Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

минуле, сучасне, шляхи розвитку

Збірник наукових праць

Наукові записки

Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 18

У 2-х т. Том I

Засновано у 2000 році

Рівне – 2012

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне: РДГУ, 2012. – Т. 1. – 249 с.

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.

Редакційна колегія:

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

Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог), заступник головного редактора
Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне), відповідальний секретар
Горпенко В.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор (Рівне)
Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)
Супрун-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Рівне)
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Стоколос Н.Г. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Жилюк С.І. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

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

Упорядник тому: проф. ***Виткалов В.Г.***

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

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 3 від 26 жовтня 2012 р.)

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.) та перереєстрований як фахове видання з культурології (постанова № 1-05/5 від 18.11.2009 р.) та мистецтвознавства (постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)

ISBN 978–966–8424–76–2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2012

ЗМІСТ

В.Г. Виткалов. Сучасна наукова діяльність у мистецтвознавчому векторі досліджень: за матеріалами VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурна динаміка України в світовому просторі» 3

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

Р.І. Безугла. Протогламур. Боротьба з візуальною демонстративністю у період Античності 7
Н.Д. Бєлявіна. Французький королівський двір XVII століття – осередок концертування віртуозів-інструменталістів 12
Т.Мазепа. Європейські й українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII-XIX ст. 16
Т.В. Смирнова. Музичне виконавство у магнатських маєтках Волині (кінець XVIII – перша третина XIX ст.) 22
І.Л. Бермес. Співоче товариство «Дрогобицький боян»: тяглість традицій 27
Х.Береговська. Творче формування Святослава Гординського у школі Олекси Новаківського 32
О.О. Матола. Становлення аматорського музичного театру в Україні 36
А.В. Мудренко. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності 40
Л.Л. Процик. Репертуар театру ім. І.Франка 20-х років XX ст.: орієнтація на творчий пошук 45
Ю.І. Круп'як. Взаємодія простору та пластичного об'єму (за взірцями української скульптури першої третини XX століття) 49
М.А. Ластовецький. Станіслав Людкевич у спогадах Миколи Колесси 54
А.Г. Єфіменко. Перспективи вивчення художньо-естетичних та теологічних аспектів літургічної творчості першої половини XX століття 57
О.А. Паріс. Діяльність Євгена Цегельського в контексті розвитку українського хорового мистецтва Галичини першої половини XX сторіччя 62
Л.В. Смирна. Українські художники-нонконформісти – учасники європейських виставок (1970-1980-ті роки) 68
Л.М. Білозуб. Національна музична мова українських композиторів XX-XXI ст. 70
С.В. Виткалов. Народознавчий чинник художньої практики Рівненської області: спроба мистецтвознавчого аналізу 74
І.В. Степанюк. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України 78
О.С. Мойсюк. Сакральні тканини Житомирського Полісся: проблеми дослідження, осередки виробництва, регіональні особливості 82
Д.О. Костенко. Проблеми забудови м. Києва у працях вітчизняних та зарубіжних дослідників 88
О.Ю. Романова. Мистецтвознавчий аналіз весільних дукачів Середньої Наддніпрянщини XIX – початку XX ст. 92
Т.Л. Корнішева. Становлення професійних засад хорового диригування в Україні 102

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Н.О. Дем'янова. Звіроформи як відгук тотемізму в українському образотворчому мистецтві: етно-національна специфіка 106

С.Л. Плахта. Тенденції імпресіонізму у мистецтві закарпатської школи живопису 109
Г.А. Пархоменко. Метаморфози античної стилістики в творчості А.Гауді 114
С.П. Стоян. Символізм у творчості молодих українських художників: нова хвиля 119
О.С. Чорна. Оригамі в класичних та сучасних теоріях систематизації мистецтва 123
С.В. Оборська. Синтез звуку і кольору у звуковому дизайні: історіографічні підходи ... 127
О.В. Смоляр. Особливості створення дизайну новітніх функціонально-просторових та художньо-образних типів готельно-ресторанних комплексів у стилі «неомодерн» 133
І.С. Бондар. Образний потенціал архітектурного дизайну постмодернізму 138
В.В. Михальчук. Теоретико-методологічні засади вивчення діяльності мистецьких галерей 142
К.Гай. Арт-ринок Західної Європи та США XX ст.: історичні аспекти становлення та передумови розвитку 147
В.А. Олійник. Книжкова графіка Сергія Якутовича 152
Н.Пастеляк. Поемність у формотворчих засадах фортепіанного доробку В.Барвінського 157
О.І. Коменда. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» 162
Ю.Ю. Іванова. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В.Скуратовського «П'ять струн України» 165
О.В. Драган. Виконавська інтерпретація у творчості диригента (на прикладі діяльності Я.Вощака) 170
Т.О. Гусаченко. Пісенні цикли І.Шамо: тема – ідея – образ 177
Є.В. Кущ. До питання тембрової виразності електромузичних інструментів 181
О.В. Супрун. Питання комунікативних особливостей джазового мистецтва 186
В.В. Дьяченко. Виникнення і розвиток мистецьких технологій у звукорежисурі 190
А.О. Медведєва. Театральна маска як атрибут сценічного дійства 195
О.А. Апчел. Документальний театр як вид сучасної постдраматичної театральної культури 199
О.М. Мельничук. Фаустівські метаморфози в символістській драмі Якова Мамонтова «Дівчина з арфою» 204
О.М. Черніговець. Дитячий ігровий театр північно-західного регіону України другої пол. XIX – поч. XX ст. як форма традиційної культури 209
В.О. Радзієвський. Сучасні музичні субкультури у контексті субкультурології 214
О.А. Мерлянова. Танець у контексті сімейної обрядовості 219
М.В. Сахно. Категоріальний апарат конкурсної хореографії 224
О.О. Бігус. Балетмейстерський контекст творчих портретів В.Чуперчук та А.Зібаровської 228
І.О. Комарніцький. Сакральний вимір гостинності 231

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

В.Г. Виткалов. Культурно-мистецький потенціал Рівненщини як предмет наукового дослідження 236
С.С. Димченко. Науковий доробок Миколи Гордійчука в контексті українського музикознавства другої пол. XX – початку XXI ст. 239

Відомості про авторів 244

TABLE OF CONTENTS

V.Vytkalov. Modern scientific activity in an art vector of the research: on the materials of VIII International Scientific Conference «Cultural dynamics of Ukraine in the world space» 3

Division of I. HISTORICAL AND IS CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE

R.Bezugla. Protohlamour. A fight is against visual demonstrativeness in the period of Antiquity 7
N.Belyavina. The French royal court of XVII of century is a cell of giving concerts of virtuosos-instrumentalists 12
T.Mazepa. European and Ukrainian musical societies are in measuring of capital cultures of XVIII of – XIX century 16
T.Smirnova. Development of musical performance is in the magnate estates of Volyn (an end of XVIII is first third of XIX of century) 22
I.Bermes. Singing society «Drohobych Boyan»: continuity of traditions 27
X.Beregovska. Creative formation Sviatoslav Gordinsky in school Oleksa Nowakowsky 32
O.Matola. The Formation of the Amateur Musical Theater in the Ukraine 36
A.Mudrenko. The scenic art of the Ukrainian theatre of the luminaries: features of the high artistic 40
L.Protsik. The repertoire of the Franko Theatre of the 20th years of the XXth century: designed for the creative search 45
U.Krypyak. Cooperation's of space and plastic volume (after standards of Ukrainian sculpture first third of XX of century) 49
M.Lastovetsky. Stanislav Lyudkevych in Mykola Kolessa's memoirs 54
A.Efimenko. Prospects of study of study of artistic, and theology aspects of liturgy work of the first half of XX of century 57
O.Paris. Activity of Yevhen Tsehelskiy is in context of development of Ukrainian choral art of Galychina of the first half of XX of century 62
L.Smirna. The Ukrainian artists-members of the opposition are in exhibition activity of Europe (1970-1980th) 68
L.Bilozub. The national musical language of the Ukrainian composers in the XX-XXI centuries 70
S.Vytkalov. Factor of ethnology of artistic practice of the Rivne area: attempt of study of art analysis 74
I.Stepanyk . Choreographic Volyn Culture in the context of the dance Ukrainian art 78
O.Moisuk. Sacral fabrics of Zhytomyr Polesye: research problems, cells of production, regional features 82
D.Kostenko. Problems of building of Kyiv are in labors of home and foreign researchers 88
E.Romanova. Study of art analysis of wedding dukaches of Middle Naddniprianschyna of XIX – beginning of XX of century 92
T.Kornicheva. Becoming of professional principles of choral conducting is in Ukraine 102

Division of II. THE TEORETICAL AND METHODOLOGICAL PROBLEMS OF STUDY OF ART

N.Demyanova. Animal forms as a response to totemism in the Ukrainian art: ethno-national specific 106

S.Plahta. Tendencies of Impressionism in the trans-Carpathian painting school art 109
G.Parhomenko. Metamorphoses of ancient stylistic in work And.Gaudi 114
S.Stoyan. The symbolism in the works of the young Ukrainian artists: new wave 119
O.Chorna. Origami in the classic and modern theories of systematization of art 123
S.Oborska. The synthesis of the sound and color in the sound design:
historiographical approaches 127
O.Smolyar. Features of creation design of newest function of spatial and
artistically-vivid types of hotel-restaurant complexes are in style «neomodern» 133
I.Bondar. Vivid potential of architectural design of post-modernism 138
V.Mikhalchuk. Theoretical and methodological principles of study of
activity of artistic galleries 142
K.Gay. Western Europe and USA of XX of century:
historical aspects of becoming and precondition of development 147
V.Oliynik. The book graphic arts by Sergey Jakutovich 152
N.Pasteluak. Features of the poem in the formative principles of piano heritage
W.Barvinsky 157
O.Komenda. Genre and intonation sources of the the matism of chamber cantata by
Alexander Kozarenko «Deathly Pierrot» 162
U.Ivanova. Dualism of artistic synthesis in the loop of choral poems
V.Skurativsky «Five strings of Ukraine» 165
O.Dragan. Performance interpretation is in work of conductor
(on example of activity Y.Voschak's) 170
T.Gusachenko. Song cycles are I.Shamo: termes is idea is appearance 177
E.Kusch. To question of timbre expressiveness electronic musical instruments 181
O.Suprun. Question of communicative features of jazz art 186
V.Dyachenko. Origin and development of artistic technologies in to voice direction 190
A.Medvedeva. Theatrical mask as attribute of a stage action 195
H.Apchel. Documentary theater as a separate type of modern theatrical
Post-dramatisches culture 199
O.Melnichuk. The Yakiv Mammontov's symbolic drama «The girl with the harp»:
the problems, influences and art originality 204
O.Chernigovets. Child's playing theatre north-western to the region of Ukraine
of the second half of XIX – beginning of XX of century as form traditional culture 209
V.Radzievski. Modern musical subculture in context sub culturological 214
O.Merlyanova. The dance in the context of family ritualism 219
M.Sahno. The categorical apparatus of the contest choreography 224
O.Bigus. Ballet-master context of creative portraits in V.Chuperchuk and A.Zibarovska 228
I.Komarnitski. The sacred character of the hospitable 231

Division of III. REVIEWS, REPORTS, INFORMATION

V.Vytkalov. Cultural and art potential of the Rivne area as article of scientific research 236
S.Dimchenko. Scientific work of Mykola Gordiychuk in context of Ukrainian musicology
of the second Paul. XX – to beginning of XXI of century 239

УДК 7:001.8

В.Г. Виткалов

СУЧАСНА НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ВЕКТОРІ ДОСЛІДЖЕНЬ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «КУЛЬТУРНА ДИНАМІКА УКРАЇНИ В СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ»

Випуск 18 (у 2-х томах) наукових записок Рівненського державного гуманітарного університету «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» продовжує практику попередніх збірників і розміщує на своїх сторінках матеріали з питань культурно-мистецької спадщини України в її історичній ретроспективі та різноманітних формах художніх виявів. Чимало місця у даному збірнику посідають питання теоретичних аспектів функціонування вітчизняного мистецтва, зокрема його структурних компонентів, символічного та семантичного ряду, різноманітних порівняльних характеристик його функціонування у різних політичних системах тощо.

Традиційним є й розділ повідомлень, рецензій, інформацій.

Треба відзначити, що цьогоріч у названій вище конференції взяли участь 315 учасників різних ВНЗ та інших наукових установ України, що подали достатньо розмаїтий матеріал, щоб скласти загальне уявлення про стан та тенденції вивчення культурно-мистецького життя України в його історичній ретроспективі й виявити теоретичні аспекти вітчизняної культурної практики, а також порівняти різноманітні дослідницькі методики цих науковців.

«Мистецтвознавча частина» даного матеріалу розміщена у першому томі випуску, а переважно культурологічна концентрується у томі 2.

Ще однією відмінністю цього випуску від попередніх є значно збільшений обсяг матеріалу кожного тому випуску, обумовлений значною кількістю учасників згаданої науково-практичної конференції та, ймовірно, зростанням інтересу до проблем вивчення національно-культурної спадщини нашої держави.

Стосовно змістовної частини наукових розвідок слід акцентувати увагу на наступному.

Розділ І – ***«Історико-культурна спадщина України»*** включає 21 наукову розвідку, автори яких акцентують увагу на різних видах, формах розвитку вітчизняного мистецтва на достатньо широкому історичному відтинку часу.

Так, у статті Р.Безуглої предметом уваги є історична версія походження гламуру. На підставі аналізу сумптуарних законів зроблено висновки про існування ознак протогламуру вже в античному суспільстві. Цією статтею автор продовжує дослідження вкрай цікавого культурного феномену.

Натомість розвідка Н.Белявіної ставить за мету виявити ознаки концертної діяльності при королівському французькому дворі у XVII – початку XVIII століть, їх тенденції у тогочасному суспільстві. При цьому автор доводить, що необхідною умовою її розвитку була наявність придворної капели з відповідною кількістю виконавців (особливо віртуозів-інструменталістів), а також створення концертних інструментальних жанрів, які і спричинили зміни у музичному мисленні композиторів.

Ці матеріалі вирізняє надмірна деталізація як в аналізі художніх колективів, що функціонували у той час, так і їх керівників, репертуарних аспектах творчості, специфіці побутування концертного життя французького двору XVII століття.

Низка авторів, матеріали яких віднесені до цього розділу (Смирнова Т., Мазепа Т., Бермес І., Береговська Х.) розглядають специфіку організації мистецького життя, включаючи стан спеціальної освіти, художні колективи Західної України тощо у XVIII – початку XIX століття. Ними заторкується й питання історії виникнення та діяльності музичних товариств і організацій, існуючих в столицях Західної та Східної Європи – Парижі, Відні, Берліні, Києві

в зазначений період та їх значення в організації музичного життя й українських теренів. Чимало уваги приділяється аналізу стану мистецької практики міста Львова, акцентується увага на системі організації спеціальної освіти у приватних навчальних закладах і її впливі на підготовку місцевих фахівців та активізації концертного виконавства.

Традиційно стабільним дослідником у плані тематики наукового пошуку є Л.Смирна, яка чимало часу вивчає творчість українських художників-нонконформістів та виявлення їх ролі у «пробудженні» українського суспільства. На цей раз вона акцентує увагу на спробах українських митців під впливом хрущовської «відлиги», утім уже в 70-80-х роках, вийти на європейську мистецьку авансцену.

У розвідці аналізується тематичний зміст художніх творів та реакція на нього провідних світових часописів, показана спроба окремих вітчизняних мистецтвознавців дати пояснення суті цієї творчості і її ролі в українському суспільстві.

Ще декілька дослідників (Ю.Круп'як) беруться довести, що взаємодія простору та пластичного об'єму в українській скульптурі першої третини ХХ століття дала чимало яскравих художніх зразків. У цьому зв'язку достатньо згадати творчість М.Паращука, А.Попеля, І.Кавалерідзе. Утім найбільш повно новітні експерименти та пошуки взаємодії простору і скульптурного об'єму виявилося у творчості класика вітчизняного авангарду – О.Архипенка. Його вплив простежується у творчості О.Цадкіна, Г.Мура, А.Кольдер, Б.Хепворт та багатьох інших, хто завдяки його винаходам здійснив революцію у сприйнятті художнього простору в скульптурі.

Як і майже у кожному нашому збірнику, у даному випуску також, присутні матеріали, мета яких розкрити творчу діяльність окремих особистостей вітчизняної культури. Найбільш яскраво це виявляється, як правило, крізь призму спогадів відомих її діячів. У цьому зв'язку звернемо увагу на розвідку М.Ластовецького, який подає цікавий ракурс розгляду постаті С.П.Людкевича, крізь призму бачення його творчості Миколою Філаретовичем Колессою. Автор акцентує увагу на значенні С.Людкевича у творчій біографії М.Колесси, аналізує стан культурного життя Західної України ХХ століття.

Цю проблематику продовжує й наукова розвідка О.Паріс, у якій досліджується роль колишнього директора Перемиської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, відомого свого часу педагога, виконавця-інструменталіста, організатора музичного життя Галичини – Є.Цегельського, визначається його роль і значення у професіоналізації хорового виконавства в краї у першій половині ХХ століття.

Не спадає інтерес дослідників і до виявлення нових аспектів у творчості українського театру корифеїв, що являє окрему сторінку вітчизняної сцени (А.Мудренко). На цей раз йдеться про процес розвитку їх сценічного мистецтва в контексті удосконалення культури мови, аналізується також й феномен популярності цього мистецького колективу.

У цьому ж контексті, розширюючи межі наукового пошуку, розглядає сценічне мистецтво України під час реалізації політики «коренізації» 20-х років ХХ століття Л.Процик. Предметом її дослідження є виявлення специфіки репертуару, форм його добору та сценічного втілення (на прикладі діяльності українського театру ім. І.Франка у зазначений вище період) під проводом Г.Юри.

Утім, не лише професійним театрам належить важлива роль у культурному житті нашої країни. Чималу роль у її поступі відігравали й аматорські гуртки, що були важливою формою самореалізації населення, а у перші пореволюційні роки саме вони відігравали провідну роль у підвищенні духовності населення, прилученні до культурної спадщини, особливо на селі. У цьому зв'язку звернемо увагу на розвідки О.Матоли, присвячену питанням становлення аматорського музичного театру в республіці, та О.Черніговець, яка намагається виявити специфіку дитячого фольклорного (ігрового) театру південно-західного регіону України, обмеженого часовими рамками другої половини ХІХ – початку ХХ століття. У статті йдеться про його сутність, специфіку, типи та драматургічну основу.

Музична мова є, як відомо, тим компонентом, що забезпечує національну ознаку

музики. У цьому зв'язку саме музична мова сприятиме появі національних творів. Тож питання виявлення особливостей музичної мови українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій, складає предмет аналізу ще однієї наукової розвідки збірника (Л.Білозуб). У даному випадку йдеться про мовну стилістику творчості (на прикладі найбільш відомих композицій Є.Станковича, В.Губаренка, М.Скорика, Л.Дичко, Л.Грабовського та ін.).

Ще декілька наукових розвідок розглядають регіональні мистецькі процеси, спричинені сучасним станом культурного життя республіки, зокрема аналізується творчість однієї з яскравих представниць декоративно-ужиткового мистецтва Рівненщини – Ірини Зайцевої (С.Виткалов) та висвітлюються проблеми дослідження сакрального народного ткацтва Житомирського Полісся як явища матеріального та духовного вектора розвитку культури (О.Мойсюк).

Сюди ж можна зарахувати й розвідку стосовно виявлення мистецької вартості весільних дукачів анонімних авторів, що походять із Середньої Наддніпрянщини ХІХ – початку ХХ століття. В ній розглянуто топографію, варіативність, техніки виготовлення цих жіночих прикрас тощо. Здійснюється цей аналіз на підставі колекції І.Спаського (О.Романова).

Розділ ІІ – ***«Теоретико-методологічні проблеми мистецтвознавства»*** охоплює своїм змістом понад 30 статей і являє достатню строкатість за своїм тематичним змістом.

Звернемо увагу, перш за все, на низку наукових розвідок, спрямованих на дослідження теоретичних питань розвитку образотворчого мистецтва. У цьому зв'язку аналізується широкий спектр питань, починаючи від символічного ряду звіроформних зображень трипільських культурно-мистецьких зразків до творчості сучасних народних майстрів, зокрема й М.Приймаченко чи загалом анімалістичних зображень, поширених на території України. Подано також характеристику етно-національної специфіки зооморфного зображення в образотворчому мистецтві України загалом (Н.Дем'янова).

Не менш цікавими, на нашу думку, є дослідження стосовно виявів імпресіоністичної мови у творчості провідних представників сучасної закарпатської школи живопису – А.Ерделі, Й.Бокшая, Е.Контратовича (С.Плахта). Автором розкрито вияви імпресіоністичного стилю та світогляду в їх творчості. Дослідниця намагається простежити вплив художньої спадщини названих вище митців на творчість вже нової генерації художників – Ю.Копанського, В.Свалявчика, В.Брезентовича та ін. Висвітлено розуміння імпресіоністичних ідей сприйняття, настрою у пейзажі, гармонійного образу реальності сучасними закарпатськими художниками.

Подібними, символічними питаннями образотворення, у яких «дані не умовні знаки душевних переживань людини, а обов'язкові знаки першожиття, самого духу в його першореальності, дані шляхи, що пов'язують світ природний і світ духовний», переймається й С.Стоян, акцентуючи увагу на символізмі творчості молодої генерації українських художників, випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Виявити специфіку книжкової графіки у творчості ще однієї непересічної постаті сучасної України, що має «абсолютний слух часу» – С.Якутовича, в архіві якого є чимало блискучих зразків (понад 160) художнього оформлення як історико-енциклопедичних видань («Герби України»), до відомих художніх творів О.Дюма, М.Гоголя, Л.Костенко та ін., намагається В.Олійник, залучаючи для цього інформацію з праць сучасних мистецтвознавців та спираючись на безпосередній досвід спілкування з митцем.

Низка статей розділу спрямовується на дослідження питань функціонування європейського арт-ринку (К.Гай), становлення вітчизняної галерейної діяльності в складних умовах соціально-економічного розвитку країни (В.Михальчук), нових формах існування художньої ініціативи в республіці (О.Чорна).

Традиційно великий обсяг матеріалу у наших збірниках присвячується теоретичним питанням функціонування сучасного музичного мистецтва, зокрема поемності у творчості

українських композиторів (Н.Пастеляк), жанрово-інтонаційній специфіці тематизму камерної кантати сучасного українського композитора О.Козаренка на прикладі його твору «П'єро мертвопетлює» (О.Коменда), з'ясуванню специфіки вияву дуалізму мистецького синтезу у циклі хорових поем «П'ять струн України» В.Скуратовського. Здійснено спробу дослідити цей вплив на хорову культуру республіки (Ю.Іванова), а також розкрити еволюцію становлення професійних засад хорового диригування в Україні (Т.Корнішева).

У даному контексті дещо осібно знаходиться розвідка, автор якої (О.Драган) ставить за мету на основі епістолярного жанру самих диригентів та фахових мистецтвознавчих досліджень Г.Макаренка, В.Москаленка, О.Котляревської, О.Катрич, О.Пилатюк та ін. проаналізувати феномен виконавської інтерпретації як важливої складової творчості диригента. Здійснюється це на підставі аналізу виконавської манери провідного оперно-симфонічного диригента Я.Вощака.

Оригінальною є й розвідка С.Оборської, мета якої – виявити сутність історичного формування сприйняття у дизайні синтезу звуку і кольору та доцільність використання даного синтезу в художній творчості. Подібний аналіз автор здійснює на значному історико-мистецькому матеріалі.

Не залишаються осторонь у наших збірниках і проблеми теоретичних досліджень стосовно функціонування театрального (О.Апчел, А.Медвєдева, О.Мельничук) та хореографічного мистецтва (О.Мерлянова, О.Бігус), автори наукових розвідок яких намагаються відтворити не лише призабуті сторінки вітчизняної творчості, ввести до культурного обігу окремі постаті, але й по новому поглянути на культурно-мистецькі процеси, ґрунтуючись на новій дослідницькій базі.

Йдеться тут і про достатньо нову проблематику – сучасні мистецькі технології у звукорежисурі, а саме – цифрова фіксація, відтворення, обробка і створення нових звучань, поява нових засобів виразності, комп'ютерних і інтернет-технологій тощо (В.Дьяченко), за допомогою яких досягається нова якість сприйняття мистецького твору. У цьому ж контексті викликає інтерес питання тембрової виразності електромузичних інструментів (Є.Куш), пропонується новий погляд на визначення тембру як провідного виразного засобу електромузичних інструментів у контексті соціокультурної ситуації XX – початку XXI століття.

Матеріали, зібрані в аналізованому збірнику, є переважно фрагментами дисертаційних досліджень, а відтак всі вони мають достатньо ґрунтовну джерельну базу та історіографію; їх вирізняє й належний дослідницький рівень, аргументація окремих положень, її наукова інтерпретація тощо. За цими матеріалами можна скласти уявлення про фаховий рівень наукової діяльності, що організується у сучасних вищих навчальних закладах переважно культурологічного (гуманітарного) спрямування.

У ІІІ розділі ***«Рецензії, повідомлення, інформації»*** вміщено рецензію на монографію молодого дослідника з місцевого гуманітарного університету С.Виткалова «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності», що нещодавно побачила світ у поліському краї і є першою синтетичною працею з питань дослідження регіонального культурно-мистецького простору. Базована на значній джерельні базі, з широким залученням краєзнавчого матеріалу з інших теренів Західної України, який відрізняється переконливою інтерпретацією автора в підтвердження окремих його положень, вона, беззаперечно, складе добру основу для подальших регіональних досліджень.

І завершує цей розділ повідомлень побіжний аналіз наукового доробку відомого сучасного українського музикознавця М.Гордійчука, колишнього заступника директора, завідувача відділом музикознавства ІМФЕ ім. М.Рильського НАНУ, здійснений С.Димченком.

УДК 008:316.728

Р.І. Безугла

ПРОТОГЛАМУР. БОРОТЬБА З ВІЗУАЛЬНОЮ ДЕМОНСТРАТИВНІСТЮ У ПЕРІОД АНТИЧНОСТІ

Хронологія зародження та побутування гламуру, як соціокультурного явища, в історії світової культури взагалі та української культури, зокрема, висвітлена досить мало. Існує чимало різноманітних гіпотез стосовно питання виникнення даного феномену.

Сучасні дослідники часто використовують термін «гламур» у характеристиці епохи давньоєгипетських фараонів і Нефертіті, часів Відродження та королівських дворів, особливо двору «короля-сонця» Людовіка XIV. Найбільш поширеною є думка, що гламур породили саме королівські двори. Деякі історики називають певні королівські двори гламурними (знать даного періоду прагнула зробити їх більш «привабливими та гламурними») [15]. Відмічається бажання віденської та лондонської знаті XVII століття відповідати «гламуру монаршої резиденції» [14], а двір Людовіка XIV відрізнявся «неповторним гламуром» [15].

Інші дослідники, навпаки, наголошують на тому, що ні монархи, ні знать не були творцями або соціальними носіями гламуру. Гламур – «винахід буржуазії, нуворишів, комерції та світу розваг... гламур – по суті своїй це явище сучасне» [5; 11]. Гламуру не існувало до того, як він став комерційним товаром [16; 17]. «Гламур виник після того, як майно, спадщини, стилі і практики аристократії з'явилися на ринку, були привласнені комерцією та іншими впливовими силами міського простору і стали засобом маніпуляції» [5; 12].

Частина дослідників пов'язують явище гламуру з виникненням масової культури [4]. Інші вважають, що тільки розповсюдження демонстративного споживання, в його негативних проявах обумовило його появу [11].

На відміну від різноманітних версій походження гламуру, які відносять до далекого минулого, Д.Роза вважав, що гламур з'явився тільки в голлівудському кіно та індустріальному дизайні 1930-х років [18]. Даної версії дотримуються і російські дослідники такі, як Д.Руднєва [12]. Цікавим є підхід російського вченого Д.Іванова, який репрезентує теорію «глем-капіталізму», тобто найновішої версії капіталізму, в якій гламур стає сутнісною логікою будь-якої діяльності [7].

Незважаючи на те, що кожна з перерахованих позицій є логічною та теоретично обґрунтованою, відмітимо, що вони не дають відповіді на питання:«що являє собою даний феномен?», «коли саме з'явилось дане явище?», «чим пояснюється поява та популярність гламуру в сучасному суспільстві?» тощо.

Відповідно нашій гіпотезі, гламур – феномен особливого роду соціальної демонстрації. Як соціокультурне явище, він виник раніше, ніж з'явився термін, що позначив дане явище. Гламур неформальний та неоднорідний феномен, що досить тривалий час існував в латентній формі. Для даного феномену характерна динамічність та історична мінливість, у міру переходу однієї соціально-економічної системи на інший рівень розвитку, гламур модифікувався й набував дещо інших форм, змінював соціальну роль і розширював коло соціокультурних функцій. Збагачувалася мотивація та збільшувалася кількість набутих ознак і засобів візуальної демонстрації. Природа гламуру є міжнаціональною, тому історію становлення даного феномену не можна обмежувати кордонами однієї країни, чим пояснюється звернення в ході дослідження до культури різних країн, що в різноманітні історичні періоди починали відігравати провідну роль у розвитку гламуру як соціокультурного явища.

Наголошуємо на тому, що для гламуру, як соціокультурному явищу, притаманна базова ознака, що існувала протягом всієї історії даного феномену – візуальна демонстративність.

Візуальну демонстративність тлумачимо як прагнення людини чи певних соціальних верств виставити на показ (візуально продемонструвати) розкіш, багатство, одяг, тіло, певне становище в суспільстві, манеру поведінки тощо.

Оскільки, як вже зазначали, гламур як явище тривалий період існував у суспільстві в латентній формі, дослідити його ретроспективний розвиток можна лише за допомогою історичного аналізу характерних засобів, притаманних даному феномену.

Відповідно нашій гіпотезі, передісторія гламуру розпочинається в глибоку давнину і пов'язана з виникненням одягу й прикрас, які можна було візуально продемонструвати та за якими можна судити про чарівність, гідність і соціальний стан. Ж.Г. Тард відмічає, що вже в VIII столітті до Різдва Христова, в епоху розквіту тирської або сидонської промисловості «фінікіяни, європейські рознощики єгипетського та ассирійського мистецтва, пробуджували у греків та інших народів смак до розкоші і прекрасного. Ці торгівці розвозили не дешеві тканини, як англійці наших днів, але подібно середньовічним венеціанцям – витончені продукти, що призначались для багатих людей, – пурпурові тканини, запашні речовини, золоті кубки, статуетки, коштовну зброю, коштовності. Всюди – в Сардинії, Етрурії, Греції, Архіпелазі і в Малій Азії, навіть у Галії вищі класи, поодинокі обрані, носять у той час каски, мечі, браслети, туніки тощо – майже однакові на всій території цього великого регіону, тоді як простолюдини, нижчі прошарки, як і раніше відрізняються своїми національними костюмами та зброєю» [13; 184-185].

Візуальна демонстрація розкоші здавна засуджувалась мислителями: стоїки в Стародавній Греції, отці церкви та середньовічні схоласти негативно ставились до розкоші як джерела розбещення людства. Вже в часи античності в роботах грецьких мислителів стикаємось із філософським обґрунтуванням осудження розкоші. Проти розкоші виступають Платон, Сенека, Ювенал, Пліній, Плутарх, Лівій та ін. філософи.

Відмітимо, що і законодавство, починаючи з часів Античності, негативно ставилось до публічної демонстрації розкоші. Так, у Римі в період III-I століття до н.е. періодично ухвалювалися закони[1], що обмежували використання та придбання коштовних речей. Вони носили назву сумптуарних і виступали проти зайвої розкоші в обстановці, одязі, їжі.

Існує думка, що на розповсюдження розкоші в Римі вплинув Схід. Історик, описуючи тріумф Гнея Манлія Вольсона, який воював на Сході у 80-ті роки II століття до н. е., писав: «Саме це азіатське військо познайомило Місто (Рим – прим. авт.) з чужоземною розкішшю. Тоді вперше були привезені до Риму оздоблені бронзою бенкетні ложа, коштовні накидки та покривала, килими і серветки, столове срібло чеканної роботи, столики з дорогоцінних порід дерева, розкішні для того часу. Саме тоді повелось запрошувати на обіди арфісток та кіфаристок, влаштовувати для бенкетуючих й інші розваги, а також самі обіди стали готувати з великими витратами та стараннями. Вже тоді стали платити значні кошти за поварів, які до цього вважались найбільш дешевими та непотрібними рабами, і поварську працю із звичайної послуги звели в справжнє мистецтво» [9; 32]. Про значне розповсюдження розкоші в Римі свідчить прийняття 6 сумптуарних законів тільки протягом II століття до н.е.

У сучасній історіографії розповсюджений погляд на римські закони про розкіш, як засіб соціального реформування. По суті, дискусія зводиться до питання співвідношення економічних, політичних та соціальних аспектів ситуацій, що підготували ухвалення законів. У контексті нашого дослідження інтерес становлять концепції, які дещо відрізняються від найбільш розповсюджених.

Так, шотландський дослідник Д.Дейб висунув концепцію походження римських законів про розкіш. Він вважав, що приблизно до 200 р. до н.е. в Римі формується ідеологія, орієнтована на простоту архаїчного періоду, яка апелює до помірності й ощадливості. Він вважав, що римським нобілям було складно дотримуватися «золотої середини» у використанні предметів розкоші.

З одного боку, обмежити використання предметів розкоші та порушити неписані правила аристократичної поведінки в суспільному та приватному житті, що приписували показну щедрість та інші форму публічної (візуальної) демонстрації свого багатства, значило зажити слави скнари. З іншого – стати марнотратником, значило підпасти під дію відповідних правових норм. І, хоча закони були спрямовані, в першу чергу, проти панівного класу, на думку Дейба, в межах аристократії існувало впливове лобі, зацікавлене в обмеженні практики надмірних витрат та показної демонстрації багатства. Частина римської знаті підтримувала дані заходи, оскільки не бажала чи не могла нести значні витрати, наслідуючи приклади деяких аристократів [19]. Як вважав Д.Дейб, надмірні витрати римської аристократії можна пояснити тим, що вони пов'язувались із політичною боротьбою, що передбачала візуальну демонстрацію багатства приватного життя за допомогою різноманітних заходів: організація публічних свят, дорогих приватних бенкетів, роздачу подарунків. До такого ж висновку приходить і В.Квашнін, який відмічає зв'язок законів про розкіш з таким явищем, як ambitus, тіньовою стороною політичного життя Риму, що породжувала різноманітні прояви розкоші як у приватній, так і публічній сферах [9; 40].

Е.Грюен критикує розповсюджений в історіографії підхід та не погоджується з твердженням, що закони про розкіш виступали як засіб боротьби з моральною кризою в римському суспільстві, оскільки не могли істотно вплинути на стиль життя та політичну стабільність римського політичного класу. Він вважав, що прийняття законів про розкіш, це свого роду політичне послання (message), важливіше змісту конкретного закону. На думку Грюена, сумптуарні закони були символом супротиву елліністичному впливу, що постійно збільшувався, на римський національний характер. Він обґрунтовує думку про те, що закони про розкіш виконували ідеологічну функцію, оскільки за їх допомогою римська влада прагнула контролювати вплив «східного» стилю життя на національний характер [20].

Е.Рібейро відмічала, що Схід, вже в добу Античності часто викликав критику сучасників за свої занепадницькі коштовні вбрання, скроєні та підігнані по фігурі штани та рукава, а також прикрашений шовковий одяг, що було в значній мірі чужим «чистоті», притаманній справжньому грецькому одягу [10].

Вищезазначеної позиції дотримується і голландський дослідник Л. де Лікт вважаючи, закони про розкіш були своєрідним продуктом суспільної реакції на розповсюдження чужоземного культурного впливу. Одночасно, ці «закони були прикладом культурної риторики, засобом, за допомогою якого панівна еліта Риму прагнула створити римську систему цінностей» [21; 11]. На думку Лікта, протиставлення привнесеної ззовні розкоші основним римським цінностям (помірності та простоті) стало головною метою законів про розкіш. Сумптуарне законодавство було одним із засобів чіткого визначення римських соціокультурних традицій, які знаходились у стані постійного переосмислення [21; 12]. Дещо пізніше (вже в іншій статті), аналізуючи численні парадокси римських сумптуарних законів, Лікт доходить висновку, що закони про розкіш, у першу чергу, були спрямовані на обмеження можливостей демонстрації багатства та розширення клієнтели аристократичними сім'ями. Оскільки, на його думку, в ІІ столітті до н.е. багатство стало новим фактором соціального життя римського суспільства, чому сприяв наплив величезних коштів із Сходу та розширення проведення практик приватних святкувань [22].

Американський дослідник В.Розівач вважає, що римські закони про розкіш потрібно розглядати як частину певної символіко-політичної гри. Сумптуарні закони були символічною спробою повернути ситуацію відносної рівності та соціальної стабільності. Одночасно дослідник вказує і на політичну складову даних законів, що полягає в прагненні обмежити демонстративне престижне споживання в колі аристократії.

