», «Довгунець». Її виготовлення – надзвичайно складний процес, збережений сьогодні в краї, який, однак, через втрату зазначених сортів льону і коноплі, тобто основи ткацтва та розширення машинного виробництва, поступово виходить із культурного побуту. Хоча ще наприкінці 60-70-х років XX століття, виготовлені у художньо-промислових майстернях Рівненського відділення Художнього фонду УРСР, де працювали майстрами-надомницями місцеві фахівці Уляна Кот, Ніна Дем'янець, Ніна Рабчевська, Ольга та Зінаїда Придюк, їх вироби дивували увесь цивілізований світ. А чимало художніх колективів Західної України мали за честь мати таке унікальне сценічне вбрання. Демонструвалися зразки національного поліського костюму, у тому числі й поліського серпанку, на всесвітніх виставках у США, Японії, багатьох культурних центрах СРСР, зокрема й України.

Сьогодні ці художні зразки майстри можуть виготовляти вже з іншої, технічно більш досконалої (виготовленої вже машинним способом) нитки, утім і сорти льону, і художні техніки в районі зберігаються і постійно культивуються навіть у дитячому гуртку «Серпанкове розмаїття».

Учасниками анонсованого вище заходу стали не лише представники вищої школи, працівники методичних служб сфери культури, управлінці різних рівнів та, головне, ті, хто володіє цими унікальними техніками поліського ткацтва, хто зібрав і зберіг не лише унікальні зразки тканин, інформацію про форми побутування, але й має автентичні технічні засоби їх відтворення, на яких працювали їх батьки. Була представлена на цьому заході й чимала група послідовників – учнів гуртка «Серпанкове розмаїття» Центру ткацтва у с. Крупове. Інакше кажучи, ця конференція змогла об'єднати зусилля органів державної влади, методичних структур сфери культури, усіх ентузіастів проблеми збереження національної культурної спадщини, у тому числі й науковців, представників сфери бізнесу для вирішення спільних і надзвичайно актуальних проблем сьогодення – збереження нашої національної ідентичності. Адже ми цікаві світові лише своєю культурною окремішністю, оригінальністю.

Це засвідчували і виступи на конференції місцевих народознавців-дослідників Л. Черпак – вчителя-методиста Селецького НВК та О. Буткевич – старшого вчителя художньої культури Орв'яницького НВК й активність і зацікавленість обговорення даного питання учасниками та

присутніми на заході заступниками директорів ЗОШ району з виховної роботи, а головне – демонстрація художніх виробів, збережених у районі.

Особливий інтерес до цього питання виявили і представники Національного музею архітектури та побуту України, які надіслали ґрунтовні доповіді стосовно символічно-обрядової функції предметів ткацтва в українській культурній традиції (О. Босий), предметів ткацтва в українському пісенному фольклорі (І. Кукліна).

Було також здійснено спроби дослідити аналогії між північними районами Рівненщини і іншими етнорегіонами України у питаннях функціонування національного костюму і його складових (М. Токар, В. Філь, О. Мойсюк) та ткацької традиції України загалом (Л. Іваницька).

Цілком природно, що основний акцент ставився у роботі цього заходу на питаннях, власне, збереження існуючих традицій ткацтва, його витоків, символічному та семантичному контекстах. Про це йшлося у виступі професора Львівської національної академії мистецтв М. Токар, яка акцентувала увагу на історії регіонального костюму, складностях впровадження національного стилю в різні історичні періоди.

На мистецтвознавчому аспекті інтерпретації знаків орнаментики серпанкових виробів Рівненського Полісся, що знаходяться у фондах обласного краєзнавчого музею (м. Рівне) та історико-етнографічного музею м. Сарни, зупинила свою увагу завідувач Відділу етнографії РОКМ А. Українець, переконливо ілюструючи свою доповідь наявними у фондах зразками.

Спроби відтворення серпанкових тканин сучасними майстрами у нещодавно створеному ткацькому центрі м. Радивилів намагалася проаналізувати дослідниця з Рівненського державного гуманітарного університету І. Локшук. На виявлення особливостей використання антропоморфних мотивів у художніх тканинах Житомирського Полісся акцентувала свою увагу науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства О. Мойсюк.

Поза сумнівом, що розкішний «поліський серпанок», що був характерною рисою жіночого святкового вбрання чимало сотень років, викликає увагу й стосовно використання цієї тканини чи її елементів (художнього малюнку, символіки загалом) у сучасній культурній практиці. Тож учасники заходу намагалися дещо розширити проблематику обговорення і вийти за межі поставлених питань. У цьому зв'язку згадаємо доповіді співробітника кафедри дизайну одягу Національного університету культури і мистецтв М. Костельної стосовно виявлення поліських мотивів у творчості Г. Забашти як форми пошуку національного вираження в сценічному костюмі 80-х років ХХ століття; та доцента кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва згаданого вже РДГУ І. Токар, яка свій виступ присвятила аналізу характерних особливостей поліського костюму у творчості професора ЛНАМ М. Токар, яка, як відомо, була автором багатьох сценічних костюмів провідних мистецьких колективів Західної України.

Окремими дослідниками (канд. іст. наук, доц. РДГУ Л. Костюк) було здійснено спробу розширити можливості вже опублікованих раніше матеріалів про відомих майстринь і ознайомити присутніх із сакральним виміром орнаментальних мотивів серпанкового ткацтва однієї з тих, хто починав відроджувати цю справу в с. Крупове у 60-роки – Ніни Дем'янець. Остання, до речі, разом із Ніною Рабчевською, була автором розробки серпанкових костюмів для місцевого ансамблю «Берегиня».

Про виток цього явища на Рівненщині, його аналіз у контексті традицій регіонального ткацтва йшлося у виступі директора обласного краєзнавчого музею О. Булиги та одного із співorganizаторів цього заходу, наукового редактора багатьох наукових збірок із проблематики регіональної культурної спадщини – завідувача кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, проф. В. Виткалова. Утім, головне, що вирізняло цю конференцію – став перегляд експозицій Центру ткацтва у с. Крупове та обласного краєзнавчого музею, спілкування з практиками-майстрами, тобто тими, хто володіє цими техніками надзвичайно оригінального національного виду ткацтва, збереженого у північних районах області, людей, які зберігають традиційні засоби його виробництва, зразки льону «Простак», «Лущик», «Довгунець», продовжують культивувати цю традицію в краї та знають чимало цікавого з практики організації виробництва у минулу добу: заслуженими майстрами народної творчості України та тими, хто цим постійно займається десятки років: Н. Рабчевською, Н. Дем'янець, О. Придюк, В. Стельмах й ін., зокрема саме ними були проведені майстер-класи і прокоментовано усе те, що поступово відходить із нашого культурного обігу – старовинні станки, зібрані і дбайливо збережені у Центрі ткацтва с. Крупове, види льону, художні техніки, форми роботи з дітьми, учасниками згаданого вище гуртка, тематика доповідей з цієї проблематики місцевої МАН та ще безліч того, що складає предмет нашої національної гордості. Та й самі діти продемонстрували неабияку вправність роботи на старовинних пристроях, збережених їх односельцями, знання історії цього виду ремесла, а також дитячі костюми з використанням серпанкових прикрас.

У ході обговорення окреслених питань певний інтерес викликав виступ представника сфери бізнесу, що є керівником згаданого вже центру ткацтва у м. Радивилів – В. Дзьобака, який намагався довести першість цього центру у справі відродження серпанкового ткацтва на Рівненщині, ігноруючи очевидні здобутки і наявні художні зразки та матеріально-технічну базу у жителів с. Крупове і Дубровицького району загалом й місцевому Музеї ткацтва чи обласному краєзнавчому музеї. Однак цей виступ лише актуалізував проблематику вивчення регіональної культурної практики в її розмаїтті та пошук форм подальшого збереження народної культури Полісся.

Переконливою була й експозиція друкованих видань із проблем народної культури, здійснених КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості», який і став організатором цього заходу, та обласним краєзнавчим музеєм.

Захід, який вже самою проблематикою викликав зацікавленість, організатори підсилили оригінальною художньою частиною, яка складалася з виступів студентів кафедри музичного фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, що свого часу брали участь у народознавчих експедиціях з питань вивчення пісенної спадщини села Крупове. Та й місцевий ансамбль «Берегиня», сформований із згаданих вище майстринь, який вже понад 45 років існує при місцевому клубі і є справді зберігачем народних піснених скарбів і художніх тканих виробів, також був цілком логічним доповненням до цього поважного наукового зібрання. Піснями і костюмами висловили усе те, що вийшло за межі вербального коду.

Відзначу також у контексті розгляду даного питання і професійне ведення заходу одним із його організаторів, – завідувачем кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ професора В. Виткалова.

Яскраве враження залишив і виступ учительки з НВК с. Крупове Уляни Адамівни Букайло, дочки чи не найстарішого діючого майстра (Н. Дем'янець), яка продемонструвала художніми зразками напрями творчості інших майстрів краю, зокрема і своєї родини, акцентуючи увагу й на мовному елементі місцевих жителів.

Завершив цю конференцію, принаймні, її теоретико-прикладну частину вже у м. Рівне, виступ провідного етнографа краєзнавчого музею, старшого наукового співробітника Відділу етнографії Т. Пархоменко, яка не лише зробила ґрунтовну доповідь стосовно різних аспектів серпанкового ткацтва в художній практиці Волині, але й усе це демонструвала заздалегідь підготовленими художніми зразками, які чимало років зберігаються у фондах цього культурного осередку Рівненщини, у с. Крупове та історико-етнографічного музеї в м. Сарни.

На бережному ставленні до національної культури акцентували свою увагу заступник Голови Рівненської обласної державної адміністрації О. Савчук, начальник управління культури і туризму Я. Мельник та голова Дубровицької райдержадміністрації С. Киркевич.

Відродити минуле неможливо в принципі. Адже для його належного функціонування у соціумі потрібно відродити спочатку дух минулої епохи, ту систему культурних координат, у яких той чи інший культурний зразок свого часу існував. А оскільки «в одну і ту саму річку не можна увійти двічі», то і відродити будь-які культурні зразки минулих епох також не можливо. Але це зовсім не означає, що подібні ідеї марні і такі спроби ні до чого не призведуть. Навпаки, вони надзвичайно продуктивні, оскільки стимулюють художнє мислення митця, його бажання постійно знаходитися у творчому пошуку, постійно експериментувати, вивчаючи безліч минулих культурних зразків, базуючись на достатньо високому ідеалі, притаманному минулій епосі. І часто виявляється, що той ідеал був дещо (або зовсім) іншим.

Будь-якому процесу чи явищу з роками притаманна така характеристика, як романтизація, тобто перебільшення одних культурних характеристик і завуальовування, або усунення інших. Так було завжди і це помітно на культурному житті навіть одного покоління. Однак, головним для культурного процесу в даному випадку є інше, а саме той факт, що це експериментаторство декількох творців надихає до створення нового культурного взірця, а згодом – формування художньої системи, здатної заволодіти умами чималої кількості художньо обдарованих людей і згодом перевести культурний процес в іншу площину, змінивши на цій підставі і навколишній культурний простір.

Із практичних кроків, закладених у резолюції цієї науково-практичної конференції, став факт усвідомлення представниками органів державної влади, методичних служб, науковцями думки про те, що проведення подібних заходів, спрямованих на дослідження інших складових наявної регіональної культурної практики, повинно стати постійним процесом в області, під який будуть закладатися необхідні кошти; дане питання повинно постійно контролюватися методичними органами тощо. Як позитивне, відзначимо й факт фінансування друку історико-краєзнавчого дослідження двох учасників із цієї проблематики методичними органами сфери культури.

Список використаної літератури

1. *Проблеми збереження і популяризації національних традицій серпанкового ткацтва в сучасній Україні*: прогр. I всеукр. наук.-практ. конф., 11–12 верес. 2015 р. / уклад. С. Виткалов, Ф. Васечко. – Рівне : КЗ «РОЦНТ» РОР, 2015. – 8 с.

References

1. *Problemy zberezennja i populjaryzacji nacionalnych tradycji serpankovoho tkactva v suchasnij Ukraini*: prohr. I vseukr. nauk.-prakt. konf., 11–12 veres. 2015 r. / uklad. S. Vytkalov, F. Vasečko. – Rivne : KZ «ROCNT» ROR, 2015. – 8 s.

Виткалов Сергей Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и музееведения Ривненского государственного гуманитарного университета

Национальная идентичность сквозь призму научной конференции

Сквозь призму выступлений участников I всеукраинской научно-практической конференции, проведенной в с. Круповое Дубровицкого района Ровенщины и областном краеведческом музее 11-12 сентября 2015 года, рассматриваются вопросы функционирования уникального вида народной культуры северных районов Ровенской области специального вида ткачества, о котором упоминается еще в «Слове о полку Игореве». Анализируется тематический ряд выступлений участников конференции.

Ключевые слова: «дымчатое ткачество», народное творчество, культурная традиция, глобализационный процесс, Ровенская область.