У даній «грі» були і переможці, і переможені. До переможених належали ті громадяни, що володіли достатніми коштами, що дозволяли їм виставляти своє багатство на показ, демонструвати його візуально, влаштовуючи різноманітні заходи, які вражали розкішшю та пишністю. Переможцями вважали тих, хто був не лише багатий, але й міг вплинути на

суспільну думку та «організувати» осудження подібних проявів приватної розкоші. Розівач вважає, що в сумптуаних законах відобразилось прагнення сенаторської еліти ввести законодавче обмеження власної поведінки. Одночасно, прийняття кожного закону було «політичним актом», який демонстрував владу того, хто вносив даний законопроект та домагався його прийняття [23].

Зрозуміло, що в науковій літературі існують різноманітні підходи та висновки стосовно пояснення й призначення сумптуарних законів, що пояснюється наявністю історичної традиції, яка дозволяє дослідникам розглядати феномен римського сумптуарного законодавства через призму різних методологічних установок та наукових підходів. Проте в контексті нашого дослідження, важливим є той факт, що різноманітні дослідники, представники різних культур та епох, прямо чи побіжно відмічали не тільки наявність візуальної демонстративності в період античності, але і те, що вже в дану епоху з цим явищем прагнули боротися різноманітними засобами.

Значну роль у боротьбі з розкішшю й візуальною демонстративністю відіграла і діяльність цензорів. Цензура 184 р. до н.е. є помітним явищем серед політичних подій історії першої половини ІІ століття до н.е. У функції цензорів входив контроль над фінансовим станом фамільної власності римських громадян та витратами їх сімейної казни. «Проводячи податковий перепис, вони також проявили суворість до всіх соціальних станів» [8; 61]. У функції фінансового контролю цензорів входила боротьба (за допомогою введення податків на майно) з такими небажаними для суспільства явищами, як розкіш, марнотратство та безгосподарність.

Плутарх пише про Катона, що «більше всього ворогів йому надала боротьба з розкішшю; покінчити з нею відкрито не було можливим, оскільки багато хто вже був заражений та розбещені нею, і тому він …настояв на тому, щоб одяг, візки, жіночі прикраси й домашнє приладдя, які коштували понаж 1500 динарів, оцінювались у десять разів вище своєї справжньої вартості, маючи на увазі, що з більших сум будуть стягуватися і більші податки» [8; 62]. Існувала заборона витрат на жіночі прикраси. Даний захід повинен був припинити не лише непродуктивні витрати на розкіш, але і витік грошей з сім’ї. Як відмічав Плавт, прикраси і коштовний одяг здебільшого купувалися чоловіками для гетер, вбрання яких було більш розкішним, ніж вбрання римських матрон [2].

Як зазначає В.Квашнін, діяльність цензорів (184-183 рр. до н.е.) спрямовувалась на вирішення певних цілей, які виходили за межі звичної практики римської цезури. Заходи, проведені ними, були результатом, у першу чергу, розповсюдження в римському суспільстві такого явища, як розкіш. Воно виразно проявлялося особливо в 80-х роках ІІ століття до н.е. Спираючись на дослідження інших авторів, Квашнін стверджує, що поява в Римі перших ознак розкоші пов’язана з наслідками війн в елліністичному Римі. На думку Лівія, проникнення до Риму не тільки окремих предметів розкоші, але й певної моделі поведінки римського громадянина в побуті було пов’язане з «азіатськими» тріумфами Луція Корнелія Сципіона та Гнея Манлія Вольсона початку 80-х років ІІ століття до н.е. [8; 64].

Згідно з іншою точкою зору, розповсюдженню розкоші сприяло і скасування закону Оппія (195 р. до н.е.). Нагадаємо, що цей закон забороняв римським матронам їздити у візках Римом та інших містах (та навколо них на відстані милі), винятком були державні священнодійства; володіти золотом понад встановлені межі (цифра «золотого мінімуму» становила 0,5-1 унцію золота) тощо. Закон Оппія встановлював майновий мінімум, перевищення якого призводило до вилучення майна. А цензори, за сприяння яких ухвалювалися закони епохи Ганібалової війни, володіли повною інформацією про майновий стан кожної римської фамілії.

Закони про розкіш одержали поширення в певних стародавніх і середньовічних суспільствах. Проте, якщо римські закони про розкіш ґрунтовно освітлені в різноманітних наукових джерелах, то про грецькі сумптуарні закони відомостей мало. Вважається, що перший закон про розкіш, прийнятий грецькою державою, з’явився 594 року до н.е. Даний закон ставив за мету приборкати схильність до марнотратства, притаманне афінській

аристократії та обмежити витрати на одяг, їжу й на поховальні обряди і процесії, регламентував життя громадян, зокрема і їх зовнішній вигляд (обмежував жіночий гардероб трьома предметами одягу – хітоном, пеплосом та гіматієм) [10; 22].

Законодавці прагнули не допустити, щоб аристократи витрачали значні кошти заради демонстрації та спонукали до витрат менш заможних громадян. Вважається, що масово греки зіткнулися з розкішшю, коли О.Македонський завоював Персію. Саме тоді «македоняни і греки почали цінувати золото і срібло та вкусивши принади варварського стилю життя, поспішали розшукати та захопити всі багатства персів» [3].

Більшість дослідників, які займалися даною проблематикою, відмічають, що однією з цілей сумптуарних законів було обмеження публічних проявів розкоші [8; 9; 23], що підтверджує і нашу гіпотезу – боротьба велась саме з основною ознакою гламуру – візуальною демонстративністю. І основна критика спрямовувалась не стільки проти розкоші (як економічного принципу накопичення капіталу), а проти її візуальної демонстрації. Аналіз сумптуарних законів дозволив виділити певні якості протогламуру, що існували в тогочасному суспільстві та дозволяли реалізувати його основну ознаку – візуальну демонстративність:

• приватна розкіш;
• марнотратство;
• престижне споживання;
• демонстративне споживання;
• певні культурні практики (різноманітні публічні свята, приватні бенкети, політичні заходи тощо), що дозволяли візуально демонструвати добробут, соціальний стан, зовнішність, одяг та прикраси.

У часи Античності розкіш не була всенародним явищем через нерозвиненість суспільного життя (її бачили тільки гості та раби), утім із кожним наступним століття «все робиться для того, щоб дати розкоші найбільш яскраве освітлення, зробити її свідками десятків і сотень тисяч людей» [6; 572]. Можна констатувати, що протягом даного періоду велась боротьба не стільки розкішшю та проти неї, скільки з її візуальною демонстрацією (основною ознакою гламуру).

Примітки

[1] 218 року до н.е. прийнятий Закон Клавдія (lex Claudia denavesenatorum), що забороняв сенаторам та їх сім’ям володіти кораблями місткістю понад 300 амфор, тобто майже 7-8 тонн. Один із найбільш поважних сумптуарних законів діяв до 70-х років до н.е. (за відомостям Цицерона), його умови були повторені в 59 році до н.е. в lexderepetundis Цезаря. Посилання на даний закон зустрічаються до III ст. н.е. [1].

215 року до н.е. – закон Оппія (lex Oppia). Один з найвідоміших ранніх сумптуарних законів. Забороняв римським жінкам мати більше половини унції золота, носити забарвлений в різні кольори одяг, їздити у візках Римом й інших містах або навколо них на відстані милі, окрім як при державних священнодійствах. 195 року до н.е. (через 20 років після прийняття) після масових жіночих виступів даний закон було скасовано. Вважається, що його скасуванню сприяло повсюдному розповсюдженню розкоші [1].

204 року до н.е. – Закон про подарунки і подяки (lex Cinciade donationibus). Вводив заборону на деякі види подарунків та форми дарування, а також обмежував розмір подарунків від клієнта патрону [1].

181 року до н. е. – закон Гая Орхідія; 161 року до н.е. – Фанніев закон (lex Fannia) – Закони про обмеження витрат на бенкети (встановлювалась дозволена кількість гостей до 3-5 осіб та тверді суми, які можна було витратити на бенкет – 100 ассів у свята та 10 ассів у звичайні дні) [2].

131 року до н.е. – закон Ліцинія Красса про обмеження кількості споживаного м’яса [2].

Джерельні приписи

1. Белох Ю. Греческая история: В 2 т. / Юлиус Белох; Пер. с нем. М.О. Гершензона; Гос. публ. ист. б-ка России. – 3 изд. / Под ред. и со вступ. ст. Ю.И. Семенова. – М., 2009. – Т. 1.: Кончая софистическим движением и Пелопоннесской войной. – 512 с.

2. Белох Ю. Греческая история: В 2 т. / Юлиус Белох; Пер. с нем. М.О. Гершензона; Гос. публ. ист. б-ка России. – 3 изд. / Под ред. и со вступ. ст. Ю.И. Семенова. – М., 2009. – Т. 2: Кончая Аристотелем и завоеванием Азии. – 473 с.

3. Вечная роскошь [Електр. ресурс]. – Режим доступу: http: // www.forbes.

4. Ветошкина Ю.В. Гламур в контексте социальной теории [Текст] / Ю.В. Ветошкина // Вестн. ПГТУ. Культура. История. Философия. Право. – 2009. – № 2 (23). – С. 30-40.

5. Гандл С. Гламур / Стивен Ганл; Пер. с англ., Под. ред. А.Красниковой. – М.: Новое лит. обозрение, 2011. – 384 с. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»).

6. Исаев А.А. Начала политической экономии / А.А. Исаев. – 7 изд. – СПб.: Кн. маг. А.Ф. Цинзерлинга, 1908. – 842 с.

7. Иванов Д.В. Глэм-капитализм / Д.В. Иванов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2008. – 176 с.

8. Квашнин В.А. Борьба с роскошью в деятельности цензоров 184 г. до н.э. / В.А. Квашнин // Проблемы истории, филологии, культуры / Магнитогорский гос. ун-т. – Магнитогорск, 2007. – С. 59-66.

9. Квашнин В.А. Римские законы о роскоши в. до н.э. в зеркале современной историографии / В.А. Квашнин // Вестник Рос. гос. гуманитарного ун-та. – 2011. – № 14. – С. 28-41.

10. Рибейро Э. Мода и мораль / Эйлин Рибейро; Пер. с англ. Г.Граевой. – М.: Новое лит. обозрение, 2012. – 264 с. (Серия «Библеотека журнала «Теория моды»).

11. Ростовцева Л.И. «Homo glamouricus», или «Человек гламурный» в России / Л.И. Ростовцева // Философия хозяйства. Альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. – 2009. – № 6. – С. 264-281.

12. Руднева Д.А. Гламур как феномен культуры постиндустриального общества: методология исследования / Д.А. Руднева // Известия Уральского гос. ун-та. Серия 2. Гуманитарные науки. 2010. – № 2 (76). – С. 31-40.

13. Тард Г. Законы подражания / Жан Габриель Тард; Пер. с фр. – М.: Академический проект, 2011. – 304 с. – (Психологические технологии).

14. Adamson J. TheMakingofthe Ancien Regime Court, 1500-1700 // Adamson, ed. The Princely Courtsof Europe: Rituals, Politicsand Cultureunder Ancien Regime, 1500-1750. London: Weiden-feld A Nicolson, 1999. – P. 11.

15. Dewald J. The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafes, Stale, Sophisticationand Glamour. N.Y.: The Free Press, 2005. – P. 2.

16. McKibbin R. ClassesandCultures: England, 1918-1951. Oxford University Press, 1998. – P. 43.

17. Montgomery M.E. DisplayingWomen: Spectaclesof Leisurein Edith Wharton's NewYork. – N.Y.: Routledge, 1998. – P. 122.

18. Rosa. Introduction: Fabricating Affluence, in Rosa, ed. Glamour: Fashion + Industrial Design + Architecture. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, and New Havenand London: Yale University Press, 2005. – Pp. 16-17.

19. Daube D. Roman Law: Linguistic, Socialand Philosophical Aspects. Edinburgh, 1969. – P. 124-127.

20. Gruen E.S Studiesin Greek Culture and Roman Policy. Berkeley; LosAngeles; London, 1996. – P. 170-171.

21. LigtL.de. Restrainingthe Rich, Protectingthe Poor: Symbolic Aspectsof Roman Legislation // Afterthe Past. Essaysin Ancient Historyin Honourof H.W.Pleket / Ed. W.Jongman, M.Kleijwegt. Leiden; Boston; Koln, 2002. – P. 2-12.

22. LigtL.de. De Romeinseleges sumptuariae in vergelijkendpers pectief // Tesserae Romanae. Opste llenaan gebodenaan Hans Teitler / Ed. L.de. Ligt, J.Blok, J.-J.Flinterman). Utrecht, 2002. – P. 9-22.

23. Rosivach V.J. The Lex Fannia Sumptuariaof 161 B.C. // C.J. – 2006. – Vol. 102.1. – P. 1-15.

Резюме

Розглянута історична версія походження гламуру. На підставі аналізу сумптуарних законів зроблено висновки про існування ознак протогламуру в античному суспільстві.

Ключові слова: протогламур, гламур, візуальна демонстративність, розкіш, сумптуарні закони.

Summary

Bezugla R. **Protohlamour. A fight is against visual demonstrativeness in the period of Antiquity**

This article considers one of the historical versions of the origin of glamour. Based on the analysis sumptuary laws conclusions about the existence of the main features protoglamour in ancient society.

Key words: protohlamour, glamour, visual expressiveness, luxury, sumptuary laws.

Аннотация

Рассмотрена историческая версия происхождения гламура. На основании анализа сумптуарных законов сделаны выводы о существовании признаков протогламура в античном обществе.

Ключевые слова: протогламур, гламур, визуальная демонстративность, роскошь, сумптуарные законы.

УДК 78.03(4)

Н.Д. Бєлявіна

ФРАНЦУЗЬКИЙ КОРОЛІВСЬКИЙ ДВІР XVII СТОЛІТТЯ – ОСЕРЕДОК КОНЦЕРТУВАННЯ ВІРТУОЗІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Протягом останніх десятиліть в Україні виникли нові умови для розвитку мистецтва, особливо музичного та його сфери репрезентації – концертної діяльності. Оскільки концертування, як форма творчої активності, ще мало досліджена в роботах вітчизняних музикознавців, актуальність даного дослідження очевидна.

Висвітлення інформації щодо активізації процесів концертування, особливо в європейських країнах XVII ст., є на часі, оскільки саме у той період відбувалася його демократизація та розгалуження серед трьох осередків: храмові, придворні і публічні (любительські та професійні).

Метою статті є висвітлення процесів розвитку концертування в одному з визначних центрів – французькому королівському дворі, де у XVII столітті зосередилась плеяда віртуозів-концертантів, авторів інструментальних творів, що сприяли розвитку нових концертних форм [1; 2].

Французький двір був блискучим осередком концертування, де «всі тільки те й роблять, що співають, грають на лютнях та спінеті, танцюють» [9; 122]. При «Roi Soleil» – Людовіку XIV (король у 1643-1715 рр.), який був головною дійовою особою на всіх святах, при французькому дворі, крім музичних колективів, існувало й чимало окремих виконавців: «Королівська капела» – окремий оркестр із 15 осіб, 80 співаків, чотири органіста та керівник, що відав церковним церемоніалом; «Музика для полювання» (колишній «Хор королівських стаєнь»), що разом із «Камерною музикою» обслуговувала світські свята та концерти; «Chamber du Roy» – «Камерна музика короля», до складу якої входили 24 виконавці на струнних (колишні «24 скрипки короля») й 24 – на духових інструментах, ансамбль «16 скрипок короля», а також співаки.

Окремо запрошувались ще й солісти – «ordinare de la Musique de la Chamber du Roy» – віртуози-інструменталісти, що створили розвинені інструментальні «школи» клавесиністів (епінетистів), скрипалів, віолістів та лютнярів [6; 86-88].

Клавесин і клавесиністи «віддались» служінню танцювальній музиці. Тому від інструмента, що супроводжує танець, вимагалась чітка ритміка й можливість виявити танцювальну міміку.

«Малі жанри мистецтва», на думку Т.Ліванової, були на часі. На відміну від варіаційності в англійських вірджиналістів, французькі епінетісти писали короткі танцювальні п’єси та збирали їх в порядку – «orde» [7; 313]. За формами – це інструментальна сюїта, куплетне рондо, остинатні чакони; за фактурою – орнаментика, поліфонізація, варіаційність, і найголовніше за образністю – ілюстративність та програмність. Інструментальна орнаментика – висловила суть буденного поняття придворної «галантності», що панувала в житті та в мистецтві бароко.

Жак Шампіон де Шамбоньєр (1601-1672 рр.), син Ж.Шампіона (бл. 1555-1638 рр.), онук Т.Шампіона (? – пом. бл. 1580 р.) – у 1638-1662 рр. органіст і клавесиніст Королівської придворної капели, з 1640 р. – королівський придворний спінетист (епінетист). Засновник французької школи клавесиністів; його учні Р.Камбер, Ж.А. Д’Англабер, брати Куперени тощо [8; 277; 7; 313]. Він акомпанував балету і навіть вважав, що «натхнення приходить до нього від артистів балету» [9; 133]. При житті Шамбоньєр видав збірку творів, серед яких здебільшого танці: поліфонічна алеманда, дещо мелодизована лірична сарабанда, «балетна» куранта, жига, гальярда, менует. Його п’єси мають гомофонну фактуру, а поліфонізовані голоси – гармонічну основу [7; 313].

Жан Анрі д’Англебер (Данглебер, 1628-1691 рр.) – соліст-віртуоз, органіст та клавесиніст, учень Шамбоньєра. У 1664-1674 рр. – придворний клавесиніст Людовіка XIV.

Писав віртуозні твори для клавесина, у тому числі 22 варіації на тему «Фолії» (1689 р.), робив перекладення арій і танців Ж.Б. Люллі у вигляді великих сюїт. Написав трактат «Принципи акомпанементу», де здійснив розшифровку орнаментики та прикрас.

Луї Маршан (1669-1723 рр.) – органіст та виконавець-віртуоз клавесиніст. У клавесинній манері – чітка ритміка й яскраві мелодії. Його послідовником був композитор і клавесиніст Ж.Ф. Рамо (1683-1764 рр.). Став знаменитим у XVIII ст. – одним із перших брав участь у віртуозних змаганнях як органіст та клавесиніст (наприклад, у 1717 р. у Дрездені змагався з Й.С. Бахом).

Представники сім'ї Куперен: Луї Куперен – клавесиніст та органіст, Шарль Куперен – органіст; Франсуа Куперен (син Ш.Куперена) – органіст і клавесиніст; діти Франсуа Куперена: сини Пьєр-Луї та Жевре-Франсуа – органісти, дочка Маргарита-Антуанетта – придворна клавесиністка; племінник – органіст Арман Луї, сестра Ф.Куперена – співачка Маргарита Луїза.

Луї Куперен (1625-1661 рр.) – перший відомий з династії музикантів, якого до Парижу разом із братом Шарлем (батько Франсуа) привіз Шамбоньєр. Він був клавесиністом, органістом, скрипалем і віолончелістом, а також грав в оркестрі Ж.Б. Люллі. Розвиває коло танців сюїти: уводить вступ-епітафію, модну на той час чакону, де «варіаційність на витриманому басу поєднується із ознаками рондо» [7; 314].

Франсуа Куперен (1668-1733 рр.) – з 1693 р. придворний органіст, з 1702 р. – на посаді придворного камер-музиканта-клавесиніста, придворний клавесиніст, учитель музики членів королівської сім'ї. До його обов'язків входили гра на клавесині, акомпанемент співакам на органі та клавесині.

Працював над клавесинними мініатюрами приблизно з 1690 року і тільки на початку XVIII ст. опублікував майже 250 пьєс. Звукозображальність у Ф.Куперена стає «властивістю художнього образу». У чотирьох збірках клавесинних п'єс можна виявити 27 видів «orde» – циклів програмних мініатюр (портретів, персонажів, картин, сюжетів, сцен тощо) [7; 319; 324].

За жанрами необхідно виділити окремі танці: сарабанда – одночасно стримана і лірична, велична і чуттєва; алеманда – одночасно патетична і динамічна, маршова та речитативна; пасакалья – драматична і лірична, аріозо-вокальна і пасажно-інструментальна, рондо подібний менует та жига – гомофонна ритмізована фактура з імітаційним розвитком тощо. Музична тканина: використання всього діапазону інструмента (два мануали); розвиток фактури (глибокі баси, ломані баси та акорди, рух паралельними інтервалами, пасажі) та динаміки (пасажна динаміка та моторика), підкреслення голосоведення та «насичена орнаментика» – збільшення мелізмів до 11 видів; пунктирні ритми в мелодії і басу тощо [7; 320].

Отже, стильовими ознаками концертності інструментальної музики французьких придворних клавесиністів є: ілюстративність танцювальної міміки та програмність; структура п'єс «orde» – сюїтність, остинатні та куплетні форми (чакона, рондо); клавесинна фактура (орнаментика та чітка ритміка) як основа віртуозності.

Придворні скрипалі теж сформували новий виразний стиль: танцювальний ритм, чітка атака звуку; співучість, аріозність і орнаментика; ансамблевий жанр придворної музики – «симфонія».

Гійом де Мануар Другий (1615-1690 рр.) працював у придворній капелі при Ж.Б.Люллі і був його творчим суперником. Виокремити необхідно також і Луї Константена, що писав для придворних подій три-шестиголосні твори для скрипок, віоли та баса. Цікавим попередником Ж.Б.Люллі був придворний скрипаль, композитор та танцівник Де Бокан (бл. 1580-1653 рр.), який не знаючи нот, став блискучим виконавцем і композитором.

Ж.Б. Люллі (1632-1687 рр.) спочатку був придворним скрипалем і вважався кращим скрипалем Франції – за словами очевидців «грав божественно» [5; 128]. Розвинув скрипковий стиль: виразний ритм, темпи, атака звуку – «перший удар смичка»; увів вокальний, тобто співучий аріозний стиль поряд із декламаційністю, використовував ритми варіаційних танцювальних жанрів, наприклад, чакон (Чакона з балету «Кадм»).

Мішель Ришар де Лаланд (Делаланд, 1657-1726 рр.) – скрипаль, органіст, учитель дочок Людовика XIV. З 1683 р. – інтендант Королівської капели, у 1687 році, після смерті свого учителя Ж.Б. Люллі очолив всі королівські колективи, в тому числі й «Королівську академію музики». Написав 20 балетів та дивертисментів, інструментальні твори придворного призначення: «Симфонії для вечері короля», «Різдвяні симфонії», сюїти для скрипки, 60 мотетів.

Придворні гамбісти (віолісти) грали у складі ансамблів, а також як солісти-віртуози та акомпаніатори. Вони розвинули сольну віольну техніку (смичка і щипка) й розширили діапазон; серед жанрів обрали сюїту, варіації, тріо-сонати; підготували трактати з прийомів гри на інструменті та поширили популярність інструмента серед різних верств.

«Basse de violin» – басова скрипка чи віолочель та віола да гамба одночасно існують у складі оркестрів Ж.Б. Люллі: віолончелісти та гамбісти входили до складу «24 скрипок короля» й «Королівської капели». Цікаво, що у Франції це були інструменти, яким віддавали перевагу світські дами для акомпанементу модних арій.

Серед визначних віолістів треба згадати віолісти Андре Могар (1600-1650 рр.) та Отман (пом.1663 р.), відомих у Франції; гамбіст Сен-Коломб (1630-1690 рр.) виступав у Парижі з двома дочками гамбістками; Жан Руссо відомий як автор віольного трактату (1687 р.); Никола Метрю писав ансамблеві п’єси для двох віол.

Марен (Марін) Маре (1656-1728 рр.) – найвідоміший виконавець на віолі да гамба, був півчим у капелі Сент-Шапель. Учень Отмана та Сен-Коломба на віолі та з композиції Ж.Б. Люллі. У 1685-1725 роках – придворний соліст «Ordinare de la Musique de la Chamber du Roy» , а також працював у «Королівській академії музики» під керіництвом Ж.Б. Люллі, з 1687 р. – диригент опери. М.Маре реконструював віолу, додав до 6 струн, сьому – ля, зробив обвивання нижніх струн металом. Удосконалив віольну техніку: розширив діапазон до 3,5 октав, розвинув техніку смичка та щипка, віртуозність гри обома руками. Серед творів: сюїти, програмні п’єси, варіації (знамениті Варіації на тему «Фолії»), ансамблеві тріо-сонати. Свої твори він видав у п’яти книгах у вигляді сюїт, де танцювальні та прелюдійні п’єси чергуються у вільному порядку, є також варіації та капричіо. Програмність висловлена у заголовка: до назви основного танцю додається уточнююча, наприклад – алеманда «Гордовита», сарабанда «Невтішна» тощо.

Сучасники М.Маре, писав А.Гінзбург, вважали, що він грав як ангел, а інший гамбіст Форкрє, – як диявол [5; 154-155].

Антуан Форкрє (1672-1745 рр.) – походив із сім’ї музикантів-гамбістів, виступав при дворі з 5 років, а в 16 років вже був камерним віолістом короля. З 1689 р. музикант «Камерної музики короля» та учитель музики. Крім того, славився своїми учнями, серед яких герцог Орлеанський та герцог Бургундський. Його син, Жан Батист Антуан Форкре, (1699-1782 рр.) теж був придворним музикантом.

Придворні лютнярі заснували «лютневу школу»: їх орнаментика схожа на клавесинну, однак переважала імпровізаційність; розвинули сюїти та програмні твори, створили умови для популярності інструмента як при королівському дворі, так і серед городян.

Г.Прюньєр називає імена знаменитих європейських лютнярів, і у більшості це французи: «три Готьє, три Галло», Лекло, Маранде, Бланк Роше, Мервіль, Вінон, гітарист Робер де Візо, теорбіст Барре і Франсуа Пінель, д’Емо (Пауль та Пинель) Жак Жєрмен та його сини Франсуа та Серафім. Як правило, всі вони були придворними музикантами-лютністами і входили до складу «Камерної музики» короля [9; 130].

Останній французький майстер-лютніст, «метр лютні» – Шарль (Карл) Мутон (1626-1699 рр.) досяг найвищого рівня майстерності у грі на лютні. Спочатку він перебував при дворі у Турині, а з 1678 р. – при дворі у Парижі. При житті автора опубліковано чотири книги п’єс для лютні під назвою «Pieces de luth sur different modes» (1699 р.). Твори підібрано у формі сюїти (4-11 частин), серед яких прелюдія, алеманда, жига, сарабанда тощо, а деякі з них мають програмні назви, наприклад «Принцеса», «Мрійник», «Відправлення».

Уособленням концертної ансамблевості були «24 скрипки короля» – склад із струнних інструментів різного типу, поділених на чотири партії. Цікаво, що був також і 25-й музикант – Гійом де Мануар (1615-1690 рр.), що працював при Ж.Б. Люллі і навіть був його творчим суперником.

Кожну партію виконували 6 музикантів, які часто замінювали один одного, крім того було обов'язковим володіння всіма струнними інструментами. Ансамбль виступав на придворних концертах, балах, театрі, під час обідів та прийомів. Така інтенсивна діяльність вимагала зміни репертуару, і відповідно до обставин музикування виникали й різні склади. Цікаву деталь повідомив Я.Мільштейн, що твори, написані для двору, двічі не виконувались, а оскільки концерти давались часто, то в авторах була постійна необхідність. Про частоту концертів можна дізнатись із передмови до видання «Королівських концертів» Ф.Куперена, де автор пише: «Я створив їх для маленьких камерних концертів, на які Людовик XIV викликав мене майже кожну неділю протягом року» [6; 86, 70].

Першим керівником «24 violins du roy» був Л.Константен, другим – Де Лазарен, надалі – Ж-Б. Люллі, а його наступником став Мішель Р.Лаланд. Спочатку Ж.Б. Люллі – скрипаль ансамблю «24 violins du roy», а надалі – очолить всі музичні колективи. Саме він є організатором придворного ансамблю «16 скрипок короля», творець придворного жанру – «airs de cour», придворних балетів (танцював сам автор і король), композитор і постановник придворних опер «Королівської академії музики». Як єдиний керівник опери – сам набирав акторів, вчив співу, декламації, проводив репетиції, диригував оркестром, граючи при цьому на скрипці.

Жан Батист Люллі – придворний композитор, скрипаль, клавесиніст, органіст, гітарист, диригент, танцівник, актор, учитель (музики і танцю), організатор музичного життя – ось перелік сфер його діяльності. Тривалий час він був головою музичного життя французького двору, що централізував музичну справу: у 1653 р. очолив всі музичні колективи як «суперінтендант», з 1662 р. – королівський «maitre de la musiq», секретар та радник Людовіка XIV.

Головною рисою ансамблевого музикування при дворі став принцип ансамблевості, особливо струнної групи та концертності. Риси концертності виявились у формуванні нових жанрів: інструментальні концертні номери – популярні танцювальні п'єси того часу (гавот, менует, сарабанда, галь'ярда, куранта); «французька увертюра», програмні оркестрові живописні картини та антракти – замкнені, контрастні дво- тричастинні (швидка-повільна-швидка) композиції, що можуть виконуватись поза оперою, наприклад, у придворних концертах, парадна «симфонія» – яскраві інструментальні твори для придворних церемоній.

Розглянувши діяльність французьких придворних виконавців-інструменталістів, стилістику жанрів інструментальної музики, що практикувались при французькому дворі, можна встановити такі ознаки концертності, як суті барочної придворної «галантності»:

– наявність декількох придворних капел, розподілених за місцем виконання, інструментальним складом: камерні музиканти, камерна вокально-інструментальна капела, вокально-інструментальна капела для виконання музики просто неба, камерні ансамблі зі струнних інструментів;

– наявність окремих придворних музикантів: артистів-інструменталістів, відомих музикантів-віртуозів, що створили свій власний стиль виконавства та інструментальні «школи» (клавесиністів, скрипалів, віолістів та лютнярів);

– стильові ознаки концертності французької інструментальної музики: клавесиністи – танцювальність, ілюстративність та програмність, структура танцювальних п'єс «orde» – інструментальна сюїта; скрипалі – фактура як основа віртуозності, співучий аріозний стиль та орнаментика; гамбісти-віолісти – розвиток сольної віольної техніки і розширення діапазону; лютнярі – орнаментика та імпровізаційність; популярність інструментів (лютні та віоли) серед усіх верств населення – від королівського двору до городян;

– розвинена ансамблева гра: удосконалення принципів ансамблевості й створення оркестрових концертних жанрів (увертюра, антракт, картина).

Джерельні приписи

1. Бєлявіна Н.Д. Осередки придворної концертної діяльності в Італії у XVII ст. / Н.Д. Бєлявіна // Вісник КНУКіМ: Зб. Наук. праць. – Вип. 26 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2012. – Серія «Мистецтвознавство». – С. 11-18.

2. Бєлявіна Н.Д. Шляхи польської королівської придворної капели у XVII-XVIII ст. / Н.Д. Бєлявіна // Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2012. – № 3. – С. 133-137.

3. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / Михаил Семенович Друскин. – Л.: Гос. муз. изд., 1960.

4. История скрипичного искусства: Учебник: В 3-х вып. – Вып. 1 / Л.С. Гинзбург, М.Григорьев. – М.: Музыка, 1990. – 285 с.

5. История виолончельного искусства. – Кн. II. Вилончельная классика / Л.С. Гинзбург. – М.-Л.: Музгиз, 1950.

6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. с франц. О.А. Серовой-Хортик; Ред. пер. Д.М. Серова; Комент. и общ. ред. Я.И. Мильштецйна, комент. Ю.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1973. – 511 с.

7. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2-х т. – Т. 1. XVIII век / Тамара Николаевна Ливанова. – М.: Музыка, 1982.

8. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1982. – Т. 6. – 1982. – 1008 с.

9. Prunieres H. Nouvelle Histoire de la musique T. II / H.Prunieres; [intr. de R.Rolland]. – Paris: Les Editions Rieder, 1936. – 311 s.

10. Letitia Chassain Dolliou La Conservatorie de Paris ou les voies de la creation / Letitia Chassain Dolliou. – Paris: Conservatorie de Paris, 1995. – 128 c.

Резюме

Розкриваються ознаки концертної діяльності при королівському французькому дворі у XVII ст. Виявлено, що необхідною умовою її розвитку є наявність придворної капели з відповідною кількістю виконавців (особливо віртуозів – інструменталістів), а також створення концертних інструментальних жанрів.

Ключові слова: концертна діяльність, придворна капела, віртуоз-інструменталіст, музичні жанри.

Summary

Belyavina N. **The French royal court of XVII of century is a cell of giving concerts of virtuosos-instrumentalists**

In article the basic signs of concert activity reveal at the French royal court yard in XVII. It is established that a necessary condition of its development is presence of a court chapel with corresponding quantity of performer (especially virtuosos – instrumentalists), and also formation of concert instrumental genres.

Key words: concert activity, a court chapel, the virtuoso-instrumentalist, musical genres.

Аннотация

Раскрываются признаки концертной деятельности при французском королевском дворе в XVII ст. Установлено, что необходимым условием ее развития является наличие придворной капеллы с соответствующим количеством исполнителей (особенно виртуозов – инструменталистов), а также создание концертных инструментальных жанров.

Ключевые слова: концертная деятельность, придворная капелла, виртуоз-инструменталист, музыкальные жанры.

УДК 78.75;78.21

Т.Мазепа

ЄВРОПЕЙСЬКІ Й УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНІ ТОВАРИСТВА У ВИМІРІ СТОЛИЧНИХ КУЛЬТУР XVIII-XIX СТ.

Історичний аспект, присутність історичної свідомості необхідні в сучасній музичній науці для реконструювання різноманітних явищ музичного життя, завдяки яким культура збагачувалась протягом століть. У цьому контексті актуальною, однак мало дослідженою темою є діяльність у провідних столичних центрах музичних товариств, що виникли в сучасній формі в XVIII-XIX ст.

У зарубіжній та українській музикознавчій літературі і досі відсутні синтетичні опрацювання на тему музичних товариств та їх значення в світовій і національній культурі. Чимала кількість праць, присвячених музичним товариствам і організаціям, носить суто інформаційний характер, а їх тематикою є окремі організації або публікації статутів – як напр. робота А.Бьома, присвячена співочим товариствам у Відні, публікації Ф.Ендлера, Т.Гансена, Р.вон Пергера про Музичне товариство у Відні; М.Вюрцбургера, К.Бляукопфа, Х.Зінгера, авторів із MGG [5; 11; 13; 19; 21-23; 27]. Немало даних можна знайти у публікаціях, присвячених музичній культурі конкретних історичних періодів – наукових розвідках І.Аллін, А.Гльокнера, М.Грунднера, М.Меннінгер, В.Сейферта, Г.Вагнера, публікацях М.Кузьміна, Л.Пархоменко, О.Сердюк, О.Уманець, О.Слюсаренко [4-7, 16; 18; 20; 24; 26], різноманітних біографіях, історичних монографіях, присвячених історії міст тощо [9; 12; 15; 17;18].

Мета даної статті – висвітлити значення та місце музичних товариств в історії музичної культури.

У музикознавчій літературі терміном *музичні товариства (Musical Societies, Musikgesellschaft, Musikverein)* прийнято вважати організацію людей, які зустрічаються для спільного музикування або вивчення, культивування традицій давньої музики. Їх діяльність регулюється статутом та актами. Засади сучасних товариств суттєво змінились у порівнянні з традиційними, створеними наприкінці XVIII-XIX ст. Вони не лише об’ємні, але й диференційовані, діють за принципом спеціалізації. Музичні товариства часто виступають як охоронці національних та міжнародних інтересів музикантів, композиторів, музикознавців, займаються публікацією зібрань творів, дослідженнями історії музики тощо [8; 12; 14; 21; 25]. Поява музичних товариств у XVIII-XIX ст. та їх роль в організації музичного і суспільного життя – логічний історичний процес, віддзеркалення тогочасних духовних потреб суспільства, артефакт епохи Просвітництва та романтичної естетики, європейських тенденцій розбудови національно-культурної ідентичності.

На зміну освіченому абсолютизму XVIII ст., де ідея спільноти полягала на елітарності походження, класовості, а не духу, пануванню диктату освічених аристократів у всіх сферах суспільного життя, зокрема й мистецтві, наприкінці XVIII – початку XIX ст. приходить епоха, в якій ідея спільноти, братства набуває іншого значення, а мистецтво, яке з часом займає місце релігії, стає об’єднуючим принципом, виразником прагнень самовиразу народів і націй.

В епоху Просвітництва музичне мистецтво істотно демократизується. В організації музичного життя зростає значення меценатської діяльності міщанства, що складає основну масу театральної та концертної публіки. Саме вона через купівлю квитків або абонементів підтримує публічні концерти, що наприкінці XVIII ст. набувають популярності. В XIX ст. процес поширення музики в суспільному житті динамізувався. Поступово зростає кількість слухачів та виконавців із різним ступенем музичної підготовки, збільшується доступність інструментарію, нот. Наступає активний розвиток музичної комунікації – популяризувалось

камерне, салонне музикування, розповсюджується гастрольна практика, публічні виступи та концерти як нові форми музичного життя. Зростає значення консерваторій, що діяли не лише як освітні музичні заклади, але й як центри суспільно-культурного життя. Консерваторії приваблювали увагу не лише майбутніх студентів і педагогів, але завдяки численним концертам знаходились у полі уваги любителів музичного мистецтва. Іншим важливим музично-культурним осередком у XIX ст. стали стаціонарні музичні театри, засновані в багатьох столицях раніше, проте зведення спеціальних будівель припадає здебільшого на середину – другу половину XIX ст.