Vytkalov Sergij, kandydat mystecztvoznavstva, docent kafedry kul'turologiyi i muzeyeznavstva Rivnenskogo derzhavnogo humanitarnogo universytetu

National identity through prism of scientific conference

Through the prism of lectures of participants And allukrainian scientific and practical conference, conducted in the village of Krupove Dubrovstskogo raionu to the district of the Rivne area and regional regional museum on September, 11-12, 2015, the questions of functioning of unique type of folk culture of Northlands of Rivne are examined – «smoke-coloured» weaving, mention about which is in «Word oh to the regiment of Ihorovim». The list of entries of measure is analyzed.

Determination of this cultural phenomenon is given, him characteristic features and role in a cultural context and domestic practice.

Attention is accented on the national suit of Ukrainians on the whole, forms of his evolution in modern terms, roles of national decorations in maintenance of ethnic signs and others like that.

Remembered about activity of the first good hands, workwomen of artistically-industrial workshops of the Artistic fund of UKRAINE which engaged in this type of artistic activity, it is marked their creative achievements, exhibition work.

Speech goes also and about the historical and publicly-cultural circumstances of origin of this original type of handicraft, functioning and present tendencies, transmitters of this cultural tradition (Y. Kot., N. Rabtevska, L. Stelmasuk, N. Demianets, creative activity of which developed in 60 th of XX of century, and folk masters of later period – From.Priduk, In. Stelmakh and other, whose creative activity took place in the ordinary terms of the Ukrainian village); it is marked on logistical support of process of work of that time masters and others like that.

The separate figures of folk masters-transmitters of this cultural tradition are examined, attention is accented on activity, sent to creation of local museum in c. of Krupove, collected there artistic standards, looms, and also it is marked on distribution of practice of studies to this type of weaving by means of child's group founded by good hands the «Smoke-colored variety».

The most known collections of Polesye «haze», concentrated in a regional regional museum and historical and ethnographic museum Chamois, are considered.

It is mentioned about creative activity of good hands of alternative center of weaving, founded recently in Radyvilov the Rivne area.

Tendencies are educed, that noticeable in modern functioning of folk culture of region. It is marked the necessity of changes for attitude toward a folk culture, wide bringing in of business structures and public, methodical services of sphere of culture authorities for the decision of questions of the effective functioning of this inheritance.

Key words: «smoke-coloured» weaving, folk work, cultural tradition, masters, process of globalization, artistic standard, Rivne area, scientific search, child's work, national woman suit.

Надійшла до редакції 10.10.2015 р.

УДК 7.036

Івановська Ніна, менеджер проектів музейного комплексу «Мистецький Арсенал», м. Київ

БІЄННАЛЕ ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Стаття присвячена дослідженню бієнале сучасного мистецтва як особливої моделі сучасного культурного простору, виявлення його місця і ролі в сучасній світовій художній культурі. Активізація бієнального руху зумовлена тим, що ця інноваційна форма подання інформації про сучасне мистецтво володіє широкими можливостями в створенні умов для масової комунікації.

Ключові слова: бієнале, модель, синтез, сучасне мистецтво, інновації, масова комунікація, діалог, самотність, кураторська стратегія, інтеграція.

Бієнале – це масштабний міжнародний фестиваль, що проходить раз на два роки і об'єднує на одній території мистецтво багатьох країн. На сьогодні існує понад 200 бієнале по всьому світі. 2012 року Україна також увійшла до цього переліку, адже у нашій країні відбулася I міжнародна бієнале сучасного мистецтва «ARSENAL-2012». Цей проект став знаковим не лише для країни, але й для інших держав. У виставці взяли участь понад 100 зірок світової арт-сцени з 30 країн світу, що презентували найновіші творчі напрями та художні тенденції світового й вітчизняного мистецтва.

У сфері сучасного мистецтва прецедент бієнале – важлива подія, що дає можливість художникам представити себе та свою країну на міжнародній арені. Однак, це не лише велика виставка мистецтва з багатьма учасниками; це творення багаторівневого складного культурного тексту, у якому переплітаються і взаємодіють рефлексії найактуальніших, найважливіших суспільно-культурних проблем. Проведення бієнале сприяє не лише творчому обміну між художниками і кураторами, але й дозволяє здійснювати діалог та інтеграцію різних культур в єдиному художньому процесі. Гостра соціальна проблематика, необмеженість заявлених тем, здійснення міжнародного діалогу, демонстрація самотності регіонального мистецтва, чуйне реагування на появу нових технологій у мистецтві, здійснення в рамках проекту кураторської стратегії і, нарешті, взаємодія різних видів мистецтв в єдиному художньому просторі – аспекти, притаманні бієнале як художньому явищу. Ці особливості є основними причинами, що пояснюють зростаючу потребу в здійсненні подібного типу мистецьких проектів у різних регіонах [2; 342].

Аналізуючи наукову літературу з сучасного мистецтва, робиш висновок, що вона охоплює невеликий період часу, від початку 1960-х років і до сьогодення, коли воно розвивалося найбільш динамічно і неоднозначно. Сучасне мистецтво включає поєднання різних стилів і «рухів». Це той час в історії, коли художники почали думати про створення мистецького зразка, який би мав нові, свіжі сюжети і відрізнявся від того, що було створено раніше [4; 10].

Одним з очевидних наслідків поступової політичної та економічної стабілізації у нашій країні є підвищений інтерес суспільства до сучасної культури. Українська публіка – як широкий загал, так і вузькопрофесійні кола, демонструє особливу сприйнятливості до нового і актуального в мистецтві. Зростаюча зацікавленість бієнале, як частини сучасного художнього процесу, сприяє інтеграції регіональної культури в міжнародний контекст. Сьогодні, коли відбулася зміна ставлення до образотворчого мистецтва, саме бієнале відповідає новим вимогам часу і взяла на себе відповідальність у просуванні мистецтва не лише як продукту «споживання» в умовах сучасного ринку, але й як його духовної складової. Концепція бієнале будується на об'єднанні і створенні загальної структури, діяльність якої, насамперед, спрямована на збереження і розвиток естетичних та гуманістичних цінностей культури [5; 157–158].

Виділимо особливості, що відрізняють бієнале від інших презентаційних форм:

По-перше, вони об'єднують і синтезують як традиційні форми презентації мистецтва, так і опосередковані (друковані видання, теле- і радіо-проекти, інтернет-сайти); тобто будь-який масштабний проект має, окрім серії експозицій, певний набір допоміжних елементів для успішного його позиціонування.

По-друге, бієнале, маючи широкий діапазон подачі художнього матеріалу, активну міжнародну взаємодію і взаємовплив, сприяє загальному процесу глобалізації та комунікації, створюючи єдиний культурний простір.

По-третє, дані форми засновують певні інститути, слугують інструментом для більш успішного проведення проектів. Ця організація не лише координує проведення проекту, але й аналізує його недоліки, планує подальший розвиток.

По-четверте, бієнале стає загальною системою, створеною для підтримки художньої культури і формування нових ціннісних критеріїв у сфері мистецтва [6].

Велику роль має й глядацька затребуваність у його проведенні, продиктована низкою культурних та соціоекономічних факторів; громадський і політичний резонанс цих проектів поширюється також на сфери туризму і дипломатії. Бієнале справляють істотний вплив на розвиток світового арт-ринку, презентуючи найбільш популярних художників та їхні твори, формуючи попит і пропозицію на ті чи інші мистецькі проекти. За останні 10 років за своїм культурним впливом і суспільним резонансом бієнале якщо не перевершили музеї і виставкові центри, то, щонайменше, стали з ними на одному рівні.

Питання прецеденту бієнале досліджували у своїх роботах такі вітчизняні та зарубіжні мистецтвознавці, культурологи, філософи та соціологи, як: Б. Гройс, В. Мізіано, К. Дьоготь, М. Маньковська, Д. Віленський, Г. Літичевський. Було надруковано чимало статей та монографій В. Ібраєва, І. Юферова, Н. Ахмедовой, автори яких зверталися до проблеми просторово-часових культурних координат у сучасній художній культурі. Цій же проблематиці присвячено чимало дисертаційних досліджень, автори яких вивчали проблему просторово-часових культурних координат у різних художніх явищах, розглядали, яким способом здійснюється взаємодія мистецтв безпосередньо в просторі бієнале сучасного мистецтва, беручи до уваги й інші художні процеси і явища.

Проблема репрезентації реальності в сучасному мистецтві найбільш гостро виявлена в просторі бієнале, що відображають найважливіші процеси суспільного життя і суспільної свідомості: загальна глобалізація, міжнародні економічні і політичні відносини, взаємозв'язок індивіда і соціуму та ін. аспекти людського існування в сучасному світі.

Осмилення реальності в усіх її проявах за допомогою метамови мистецтва є спільною глобальною метою усіх нині існуючих бієнале сучасного мистецтва. Результатом глобалізаційних процесів, що проявилися у великих мистецьких проектах, є стрімке зростання кількості художників і мистецьких інституцій. У зв'язку з цим, бієнале можна розглядати як модель мегавиставки, де за допомогою перетину різних індивідуальних авторських проявів, виникає експозиційна метафора глобального світу.

У Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал» 24 травня 2012 р. відбулася I Київська бієнале сучасного мистецтва «Арсенал-2012», організаторами якого стали Міністерство культури України, Київська міська державна адміністрація, Державне управління справами та музейний комплекс «Мистецький Арсенал». Площа експозиції головного проекту становила майже 15 тис.м².

Структура проекту складалася з головного, спеціального проекту, теоретичної платформи та паралельної програми. Вийшов друком каталог.

Головний проект бієнале був кураторським, що створювався під керівництвом британського куратора Д. Елліотта. У проекті взяло участь майже 100 найвідоміших сучасних художників із понад 30 країн світу – від США до Австралії, країн Азії і Європи. В експозиції презентовані усі види сучасного мистецтва: від традиційного живопису, фото та скульптури до об'ємних інсталяцій і медіа проєкцій. Роботи створені спеціально для проекту або ж відібрані куратором серед останніх творів художників – тож головний проект презентував найактуальніше сучасне мистецтво. Темою головного проекту «ARSENALE-2012» стало: «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та апокаліпсис у сучасному мистецтві».

Девід Стюарт Елліотт – куратор, письменник, що керував кількома новаторськими і динамічними світовими музеями сучасного мистецтва. Він є консультантом з питань розвитку нового сучасного центру мистецтв у Гонконзі (Китай). Свого часу він був директором Музею сучасного мистецтва в Оксфорді (1976-1996 рр.), директором Музею сучасного мистецтва (Національний музей сучасного мистецтва) у Стокгольмі, Швеція (1996-2001 рр.), де 1998 р. відкрив нову будівлю Рафаеля Монео.

Елліотт – директор-засновник Художнього музею Морі в Токіо (2001-2006 рр.), перший директор Стамбульського музею сучасного мистецтва (Istanbul Modern, 2007 р.) та художній керівник XVII Сіднейської бієнале (2008-2010 рр.). 2008 р. він викладав історію мистецтв в університеті ім. Гумбольдта (Берлін) на професорській позиції стипендії ім. Р. Арнхейма; у 2008-2011 рр. обіймав посаду професора музейної справи у Китайському університеті в Гонконзі; 2009 р. прочитав серію лекцій Toshiba Lecture Series про азіатське мистецтво у Британському музеї в Лондоні під назвою «Переосмислення мистецтва після епохи Просвітництва». У 1998-2004 рр. Д. Елліотт був почесним Президентом Ради CIMAM (Міжнародний комітет музеїв і колекцій сучасного мистецтва), а з 2009 р. є Почесним головою Triangle Arts Network (Лондон).

Д. Елліотт – історик культури, що цікавиться сучасним мистецтвом, російським авангардом і візуальною культурою Центральної і Східної Європи, Азії та не західного світу останніх двох століть.

У 1980-х рр. він виступив куратором значних новаторських виставок, головною метою яких була інтеграція незахідного, особливо азійського мистецтва до західного сучасного.

Серед останніх масштабних виставок Елліотта: «Мистецтво і влада: Європа під владою диктаторів 1933-1945» (Лондон, Берлін, Барселона, 1995 р.), «Рани: між демократією та спокутою в сучасному мистецтві» (Стокгольм, 1998 р.), «Після стіни: мистецтво і культура в посткомуністичній Європі» (Стокгольм, Будапешт, Берлін, 1999 р.), «Організуючи свободу: скандинавське мистецтво 90-х років» (Стокгольм, Копенгаген, 2001 р.), «Щастя: інструкція з виживання для мистецтва і життя» (Токіо, 2003 р.), «Африка Remix: сучасне мистецтво континенту» (Дюссельдорф, Париж, Лондон, Токіо, Стокгольм, Йоганнесбург, 2004-2007 рр.), «Ілля та Емілія Кабакови: де наше місце?» (Венеція, Токіо, Рим, 2004-2005 рр.), «Іди за мною! Китайське мистецтво на межі тисячоліть» (Токіо, 2005 р.), «Токіо Берлін, Берлін, Токіо» (Токіо, Берлін, 2006 р.), «Хіроші Сугімото» (Токіо, Вашингтон, 2006 р.), «Hatsu-yume [Перша мрія]: відеоарт Білла Віулі» (Токіо, Осака, 2006 р.), «Час минулий, час сьогоднішній: 20 років Стамбульської бієнале» (Стамбул, 2007 р.), «Від Османської імперії до Турецької республіки: сучасність в епоху змін» (Стамбул, 2007 р.), «Краса відстані: пісні виживання ненадійного століття» (XVII бієнале в Сіднеї, 2010 р.), «Прощай, Кітті! Між раєм і пеклом у сучасному японському мистецтві» (Нью-Йорк, 2011 р.) та «Між небом і землею. Сучасне мистецтво Центральної Азії» (Лондон, 2011 р.).