Отже, вже до початку XIX ст. сформувалась система спеціальних музичних закладів, де отримувався якісний музичний продукт, що замінив любительську недосконалість виконання. До кінця XIX ст. майже в кожному західно- і східноєвропейському місті існували музичні товариства. Взірцем були ті, що діяли в столицях – Парижі, Відні, Берліні. Саме там відбувалась апробація сучасних форм організації музичного життя. На їх взірець наприкінці XVIII-XIX ст. в Україні відбувається адаптація на місцевому ґрунті суспільного інституту музичних товариств.

Столиця Франції стала одним із найбільших музичних центрів Європи з найдавнішими мистецькими традиціями, а у XVIII ст. Париж став центром концертного життя Європи. Громадські та приватні концерти на той час вже відбувались, однак їх відвідувачів не можна було називати публікою: йшлось про групу запрошених, доступ на концерт мали вибрані. Від 1725 р. організовувались перші публічні «Духовні Концерти» *(Concerts Spirituels)*, що виходять за межі аристократичних салонів і ситуація поступово змінюється. Академічне Товариство «Діти Аполлона» *(La Societe Academique des Enfants d'Apollon 1741-1880 pp.)*, створене в 1741 р., об'єднувало любителів та професіоналів (оркестр товариства в 1762 р. нараховував від 60 до 80 музикантів) для виконання різноманітного репертуару. Від 1784 року товариство почало організовувати один публічний концерт на рік, вхід на який був вільний за квитками. В концертних вечорах «Товариства концертів-змагань» *(Societe du concert d'emulation)*, товариства «Мелофілетів» *(Melofilia)*, спільно виступали професіонали і аристократи-аматори. Щорічні цикли концертів влаштовувала і «Королівська Академія Музики» *(l'Academie royale de musique)*. З 1770 р. почало функціонувати товариство «Концерти Аматорів» (Concert des Amateurs), засноване Ф.Ж.Госсеком (Gossec), яке виконувало твори тогочасних композиторів, зокрема, все більш популярного у Парижі Й.Гайдна.

У 1782 р. Ч.М.де ла Хай (Charles Marin de La Haye), граф К.Ф. МР.д'Оньї *(Claude Francois Marie Rigoley d'Ogny)* створили аристократичне товариство «Концерти Олімпійської Ложі» (Concert de la Loge Olympique), диригентом якого став шевальє де Сент-Жорж. Концерти відбувались як у королівському палаці, так і в аристократичних домах. У різний час товариство нараховувало майже 360 членів, серед яких було 29 адміністраторів, 24 «членів-соратників» і 65 учасників концертної групи. Приналежність до товариства передбачала щорічні внески 120 ліврів, для відвідування 12 річних концертів. Оркестр товариства був настільки досконалий, що королева Марія-Антуанетта і її придворні регулярно відвідували його концерти; у репертуарі – твори тогочасних композиторів, м. ін. Паризькі симфонії ор. 82-87 Й.Гайдна [28].

У XIX ст. за інтенсивністю концертного життя Париж посідав одне з перших місць в Європі. З'явились демократичніші концертні товариства. Наприклад, засноване 1828 р. «Товариство Концертів Паризької Консерваторії» *(Societe des concerts du Conservatoire)*, де з концертами симфонічної і камерної музики виступали відомі професійні музиканти і студенти. Загальнодоступні цикли концертів класичної музики проводило засноване 1851 р. Ж.Е.Паделу (Jules Etienne Pasdeloup) «Товариство Молодих виконавців» *(Societe des jeunes artistes)*, на зміну яким у 1861 р. прийшли «Популярні концерти класичної музики» *(Concerts populaires de musique classique)*. Їх метою була популяризація симфонічної музики для широкої аудиторії, білети на концерти, що відбувались у Цирку Наполеона (тепер Cirque

d'Hiver, зала на 4000 осіб), були недорогими, тож приваблювали численну публіку [29].

Суттєву роль відігравали товариства: «Концерти Валентино» *(Concerts Valentino 1837-1841 pp.)*, «Національне Музичне Товариство» *(La Societe Nationale de Musique 1871p.)*, «Національні Концерти» *(Concert National L'Orchestre Colonne 1873 p.)*, «Товариство Священної Гармонії» *(Societe de l'Harmonie sacree 1873 p.)*, «Духовні Концерти в Сорбонні» *(Concerts spirituels de la Sorbonne 1898-1914 pp.)* та ін.

У Парижі було популярним і хорове виконавство, що поступово переміщалося з церков у концертні зали. В 1820 р. Ш.Сельєр заснував товариство хорової музики «Сесільья» *(Societe Sainte-Cecile)*. Велику роль відіграли хори аматорського товариства «Орфеон» *(Orpheon)*; «Товариство Вокальної Релігійної та Класичної Музики» *(la Societe pour la musique vocale religieuse et classique, 1843 p.)* виконувало твори композиторів XVI-XVII ст.; товариство «Конкордія» *(Concordia 1879 p.)* спеціалізувалося на виконанні творів Й.С. Баха і Г.Ф. Генделя [17].

В Австрії форми концертного-товариського життя теж поступово демократизувалися. На музичні вистави при дворі і в будинках віденських вельмож, допускалася широка публіка. В 40-х рр. XVIII ст. під егідою віденських просвітителів створено доступний Бургтеатр *(Burgtheater)*.

Чималий внесок у справу музичної освіти зробили віденські меценати: Естергазі (на службі у них у різний час були Й.Гайдн і Ф.Шуберт); князь Лобковіц та ін. В їх аристократичних салонах, домашніх «ексклюзивних» концертах, Й.Гайдн, В.А. Моцарт, Л.Ван Бетховен вперше удостоїлись виконання своїх сонат, тріо та квартетів [23; 4]. Відень мав багаті традиції організації музикантів у товариства, славився великою кількістю аматорських об'єднань, які влаштовували публічні концерти та домашні музичні вечори.

1771 р. у Відні придворний капельмайстер Ф.Гасманн (Florian Gassmann) створив «Віденську Музичну Асоціацію» *(Wiener Tonkunstler-Sozietat)*, реорганізовану в 1868 р. в товариство «Гайдн»), що стало наступником заснованої 1288 р. першої музичної спілки Відня – «Цеху св. Миколи» *(St.Nikolaus Zeche)* [22; 18]. Це було музичне об'єднання, до якого входили пенсіонери – колишні музиканти придворної капели.

Ще у перші десятиліття XX ст. це товариство існувало як «Товариство Пенсіонерів ім. Гайдна», організовувало щорічно 4 симфонічні і ораторійні концерти [23; 3]. До заснування в 1811 р. «Товариства друзів музики» це об'єднання було першим професійним музичним товариством із регулярними платними загальнодоступними концертами 4 рази на рік [6]. Попередником «Товариства друзів музики» є утворене в 1752 р. перше віденське об'єднання аристократів-меломанів, що влаштовували прилюдні симфонічні та вокальні концерти на сцені *Burgtheater*. Неодноразово влаштовувались циклічні концерти. Р.фон Перґер пише, що після невдалої спроби барона Нойвірта в 1805 р. організувати 16 абонементних недільних концертів, 1807 р. князь Трауттмансдорфф і граф М.Дітріхштайн заснували і очолили «Аристократичні любительські концерти» *(Adeligen Liebhaberkonzerte)*, де симфонічний оркестр виступав для ексклюзивної публіки. З цим оркестром виступав Л.Бетховен, диригуючи увертюрою «Коріолан», III і IV симфоніями, а Й.Гайдн диригував ораторією «Створення світу».

«Товариство Друзів Музики» *(Gesellschaft der Musikfreunde*, спочатку «Товариство Друзів Музики Австрійської Імперії *Gesellschaft der Musikfreunde des osterreichischen Kaiserstaates)*, виникло у Відні 1811 р. [10,13,23]. Основним завданням Товариства стало створення «Музичної Консерваторії», у якій учні могли б вивчати спів, декламацію (художнє читання), гру на інструментах, генерал-бас (гармонію), аналіз форм та інші предмети, які давали б їм всебічну музичну освіту [19]. 1817 р. створено співочу школу *(Singschule-Chorubungsanstalt)*, якою керував А.Сальєрі [23; 37], а у 1819 р. – скрипкову, згодом утворено класи віолончелі, духових інструментів тощо.

Відповідний рівень педагогів та навчальних програм дав можливість 1821 р. перетворити школу «Товариства» у консерваторію. При «Товаристві» засновано архів

рукописів, бібліотеку, музей цінних інструментів та рідкісних видань. Утворений при ньому аматорський оркестр 4-6 разів на рік виступав із публічними концертами. Віденське «Товариство Друзів Музики» відіграло значну роль у розвитку австрійської музичної культури. Його метою стала пропаганда музичної творчості та освіти серед найширших верств населення Відня. До програм товариство включало вельми розмаїтий репертуар.

Після 1701 р., коли Берлін став резиденцією пруського короля, музичне життя значно пожвавилось, головно завдяки королю Фрідріху II, що в 1740 р. прийшов до влади. Цю епоху почали називати «золотим століттям» музики в Берліні.

Тут творили найвидатніші музиканти епохи – К.Ф. Е.Бах (Carl Philipp Emanuel Bach), К.Г. (Carl Heinrich) та Й.Г. Граун (Johann Gottlierb Graun), Ф.(Franz) та Й.(Johann) Бенда (Benda), Й.Ф. Рейхард (Johann Friedrich Reichardt), К.Шафратт (Christoph Schaffrath), Й.Г. Янітш (Johann Gottlieb Janitsch), Й.Й. Кванц (J.J.Quantz) та ін.

Тривалий час концертне життя Берліна розвивалося мляво, його осередками залишалися аристократичні салони та приватні доми. Публічне концертне життя зароджується з другої пол. XVIII ст. Концерти придворних артистів, гастролерів, виконання ораторій організовує засноване 1749 р. «Товариство Музичних Вправ» *(Musikubenden Gesellschaft zu Berlin)* [26]; інструментальна музика звучить на організованих Х.Ф. Шалє (Christian Friedrich Schale) концертах *Асамблеї* та щотижневих п’ятничних концертах товариства *Музична Академія*, заснованої в 1740 р. Й.Г. Янітшом. *Музична Академія* була першою з серії подібних організацій, що виникли після 1750 року. З 1783 р. Й.Ф. Рейнхард організував «Духовні концерти», на які продавались квитки і до кожного друкувались програмки [7; 165-168].

Під кінець XVIII – поч. XIX ст. церква та аристократія поступово втрачають провідну роль, зростання ролі міщанства в житті міста призводять до створення доступніших форм музичного мистецтва. В 1786 р. відкривається Національний оперний театр з публічними виставами, виконуються твори німецьких композиторів, ставляться опери В.А. Моцарта.

Заснування у 1791 році К.Ф.Х. Фашем (Carl Friedrich Christian Fasch) «Співочої Академії» *(Die Sing-Akademie)* сприяло музичному вихованню публіки, ознайомленню з шедеврами класики. Розповсюдження отримали співацькі об’єднання, чоловічі хорові товариства «Лідертафель» *(Liedertaffel)*, перше з яких засноване 1809 р. К.Ф. Цельтером. У 1847-1911 рр. функціонувало «Співацьке товариство Штерна» *(Gesangverein Stern)* [9], яке пропагувало творчість Л.Бетховена і Ф.Мендельсона та старовинну німецьку музику [15]. В 1813 р. К.Мьозер (Karl Mozer) організував публічні квартетні вечори, де виконувались твори Гайдна, Моцарта і Бетховена, а від 1816 року – симфонії та увертюри віденських класиків. З часом камерні зустрічі перетворились у регулярні симфонічні вечори за участю артистів Королівської капели. Певне значення в розвитку музичної культури Берліна в XIX ст. мали паркові концерти, в яких брали участь як професійні, так і аматорські колективи. Протягом XIX ст. у Берліні зростає кількість сольних концертів місцевих музикантів та гастролерів, розвивається камерно-інструментальне музикування [7].

Наприкінці XVIII – початку XIX ст. практика створення музичних товариств прийшла в Україну. Цей період став важливим етапом національного культурного відродження, пожвавлення діяльності освіченого українського дворянства. Зацікавлення музикою, що спостерігалось серед інтелігенції, освіченого українського дворянства, міщанства, спричинило до пошуків шляхів налагодження організованого, систематичного концертного життя [2]. У Києві, де від початку XIX ст. інтенсивно розвивалось аматорське музикування, були спроби утворення музичних об’єднань. Граф Ільницький в 1833 році подав клопотання про заснування Філармонічного товариства, однак ця ініціатива не увінчалося успіхом. Щось на зразок музичного клубу під назвою «Товариство любителів музики» виникло в 1848 році.

Влаштовуючи аматорські концерти (подібного роду об’єднання повстало у Львові наприкінці XVIII ст.), що мали успіх у слухачів, їх організатори велику частку зібраних коштів віддавали на користь притулків. У цьому ж році засновано «Симфонічне товариство

любителів музики і співу», що проіснувало недовго, але зуміло організувати ряд камерних і симфонічних концертів. Від 1854 року в Києві функціонувало німецьке «Київське Співоче Товариство» *(Kijewer Gesang Verein)*, що під такою назвою проіснувало понад півстоліття і після 1905 року перетворилося на «Київське Німецьке Товариство». Серед киян це Товариство набуло назви «Філармонія Німеччини», що влаштовувало концерти, музичні та літературні вечори, драматичні вистави тощо, спочатку для місцевої німецької общини. Членами Товариства були вчителів та музиканти, що працювали в Києві. В 1854 р. Товариство виконанням «Аліллуйя» з «Месії» Генделя та «Небеса сповістять» зі «Створення світу» Гайдна відсвяткувало освячення нової кірхи, а в 1863 р. за ініціативою Товариства була поставлена ораторія «Stabat Mater» Дж.Россіні [4; 39-40].

У Києві діяли також й інші музичні гуртки, що об'єднували аматорів та професіональних музикантів. Доволі часто відбувалися гастрольні виступи приїжджих артистів-інструменталістів та вокалістів [4; 6].

Від 1843 року при Київському університеті розпочав творчий шлях хор студентів. Л.Пархоменко пише, що «(...) перший хоровий осередок університету постав 1843 року (...)», до чоловічого складу якого доукомплектували малолітніх бурсачків Софіївського духовного училища (дисканти та альти) [5; 52]. Це був церковний хор, що брав участь у літургійних богослужіннях. Проте автор стверджує, що «(...) у подальшому церковний хор університету, який працював без перерв майже 75 років, понад свою службову функцію відіграв роль мистецького центру, що притягав до себе розмаїтий співочий контингент студентства. На його основі формувалися вільні артистичні осередки, діяльність яких тяжіла до широких орбіт міського концертно-театрального мистецького життя. Набуті хористами спеціальні навички давали можливість активній частині цього студентства виходити на шляхи широкої художньо-громадської діяльності – фольклористичної чи мистецько-просвітительської» [5; 52-53]. В 1859 році при університеті засновано просвітительське Товариство співів та музики (яке невдовзі влада ліквідувала – Т.М.), що ставило своїм завданням концертне ознайомлення широкої публіки з кращими прикладами музичної творчості. З Студентським хором пов'язана діяльність М.Лисенка, який на початку 70-х рр. намагався створити «стаціонарне хорове товариство», яке, проте, невдовзі розпалось. Разом із тим університетський хор продовжував із перервами існувати, останні 10 років – під керівництвом О.Кошиця [5].

Заснування у Києві в 1863 р. відділення Імператорського Російського музичного товариства та відкриття оперного театру вплинуло на пожвавлення музичного життя міста. Почали влаштовуватись симфонічні, камерні та вокальні вечори. Для забезпечення високого виконавського рівня концертних виступів та оперних вистав необхідні були добре підготовлені спеціалісти. Завдяки зусиллям дирекції Київського відділення Імператорського Російського музичного товариства, на початку 1868 р. у Києві засновано перший в Україні та Росії спеціальний музичний навчальний заклад середнього профілю – музичне училище. Воно мало тоді п'ять класів – гри на фортепіано, скрипці, віолончелі, співу і теорії музики [3].

Як свідчать наведені факти, у столицях Західної та Східної Європи в період XVIII-XIX ст. існувала значна диференціація і різновекторність форм, способів і завдань діяльності аматорів, що збирались для спільного музикування, об'єднаних в музичні товариства під різною назвою. Існували однопрофільні (концентрувалися на виконавстві тільки вокальних чи інструментальних сольних творів, чи об'єднували шанувальників камерно-вокального або інструментального виконавства), або учасників хорів та оркестрів (симфонічних, духових); і багатопрофільні, що передбачали наявність усіх різновидів музичного виконавства. Музичні товариства різного типу, інтегровані з іншими напрямами культурно-просвітницької діяльності, протягом другої пол. XVIII – до Першої світової війни, а в деяких випадках і до Другої світової війни залишились одними з важливіших центрів духовного життя міста, краю, а в сукупності навіть країни. У бездержавних же націй вони взагалі стали одним із

найважливіших чинників національної ідентифікації і стимулів боротьби за незалежність.

Джерельні приписи

1. Бєлявіна Н. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті європейських країн у XVIII ст. / Н.Бєлявіна. – Режим доступу: http: // www. Newacropolis .org.ua.

2. Бурдейна-Публіка Т. Філармонічні товариства у соціокультурному житті України другої половини XIX – першої половини XX ст. / Т.Бурдейна-Публіка // Наук. зап. Тернопільського нац. пед. ін-ту ім. В.Гнатюка; Нац. муз. академія ім. П.Чайковського. – Тернопіль-Київ, 2009. – С. 89-94.

3. Київське державне музичне училище ім. Р.М. Глієра / Відп. за вип. В.Козин. – К., 1993. – С. 4.

4. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного минулого Києва / М.Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – 39 с.

5. Пархоменко Л. До історії хору Київського університету / Л.Пархоменко // Українське музикознавство. Вип. 19. – К.: Муз. Україна, 1984. – С. 52-63.

6. Сердюк О. Українська музична культура: Від джерел до сьогодення / О.Сердюк, О.Уманець, О.Слюсаренко. – Харків, 2002. – 426 с.

7. Allihn I.Organisation und Formen der Organization des Musiklebens in Berlin im ausgehenden 18.Jahrhundert.iLe concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 a 1914 (France, Allemagne, Angleterre).– Paris 2002. – P. 165-168.

8. Apel W. The Harvard Dictionary of Music. – Second Editions, Revised and Enlarged. – Harvard University Press, 1972. – P. 780-782.

9. Birkin K.,H. von Bulow: A Life for Music. – Cambridge University Press, 2011. – P. 93.

10. Blaukopf K., Singer H. – Musikfuhrer Wien, 1957.

11. Bohm A.Geschichte des singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. – A. Holzhausen, 1908. – P. 208.

12. Der Brockhaus. Musik-Personen, Epochen, Sachbegriffe. – Mannheim, Mainz, 1982. – P. 389-390.

13. Der Wiener Musikverein / hrsg.von F.Endler [mit einem Beitrag von Otto Biba]. – Wien: Edition Wien, 1988.– 2.Aufl. – P. 152.

14. Douglas John R. Musician and Composer Societies: A World Directory. – B: Notes Second Series, Vol. 34, No. 1 (Sep. 1977) – P. 39-51.

15. Eitner R., Stern J.Allgemeine Deutsche Biographie 36 (1893). – C. 106-107.

16. Glockner A.Die Welt der Bach-Kantaten Vol. 2 Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Bachs Leipziger Collegium musicum und seine Vorgeschichte.Ed.:Christoph Wolff/Ton Koopman published by Metzler/Barenreiter, 1997. – C. 105-117.

17. Grande Encyclopedie. Ed. 1971-1976. – P. 3499-3500.

18. Grundner Michael. Die Munzstatte Wien im 15.Jahrhundert-Organisation und Verwaltung im Spiegel spatmittelalterlicher Handschriften-GRIN Verlag 2007. – P. 22.

19. Hansen Theofil.Das Musikvereinsgebaude in Wien. Allgemeine Beuzeitung mit Abbildungen. – Wien, 1870. – C. 2-8.

20. Menninger Margaret Eleanor.Kulturelle Philanthropy im Leipzig des neunzehnten Jahrhunderts.In:Zwischen Markt und Staadt:Stifter und Stiftungen im transatlantischen Vergleich. – Leipziger Universitatverlag 2001. – Comparativ 11 (2001), Heft 5/6. – P. 30-51.

21. MGG:Allgemeine Enzyklopadie der Musik, Friedrich Blume, Ludwig Finscher– Collegium Musicum. – T. 2, Kassel-Basel 1952. – P. 1554-1562.

22. MGG.Bd.14, Bahvenreiter Verlag, Kassel 1989. – P. 600-613.

23. Richard von Perger, Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. – Wien, 1912 – P. 3-37.

24. Seyfferth Wilhelm.Die Gewandhaus-Concerte in Leipzig, 6.

25. The New Harvard Dictionary of Music.Edited by Don Michael Randel. – Harvard University Press, 1986. – P. 754-756.

26. Wagner Gunter. Anmerkungen zur Berliner Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs. JB/Staat Inst Mf. – 2001(2001). – P. 45-72.

27. Wurzburger M.Die Konzerttatigkeit des Musikvereins «Euterpe» und des Winterstein-Orchesters im 19. Jahrhundert. In: Die Musikstadt Leipzig Bd. 4 – Leipzig: 1966. – 43 p.

28. https: // sites.univ-lyon2.fr/musiquefr-18/salles/paris/salleconcert/concert/concertfrt.html.

29. http: // www.concertspasdeloup.fr/Historique.html.

30. http: // www.archive.org/stream.

31. http: // philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWebhtml.

Резюме

Розглянуто історію та діяльність музичних товариств і музичних організацій, існуючих в столицях Західної й Східної Європи – Парижі, Відні, Берліні, Києві в XVIII-XIX ст. та їх значення в організації музичного життя.

Ключові слова: музична культура, музичне товариство, музичне об’єднання, музикант-аматор, концерт, музичне виконавство.

Summary

Mazepa T. **European and Ukrainian musical societies are in measuring of capital cultures of XVIII of – XIX century**

In the article history and activity of musical societies and organizations is examined in the capitals of Western and East Europe – Paris, Vienna, Berlin, Kiev. Attention is concentrated on determination of function of associations in musical life of Europe XVI-XIX ages.

Key words: musical culture, musical society, musical association, musician-amateur, concert, musical performance.

Аннотация

Рассматривается история и деятельность музыкальных обществ и организаций в столицах Западной и Восточной Европы – Париже, Вене, Берлине, Киеве. Внимание сосредоточено на определение функции творческих объединений в музыкальной жизни Европы XVIII-XIX веков.

Ключевые слова: музыкальна культура, музыкальное общество, музыкальное объединение, музыкант-дилетант, концерт, музыкальное исполнение.

УДК 7(477.81/.82)«17/18»

Т.В. Смирнова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО У МАГНАТСЬКИХ МАЄТКАХ ВОЛИНІ (КІНЕЦЬ XVIII – ПЕРША ТРЕТИНА XIX СТ.)

На сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства все частіше увага дослідників зосереджується на вивченні окремих регіонів України, кожен з яких має свою специфіку. Значний інтерес викликає Волинь, де наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. спостерігалося значне пожвавлення музичного виконавства у магнатських маєтках. Найбільш яскравими мистецькими осередками Волині були маєтки графа Ю.Іллінського, М.Любомирського та ін.

На сьогодні є небагато джерел, в яких розглянуто музичне виконавство в магнатських маєтках України кінця XVIII – першої третини XIX ст. (Сикорська А. [17], Шамаєва К. [19], Щербаківський Д. [21], а також Корній Л. [8], Малиновська Р. [9], Марценюк Г. [10], Никоненко Т. [13], Петрушанська Р. [14], Рудчук Ю. [15]). Серед дослідників Волині слід назвати Богданова В. [1; 2]. Проте, незважаючи на низку публікацій, проблема розвитку музичного виконавства у магнатських маєтках на Волині все ще залишається недостатньо вивченою і найменш висвітленою у вітчизняному мистецтвознавстві.

Метою статті є висвітлення фактів, які доводять, що на теренах Волині наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. розвивалося музичне виконавство у магнатських маєтках.

Ознакою музичного життя Волині кінця XVIII ст. – першої третини XIX ст. у панських маєтках були кріпацькі капели, до створення яких поміщики докладали чимало зусиль. Традиція заведення капели у поміщицькому осередку сягала ще XVI ст., коли кожна магнатська сім’я запрошувала найкращих музикантів-виконавців, диригентів і співаків із-за кордону для навчання селян, а також місцевих музикантів [26; 216, 226].

Науковий інтерес становить класифікація існування кріпосних капел в Україні, визначена В.Богдановим. Він умовно поділяє її на три періоди: 1) від початку існування і до 1796 р.; 2) 1796-1830 рр.; 3) від 1830 р. по 1861 р. [1].

На Волині, яскравим етапом розквіту музичного виконавства у магнатських маєтках є період, що співпадає з 1796-1830 роками. Слід відзначити, що до другого поділу Речі Посполитої (1793 р.) Волинь входила до її складу. тому була одним із тих регіонів, де мали місце безпосередні контакти з західноєвропейським мистецтвом [5; 320].

До 1800 р. на території Польщі існували королівські, магнатські, кафедральні, костельні, монастирські, міські та шкільні капели. Найбільш вагомою була королівська капела. Наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. польська магнатерія прагнула, щоб хори не лише супроводжували церковні служби, але й виконували масштабні та багатоголосні світські твори, зокрема й західноєвропейських композиторів, тобто виступали на різноманітних урочистостях, забавах тощо [26; 216].

У першій третині XIX ст. тривав активний розвиток кріпосних капел. Збільшувався їх склад, удосконалювалася професійна майстерність [1]. Хорових, інструментальних та театральних колективів у поміщицьких осередках стає значно більше, хоча вони й вимагали професійної підготовки. Це обумовлено двома причинами: 1) прагненням магнатів дотримуватися моди і придворних традицій; 2) освіченістю дворянського прошарку [19; 65].

У 1796-1830 роках мода мати свої капели й оркестри була поширеною серед поміщиків навіть із середнім достатком як на Правобережній, так і Лівобережній та Слобідській Україні [1]. А.Сикорська підтверджує, що 1775-1825 рр. – період яскравого розквіту кріпосних вокальних та інструментальних капел на українських землях [17].

Якщо для XVI-XVIII ст. у музичному виконавстві типовим був вокальний жанр, зокрема виконання пісень, то наприкінці XVIII – першій пол. XIX ст. популярними ставав

інструментальний [13;.95]. Інколи особливістю призначення музичних інструментів було не стільки виконання інструментальних композицій, скільки акомпанування співу [22].

Магнатські музичні колективи складалися з навчених кріпаків-музикантів, що добре виконували складні оркестрові твори й супроводжували оперні вистави. Оволодіння музичним інструментарієм загальноєвропейського типу було показником зростаючого професіоналізму українських музикантів, їх залучення до світових музичних традицій. До таких колективів на Волині слід віднести оркестри А.Іллінського, М.Комбурлея, Г.Тарновського та ін. [1]. Так, 1806 р. губернатором Волині призначено М.Комбурлея, який переніс із с. Хотінь (тепер Сумський р-н Сумської обл.) до Житомира свої музичні колективи, зокрема, оркестр, хор, рогову музику, запросив сюди з Німеччини композитора Франца Ксавера Бліму, що походив, імовірно, з Чехії. Всього до м. Житомира прибуло 120 музикантів та співаків [6; 985; 8; 81].

Загалом у Волинській губернії наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. було 19 кріпосних капел [2], зокрема: в княжни Л.Сапеги в Теофіполі [21], у Кохановських у с. Моньки, Прушинських у маєтку Пустомет, Урбановських у містечку Цепцевичі, корпусного генерала О.Леванідова та майора Муравйова в містечку Корці, князів Радзівіллів у Бердичеві, графа Каменського неподалік Бердичева, у с. Іванкові [1; 2; 11]. Відзначимо, що у мецената Юзефа Стецького в Межирічах Корецьких капела складалася з 24 музикантів, а у графа Пржездецького в Старокостянтинівському повіті був колектив музикантів із 50 осіб [2].

Незважаючи на те, що в кожен колектив запрошено професіоналів, більшість виконавців складалася з кріпосних селян. Кожний новий колектив перетворювався в осередок культури, вплив якого був значним. Адже процеси, що в них відбувалися, виходили за межі свого часу та впливали на культурно-мистецькі процеси майбутнього.

На ранньому етапі існування кріпосних капел не могло бути й мови про планомірне навчання виконавців на музичних інструментах. Початкові навички гри кріпосні музиканти одержували через спілкування один з одним, де менш досвідчені вчилися виконавському мистецтву гри на різних інструментах у більш досвідчених. У тих капелах, де були капельмейстери, їх зобов’язували навчати музикантів грі на всіх інструментах [1]. Так, капельмейстером у маєтку одного з найбагатших поміщиків Волині графа Ганського з Житомирщини, протягом 1825-1835 рр. служив німецький скрипаль-віртуоз, композитор, диригент та педагог Август Григорович Герке (1790-1848 рр.), що походив із родини професійних музикантів [26; 154]. Його оркестр складався з 40 виконавців і виконував твори класичного репертуару [2].

Значне місце в розвиткові мистецького життя Волині протягом XVIII-XIX ст. посідала родина меценатів графів Іллінських, які мали польські коріння, але проживали на Волині. Так, Ян Каетан Іллінський (помер 1781 р.), староста Житомира, заснував оркестр із 100 музикантів і хор із 30 співаків [24; 353, 26; 189]. У складі цих колективів (на 1765 р.) були флейтист Гжегож Байєр, віолончеліст Цервента, скрипаль Ланде, співак Кернер [26; 228]. Ці колективи граф згодом перевів до містечка Романова [6; 985].

Його син, граф Юзеф Август Іллінський (1766-1844 рр.) – польський і російський генерал, камергер Павла І, маршалок Волинської губернії та російський сенатор [16; 88], відомий волинський меценат, народившись у Романові, прожив тут більшу частину свого життя [25; 151]. Ставши сенатором, Ю.Іллінський 1797 р. [26; 228] збудував у Романові розкішний палац «Новий Рим» і збільшив батьківський оркестр до 120 осіб. В оркестрі були першорядні виконавці на різних інструментах. Наприклад, до 1809 р. служив в оркестрі флейтист Г.Байєр із Відня, італійський скрипаль Дж. Ленці, що згодом залишився в Кременецькому ліцеї, кларнетист Й.Нудер [26; 228], фаготист Солецькі, валторніст Вайзінгер [21], Ян Роле (клавікорд та духові інструменти) [15], а також оперні актори Ненчіні, пан і пані Замбоні та ін.

Резиденція графа Ю.Іллінського в Романові стала місцем, куди з задоволенням приїздили артисти та гості зі всієї Європи. Мистецьке життя тут відзначалося особливим

багатством. У Романівському мистецькому осередку поєдналися всі відомі форми маєткової культури: поруч із кріпосними митцями працювали вільнонаймані професіонали, аматори з аристократичних верств. Поза тим, що в період найвищого розквіту романівського мистецького осередку відвідування театральних вистав було вільним, граф Ю.Іллінський одним із перших в Україні почав комерційне використання своїх кріпосних митців [3]. Кріпосні капели, що їх поміщики віддавали «в найми», відіграли величезну роль у музично-громадському житті деяких міст, де вистави й концерти ставали можливими лише завдяки наявності кваліфікованих кріпосних капел. Так, Ю.Іллінський віддавав кріпаків-музикантів у найми житомирському, бердичівському, кам'янець-подільському театрам, а на час контрактів – київському [21].

Дотримуючись моди, Ю.Іллінський запрошував до себе в маєток митців різних жанрів, зокрема, малярів, різьбярів, артистів театру, музикантів тощо. Він створив у маєтку театр, де почергово давали вистави польська, німецька, італійська оперні трупи та балет, що складався з французів, німців та італійців [25; 152]. Як зауважує Ф.Ернст [8; 82], костюми для вистав граф виписував із Відня. Співаків і музикантів театру він відпускав на заробітки в інші колективи.

У своєму маєтку граф Ю.Іллінський утримував хор у складі 84 селян, у тому числі 30 дівчат [26; 228], керівником якого був Гречкін [19; 70] – учень відомого українського композитора доби бароко, майстра вітчизняного хорового концерту Д.Бортнянського, а також симфонічний оркестр і рогову капелу, що складалися майже зі 100 осіб [8; 82]. Рогові оркестри в цей період набули великої популярності. Присутність в оркестрі запрошених артистів не тільки піднімала виконавський рівень музичного колективу, але й сприяла підготовці місцевих професіоналів. Кріпацькі колективи виконували якісний репертуар. Наприклад, роговий оркестр у графа Ю.Іллінського, що існував протягом 1817-1846 рр., складався з 15-20 італійців, що грали на жерстяних ріжках різної величини – виконував арії і танці з опер. Диригентом у цьому колективі був Сіла, пізніше Карелла [26; 228]. Ці факти свідчать про виникнення в межах поміщицьких осередків професійної музичної освіти. Специфікою такої капели було те, що в кожного з 40 учасників був інструмент, що видавав лише один звук. Приготування одного твору вимагало навіть рік часу. Учасниками цього оркестру були закріпачені селяни, що не знали нот та мали тільки в певний час видавати свій звук із певною силою та тривалістю. Такі оркестри мали вивчений великий репертуар, включаючи симфонії Гайдна [23].

У симфонічних оркестрах роги використовувалися для посилення духової групи як оркестрова барва. Популярність рогової музики потребувала збільшення кількості капельмейстерів та педагогів. Зазвичай це були колишні кріпосні музиканти, котрі могли купити собі вольну і займатися вільною практикою. Рогова музика у магнатських маєтках досягла популярності у 1820-1830 рр. і згодом зникла наприкінці 30-х років XIX ст. [9; 95].

Яскравими композиторами Волині були граф Іван (Януш) Станіслав Іллінський (1795-1860 рр.), очевидно, син Юзефа Августа Іллінського – С.Т.) – польський і український композитор. Він, як і попередні представники цієї родини, також утримував при своєму палаці в Романові оркестр і хор. Музичну освіту здобував у Сальєрі, Ф.Кауера та, за припущенням, у Бетховена у Відні [12; 274].

На утримання колективів, навчання музикантів, оформлення театральних вистав господарі витрачали величезні кошти. Поміщики спеціально навчали дітей та селян-кріпаків музиці, а декого з них відправляли навчатися за кордон для отримання вищої освіти в інструментальному й вокальному мистецтві [14; 18]. Так, граф Каменський відрядив двох талановитих кріпаків на навчання до Лейпцига [1].

Як зауважував Д.Щербаківський [8; 82], Ю.Іллінський, користуючись своїм становищем у Римі, з дозволу найсвятішого отця посилав своїх декілька десятків кріпаків, вчитися до Італії для здобуття вищої музичної освіти. Запрошених німецьких та італійських артистів згодом повністю замінили музиканти-кріпаки [7; 223]. Отже, крім домашньої освіти

за участю вільнонайманих фахівців, професійне навчання за кордоном стало традиційною практикою підготовки мистецьких кадрів маєткових колективів.

Цікавим епізодом мистецького життя маєтку графа Ю.Іллінського в Романові була творчість родини Добжинських – Ігнаці (батька) та Ігнаці Фелікса (сина). Там протягом 1799-1817 рр. керівником симфонічного оркестру та хору [26; 114] працював відомий польський скрипаль і диригент Ігнаці Добжинський (1779-1841 рр.). З цим колективом виступали співаки з Петербурга й Італії, балетна трупа з Франції, оперна трупа з Німеччини [21]. Його син – Ігнаці Фелікс Добжинський – відомий польський композитор, диригент, піаніст, педагог, яскравий представник романтичного мистецького напряму, уже з дитинства був знайомий з різними інструментами оркестру, заміняв батька при роботі з оркестром, а також грав у ньому [27; 79].

Говорячи про виконавський музичний репертуар, слід наголосити, що поступово зникали духовні твори, зокрема псалми, канти і на зміну їм приходили народні пісні, романси, у тому числі з інструментальним супроводом, обробки пісенно-танцювальних мелодій, що ставали частиною репертуару міських оркестрів, капел і театральних вистав. Розповсюдження набули видання різноманітних аранжувань, обробок народних пісень, варіацій та фантазій на народні теми, а також збірники різноманітних інструментальних п’єс. До навчального, домашнього, салонного репертуару входила музика західноєвропейських композиторів – В.А. Моцарта, Й.Гайдна, М.Клементі та ін. [19; 27], тобто музика барокового та класичного стилів [6; 986].

Оскільки в XVIII ст. Європа захоплювалася італійською музикою, особливо оперною, більшість музикантів були запрошеними з Італії. Театральна опера при магнатських палацах стає популярною [26; 216]. Цікавою є згадка про постановку оркестром графа А.Іллінського опери В.Моцарта «Дон Жуан» силами кріпаків [10].