Спеціальний проект бієнале здійснено під керівництвом відомих українського та польського кураторів О. Соловійова та Ф. Кавалуччі. Головним акцентом проекту є презентація світові творчості найцікавіших молодих українських та польських митців. У проекті взяло участь майже 60 молодих українських і польських художників. Експозиційна площа спеціального проекту – 8000 м². До речі, деякі роботи з цього проекту склали основу майбутньої колекції сучасного мистецтва Музею, що відкриється в Мистецькому Арсеналі після завершення реконструкції.

У рамках ARSENALE-2012 відбулася головна інтелектуальна подія року: теоретично-дискусійна платформа бієнале: серія дискусій та обговорень найактуальніших проблем сучасного мистецтва, що проходила під керівництвом знаного російського куратора і мистецтвознавця К. Дьоготь. У роботі теоретичної платформи взяли участь провідні світові теоретики мистецтва, філософи, культурологи та арт-критики. Проведено два круглих столи на найактуальніші теми сучасної культури з українськими та міжнародними доповідачами. Після закінчення і за результатами першого Круглого столу сформувалася виставка у «Малій галереї «Мистецького Арсеналу».

Результатом програми дискусійної платформи та за матеріалами заходу видано книги українською та англійською мовами, надруковані в авторитетному голландському видавництві BAK; видання продається в книжкових крамницях музеїв світу і розповсюджується у культурних інституціях Європи [1; 11-13].

Спираючись на зібраний та проаналізований матеріал із I Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва ARSENALE-2012, можна зробити низку висновків.

Бієнале має стратегічне значення для розвитку культурної інфраструктури держави. У всьому світі аналогічні арт-форуми приваблюють до країни-організатора десятки, а то й сотні тисяч туристів: наприклад, цьогорічну Венеційську бієнале відвідало понад 400 тис. глядачів. Саме організація бієнале наприкінці XIX ст. врятувала Венецію від економічного занепаду, повернула їй престиж у туристичній галузі та створила імідж мистецького центру всесвітнього значення. У світовій практиці це не виняток, а загальноприйнята політика культурного та економічного відродження, з одного боку, а з іншого – уведення країни-організатора до магістрального культурно-мистецького процесу. Так, німецька documenta – арт-проект, що у середині XX ст. перетворив зруйнований війною провінційний Кассель на справжню Мекку для шанувальників мистецтва [8].

Останніми роками все більшого масштабу набувають нові арт-форуми у далекосхідних країнах, приваблюючи сотні тисяч глядачів із найвіддаленіших куточків світу. Поза сумнівами, ці заходи та високий міжнародний інтерес до них програмно змінюють внутрішню ситуацію в регіонах, де їх проводять: від структуризації культурної політики до модернізації туристичної інфраструктури.

Місія I Київської бієнале – зафіксувати Україну на міжнародній культурній мапі. Вона підійшла до певного культурного рубікону, відчуючи гостру необхідність у подоланні маргінальної позиції українського мистецтва щодо глобальних арт-процесів. Мета ARSENALE – сформувати уявлення про українське мистецтво як повноцінне художнє явище зі специфічним історико-культурним контекстом, що є частиною світового мистецького процесу. Очевидно, що для розгерметизації ситуації, що склалася довкола українського мистецтва останніми десятиліттями, необхідно створити прецедент, цікавий для міжнародної культурної спільноти і бієнале для цього має відповідний формат.

ARSENALE – стала одним із трьох інституціональних світових арт-форумів. Специфіка його формату полягала в тому, що вона була одним із небагатьох арт-форумів у світі, ініційованих музейною

інституцією. Оскільки в Україні до останнього часу не було музею, здатного претендувати на статус візитівки країни, Мистецький Арсенал, як ініціатор наймасштабнішого мистецького проекту, скористався шансом заповнити цю нішу: останні 3 роки завдяки активній діяльності він вийшов на провідні позиції в культурній сфері, а у свідомості українців закріпив за собою статус головного мистецького центру країни. Саме зараз приходить усвідомлення того, наскільки важливим для України стало започаткування такого грандіозного проекту як ARSENALE. Очевидно, він не може бути разовою акцією, відтепер щодва роки Україна буде центром тяжіння для світової арт-спільноти. Крім того, дослідження існуючих провідних світових бієнале сучасного мистецтва проводилося з опорою на принцип порівняння і зіставлення. Порівняльний аналіз провідних арт-форумів (у числі яких Венеціанська бієнале, Документа, бієнале в Сан-Паулу, Стамбульська бієнале, Маніфеста, Московська бієнале) довів наявність у кожного з розглянутих власної стратегії, організаційної структури, моделі фінансування та унікальної історії. Розгляд найбільших бієнале сучасного мистецтва дозволив визначити 4 основні підходи до їх проведення: венеціанська, де країни-учасниці самі оплачують витрати і відбирають художників; сіднейська, де країни беруть участь у фінансуванні заходу, але експозицію становить куратор; кванджуйська, де фінансово незалежні організатори запрошують кілька кураторів; і, нарешті, мобільна бієнале, така як Маніфеста, що переміщається різними містами, не має постійної резиденції і кожен раз робиться новою групою кураторів.

Таким чином, проведений аналіз історичного розвитку бієнального руху допоміг сформулювати причини виникнення та поширення цього мистецького явища з урахуванням його географічних й хронологічних особливостей і виявити особливості сучасних бієнале у різних регіонах.

Список використаної літератури

1. *Виленский Д.* Искусство и демократические ценности / Д. Виленский // Художественный журнал. – 2007. – № 47.
2. *Гройс Б.* Комментарии к искусству / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2003. – № 48.
3. *Дёготь К.* Дважды девяностые : гедонизм и катастрофа / К. Дёготь // Художественный журнал. – 2000. – № 28–29.
4. *Литичевский Г.* К вопросу о пятилетках в современном искусстве «Documenta» 11, Кассель (Німеччина) / Г. Литичевский // Художественный журнал. – 2007. – № 46.
5. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская // СПб.: Алетейя, 2000.
6. *Мизиано В.* Средство без целей, или как нельзя войти дважды в 90-е годы: 51 Венецианская бьеннале, 12.06.05–06.11.05 / В. Мизиано // Художественный журнал. – 2005. – № 58/59. – С. 101–108.

References

1. *Vylenskyj D.* Yskusstvo y demokratycheskye cennosty / D. Vylenskyj // Khudozhestvennyj zhurnal. – 2007. – № 47.
2. *Ghrojs B.* Kommentaryy k yskusstvu / B. Ghrojs // Khudozhestvennyj zhurnal. – 2003. – № 48.
3. *Dëghotj K.* Dvazhdy devjanostye: ghedonyzm y katastrofa // K. Dëghotj // Khudozhestvennyj zhurnal. – 2000. – № 28–29.
4. *Lytychevskij Gh.* K voprosu o pjatyletkakh v sovremennom yskusstve «Documenta» 11, Kasselj (Nimechchyna) / Gh. Lytychevskij // Khudozhestvennyj zhurnal. – 2007. – № 46.
5. *Manjkovskaja N.* Estetyka postmodernyzma / N. Manjkovskaja // SPB.: Aletejja, 2000.
6. *Myzyano V.* Sredstvo bez celej, yly kak neljzja vojty dvazhd v 90-e ghod: 51 Venecyanskaja bj'ennale, 12.06.05–06.11.05 / V. Myzyano // Khudozhestvennyj zhurnal. – № 58/59. – 2005. – S. 101–108.

Ивановская Нина, менеджер проектов музейного комплекса «Мистецький Арсенал», г. Киев
Биенале как модель современного культурного пространства Украины

Статья посвящена исследованию биенале современного искусства как модели культурного пространства, выявления его места и роли в мировой художественной культуре. Активизация биенального движения обусловлена тем, что эта инновационная форма представления информации о современном искусстве обладает более широкими возможностями в создании условий для массовой коммуникации.

Ключевые слова: биенале, модель, синтез, современное искусство, инновации, массовая коммуникация, диалог, самобытность, кураторская стратегия, интеграция.

Ivanovska Nina, project manager of National cultural-art and museum complex «Mystetskyi Arsenal»
Biennale as a model of contemporary cultural space in Ukraine

The article investigates Biennale of Contemporary Art as a special model of contemporary cultural art space; identify its place and role in the contemporary world of culture.

Urgency of research in modern culture is the synthetic form of artistic practice, including one of the leading provisions is Biennale. Activation of Biennale rising movement in modern society due to the fact that this innovative form of presenting

information about contemporary art has more features in creating the conditions for mass media, unlike other forms of exposure, such as traditional art exhibitions. Conducting Biennale not only promotes creative exchange between artists and curators, but also allows for dialogue and integration of different cultures in a single artistic process. Acute social problems, unlimited stated topics, the implementation of international dialogue, demonstrating originality regional art, sensitive response to the emergence of new technologies in art, exercise as part of the curatorial strategies, and finally, the interaction of different arts into a single art space aspects inherent Biennale as an artistic phenomenon. These features are the main reasons that explain the growing needs in the implementation of this type of art projects in various regions.

The auditorium demand to conduct biennial dictated by a number of cultural and socio-economic factors, social and political resonance of these projects also applies to tourism and diplomacy. Biennial have a significant impact on the global art market, representing the circle most popular artists and their works, creating supply and demand for these or other art projects. Over the past ten years for its cultural influence and publicity Biennale, if not surpassed museums and exhibition centers, then, at least, were with them entirely on one level. Questions precedent Biennale explored in his works such domestic and foreign art, culture, philosophers and sociologists, as Boris Groys, B. Miziano, K. Tar, M. Mankovska, David Vilenskiy, G. Litychevskiy. There are many articles published and monographs Ibrayeva V., I. Yuferova, N. Ahmedova. These authors, studying the problem of space-time coordinates in various cultural art events, saw which way the interaction space directly Arts Biennale of Contemporary Art, taking into account other artistic processes and phenomena. That is why studding of Biennale as a special type of synthetic art space has allowed to identify different types of interaction of arts in single artistic space, which is important for existing synthesis theory in art criticism.

Key words: biennale, model, synthesis, contemporary art, innovation, mass communication, updating, dialogue, identity, curatorial strategy, integration.

Надійшла до редакції 29.10.2015 р.

УДК 78.06(477.44)

Сідлецька Тетяна Іванівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та гуманітарних наук
Вінницького національного технічного університету

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ВІННИЦЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ІМ. М. Д. ЛЕОНТОВИЧА: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Простежено становлення та розвиток оркестру народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича. Охарактеризовано інструментальний склад та репертуар колективу, висвітлено активну музично-просвітницьку й концертну діяльність, відзначено високу професійну майстерність виконавців.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, репертуар, інструментальний склад, виконавці, жанр.

У сучасних складних умовах функціонування української музичної культури важливим є звернення до творчості провідних мистецьких колективів, які відроджують і розвивають культурні традиції, що є духовним надбанням нації. До таких належать і оркестри народних інструментів, творча діяльність яких має важливе значення для розвитку музичної культури України.

У народно-оркестровому виконавстві поряд із професійними та аматорськими оркестрами народних інструментів існують і навчальні оркестри подібного типу. Це колективи музичних академій, університетів культури, музичних училищ, училищ культури тощо. Вони є творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо формування інструментального складу, оновлення репертуару. Завдяки чітко спланованій навчально-виховній роботі підвищується виконавська майстерність оркестрантів; студенти мають змогу познайомитися з кращими зразками симфонічної музики, опанувати мистецтво колективної гри, досягнути багатоголосне і багатотемброве звучання, розвивати аналітичне музичне мислення, формувати естетичний смак.

Специфіка навчального полягає в тому, що, вирішуючи головне завдання колективного виконавства, він, водночас, є базою диригентської практики. Творчій діяльності цих колективів притаманна орієнтація на професіоналізм зі збереженням кращих академічних традицій оркестрового жанру.

Прикладом такого колективу є оркестр народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича. Попри те, що оркестр є помітним явищем у музичному житті Вінниччини, його творчість залишається майже недослідженою. Історія розвитку колективу висвітлюється у праці, присвяченій 50-річчю цього училища; деякі відомості про оркестр знаходимо в замітці журналіста Ю. Сегеди. Тож *метою даної статті є простежити становлення, розвиток, особливості творчої діяльності цього оркестру.*

Історія колективу сягає 1958 р.; саме тоді було створено Вінницьке музичне училище і організовано оркестр народних інструментів. Його художнім керівником і диригентом став талановитий музикант і педагог В. Стрельбицький. Митець до роботи в училищі був артистом Миколаївського оркестру народних інструментів, здобувши освіту в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової. 1960 р. оркестр очолив випускник Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського А. Васильченко [6].

Із 1962 р. художнім керівником і диригентом оркестру народних інструментів цього училища став А. Ряполов, який вищу музичну освіту здобув у Харківській державній консерваторії. Високий фаховий рівень і талант митця стали основою професійного зростання колективу. Роботі з оркестром талановитий музикант і педагог віддав 36 років. Художні принципи А. Ряполова ґрунтувалися на розширенні й оновленні репертуару шляхом використання в оркестрі перекладень класичної та обробок народної музики; формуванні інструментального складу; злагодженості оркестрового звучання.