Багаті маєтки польських магнатів Волині ставали місцем зібрання музикантів, художників, поетів, де обговорювалися проблеми музики, мистецтва, літератури, тобто саме вони були осередками мистецької культури Волинського краю. Утримання у власному маєтку музичного салону було ознакою гарного смаку [13; 92]. Тоді ж набув популярності палац князів Любомирських у Дубні.

Під час ярмарків князі для приїжджих магнатів влаштовували в своєму палаці пишні бали, театральні вистави, концерти [18; 206]. Князь Міхал Любомирський утримував великий придворний оркестр, музиканти якого два рази на тиждень виступали перед приїжджими з концертами [20; 35]. Цікаво, що всі попередні власники Дубна (Я.Острозький, Заславські та Сангушки) були меломанами і мали власні капели. Князь М.Любомирський був скрипалем, а 1783 р. привозив до Дубна римську оперу [4; 20].

Традицією стали виступи кріпацьких мистецьких колективів на великих ярмарках та торгах, зокрема контрактах. Там виступали кріпацькі оркестри і хорові капели князя М.Любомирського та графа Ю.Іллінського. Концерти відбувалися майже безперервно, давались театральні вистави, влаштовувалися музичні бали, маскаради. На ярмарках під час багатолюдних святкувань головне місце належало роговим і духовим оркестрам, що створювали незабутню музичну атмосферу [13; 100] і відігравали важливу роль у системі культури Волині кінця XVIII – першої третини XIX ст.

Але існували й негативні моменти. Сучасний дослідник В.Богданов зазначає: «серед маєтних класів не було єдності національних інтересів; частина місцевих магнатів не була зацікавлена в розвитку й пропагуванні української культури, зокрема музики». Тому виконання національної музики, а також творчу ініціативу місцевих композиторів і музикантів вони не підтримували [1]. Але, незважаючи на це, кріпацькі оркестри стали не тільки поширювачами інструментального виконавства, а й осередками безіменних творчих спроб в усіх жанрах музичного мистецтва [22].

Мистецька культура магнатських маєтків українського Правобережжя представлена комплексом таких явищ мистецького побуту, як музичні й театральні колективи з місцевих

селян – кріпаків власника маєтку; оркестри й театральні трупи з вільнонайманих професійних митців, утримуваних магнатом; аматорські мистецькі гуртки, до яких входили освічені аристократи. На практиці, частіше за усе, простежувалося поєднання цих форм функціонування мистецтва в різних комбінаціях. Оперна або драматична трупа з вільнонайманих артистів доповнювалася хором та оркестром кріпосних музикантів. Подібним чином відбувалися й аматорські вистави [3].

Проаналізувавши стан музичного виконавства у магнатських маєтках Волині кінця XVIII – першої третини XIX ст., відзначимо, що в цей період активно впроваджувалися процеси культурно-мистецького спрямування: збільшилася кількість осередків, де звучала музика, урізноманітнювався музичний інструментарій та розширювався репертуар музичних колективів. Оскільки територія Волині перебувала під впливом сусідніх держав, то мистецькі процеси розвивалися завдяки запрошеним з-за кордону митців, диригентів, приватних педагогів й виконавців, що в подальшому формувало професійне музичне середовище регіону.

Джерельні приписи

1. Богданов В.О. Кріпосні капели й оркестри в Україні / В.О. Богданов // Вісник ХДАДМ. – 2006. – № 11. – С. 17-25.

2. Богданов В.О. Кріпосні капели й оркестри в Україні (на прикладі Волинської і Київської губерній) / В.О. Богданов // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 13. – С. 8-17.

3. Волосатих О.Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних культурних зв’язків і художніх тенденцій епохи: автореф. дис. …канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.Ю. Волосатих; Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2009. – 19 с.

4. Дмитрук Н. Історія палацу князів Любомирських XVII-XVIII ст. у Дубенському замку / Наталя Дмитрук // Там де Ікви срібні хвилі плещуть…: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої укр.-поль. відносинам на Дубенщині (Дубно, 17-18 вер. 2005 р.). – Дубно, 2005. – С. 19-20.

5. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – 328 с.

6. Історія української культури: У 5 т. Українська культура другої половини XVII-XVIII ст. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 2003. – 1247 с.

7. Історія Української РСР: У 8 т., 10 кн. / Відп. ред. А.Г. Шевель. – Т. 3. Україна в період розкладу і кризи феодально-кріпосної системи. Скасування кріпосного права і розвиток капіталізму (XIX ст.). – К., 1978. – 608 с.

8. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 2 (друга пол. XVIII ст.) / Лідія Корній. – К.-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1998. – 388 с.

9. Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р.Малиновська // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2009. – Вип. 83. – С. 89-99. – Режим доступу: www. nbuv.gov.

10. Марценюк Г.П. Віхи становлення національного тромбонового виконавства на тлі історико-культурних процесів в Україні / Г.П. Марценюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – 2011. – Вип. XXVII. – 9 с. – Режим доступу: www. nbuv.gov.ua.

11. Межиріч Корецький / Замки та храми України. – Режим доступу: www. castles.com.ua.

12. Мистецтво України: біографічний довідник / Упоряд.: А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський; За ред. А.В. Кудрицького. – К.: Укр. енцикл. ім. М.Бажана, 1997. – 700 с.

13. Никоненко Т.М. Музичні салони в другій половині XVIII-XIX ст. / Т.М. Никоненко // Культура і мистецтво у сучасному світі. Наук. зап. КНУКіМ. – Вип. 5. – К.: Видавн. центр КНУКіМ, 2004. – С. 92-102.

14. Петрушанская Р.И. Камерная музыка / Р.И. Петрушанская. – М.: Знание, 1981. – 48 с.

15. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII-XIX століттях: автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Ю.А. Рудчук; Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2001. – 15 с.

16. Русский биографический словарь. Издан под наблюдением председателя Императорского русского общества А.А. Половцева. – С.-Пб.: Типография Гл. Управления Уделов, 1897. – Т. 8. – 756 с.

17. Сикорская А.В. Музыкальная жизнь усадеб и аристократических салонов в процессе формирования профессионализма в музыкальной культуре царской России XVIII – первой половине XIX веков / А.В. Сикорская // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: Зб. наук. праць. – 2010. – Вип. 11. – Режим доступу: www. nbuv.gov.ua.

18. УРЕ. – Т. 6. – К.: Гол. ред. Української Радянської енциклопедії, 1981. – 552 с.

19. Шамаева К.И. Музыкальное образование на Украине в первой пол. XIX века (На материале Волынской, Киевской, Подольской, Полтавской, Черниговской губерний) / К.И. Шамаева. – К.: Изд-во Центроблисполкома переподготовки кадров, 1992. – 187 с.

20. Шевчук Е. Богуславський і Дубно / Ерна Шевчук // Там, де Ікви срібні хвилі плещуть…: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої українсько-польським відносинам на Дубенщині (Дубно, 17-18 вересня 2005 р.). – Дубно, 2005. – С. 34-35.

21. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Данило Щербаківський // Музика: Місячник укр. культури. – Ч. 10-12. – 1924. – С. 206.

22. Ядловська З. Кріпацький театр в Україні: здобутки інструментального музикування / Зіновія Ядловська // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Ч. 2 (26). – С. 14-17.

23. Camerata Vistula. – Режим доступу: www. cameratavistula.

24. Pamietniki Jana Duklana Ochockiego, z pozostalych po nim rekopisow przepisane i wydane przez Kraszewski J.I. – Wilno: Naklad i druk Jozefa Zawadowskiego, 1857. – T. 3. – 358 s.

25. Polski Slownik Biograficzny. – T. 10. – Zaklad narodowy imienia Ossolinskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. – Wroclaw-Warszawa-Krakow, 1962. – 642 s.

26. Slownik muzikow polskich. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – T. 1. – Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1962. – 349 s.

27. Wielka Encyklopedia Powszechna. – T. 3. – Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964. – 840 s.

Резюме

Розглядаються мистецькі процеси, пов’язані з існуванням кріпацьких капел, хорів, оркестрів у магнатських маєтках Волині.

Ключові слова: мистецтво, хор, оркестр, капела, магнатські маєтки, композитори, виконавці, творчість, репертуар.

Summary

Smirnova T. **Development of musical performance is in the magnate estates of Volyn (an end of XVIII is first third of XIX of century)**

The article results the artistic processes, related to existence of fortress choirs, galleries, orchestras in the magnate estates of Volyn.

Key words: art, choir, orchestra, magnate estates, composers, performers, creation, repertoire.

Аннотация

Рассматриваются художественные процессы, связанные с существованием крепостных капелл, хоров, оркестров в магнатских поместьях Волыни.

Ключевые слова: искусство, хор, оркестр, капелла, магнатские поместья, композиторы, исполнители, творчество, репертуар.

УДК 78.087.68(477.83)

І.Л. Бермес

СПІВОЧЕ ТОВАРИСТВО «ДРОГОБИЦЬКИЙ БОЯН»: ТЯГЛІСТЬ ТРАДИЦІЙ

Актуальність дослідження окремих артефактів регіональної музичної культури зумовлена реальними потребами сучасного українського суспільства, пов'язаними зі збереженням і піднесенням національно-культурних традицій, що склалися в тих чи інших географічних маргіналіях, як одного з факторів подолання духовних проблем соціального розвитку.

Якщо проаналізувати хід розгортання музично-хорового життя в різних периферійних центрах Галичини до 1939 р., то виявиться певний інваріант, який несе в собі визначені закономірності та типові форми. Йдеться про вокально-хорові традиції, що містять багатий потенціал, передусім – концертно-виконавський, який відображається на прикладі співочого товариства «Боян». Фактично все, характерне для творчої практики цих колективів у Галичині, знайшло віддзеркалення в різносторонній діяльності філіального хорового осередку в Дрогобичі.

Мета статті: висвітлити головні сфери функціонування співочого товариства «Дрогобицький Боян» у період 1901-1944 рр. та виявити їхню тяглість у практиці муніципального чоловічого камерного хору «Боян Дрогобицький» у період державної незалежності України.

В оповіданні «Гірчичне зерно» І.Франко скептично висловлювався щодо стану культури Дрогобича наприкінці XIX ст.: «Дрогобич був собі «вільним королівським містом», вільним… від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовним життям» [8; 316]. Утім зміст цієї рефлексії спростовується й коригується вже в першій половині XX ст., що характеризується майже «вибуховим» розвитком музичної культури Дрогобиччини. Блискучим репрезентантом вищезазначеного була діяльність співочого товариства «Дрогобицький Боян» – хорового об'єднання, що стало одним із найяскравіших культурно-мистецьких явищ регіону. Його діяльність не обмежується локальним рівнем, а розповсюджується на терени всієї Галичини.

«Дрогобицький Боян» засновано 1901 р., у період активного поширення хорового співу в Галичині, а саме – інтенсивної діяльності «Боянів» (на початку XX ст. вони вже діяли у Львові, Перемишлі, Бережанах, Стрию, Коломиї, Станіславові, Тернополі).

На жаль, про початковий період функціонування хору, що виступав в однорідному чоловічому складі під орудою о. А.Рудницького, віднайти вдалося небагато. Тільки в періодичних виданнях виявляємо поодинокі дописи про участь «Бояну» в Шевченківських концертах, академії, присвяченій 100-річчю від дня народження М.Шашкевича та ін. Утім, ці відгуки, засвідчують національну спрямованість репертуарної політики, що виявилася в домінуванні творів українських композиторів.

Про творчу діяльність «Дрогобицького Бояна» докладніше довідуємося щойно 1920 р. Саме того року до Дрогобича прибув молодий талановитий диригент, громадський діяч, ініціатор багатьох цікавих починань і мистецьких проектів – Северин Сапрун. Викладач релігії, німецької мови, музики в Учительській семінарії сестер Василіянок, приватній гімназії «Рідної школи» ім. І.Франка о. С.Сапрун не лише організовував хорові гуртки, керував ними, а й залучав до цієї практики здібних диригентів.

Уже 1922 р. «Дрогобицький Боян» під його орудою влаштував у місті «Концерт Псалмів». До програми ввійшли такі твори: Д.Бортнянський – хорові концерти № 28 («Блажен муж»), № 32 («Скажи ми, Господи, кончину мою»), № 33 («Вскую прискорбна єси, душе моя»), М.Лисенко «Боже великий, єдиний», «Камо піду од лиця Твоєго, Господи», К.Стеценко «Ой сивая та і зозуленька», Григор'єв «Помилуй мя, Боже» та ін.

У рецензії, вміщеній у часописі «Громадський вісник» С.Людкевич наголошував, що «концерт… був, як на «провінцію», небуденний і цікавий, а в результаті все-таки вартний. …У звуці хору слідне було і зіспівання, і вирівняння голосів, і, здебільша, навіть інтелігентне змагання віддати провідну думку і лінію кожного твору…

…Взагалі в …виступах хору слідно було стільки вкладу солідної й інтелігентної праці, що їх треба повітати… як починання значної вартости, що заслуговує на всяке признання…» [4; 3].

«Дрогобицький Боян» у всіх напрямах діяльності намагався «…плекати головно український національний спів». Це відображалося в концертній практиці, влаштуванні різноманітних імпрез. Репертуарними були «Заповіт» М.Вербицького, де «Боян» виступав двома складами: мішаним (диригент С.Сапрун) і чоловічим (диригент М.Іваненко), українські народні пісні в опрацюванні М.Лисенка, М.Леонтовича, М.Гайворонського, Ф.Колесси, О.Кошиця, П.Демуцького, оригінальні твори М.Леонтовича, К.Стеценка, В.Безкоровайного, І.Лаврівського, С.Людкевича.

Наприкінці 20-х років «Боян» посів провідне місце у музичному житті регіону. Співаки хору влаштовували самостійні концерти, щорічно – Шевченківську академію, ювілейні святкування з нагоди видатних подій у житті українського народу, на честь видатних діячів вітчизняної культури, концерти української пісні та ін. Концертування було найбільш характерною, втім не єдиною ділянкою культурно-просвітницької практики товариства. Зокрема, наслідуючи приклад Львова, співоче товариство «Дрогобицький Боян» започаткувало видання музичних творів, місячника для співацьких і музичних справ – «Боян».

Ініціатива видання «співацького часопису» належала «Союзу українських хорів», точніше його фактичному зачинателеві та керівнику о. Северину Сапруну. Цей, без перебільшення видатний музично-громадський і культурний діяч Дрогобиччини, очоливши згаданий «Союз хорів», добровільно й без жодної винагороди займався заснуванням, реєстрацією та редакційним провадженням (значною мірою й написанням матеріалів! – І.Б.) журналу «Боян» – унікального, як для тогочасних провінційних реалій, видання.

На сторінках «Бояну» друкувалися навчально-методичні матеріали, про хорове й музичне життя Дрогобиччини, діяльність Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка тощо. У міру можливостей журнал задовольняв потреби хорових гуртків у репертуарі. Зусиллями товариства видано українські народні пісні в опрацюванні М.Леонтовича, О.Кошиця, М.Тележинського та ін. Однак найбільш плідною сферою діяльності «Дрогобицького Бояна» все ж залишалася концертна. Винятково результативними були 30-і роки. Серед найбільш показових – Вечір із творів М.Леонтовича з нагоди 9 річниці трагічної смерті композитора (1930 р.), що перетворився у величне свято української пісні. У концертній програмі прозвучало 22 твори композитора, зокрема «Щедрик», «Мак», «Зайчик», «Коза», «Ой з-за гори кам’яної», «Із-за гори сніжок летить», «Чорнушко-душко» та оригінальні композиції «Льодолом», «Легенда». Дописувач «Діла» наголошував, що вокально-хорова майстерність, глибоке прочитання творів торкали «струни душі» слухачів, завдяки «продуманому і барвному виконанню» [2; 5].

1932 р. керівництво хором «Дрогобицький Боян» обійняв Б.П’юрко – випускник Празької консерваторії, який до приїзду в Дрогобич працював корепетитором Київського оперного театру. Вже перші виступи під його орудою засвідчили «поважне умузикальнення хору» [5; 6] – концерт із творів українських композиторів, зокрема П.Демуцького, М.Лисенка, К.Стеценка, О.Кошиця, М.Леонтовича, Л.Ревуцького, П.Сениці та «Концерт Псалмів».

Б.П’юрко дбайливо плекав традиції, закладені С.Сапруном: щорічно влаштовував із «Бояном» Шевченківську академію, урочисті заходи на честь видатних українських культурно-громадських діячів.

Музично-просвітницька діяльність «Дрогобицького Бояна» в 1933 р. знайшла

віддзеркалення в збагаченні репертуару, пожвавленні концертного життя. Так, концертні платформи збагатилися хоровою літературою західноєвропейських композиторів, піснями народів світу, водночас домінуюче місце в репертуарі хору займали оригінальні твори українських композиторів та народні пісні в їхньому опрацюванні.

Величними святкуваннями для громадськості Галичини стали концерти на честь основоположника української класичної музики М.Лисенка. У червні 1933 р. зусиллями учасників товариства «Дрогобицький Боян» і філії Музичного Товариства ім. М.Лисенка відзначено 20-у річницю смерті композитора. Чоловічий склад «Дрогобицького Бояна» (диригент М.Іваненко) виконав «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» (з «Гамалії») і «Гей, повідайте», мішаний під орудою Б.П'юрка – «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена». Рецензент часопису «Діло» підкреслив, що Б.П'юрко намагався «в першу чергу правильно та стилево відтворити духа народу» [3; 5].

Показово, що жоден мистецький проект на Дрогобиччині не проходив без участі цього хорового колективу: ювілей філії «Просвіти» (1934 р.), концерти на честь І.Франка, Лесі Українки, І.Мазепи, української пісні, свята матері тощо. «Дрогобицький Боян» не залишався осторонь тих імпрез, що влаштовували інші культурно-освітні товариства, зокрема «Просвіта», «Рідна школа», молодіжні – «Пласт», «Січ» і ін. Так, 1935 р. хор брав участь у святковій академії на честь Ю.Федьковича, зініційованій дрогобицькою філією товариства «Просвіта». Окрім «Бояна», співав гімназійний хор, які спільно виконали «Гуляли» О.Нижанківського.

Керівництво хору тісно співпрацювало з дирекцією філії Музичного інституту ім. М.Лисенка. Колективними зусиллями навчального закладу та співочого товариства не раз влаштовувалися концерти, що ставали помітною подією у музичному житті Дрогобича. Крім хорових номерів у виконанні «Бояна», звучали вокальні й інструментальні твори західноєвропейських і вітчизняних композиторів в інтерпретації студентської молоді. Такі мистецькі проекти за участю професійних музикантів пробуджували зацікавленість у слухачів, завдяки майстерному виконанню найкращі твори західноєвропейських майстрів ставали доступними для широкого загалу.

Можемо констатувати, що на початку своєї діяльності «Дрогобицький Боян» включав до репертуару головно українську народну пісню, як основного виразника духу й почувань народу, також доступні в технічному плані оригінальні твори українських композиторів, популяризуючи їх у концертному виконанні. В середині 30-х рр. репертуар хору поповнився новими, значно складнішими творами, зокрема церковною та світською літературою західноєвропейських композиторів.

Винятково плодотворними, радше кульмінаційними, в діяльності «Дрогобицького Бояна» були 1938-1939 рр., коли колектив під орудою Б.П'юрка втілив у життя фундаментальні духовні полотна: «Месія» Ґ.Генделя і «Стабат Матер» Дж.Россіні. Ці небуденні мистецькі події переросли в повноцінне свято для дрогобичан і щонайбільше відповідали духові часу. Такі проекти відбувалися у храмі Пресв. Трійці, вони приваблювали численну аудиторію і свідчили про високий творчий потенціал виконавців. Заходи такого штибу закладали підвалини формування музичного професіоналізму на Дрогобиччині.

Із початком війни Б.П'юрко та М.Іваненко залишили Дрогобич і до «Бояна» знову на короткий час повернувся о. С.Сапрун. Однак змінилися обставини функціонування колективу; він утратив самостійність і був змушений виконувати програми «за вказівкою». Саме тому частина учасників покинула «Боян», відтак змінилося і його творче «обличчя». По від'їзді о. С.Сапруна до Львова, «диригентуру обняв ...проф. Мариній і провадив хор аж до літа 1941 р.» [6; 641].

Регенерація «Бояна» почалася з поверненням до Дрогобича проф. Б.П'юрка. Він взявся готувати колектив до першого в історії Галичини конкурсу хорів. Ініціатором цього змагання виступив Інститут Народної творчості на чолі з директором С.Сапруном ще взимку 1941 року.

У першому крайовому конкурсі хорів Галичини, що відбувся 31 липня – 2 серпня 1942 р. у Львові, «Дрогобицький Боян» виступав у номінації великоміські хори, вряд із мішаним хором «Станіславський Боян» (диригент Г.Андріїшин), чоловічими хорами «Сурма» (Львів, диригент О.Плешкевич) та «Думка» (Станіслав, диригент М.Колесса) і зайняв почесне перше місце. «Боян» із Дрогобича виконав «Туман хвилями лягає», кантату «Радуйся, ниво неполитая» й «запрезентував себе, як один з найкращих хорів у краї» [1; 22].

Конкурс хорів Галичини не був останнім у творчій біографії колективу. Під час німецької окупації хор (в неповному складі) був заангажований у виставах «Підкарпатського театру», артисти якого не піддалися евакуації й продовжували працювати у Дрогобичі. Мабуть, хор запросив до співпраці Б.П'юрко, який керував у театрі оркестром. Коли 1944 р. театр закрили, то й «Дрогобицький Боян» припинив свою діяльність. Отже, «Дрогобицький Боян» понад 40 років робив значні поступи в удосконаленні виконавської майстерності, поширенні хорового репертуару в рідному місті та його сателітах.

Виконавський потенціал учасників «Дрогобицького Бояна» став важливим чинником піднесення хорового життя краю. Програмна різножанровість, орієнтація на широку слухацьку аудиторію, звернення як до національних і західноєвропейських взірців, так і до творів сучасних авторів – ось критерії діяльності хору. Концертні платформи «Дрогобицького Бояна» виявляли здатність хорового мистецтва до синтезу з іншими видами, зокрема інструментальним і вокальним, які репрезентували студенти філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Це було віддзеркаленням культурних запитів суспільства. Водночас програмно-репертуарна сутність виконавської практики «Бояна» виявляє високий рівень музичної комунікації – визначального чинника духовного розвитку українського суспільства, а також вказує на музично-інформаційну наповненість хорового життя Дрогобиччини в першій третині ХХ ст. Активна концертна діяльність «Бояна» випромінює музично-творчий сенс культурного просвітництва – сталої риси українського менталітету.

Діяльність товариства охоплювала різні сфери: просвітницьку, освітньо-виховну, концертно-виконавську, творчу, видавничу, що стали ефективними чинниками піднесення музично-хорового руху. «Дрогобицький Боян» був одним із значущих осередків української культури, навколо якого гуртувалося мистецьке життя міста й регіону. Посутньою рисою, що вирізняла «Боян» від інших об'єднань, було прагнення до професіоналізації його музичної діяльності. У 20-30-х роках ХХ ст. цей колектив не поступався виконавським рівнем провідним хорам Галичини. Концертно-гастрольна практика «Бояну», його творчі ідеї сприяли залученню до хорового музикування широких кіл мешканців Дрогобиччини. Більше того, розвинена хорова традиція виявилася в піднесенні всіх сфер культурного життя українців, зокрема – виникненні мережі культурно-просвітницьких товариств в регіоні в першій третині ХХ ст. Завдяки успішній діяльності цього рухомого співочого товариства створюється нова картина музичної культури української провінції, що вказує на тісний зв'язок культурно-громадського життя з процесами національного відродження в окреслений період.

Хоча 1944 р. «Дрогобицький Боян» припинив свою діяльність, його традиції та мистецькі починання мали сприятливий ґрунт для відновлення.

1991 р. з ініціативи проф. М.Бурбана було засновано хор «Боян Дрогобицький». Перший виступ новоствореного мішаного колективу, до складу якого ввійшли викладачі музично-педагогічного факультету, пройшов у рамках святкування 120-річчя від дня народження Ф.Колесси. Відтак колектив брав участь у хорових фестивалях «Колядує Франкове Підгір'я», «Струни душі нашої» й запрезентував себе як високопрофесійний хор. Із 1993 р. колектив виступає в чоловічому складі як камерний і того ж року отримує почесне звання «народний».

Перші закордонні концертні виступи відбулися в Польщі, в м. Тарнів, на міжнародному фестивалі «Віднайденої музики» (1996, 1999 рр.). Відтак «Боян Дрогобицький» брав участь у

різдвяному фестивалі «Адвент – 2000» у Відні, XX ювілейному міжнародному фестивалі «Jeunesses misicales» Кєльце (Польща, 2001 р.), XXII міжнародному конкурсі в Греції (м. Превеза, 2004 р.), де завоював бронзову медаль; побував із концертами у Кракові (2004 р.); співав Літургію у Будапешті; провів низку «Різдвяних концертів» у Нідерландах (м. Гаага) та ін. 2005 р. колектив побував на запрошення української громади у Вільнюсі (Литва), співав Служби Божі у греко-католицькій церкві Пресв. Трійці. Того ж року колектив брав участь у міжнародному фестивалі хорової музики, що проходив у м. Колерайн (Північна Ірландія), де в номінації чоловічих хорів посів перше місце. Відтак були Прага і Відень – зокрема міжнародний фестиваль ім. Ф.Шуберта і почесне друге місце серед чоловічих хорових колективів; Різдвяні концерти у низці міст Франції та ін.

«Боян» демонструє слухачам програми української духовної музики (хорові концерти Д.Бортнянського, М.Березовського; частини зі старовинних ірмологіонів; твори А.Гнатишина); оригінальні твори вітчизняних композиторів та народні пісні в їх опрацюванні (М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, П.Ніщинського, Ф.Колесси, Є.Козака). Просвітницький епос «Бояна Дрогобицького» особливо важливий в інонаціональному оточенні, що часто вперше знайомиться з українською хоровою літературою. Популяризуючи вітчизняну хорову музику на високому професійному рівні, колектив неодноразово завершував свої виступи гимном «Ще не вмерла Україна», підносячи престиж рідної держави та її національну символіку.

Показовою є концертна діяльність «Бояна Дрогобицького» й на рідних теренах. Так, 1998 р. колектив брав участь у Першому міжнародному фестивалі хорової музики у Львові та був відзначений за виконання Меси Г.Костінґера.

Неодноразово колектив ініціював різноманітні хорові фестивалі, олімпіади. Так, 1997 р. було засновано хоровий конкурс ім. о. С.Сапруна, що 2011 р. вп’яте «прийшов» на дрогобицьку землю. Багато років цей хоровий форум не тільки стимулює численні колективи регіону до участі в ньому, а й «відкриває» нові творчі об’єднання, їх потенціал, репертуарні платформи тощо. Цей конкурс консолідував хорові сили Дрогобиччини, дав поштовх до піднесення професійної майстерності. Врешті-решт, «Боян Дрогобицький», як незмінний учасник конкурсу, виявляє бездоганне володіння елементами хорової техніки та хорової органіки, його виконавсько-інтерпретаційна практика стає взірцем для наслідування. У виконавському «почерку» хору музикознавець М.Ярко вбачає «бездоганний ансамбль пречудових голосів, багату темброво-динамічну палітру та м’який «чоловічий» ліризм, втілюваний засобом пластичної кантилени…» [9; 3].

«Боян» – учасник Всеукраїнських хорових конкурсів, зокрема ім. М.Леонтовича, присвяченого 125-річчю від дня народження митця, що відбувся 2002 р. у Колонній залі ім. М.Лисенка Національної філармонії України. За майстерне виконання концертної програми (хоровий концерт Д.Бортнянського «Тебе, Бога, хвалим», «Блажен муж» А.Гнатишина, «Через поле широкеє» Д.Котка, українські народні пісні в опрацюванні М.Леонтовича та ін.) хор із Дрогобича виборов звання лауреата (перша премія). Високу оцінку виступу хору дав В.Токарчук: «З найкращого боку зарекомендував себе «Боян Дрогобицький»… Це високомистецький професіональний колектив» [7; 4].

У святковому концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження патріарха української музики, композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча М.Колесси, «Боян Дрогобицький» разом із студентськими хорами музично-педагогічного факультету виконав номери для чоловічого хору з сюїти «Лемківське весілля» – «На високій горі», «Єще-єм ся не оженив», «Бив мене муж», «Ой, Янчік-янчік».

Колектив щорічно долучається до Шевченківської академії, що проводиться в університеті чи в місті. Найбільш показовими були виступи «Бояну» в 2004 р., присвячені 190 річниці від дня народження великого Кобзаря. До концертної програми ввійшли оригінальні композиції на слова Т.Шевченка та улюблені пісні поета. Продовжуючи традиції «Дрогобицького Бояна» довоєнного періоду, сучасний «Боян» презентував Шевченківські

програми мешканцям Львівщини – Миколаєва, Трускавця, Судової Вишні та ін.

2005 р. громадськість України відзначала 190 років від дня народження «піонера» музичного мистецтва в Галичині, автора державного гимну «Ще не вмерла Україна» М.Вербицького. «Боян Дрогобицький» зініціював проведення хорового конкурсу за участю 43 колективів Львівщини і виборов перше місце за виконання хору «Жовнір» до слів І.Гушалевича.

2006 р. цей чоловічий камерний хор отримав статус «муніципального» і це спонукало його учасників до вдосконалення виконавської майстерності, розгортання широкої музично-просвітницької діяльності, реалізації нових творчих проектів. Так, репертуар колективу поповнився новими творами, насамперед національно-патріотичного спрямування, композиціями дрогобицьких митців – М.Ластовецького, Р.Сов'яка, З.Антонішака. Разом із тим, «Боян» став незмінним учасником усіх мистецьких заходів, що проводяться в місті.

Творчі здобутки колективу, його висока виконавська майстерність – заслуга та результат успішної праці художніх керівників – М.Бурбана, П.Гушоватого, диригентів – С.Дацюка, М.Ковальчука, С.Салія, Я.Кулешка, а також солістів – К.Сятецького, П.Турянського, С.Дацюка, П.Гушоватого, Я.Кулешка. Їхня діяльність стимулює процес професіоналізації регіонального музичного середовища, піднесення вітчизняного хорового мистецтва.

Індивідуальність творчого обличчя колективу виявляють унікальні художньо-виконавські рішення: вишукана рівновага засобів хорової техніки, тембральних барв, баланс динамічної шкали, розмаїтість музичних образів, гармонійність «прочитання» творів і ін. «Боян Дрогобицький» став для сучасників «пульсаром» культурного життя, еталоном витонченості, досконалості чоловічого хорового звучання. Його виконавська практика віддзеркалює академічні риси в багатьох аспектах: звуковому, технічному, інтерпретаційному, а головне, вона передає глибинне українське світовідчуття.

Успішна діяльність муніципального чоловічого камерного хору «Боян Дрогобицький» – невід'ємна складова українського хорового мистецтва періоду незалежності Української держави; вона органічно вписується в контекст історії розвитку вітчизняної хорової культури. Виконавська практика «Бояна» віддзеркалює єдність і тяглість хорових традицій регіону в різних царинах: концертно-виконавській, творчій, освітньо-виховній. Найголовніше – вона підтверджує, що хорове виконавство є історично-традиційним в Україні та посідає провідне місце в національній культурі.

Можемо констатувати, що діяльність співочого товариства «Дрогобицький Боян» і в першій половині XX ст., і в період незалежності України являє собою цілісне художнє, духовне, культурно-історичне явище, підґрунтя якого в національній хоровій традиції.

Джерельні приписи

1. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині. – Львів, 1943. – 62 с.

2. З концертової салі. Концерт із творів Леонтовича в Дрогобичі // Діло. – 1930. – Ч. 47. – 2 березня.

3. З музичного життя. Концерти у Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині // Діло. – 1933. – Ч. 172. – 5 липня.

4. Людкевич С. З музичного світу. «Концерт псальмів» у Дрогобичі / С.Людкевич // Громадський вісник. – 1922. – Ч. 97. – 17 червня.

5. Отсен Р. З концертової салі. Концерт «Дрогобицького Бояна» / Р.Отсен // Діло. – 1932. – Ч. 88. – 22 квітня.

6. Сенейко М., д-р Нижанковський З. Співацьке товариство «Дрогобицький Боян» / М.Сенейко, д-р З.Нижанковський // Дрогобиччина – земля Івана Франка / Ред. Л.Луців. – Дрогобич: Бескид, 1993. – Т. 1. – С. 635-643.

7. Токарчук В. Тенденції, здобутки, суперечності / В.Токарчук // Культура і життя. – 2002. – 25 грудня. – № 47.

8. Франко І. Гірчичне зерно (Із моїх споминів). Зібр. тв: У 50-ти томах / І.Франко. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 316-332.

9. Ярко М. Живий поступ відродження національної традиції / М.Ярко // Галицька зоря. – 1997. – 17 грудня.

Резюме

Простежується творчий шлях співочого товариства «Дрогобицький Боян» у першій половині ХХ ст., віддзеркалюються його традиції в діяльності муніципального чоловічого камерного хору «Боян Дрогобицький» у період державної незалежності України.

Ключові слова: «Дрогобицький Боян», концертна практика, традиції.

Summary

Bermes I. **Singing society «Drohobych Boyan»: continuity of traditions**

The article deals with the creative activity of the singing society «Boyan Drohobych» in the first half of the 20th century. It also investigates its traditions in the activity of municipal male chamber choir «Boyan Drohobych» in the period of Ukrainian state independence.

Key words: «Boyan Drohobych», concert practice, traditions.

Аннотация

Прослеживается творческий путь певческого общества «Дрогобычский Боян» в первой половине ХХ ст., отражаются его традиции в деятельности муниципального мужского камерного хора «Боян Дрогобычский» в период государственной независимости Украины.

Ключевые слова: «Дрогобычский Боян», концертная практика, традиции.

УДК 75.071.4/.071.5-043.83(477.83-25)«19»

Х.Береговська

ТВОРЧЕ ФОРМУВАННЯ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО У ШКОЛІ ОЛЕКСИ НОВАКІВСЬКОГО

Мистецтво Львова 20-30 рр. XX ст. відзначається двома тенденціями: історичною спадковістю й авангардною стилістикою. Біля витоків традицій і національних інспірацій стояли М.Бойчук та О.Новаківський. Західноєвропейські тенденції «очолили» молоді талановиті «адепти» нового мистецтва, переважно учні школи О.Новаківського.

На початку 1924 р. з ініціативи та меценатською допомогою митрополита Андрея Шептицького сформувалася мистецька школа, яку очолив професор О.Новаківський. Незабаром школа стала відділом політехніки Українського підпільного університету.

Навчання С.Гординського в О.Новаківського припало на 1924-1927 рр., у час найбільшого розквіту школи й помітного пожвавлення мистецького життя у Львові. С.Гординський студіював у школі разом із Г.Смольським, М.Морозом, В.Гаврилюком, Р.Чорнієм, А.Малюцою, С.Луциким, Д.Дунаєвським, С.Гебус-Баранецькою; трохи згодом прийшли М.Морачевська, В.Ласовський, О.Козакевич, С.Рудакевич, І.Нижник, принагідно доходили В.Дядинюк, Е.Козак, М.Райх, Л.Крец [7; 10-11].

Метою педагогічного процесу в школі О.Новаківського було формування художніх кадрів, спроможних творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва і водночас – підняти його до рівня світового художнього процесу [2; 78].

О.Новаківський не належав до малярів, що вражали блискучим новаторством. Проте володів своєрідним, ні від кого незалежним, стилем. Це допомогло йому не потрапити в бездоріжжя багатоликості мистецьких платформ. Лише сильна індивідуальність з всеохопним володінням «культурно-інформаційного» матеріалу змогла витворити свій впізнаваний почерк [7; 11].

О.Новаківський розробив системний персональний підхід до мистецької освіти своїх учнів. Він прагнув знайти шлях до кожного. Те, що не всі учні Новаківського продовжували його стиль – природно і доказ тому, що він вивів їх на індивідуальний шлях.

Головну увагу Новаківський-педагог звертав на рисунок, переконуючи, що відчуття кольору приходить само собою. Якщо ґрунтовно опанувати класичний рисунок, можна експериментувати з формою у дусі кубізму, фовізму чи футуризму. Рисунок і композицію О.Новаківський вважав дисциплінуючим фактором у малярстві, а колір – його емоційним, ірраціональним первістком [12; 16].

Пізніше С.Гординський це прокоментує так: «Натиск, що робився спеціально на засвоєння рисунку особливо придався, і про це я мав змогу переконатися особисто, коли прийшлося працювати вже в Америці в одній з провідних фірм (монументального мистецтва) в італійських руках: в нас ніколи не було ніякого непорозуміння щодо проблем рисунку чи композиції багатофігурних образів, ми говорили одною мовою [7; 12].

С.Гординський, успішно засвоївши науку рисунку, по-новому розміщував рисунок за формою, на відміну від учителя гостріше підходив до вирішення формальних проблем малюнку.