Творча діяльність колективу була різнобічна: він виконував інструментальні твори, різні за стилем, жанром і характером, супроводжував виступи солістів-співаків та інструменталістів. Оркестр був базою диригентської практики.

Складовою будь-якого оркестру є його інструментальний склад. В цьому оркестрі – це народно-оркестрова група струнно-щипкового типу, основою якого є домровий секстет.

До середини 1990-х років у складі оркестру налічувалося 100 виконавців. Струнно-щипкові (домри-прими I – 15, домри-прими II – 15, домри-альт – 20, домри-тенор – 20, домри-бас – 4, домри-контрабас – 4, балалайки-прими – 4, балалайки-секунди – 2, балалайки-альт – 2, бандура – 1, клавішні гуслі – 1); духові (флейта, гобой, кларнет, труба), баяни (баян I, баян II, баян-альт, баян-тенор, баян-бас, баян-контрабас); ударні (литаври, великий барабан, тарілки, трикутник, бубон). Як епізодичні інструменти в оркестрі представлені фортепіано, скрипка, сопілка та ін. [3].

Провідне місце у репертуарі колективу посідали перекладення класичної музики українських, російських і зарубіжних композиторів, виконання яких залишається важливим, оскільки дає змогу ознайомитися з жанрово-стилістичними особливостями класичної музики і сприяє підвищенню художньо-мистецького рівня студентів. У творчому доробку оркестру великі циклічні твори (концерт, рапсодія, фантазія, сюїта), концертні мініатюри, обробки народного мелосу, акомпанемент співакам.

Перекладення творів класичної та народної музики для оркестру, акомпанемент вокалістам і інструменталістам здійснював керівник і диригент колективу. Творча спадщина митця становить майже 360 творів української та зарубіжної музики. Створюючи партитури для оркестру, А. Ряполов намагався зробити твори зручними для виконання на кожному інструменті й максимально розкрити тембральну колоритність оркестрового звучання [3]. Аналізуючи концертні програми оркестру попереднього періоду, помітно, що особлива увагу в діяльності колективу зверталася на популяризацію ідейних творів радянських композиторів і музики російської класичної спадщини. Творів української тематики у репертуарі колективу було небагато.

Творча діяльність оркестру була інтенсивною. Колектив брав участь у фестивалях і конкурсах, що проводилися у м. Києві, виступав із концертами в музичних школах, підприємствах, військових частинах Вінниці, Тульчина, Хмільника та інших міст і сіл області. У 1967 р. колектив виборов I місце у конкурсі серед народних оркестрів музичних училищ України [3]. Участь у різноманітних мистецьких заходах, наявність різних виконавських форм (сольна програма, акомпанемент солісту-вокалісту, інструменталісту), жанрово-стильова розмаїтість репертуару є свідченням активної творчої діяльності колективу.

Із 1998 р. в історії оркестру розпочинається новий етап, колектив очолює заслужений діяч мистецтв України Г. Мурашенко. Висока майстерність, організаторські здібності митця є тією генеруючою силою, завдяки якій оркестр творить і досягає успіху. У процесі роботи Г. Мурашенко ретельно опрацьовує партитури, внутрішньо оволодіває ними; відчуває образ і допомагає в його відтворенні оркестрантам, відзначається умінням втягнути у творчий процес виконавців. Під час репетицій він здійснює детальну роботу над фразуванням і виразністю музичних пластів, намагається охопити єдине ціле через роботу над мікроструктурами, працює над досягненням ідеального ансамблю. Художні принципи керівника ґрунтуються на розширенні жанрово-стильової палітри репертуару та залученні оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, органічному поєднанні народної і академічної традицій, використанні у складі оркестру різноманітного народного музичного інструментарію, досягненні злагодженості і тембральної колоритності оркестрового звучання.

Характерними ознаками цього оркестру сьогодні є довершеність інструментального складу, різнобарвність жанрово-стильової палітри репертуару, опора на національні традиції народного музикування, висока професійна майстерність виконавців. Зараз у складі оркестру – 64 виконавці.

Струнно-щипкові (домри-прими I – 8, домри-прими II – 8, домри-альт – 10, домри-тенор – 11, домри-бас – 4, домри-контрабас – 3, балалайки-прими – 3, балалайки-секунди – 2, балалайки-альт – 2, бандури – 3); духові (флейта), баяни (баян I, баян II, баян III, баян IV, баян фагот, баян туба); струнно-ударні (цимбали); ударні (литаври, великий барабан, тарілки, трикутник, бубон). Представлені й епізодичні інструменти – свиріль, сопілка, теленка, окарини, бугай та ін. [4].

Особливостями інструментального складу оркестру є повний оркестровий діапазон; значні технічні та художньо-виражальні можливості; повноцінність оркестрових груп щодо складу голосів, діапазону; динамічний баланс між оркестровими групами; широке застосування епізодичного інструментарію, що надає унікальності звучанню; можливість оркестру виконувати різноманітний репертуар. Але є чимало музичних інструментів, які не використовуються у згаданому оркестрі та інших подібних колективах. Їх дослідження і застосування обов'язково зумовить зміни у складі оркестру. Ці зміни пов'язані з історичним розвитком людства і спонукають до пошуків нових звучань. Так, приміром, В. Гуцал має намір ввести до складу оркестру торбан як сольний і акомпануючий інструмент, і удосконалити козацьку трубу (покращити її технічні і звуко-виражальні можливості) [2; 299]. Але М. Імханицький слушно зауважує, що введення до складу народного оркестру нових інструментів буде художньо виправдане лише тоді, коли вони, сприяючи розкриттю образного задуму композитора, допомагають повніше виявити специфіку традиційних інструментів, яскравіше показати їх національні витоки [5; 49]. М. Давидов щодо особливостей інструментального складу народного оркестру зазначає, що «пора розглядати оркестр народних інструментів як оригінальний різновид симфонічного оркестру, який, поступаючись класичною темброво-динамічною могутністю, має і свої жанрово-колеристичні особливості та неперевершені можливості вишуканого нюансування, виконавського інтонування, а головне – неповторний тембровий національний колорит» [1; 43].

Важливе місце в репертуарі аналізованому оркестру посідають перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, що характеризуються переосмисленням структурно-тематичного матеріалу; появою нових прийомів гри. Дослідники, характеризуючи тенденції розвитку сучасного репертуару для народних інструментів, відзначають появу нового жанрового різновиду перекладень – коли «первинний» художній образ твору розкривається новими звуковими барвами [7]. Виконання майстерно оркестрованих творів української і світової класики сприяє підвищенню мистецького рівня виконавців, розвитку їх художнього мислення. Поруч із цим до репертуару оркестру входять обробки народного мелосу, що презентують народно-інструментальну музику Поділля, Гуцульщини, Буковини, Закарпаття і відображають регіонально-локальні народні виконавські традиції. Важливе місце в репертуарі колективу посідають оригінальні твори для народного оркестру сучасних українських композиторів і керівників колективів, що відзначаються яскравим національним колоритом. Це композиції В. Гуцала, А. Дубини, М. Стецюна та ін. Окремий пласт у репертуарі оркестру становить естрадно-джазова музика, твори якої створені для популяризації народно-оркестрового виконавства. Їх авторами є Ю. Алжнев, В. Зубицький, В. Власов, О. Сокол та ін. Естрадно-джазовий народно-оркестровий репертуар відзначається індивідуалізацією композиторського стилю, перевтіленням стильових ознак жанру в народно-оркестровому виконавстві, використанням різноманітних виконавських прийомів гри, тембрових можливостей удосконалених інструментів. До репертуару оркестру входять супроводи вокалістам та інструменталістам – це перекладення класичної музики українських і зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень.

Загалом, порівнюючи репертуар, який виконував оркестр у 1970-1980-х рр. із тим, що виконує сьогодні, можна відмітити деякі тенденції у його розвитку. Зокрема, у репертуарі колективу збільшилася кількість оригінальних творів українських авторів, з'явилися композиції, написані для солюючих інструментів у супроводі оркестру (сопілка, скрипка, кобза, цимбали,), твори, в яких активно використовується епізодичний народний інструментарій (свиріль, окарини, теленка, бугай та ін.).

Отже, характерними стильовими ознаками творів, що виконує оркестр на сучасному етапі, є органічний синтез народної (використання фольклорних зразків, специфічних колористичних тембрів) та професійної традиції (перекладення творів української та світової класики, оркестрові обробки народного мелосу з використанням сучасних симфонічних методів мислення, застосування нових принципів тематичного розвитку). Це пов'язано зі збагаченням інтонаційного строю музики для оркестру – мелодики, гармонії, ладу, поліфонії, оркестровки, метро ритму тощо. Утім, сьогодні спостерігається нестача оригінальних, професійно написаних творів для оркестру, бракує концертного та навчального репертуару. Це пов'язано з незацікавленістю професійних композиторів народно-оркестровим жанром. Тому забезпечення колективу репертуаром лягає на плечі художнього керівника і диригента, який здійснює перекладення творів української та світової класики, естрадно-джазової музики, створює обробки народного мелосу. У його творчому доробку понад 100 зразків вітчизняної та зарубіжної музики.

Досить активною є концертна діяльність аналізованого оркестру. Колектив – учасник багатьох концертів, що відбуваються у Вінниці та інших містах України. Важливою мистецькою подією у музичному житті Вінниччини є щорічний звітний концерт оркестру народних інструментів у Великій залі училища, де колектив представляє велику концертну програму на два відділення.

У 2006 р. оркестр брав участь в урочистому відкритті I обласного фестивалю-конкурсу «Народні музики Поділля» в Немирові. У 2004 та 2008 рр. оркестр був учасником Звіту майстрів мистецтв та художніх колективів Вінниччини в Києві. А після виступу оркестру на концерті, проведеному з нагоди святкування 100-річчя Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової колектив отримав високу оцінку музичної громадськості. Свідченням високої виконавської майстерності навчального колективу стала його перемога на I Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка у Дрогобичі у 2007 р.

Поряд із сольною концертно-виконавською відзначимо й акомпаніаторську діяльність оркестру. Колектив активно співпрацює з академічним хором училища (худ. керівник – О. Бобошина), вокальним ансамблем «Мальви», солістами-вокалістами та інструменталістами. Висока професійна майстерність колективу спостерігається у виконанні акомпанементу співакам. Тут виявляється уміння диригента гармонічно поєднати звучання голосу з оркестром і створити для соліста природне музичне середовище, що допомагає розкрити образно-емоційний зміст виконуваного твору.

Отже, простеживши становлення і розвиток оркестру народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича доходимо висновку, що цей навчальний колектив наближається за своїми ознаками до професійного. Яскравим свідченням цього є жанрово-стильова розмаїтість репертуару; довершеність інструментального складу; злагодженість оркестрового звучання; висока професійна майстерність виконавців; активна концертна діяльність.

Список використаної літератури

1. *Давидов М. А.* Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
2. *Жолдак Б.* Музичні війни або талан Віктора Гуцала : худ.-докум. повість / Б. Жолдак – К. : Криниця, 2004. – 416 с.
3. *Інтерв'ю з керівником оркестру народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича А. Ряполовим від 25.04.2015* // Приватний архів Сідлецької Т. І.
4. *Інтерв'ю з керівником оркестру народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича Г. Муращенком від 15.05.2015* // Приватний архів Сідлецької Т. І.
5. *Имханицкий М.* Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра : учеб. пособие / М. Имханицкий. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 80 с.
6. *50 років Вінницькому училищу культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.* – Вінниця : ДП «Держ. картограф. ф-ка», 2008. – 176 с.
7. *Пасічник Л.* Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України / Л. Пасічник // Вісник Прикарпат. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 190–198.
8. *Сегеда Ю.* Оркестр, яким пишається Поділля / Ю. Сегеда // Вінниччина. – 2009. – 7 жовт. – С. 4.

References

1. *Davidov M. A.* Istoriya vikonavstva na narodnih instrumentah. (Ukrayinska akademichna shkola) : pidruchnik / M. A. Davidov – K. : NMAU im. P. I. Chaykovskogo, 2005. – 419 s.
2. *Zholdak B.* Muzychni viyni abo talan Viktora Gutsala: hudozhno-dokumentalna povist / B. Zholdak. – K. : Krinitsya, 2004. – 416 s.
3. *Interv'yu z kerivnikom orkestru narodnih instrumentiv Vinnitskogo uchilisha kulturi i mistetstv im. M. D. Leontovicha Anatoliem Ryapolovim vid 25.04.2015.* – Tekst zberigaetsya v osobistomu arhivi Sidletskoyi T. I.
4. *Interv'yu z kerivnikom orkestru narodnih instrumentiv Vinnitskogo uchilisha kulturi i mistetstv im. M. D. Leontovicha Gennadiem Muraschenkom vid 15.05.2015.* – Tekst zberigaetsya v osobistomu arhivi Sidletskoyi T. I.
5. *Imhanitskiy M.* Novyye tendentsii v sovremennoy muzyike dlya russkogo narodnogo orkestra : ucheb. pos. / M. Imhanitskiy. – M. : GMPI im. Gnesinyih, 1981. – 80 s.
6. *50 rokiv Vinnitskomu uchilishu kulturi i mistetstv im. M. D. Leontovicha.* – Vinnitsya : DP «Derzh. Kartograf. F-ka», 2008. – 176 s.
7. *Pasichnyak L.* Perekladennya (aranzhuvannya) yak skladova suchasnogo repertuaru akademichnih narodno-instrumentalnih ansambliv Ukrayini / L. Pasichnyak // Visnik Prikarpat'skogo universitetu. Seriya «Mistetstvovnazstvo». – Ivano-Frankivsk : Play, 2004. – Vip. VII. – S. 190–198.
8. *Segeda Yu.* Orkestr, yakim pishaetsya Podillya / Yu. Segeda // Vinnichchina. – 2009. – 7 zhovt. – S. 4.