Не піддаючись впливам О.Новаківського, учень виводить своє мистецтво на самостійний шлях. Але переходячи в площину ультра-модного мистецтва, С.Гординський не повністю звільняється від імпресіоністичних сентиментальних пейзажів. Проте трактував це як «засіб закріплення» академічно-реалістичних манер. Його захоплення поступово переходить в етап «монументального експресіонізму».

Від початку своєї діяльності мистецька школа О.Новаківського стала важливим орієнтиром у культурному житті Західної України. В Академічному домі Львова, а згодом у

різних містах східної Галичини відбувалися щорічні виставки учнів школи, що не залишили байдужими громадськість і пресу [2; 77].

Проте в часи існування закладу його не раз критикували П.Холодний і П.Ковжун за те, що в ньому було забагато теоретичного, менше практичного навчання, однак ця школа була єдиним у Львові осередком, де обдарована молодь могла чогось навчитися. Єдине, що поділяв Павло Ковжун у цій школі – виховання мистецького темпераменту. Як він пізніше напише: «Темперамент – основа стилю кожного мистця. Це основа вислову у мистецтві. Сума мистецьких темпераментів оживляє стиль кожної епохи, розширює і заокруглює його аж до вичерпання, коли й наступає зміна» [5; 32].

На захист «своєї першої школи» С.Гординський виступив у спогаді: «з кінцем 1927 р. коли виїхав до Берліну, але переконавшись, що в «тамошній» академії не навчуся нічого більше від того, що навчився у Львові, переїхав до Парижу. З Парижу я писав листи до колег у Львові про те, що наша школа дає достатню наукову базу, але нам бракує живої мистецької атмосфери, яку дає зустріч з новим мистецтвом» [7; 10].

Під час перебуванням в Європі, С.Гординський листувався з Андреєм Шептицьким, вводив його в справи, які вирували навколо нього в мистецькій столиці Європи. Як пізніше згадає С.Гординський, найближчим по духу і мистецьким смаком йому був Шептицький. Він на сенсорному рівні відчував і розумів ультра новітні мистецькі тенденції і не боявся в чистому вигляді дозволити впровадити їх в українське середовище. Він добре знав історію мистецтва і зручно почувався на різних сучасних європейських мистецьких платформах. Аналітично оцінював і порівнював ситуацію у мистецтві «підсовєтської» України. За власною інтуїцією засвоював методику і спосіб впровадження мистецької освіти для молоді, шукав можливості створити умови студіювання для своїх «підопічних». Запозичував європейський досвід і відкрито спілкувався з кожним. Бажав знати персонально про кожного художника із свого «поля праці», і «власноруч» відкрити його таланти.

Щодо митрополита Андрея Шептицького, то він був зачинателем міжнародної освіти у Львові, меценатом стипендій на навчання до європейських столиць. Шептицький був частим гостем школи; його коштами ця школа існувала. Митрополит не стояв осторонь виховних процесів у школі, особисто запрошував учнів до митрополичих палат, де систематично давав виклади з історії мистецтва.

Митрополит Андрей мав особливий контакт із С.Гординським. Від першого дня знайомства узяв під свою опіку позбавленого слуху молодого студента, талант якого був відчутний з першої розмови. Дворазові стипендії до Парижа, які отримав С.Гординський були від Митрополита. Невипадково Андрей Шептицький у розмові з О.Новаківським сказав: «Я цьому хлопцеві дам подвійну стипендію до Парижу, бо відчуваю в ньому колосальну силу і потенційність. Маємо багато талановитих людей, але не всі з таким пієтетом відносяться до своєї країни, не в кожного серце горить «мистецьким патріотизмом» [3].

С.Гординський вважав Митрополита за першого, хто прищепив йому любов до храмового мистецтва, розуміння мистецтва Літургії. Владика знайшов спосіб познайомити митця з церковним співом; саме Шептицький пояснив С.Гординському можливість гармонійного синтезу мистецтва у храмі. Він бачив у ньому надію на продовження традицій бойчукістів, або «хоча б» «маневруючої візантики». Проте С.Гординський настільки був заангажований в «ультра голосові» тенденції Заходу, що в молодому віці не цінував таких поважних наук Митрополита. Тільки майже через 20 років він звернеться і шукатиме у пам’яті «законодавчі» спогади про мистецтво.

Повернення С.Гординського з Парижу до Львова наприкінці 1929 року було «важливою подією в житті Новаківського, а ще більше в житі тодішнього українського мистецтва Львова» [10; 2-4]. Відтоді він відігравав одну з першорядних ролей у культурному житті міста 1930-х років як маляр, організатор виставок, мистецький критик, історик мистецтва, а також – як поет, перекладач, літературознавець і літературний критик.

Львівський ґрунт виявився сприятливим для цього – свіжі ідеї молодого митця активізували культурне життя міста.

Одразу після повернення він започаткував курс графіки при школі О.Новаківського. Зрозумівши силу впливу цього жанру мистецтва на ширшу публіку, С.Гординський продовжив, по суті, ідею нової української графіки, задекларовану ще на початку XX століття М.Грушевським.

Завдяки С.Гординському цей вид мистецтва у різних експериментаторських стилях став культом у мистецькому Львові 1930-х років. Експериментування було визначальним у його методиці викладання. Саме в період 1929-1946 рр. Гординський як митець найяскравіше виявив себе у графіці. Він брав участь у численних виставках у Берліні, Варшаві, Неаполі, Римі, Лос-Анджелесі.

Мистецтвознавець Л.Волошин графічні роботи С.Гординського не безпідставно вважає «важливою складовою в мистецькому житті України 20-30-х рр. минулого століття» [1; 477].

Деякі критики, зокрема М.Мудрак, у графічному стилі Гординського вбачають вплив Касандра (Адольфа Мурона), естетики Леі Корбюзьє і його спільників Оамеде Озанфана і Фернана Леже. Сам митець визнавав вплив конструктивізму Ф.Лєже лише в період пошуку нових графічних рішень. «Я подивляв прості і доцільні методи навчання в цій академії. Лєже був одним з п’яти великих французьких модерністів – Пікассо, Матіс, Дюфі, Руо, Леже. Отож, беручи до уваги короткий час, там можна було чогось конкретного навчитися. Особливо важливий був принцип конструктивізму, який був нам потрібний як антипод проти довгого періоду імпресіонізму» [1; 478].

З поверненням до Львова його зацікавлює театр. Він створює свої перші роботи для театральних декорацій, «екзотичні маски» та розробляв проекти театральних костюмів, привезених із Парижа. Його творча праця. присвячена театру, була не тільки бездоганною як графічний твір, але й мала практичне використання в театральних виставах [10; 10].

На початку 1930 р. у Львові утворився Союз Українських Митців (СУМ), утім не оформився організаційно і проіснував недовго. На його місці постала АНУМ. Автором назви за аналогією з АРМУ (Асоціації революційних митців України) був П.Ковжун. Пізніше він писав, що АНУМ за художньою платформаю була близькою до АРМУ – групи візантистів із практикою сучасного європейського мистецтва і ОСМУ (Об’єднання Сучасних Українських Митців) – групи українських сезаністів та експресіоністів. Асоціація створювалася майже одночасно з улаштуванням своєї першої виставки. Восени 1930 року Гординський повернувся з Парижу, змалював колегам життя численних митців у столиці, що існують ізольовано один від одного в чужому краї. Успіхи їх заслуговують популяризації на батьківщині [11; 83].

У жовтні 1931 року в залах Національного музею відкрилася І виставка АНУМ з «участю запрошених» французьких, італійських, бельгійських митців: Пікассо, Дюфі, Леже, Шагала, Моделяні, Маріо Тоцці, Северінні та «української паризької групи»: Бутович, Глущенко, Кричевський, Хмелюк, Зарицька. З місцевих художників в ній взяли участь Ковжун, Музика, Новаківський та його учні: Мороз, С.Гординський, Смольський, Луцик та ін. Завдяки Гординському, як організаторові, експонувалися твори Архипенка, Ансільона, Блана, Бріяноша, Ґромера, Дерена, Жанена, дю Мерборе, де Пізіса, Пуісана, Тернера, Олі, Фошона, Фужіта, Цаткіна.

Як згадував С.Гординський, «нашою метою було зібрати твори чужинних митців, що належать до того самого покоління і змагаються з тими самими проблемами. Уважливий глядач запримітить, що їх мистецтво є вже висловом деякої стабілізації, більш інтелектуального як інтуїтивного використання пластичних можливостей, в яких іде намагання до рівночасної розв’язки усіх головних проблем малярства: форми, ритму, композиції, руху, простору й світла. Цікаво стежити, як малярство, по своїй суті мистецтво інтернаціональне, кожен мистець передає відповідно до свого етнічного характеру. Характеристичною ознакою французького мистецтва є ясність і точність, фламандського –

кольори; англійське йде за ніжними тонами Тернера, італійське визволяється з пут академізму, перейшовши через гарячий туш футуризму і шукає зв'язків із своєю багатою традицією. Українське малярство, що завдячує ще чимало заходові, змагає великими кроками висловити свою індивідуальність, а одночасно духа доби й зловити ту нитку, що єднає його з велетенською скарбницею народного мистецтва» [6; 2].

Важливим для розуміння анумівських починань було видання «Альманаху лівого мистецтва», здійсненого в 1931 році у Львові Святославом Гординським. У репродукування окремих творів західних майстрів С.Гординський вкладав поняття спільного європейського мистецького контексту, до чого змагалися П.Ковжун та інші анумівці. Значну допомогу новій організації дав зв'язок із групою наших паризьких митців, зокрема харківської «Нової ґенерації» (до 1932 р.).

З АНУМ співпрацювали також єврейські мистці Л.Ліллє, О.Ганн» [4; 437].

Культурне життя Львова між двома війнами пульсувало ритмом українського мистецтва, де митці жили творчою атмосферою, працюючи не тільки для заробітку, але й з думкою про майбутнє, історичною відповідальністю, що з такого становища випливала.

У 30-х роках С.Гординський організував також виставки української графіки, на якій експонувалося 1400 творів, серед яких 28 – його, а також виставки О.Грищенка, М.Андрієнка, М.Глущенка, Л.Ґеца у Львові. З ініціативи С.Гординського АНУМ влаштувала 1933 р. першу на українських землях виставку творів М.Глущенка і видала монографію українською і французькою мовами [5; 29].

Виставки, які С.Гординський організовував разом із Ковжуном, мали резонанс серед української і навіть польської спільноти, отримали підтримку й схвальні відгуки Б-І.Антонича, М.Рудницького, М.Голубця, а також польської критики.

С.Гординський, будучи активним «провідником» виставкового життя Львова, в Каталозі ІІІ виставки СУОМ намагався сформулювати нове кредо національного мистецтва, продиктованого часом і новими життєвими колізіями – зробити установку на «доступний реалізм» та національну тематику. Мовляв, «тепер українська дійсність накладає на українських мистців та їх працю свої вимоги та завдання. Виконувати їх – виявляти в митецьких творах усю різноманітність національного життя, його змагань, поривів, зображати в своїх творах красу рідної землі – обов'язок українських мистців, який вони намагаються виконувати…» [8; 5-7]

Ретроспективна виставка українського мистецтва ХХ ст. (1935 р.) стала свідоцтвом того, що українське мистецтво переживало кризу європейскості. Постало питання чи в новітньому українському мистецтві діє творча асиміляція чи тільки рецепція. За твердженням В.Залозецького як головного критика на цій виставці: «Маємо вічне завдання творчості – гармонізувати і давати духовну синтезу Сходу і Заходу. Індивідуалізувати українську культуру, духовність і мистецтво. Маємо шанс рятувати старі могутні здобутки колишньої Європи і оживляти їх власним здоровим національним етосом…» [9; 6].

Найважливішою громадською метою АНУМ було художнє виховання суспільства, прищеплення зацікавленості мистецтвом. Мова йшла про охоплення найосвіченіших верств населення. Каталоги до всіх 11 виставок Асоціації дають можливість зрозуміти її «політику» в цій галузі [11; 88]. Асоціація всіма доступними засобами пропагувала українське образотворче мистецтво. Вони інтенсивною творчою діяльністю солідаризувалися з прогресивними мистецькими напрямами Західної Європи, «європеїзували» національну образотворчість, сформували нові образно-мистецькі критерії, скорегувавши культурно-мистецьке життя в прогресивні параметри новітніх мистецьких течій.

З початком Другої світової війни С.Гординський змушений був покинути Львів й оселитися на півтори роки у Кракові. 1942 року він повернувся до Львова й опинився в епіцентрі українського культурного життя. У той період Гординський відредагував понад 40 книжок, до деяких із них написав «студії-передмови».

У 1944 році перед вступом радянських військ до Львова для С.Гординського був

єдиний вибір – еміграція. Через Словаччину митець виїхав до Відня, де жила його сестра Дарія Гординська-Каранович, пізніше до Німеччини, а опісля на 46 років до США. Тільки з настанням державної незалежності України С.Гординський повертається на батьківщину.

Отже, школа О.Новаківського мала ґрунтовне значення у формуванні творчого пошуку, подразнивши в його естетичній свідомості відповідні мистецькі орієнтири. Це був час здобуття фахової освіти, прогресивного занурення у бурхливе мистецько-інтелектуальне середовище.

Аналіз навчального процесу у школі О.Новаківського дозволяє виділити такі базові елементи: аналітична робота з історичними джерелами, вивчення стилів минулих епох, копіювання мистецьких об’єктів класичних періодів, пленерна практика, активне громадсько-виставкове життя, право і можливість засвоїти новітні творчі досвіди закордоном. Відтак, суттєвим чинником був безперечно особистий приклад О.Новаківського – його творча праця у присутності учнів.

Естетична та загально-цільна платформа мистецької школи Олекси Новаківського стала одним із визначальних чинників у процесі формування українського модерного мистецтва ХХ ст. А прогнозовано-послідовна мистецька програма С.Гординського закладена ще в школі О.Новаківського, слугувала моделлю стабільності мистецьких пріоритетів художника.

У Львові Гординський визначив свою категорію творчого мислення і розуміння мистецьких процесів. Активна участь у громадському й виставковому житті, приналежність до АНУМ – допомогли усвідомити молодому художнику власну творчу питомість у контексті української культури і стали критерієм оцінки власної творчості на чужоземних площинах.

Джерельні приписи

1. Волошин Л. Графіка і живопис Святослава Гординського. (паризький період) / Л.Волошин // Записки НТШ. – № 37. – Львів, 1998. – С. 477-488.

2. Волошин Л. Мистецька школа О.Новаківського у Львові: До 75-річчя заснування / Л.Волошин. – Львів: БВ. – 2000.

3. Гординська-Кая Л. Спогади про тата, кілька коментарів з життя Святослава Гординського / Лада Гординська-Кая // Рукопис. – 2005.

4. Гординський С. Камені і люди // Львів: Літературно-мистецький зб. / За ред. Б.Романенчука. – Філадельфія, 1954. – 450 с.

5. Гординський С. Микола Глущенко / С.Гординський, П.Ковжун // Мистецтво АНУМ. – 1934. – № 3. – 32 с.

6. Гординський С. Перша виставка АНУМ за участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та української паризької групи / С.Гординський. – Л., 1931.

7. Гординський С. Про О.Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи / С.Гординський // Терем. Проблеми української культури. – Детройт: [б.в.], 1990. – № 10. – С. 10-11.

8. Гординський С. Третя виставка спілки праці українських образотворчих мистців 1942 р.: Каталог-альманах / С.Гординський. – Львів, 1943. – 21 с.

9. Залозецький В. Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні ХХХ / В.Залозецький. – Л., 1935. – 23 с.

10. Крушельницький І. Святослав Гординський: інформативний нарис / Іван Крушельницький. – Львів: Видр. накладом А.Крушельницького у друк. НТШ [б.р.]. – С. 2-13.

11. Ріпко О. У пошуках страченого минулого / О.Ріпко. – Львів: Каменяр, 1996. – 285 с.

12. Смольський Г. Альбом / Г.Смольський // За ред. М.В. Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1983. – 16 с.

Резюме

Досліджуються історико-культурні та мистецькі процеси Львова першої третини XX ст.

Ключові слова: мистецькі процеси, стилістика, художній вплив.

Summary

Beregovska X. **Creative formation Sviatoslav Gordinsky in school Oleksa Nowakowsky**

This article explore historical and cultural and artistic processes of Lviv of the first third of the XX century. In this context, analyze art school Oleksa Nowakivsky and its impact on basic creative formation Sviatoslav Hordynsky.

Key words: art processes, style, artistic influence.

Аннотация

Исследуется историко-культурные и художественные процессы Львова первой трети XX в.

Ключевые слова: художественные процессы, стилистика, художественное воздействие.

УДК 792(091)(477)

О.О. Матола

СТАНОВЛЕННЯ АМАТОРСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

Аматорський театр (латин. amator від amo – полюбляю, маю нахил) – тип самодіяльного театру, в якому виконавцями є непрофесійні актори. Джерельно це мистецьке явище заглиблене у ритуальні дійства часів первісного суспільства, пізніше – у давньогрецькі театральні вистави, які, у свою чергу, постали з діонісій у давньоримські ателлани, іспанські ауто, українську барокову шкільну драму тощо.

Аматорські театральні гуртки стали школою набуття сценічної майстерності видатними діячами українського театру. У київському аматорському гуртку розпочинали свою мистецьку діяльність драматург і актор М.Старицький (1840-1904 рр.) і його друг, талановитий композитор М.Лисенко (1842-1912 рр.). Своїми спільними зусиллями вони організували товариство українських сценічних акторів. В аматорських гуртках Бобринця й Єлисаветграду уперше проявилась висока обдарованість актора і драматурга М.Кропивницького (1840-1910 рр.). Імпровізуючи в аматорських виставах, плекала свій талант майбутня визначна українська актриса М.Заньковецька (1854-1934 рр.).

Діяльність вітчизняних театральних труп, що діяли у другій половині XIX – початку XX ст. в основному у великих українських містах, окреслювалась трьома жанровими напрямами: традиційною драмою; оперетою й водевілем; оперою та балетом. Успішність виступів гастролюючих була достатньою мірою зумовлена естетичними вимогами театральної публіки і рівнем фахової підготовки артистів. Наприклад, оперетковим постановкам було властиве використання різноманітних сценічних номерів: розмовних, танцювальних, вокальних, естрадних, інструментальних тощо.

Історія становлення й розвитку вітчизняної музичної аматорської та професійної культури стала об’єктом дослідження музикознавців та істориків М.Кальницького [1], Л.Корній [3], О.Красильникової [4], Ю.Станішевського [8], П.Чуприни [11] та ін. Вони вивчали діяльність перших аматорських театральних труп у Росії та Україні, спочатку утримуваних приватними особами. Основу репертуару цих театрів – антреприз складали комісії, що забезпечували найбільший прибуток. Зокрема, Ю.Станішевським досліджена історія утвердження на київській сцені оперно-вокального виконавства й вітчизняної музичної режисури у першій половині XIX ст. Найвідоміші тут театральні антрепризи діяли під проводом Д.Ширая, О.Ленкавського та ін. У 1870-80-х рр. Київська оперна сцена сприяла творчому становленню багатьох талановитих співаків-українців, що стали згодом зірками російської та європейської опери [8].

Вивчаючи поширення професійного музичного мистецтва на теренах сучасної України від першого десятиліття XIX ст., П.Чуприна зосереджує увагу на діяльності київських оперних та балетних труп [11]. Оперному антрепренерству другої пол. XIX – початку XX ст. присвячена стаття М.Кальницького, за твердженням якого театральний шоу-бізнес часів Ф.Шаляпіна і І.Карпенка-Карого функціонував за тими ж технологіями, що й нині [1]. Й.Міклашевським детально вивчена діяльність музичних салонів із кріпацькими оркестрами у Харківській губернії, утримуваних генералом Шевичем, графом Петрович-Подогречаніним, бароном Раденом, поміщиками Ковалевським, Зарудним, Шидловським та Нарецькою [5; 127]. Проте, попри наявний науково-дослідний доробок у галузі історії розвитку аматорського музичного театру в Україні, слід зауважити, що цей аспект вітчизняної художньої культури потребує подальшого фахового дослідження. Тож метою даної статті є з’ясування особливостей становлення аматорського музичного театру в Україні.

Музичне мистецтво будь-якого етносу розвивається у плідних взаємозв’язках з іншими

національними культурами, залежить від загального культурного рівня соціуму й потреби постійно збагачуватись, черпаючи зі світової духовної скарбниці. Кожен етнос, за твердженням М.Поповича, є «кузнею культурної еволюції» завдяки дискретності людського світу [7; 5]. Новації в культурі відбуваються у рамках певного етносу, перебігають етнокультурним полем, взаємодіючи з іншими галузями й національними типами духовної культури. Так відбувається безперервний загальнолюдський культурний процес.

Слід зазначити, що розвиток музичної культури України у першій половині XIX ст. відбувався на рівні домашнього виконавства зусиллями кріпацьких аматорських колективів при поміщицьких маєтках. Між великими землевласниками (Г.Ґалаґан, Д.Овсянико-Куликовський, В.Тарновський, М.Ширай) мало місце навіть певне змагання – чий колектив кращий. До вітчизняної концертної й музично-педагогічної діяльності нерідко залучалися висококваліфіковані зарубіжні музиканти, які на довгі роки або й на все життя залишалися працювати в Україні, виховуючи національні музичні кадри. Традиційними осередками культури були губернські й інші великі міста Російської та Австро-Угорської імперій. У Харкові, Києві та Львові було відкрито університети й засновано низку стаціонарних театрів; сюди охоче приїздили на гастролі численні оперні й балетні трупи, динамічно розвивалося концертне життя.

Виставами народної драми, шкільними та вертепними виставами в українському театрі започатковано традицію постановки віршованих драм на різноманітні сюжети риторичного стилю з контрастним чергуванням епізодів, монтажною побудовою сценічної дії, типізованими образами-масками, вставними номерами хору, експресивними масовками у процесі безпосереднього спілкування акторів з глядачами як базових домінант і констант у тяглості мінливих значень української видовищної і драматичної культури [10].

Автентичний національний наратив, синтезований і поєднаний з західними мистецькими впливами й заглиблений у народно-фольклорну традицію, об’єктивувався в універсальному художньому явищі українського вертепу – театральної вистави з різдвяним сюжетом «живого» (за участю реальних людей – вертепників) й «лялькового» інваріантів. У цьому народному театрові вільно інтерпретувалися символи, пов’язані з християнською сакральною історією. Вертепні дії супроводжувались музикою, у тому числі різдвяними пісне співами.

З початку XIX ст. на теренах України з’явилися організовані антрепренерами змішані музично-драматичні мандрівні трупи. Не постійні за складом та місцем перебування, вони оперативно знайомили публіку з новинками музичного й театрального життя.

Романтично-мелодраматичний український театр першої третини XIX ст. діяв на публічно-комерційних засадах, об’єктивно зазнаючи урбанізації. У середині XIX ст. стереотипно домінує аматорський інтелігентсько-українофільський театр, поступово еволюціонуючи до побутово-реалістичного (соціального та психологічного) театру, репертуарно зацікавленого селянським побутом й народним мистецтвом, хоча й позиції міської людини.

У тогочасному українському театрі, так само, як і західноєвропейському, поширюється ідея «природної людини», прихованої суспільними умовностями, порушується проблема людської свободи у контексті тлумачення плинності життя, проте за умови пов’язаності сценарного народного мистецтва з ментальністю. Найпоширенішими творами української драматургії першої половини XIX століття були «Сватання на Гончарівці» (1836 р.) Г.Квітки-Основ’яненка, «Наталка Полтавка» (1819 р.) І.Котляревського й «Назар Стодоля» (1844 р.) Т.Шевченка. Сценічна техніка, бутафорія й декораційне оформлення у тогочасних міських театрах були подібними до постановки шкільних вистав у Києво-Могилянській академії та європейського театру XVIII століття, тобто періоду культури бароко. М.Кропивницький у режисерсько-постановочній практиці використовував засоби майданного народно-містеріального театру, орієнтуючись на естетичні смаки освіченого глядача-різночинця 1880-1890-х рр. Проте його творча діяльність доводила тогочасному

міському глядачеві, що український театр є справжнім явищем мистецтва, а сценічна українська мова є літературною.

З середини XIX ст. тенденція аматорсько-сценічної інтерпретації народної музики еволюціонує у напрямі утвердження професіоналізму, культивування національного мистецтва та створення національних зразків оперного мистецтва, інтеграції національної музичної культури у культуру світову.

Жорстка система заборон і регламентацій діяльності українського театру російським царатом спричинила загальмованість процесу формування національної оперної режисури й висококваліфікованих фахівців у цій галузі у порівнянні з країнами Західної Європи. Однак модернізація режисури у національному музично-театральному мистецтві потребувала мистецьких особистостей широкого творчого обдарування. Наприклад, М.Кропивницький поєднував талант драматурга і організатора з прекрасними акторськими даними, художніми та музичними здібностями. Заради розвитку українського театру він всі сили віддавав улюбленій справі.

Завдяки появі численних професійних театральних, циркових та інших труп відбувалося становлення театральної антрепризи у західноєвропейському й російському суспільствах. Ці колективи у різні епохи очолювались не лише такими відомими акторами, як Ж.Мольєр, Д.Гаррик, Е.Дузе та ін., а й підприємцями. Навіть створюючись з акторів для постановки окремої вистави на антрепризних умовах, ці театральні трупи були автономними. Завдяки подвижницькій мистецькій діяльності В.А. Моцарта та Дж. Россіні театральна антреприза утверджується на зламі епох класицизму й романтизму.

Слово «антреприза» має французьке походження (entreprise, від entreprendre, що значить підприємець або антрепренер). Воно трактується також як видовищний заклад, створений і очолюваний приватним підприємцем-антрепренером (синоніми різних епох – менеджер, імпресаріо, продюсер). Сучасний тлумачний словник української мови кваліфікує антрепризу як приватний видовищний заклад (театр, цирк тощо) [9; 31]. У «Большом толковом словаре русского языка» Д.Ушакова антреприза (антрепризний театр) трактується як форма організації театральної справи, де акторів збирають для вистави (на відміну від форми державного репертуарного театру з постійною трупою); «експлуатація приватного театрального видовищного заходу».

Перша антрепризна театральна вистава на теренах України поставлена в 1780 р. у м. Харкові. У ній брали участь не лише професійна група танцівників на чолі з «отставным С.-Петербургского театра дансером Иваницким» [2], але й аматори. Яскравістю й ідейною сміливістю репертуару позначилася трупа на чолі з Д.Москвичовим, створена 1791 р. Їх виступи відзначалися комедійністю і сатирою у постановці драм та оперних вистав, що спричинило невдоволення дворянської знаті. Унаслідок Д.Москвичов був відсторонений від обов’язків керівника театру.

Спільні конструктивні зусилля аматорів та театральних професіоналів сприяли успішному протистоянню засиллю іноземних гастролерів, зокрема італійських оперних та французьких балетних труп. Їх виступи дедалі частіше витіснялися російськими та українськими театральними трупами, хоча іноді мав місце й зворотний процес – об’єднання труп або «полюбовний» поділ місць заробітку.

На зламі XIX-XX ст. відбулася інтеграція потенціалу аматорських труп із досвідом професійних артистичних колективів. Театральній публіці особливо подобалися виступи артистів столичних театрів оперети: О.Алезі-Вольської, Д.Баратова, С.Гілярова, В.Кавецької, К.Ленської-Клавдіної, О.Потопчиної, І.Рафальського й деяких ін.

У великих містах України протягом першої половини XIX ст., зокрема, Катеринославщини, продовжували гастролювати іноземні оперні трупи, керовані Дж. Корсі, Ф.Бергером, віденська балетна трупа під керівництвом Д.Вейса та ін. Така ситуація зберігалася до приїзду до міста українських театральних труп під керівництвом М.Кропивницького і М.Старицького.

Музично-театральне життя Катеринославської губернії було досить насиченим, особливо на початку ХХ ст., коли тут виступали одночасно українські та російські приватні антрепризи. З-поміж останніх значною популярністю користувалися колективи під проводом А.Ейхенвальда – Г.Шеїна, І.Келлера, А.Федорова – В.Склярова, Д.Южина та ін. Презентували свою виконавську майстерність актори – відомі співаки оперних театрів Москви і Петербургу: І.Алчевський, М.Бочаров, О.Брагін, О.Каміонський, Б.Корсов, А.Лабінський, Л.Савранський, П.Цесевич, які приїздили до Катеринослава [6]. Проте масовою публікою найбільше полюблялися виступи українських театральних труп під керіництвом М.Кропивницького та М.Старицького.

З літературної діяльності І.Котляревського й Г.Квітки-Основ'яненка постала українська музична драматургія з властивою їй сюжетною наповненістю, інтонаційністю та єдністю драматичних і комічних жанрів. Їх образно-сюжетні риси і принципи музично-драматургічної побудови простежуються в усіх подальших зразках «малоросійської» опери. Народна «малоросійська» опера була репрезентована, зокрема, виставами «Купала на Івана» Стецька Шерепер'ї (псевдонім С.Писаревського) та «Чорноморський побит» Я.Кухаренка. З успіхом ставилися комедійні п'єси «Любка, или Сватание в с. Рихмах» П.Котлярова (написана у 1835-1836 рр., опублікована анонімно у 1900-х рр.), «Явтух Горемыка, или Наследство и проклятие» невідомого автора й ін.

Народно-побутові п'єси українських класиків І.Котляревського та Г.Квітки-Основ'яненка в подальші десятиліття у повсякденній театральній практиці зазнали безлічі сценічних адаптацій, особливо в аматорському виконавстві. Наприклад, у Коломиї з 1848 р. ставилася комічна опера «Дівка на відданю, або На милованє нема силованя» У.Озаркевича, музична адаптація «Наталки Полтавки» І.Котляревського.

В умовах пригніченості української національної культури російським царатом діяльність аматорських театральних колективів була чи не найефективнішим каналом її поширення. Причому основне місце на сцені займали переважно українські аматорські колективи. Завдяки пропагуванню української культури на побутовому рівні широкі маси місцевої публіки не забували про свою приналежність до української нації та культури. Цьому сприяло функціонування «Товариства шанувальників рідної мови» та українського «Артистичного товариства». Їхніми активістами у 60-і роки XIX ст. в Єлизаветграді поставлено п'єсу Т.Шевченка «Назар Стодоля», а десятиріччям пізніше – оперу С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». З цієї тріумфальної постановки «Запорожець за Дунаєм» став вважатися найпопулярнішою п'єсою українського музичного театру та й театру загалом. Відтоді остання успішно виконувалася численними професійними колективами й аматорськими гуртками.

Таким чином, становлення аматорського музично-театрального мистецтва в Україні кінця XIX – початку ХХ ст. позначилося модернізацією національної музичної культури, набуття нею новітніх рис, творчої наснаги у поєднанні з засвоєнням європейського професійно-мистецького досвіду. У містах дістали розвиток специфічно міські форми мистецького життя. Налагоджувалося професіональне виконавство, створювалися міські стаціонарні театри, відбувалося становлення музично-концертної справи, адресованої масовому слухачеві, збагачуючи таким чином концертне життя і естетичний досвід відвідувачів. У подальшому слід дослідити репертуарну політику українського аматорського музичного театру.

Джерельні приписи

1. Кальницький М. Гроші на сцену / М.Кальницький // Український діловий тижневик «Контракти». – 2006. – № 22. – 29 травня // Електр. ресурс: http: // www.interesniy.kiev.ua.

2. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. История театра в Харькове / Г.Ф. Квітка-Основ'яненко // Г.Ф. Квітка-Основ'яненко. Твори в 6 т. – К., 1957. – Т. 6. – С. 155-170.

3. Корній Л. Історія української музики: В 2-х ч. – Ч. 1 / Л.Корній. – К.: Муз. Україна,

1998. – 322 с.

4. Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ сторіччя / О.В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.

5. Міклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Й.М. Міклашевський. – К.: Наукова думка, 1967. – 160 с.

6. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку ХХ століть: автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / В.А. Мітлицька; Харківська держ. академія культури. – Х., 2000. – 21 с.

7. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович; 2-е вид., випр. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.

8. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т.Шевченка: Історія і сучасність / Ю.О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2002. – 736 с.

9. Сучасний тлумачний словник української мови / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського. – Х.: ВД «ШКОЛА», 2006. – 1008 с.

10. Чечель Н.П. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури. – К.: Парапан, 2004. – 240 с.

11. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / П.Я. Чуприна; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

Резюме

Розкривається особливості становлення аматорського музичного театру в Україні від музичних театральних гуртків до постановки професійних оперних вистав.

Ключові слова: культура, музична культура, театр, аматорський театр, театральний гурток, аматорська вистава, сценічне мистецтво, музична традиція, народна драма, вертеп.

Summary

Matola O. **The Formation of the Amateur Musical Theater in the Ukraine**

The article describes the features of the amateur musical theater in the Ukraine from the musical theater groups to the professional productions of the opera performances.

Key words: culture, music culture, theater, amateur theater, theater workshop, amateur performance, performing arts, musical tradition, folk drama, Bethlehem.

Аннотация

Раскрывается особенности становления аматорского музыкального театра в Украине от музыкальных театральных кружков до постановки профессиональных оперных спектаклей.

Ключевые слова: культура, музыкальная культура, театр, аматорский театр, театральный кружок, аматорський спектакль, сценическое искусство, музыкальная традиция, народная драма, вертеп.

УДК 792.02(091)(477)

А.В. Мудренко

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ: РИСИ ВИСОКОЇ ХУДОЖНОСТІ

Феномен художньої мови являє собою сукупність технічних прийомів та зображувально-виражальних засобів, за допомогою яких художник втілює свій творчий задум у витворі мистецтва. Це засіб образного розкриття художнього змісту. Кожен твір мистецтва має свою специфічну мову, що склалася у процесі культурно-історичного розвитку: зокрема, у музиці – мелодія, метро-ритміка і темп, у хореографії – жестикуляція й танцювальні рухи, у літературі – слово, композиційні прийоми й закони віршоскладання. Усе зазначене синтезується у мові театрально-сценічного мистецтва.

Особливості театрально-сценічного мистецтва театру корифеїв завжди цікавили дослідників, коли йшла мова про історію становлення та розвитку української культури взагалі і театру зокрема. Видатний дослідник української культури Д.Антонович наголошував на необхідності вивчення «практичної школи» М.Кропивницького, через яку пройшло кілька поколінь українських акторів [1; 142]. Відомий історик українського театру О.Кисіль писав, що сценічна творчість корифеїв українського театру вплинули на сучасний їм український театр і утвердила школу, з якої запозичили зразки блискучої сценічної гри наступні покоління українських акторів [7; 96-97]. Певною даниною мистецтву корифеїв є сучасні дослідження українських мистецтвознавців. Дослідник українського театру Р.Єсипенко у своїй докторській дисертації розкриває роль українського драматичного театру другої пол. XIX – початку XX ст. у національно-культурному відродженні [6]. У дисертації Т.Кінзерської через аналіз творчості видатної актриси українського театру кінця XIX – першої третини XX століть Є.Зарницької розкривається своєрідність сценічного мистецтва корифеїв, що свідчить про існування української мистецької школи, яка виховувала акторів на єдиних творчих засадах [8]. Незважаючи на історико-мистецтвознавчі праці українських дослідників, зазначена проблема ще потребує свого вивчення. Тому *метою даної статті є* розкриття особливостей мовно-сценічного мистецтва українського театру корифеїв.

Основою драматично-театральної вистави є літературний твір: п’єса або інсценівка, де слово підпорядковується законам театральної дії. Головною запорукою успішності театральної вистави є органічне синтезування якісної драматургії з майстерним акторським словом. Процес утвердження української національної самосвідомості у перші десятиліття XIX ст. позначився відродженням напів професійного театру (Київ, Харків, Полтава, Ніжин, Катеринослав). Тогочасний український репертуар був мало репрезентативним (твори І.Котляревського, В.Гоголя, перша спроба опери «Купала на Івана» харківського священика С.Писаревського, історично-побутова драма «Назар Стодоля» Т.Шевченка й деякі ін.).

Відображення у вітчизняній драматургії даного історичного періоду реалій сільського життя й відповідних йому особистісних стереотипів відбувалося під гаслом поглиблення реалізму, подолання опереточно-водевільних шаблонів, поверхового сентименталізму та мелодраматизму. Була відсутня диференціація сценічних жанрів на оперету і драму, водевіль і комедію. Переважна більшість драматичних творів – від «Наталки Полтавки» І.Котляревського до «Чорноморського побуту на Кубані» Я.Кухаренка, п’єси, які позитивно оцінював Т.Шевченко, були оперетами. Найпоширеніші комедії першої половини XIX ст. – «Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Г.Квітки-Основ’яненка – є типовими водевілями. Справа полягає не лише у характерних жанрових деталях (удавані непорозуміння, переодягання й надприродні ситуації), а у спримітозованому підході до фактури й статичності зображуваних типів.

Тяжіння до пісенно-хореографічних дивертисментів є характерною ознакою стерео

типізованої драматургічної продукції зазначеного періоду. Проте вже рідне слово і пісня, що звучали зі сцени українського театру, стимулювали ентузіазм глядацької аудиторії й сприяли культивуванню її національної свідомості. Дедалі специфічнішим для українського театру стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень (колядки, щедрівки, веснянки і т.п., самобутньої народної лірики й народної хореографії. Незважаючи на утиски російським царатом, на сцену торувала дорогу літературна українська мова. Своїм громадянським покликанням письменник, історик, фольклорист і етнограф П.Куліш обрав наполегливу працю над її вдосконаленням й витягуванням її зі стану «змужичілості» [9]. 1897 р. було видано його збірник перекладних поезій «Позичена Кобза», позначений глибоким оптимізмом щодо подальшої перспективності української літературної і драматургічної мови.

Успадкувавши потужні духовні традиції попередників, вітчизняні письменники, драматурги та поети подвижники працювали над збагаченням її культурно-мистецького потенціалу. Освоюючи нові, віддалені у часі та просторі від української літератури теми, Леся Українка піднеслась над старою школою вітчизняної драматургії. Проте справжньої вершини як драматург поетеса сягнула, звернувшись до споконвічного джерела – фольклору рідного краю. Основною темою драми-феєрії є тема відкритості людини до природи як компоненту космічного буття й водночас обмеженості тимчасовими рамками, є модифікацією теми свободи і несвободи духу – центральної у творчості Лесі Українки. Поетико-драматургічні твори Лесі Українки позначені глибоким змістом та досконалими мовно-стилістичними формами. Дбаючи про культуру літературної мови свого народу, поетеса уникає захопленості її діалектизацією й наголошує на її всеукраїнськості.

З кінця 60-х рр. XIX ст. стрімко розвивається любительський вітчизняний театр, хоча згідно Ємському указові (1876 р.) імператора Олександра II вистави українською мовою були заборонені. Театри залишили їх у своєму репертуарі, а п’єси рідною мовою за участю М.Щепкіна і С.Гулака-Артемовського з великим успіхом ставилися у Москві та Петербурзі. Наприкінці 70-х років українське акторське мистецтво, театр набрали виразних суспільно-громадських функцій, сприяли піднесенню національної свідомості народу. Цей театр прийнято називати театром корифеїв. Корифей – в античній драмі керівник хору. Згодом цей термін став використовуватися для позначення людей, що добилися видатних успіхів у своїй справі, найчастіше в мистецтві або науці.

Вже при становленні перших професійних українсько-російських театральних труп (першу з них організовано у 1882 р. М.Кропивницьким, а ще через рік спільно з М.Старицьким створено музично-драматичний колектив, що ставив драми, національні опери та оперети) їх керівники утверджували різні стильові напрями та самобутній репертуар. Переконливим свідченням цього стали не схожі між собою режисерські шукання М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, І.Карпенка-Карого і П.Мирного. Примітним є той факт, що чимало режисерів були одночасно й талановитими акторами, а в їх виставах розкрилися сценічні обдарування М.Заньковецької, Г.Борисоглібської, Л.Ліницької, Г.Затиркевич-Карпинської, Є.Зарницької, І.Мар’янченка, Ф.Левицького та ін.

На початку XX ст. найвищого професійного рівня досягли об’єднана «Трупа М.Кропивницького», очолювана П.Саксаганським і М.Садовським, а згодом перший український театр М.Садовського (1903-1919 рр.), трупа Харківського міського театру на чолі з М.Синельниковим й «Товариство нової драми», кероване В.Мейєрхольдом. Їх репертуар збагатився п’єсами українських, російських та західноєвропейських драматургів.

Театр М.Садовського суттєво розширив тематику вистав, збагатив репертуар п’єсами різних напрямів: психологічною драмою, високою трагедією, символічною драмою й комедією-сатирою. Позначений яскраво вираженим музично-драматичним характером, цей театр ставив також опери С.Гулака-Атемовського, М.Лисенка, Б.Сметани, П.Масканьї та ін. М.Садовський актор засвідчив себе неперевершеним майстром монологічного слова, уміючи промовляти переконливо, з великою наснагою та вболіванням. Монолог Подорожнього з

драматичного етюду «Зимовий вечір» розгортається артистом з наростаючою емоційністю: від виправдовувань і пояснень герой переходить до звинувачень на адресу визискувачам трудового народу, а вершує його теплими словами про матір, братів і сестер, рідну хату. Засобами високої мовної культури М.Садовський натхненно втілював художні образи, спонукаючи глядачів хвилюватися разом з його героями. Своєю майстерністю й самовідданою працею корифеї закладали основи нового українського національного театру. Творчі переконання поставали з їхнього власного досвіду акторської та режисерської роботи,стверджуючи естетичні принципи сценічного реалізму.

М.Старицький, зокрема, як драматург і постановник багато працював з акторами, вимагаючи від них проникнення у внутрішній світ персонажів, філігранної розробки деталей кожного художнього образу. У процесі побудови мізансцен майстер спирався на внутрішню логіку твору у поєднанні з правдивою інтерпретацією характерів сценічних героїв. Детально показуючи акторам, як треба грати, згадує О.Зініна, М.Старицький сам так захоплювався, що його емоції проймали всіх учасників вистави, й все справді оживало на сцені. Він постійно напутував нас: «Живіть на сцені! Живіть! Забудьте, що це сцена, а думайте й відчувайте, що все це коїться з вами у житті. Актори своєю грою настільки захоплювали публіку, що вона сміялася і плакали разом з дійовими особами» [5; 26]. М.Старицький сумлінно опрацьовував режисерську партитуру кожної вистави й майстерно компонував масові сцени й водночас уважно стежив за культурою сценічної мови, чистотою її інтонаційного та мелодійного звучання.

Мистецтво корифеїв українського театру позначилося непримиренною боротьбою з шаблонами та штампами. Український театр кінця XIX – початку XX ст. розвивався передовсім у романтичному напрямі завдяки наявності потужного фольклорно-етнографічного елементу й мистецької синтетичності (одна постановка могла поєднувати в собі драматичні твори з музичними й танцювальними елементами). Змістовно популярність тогочасних п’єс спричинювалась порушенням актуальних соціальних проблем: любов ненависть, усвідомлення громадського обов’язку і зради, життя і смерті. Пихатість й скупість, шахрайство й аферизм засуджувались селянською громадською думкою, тому жанр сатиричної комедії користувався особливою популярністю у масового глядача. Режисери-постановники уважно стежили за дотриманням життєвої правди на сцені: у художньому оформленні, костюмі і гримі, а головне – грі акторів, жадаючи від неї простоти та емоційності, несумісної з дешевою екзальтацією.

Прикладом новаторського, творчого ставлення до ролі й до художнього образу стала гра М.Садовського в образі Івана Карася (опера С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»). У монолозі-розповіді султанові, як запорожці билися з яничарами, актор, змальовуючи хід бою, майстерно «живописав» словами й інтонаціями. Монолог завершується поминанням загиблих товаришів з типовими українськими гуморизованими прізвищами. Митець неперевершено виконував також комедійні ролі Городничого у гоголівському «Ревізорі», Мартина Борулі в однойменній п’єсі І.Карпенка-Карого. М.Садовський цілком справедливо вважав театр книгою бідних, оскільки «неписьменні люди не можуть читати ні книги, ні газети, а театр зрозумілий кожному, коли у нього хороший художній репертуар» [3; 85].

У репертуарі корифеїв об’єктивувався класичний фонд української драматургії: «Наталка-Полтавка» І.Котляревського, «Назар Стодоля» Т.Шевченка, «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дві сім’ї», «Олеся» й «Западиголова» М.Кропивницького, «Мартин Боруля», «Наймичка», «Безталанна», «Бурлаки», «Сава Чалий». «Суєта» й «Сто тисяч» І.Карпенка-Карого, «Лимерівна» П.Мирного, «Богдан Хмельницький» М.Старицького та ін. Причому кожна роль корифеїв ставала справжнім мовним шедевром. Глибина і змістовність у ролі, життєва правдивість та яскравість художньо-виразних засобів із високою мірою мистецької вимогливості є внутрішньо притаманні сценічній діяльності більшості тогочасних українських артистів.

Творчі успіхи корифеїв українського театру на зламі XIX-XX ст. передовсім реалізувалися у жанрі історичної драми «Назар Стодоля», «Невольник» й «Бондарівна» Т.Шевченка, опери М.Лисенка «Тарас Бульба», широкому полотні долі українського народу у п'єсі М.Старицького «Богдан Хмельницький», розв'язанні філософської проблеми народу і вождя у трагедії «Сава Чалий» І.Карпенко-Карого. Літературна творчість тогочасних українських письменників високого рівня художньої образності чимдалі успішніше матеріалізувалася у творчості майстрів національного театру.

18 серпня 1914 р. відбулася прем'єра драми «Камінний господар» Лесі Українки на сцені Київського театру М.Садовського.

В одному з листів поетеса так пояснювала ідею своєї п'єси: «драма …зветься «Камінний господар», бо ідея її – перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордрї, егоїстичної жінки – донни Анни, а через неї і над Дон-Жуаном, «лицарем волі» [4; 335]. Постановкою М.Садовським «Камінного господаря» завершувалася довголітня боротьба театру за нову високохудожню вітчизняну п'єсу й культуру українського сценічного мовлення. В історії українського театру, за твердженням українського театрознавця, театрального критика й лібретиста В.Чаговця, вписано нову дату: прийняття до репертуару трагедії про Дон-Жуана. Як не дивно, дехто ще й досі обмежує сферу українського театрального мистецтва гопаком, горілкою та «нещасним коханням» але Рубікон перейдено, і український театр вступив у сферу загальнолюдських, загальноєвропейських ідей, завершивши свій переможний шлях, усіяний колючками колишніх обмежень, недовір'я, скептицизму та відвертої ворожості. На всі сумніви та скептичні посмішки він (М.Садовський – А.М.) відповідав тільки фактами, і остання його вистава драми на загальносвітовий сюжет про Дон Жуана та Камінного гостя є таким же фактом» [10; 4].

М.Садовський з керованим ним колективом суттєво доповнив традиційний сценічний український репертуар творами з новаторськими змістом і формою. Він сформував талановитий акторський колектив майстрів з неординарною манерою гри, потужним провідником реалістичного напрямку у вітчизняному театрі. 1907 р. на основі ніжинського аматорського гуртка, організованого актрисою М.Заньковецькою, створено Перший український стаціонарний театр М.Садовського. Очевидці стверджували, що коли ці двоє геніїв вели діалог, у ньому вчувалась справжня музика. Чулися такі глибоко інтимні, тонкі відтінки, яких у інших акторів не було. Вони завжди полонили глядачів істинністю своїх пристрастей і переживань» [3; 152].

М.Садовський і М.Заньковецька своєю повсякденною працею, що стосувалася не лише роботи над роллю, але й грою, вимовлянням тексту, сценічних рухів й національного вбрання, багато зробили для піднесення естетичного рівня вистав українського театру [2]. Неперевершені класичні образи, створені на сцені зазначеного театру М.Заньковецькою – Зінька («Дві сім'ї»), Наталя («Лимерівна») й Катря («Не судилося») та М.Садовським – Самрось («Дві сім'ї») й Дмитро («Не судилося»), є втіленням високої акторської майстерності й проникнення у духовний світ героїв.

Мовно-сценічне мистецтво корифеїв ввійшло в історію театру як новаторське, а кожна роль набула виразного індивідуального забарвлення. Причому кожен із цих майстрів реалізовував власне мистецьке рішення через індивідуальну інтерпретацію образу з глибокою реалістичністю та психологізмом. У комедії «Суєта» І.Карпенка-Карого наміри персонажів інтерпретуються крізь призму суспільних взаємин, в її постановці широко використовувався потенціал внутрішніх (не висловлених) монологів, фіксованих за допомогою розмаїття інтонацій, багатозначущих пауз тощо. Монологи і діалоги твору позначені влучністю виразів й прозорістю світоглядних орієнтацій персонажів.

Мистецький подвиг корифеїв українського театру полягав у тому, що вони зуміли подолати рамки селянсько-побутового репертуару й піднеслися до глибокого осмислення складних психологічних, історичних, філософських процесів та явищ. З поглибленням

змістовності творів й у сходженні від народно-побутових вистав до рівня літературно-епічної драми зростала сценічна майстерність акторів. Збагачення літературно-сценічної мови успішно реалізувалося у діяльності аматорсько-молодіжних й професійних театральних колективів. Кращі набутки фольклорної творчості й глибока народнопоетична образність ставали основою літературно-сценічних творів.

Таким чином, акторська майстерність корифеїв українського театру позначилася високою художністю й майстерністю об'єктивації сценічних образів як високим мистецтвом перевтілення, досягненням глибокого психологізму характерів й утілення життєвої правди . Володіючи глибоким знанням життя народу, захоплюючись його працьовитістю й моральною красою, уболіваючи за подальшу долю свого народу, корифеї створювали на сцені переконливі соціально-психологічні образи, сприяли піднесенню національної драматургії й культури літературно-сценічної мови до рівня загальнолюдських цінностей. Мова набувала активного літературного звучання, саме оформлюючись естетично в сценічних образах корифеїв українського театру.

Джерельні приписи

1. Антонович Д. Триста років українського театру: 1616-1919 / Д.Антонович. – Прага: Український громад. вид. фонд. – 1925. – 275 с.

2. Бабанська Н. Микола Садовський і Марія Заньковецька: творчий дует / Н.Бабанська // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. – К.: ВПП «Компас». – 2007. Вип. 1. – С. 243-248.

3. Василько В. Микола Садовський та його театр / В.Василько. – К.: Держ. вид-во образотворчого мист-ва і муз. літератури УРСР, 1962. – 195 с.

4. Громовенко Л. Леся Українка / Л.Громовенко // 100 найвідоміших українців / Л.Громовенко. – М.: Вече, К.: Орфей, 2001. – 584 с.

5. Зініна О. Два слова / О.Зініна // Театр. – К., 1940. – № 11.

6. Єсипенко Р.М. Роль українського театру у формуванні суспільної свідомості народу в 60-80-ті роки (на матеріалі драматургії країн близького зарубіжжя): дис… д-ра іст. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Київський держ. ін-т культури. – К., 1994. – 291 с.

7. Кисіль О. Український театр : популярний нарис історії українського театру / О.Кисіль. – К.: Книгоспілка, 1925. – 178 с.

8. Кінзерська Т.П. Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX – першої третини XX ст. / Т.П. Кінзерська: автореф. дис… канд. мистецтв: спец. 17.00.02 – «Театральне мистецтво». – ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України. – К., 2002. – 23 с.

9. Куліш П. Дві мови, книжня і народня / П.Куліш // Україна: Наук. тримісячник українознавства, 1914. – Кн. 3. – С. 22-34.

10. Чаговець В. // Киевская мысль. – 1914. – 21 серпня. – № 21.

Резюме

Розкривається процес розвитку сценічного мистецтва українського театру корифеїв у контексті удосконалення культури мови. Аналізується феномен популярності мистецтва корифеїв.

Ключові слова: мистецтво, сцена, українська мова, культура мови, мовно-сценічне мистецтво, український театр корифеїв, література, драма, комедія.

Summary

Mudrenko A. **The scenic art of the Ukrainian theatre of the luminaries: features of the high artistic**

The article reveals the development of the language-performing art of the Ukrainian theater of

luminaries in the context of the improving of the culture of the language. The phenomenon of the popularity of the luminaries' art is analyzed.

Key words: art, stage, the Ukrainian language, culture of the language, language-performing art, the Ukrainian theater luminaries, literature, drama, comedy.

Аннотация

Раскрывается процесс развития языково-сценического искусства украинского театра корифеев в контексте совершенствования культуры языка. Анализируется феномен популярности искусства корифеев.

Ключевые слова: искусство, сцена, украинский язык, культура языка, языково-сценическое искусство, украинский театр корифеев, литература, драма, комедия.

УДК 792(477)«192»

Л.Л. Процик

РЕПЕРТУАР ТЕАТРУ ІМ. І.ФРАНКА 20-Х РОКІВ XX СТ.: ОРІЄНТАЦІЯ НА ТВОРЧИЙ ПОШУК

До середини 20-х років в українському сценічному мистецтві в процесі природного художнього розмежування визначилися дві системи: одна з них тяжіла до форм театру прямих життєвих відповідностей (Гнат Юра), друга – виступала під прапором лівого мистецтва і утверджувала на сцені умовні форми (Лесь Курбас). Хоча перша мала видиму опору в традиціях театру корифеїв, а друга ще мусила зміцнити театральний ґрунт для дальшого розвитку, обидві були закономірними.

20-ті рр. XX ст. відзначаються тим, що саме в цей період створювався й формувався за державної підтримки професійний театр України як складова національної культури. У той час український професійний театр набув нових форм та творчої самобутності: неповторної технології й манери реалізації театрального жанру, володіння законами сцени й драматичної дії на зламі історичних епох в умовах боротьби за культурне оновлення суспільства.

Український театр ім. І.Франка постав на ґрунті образних, структурних засад та драматургічних принципів, сформованих світовим і російським театром. Водночас у процесі його становлення важливу роль відіграли і суто національні традиції, особливості народного танцювального й музичного мистецтва, досвід корифеїв українського театру.

Вітчизняні вчені у розробці проблем становлення та розвитку театру ім. І.Франка більше уваги приділяли мистецтвознавчому аспекту: драматургічним принципам творення образної системи; особливостям драматургії театру тощо. У 20-ті рр. XX ст. формувався професійний театр України як складова національної культури. У той час викристалізувалися столітні здобутки української театральної культури, а сам театр завдяки творчій праці вітчизняних театральних діячів набуває суспільного значення.

На жаль, вітчизняна наука досі не приділяла достатньої уваги зазначеній проблемі. Вивченням історії вітчизняного драматичного театру, розкриттям процесів становленням театру ім. І.Франка займалося небагато українських науковців, серед яких можна виділити ключові постаті: О.Захаржевська, Р.Єсипенко, Ю.Станішевський та ін. Ці автори розглядають переважно мистецькі особливості творчості франківців. Звісно багатоаспектна проблема розвитку театру ім. І.Франка в Україні залишається і сьогодні однією з актуальних і найменш досліджених в історії формування українського театру.

Тому *мета нашого дослідження* – з'ясування творчих пошуків добору репертуару відомого театру. Такий підхід до складної і важливої проблематики зорієнтований як на теоретичний аналіз тенденцій розвитку театру франківців, так і виявлення жанрово стильового оновлення в театральному мистецтві цього театру в зазначений період.

Незважаючи на те, що без опанування досвіду діяльності театральних колективів минулого неможливий розвиток сучасної театральної культури, проблема формування репертуару театру ім. І.Франка – одного з провідних театрів сучасної України – залишається і сьогодні однією з найбільш актуальних і найменш досліджених в історії формування українського театру.

На шляху до успішного розв'язання поставлених перед театром ім. І.Франка завдань на початку його існування стояли труднощі репертуарного, організаційного та матеріального характеру. Не було справді високохудожніх п'єс, власного приміщення, театрального майна, декорацій, костюмів тощо. А різнохарактерний щодо акторської школи виконавський склад вимагав міцної режисерської руки, наполегливої праці над виробленням основ ансамблю. Проблема репертуару, кристалізація ідейно-художніх принципів і майстерності вимагала часу, впертої самовідданої праці, навчання, розуміння мети діяльності.

Театр ім. І.Франка почав працювати над створенням нового, відмінного від усіх знаних раніше, справді романтично-героїчного, народного театру, який би відповідав на запити й інтереси трудящих мас. Було проголошено непримиренну війну застиглим та мертвим театральним штампам.

Ґрунтуючись на спадщині реалістичного театру корифеїв, демократичних традиціях театру М.Кропивницького, П.Саксаганського та М.Заньковецької, франківці з перших років свого існування стали самобутнім мистецьким організмом, народним у повному розумінні слова. Утворившись у перші роки існування радянської влади, колектив театру ім. І.Франка у відносно нетривалий термін спромігся побудувати розмаїтий за тематикою й жанрами сценічний репертуар. Великою популярністю користувалися постановки п'єс «Суєта», «Житейське море» І.Карпенка-Карого, «Надія» Г.Гейєрманса, «Затоплений дзвін» Г.Гауптмана, «На дні» М.Горького, «Весілля Фігаро» П.Бомарше, інсценізації шевченківських поем. У зустрічах із новим глядачем зростала громадська свідомість франківців, глибшало розуміння духовних запитів справді народної аудиторії.

Інсценізація творів класичної драматургії, здійснювані на сцені театру ім. І.Франка, відкривали перед молодим колективом шлях до мистецтва життєвої правди. Реалістична драматургія класиків допомагала глибше збагнути ідейну згубність псевдореволюційних п'єс, виховувала естетичні смаки виконавців та режисури, активізувала вироблення високих принципів акторської майстерності. Свою художню діяльність театр ім. І.Франка започаткував п'єсами І.Карпенка-Карого (Тобілевича). Останній уперше в історії українського драматичного письменства вийшов за межі шаблону – етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громадського, і з художнього погляду як образ справжнього, непідсолодженого життя, перетвореного глибоким і дужим талантом» [2; 477].

Набуваючи з часом сценічного досвіду, театр обстоює принцип дотримання методу реалізму та органічного зв'язку з масовим глядачем. Було здійснено постановки п'єс сучасних українських та російських творів: «Диктатура» й «Кадри» І.Микитенка, «Загибель ескадри» і «Платон Кречет» О.Корнійчука, «Невідомі солдати» Л.Первомайського, «Майстри часу» І.Кочерги, «Боягуз» О,Крона. Незмінною популярністю у масового глядача користувалася інсценізація Я.Савченком роману Я.Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка».

У діяльності керованого Г.Юрою колективу реалізувався також зв'зок принципу полістилістичності з акцентуацією (особливо на початку 20-х років під впливом студійного театру Л.Курбаса) на крайніх формах умовності: експериментаторстві, експресіонізмі, гротескності, формалізмі, конструктивізмі. Але це було пов'язано з пошуками нової форми, нової стилістики, а часом і спокусою «не відстати» від природного у ті часи потягу до студійного експериментаторства. Останнє певною мірою стосується поставленої двічі 1923 р. п'єси Лопе де Вега «Фуенте Овехуна». Причому одного разу вистава була здійснена у живописно-стилізованих декораціях М.Драка, а вдруге – в умовно-конструктивному декораційному вирішенні художника Г.Цапка з елементами кубізму й футуризму. Імпровізаторська енергія й оптимістичний потенціал театрального видовища відповідають творчим шуканням Є.Вахтангова («Принцеса Турандот»), який проголосив програму «фантастичного реалізму» – особливої естетичної реальності, де розкривається внутрішній смисл твору засобами гротеску.

У виставах «Полум'ярі» А.Луначарського, «Вій» за М.Гоголем і М.Кропивницьким у переробці О.Вишні, «За двома зайцями» М.Старицького у постановці В.Василька й за іншими творами української та світової драматургічної класики франківці апелювали до засобів умовності, у комедії ж – зверталися до гротеску в загальних рамках реалістичної манери гри.

Після завершення Громадянської війни, промандрувавши деякий час містечками та селами України (Черкаський і Чигиринський повіти, Смілянщина, Кам'янець-Подільський,

Проскурів, Бердичів та ін.), театр ім. І.Франка повертається до рідного міста. Творчий колектив активно займається культурно-просвітницькою роботою.

«Не зайвим буде згадати, – читаємо у спогадах Г.Юри, – як за розпорядженням Губнаросвіти театр виїхав на села Київщини на продподаткову кампанію. Він обслужив своєю роботою два повіти: Черкаський та Чигиринський, одвідавши чимало сіл і закутків, повітів. Скільки зворушливих подяк дістали від селян за ту велику радість, що ми принесли їм своїми виставами» [1; 17-18].

У червні 1926 р. театр виїхав на гастролі до Москви. Перебування театру в Москві, як пізніше згадував Г.Юра, збагатило досвід колективу, розширило масштаб його роботи, озброїло «на дальше усвідомлення свого шляху, як шляху боротьби за радянське театральне мистецтво» [1; 26]. Успіх франківців під час гастролей у столиці окрилив колектив на нові творчі перемоги.

Кількарічне перебування колективу франківців в індустріальному Харкові, гастрольні поїздки до шахтарського Донбасу та інших промислових центрів республіки сприяло налагодженню плідного співробітництва театру з робітничим глядачем. Репертуарною політикою, спрямованою на нове освоєння перлин вітчизняної та іноземної класики, пропагандою творів радянських драматургів, театр ім. І.Франка завоював симпатії київських глядачів й насамперед робітників підприємств та студентів. До міста на Дніпрі після московських гастролей театр переїхав назавжди.

У своїй творчій еволюції театр все більше звертався до театру реалістичного мистецтва. Г.Юрі (як акторові та режисеру) найбільше імпонував жанр соціальної драми. На початку своєї творчої біографії він охоче звертався до класики світової драматургії, але орієнтувався переважно на традиції театру корифеїв і психологічно-побутового російського театру. Проте не уникав експериментальності, застосовуючи прийоми театрального експресіонізму, епічного й політичного театру. Адже останнє було націлене на заглиблення у внутрішній світ героїв, їхні емоції та переживання. Хоча фактично заперечувався сценічний конструктивізм, активно пропагований В.Мейєрхольдом та Л.Курбасом.

Феномен полістилістичності виявляє себе також у жанровому розмаїтті: від драм і комедій світової та вітчизняної класики до нової радянської п’єси. Переломним щодо цього став 1928 р., протягом якого було поставлено «Заколот» Д.Фурманова і С.Поливанова та «Бронепоїзд 14-69» В.Іванова.

У п’єсі «Заколот» уперше на українській сцені оспівано братерський союз трудящих різних національностей у боротьбі за встановлення радянської влади, пропагувався пролетарський інтернаціоналізм.

Знаковою для колективу театру стала постановка п’єси «Кам’яний острів» О.Корнійчука. У ній були задіяні провідні виконавці О.Ватуля (Артем), В.Варецька (Надія), Т.Юра (Кость Костевич), К.Кошевський (Вишневий), О.Рубчаківна (Олена), М.Пилипенко (Діодор) та ін. Поставив виставу Г.Юра у творчій співпраці з композитором Н.Прусліним та художником М.Драком. І хоча композиція вистави була обтяжена елементами умовності, конструктивізму в художньому оформленні, схематизму та плакатності втілення окремих образів п’єси, у ній, безумовно, домінувало реалістичне начало. Вистава «Кам’яний острів» у постановці франківців користувалася заслуженим успіхом у глядачів, передусім у молодіжній аудиторії.

З радянських п’єс, показаних у другій половині 20-х років, чотири були написані російськими драматургами – «Постріл» О.Безименського (постановник Г.Юра, художник Г.Цапок, композитор Н.Пруслін), «Страх» О.Афіногенова (постановник Г.Юра, художники І.Курочка-Армашевський й Н.Олексієва), «Трибунал» О.Ржешевського (постановник Г.Юра, художник Б.Ердман, композитор Н.Пруслін), «Інтервенція» Л.Славіна. Решта творів репрезентувала тогочасну українську драматургію: «Комсомольці» Л.Первомайського (постановник К.Кошевський, художник А.Петрицький, композитор Н.Пруслін), його ж «Невідомі солдати» (постановники О.Смирнов і О.Іскандер, художник І.Федотов,

композитор Н.Пруслін) та «Містечко-Ладеню» (постановник Г.Юра, художники Й.Шпінель і С.Мандель, композитор Н.Пруслін).

Провідне місце в новому репертуарі належало драмі – соціальній, психологічній, героїчній, психолого-побутовій. Театр активно залучає до свого репертуару класичні та сучасні зарубіжні п'єси, але із застосуванням елементів стильової і режисерської новизни. З п'ятдесяти драматургічних творів, поставлених театром ім. І.Франка у перші роки його існування, 30 належали зарубіжним авторам, Більшість із них – «Цар Едіп» Софокла, «Затоплений дзвін» Г.Гауптмана, «Примари» Г.Ібсена, «Молодість» О.Гальбе – були запозичені з репертуару «Молодого театру». Решта п'єс чи не вперше була залучена до українського сценічного обігу («Весілля Фігаро», «Лікар з примусу», «Кумедні манірниці», «Лорензаччо», «Герцогиня Підуанська» О.Уальда, а також «Бунтар» О.Мірбо, «Пан Шарля ван Лерберга», «Монна Ванна» М.Метерлінка). Загалом, українському театральному процесу 20-х років ХХ ст. притаманна вимоглива вибірковість у доборі класичного репертуару й сповідування орієнтації вільної сценічної інтерпретації – аж до «перелицювання» класики.

Прикладами новітньої драматургії можуть слугувати постановки п'єс «Гріх», «Чорна пантера», «Брехня» В.Винниченка, «Затоплений дзвін» Г.Гауптмана, «Лихі пастухи» О.Мірбо, «Йола» Ю.Жулавського, «Червоні солдати» К.Вітфогеля, «Коронний злодій» Г.Бергстедта, «Свята Іоанна» Б.Шоу тощо. Притаманна театральній практиці франківців 20-х років ХХ ст. полістилістичність виконання розуміється як необхідна умова творчого пошуку й професійного зростання. Слід зауважити, що «полістилістичність» В.Винниченка рельєфно втілилась у контексті особливостей української драматургії ХХ ст. Адже саме за допомогою «стильового симбіозу» можливі були відтворення соціальної дійсності в її стереоскопічності, проникнення у свідоме та підсвідоме.

Поруч із популярними п'єсами національного репертуару («Мартин Боруля», «Суєта», «Житейське море» тощо) до репертуару театру активно залучалися маловідомі твори українських драматургів, котрі практично не мали ще сценічної історії: буфонада «Сватання царя Латина» Л.Старицької-Черняхівської, драматичний етюд «Повинен» С.Черкасенка та ін.

Попри уявну зовнішню строкатість репертуару й навіть деяку його еклектичність, слід наголосити на ретельності його добору Г.Юрою. Гостро відчуваючи суспільні умонастрої й будучи відкритим різноманітним художнім напрямам, він прагнув не миттєвого задоволення примх глядацької аудиторії, але наполегливої духовної співпраці з нею. Звідси, відкритість новим драматургічним ідеям, творча мобільність, демократизм художнього стилю, збагачені потужними традиціями «театру корифеїв».

Творчий потенціал театру особливо реалізувався у київський період його біографії. Колектив театру став справжньою лабораторією, де у плідній співпраці з молодими акторами народжувалися кращі твори новітньої української національної драматургії. Вистави класичних п'єс вітчизняної драматургії стали справжньою школою удосконалення акторської й режисерської майстерності молодого театрального колективу. У роботі над ними зростала виконавська культура акторів, розширювалися й збагачувалися їхні знання.

Внутрішня мобільність дозволяла режисеру миттєво реагувати на зміну духовного клімату молодого радянського суспільства. Художник будував нову декорацію, режисер створював нову редакцію вистави, прагнучи глибоких соціальних узагальнень. Головною дійовою особою трагедійних постановок Г.Юри виступала народна маса, одностайна й нестримна у своєму прагненні до свободи.

Вміння розкрити духовне багатство актора, прищепити йому навички художнього освоєння дійсності, виробити високу сценічну техніку – ось та сукупність громадських і художницьких якостей, що завжди забезпечувала успішну діяльність театрального колективу й індивідуальності в ньому.

Театр ім. І.Франка був і залишається акторським театром. Цю традицію започатковано першими сезонами, коли Г.Юра згуртовував навколо себе неперевершену плеяду майстрів сцени: Г.Барвінські, П.Нявко, С.Семдор, П.Самійленко та ін.

Отже, в діяльності керованого Г.Юрою колективу реалізувався зв'язок принципу полістилічності з акцентуацією (особливо на початку 20-х рр. під впливом студійного театру Л.Курбаса) на крайніх формах умовності: експериментаторстві, експресіоністичності, гротескності, формалізмі, конструктивізмі. Орієнтація на творчий пошук дала позитивні результати: створення реалістичного театру нового типу, побудованого на домінанті життєвої правди. Сценічній діяльності франківців стали внутрішньо притаманними героїчна патетика звучання, прагнення розкрити суперечливу динаміку людських характерів, аналіз причин соціальних конфліктів, намагання проникнути у глибинний філософський зміст п'єси.

Феномен полістилічності втілився у жанровому розмаїтті: від драм і комедій світової та вітчизняної класики до нової радянської п'єси. Причому провідне місце стало належати драмі – соціальній, психологічній, героїчній, психолого-побутовій.

Джерельні приписи

1. XX років театру ім. І.Франка. – К.: Мистецтво, 1940. – 227 с.
2. Єфремов С.О. Історія українського письменства / С.О. Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.

Резюме

Розкриваються особливості творчого пошуку репертуару театру ім. І.Франка у 20-х рр. XX ст.

Ключові слова: театр ім. І.Франка, Г.Юра, репертуар, творчий пошук, режисер, сценічне мистецтво, драма, полістилічність.

Summary

Protsik L. **The repertoire of the Franko Theatre of the 20th years of the XXth century: designed for the creative search**

The article describes the characteristics of the creative search for the repertoire of the Franko Theatre in the 20th years of the XXth century.

Key words: Franko theater, G.Jura, repertoire, creative research, director, performing arts, drama, polystilistically.

Аннотация

Рассматриваются особенности творческого поиска репертуара театра им. И.Франка в 20-х гг. XX ст.

Ключевые слова: театр им. И.Франка, Г.Юра, репертуар, творческий поиск, режиссер, сценическое искусство, драма, полистилистичность.

УДК [75.052+730.052]

Ю.І. Круп'як

ВЗАЄМОДІЯ ПРОСТОРУ ТА ПЛАСТИЧНОГО ОБ'ЄМУ (ЗА ВЗІРЦЯМИ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Проблема взаємодії простору та скульптурного об'єму завжди актуальна і є одним з ключових завдань, що вирішує скульптор у процесі роботи над твором мистецтва. Вона має вагоме практичне та теоретичне значення, адже розмаїття продуктивних форм взаємодії об'єму та простору дає можливість у скульптурі безкінечно інтерпретувати художній образ, маніпулюючи проявами цієї взаємодії. Говорячи про скульптуру як про реальний об'єкт, наповнений певним ідейно-змістовим навантаженням філософського та духовного характеру, варто б відзначити, що вона, сприймаючись візуально, бере участь у нашому перцептивному досвіді, формуючи картину навколишнього світу, отже є не лише предметом у тривимірному «Евклідовому просторі», а одним із формотворчих елементів онтологічного простору людини. Як художній об'єкт, скульптура відіграє особливу роль у просторовому середовищі, виступаючи в ньому як організуюча складова.

Мета статті – визначити історичні передумови трансформації системи «простір – об'єм», акцентувати увагу на проблемі простору в скульптурі, відстежити тенденції змін на прикладах української скульптури першої третини ХХ ст.

В історичному контексті проблема розглянута в монографії Н.Полякової [2], в якій розкриті принципи взаємодії скульптурного об'єму та повітряного середовища, їх еволюція на прикладі творів скульптури різних епох. Іншою працею, що торкається питань простору в скульптурі, є «Теоретичні нотатки» О.Архипенка [7] (1969 р.), зокрема розділ «Простір», в якому автор аналізує передумови його трансформації в скульптурі на прикладі власного творчого досвіду. Окремі аспекти даного питання побіжно відображені у працях, присвячених скульптурі, архітектурі, питанням формування середовища (Л.Лисенко, М.Протас, Г.Скляренко, О.Саловетов та ін.).

Кожна епоха диктує свої вимоги, що впливають на формування, подальше функціонування та трансформацію художніх стилів та напрямів, які, в свою чергу, є відображенням соціальних та культурних процесів у межах як окремо взятого регіону, так і контексті локальних міжнаціональних взаємодій.

Розглядаючи проблему взаємодії простору та скульптурного об'єму, слід відзначити, що її вирішення змінювалося в історичному контексті розвитку мистецтва. Відповідно до зміни епох, змінювалося й сприйняття і трактування простору. Кожна наступна висувала свої завдання, що вимагали художнього переосмислення та вирішення питань взаємодії форми, об'єму та середовища. Прикладом можуть слугувати грецька і римська скульптура, готична скульптура, скульптури епохи Відродження, модерна та авангардна пластика ХХ століття. Всі вони створювалися за різної політичної, соціальної і мистецької доктрини.

З часів зародження мистецтва (верхній палеоліт), як прояву свідомої людської діяльності і, відповідно, перших спроб об'ємно-просторового відтворення людини (Венера з Холе-Фельсу, датується 35000-40000 р. до н.е.) і до кінця ХІХ століття в скульптурі панувала фігуративна антропоморфна пластика з різною мірою інтерпретування об'ємів скульптури, що в більшій або меншій мірі змінювала загальний образ об'єкту відтворення, залишаючи його реалістичним. Тільки на початку ХХ століття відбулося масштабне, революційне переосмислення трактування скульптурного образу, методів та прийомів його відтворення. Скульптура, пройшовши тривалий шлях підкорення просторового середовища, перетворила простір на власний конструктивний елемент, змінивши вектор його сприйняття. Багато скульпторів, таких як О.Архипенко, П.Гаргальо, К.Бранкузі, Ж.Ліпшиц, Н.Габо та ін., відмовились від художніх канонів, що формувалися впродовж попередніх епох і занурилися

у всеохоплюючу атмосферу експерименту, спровокованого культурною та технічною революцією. Ці зміни не могли не позначитися на українському мистецтві, яке в той період було невід'ємною частиною загальноєвропейського художнього процесу.