Сидлецкая Татьяна Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедры философии и гуманитарных наук Винницкого национального технического университета

Оркестр народных инструментов Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича: история становления и развития

Прослеживается становление и развитие оркестра народных инструментов Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Леонтовича. Дана характеристика инструментального склада и репертуара коллектива, освещается активная музыкально-просветительская и концертная деятельность, отмечается высокое профессиональное мастерство исполнителей.

Ключевые слова: оркестр народных инструментов, репертуар, инструментальный склад, исполнители, жанр.

Sidletska Tetyana, kandydat myśtecztoznawstva, docent kafedry filozofii ta humanitarnykh nauk Vinnytz'kogo nacional'nogo texnichnogo universytetu

The orchestra of folk instruments Vinnitsa College of Culture and Arts named after M. D. Leontovich: history of formation and development

The article is devoted to the formation and development of folk instruments orchestra Vinnitsa College of Culture and Arts named after M. D. Leontovich. It was found out that the folk orchestra of this educational establishment was organized in 1958. It was characterized instrumental staff of orchestra. Ascertained that the folk orchestra Vinnitsa College of Culture and Arts is a national-orchestral collective stringd-plucked type, based on a domra-sextet. It was determined the features instrumental orchestra. To them belong complete orchestral range; considerable technical, and artistically-expressive feasibilities; a full value of orchestral groups is in relation to composition of voices, range; dynamic balance is between orchestral groups; wide use of episodic tool that gives to the unicity and uniqueness to sounding of orchestra; possibility of orchestra to execute a various repertoire (from folk music – to the standards of the world classics). Revealed the characteristic signs of repertoire of collective, that is marked a genre-stylish variety, are exposed. Setting to of classic works of the Ukrainian and foreign composers, treatment of folk melos enter to him, original works for the folk orchestra of the modern Ukrainian composers, vaudeville-jazz music, accompaniments to the vocalists and instrumentalists.

Elucidated the active musical education and concert orchestra of folk instruments Vinnitsa College of Culture and Arts named after M. D. Leontovich. It is found out, that the performances of orchestra take place in many cities of Ukraine and got the high estimation of musical public.

It is marked that an orchestra of folk instruments Vinnitsa College of Culture and Arts named after M. D. Leontovich is approached on the characteristic signs to professional. Sharp evidence of it is genre-stylish variety of repertoire; perfection of instrumental composition; harmony of the orchestral sounding; high-class professional workmanship of performers; active concerto activity.

Key words: orchestra of folk instruments, repertoire, instrumental composition, performers, genre.

Надійшла до редакції 10.11.2015 р.

УДК 37.018.53:246.3

Дундяк Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

СУЧАСНІ ЛІТНІ ІКОНОПИСНІ ШКОЛИ В УКРАЇНІ

Здійснено огляд сучасних літніх іконописних шкіл України; проаналізовано структуру навчання, особливості програм викладання, особистості майстрів, педагогів тощо. Особливу увагу звернено на програми Іконописної школи «Радуж» Українського Католицького університету.

Ключові слова: релігійне мистецтво, церковне мистецтво, навчальні заклади, іконописні школи.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Внаслідок історичних реалій, релігійна освіта в Україні була практично знищена, але зараз триває процес її відновлення. Особливої дослідницької уваги потребують заклади, де готують митців у галузі церковного мистецтва, адже від якості викладання у цьому напрямі залежить якість і зміст майбутнього цього мистецтва. Останнім часом спостерігаємо поживлення та поширення такого явища, як літні іконописні школи. Спробуємо його проаналізувати. Поза дослідницьким полем залишаємо іконописні майстерні при монастирях, де працюють монахи та послушники і беремо до уваги лише ті іконописні школи, де відбувається навчання для широкого кола громадськості.

Аналіз досліджень і публікацій. Літні іконописні школи – нове явище в українському церковному мистецтві, пов'язане з відродженням втраченої за радянських часів традиції іконопису

для широкого загалу. Тому окремі аспекти статті фрагментарно висвітлені у небагатьох повідомленнях інформаційно-рекламного характеру в Інтернет-ресурсах [4], [6], [7] та поодиноких статтях у фахових виданнях.

Метою розвідки є аналіз особливостей функціонування літніх іконописних шкіл, структури навчання, специфіки програм викладання, майстрів-педагогів.

Виклад основного матеріалу. В Україні вже понад 20 років успішно працюють різні світські та церковні заклади, що готують фахівців з образотворчого та декоративно-ужиткового церковного мистецтва. Перші ластівки серед фахових світських закладів, що навчають упродовж років стаціонарно нових спеціалістів у цій галузі, були кафедра сакрального малярства Львівської національної академії мистецтв та майстерня М. Стороженка у НАОМА (Київ). З осіннього семестру 2009 р. в Українському Католицькому університеті запроваджено навчальні програми «Іконопис і сакральне мистецтво», що поєднує професійне вивчення мистецтва іконопису з богословською освітою. Подібним шляхом пішов ще один релігійний навчальний заклад – у Дрогобичі 2012 р. при Інституті Пресвятої Трійці відкрився факультет Церковного мистецтва.

Серед дитячих закладів, що своєю метою мають популяризацію іконопису, виділимо школу іконопису «Нікош» (одна з перших шкіл в Україні такого типу), яку 1996 р. відкрито стараннями подружжя Бенедишуків. Зауважимо, що роботи хмельницьких іконописців побували на численних вітчизняних та закордонних виставках, а їх вихованці, окрім написання ікон, розписують і храми. «Не секрет, що у новозбудованих храмах часто можна спостерігати хутірську ікону, яку пишуть непрофесіонали, котрі приїзять із Західної України. Це неправильно, адже духовні заклади будуються канонічно. Отже, і розписи в них мають відповідати всім канонам. Іконописання – надзвичайно відповідальне мистецтво. Тож у своїй школі прагнемо, щоб іконопис був завжди професійним», – стверджує керівник школи М. Бенедишук [9].

У школі навчаються понад 90 учнів, 82 із них – на бюджетній основі, а творчий і навчальний процес організовують 5 викладачів. Школа має дві майстерні, де учні засвоюють традиції візантійського та академічного іконопису. Школу відвідують не лише учні, творча молодь, а й люди зрілого віку [9].

Іконописна школа «Неопалима купина» створена у вересні 2001 р. зусиллями подружжя живописця А. Дроган та скульптора реставратора Д. Матяшевіча у Києві. Метою їх є збереження художньої традиції християнського мистецтва, іконографії та вивчення старих іконописних технологій. Окрім замовлень на іконописні та реставраційні роботи, майстерня проводить навчальну діяльність для дорослих, що мають бажання опанувати секрети іконопису. За час роботи до вивчення давнього мистецтва іконопису у школі долучилось майже 800 слухачів [10]. Однак інтерес до українського іконопису є доволі великий, а навчатися на стаціонарі у вищезгаданих закладах протягом року мають можливість не всі. Для такого кола зацікавлених та популяризації релігійного мистецтва загалом й стали створювати літні іконописні школи. Практика цих шкіл із кожним роком розширюється. Такі школи виконують й важливу просвітницьку місію, адже ставлення церковних громад та священників до творів давнього церковного мистецтва часто є варварським і призвело до непоправних втрат. Як зазначає Р. Василик: «...через брак спеціалістів за справу беруться випадкові люди, які перемальовують уцілілі, часів атеїстично-більшовицького періоду роботи в храмах відомих майстрів пензля... Некомпетентність громади, а подекуди й духовних осіб, особливо у віддалених районах, їхня безвідповідальність, призводять до жахливих наслідків. Так, на Дрогобиччині, вже в час незалежності, було спалено ікони, передані громаді Національним музеєм у Львові» [1; 236].

Зазначимо, що в останні роки набули популярності короткочасні літні програми для вивчення іконопису. Серед найбільш відомих і фахових відзначимо літню іконописну школу «Радруж» при Українському католицькому університеті (УКУ), яка діє з 2005 р. Її програма базується на вивченні темперного іконопису традиційної української ікони XIV-XVI ст. Ідея створення іконописної школи виникла з діяльності гуртка св. Луки, який активно розвивався в студентському колі університету. Як згадує організатор цієї школи, М. Філевич: «Хотілось розширити його діяльність, учасники гуртка висловили бажання доповнити свої теоретичні знання про ікону також практичними заняттями. Іншим важливим поштовхом до створення школи була відносна закритість більшості іконописних майстерень, що діяли тоді в нашому місті. Іконописці, у більшості своїй люди дещо інтровертні, не завжди охоче відкривають таємниці своєї майстерності. А разом із тим, зацікавлення іконописом у Львові має давні традиції...» [4]. Важливим аспектом, що спонукав УКУ до організації школи, було відсутність взаємозв'язку між практикою іконопису, духовним досвідом та початковими знаннями з богословських дисциплін. Учні школи, працюючи над створенням сучасної української ікони, вчаться від майстрів минулого – творців шедеврів західноукраїнського іконопису. Саме в тих творах

органічно поєднані традиції візантійського сакрального мистецтва і неповторний колорит місцевого народного генія.

Мета школи полягає у відродженні та творчому розвитку традицій східно-християнського сакрального мистецтва (насамперед – традиційного західноукраїнського іконопису), поверненні традиційної ікони в активний церковний ужиток через написання ікон для храмів і для «домашньої церкви»; популяризації української ікони, зокрема середньовічної, у світі і в нашому суспільстві. Різномісний професійний розвиток студентів поглиблюється через участь у літургійному житті Церкви, духовні бесіди, паломництва, культурні заходи (екскурсії, навчальні поїздки) [4].

Натхненним керівником школи є мистецтвознавець і богослов С. Тимо. Вона запрошує до школи для вивчення українського середньовічного малярства кращих фахівців галузі, зокрема реставраторів Львівського Національного музею ім. Андрея Шептицького – П. Петрушака і А. Чабан. «Відкривши первозданне автентичне малярство, вони змогли впевнено сказати: який саме пігмент використовувався митцем; розглянути характер, стилістику і манеру виконання ікони конкретного автора певного регіону» [8].

Про зрілість та професійність цієї школи іконопису, а також активну громадську позицію свідчить виставка «Жіночі лики святості», відкрита в галереї сучасного сакрального мистецтва «Iconart». «У наш непростий час, – розповідає С. Тимо, – мужність потрібно мати всім: солдатам, що воюють на Сході, матерям, що відпускають синів на війну, дружинам, що виховують дітей в таких умовах, людям, що мають сміливість проповідувати ідеали любові тим, хто вороже налаштований до них. І сили для цього можемо брати в Христа. Щоб в цьому переконатися, варто перечитати життя мучениць» [6]. Зауважимо також що, набувши досвіду, літня школа іконопису УКУ розширює свою діяльність поза межами Західної України. Так, у липні 2015 р. діяла літня школа українського іконопису у Києві в Інституті релігійних наук св. Т. Аквінського й була відкрита для усіх зацікавлених сакральним мистецтвом. Школа запропонувала унікальну нагоду пізнати древню техніку іконопису та власноруч написати ікону, маючи за зразок на кращі ікони XIV-XVI ст. Як і у Львові, школа поєднує практичні заняття з іконопису та лекції з богослов'я ікони, а учасниками школи можуть бути не лише люди з мистецькою освітою чи певним досвідом [2].

У монастирі Св. Онуфрія в Лаврові, на Старосамбірщині, з 2001 р. діє Літня школа українського іконопису «Відродження бойківської ікони». Ось що розповідає о. М. Олійник – ініціатор та керівник школи: «У найвіддаленіших селах краю зустрічаємо давні ікони великої мистецької вартості, написані з глибоким розумінням богослов'я. На жаль, сучасним українцям важко назвати іконописні школи та імена наших іконописців, бо власні майстри не популяризовані так, як це є в інших країнах» [5]. Тому мета літньої іконописної школи в цьому монастирі – вивчати здобутки вітчизняного церковного мистецтва, долучаючись до тієї традиції, що була перервана у радянські роки.

Цікаво й насиченою є програма навчання – реколекції для іконописців, ознайомлення з історією візантійського, західноєвропейського та українського іконопису (зокрема, Бойківщини); курс богослов'я ікони, літургики, іконографії; практичні заняття (технологія підготовки основи, копіювання та створення власної ікони), екскурсії.

Школа має п'ятирічний термін навчання. Після закінчення кожного курсу учні отримують відповідне посвідчення, а після завершення повного курсу – сертифікат про отриманні навички з правом праці в окремих ділянках церковного мистецтва.