Проблему сприйняття простору та її трансформацію можна чітко простежити на прикладі української скульптури першої третини XX століття. Її аналіз показує, що паралельно існували модерністські реалістичні течії та напрями, що ґрунтувалися на ренесансній традиції трактування пластичного об'єму, хоча і намагалися від неї відійти, з одного боку (модерн, неоімпресіонізм, експресіонізм, реалізм, неоромантизм, неокласицизм, академізм) та революційно налаштований авангард – з іншого. Відповідно, питання простору в контексті скульптурного твору в обох напрямах трактувалося по різному. М.Протас зазначає, що в першій третині XX століття, відображаючись у перелічених вище напрямах, «українська пластика еволюціонує до розуміння декоративно-знакового взаємозв'язку форми і простору як елементів цілісної структури, переглядаючи естетичний статус образу, натурний веризм, рух, статику й просторово-часову поліморфність об'ємів» – цей процес набув бурхливого розвитку на межі 1910-1920 рр. «Причому в східноукраїнській школі авангардні конструктивістські об'єкти стимулювались агітаційними установками уряду, натомість у західноукраїнській – з 1920-х р., через розчарованість в авангардних методах і меті, йшов зворотній процес, притаманний численним європейським школам: повернення класичної (ренесансної) схеми мислення у традиційних матеріалах скульптури» [1; 22].

Щоб краще зрозуміти суть процесів трансформації сприйняття об'єму та простору в скульптурі, що відбувалися в зазначений період, слід чітко розуміти основні закони функціонування скульптури як художнього явища.

За визначенням скульптура – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають фізично-матеріальний предметний об'єм і тривимірну форму, розміщену в реальному просторі (середовищі); скульптура відображає в художніх образах реальний світ, користуючись особливими засобами і методами відтворення; створення художнього образу багатогранний та поліфункціональний процес, під час якого скульптор використовує усі професійні знання, навички, творчий потенціал, естетичний та емоційний досвід. У скульптурі задум майстра втілюється за допомогою пластичних об'ємів та просторового середовища, в якому перебуває його твір і з яким безпосередньо взаємодіє; простір у поєднанні зі скульптурною пластикою може бути як зовнішньою оболонкою скульптури, так і внутрішнім середовищем, що утворюється між її об'ємами і несе символічне навантаження. На основі цієї здатності гармонійної взаємодії простору (у різних його проявах) з матеріальним об'ємом виникає безліч можливостей художньої інтерпретації їх поєднання. Характер пластичної форми скульптури залежить від мови художнього виразу, що продиктована напрямом, в якому вона зроблена, та індивідуальної манери скульптора. Існують три основні схеми мислення в скульптурі: ренесансна (класична або реалістична), авангардна та модерністська, як компроміс двох попередніх. Трактування ними простору має як схожі риси, так і певні відмінності.

«Ренесансна схема мислення» в скульптурі віддзеркалює здобутки та досягнення культури й мистецтва Італії епохи Відродження. Художні принципи та методи, винайдені в період Ренесансу, лягли в основу класичної (академічної) школи скульптури, що формувалася впродовж наступних століть. Їй притаманне повернення впливу античної традиції, антропоцентризм, гуманізм, затвердження поняття краси, як самодостатньої естетичної категорії, що ґрунтується на схожості з природою, науковий підхід до мистецьких проблем (глибоке вивчення закономірностей функціонування природи за допомогою накопичення знань в області перспективи, анатомії, прийомів об'ємного моделювання). Саме в період Ренесансу змінився принцип художнього синтезу пластичних мистецтв, зокрема скульптури та архітектури. Замість колишнього її підпорядкування архітектурі, встановилося їх взаємне рівноправ'я. Роль скульптури зросла, вона вийшла з-під домінування архітектури. Це зумовило появу окремої статуї, що вільно стоїть. З'явилася монументальна скульптура,

що бере безпосередню участь у формуванні навколишнього просторового середовища, активно взаємодіючи з ним, має безліч точок огляду, на відміну від скульптури попереднього періоду середньовіччя, як про це свідчать взірці Донателло «Кінний пам'ятник кондотьєра Еразмо де Нарні (1447-1453 рр.)», Мікеланджело Буонарротті «Давид» (1501-504 рр.) та ін.

Мова скульптури стала більш узагальненою, особистість з її індивідуальністю та неповторністю стала в центрі творчого пошуку (Дезідеріо да Сеттіньяно «Портрет принцеси Урбінської» (середина XV ст.), Міно да Фьєзоле «Асторджіо Манфреді»(1455 р.). Епоха Відродження «…воскресила традиції античної пластики, статуя знову набула просторової активності, притаманна округлій формі та різноманіття вільного руху» [2; 58]. Свобода просторового рішення, повернута скульптурі Ренесансом, стала відправною точко пошуку нових просторово-пластичних взаємодій в скульптурі наступних періодів.

Наприкінці XIX – поч. XX ст. у скульптурі розпочинається етап образно-пластичної трансформації, пов'язаний з утвердженням у мистецтві нового стилю, що збігається у певних аспектах із стилем модерн. Так, О.Роден, який використовував засоби художньої виразності, що руйнують чітку грань пластичних об'ємів скульптури та середовища (простору), демонстрував інше розуміння форми: її динамічність, фактурна виразність ліпки, емоційна насиченість образу розширили пластичні можливості скульптури, ставши опонентом академічній традиції та джерелом новацій в скульптурах його наступників, які працювали в різних жанрах та напрямах, ілюструючи як модерністську, так і класичну схему мислення в скульптурі (К.Бранкузі, А.Бурдель, К.Міллес, А.Голубкіна та ін.).

З появою авангардних та модерністських напрямів у мистецтві (кубізму, футуризму, конструктивізму, абстракціонізму, дадаїзму, імпресіонізму, експресіонізму та ін.) на початку XX ст. скульптура набула рис, до того часу їй не притаманних – абстрактність, протяжність у часі, відхід від антропоцентричності та антропоморфності. Вона почала втрачати головні свої ознаки структурності, тривимірності, стійкості, об'єму, форми і навіть матеріальності. Новітні філософські концепції, такі як «Психоаналіз» З.Фрейда, «волюнтаризм» Ф.Ніцше, «Філософія життя» та «Творча еволюція» А.Бергсона у поєднанні з новими технологіями кардинально змінили вигляд скульптури зініціювавши процес її постійної мутації, що триває й до тепер. Проблема простору в цей період набула особливого значення, адже його сприйняття кардинально змінилося. Саме в той період, завдяки винаходу контроб'єму або так званої «модельованої просторової порожнечі» українським скульптором О.Архипенком, простір перетворюється на конструктивний елемент скульптури.

У процесі створення скульптури автор зіштовхується з необхідністю вирішення низки важливих художніх проблем, в яких у тій чи іншій мірі фігурують питання простору: композиція, її відповідність ідейно-змістовому та філософському задуму, об'ємно-просторове рішення, взаємодія з реальним простором (середовище, в якому знаходитиметься скульптура), освітлення, вибір матеріалу та фактури, сприйняття скульптури на відстані з різних ракурсів та точок огляду, як виглядатиме скульптура за різного часу доби, сезону року та багато інших художніх завдань.

Класична традиція в скульптурі передбачає трактування реального простору як середовища, в якому вона перебуватиме. У відповідності з простором, куди вона проектується, автор обирає ту чи іншу інтерпретацію засобів вираження скульптури: постановка фігури в просторі, передача її руху, пози, жесту; світлотіньове моделювання, підсилююче рельєфність форми; фактура ліпки або обробки матеріалу; зоровий ефект маси і вагових відношень; пропорції; характер силуету. Всі ці засоби дають можливість митцю створити твір, що ідеально впишеться в реальний простір, який, в свою чергу, максимально взаємодіятиме з об'ємами скульптури (ці принципи також застосовуються і в авангардному трактуванні пластичного об'єму).

У залежності від призначення, скульптура розташовується в різному середовищі, тобто має різне оточення, в якому виникає різноманітність продуктивних форм її розміщення в просторі і різноманітність форм проникнення простору в скульптуру. Важливим також є

вибір ідейно-змістового рішення в залежності від соціального призначення споруди, в інтер'єр або екстер'єр якої проектується скульптура. Створення скульптури під конкретне архітектурне середовище вимагає детального аналізу просторового ансамблю, який творять архітектурні об'єми. Архітектурний простір насичений динамічно розташованими виступаючими об'ємами не буде гармонійно взаємодіяти з такою ж активною і динамічною скульптурною пластикою, він вимагатиме монолітного, статичного об'єму з плавною силуетною лінією. Скульптура, що встановлюється на відкритому просторі (парк, сквер, площа) вимагає вирішення ряду важливих проблем, які виникають при її проектуванні та монтажі. Зокрема, постає завдання, врахувати взаємодію фронтальної площини скульптури з кутом сонячного освітлення. Якщо фронтальна площина стоїть проти сонця впродовж світлового дня, то головним є силуетне вирішення скульптури. Враховують також дендрологічні аспекти впорядкування середовища довкола скульптури, а також правильний вибір місця її встановлення за наявності так званих «мертвих зон», при встановленні на які скульптура втрачає свою образну виразність та оглядовість.

Одним із блискучих прикладів вирішення цих завдань у класичній традиції монументальної пластики є пам'ятник польському поетові А.Міцкевичу (1905-1906 рр.) у Львові, автором якого є український скульптор М.Паращук у співавторстві з А.Попелем, де А.Попель виконав центральну частину пам'ятника, а М.Паращук відповідав за прив'язку колони до постаті, тому вже на стадії виготовлення робочого макета вирахував оптимальну відстань між статуєю та колоною, а також висоту оптимального розміщення ангела. Тому при будь-якому сонячному освітленні тінь від ангела не падає на постать поета. Водночас обидві скульптурні групи утворюють діагональ, яка під гострим кутом перетинає вертикаль колони. Відтак «…згори донизу діагональ витримано не лише в лінії, а й у наростаючій масивності, переході від легких форм до важчих. Динаміка композиції досягнута виразним зіставленням миттєвого та бурхливого руху (навіюваного широким розмахом крил ангела) – і спокою, втіленого в постаті. Тобто засобами класичної скульптури передано бароковий за своєю природою варіант руху. Однак обидві форми руху не контрастують (як у барокових творах), а переходять одна в одну» [4; 18-19]. Пунктом взаємопереходу від руху до спокою є простір, де зустрічаються погляди ангела та поета. Зустріч двох рухів і двох поглядів збіглась із центральною віссю колони, де «…різні частини пам'ятника дістали своєрідний ритмічний лад; чергуються світлі (гранітні) та темні (бронзові) маси, вертикалі жертівника й колони – з діагоналлю основної скульптурної групи, більші обсяги – з меншими». Слід зазначити, що скульптори не тільки майстерно вирішили загальну композицію пам'ятника, а й органічно вписали його в навколишнє архітектурне середовище, зробивши його композиційним центром площі, який гармоніює з навколишніми спорудами.

Іншим прикладом вдалого вирішення скульптором завдань щодо співвіднесення об'ємів та форм їх просторовому розташуванню, може слугувати пам'ятник «Артему» в Бахмуті (1924 р.), спроектований та виконаний в манері кубізму й конструктивізму І.Кавалерідзе. В ньому простежується як класична традиція монументального образотворення, так і новаторське сприйняття питань трактування форми та її взаємодії з середовищем. Зокрема, стосовно пам'ятника «Артему», можна стверджувати, що «його постамент – складне просторове, віртуозно закомпоноване утворення, а постать вирішена як архітектурно-конструктивна, сповнена героїчного пафосу пластика» [3; 201]. Ю.Варварецький описував пам'ятник Артему так: «кожний обсяг підкреслено самостійний, жодна деталь не губиться в складній системі супідрядності, – і гармонія цілого виникає не як проста сукупність, а як результат рухливих взаємодій всіх активних елементів форми» [5; 38]. Чітка підпорядкованість архітектурної частини постаменту та самої скульптури центральній вісі симетрії, а також поступове облегшення мас їхніх об'ємів з низу до гори підсилює відчуття монументальності та підкреслює візуальне домінування пам'ятника в навколишньому середовищі, чітка ж діагональ утворена піднятою вверх рукою та не опорною ногою Артема і кубістично-конструктивістське трактування пластики монументу,

підкреслює стрімкий рух та підсилює відчуття експресії. Ця робота – синтез скульптури і архітектурного середовища в поєднанні з природнім оточенням, що створюють досконалий ансамбль, що, в свою чергу, дозволяє максимально точно передати єдність формального композиційно-просторового вираження з ідейно-змістовим навантаженням, закладеним у цей ансамбль автором. Хотілося б зазначити, що кубістичне вирішення об'ємів монументу має не лише формальний характер. Кубісти на початку XX ст. послідовно розглядаючи предмет зі всіх сторін, хотіли в живописі закарбувати на одній площині усі його зорові аспекти, що нескінченно змінювалися. Це означало зображати предмет в «четвертому вимірі» [2; 119]. Саме пошуки кубістів у живописі мали неабиякий вплив і були відправною точкою в зміні трактування простору в скульптурі. Таким чином, крім традиційних трьох вимірів – ширини, висоти і глибини, з'явився ще один фактор сприйняття форми – послідовна, тобто триваюча у часі зміна кута зору на предмет, який споглядають (круговий обхід). Простір довкола скульптур перестав бути інертним середовищем, в якому перебували статичні або динамічні об'єми. У XX ст. скульптура «…стала синтезом форми і повітряного середовища», перебуваючи з ним у взаємодії: це дозволило підсилити відчуття форми, яка заповнює простір, а сам простір включити як активний формотворчий фактор в цілісний образ скульптури; ритмічне перекликання форм і просторових інтервалів дало змогу виробити новий підхід до побудови композиції в скульптурі з урахуванням нових факторів взаємодії об'єму та простору» [2; 117].

Особливий внесок у царині новітніх експериментів та пошуків взаємодії простору і скульптурного об'єму належить О.Архипенку, твори якого мали вплив не тільки на українських митців, а й на все світове мистецтво. Його вплив простежують у творчості О.Цадкіна, Г.Мура, А.Кольдер, Б.Хепворт та багатьох ін., хто завдяки його винаходам здійснив революцію у сприйнятті простору в скульптурі.

У творах О.Архипенка дослідники вбачають їхню приналежність до кубізму, абстракціонізму та конструктивізму, в які він увів принципово нові ідеї і методи. Важко знайти іншого скульптора, який би розв'язав стільки естетичних проблем і репрезентував їх таким багатством різнорідних форм, як це зробив О.Архипенко впродовж 50 років своєї мистецької діяльності. Його скульпто-малярство, відновлена забута єдність форми і кольору в поліхромній скульптурі, введення в скульптуру нових матеріалів у тому числі оргскла, штучного зовнішнього освітлення; скульптура, побудована на ефектах, що їх дає обертання сонця, викликаючи мінливу гру світла і тіней (його сталева статуя перед університетом у Канзас Сіті, збудована з перехресних площин), належать безперечному новаторству. Особливе місце в його творчості посіли експерименти з увігнутими та опуклими площинами, наслідки поєднань яких він досліджував у різних матеріалах на всіх етапах своєї творчості, зокрема у творах «Гондольєр» 1914 р., «Сидяча вгнутість» (1916 р.), «Грація» (1926 р.). Він маніпулював оптичними ефектами, коли увігнута форма під впливом певного освітлення видавалася опуклою. Скульптор писав з приводу експериментів «об'єм-простір», що найвищі й найглибші форми мають «подібні моменти в центрі», які витворюють «подібні ефекти» [6; 53].

Так само, як з ідеєю перетворення об'єму-простору, Архипенко вважав, що його експерименти з вгнутістю і випуклістю мають глибший сенс, ніж суто конструктивний: «Всі вгнутості і випуклості мають оптичне і психологічне значення… Не можемо заперечити, що в нашій психологічній структурі позитивне й негативне однакової сили… У нашому щоденному житті наші «так» і «ні» однаково зупиняються навколо цієї самої точки зацікавлення …Все позитивне і негативне природою своїх протилежностей зрештою стає одним» [6; 53].

Одним із найбільших досягнень у скульптурі XX ст. було відкриття О.Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, в якій порожній простір є елементом загальної композиції [3; 193], Архипенко першим почав використовувати контроб'єм і «модельовану порожнечу» – ажур. Він постійно працював над

співвідношенням об'єму і простору. Одна з перших робіт у цьому напрямі «Жінка, що розчісує волосся» (1915 р.). «У цій скульптурі автор зробив замість опуклих об'ємних мас тіла – плавні переходи увігнутих поверхонь, на яких зосереджується увага глядача. Замість обличчя і шиї красуні скульптор залишив порожнечу, модельовану формами, що оточують її: закиненою за голову рукою, що тримає гребінь і спадаючим на груди волоссям». Цим він досягнув ефекту підвищеної концентрації уваги: несподівана порожнеча приковує погляд, «активізується, виявляється центром, своєрідним вузлом, від якого відходять, плавно перетікаючи одна в іншу, всі форми тіла, створюючи особливу гармонію музичних ритмів» [2; 81]. В цій роботі Архипенко надав просторовій порожнечі семантично-символічного змісту, використавши об'єм простору не просто як формальний засіб, а як егрегор, що апелює до чуттєвого сприйняття світу, творчого мислення. Підтвердженням цьому можуть слугувати слова самого О.Архипенка про те, що у мистецтві проблема простору «не менш важлива у духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом…Через модуляцію простору наша свідомість бере участь у творчому процесі, адже те, чого не існує, відтворюється в середині нас в абстрактній формі простору і стає реальністю в нашій зоровій пам'яті» [7; 247]. До нього таких творчих пошуків не робив ніхто, ніхто не досягав і таких результатів: експерименти О.Архипенка назавжди змінили сприйняття простору в скульптурі.

Отже, перша третина XX ст. стала переломною в світовому мистецтві. Саме в той період відбулося масштабне переосмислення попереднього досвіду людства та формування нової парадигми мислення, що стала основою формування культури XXI ст. Відтак перехід людства на вищий рівень відбувся на основі появи нових теорій ґенези й функціонування об'єктивної та суб'єктивної реальності. Ці зміни вплинули на базові теоретичні та практичні засади мистецтва, що, в свою чергу, відобразила проблема простору в скульптурі. Твори українських скульпторів, створені в першій третині XX ст., якнайкраще ілюструють ці загальносвітові тенденції, а також наочно демонструють практичне застосування принципами взаємодії простору і матеріального об'єму, їх інтерпретації в процесі подальшого творчого осмислення художнього образу. Аналіз цих процесів дозволяє глибше зрозуміти скульптурний твір й розширити межі його сприйняття в практичному та духовному сенсі.

Джерельні приписи

1. Протас М.О. Українська скульптура XX століття / М.О. Протас. – Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 278 с.

2. Полякова Н.И. Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н.И. Полякова. – М.: Сов. художник, 1982. – 199 с.

3. Крвавич Д.П. Українське мистецтво: Навч. посібник: У 3 ч. / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Львів: Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.

4. Степовик Д.В. Скульптор Михайло Паращук: життя і творчість / Д.В. Степовик. – Едмонтон; Торонто; К.: Вид-во Канад. ін-ту укр. студій: Альбертський ун-т, 1994. – 227 с.

5. Варварецький Ю.А. Ставлення української радянської скульптури / Ю.А. Варварецький. – К., 1972. – 128 с.

6. Archipenko A. Vision and continuity / Олександр Архипенко. Візія і тяглість: [Exhibition] / Jaroslaw Leshko (curator). – N.Y.: The Ukrainian Museum, 2005. – 256 p.

7. Архипенко О.П. Теоретичні нотатки / О.П. Архипенко // Хроніка-2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208-255.

Резюме

Аналізуються проблеми простору та пластичного об'єму в скульптурі, їх історичні зміни у межах цілісної системи взаємодій.

Ключові слова: скульптура, об'єм, простір, середовище, вплив, трансформація.

Summary

Krypyak U. **Cooperation's of space and plastic volume (after standards of Ukrainian sculpture first third of XX of century)**

The article deals with the interaction space and material volume in sculpture their historical transformation within an integrated system interaction. This problem illustrated by the example of Ukrainian first third of the twentieth century sculpture.

Key words: sculpture, volume, space, environment, impact, transformation.

Аннотация

Анализируется проблема пространства и материального объема в скульптуре, их исторические изменения в рамках целостной системы взаимодействий.

Ключевые слова: скульптура, объем, пространство, среда, влияние, трансформация.

УДК 78.27

М.А. Ластовецький

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ У СПОГАДАХ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Легенда української музичної культури Микола Філаретович Колесса (1903-2006 рр.) як справжній свідок епохи, «син століття» (за Л.Кияновською), залишив не лише обширний творчий доробок, але і вкрай цінні для наступних генерацій міркування та згадки про митців-сучасників, з якими був особисто знайомий та тісно співпрацював. Це збуджує ряд інтригуючих питань, особливо коли йдеться про старшого сучасника, славетного музиканта Станіслава Пилиповича Людкевича (1879-1979 рр.).

Дослідження життя та творчості М.Колесси стало об'єктом наукового зацікавлення багатьох музикознавців, зокрема, С.Павлишин, Л.Кияновської Й.Волинського, Я.Якубяка, О.Паламарчук, Т.Гнатів, Ю.Булки та ін. Варто виділити ґрунтовну розвідку Л.Кияновської «Син століття Микола Колеса в українській культурі ХХ віку» [1]. Прямо чи опосередковано проблематика даної статті раніше заторкувалась дослідниками, *мета ж пропонованої розвідки* полягає в спробі ескізно окреслити роль, яку С.Людкевич займав у творчій біографії М.Колесси, спираючись на згадки останнього.

6.12.2003 р. музична громадськість урочисто святкувала 100-річний ювілей від дня народження М.Колесси, що стало не тільки повторенням «феномену» сторічної тривалості життя С.Людкевича, але й, очевидно, винятковим подвійним прецедентом як для творців української музики попередніх часів, так і рекордом всесвітнього масштабу.

Звісно, що не тільки довготривалим «способом життя» подібні С.Людкевич і М.Колесса. Як показав час, вони, разом із ще одним представником галицької музичної інтелігенції Василем Олександровичем Барвінським (1888-1963 рр.), з-поміж когорти львівських композиторів першої половини ХХ ст. виявились її найяскравішими представниками, кожен із них залишив неповторний слід в історії українського музичного мистецтва. Всіх учасників цього знаменитого львівського композиторського «тріо» впродовж багатьох років об'єднувало сильне почуття любові до України, до свого народу, їх загальною спільною властивістю було розвинене почуття відповідальності за свій талант та праця на композиторському поприщі задля розвою української професійної музики в Галичині. Звичайно, водночас ці митці різні – і за віком, і за особливостями творчого «темпераменту», за особистими смаками та уподобаннями. Значною мірою формування творчої особистості М.Колесси відбувалось з «благословення» С.Людкевича та підтримки В.Барвінського.

Життя М.Колесси, його творчість та педагогічна праця так чи інакше пов'язані з цими ключовими постатями галицької музичної культури першої половини ХХ ст. М.Колессі більше поталанило з-поміж славної когорти львівських композиторів, які прославили місто ще з 30-х рр. минулого століття, адже пройшовши всі історичні етапи, він єдиний з-поміж соратників-музикантів зумів пізнати радість від громадянства незалежної України, про що мріяли і задля чого жили його великі сучасники, першими з яких назвемо С.Людкевича та В.Барвінського.

Варто звернутись до спогадів М.Колесси про С.Людкевича, які виникли у зв'язку зі смертю автора «Кавказу». Нарис (а радше, мемуарне есе) «Я рівнявся на нього» М.Колесса помістив у № 10 журналу «Вітчизна» (Київ) за 1980 рік [3]. Тоді цей часопис вважався найбільш прогресивним з українських періодичних видань і користувався авторитетом в середовищі національно орієнтованої літературно-мистецької інтелігенції. Та й «товстих» українських музичних журналів тоді не було (на жаль, їх немає і зараз).

М.Колесса приступив до написання спогадів, не відступивши від особистого бачення «стосунків» між композитором і пресою, яке в нього виробилось ще в 30-40-х рр.: звертатись

із «друкованим» словом до широкого загалу читачів лише в випадках виняткової необхідності, в надзвичайних ситуаціях. Саме такою екстраординарною подією, що спонукала його до «публічного» виступу з рядками споминів[1], стала смерть С.Людкевича. Спогади про нього М.Колесса написав «широким мазком», але не відмовився від колористичних «вкраплень» у текст певних фактів, які характеризували С.Людкевича як людину. Це «видає» нахили автора спогадів до сприйняття дійсності через світовідчуття митця, немов крізь «кольорові скельця» його придатної до малярства художньої свідомості. Зокрема, згадана декілька разів М.Колессою прикметна риса одягу молодого С.Людкевича, який «одягався дуже охайно... з неодмінним чорним, фантазійно пов'язаним бантом при білому комірці» [3; 146], або ж «одягався тоді дуже скромно, – але завжди з чорним артистичним бантом» [3; 147], як «характеристика через деталь» (до того ж, кольорову!) може багато означати про С.Людкевича, його внутрішній світ за допомогою зовнішнього вияву певної атрибутики. Через таку яскраву деталь, що має символічне значення, відкривається важлива характерна риса особистості, вона створює блискавичний психологічний портрет особи, про яку ведеться мова, на такому рівні переконливості, яку часто не можуть досягнути розлогі описові характеристики.

Вражає сила багатогранної пам'яті М.Колесси на події, факти та імена, яким під час написання спогадів було більше, ніж півстоліття, але які, «схоплені» свого часу ціпким і допитливим поглядом обдарованого юнака, зафіксувались назавжди. Саме з «погляду юнака», немов перемістившись на «машині часу» по своїй пам'яті в один з її початкових «львівських краєчків», М.Колесса окремими штрихами характеризує особу та особистість С.Людкевича, відновлюючи факти та «воскресаючи» безпосередній «шарм» вражень, який тоді «відбився» в його пам'яті, і ця манера ведення оповіді спрацьовує ефективно. М.Колесса таким чином згадує мрію С.Людкевича «про створення українського симфонічного оркестру», і як він «позичав учням оркестрові інструменти і заохочував їх вчитися грати на них». Юному М.Колессі С.Людкевич теж «позичив валторну», щоб він навчився на ній грати, «однак без учителя це виявилось неможливим. Благородне поривання Людкевича створити симфонічний оркестр, на превеликий жаль, не здійснилося через брак відповідної матеріальної бази» [3; 147]. Кращого прикладу для підтвердження мізерності та убогості умов, в яких тоді С.Людкевич та його однодумці боролись за становлення української професійної музики в Галичині, важко підібрати.

Саме через юнацькі враження М.Колесса змальовує особливості особистості С.Людкевича. Для здобуття засобів до існування, останній викладав українську літературу в гімназії, де тоді навчався юний М.Колесса. Свій предмет С.Людкевич «дуже любив і добре знав». Темою однієї з контрольних робіт, які він давав учням, стала сентенція «Людей питай, свій розум май». Як пише М.Колесса, це був «девіз, якого сам Станіслав Пилипович дотримувався все своє життя» [3; 147]. Контрольні роботи гімназиста М.Колесси з української літератури з поправками, помітками й оцінками, зробленими С.Людкевичем, зберігаються в його архіві.

Щодо оцінки музики С.Людкевича, М.Колесса не перевантажує її вузькоспеціальною музичною термінологією та теоретичним аналізом його певних творів, позаяк як жанр, так і спрямованість на читача літературно-художнього часопису цього не вимагали. Творчість С.Людкевича розглядається крізь призму вражень, отриманих М.Колессою ще в юнацькі роки. Він згадує, що дитиною був свідком того, як співаки «Бояна», «Бандуриста» та інших хорів «залюбки виконували у концертах твори С.Людкевича». Згодом, навчаючись у гімназії, він «вже добре відчував красу і високу мистецьку вартість не лише хорових, а й інструментальних творів і солоспівів Станіслава Пилиповича» [3; 147]. На одному з шевченківських вечорів в гімназії, акомпануючи на фортепіано солоспів С.Людкевича «Ой, вербо, вербо кучерявая», М.Колесса так його сподобав, що вивчив напам'ять, а виконання відомим співаком Модестом Менцинським солоспіву С.Людкевича «Черемоше, брате мій»,

справило на нього таке незабутнє враження, що привело його до «сильного бажання пізнати Гуцульщину та до великої... любові до цього чарівного куточка нашої землі» [3; 148]. І так у творчій біографії М.Колесси було неодноразово. З подібних «юнацьких» одкровень читач дізнається, яку величезну силу впливу мав особистий приклад С.Людкевича як композитора на формування творчих смаків не тільки М.Колесси, але й багатьох інших початкуючих авторів у 20-х роках минулого століття на Галичині.

Правдивий український патріотизм і подиву гідний альтруїзм у стосунках з іншими українськими композиторами, навіть із початкуючими, прагнення їм всіляко допомогти у виданні та виконанні своїх творів, – ці риси шляхетної натури С.Людкевича вже віддавна стали її «хрестоматійними» характеристиками. Класичним зразком цього великодушного подвижництва може бути «історичний» факт листовного звернення в 1928 р. С.Людкевича до тодішнього студента Празької консерваторії М.Колесси з пропозицією надіслати до Львова партитуру його «Української сюїти» для можливого виконання. Показово, що С.Людкевич, маститий на той час композитор, повідомив про це «письмово» студента М.Колессу, як і про успіх, який припав на долю його твору. Автор спогадів коментує це так: «Той лист, як і сам факт влаштування в незавидних умовах панської Польщі симфонічного концерту з творів українських композиторів, свідчить про благородне намагання Станіслава Пилиповича пропагувати ці твори серед широких кіл нашої громадськості. В змісті і самому тоні листа відчувається радість і навіть гордість автора з досягнень нашої музичної культури у той важкий для народу час» [3; 148].

З особливим трепетом М.Колесса згадує діяльність С.Людкевича як голови Львівського відділення Спілки композиторів України, який толерантністю та чуйним ставленням до членів Спілки з притаманною йому «делікатною принциповістю» зумів створити такий психологічно благодатний, творчий «мікроклімат», що завдяки йому в максимальній мірі розкривався творчий потенціал всіх, хто «мав щастя від долі» бути наближеним до нього: «...він зумів створити у нашій композиторській організації прекрасну атмосферу діловитості та взаємного довір'я. Ми часто сходились у Спілці для прослуховування нових, щойно написаних творів, жваво дискутували, не раз і сперечалися, та завжди знаходили добру пораду і підтримку у нашого голови. Надзвичайно працьовитий і діловий, він з великою пошаною ставився до людей ідейних, чесних і роботящих. Не любив нероб, кар'єристів і хвальків. Хоч сам був толерантний і лагідний, такого покрою людям вмів не раз прямо в вічі сказати гірку правду» [3; 152].

М.Колесса наводить низку прикладів їх спільної творчої співпраці у вирішенні багатьох проблем в царині української музичної професійної освіти в Галичині 30-40 рр. минулого століття, організації активного музичного життя та формуванні музичного середовища, вихованні культурних смаків та потреб слухацьких мас. Очевидно, що композиторська, виконавська, педагогічна та музикознавча діяльність молодої генерації галицьких музикантів-професіоналів міцніла, вони «старалися рівнятись на Станіслава Пилиповича, вважали його взірцем вірного служіння своїм мистецтвом народові, рідній музичній культурі» [3; 149].

Чимало оркестрових творів С.Людкевича були вперше виконані диригентом М.Колессою, і про це автор спогадів говорить детально і з гордістю. Особливо високо М.Колесса цінував кантату-симфонію «Кавказ» С.Людкевича, дві частини якої він ще в 1914 р., будучи десятирічним хлопцем, слухав у Львові під орудою автора і враження від цієї музики залишились у нього назавжди. М.Колесса виконував твір неодноразово, починаючи від 1941 р., коли він «з великим хвилюванням читав, аналізував та засвоював партитуру цього могутнього твору нашого майстра... захоплювався його красою і з великим запалом взявся розучувати видатний твір» [3; 150]. На думку М.Колесси, в цій композиції М.Людкевич зумів піднестися до генія Кобзаря.

«Кавказ» під батутою М.Колесси звучав також з нагоди 90-то та 95-ти річчя автора музики. М.Колесса вважав, що «найкраще вдалося виконати «Кавказ» 24 січня 1979 року на

урочистих зборах з нагоди 100-річчя від дня народження Станіслава Пилиповича» [3; 154]. Завжди дуже вимогливий до себе, навіть з дещо завищеним цензом критичної самооцінки, і, звичайно, без будь-якої афектації, яка взагалі йому не притаманна як людині, М.Колесса говорив, що «відчував велику відповідальність перед автором і перед нашою громадськістю, диригуючи на цьому історичному вечорі. Мені здається, що лише тоді я зміг збагнути прекрасний твір і опанувати його з усіх поглядів так, як ніколи досі» [3; 154]. З особливою гордістю він згадував пропозицію С.Людкевича в 1961 р. відредагувати партитуру «Кавказу» для її видання, він був щасливий, що автор довірив йому таку почесну і відповідальну роботу.

Розповідаючи про музичні смаки С.Людкевича, його викладацьку роботу в консерваторії, велику подвижницьку працю з редагування й видання творів «піонерів музичного життя Галичини», керівництво львівським відділенням спілки композиторів України, і ще багато інших якостей та обов'язків, навіть деякі дивацтва, які часто властиві заглибленим в творчу працю видатним особистостям, та, звичайно, про його інтенсивну композиторську діяльність, зокрема, в досить поважному віці, автор спогадів змалював чудовий «стереоскопічний» портрет людини, «яка становить цілу епоху в нашому культурному житті і золотими літерами вписалась в літопис нашого народу» [3; 154].

Творчість С.Людкевича цікавила М.Колессу на всіх етапах його життя. Навіть у науковій розвідці під назвою «Сторінки з історії українсько-чеських музичних зв'язків» (1971 р.) він помітив цікавий історичний факт з часів становлення С.Людкевича як композитора: «В 1902 р. ...протягом цілого року у Львові давав концерти прекрасний чеський симфонічний оркестр на чолі з відомим диригентом Людвігом Челянським. Цей оркестр ...знайомив львівських слухачів з світовою симфонічною музикою. З чеським оркестром виступали тоді гастролери Р.Штраус і Р.Леонкавалло. Було виконано, між іншим, і перший оркестровий твір «Капричіо» ще молодого тоді С.П. Людкевича. Присутній на концерті Р.Леонкавалло дав про цей твір і про його автора хороший відгук. Перебування чеського симфонічного оркестру у Львові мало великий вплив на дальшу творчість Станіслава Людкевича, який після від'їзду оркестру зі Львова став працювати над своїм монументальним твором «Кавказ» на слова Т.Шевченка» [2; 34].

Завершуючи зворушливу розповідь про видатного українського композитора, про його доброго порадника, друга і наставника, основоположника львівської професійної композиторської школи, М.Колесса зазначав: «Зокрема велику роль відіграв Станіслав Пилипович в моєму житті. Впродовж майже всього мого свідомого життя я йшов поруч нього. Я намагався рівнятись на нього, наслідувати його, слухатись його мудрих порад і деякою мірою прислужитись у популяризації його чудових творів ...та лише згадка про цю прекрасну світлу людину викликає в серці тиху радість і душевний спокій» [3; 154].

Примітки

[1] Пізніше його спонукає ще раз звернутись до друкованого слова відсутність відзначення річниці пам'яті його улюбленого і видатного учня С.Турчака, на яку він відгукнеться особистими зворушливими спогадами на сторінках журналу «Музика». Якщо згадати ще короткі згадки М.Колесси про видатного українського співака О.Мишугу (1965 р.), то це буде лаконічний, але повний перелік його музично-літературознавчих робіт у цьому жанрі, позаяк більше жодних спогадів у друці він не залишав.

Джерельні приписи

1. Кияновська Л.О. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста / Любов Олександрівна Кияновська. – Львів, 2003. – 294 с.

2. Колесса М.Ф. Сторінки з історії українсько-чеських музичних зв'язків / Микола Філаретович Колесса // Українське слов'янознавство: Література та культура зарубіжних

слов'янських народів. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1971. – Вип. 5. – С. 28-36.

3. Колесса М.Ф. Я рівнявся на нього / Микола Філаретович Колесса // Вітчизна. – 1980. – № 10. – С. 146-154.

Резюме

Розглядається значення постаті С.Людкевича в творчій біографії М.Колесси на основі його спогадів та узагальнень.

Ключові слова: композитор, національне, спогади, твори, українська музична культура.

Summary

Lastovetsky M. **Stanislav Lyudkevych in Mykola Kolessa's memoirs**

S.Lyudkevych's role in M.Kolessa's artistic biography is considered in the article on the basis of his memoirs and reflections.

Key words: composer, national, memoirs, works, Ukrainian musical culture.

Аннотация

Рассматривается значение персоны С.Людкевича в творческой биографии Н.Колессы на основе его воспоминаний и обобщений.