Нещодавно в Ужгороді (влітку 2013 р.) з ініціативи монахів капуцинів Стрітенського монастиря почала працювати літня іконописна школа «Eikonon schole», програма якої поєднує в собі ознайомлення з сакральними пам'ятками Закарпаття, теоретичні лекції з історії церковного мистецтва та візантійської богослужбової традиції. Учасники школи щоденно беруть участь у молитвах та Літургіях, що відбуваються в храмах Мукачівської греко-католицької єпархії. Натхненник школи отець Ю. Русін зазначив, що ідея такої школи з'явилася, коли побачили, що люди, які є греко-католиками, живуть у візантійській традиції, відчувають певне нерозуміння у візантійській естетиці і не багато знають про ікону, властиву регіону [7]. Брати-капуцини мають досвід проведення подібних шкіл у Костянтинові, де брат С. Губицький вже протягом п'яти років проводить іконографічні уїк-енди. «У цій групі є багато людей, які вперше зустрічаються з малюванням. Це великий плюс, бо в порожній глечик можна більше налити, аніж в уже заповнений. Наприклад, серед учасників є художник і йому важче від'єднати живопис від іконопису» [7].

На першому етапі учасники школи вчилися писати ікону Спаса Нерукотворного; під час наступної малюватимуть ікону Богородиці, а пізніше – групову ікону, тобто розвиватимуть уміння. Під час школи учасники мають змогу відвідати чимало закарпатських храмів та отримати фахові пояснення особливостей архітектури та розписів, а також народних традицій, від М. Приймича,

відомого знавця церковного мистецтва Закарпаття. Окрім того, маємо й приклади літніх іконописних шкіл-плерів. Отець Я. Бурас десять років тому побачив будівлю колишньої лікарні у прикордонному с. Замлиння на Волині, вирішив збудувати тут духовний та релігійний центр, де були б створені умови не лише для повноцінного відпочинку дорослих та дітей, а й для розвитку творчих здібностей, занять спортом, туризмом, краєзнавством. Тоді й виник задум зробити плер іконопису у польсько-українському порубіжжі. Плер не лише справжнє свято творчості, але й зустрічі художників із мешканцями цього краю, вивчення історії, українського побуту. Проект заснований на досвіді плерів іконопису, що традиційно відбувався у Польщі в с. Новіца.

Науковим і художнім керівником є професор, завідувач кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв Р. Василик. За словами організаторів, подібні плери – це закладання майбутньої культури, в тому числі й іконописної, це майданчик для діалогу, до якого долучаються духовні люди, що хочуть творити заради духовності [3]. Для митців усе безкоштовно (про фарби, дошки та інші матеріали для творчості подбало консульство Республіки Польща). Художники-початківці, шанувальники мистецтва, ті, кого зацікавить такий захід, зможуть побачити процес творчості та набуті досвіду, а представлені на виставках після плеру твори дещо відрізняються від традиційного образу ікони. Деякі загалом виглядають по-новому, тому викликають дискусії серед вірян. Однак всі вони витримані в каноні, не зважаючи на сучасне трактування образів [3]. Після закінчення плеру відбуваються виставки робіт його учасників у різних містах України та Польщі. Зокрема їх можна побачити у Луцьку, Острозі, Сарнах, Любомлі, Холмі, Любліні та Варшаві.

Отже, західноукраїнські літні іконописні школи є важливим способом популяризації церковного мистецтва загалом та ікони зокрема серед широкого кола християн, особливо серед непрофесійних художників. Представлені у розвідці школи, завдяки цікавим та насиченим навчальним програмам вдало поєднують практику іконопису та духовний досвід із початковими знаннями з богословських дисциплін. Вони є добрим доповненням до закладів, існуючих сьогодні, де готують фахівців у галузі церковного мистецтва. Відрадно, що такі школи є у всіх православних церков та греко-католиків. Наведені вище факти дають надію на те, що у найближчому майбутньому в інтер'єрах українських храмів зменшиться кількість кітчу.

Список використаної літератури

1. **Василик Р.** Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання / Р. Василик // Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Р. Т. Шмагала. – Л. : Укр. технології, 1999. – Спецвип. Мистецька школа напередодні III тисячоліття. – С. 234–238.
2. **Двадцятого липня – першого серпня 2015 – літня школа українського іконопису у Києві** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ugcc.kiev.ua/blog/20-lypnaya-1-serpnaya-2015-litnya-shkola-ukrajinskoho-ikonopysu>
3. **З боєм у серці. На кордоні з Польщею відбувся екуменічний іконописний плер** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/57182/>
4. **Іконописна школа «Радуж»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ss.ucu.edu.ua/educational/litnya-ikonopysna-shkola/>
5. **Іконописна школа у Лавові** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://skoromna.at.ua/index/ikonopisna_shkola/0-9
6. **Калачова Н.** Іконописна школа «Радуж» відкрила першу виставку ікон [Електронний ресурс] / Н. Калачова. – Режим доступу : <http://ucu.edu.ua/news/16381/>
7. **Карапінка М.** У гостях в Eikonon Schole на Закарпатті [Електронний ресурс] / М. Карапінка – Режим доступу : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/52985/>
8. **Майовець А.** Відродження середньовічної української ікони в школі і майстерні Українського католицького університету [Електронний ресурс] / А. Майовець. – Режим доступу : <http://intkonf.org/mayovets-a-i-vidrozhennya-serednovichnoyi-ukrayinskoyi-ikoni-v-shkoli-i-maysterni-ukrayinskogo-katolitskogo-universitetu/>
9. **Перша в Україні студія іконопису** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://cbs.km.ua/?dep=1&dep up>
10. **Школа іконописи «Неопалимая Купина» об'являє набір студентів** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://b2blogger.com/pressroom/70600.html>

References

1. **Vasilik R.** Rol sakralnogo mystetstva u vyhovanni molodi dovuzivskogo navchannya / Roman Vasilik // Visnik Lvivskoyi akademiyi mystetstv : zb. nauk. pr. / za red. R.T. Shmagala. – Lviv : Ukr. tehnologiyi, 1999. – Spetsvypusk. Mistetska shkola naperedodni III-go tysyacholittya. – S. 234–238
2. **Dvadsyatogo lipnya – pershogo serpnaya 2015 – litnya shkola ukayinskogo ikonopisu u misti Kyevi** [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://ugcc.kiev.ua/blog/20-lypnaya-1-serpnaya-2015-litnya-shkola-ukrajinskoho-ikonopysu-u-misti-kyjevi/>
3. **Z bolem u serstsi. Na kordoni z Polshcheyu vidbuvsya ekumenichniy ikonopisniy plener** [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/57182/>

4. *Ikonopisna shkola «Radruzh»* [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://ss.ucu.edu.ua/educational/litnya-ikonopisna-shkola/>
5. *Ikonopisna shkola u Lavovi* [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://skoromna.at.ua/index/ikonopisna>
6. *Kalachova N.* Ikonopisna shkola «Radruzh» vidkryla pershu vystavku ikon [Elektronniy resurs] / N. Kalachova. – Rezhim dostupu : <http://ucu.edu.ua/news/16381/>
7. *Karapinka M.* U gostyah v Eikonon Schole na Zakarpatti [Elektronniy resurs] / M. Karapinka. – Rezhim dostupu : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/52985/>
8. *Mayovets A.* Vidrodzhenya serednovichnoyi ukrayinskoyi ikoni v shkoli i maysterni Ukrayinskogo katolitskogo universitetu [Elektronniy resurs] / A. Mayovets. – Rezhim dostupu : <http://intkonf.org/mayovets-a-i-vidrodzhennya-serednovichnoyi-ukrayinskoyi-ikoni-v-shkoli-i-maysterni-ukrayinskogo-katolitskogo-universitetu/>
9. *Persha v Ukrayini studiya ikonopisu* [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : http://cbs.km.ua/?dep=1&dep_up=109&dep_cur=223
10. *Shkola ikonopisi «Neopalimaya Kupina» obyavlyayet nabor studentov* [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://b2blogger.com>

Дундяк Ирина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и теории искусства ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Современные летние иконописные школы Украины

Осуществлен обзор летних иконописных школ Украины; проанализирована структура учебного процесса, особенности программ преподавания, личности мастеров, педагогов. Особенное внимание уделено программе школы иконописи «Радруж» Украинского католического университета.

Ключевые слова: религиозное искусство, церковное искусство, учебные заведения, иконописные школы.

Dundiak Iry`na, kandy`dat my`stecztvoznavstva, docent kafedry` dy`zajnu i teorii my`stecztva DVNZ «Pry`karpats`ky`j nacional`ny`j universy`tet im. V. Stefany`ka»

The modern summer icon painting schools in Ukraine

The positive process and the revival of religious art has many contradiction and negative trends in Ukrainian society. The value of destroying monuments of past times and involving the creation of new work of religious art uneducated people are negative trends in modern religious art. This can be overcome only by broad educational work with priests and church communities.

Religious and church education in Ukraine of late XX – early XXI century is not enough researched in details. A review of secular and church institutions in Ukraine, that train specialists in religious art (fine and decorative), allows us to analyze the structure of education in these institutions, features of teaching programs, individual artists and teachers and to identify leading institutions in this sphere. The positive experience include work of Vasylyk R. and his long standing activities in training professionals in the field of religious art at the Department of sacral art of Lviv National Academy of Arts. The practice of various schools of icon, circles, plein exists in all Christian religious confessions of modern Ukraine. They have both periodic and stationary character. Among them I want to highlight the various programs of the Ukrainian Catholic University in Lviv.

The summer icon painting schools became especially popular recently because of quite large interest to Ukrainian iconography, and not all people have the possibility to study on full-time department during the year. The first and for today the most powerful school is «Radruzh» Ukrainian Catholic University. The summer icon painting «Eikonon school» in Uzhgorod is very interesting as well.

Such schools successfully combine iconography and spiritual practice experience with initial knowledge of theological disciplines. They are a good addition to the institutions that exist today, where full-time education is preparing the specialists in religious art.

Key words: religious art, church art, educational institutions, ikon-painting school.

Надійшла до редакції 13.11.2015 р.

УДК 78.03(477.56)

Маслова Юлія, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри джазу та естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв

ПІСЕННО-ФОЛЬКЛОРНІ ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Аналізуються культурно-генетичні принципи інституалізації української вокальної школи на основі пісенно-фольклорної вокальної традиції. Надаються дефініції понять «фольклор», «внутрішня форма», «зовнішня форма», «музичний фольклор», «усна традиція».

Ключові слова: фольклор, внутрішня форма, зовнішня форма, музичний фольклор, усна традиція.

Українське мистецтвознавство у своєму розвитку охоплює дедалі ширше коло мистецько-духовного надбання, серед яких важливе місце посідає сучасне вокальне мистецтво. Проголосивши курс на державну незалежність, країна стратегічно взяла курс на розбудову демократичної держави, духовне відродження і розвиток національної культури, стимулюючи мистецтвознавство критично поглянути на стан вивчення проблем пісенно-фольклорних шкіл країни. Пісенно-фольклорні школи – це не лише регіональна даність, а, передусім, тип музикування.

Мета статті – визначити принципи формування пісенно-фольклорних шкіл України.

Як відомо, поняття «фольклор» уперше ввів до наукового обігу видатний англійський історик і бібліограф В. Томс 1846 р. У перекладі з англійської «фольклор» позначається як народна мудрість, народне знання. Нині існує чимало спокус позбавити цей термін первісного значення. Інколи виникають типово релятивістські твердження, що, мовляв, усний фольклор, пісенна фольклорна творчість як поняття давно вже застаріли. Однак це, передовсім, свідчить про неусталеність понятійного апарату, який вживається по-різному в різних контекстах. Так, фольклор можна розглядати на суто емпіричному рівні, як регіональні школи музикування, побутування традиційного співу, а можна бачити у вимірі етнокультури в цілому. Якщо звернутися до глибинних витоків розуміння фольклору як мудрості, народного знання, то, звичайно, немає сенсу заперечувати цю категорію. Більше того, мудрість, знання корелюють із парадигмою знаково-семантичної природи музики, глибше – семіологічною парадигмою. Проте музика як певний рід або вид діяльності людини має передумовою слово. Слово – як глибинно-креативну засаду моделювання світу. Саме означений аспект (вербально-музичний) є достатньо складним і напрочуд цікавим. У цьому зв'язку пошлемося на дослідження С. Шипа, який зауважує, що порівняння музики з процесом вербального мовлення, теоретичне зіставлення музичних принципів із закономірностями мовного спілкування людей мають багатовікову традицію в світовому музикознавстві [6].

Можна стверджувати, що знаковий або семантичний контекст інтерпретації музики, як і вокальної школи, є достатньо метафоричним і разом із тим інтерпретативним підходом. Використовуючи семіотичний інструментарій інтерпретації музики, дослідники приходять до досить різних її визначень. Так, пошук елементарних одиниць музики, які б нагадували слово, так ні до чого і не привів. Більше того, категорії ритму, інтонації як наскрізні універсалиї художнього процесу, не мають відповідних еквівалентних семіотичних конотацій. Тобто проблема парадигми, закономірного устрою, ладу як космологізму культури, що у фольклорі є усталеним і опрацьованим як традиційний устрій, модель світу, є важливою для сучасного розвитку теоретичного музикознавства.

Пісенні фольклорні школи – не лише регіональна константа, як прийнято їх розуміти у фольклористиці, а це, передусім, тип музикування. Саме так побудовані роботи А. Іваницького, який протягом багатьох років досліджує фольклор як модельний процес, тип музикування.

Отже, дотримуватимемось саме цієї традиції і будемо говорити вже не про генезу міфологічних шкіл, еволюцію, про що вже йшлося, а про тип музикування як модельний принцип, що відбувається в різних артефактах сучасної культури, і зокрема, у вокальній культурі ХХ ст.

Варто зазначити ще один аспект, який О. Потебня визначав як «поетичний» [5]. Символізм мови умовно можна було б назвати поетичністю, бо визначення «внутрішньої форми» слова ототожнюється з поетичністю слова. Якщо це порівняння достовірне, то питання про внутрішню форму слова є тотожним питанню про належність мови до поезії і прози, тобто, до літературної форми. Поезія є одним із видів мистецтва, тому зв'язок зі словом може вказувати на загальні ознаки мови і мистецтва. Щоб знайти ці ознаки, почнемо з ототожнення образних еквівалентів слова і твору мистецтва. «В слові вирізняємо зовнішню форму, тобто, членороздільний звук, зміст, що об'єктивується засобом звуку і внутрішню форму, або найближче етимологічне значення слова, спосіб, який виражається в змісті. При певній увазі немає необхідності змішувати зміст і внутрішню форму» – зауважував О. Потебня [5; 22].

Поняття «внутрішня форма» і «зовнішня форма» походять від Гегеля. Нині це є усталеною традицією. Але, коли говоримо про вокальні школи, то потрібно визначити ці компоненти диференційно, структурно. Один – змістовний, етимологічно-семантичний, а інший – звуковий, фонетичний. Це настільки важливі реалії, що, на жаль, почасти поняття «вокал» підмінюється «артикуляцією», тобто, зовнішньою оболонкою звукового донесення змісту. Проте, наскільки з'єднані форма зовнішня і форма внутрішня, або зміст і форма? О. Потебня розумів цю єдність досить широко, як і вся міфологічна та семіологічна школа.

Варто зазначити певні конструктивні посилки, що дають можливість структурувати саму змістовність, артикулятивність, фонізм або звуковий світ слова як певний вокал. І саме вокал, означений в усно-фольклорній традиції. Тобто, це та артикулятивність, що має синкретичний характер, де виконавці і слухачі не розподіляються, а з'єднані в одному творі. Саме навчання, як і

існування школи, здійснюється без розчленування на учнів і вчителів. Цей глибинний міфологічний і разом із тим фундаментальний засіб навчання в гурті, за словами О. Потебні, є не лише фундаментальним, а найбільш загальним, цілісним, є тим ідеалом, до якого має прагнути будь-яка школа, але на підставі вже зовсім інших реалій вокальної культури. Не міфологічних систем єднання в гурт, а поетичних, риторичних, семантичних, пов'язаних із дидактикою, педагогікою вокалу.

Звичайно, всі означені аспекти можемо охопити в обмежених рамках даного дослідження. Наше завдання – визначити лише типологію культурно-історичних надбань шкіл, пов'язаних із пісенно-фольклорними, сакральними, оперними, салонними, ансамблевими синтезами. Кожен тип має свої ознаки цілісності культурно-історичного образу, тому має визначатися в контексті тієї чи іншої вокальної модальності. Сама по собі вокальна модальність, як тип цілісності, конденсує єдність семантичної і водночас фонетичної ознаки слова, яке стало співом.

Звернемося ще раз до праць О. Потебні, зокрема, його «Записок з історії словесності»: «Будь-яке створення нового слова з минулого, – зауважував О. Потебня, – створює разом із новим значенням і нове уявлення. Тому можна сказати, що первинно будь-яке слово створюється з трьох елементів: єдності членороздільних звуків, тобто, зовнішнього знака як значення, уявлення, тобто, внутрішнього знака значення і самого значення. Іншими словами, завжди в цьому подвійному ставленні є наявним знак значення, як звук і як знак уяви. Звук і значення назавжди є тими складовими існування слова, як уявлення, що втрачається» [5].

А. Іваницький зауважує, що фольклор охоплює поетичну, музичну, хореографічну, драматичну творчість народу. Така багатогранність фольклору обумовила розгалуження фольклористики на ряд наукових напрямів, серед яких головними є словесна та музична фольклористика. «Музична фольклористика вивчає народну музику, при чому не тільки музичні зразки, але й музичний побут в його історичному розвитку. Такі завдання зближують музичну фольклористику з етнографією, яка вивчає матеріальну культуру, розселення і культурно-побутові взаємини народів. Через це, поряд із терміном «музична фольклористика» вживаються інші: етномузикознавство, порівняльне музикознавство, музична етнографія. В них підкреслено народознавче спрямування цієї дисципліни (на відміну від загального музикознавства, що вивчає професійну індивідуальну творчість пісенної традиції)» [2; 5]. Важливо, що тут вже бачимо структурно-диференційований підхід, де розділяється словесна фольклористика і музична і визначається етнокультурний прошарок, який стає народознавчим. Це типова дефініція фольклорної школи, яку заперечує більшість сучасних дослідників. Однак, на думку А. Іваницького, не можна розривати слово й музику, культуру й саме музичне звучання слова, що було первинним інструментом музикування в широкому розумінні, можна розуміти як усну, пісенну фольклорну традицію.

Як же визначаються саме ці конотації в музичному фольклорі? «Усність – єдиний спосіб зберігання фольклорних творів, а виконання – єдина можливість їх функціонування» – відмічає А. Іваницький [2]. Він зауважує, що фольклорові притаманні біфункціоналізм, синкретизм, усність, колективність, імпровізаційність, варіативність.

Отже, усна традиція неможлива без варіативності. Вона не може бути однозначно зафіксована в пам'яті, не має однозначно коду фіксації. Варіативність відбувається в кожному імпровізаційно-інтонативному артикулюванні мотиві, образній цілісності, яка належить фольклору. Ці ознаки є ознаками дум, епосу, історичних пісень. Вони, по суті, і створюють ті підстави монументалізму або великих форм, які не можна звести до біфункціоналізму, але можна зазначити як синкретизм, як могутню космологічну реальність. Саме в останній існує міфологічна поетична цілісність. Міф побутує як попередня, первинна мова, а поетична цілісність відбувається як артикуляція цього міфа виконавцем, будь-то кобзар, лірник, чи вокаліст, який співає історичні пісні. Важливо, що ці особливості міфопоетичного інтонування в музиці надзвичайно трансформуються. Сам тип існування пісенно-фольклорної школи України як варіативного інтонування, варіативного звернення до народної пам'яті, що має свої вікові традиції, пов'язують із регіональним розмаїттям вокальних шкіл.

Фольклорна творчість має свої родові жанри, тематично зазначені конфігурації, що стають конфігураціями вокальної школи. Так, скажімо, виділяється драматичний вид, де використовують рольовий розспів та діалог. У фольклорі він поширений найменше, в основному це новорічні вистави та деякі ігрові пісні, веснянки та ін.

До епічного роду належать билини, думи, балади, історичні пісні. Іноді сюди зараховують обрядові пісні, однак більшість фольклористів виділяють обрядову творчість як окрему родову категорію фольклору. До ліричного роду належать соціально-побутові, козацькі, чумацькі, наймитські, рекрутські і побутові пісні про жіночу долю, про кохання, жартівливі пісні, танцювальні та ін.

Кожен рід ділиться на жанри, або жанрово-тематичні групи. Жанр у музичній фольклористичі – термін, яким позначаються групи пісень певного роду, для якого, насамперед, показова єдність

функцій. На підставі функціонального критерію, як зазначив А. Іваницький, виділяють жанри веснянок, русальних, весільних, дитячих пісень тощо.

Сам по собі розподіл на види, епічні, ліричні, жанрові ознаки фольклору стає одним із важливих типологічних чинників структурування шкіл. Це, зокрема, кобзарські школи, школи хорового виконання, народні хори, які тією чи іншою мірою презентують той чи інший жанр. Їх синтези тяжіють до певного ансамблевого жанрового відтворення того чи іншого репертуару. Цілісність фольклору як міфопоетичної реальності культури потребувала специфічної рефлексії. Виникають певні школи вивчення фольклору, зокрема школи, представники яких вивчають саме вокальні фольклорні форми музикування. Вони є достатньо відомими.

Починаючи з другої половини XIX ст. відбувається збільшення досліджень етнологічного типу. Це праці П. Чубинського, у музичній творчості – дослідження, пов'язані з творчістю М. Лисенка та ін. В академічному просторі вже зазначалися такі постаті, як О. Потебня, О. Веселовський. Утворюється навіть так звана міфологічна школа, де міф розуміється досить широко і сама уява міфа виглядає достатньо романтично – як підґрунтя творчості, об'єднання з природою [1; 26]. На підставі цієї школи виникає компаративістська школа, що досліджує єдність міфів і релігій, форм музикування всіх культурних контекстів.

Таким чином, розвиток самих шкіл щодо фольклорного мистецтва відбувався в різних контекстах. О. Потебня та О. Веселовський поєднували в своїй науковій діяльності академічне фольклорознавство з польовими дослідженнями. Ці школи доповнюються пізніше семіологічною школою (французькою, американською, тартусько-московською), що мають свої прикметні ознаки. Так, зокрема, школа Ю. Лотмана тяжіла до культурологічних визначень етнокультури. Вчений розглядав етнокультуру широко, в просторі побутової культури в цілому. Він вводить навіть поняття «семіосфера культури», де під семіосферою розумів не лише знаковий контекст, а всю історичну цілісність культури. Тобто, виникає розмаїття шкіл, підходів, і на підставі саме цього розмаїття формуються своєрідні рефлексії щодо вокальних шкіл. Українська школа в контексті музичної фольклористики і в контексті усної пісенної традиції – це проблема осмислення цих традицій та їх інтерпретації. Означені аспекти – зберігання, осмислення і рефлексія дають можливість цілісного відтворення поетики школи на підставах не шкільної дидактики, а культурно-семіологічних, інтонаційних вимірів. Ці реалії, звичайно, мають базуватися на підставі самого матеріалу. На наш погляд, такий підхід дещо спрощує генезу формування цілісності музичного простору. Але те, що він починається з вокальної музики, тобто, словесного тексту, є важливим для розуміння того, що вокал є засадою музикування, однією з фундаментальних реальностей музичної культури.

Ф. Колесса, як і К. Квітка, доклав чимало зусиль до того, щоб реконструювати і здійснити аналіз ритміки, устрою, ладу українських народних пісень. Він називав музично-синтетичну традицію українського фольклору засадничою і виокремлював п'ять її форм або етапів. І. Іваницький констатує з цього приводу: якщо П. Сокальський обмежувався аналізом піввірша, то Ф. Колесса вважав, що піввірш не є найменшою частиною строфи; вірш може складатися не лише з двох, але й з трьох і навіть із чотирьох музично-синтетичних стоп [4; 26]. Прикметно, що така структурація, де вірш, слово, інтонація є певним культурно-історичним матеріалом, аналізується як цілісність вокальної модальності. Отже, інші види мистецтва теж можна узгоджувати, скажімо, з риторикою чи з семіологією. До речі, С. Шип здійснив аналіз, у якому намагався з'ясувати єдність музичної фонетики, музичної морфології, графематики, синтагматики і синтаксису [6].

Звичайно, подібні аналогії досить метафоричні, однак свідчать про те, що семіотичний підхід дає можливість здійснити певне структурування на підставі знакових конфігурацій, на підставі симбіотичних форм об'єднання думки й почуття, які визначаються як двохвимірною моделлю знака. Тобто, міфологізм як синкретична настанова структурується, але це структурування не свідчить про те, що синкретизм зникає. Він маргіналізується, перетворюється з форми тотальної передачі традиції в тип мислення, поетики. Згодом К. Квітка стає одним із найвпливовіших фундаторів наукової школи фольклористики. Значну увагу, зокрема, він приділяє вокальним школам у фольклорі. На його думку фольклор перетворюється в аматорську форму, або так звану самодіяльність. Це призводить до певного знищення первинного синкретизму [3; 6]. Однак аматорська форма, попри все, зберігає всі ті конфігурації поетики вокального співу, що залишилися в рамках гуртового співу.

Отже пісенно-фольклорна традиція, її витоки, особливо витоки вокального мистецтва України, орієнтуються на сольну традицію та народне багатоголосся. Імпульсом для розвитку сучасних вокальних шкіл слугують динамічні структури, що несуть у собі стильові ознаки переходу поліфонічного багатоголосся в інструментальний акомпанемент вокальних партій сучасних композиторських форм, що свідчать про вокальні неостилі, полістилізм і про неоміфологічне бачення

семантичного, культурного, музичного образу слова, що звучить, слова, що несе в собі сенс і суть. Фактично постає питання про створення метакультурної мови або лексики вокальної реальності, яка існує в різних контекстах. Зазначений контекст, пов'язаний з міфопоетичною традицією, несе в собі величезний пласт глибинних, гуртових, а також романсових і кобзарсько-лірницьких інтонацій. Це особлива реальність, яку не можна уніфікувати. Ця реальність описується як к реаліях професійної школи, так і в реаліях культурних традицій.

Список використаної літератури

1. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; ред., вступит, ст. и примеч. В. М. Жирмунского. – Л. : Худож. лит., 1940. – 648 с.
2. **Іваницький А. І.** Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненням та коментарями) / А. І. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.
3. **Квитка К. В.** Избранные труды. В 2 т. Т. 2 / К. В. Квитка ; сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – М. : Сов. композитор, 1971. – 422 с.
4. **Колесса Ф. М.** Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1969.
5. **Потебня А. А.** Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
6. **Шип С. В.** Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. / С. В. Шип. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2002.

References

1. **Veselovsky A. N.** Ystorycheskaya poetyka, / A. N. Veselovsky ; eds., Join, and article Gurevich. V. N. Zhymunskoho. – L. : Hudozh. L-ra, 1940. – 648 s.
2. **Ivanytskyi A. I.** Readings on Ukrainian folk music (with explanation and commentary) / A. I. Ivanytskyi. – Vinnitsa : NEW BOOK, 2008. – 520 s.
3. **Kvitka K. V.** Favourites works. In 2 t. T. 2. / K. V. Ticket ; comp. a comment is. V. L. Hoshovskoho. – M. : Soviet composer, 1971. – 422 s.
4. **Kolessa F. M.** Melodies of Ukrainian folk dumas. – K. : Naukova Dumka, 1969.
5. **Potebnya A. A.** Teoretycheskaya poetyka A. A. Potebnya – M. : Vysshaya School, 1990. – 344 s.
6. **Ship S. V.** Symbolic function and organization of musical language broadcasting: Abstract of dissertation for Doctor of Arts. – K. : NMAU Tchaikovsky, 2002.

Маслова Юлия, кандидат искусствоведения, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств

Песенно-фольклорные вокальные школы Украины

Прослеживаются культурно-генетические принципы институализации украинской вокальной школы на основе песенно-фольклорной вокальной традиции. Представлены дефиниции понятий «фольклор», «внутренняя форма», «внешняя форма» «музыкальный фольклор», «устная традиция».

Ключевые слова: фольклор, внутренняя форма, внешняя форма, музыкальный фольклор, устная традиция.

Maslova Yuliya, kandydat my'stecztvovnavstva, docent kafedry` dzhazu ta estradnogo spivu Ky`yivs`kogo nacional`nogo univerty`tetu kul`tury` i my'stecztv

Song folklore vocal schools of Ukraine

In the article proslidkovuyut'sya In a civilized manner genetic principles of instutualizacii of Ukrainian vocal school on the basis of song folk-lore vocal tradition. Definicii of concepts «folk-lore», «internal form» is given, «external form» «musical folk-lore», «verbal tradition». Description in a civilized manner genetic signs of instutualizacii of Ukrainian vocal school as song folk-lore inheritance, analysis of development of schools of folk-lore art in various artistic.

The modern Ukrainian art history in its development encompasses a growing range of the artistic and spiritual heritage including important element of contemporary vocal. Declaration of Independence of Ukraine strategically working towards building a democratic state, a spiritual revival and development of national culture stimulate broader art history and critical look at the state of studying the problems of folk song and schools in Ukraine. Song and folklore schools - is not only a regional granted, as we are used to, and as they understand them in folklore, and is, above all, the type of music.

Moreover, the categories of rhythm, intonation as cross-cutting universals artistic process, do not have the equivalent of semiotic connotations. That is, the problem of paradigm, the problem of regular order, as kosmologizmu down culture that folklore is sufficiently established and worked as a traditional system, model of the world, of course, is very important for the modern development of theoretical musicology. Song folklore schools - is not only a regional constant, as is commonly understood in their folklore, and is, above all, the type of music. That is built of A.Ivanytskoho, who for many years as a model explores the folklore process as a type of music. So we stick to exactly this tradition and will talk not about the genesis of mythological schools, evolution, as already mentioned several times, but the very type of music as a model principle which occurs in various artifacts .

Key words: folk-lore, internal form, external form, is musical folk-lore, verbal tradition.

Надійшла до редакції 11.11.2015 р.

ЗМІСТ

Виткалов В.Г. Мистецька парадигма національної культурної політики крізь призму вітчизняного наукового пошуку	3
---	---

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Бацак К.Ю. Особливості формування та забезпечення діяльності італійських оперних труп у міському театрі Одеси 1820 – поч. 1870-х рр	8
Демідко О. Театральне мистецтво Північного Приазов'я початку ХХ ст.: шляхи розвитку	15
Бермес І.Л. Культуротворча сутність Галицького музичного просвітництва (перша третина ХХ ст.)	21
Холодинська С.М. Футуризм у контексті авангардного руху: від італійського досвіду до українських інваріцій	27
Павленко Л.О. Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства в другій половині ХХ ст.	33
Кравчук К.Г. Художнє життя та мистецькі процеси у м. Хмельницькому кінця 1980 – початку 1990-х років	38
Марченко В.В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр.	43
Іваненко С.О., Мархайчук Н.В. Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920-1930-х рр. Михайло Зубар	48
Ізваріна О.М. Біографія В. Йориша у світлі архівних документів 20-х років ХХ століття: історико-культурна ретроспектива	56
Гуляєва О.В. Виникнення та розвиток мистецтва авангарду у художньому житті Півдня України початку ХХ століття	60
Щербань А. Політичний чинник впливу на трансформацію орнаменталізації традиційної кераміки лівобережної України	64
Піщанська В.М. Придніпровський декоративний розпис у мистецтві українського козацтва XVII-XVIII століть	68
Якимечко Л.М. Декоративний розпис Параски Хоми в контексті народного мистецтва Покуття	73
Молчко У.Б. Концертне життя Львова початку ХХ сторіччя в рецензіях Меланії Нижанківської	80
Шовгенюк С.С. Інструменти сімейства бас-кларнетів та їхнє поширення у концертній практиці 10-40-х років XIX століття	86
Бєдакова С.В. Новаторське експериментаторство Романа Сімовича (20-30 роки ХХ ст.)	91
Фішер Т.П. Класика і пропаганда: концертне життя Львова 1941-1944 рр. у світлі щоденної преси	95
Кисельова К.О. Формоутворення жіночого костюма 50-х років ХХ століття	101
Павлюк І.А. Різдво у сучасному Львові: традиції і новаторство культурно-мистецьких заходів	109

<i>Корольчук О.Л., Виткалов С.В.</i> Фестивальна регіональна практика в проблемному ціннісному аспекті сучасної культурної ситуації	113
---	-----

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Гамалія К.М.</i> Рим: магія дійсності чи реальність міфу?	118
<i>Фурдичко А.О.</i> Ритмомелодична будова народної мови в емоційному континуумі	124
<i>Терещенко-Кайдан Л.В.</i> Бісеміотика як методика дослідження нотних рукописів, зразків візантійської та слов'янської культур	129
<i>Іванова Д.О.</i> Концепції походження українського лялькового вертепу	135
<i>Маршала А.Ю.</i> Особливості архітектури покровського собору у м. Чугуєві як пам'ятки класицизму	139
<i>Чернецька Н.Г.</i> Бандурне мистецтво Волині: від аматорства до професіоналізму	144
<i>Бардашевська Я.М.</i> Псалми у творчості Віктора Степура: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації	150
<i>Бійо В.В.</i> Проблеми інтерпретації опери Ж.-Ф. Рамо «Бореади»	156
<i>Ластовецька Л.В.</i> «Галицькі пісні» Левка Ревуцького	162
<i>Мольдерф Т.М.</i> Європейські критерії академічності в сольному виконавстві	166
<i>Свірідовська Л.М.</i> Програмні ознаки фортепіанної мініатюри М.В. Лисенка	170
<i>Самая Т.В.</i> Художня критика в галузі естрадного мистецтва: проблемні питання	174
<i>Леонова К.І.</i> Становлення та розвиток рангової групи одягу прет-а-порте як демократичної альтернативи високої моди	180
<i>Богатирьова Ю.М.</i> Вплив популярної музики на розвиток естетичної культури дитини	187

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Виткалов С.В.</i> Національна ідентичність крізь призму наукової конференції	192
<i>Івановська Н.</i> Бієннале як модель сучасного культурного простору України	196
<i>Сідлецька Т.І.</i> Оркестр народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича: історія становлення та розвитку	200
<i>Дундяк І.М.</i> Сучасні літні іконописні школи в Україні	204
<i>Маслова Ю.</i> Пісенно-фольклорні вокальні школи України	208

CONTENTS

V. Vytkalov. Artistic paradigm of national cultural policy through the prism of home scientific search	3
---	---

Chapter I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

Batsak K.J. The features of the Italian opera troupes forming and activity providing in Odesa theatre in 1820 – the beginning of 1870-s	8
Demidko O. Theatrical art of North Pryazov at the beginning of XX century: ways of development	15
Bermes I. Culture creating nature of Galician musical education (the first third of the XX century)	21
Holodynska S. Futurism in context of vanguard rush: from Italian experience to Ukrainian interpretations	27
Pavlenko L.A. Formation and development of academic bandura executions in the second half of the twentieth century	33
Kravchuk K.G. Artistic life and artistic processes in Khmelnytskyi in the 1980 – to beginning 1990-th	38
Marchenko V.V. Approval of the status of the accordion as a professional tool in solo and ensemble-orchestra performance in the 1950-1970-ies	43
Ivanenko S., Marhajchuk N. The unknown pages from the past of Kharkiv school of Art History of the 1920-1930-th: Mikhaïlo Zubar	48
Izvarina O. Biography of V. Yorysh in the light of archival documents of 20-s of XX century: historical and cultural retrospective	56
Gulyaeva O. The emergence and development of avantgarde art in the artistic life of the South of Ukraine in the early twentieth century	60
Shcherban A. The political aspect of influence on the transformation of traditional pottery ornamentation in Left-Bank Ukraine	64
Pishchanska V. Prydniprovyia decorative painting in the art of Ukrainian Cossacks XVII-XVIII centuries	68
Yakymchko L. Decorative painting of Paraska Khoma in the context of folk art of Pokuttya	73
Molchko U. Concert life of the city of Lviv in the beginnings of XX century in Melaniya's Nyzhankivska reviews	80
Shovgenyuk S. The family of the bass-clarinets and its spreading in the concert practise of 1810-1840	86
Bedakova S.V. Innovative creative experimentation of R. Simovych (20-30 of the XX th century)	91
Ficher T. Classics and Propaganda: Lviv Concert Tradition in 1941-1944 as Highlighted in Press	95
Kyselova K. Form-making characteristics of 1950-s female costume	101
Pavlyuk I. Christmas in modern Lviv: traditions and novelties in cultural-artistic events	109
Korolshuk O., Vytkalov S. Festival regional practice in the problem valued aspect of modern cultural situation	113

Chapter II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Gamaliya K.M. Rome: the magic of actuality or the reality or myth?	118
Furdychko A.O. Rhythm and melodic structure of the folk language in the emotional continuum	124
Tereshchenko-Kaydan L. Bisemiotika as a research technique of musical manuscripts, outstanding examples of Byzantine and Slavic cultures	129
Ivanova D. Conceptions of origin of the Ukrainian theatre puppet-show	135
Marshala A. Peculiarities of the architecture of Pokrovsky cathedral in Chuguev as a example of classicism	139
Chernetska N. Bandore Performing Art of Volyn: from Amateur to Professional Manner	144
Bardashevskaya Y. Psalms in work of Victor Stepurco: context of genre and some features interpretation	150
Bijo V. Current problems of interpreting opera «les boréades» by Jean-Philippe Rameau»	156
Lastovetska L. «Galician songs» by Levko Revutsky	162
Molderf T.M. European criteria academic in solo performance	166
Sviridovska L. Program characteristics of piano miniatures of N. Lysenko	170
Samaya T. Creative criticism in field of variety art: problem questions	174
Leonova K. The development and establishment of pret-a-porter rank group as a democratic alternative in High Fashion (Haute Couture)	180
Bogaturova I.M. The impact of the popular music in the formation of the aesthetic culture of a child	187

Chapter III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Vytkalov S. National identity through prism of scientific conference	192
Ivanovska N. Biennale as a model of contemporary cultural space in Ukraine	196
Sidletska T. The orchestra of folk instruments Vinnitsa College of Culture and Arts named after M. D. Leontovich: history of formation and development	200
Dundiak I. The modern summer icon painting schools in Ukraine	204
Maslova Y. Song folklore vocal schools of Ukraine	208

ISSN 2411-1546



9 772411 154009

Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:
наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету**

**Ukrainian culture: the past, modern, ways of development:
scientific messages of the Rivne state humanitarian university**

Збірник наукових праць
Scientific Papers

Серія: Мистецтвознавство
Series: Art Criticism

Випуск 21
Issue 21

Редактор:
В.Г. Виткалов

Художній редактор:
О.К. Литвин

Комп'ютерна верстка:
Л.М. Федорук

*Висловлюємо подяку начальнику управління освіти і науки
Рівненської облдержадміністрації п. Григорію Таргонському
за часткову фінансову підтримку видання*

Підписано до друку 24.12.2015 р. Замовлення № 183/1.
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 25,7. Наклад 100.

Видавничі роботи: **ППДМ**
свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, м. Рівне, вул. С.Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. (0362) 63-42-62