Ключевые слова: композитор, национальное, воспоминания, произведения, украинская музыкальная культура.

УДК 783.8+291.3«19»

А.Г. Єфіменко

ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТА ТЕОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ ЛІТУРГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Як відомо, принцип історизму, що апелював до сукупного духовного досвіду людства, стабільних аксіологічних і гносеологічних взаємозв'язків епохи з релігійними, соціальними, культурно-історичними традиціями, вплинув на жанрово-стильові процеси музичного мистецтва. Під його впливом відбулося й переосмислення художньо-естетичних критеріїв літургічного мистецтва, розпочате ще у добу романтизму. В офіційних декретах ІІ Ватиканського Собору нове розуміння літургічної музики з точки зору теології, літургіки та естетики прийняло законодавчі форми. У процесі оновлення і корекції музичного гештальту католицьких богослужінь, динамізації стабільних категорій традиції, канону, жанру, виявилася актуальність розробки нової методології дослідження церковної музики. На сучасному етапі перед дослідниками літургічних жанрів постає необхідність звернення до сфер філософії, теології, літургіки і пасторського вчення церкви.

Актуальність даного ракурсу дослідження мотивувала автора звернутися до окремих тенденцій, що розглядають мистецтво та, наприклад, такі його художньо-естетичні критерії, як *порядок*, *канон*, *краса* з перспективи дії вищого закону божественного мироустрою. У музикознавстві літургічна музика вивчається як складова комплексного явища музичної творчості, зокрема, феномену творця (Н.Александрова, Н.А. Герасимова-Персидская, С.Кожаєва, Ю.Кудряшов, Е.Кужелева). Літургічні твори включаються у контекст феномену музичного твору як процесуального художнього цілого, каузального культурного об'єкту, виникнення якого обумовлюється комплексною взаємодією історичних, соціальних, художньо-естетичних чинників.

У даній статті ставиться мета вивчення перспектив літургічної творчості з точки зору комплексної ролі мистецтва у складі богослужіння. Цим обумовлене завдання визначити актуальні теологічні і естетичні критерії літургічної музики, досліджених на комплексному рівні, у взаємодії музикознавства, теології, культурології, антропології, соціології, тощо. У процесі вивчення літургічної творчості історично сформувалося два напрями: джерелознавче і філософсько-естетичне. У межах даної статті обмежимося вивченням перспектив філософсько-естетичного напряму[1].

У процесі історичного розвитку літургічних жанрів формувалися різні національно-культурні традиції. На тлі стабільності богослужбового канону художньо-естетичні та жанрово-стильові критерії літургічної музики постійно змінювалися. Реставраторські дії церкви сигналізували переломні періоди розвитку літургічної творчості. Офіційні заклики католицької церкви до реставрації літургічної музики у формі відкритих папських промов, енциклік, звернень містили потужний евристичний імпульс, підхоплений митцями. Відкриття *старого* у *новому*, зерна традиції літургійної монодії і строгої поліфонії у принципах лінеарної композиторської техніки ХХ століття, стало лише однією стороною медалі. Несподівані прояви традиційного в інноваційних пошуках композиторської творчості періоду ватиканської реформи увиразнилися в літургічній творчості через формування нових художньо-композиційних закономірностей з метою інтеграції музики у структуру богослужебного обряду. Процес літургічної творчості церковних композиторів супроводжувався вивченням, рецепцією і проекцією норм богослужебного канону меси-ритуалу на її жанрово-стильові рішення.

Літургійна реформа ІІ Ватиканського Собору стала початком нового етапу в розвитку католицької меси. Практичний досвід подальшого гештальту богослужінь виявив як

перспективи, так і протиріччя у процесі реалізації положень реформи. Увага практичної літургіки концентрувалася по-перше, на розробці інтерактивних засобів літургійного співу, по-друге, на збереженні його художньо-естетичних якостей. Спираючись на положення Конституції про літургію Sacrosanctum Concilium [15], про комплексну роль мистецтва у складі богослужіння, літургійний *спів* і *музика* були інтегровані у богослужіння як найважливіші складові багаторівневої літургійної цілісності. Закон Конституції Sacrosanctum Concilium про інтеграцію музичного мистецтва у літургію як невід'ємної складової богослужіння виразно спрямовував митців на пошук рівноваги і синтезу художньо-естетичних норм з літургійними [15].

Як відзначає Ю.Ясіновський, функція сакральних гімнів полягає у тому, що вони «не тільки служать виразу духовної радості, але й сприяють кодифікації християнського віровчення» [11; 67]. У літургічній музиці цей процес був тривалим, складним і внутрішньо неоднорідним. У музикознавчих дослідженнях цих процесів, як зауважує дослідник і автор сакральних творів О.Козаренко, – спостерігається подолання власних, природних меж і перетворення на своєрідну філософію музики. [6; 3]. Нагадаємо, що джерелом розвитку філософсько-естетичного напряму церковної музики була середньовічна філософія числових абстракцій, що черпали, як відомо, з античної філософії музики. У середньовічній теології була систематизована функційна триєдність музики, яка є 1) служінням Богу, 2) наукою про числа і 3) етичним розумінням афектів. Триєдність музики відтворювала божественну тринітарність. Структурно-числова функція музики ставилася на один рівень із фундаментальною функцією музики взагалі – функцією служіння Богу. Їх єдність мала відображати божественний порядок, урівноваженість, досконалість на всіх рівнях музичної цілісності: від композиції до кожного елементу виразової сфери[2]. Середньовічна ідея відображення божественного мироустрою у числових абстракціях продовжена у сучасних дослідженнях філософії музики[3].

Як відомо, одним із важливих критеріїв літургічної музиці була обмеженість, що базувалася на її функційній підпорядкованості літургії. Строга архітектонічна підлеглість музичних частин вищій ритуальній цілісності меси відображалася також на мікрорівні іманентно-музичної ієрархічності:

– принципи формальності складає єдину лінійну вісь координат монодії;

– принцип горизонтальної компліментарності поліфонії співвідноситься з пунктирним включенням музичних блоків у відповідні, обумовлені послідовністю ритуальних дій моменти літургії;

– принцип часової континуальності здійснюється також через комплементарне співвідношення коротких молитв, акламацій (Kyrie eleison, Agnus Dei) з внутрішньо організованими, структурно розгорненими, вербально багатими розділами (Gloria, Credo).

У такий спосіб гештальт меси являв зразок одного з «арифметичних чудес» вдосконалення. Останній характеризується в філософській концепції Г.Ф. Гегеля через поняття цілого як кількісно більшого і якісно іншого результату поєднання частин, ніж їх арифметична сума. Розглядаючи логіку співвідношення цілого з його частинами, філософ створює єдину систему, що виявляється результативною для дослідження літургічної музики[4]. У ході богослужіння подібна компліментарність створювала відчуття безперервності триваючого континууму читаних і музично-інтонованих фрагментів Слова. Так, наприклад, квінтесенцію функційності літургічної музики складає неможливість вичленити окремі складові меси (розділи Missa Ordonarium і Missa Proprium) з загального цілого – богослужебного ритуалу, – що дозволяє тлумачити літургійні і художньо-естетичні норми богослужебного канону з точки зору складових певної синкретичної єдності. У музикознавстві ці явища пов'язані з єдністю категорій божественної досконалості, краси, гармонії, ідеалу. Розуміння даних категорій як складових єдиної цілісності має давні традиції. У богословському вченні Бл. Августіна категорія краси художнього твору

стверджується як похідна від вищої краси (Conf. X, 34, 54). Естетична система Бл. Августіна є теоцентричною: у центрі знаходиться Бог як абсолютна краса, абсолютна істина, абсолютне благо. Весь матеріальний і духовний світ постає в цій системі як божественне творіння по законах краси.

Вивчення музики у системі результативного сприйняття цілого узагальнюється й через поняття її комунікативної функції, що знаходиться у безпосередньому зв'язку з семантичною[5]. Цей функціональний взаємозв'язок виявляється ключовою закономірністю при побудові меси-ритуалу як інтерактивного акту, що орієнтується, з одного боку, на активність віруючої громади, а з іншого, на принципи відповідності теологічного (теоретичного) розуміння *краси* як *форми* вічності і досконалості – її літургійному (практичному) втіленню у ритуальних формах у відповідності з богослужебним каноном.

Не випадково, дослідження літургічної музики з точки зору числових абстракцій також тісно пов'язане з філософсько-теологічним значенням понять зростання, піднесення тощо. Адже, числові закономірності у церковній монодії і поліфонії строго стилю відображали не лише категорії досконалості, краси, завершеності, але й були найважливішим чинником росту, розвитку, руху. Дослідження літургічних жанрів у даному ракурсі виявляє квінтесенцію канону у процесуальності як «відкритості незмінного» (за У.Еко) [3; 83].

Відома класична діалектика замкненості і процесуальності музичної форми оригінально проектується У.Еко на закони герменевтики у дослідженні поетики відкритого твору. Діалектичність канонічних явищ розкривається вченим через поняття інтерпретації. На думку У.Еко, у канонічному творі завжди присутні два компоненти – відкритий і закритий, оскільки вони найбільш адекватно відтворюють універсальний принцип взаємодії конструкції і руху; при цьому музика є «рухом впорядкованим, таким, що самоорганізується» [12; 182]. Широкий науково-філософський резонанс цих ідей у XX ст., що черпає з джерела вчень отців церкви Св. Павла, Св. Ієроніма, Бл. Августіна, Фоми Аквінського, є свідченням позачасової дії канонічності в усіх культурних традиціях. Але у літургічному мистецтві вони проявляються найбільш рельєфно. Вектор середньовічних пошуків істини був відкритим, спрямованим у нескінченість. Він знайшов відображення у виразових засобах монодичного інтонування богослужебних текстів меси.

З іншого боку, літургійна монодія до сьогоднішнього часу залишається відкритою для різних тлумачень її символічних, семантичних, структурних, семіотичних значень, відображених, наприклад, у контрастному характері сучасних рецепцій григоріаніки. У цьому контексті важко переоцінити роль регента у процесі роботи з розспівниками григоріаніки. Кожного разу ніби заново поновлюється процес нагадування або пошуку нового інтерпретаційного ключа не лише для розшифровки звучання хоралу, а й відтворення його богослужебних функцій. Не випадково аспект осучаснення, а точніше, відновлення сьогодення богослужебної містерії, завжди звернено до вічного, незмінного, канонічного, повторювального.

Єдність закритості і відкритості у характері божественного Послання здійснювалася у месі через асиміляцію художньо-естетичних і літургійних норм. Ставлення церкви до літургійного співу визначалося, у першу чергу, богословським змістом Слова. По-друге, за допомогою організованої системи художньо-естетичних закономірностей музики, зокрема, розвитку техніки модусів, принципів формульного тематизму і т.п., створювалася ілюзія нескінченності вічного пошуку, повторення, засвоєння і інтерпретації Слова і його божественної Істини. На цьому рівні відбулося і *семантичне кодування* літургійної монодії у музичному мистецтві, яке А.Самойленко визначає як «процес розпізнавання значень у співвідношенні актуального (безпосереднього) звучання і інформації, що зберігається в пам'яті (наявного змісту пам'яті). Семантичне кодування здійснюється як часовий процес (у часовій розгортці музики), але запам'ятовування змісту музики обумовлене не кількістю почутого, а інтенсивністю *процесу запам'ятовування*, що виражається у здатності заново

упорядкувати складові отриманої інформації (засвоїти її як ціле, наділивши одномоментністю просторової координації в свідомості)» [9; 7]. З цієї точки зору, описаний А.Самойленко «момент перевтілення діахронно здобутої інформації у процесі звучання музики» у «смислову вертикаль, симультанний простір смислу» [9; 7] (пер. – А.Є.) з врахуванням важливого для нас аспекту музики як складової Послання Слова у месі, вказує на смисловий простір меси, що концентрується не у жанровому, а у ритуальному контексті, через здійснення у просторі храму (одному з компонентів «симультанного простору смислу» літургії) діалогічної події богослужіння. У художній месі, як і в літургічних жанрах, дієва семантика музичного твору розповсюджується як діалог вічного, нескінченного з сучасним, обмеженим часом. У смисловій вертикалі літургічної музики до сакрального суб'єкту (Боголюдини, Христа) як третього компоненту (посередника) діалогу визначається важлива ознака богослужебного канону. Нагадаємо, що основою середньовічного сакрального феномену У.Еко вважав «упорядкованість космосу, ієрархію сутності і законів, які у художньому творі можуть бути пояснені на декількох рівнях, але при цьому кожен повинен розуміти їх лише тим єдиним можливим способом, яким його визначив творчий логос»[6] [3; 86]. Таким чином, логос літургічної творчості є нічим іншим як відображенням божественного Послання Слова, озвученням його богословських істин.

У контексті меси богослужебний канон виступає у вигляді певного синкретичного комплексу, схильного до змін, впливів інтеграційних процесів, систематичне вивчення яких ще потребує спеціального дослідження. Так чи інакше, розуміння креативної фази[7] богослужебного канону, що повертає нас до контексту літургійної реформи ІІ Ватиканського Собору, підтверджує першорядну роль літургійної музики у цих процесах. При цьому виникає аналогія теологічного осмислення динаміки богослужебного канону у ХХ столітті з образом «дерева, що вічно зеленіє», яке, за думкою М.Бердяєва, є сутністю підносенного над повсякденністю творчого пізнання [1; 54]. Виходячи з думки філософа про те, що «творчість не є «життя» (мирське), творчість є прорив і зліт, воно підноситься над життям і спрямовано за його межі до трансцендентного (божественного)» (вст. – А.Е.) [1; 54], зауважимо, що богослужебна функція музики початково закладена в її трансцендентній сутності. За визначенням Т.Адорно, трансцендентність музики є її іманентністю[8], що на практиці виявляється через музичні засоби артикулювання і інтонування літургійних текстів та його вербальних символів, а також у композиційному трактуванні мес-циклів як пентад – фрагментів вічності, окремих стадій божественно-людської фідеїстичної комунікації.

Отже, якщо увага практичної літургіки концентрувалася на розробці інтерактивних засобів літургійного співу, літургічна творчість була спрямована на художньо-естетичне і композиційне вдосконалення літургічної музики з точки зору категорій краси, гармонії. На думку митців і теологів, все як у матеріальному, так і у духовному в світі, від універсуму до соціуму, кожної людини має на собі відбиток абсолютної духовної краси універсуму. З іншого боку, розуміння церквою трансцендентних властивостей музики у естетично-споглядальному та пізнавально-рефлексійному ключі був і залишився одним з потужних стимулів найважливішої вимоги літургійної реформи ІІ Ватиканського Собору щодо активної участі зібрання віруючих у літургії. Взаємодія між різними групами церковного загалу за допомогою літургійного співу була вирішальною у процесі соборної участі віруючої громади у ритуалі меси: через озвучене божественне Слово у взаємодії літургійної і естетичної інтеракції віруючих.

Історично сформовані автономні якості літургійного співу і музичної творчості як найважливіших інтегральних складових богослужебного ритуалу католицька церква задекларувала у офіційних документах літургійної реформи ІІ Ватиканського Собору. Властива музиці трансцендентність, континуальне відображення нескінченності, абстрагованість від наочних реалій світу визначили форми єдності мистецтва і літургії, яка розвивалася за принципом співвідношення складових єдиного сукупного цілого меси-

ритуалу. Інформативність літургійного Послання, закодована у канонізованих церковних джерелах, реалізувалася у перформативних формах мистецтва як одному з засобів відтворення «вічного змісту і догматів християнської Віри».

Примітки

[1] Особливості розвитку джерелознавчого напряму вивчення церковної монодії автор розглядає у статті «Григоріанський хорал та вектори його вивчення») [4].

[2] В епоху Ренесансу числові закономірності у музиці були також представлені імпліцитно, у закодованій формі або у вигляді питання, на яке виконавцю, слухачу, вченому пропонувалося знайти відповідь.

[3] Актуальною для сучасних досліджень літургічної музики виявилася ідея конструктивної досконалості, втілена у поліфонії строго стилю. Музичний твір розумівся як складна система числових взаємовідносин які майбутнім поколінням належало «розшифровувати» у моральному, містичному і метафоричному ракурсах. Не випадковою з цієї точки зору здається романтична поетизація символіки Середньовіччя, що у синтетичному комплексі культурно-філософського явища релігії мистецтва була ідеалом втіленої абстракції Абсолютного. «Необхідність музичного числа визначалася універсальними значеннями тих закономірностей, звуковим виразом яких є музика» [10; 77].

[4] Діалектика частини і цілого розглядається у Г.Ф. Гегеля у двох аспектах: 1) частини обумовлюють цілим взаємним впливом. Вони володіють відносною самостійністю у межах цілого; 2) частини існують лише у взаємодії з цілим, у їх протиричивих зв'язках у ставленні до того, чим вони є. Ціле демонструє нову якість у порівнянні з сумою його частин.

[5] Поняття *комунікативної функції* О.Берегова пояснює у статті «Комунікативні особливості музичного твору в світлі теорії В.Медушевського»: «Комунікативна функція тісно пов'язана з *семантичною функцією* музичного твору (спілкування ґрунтується на існуванні семантичних засобів), що разом визначають музику як *комунікативну систему*, об'єднуючу в єдине ціле композитора, виконавця і слухача» [2].

[6] Явище творчого логосу при застосуванні до музики визначається Ю.Холоповим як «сенс музики як таковой» у її згладженому, впорядкованому віддзеркаленні «естетичної істини» [10; 70].

[7] У вивчення канону дослідники звертають увагу на взаємодію двох канонічних типів – *нормативний* і *креативний*, що отримали в науці також визначення *дихотомії канону* (Х.Ортега-и-Гассет, Т.Адорно, Я.Мукаржовский).

[8] Музика осмислюється Т.В. Адорно відповідно до імпліцитно властивих їй якостей: «що є трансцендентністю музики, так це те, що вона, у будь-яку мить будучи тим, що вона є, одночасно вказує на свою позамежовість, і це продиктовано їй не метафізичними законами, а властиво її внутрішній природі. Трансцендентність музики є її іманентністю» [12; 208].

Джерельні приписи

1. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н.А. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 448 с.

2. Берегова О. Комунікативні особливості музичного твору в світлі теорії В.Медушевського / О.М. Берегова // Мистецтвознавчі зап.: Зб. наук. праць / Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2005. – Вип. 8. – С. 3-15.

3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У.Еко. – Львів: Літопис, 2004.

4. Єфіменко А. Григоріанський хорал та вектори його вивчення / А.Єфіменко // Мистецтвознавчі зап.: Зб. наук. праць / Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2005. – Вип. 8. – С. 28-37.

5. Кожаева С.Б. Антиномия «сакрального-обыденного» и ее воплощение в западной и

русской музыкальной традиции: дис. …канд. искусствов.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Кожаева Светлана Борисовна. – Волгоград: Изд-во ВолГУ: Волгоград. гос. ун-та, 2004. – 203 с.

6. Козаренко О. Феномен української музичної мови / О.В. Козаренко: Моногр. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ; чис. 15).

7. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М.Бахтина // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Зб. наук. ст. НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 37. – К., 2004. – С. 3-13.

8. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю.Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: Сб. ст. – М.: Сов. композитор. – 1982. – С. 52-104.

9. Ясіновський Ю.П. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії / Ю.П. Ясіновський // Наук. вісник Нац. муз. академії ім. П.Чайковського. – Вип. 4: Музика і Біблія: Зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наук. конф. – К.: Друкар, 1999. – С. 66-72.

10. Adorno T.W. Musikalische Schriften II. Quasi una fantasia / Theodor W.Adorno. – Frankfurt a. – M.: Suhrkamp, 1963. – 208 s.

11. Eco Umberto. Das offene Kunstwerk (Opera aperta, Dt. aus Ital. v. Gunter Memmert. 1.Aufl.). – Frankfurt a. – M.: Suhrkamp, 1973. – 441 s.

12. Das II. Vatikanische Konzil: Konstitution *Sacrosanctum Concilium* uber die heilige Liturgie (SC): [Elektr. Ressourcen] // Archiv des Heiligen Stuhls: Grundlegen Texten. – URL: http: // www.vatican.va/archive.

Резюме

Аналізуються перспективи вивчення художньо-естетичних та теологічних аспектів літургічної творчості у першій половині XX століття.

Ключові слова: літургічна творчість, музика, художньо-естетичні та теологічні аспекти.

Summary

Efimenko A. **Prospects of study of study of artistic, and theology aspects of liturgy work of the first half of XX of century**

The prospects of study of artistic, aesthetic and theology aspects of liturgy work are analyses in the first half of XX of century.

Key words: liturgy work, music, aesthetic and theology aspects.

Аннотация

Анализируются перспективы изучения художественно-эстетических и теологических аспектов литургического творчества в первой половине XX столетия.

Ключевые слова: литургическое творчество, музыка, художественно-эстетические аспекты.

УДК 78.071.2

О.А. Паріс

ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ЦЕГЕЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

У сучасних музикознавчих дослідженнях часто зустрічаються імена незаслужено забутих чи замовчуваних в офіційних радянських джерелах визначних діячів українського музикознавства. Серед митців, що залишили значну культурну спадщину, необхідно згадати Євгена Цегельського – випускника Празької консерваторії, директора Перемиської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, концертуючого скрипаля та педагога, організатора музичного життя Галичини на посаді керівника музичного відділу інституту Народної творчості при Українському центральному комітеті у Львові. Діяльність митця пов’язана з фундаментальними теоретичними дослідженнями, ґрунтовним вивченням та аналізом громадських й мистецьких подій, що відбувались у Західній Україні на початку ХХ ст.

В останнє двадцятиріччя значно активізувались наукові дослідження, присвячені музичній культурі Галичини. Серед важливих напрацювань варто згадати праці С.Павлишин, М.Загайкевич, Л.Кияновської, Л.Мазепи, Т.Мазепи, О.Козаренка, Ю.Ясіновського, В.Сивохіпа, Р.Стельмащука, Я.Горака, Л.Назар, Т.Кобрин та багатьох ін. Окремої уваги заслуговує регулярне проведення впродовж понад 15 років конференції Musica Galiciana поперемінно в Польщі та Україні, а також видання її матеріалів.

Мета статті: висвітлення ролі Є.Цегельського у процесі професіоналізації української музичної культури Галичини.

Є.Цегельський працював у плеяді таких визначних вчених у галузі музикознавства, як Борис Кудрик, Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Роман Придаткевич, Ігор Соневицький та ін. Дослідження наукової та мистецької спадщини митця репрезентують основні віхи активної музично-громадської, наукової та виконавської діяльності як на батьківщині, так і чужині, де він продовжує пропагувати українське мистецтво й висвітлювати творче життя українців на сторінках зарубіжної преси.

Як і низка інших представників творчої інтелігенції Галичини, Цегельський здобув фундаментальну освіту в навчальних закладах Праги. Після закінчення Карлового університету отримав диплом доктора філософії з музикознавства та естетики, захистивши докторську дисертацію «Чехи і галицько-українська музика ХІХ ст. (взаємозв’язки)» та одночасно закінчив Празьку консерваторію по класу скрипки й теоретичних дисциплін.

Широкий спектр отриманої професійної освіти сприяв тому, що в колі його інтересів на Батьківщині опинилась концертно-виконавська, педагогічна, наукова, культурно-просвітницька та публіцистична діяльність, що не лише відповідала вимогам тогочасного професійного музичного виконавства і наукових досліджень, але й сприяла вихованню національної свідомості, поширенню знань загальнолюдських цінностей та духовному збагаченню нації.

Є.Цегельський, високоосвічений музикознавець європейського рівня, працюючи у галузі музичної публіцистики як кореспондент, не обмежувався проблемами історії української музики, а висвітлював найрізноманітніші явища світової культури в окремих працях та на сторінках преси. Відзначаючи Львів як осередок українського музичного життя у колишній Польщі, вчений докладно аналізував й узагальнював вагомий внесок галицьких музичних товариств і установ у розвиток хорового мистецтва Галичини.

Важливу роль у формуванні музично-громадського руху України відіграло Музичне товариство ім. М.Лисенка, що виконувало функцію регулятора музично-освітньої та

концертної діяльності західноукраїнського краю. Зусиллями членів Товариства – Б.Бережницького, В.Барвінського, М.Голинського, І.Гриневецького, Ф.Колесси, С.Людкевича, Н.Нижанківського, А.Рудницького, О.Ціпановської – у багатьох містах західної України засновано музичні школи та філії Товариства й Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, що консолідувались у 30-ті роки XX сторіччя у «Союз українських співочих і музичних товариств» [2; 16]. За словами Є.Цегельського, музичне товариство влаштовувало концерти солістів краю та з-за кордону, Шевченківські чи ювілейні концерти разом зі співочими товариствами «Боян», «Сурма», «Бандурист» за участю професорів та учнів Музичного інституту при співучасті місцевих хорів під керуванням С.Людкевича, Л.Туркевича, І.Гриневецького, І.Охримовича, а згодом – А.Рудницького й М.Колесси [17; 4].

Так, у 25-річчя смерті М.Лисенка силами професорів і учнів Музичного інституту відбулась постановка опери «Ноктюрн» М.Лисенка та «Вечорниць» П.Ніщинського, ювілейний концерт «Бояна» (1920 р.), С.Людкевича з нагоди його ювілею (1924 р.), вшанування пам’яті Д.Бортнянського у 100-річчя його смерті (1925 р.) та концерт у 10-річчя смерті І.Франка (1926 р.) [17; 5].

Важливою була музикознавча роль Цегельського у діяльності створеного 1934 року Союзу Українських Професійних Музик у Львові (СУПроМ) з метою пропаганди української музики. На жаль, діяльність вказаної організації, як зазначають у матеріалах і документах СУПроМу В.Сивохіп та Р.Стельмащук [15; 3] не дістала відповідного поцінування з огляду на те, що переважна більшість засновників Союзу у повоєнний період опинилася за кордоном, а останній голова СУПроМу В.Барвінський був репресований і відбув 10 років у таборах Мордовії.

Основними напрямами діяльності Союзу були творчість, виконавство та музикознавство, що розвінчує тезу про периферійність і провінційність музичного мистецтва Галичини. Організація об’єднала музикантів, які «переважно здобули освіту у кращих вищих школах Європи і організував їх в чотирьох секціях» [7; 7] – композиторській, педагогічній, виконавчій та музикознавчій, у яку, окрім Є.Цегельського входили Б.Кудрик, З.Лисько та В.Витвицький.

Повною мірою визначити і оцінити внесок Цегельського у розвиток українського хорового мистецтва зможемо, ширше розглянувши багатогранну діяльність СУПроМу у непростих суспільно-історичних умовах. Архівні матеріали і документи допомагають скласти уявлення про характер діяльності Союзу, персональний склад та творчо-організаційні здобутки у галузі творчості, виконавства, музикознавства, показують широку панораму музичних зацікавлень. «СУПроМ за посередництвом своїх членів мав вплив на вибір літератури наших хорів; його члени виховували громадянство в здорово-мистецькому дусі за посередництвом науки, преси й доброго прикладу» [17; 15].

Незважаючи на короткий час існування (лише 5 років), Союз зумів активізувати галицьке мистецьке життя. Це, передусім, композиторська творчість, виконавство (переважно вокальне, фортепіанне і хорове), фольклористична, науково-педагогічна, видавнича та широка громадська діяльність, у тому числі і організація сотень концертів з творів українських композиторів у різних регіонах Галичини, співпраця з іншими мистецькими товариствами та інституціями.

У науково-популярному місячнику «Українська музика», який СУПРОМ видавав від 1937 року, друкувалися рецензії, критичні статті та наукові дослідження членів Союзу у галузі української музики, про взаємини українських і закордонних музичних культур, творчість окремих композиторів, висвітлювались проблеми музичної термінології і педагогіки, що являли цінний матеріал для духовного розвитку нації. Продовжуючи діяльність аматорських хорових товариств минулих десятиріч, таких як «Просвіта», «Боян», «Думка», діячі СУПРОМУ організовували культурно-просвітницькі заходи, вечори пам’яті, ювілеї та свята. Наприклад, з приводу вшанування 25-річниці смерті М.Лисенка, редакція «Української музики» звертається із закликом – «Ні один український хор, …культурно-

освітня установа не повинні мовчанкою поминути цих роковин» [10; 61]. У день роковин, 19 грудня 1937 р., у залі міського театру Львова прозвучали твори Лисенка, серед яких кантата «На вічну пам'ять Котляревському», «Гамалія», «На прю» у виконанні хорів «Львівського Бояна», «Бандуриста» та «Сурми».

Рубрика «Музичні події в світі», яку вів Є.Цегельський, містить цінні матеріали про активне музично-театральне та концертне життя різних країн – Польщі, Чехословаччини, Австрії, Англії, Америки, Росії, Італії тощо, що мало на меті спонукати українських діячів хорового мистецтва наслідувати традиції світового концертного виконавства. Музикознавець інформує читачів про виступи познанського кафедрального хору, гастролі чеського хору «Типографія» по містах України та Росії [18; 27].

У статті «Музичне життя Праги» висвітлює концертне життя міста, яке називає «фортецею слов'янської культури, <… > одним з більших музичних осередків» [16; 31], наголошуючи, що функціонування Національного театру, який має оркестр, хор, солістів, балет – відбувається на засадах державного фінансування і спектаклі « ..іноді й щодня виставляються». Також отримує допомогу від держави і чеська філармонія, яка «улаштовує щороку т.зв. абонементні концерти, незвичайно люблені публікою <…> при співучасті диригентів, солістів, деколи при співучасті місцевих хорів» [16; 32]. З хорових колективів Цегельський згадує «Глагол», «Празьких учителів» під орудою М.Долежіля, хор «Сметана», наголошуючи, що вони «всі добре вишколені».

Мають свої хори і радіо, і театри. Звісно, що в таких умовах сприятливою є робота і композиторів, що «мають змогу почути свої твори в доброму виконанні, можуть компонувати для великого апарату виконавців». Очевидною видається цінність та вагомість дослідницьких студій Цегельського в активізації галицького хорового життя, в його спрямуванні на професіоналізацію. На сторінках «Української музики» з'являються наукові критичні розвідки М.Антоновича «Недостачі наших хорів», М.Мариняка «Організація і праця хору», Є.Лиськової «Культура голосу в хорі» та Р.Шипайла «Недостачі наших хорів», що окреслюють коло проблем хорового мистецтва, зокрема таких, як «недостатня фахова освіта диригента», «недомагання хористів у ділянках теоретичній, слуховій та голосовій», «добір репертуару», поспішне приготування імпрез [12; 52-55], водночас пропонуючи методичні вказівки, поради та рекомендуючи «всілякі музичні з'їзди, конкурси хорів, фестивалі, спільні концерти, особистий контакт диригентів та хорів» [19; 77]. Цінним виданням цього ж року був «Великий співаник «Червоної калини», що вийшов з ініціативи композиторської секції СУПроМу під редакцією З.Лиська і містив 230 народних пісень різних жанрів у хоровій обробці a capella галицьких композиторів [20; 385]. Більшість обробок написано спеціально для цього видання, а співавторами «Співаника», по суті, можна вважати всіх українських композиторів Галичини.

«Червона калина» – збірник переважно стрілецьких, а також історичних (козацьких), побутових (обрядових, жартівливих пісень) в обробках для мішаного, чоловічого й жіночого хорів. Найціннішу частину збірника становлять стрілецькі пісні, що стали мистецьким проявом національного патріотизму. Це, передусім, твори М.Гайворонського, Р.Купчинського, Л.Лепкого та ін. Багато авторських стрілецьких пісень згодом стали народними через стилістичну спорідненість з історичними народними піснями і отримали таку популярність, що вже за радянської влади їх у підкорегованому варіанті друкували у різних пісенних збірках. «Цей співаник приносить незвичайно цінний вклад у скарбницю української хорової літератури, знаменує дійсно обнову нашого хорового репертуару і тому повинен би знатися всюди, де тільки існує хоровий гурток..» [13]. Ще одним цінним виданням СУПроМу був «Диригентський порадник», рекомендований для співаків, диригентів та просвітянських хорів при співпраці В.Витвицького, М.Колесси та З.Лиська, який містить понад 100 нотних прикладів та ілюстрацій [17].

Ще у 1930 році зі Львова розпочала мовлення перша радіостанція на території сучасної України, що мала назву «Lwowska Fala» (Львівська хвиля). Радіомовлення у XX ст. було

найпотужнішим і одним із найвпливовіших засобів масової комунікації. Чимало українських музикантів брали участь у створенні музичних передач на львівському радіо, а їх високий професійний та мистецький рівень виконавства отримував схвальні відгуки у слухачів [6; 203-206]. Від 1936 р. СУПроМ зумів відстояти у польської влади години ефіру для виконання української музики, серед якої значна частина належала хоровим композиціям; організував українське музичне мовлення. Створений М.Колессою у 1937 році хоровий колектив «Студіо-хор», що професійно виконував твори різного рівня складності, пропагуючи найкращі зразки європейської та української музики, існував спочатку при СУПроМі, а згодом при Львівському радіо [11; 160-161]. Хор, до якого входили виконавці з професійною вокальною освітою, прекрасними голосовими даними та сценічним досвідом, а також випускники і студенти Музичного інституту ім. М.Лисенка став потенціальним виконавцем творчих проектів західноукраїнських композиторів, які мали змогу реалізувати свої задуми, складаючи збірки народних пісень та створюючи оригінальні хорові композиції. Хор брав участь у театральних постановках («Вечорниці» П.Ніщинського та «Ноктюрн» М.Лисенка в оперному театрі, 4 квітня 1937 року), різноманітних заходах й урочистостях, як, наприклад, у святкуваннях 1938 року 50-річчя з дня народження та 30-річчя композиторської діяльності В.Барвінського. «Львівські музичні кола проголосили той рік роком Барвінського. Замітно, що навіть польське радіо, яке звичайно було глухе на українські музичні події, цим разом відгукнулося і влаштувало окремий, Барвінському посвячений, концерт, передаваний на цілу Польщу» [3; 2].

Хорові традиції колективу знайшли своє продовження у капелі «Трембіта», створеній Д.Котком наприкінці 1939 року на базі хору товариства «Львівський Боян», куди увійшла частина співаків і зі «Студіо-хору». Професіоналізм згаданих колективів гарантував якість інтерпретації та різноманіття виконавських прийомів і засобів, спрямованих на розкриття художньої цілісності творів. Традиції української музичної культури були продовжені і діячами діаспори, зокрема І.Соневицьким, диригентом «Студіо-хору», «Думка» (Нью-Йорк), «Трембіта» (Нью-Джерсі), «Українського Хору ім. Т.Шевченка» (Клівленд). Варто відзначити схвальні відгуки у пресі з нагоди прем’єрного виступу «Студіо-хору», що відбувся 30 січня 1954 року. Критики відзначили «поважну, старанну і головно мистецьку студійну працю хору. Незважаючи на ще невелику кількість учасників, відчувалася певність і точність виконання. Вправна рука диригента виявила також оригінальність інтерпретації, послушність хору в модуляції і колористиці голосів» [8; 3]. Р.Савицький у рецензії на виступ згаданого колективу вказував на продовження «світлих українських традицій хорового співу» [14; 3].

1937 р. Є.Цегельський почав працювати на посаді директора філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Перемишлі, де пробув до початку Другої світової війни. Ще з середини XIX ст. Перемишль був другим після Львова центром українського культурно-освітнього життя Галичини, а Перемиська філія Вищого музичного інституту у Львові, завдяки директорам О.Ціпановській, В.Витвицькому і Є.Цегельському стала однією з найкращих завдяки тому, що виховання молоді базувалось на усталених просвітницьких традиціях попередніх років, пов’язаними зі здобутками музичного мистецтва, освіти, літератури, хорового виконавського мистецтва. На творчості діячів так званої «перемиської школи», у чиєму «доробку хорова творчість займає провідне місце, <…> є найдемократичнішою, пристосованою до потреб і можливостей найширшої аудиторії, тобто, відповідає історичним потребам краю» виховувалось не одне покоління професійних музикантів [9; 70].

Об’єднавши навколо себе талановитих педагогів і музикантів, Цегельський розгортає активну громадську та концертно-виконавську діяльність, про що опублікована стаття «Музичне життя Перемишля» у книзі «Перемишль – західний бастіон України», що вийшла друком у 1961 році (Нью-Йорк – Філадельфія). Він – організатор тематичних літературно-музичних вечорів: пам’яті М.Лисенка, Т.Шевченка, М.Шашкевича, різних ювілеїв та свят.

Популярністю користувались так звані Шкільні імпрези за участю учнів Інституту, у тому числі і учнівських хорів.

Музичний інститут мав найвищий рівень навчання серед інших музично-навчальних закладів, котрі діяли у той час у Перемишлі. При Інституті існували курси для диригентів сільських хорів, які «поширювали культуру в маси. Треба признати, що сільський елемент із великим запалом брався до музичної науки…» [17; 8]. Ще з XIX ст. осередками розвитку у сфері музичної освіти та виконавства ставали хорові товариства Перемишля, зокрема «Перемиського Бояна», заснованого 1891 року, з ініціативи диригентів і композиторів М.Котка, Й.Кишакевича та В.Садовського-Домет, який входив до складу хорової трупи О.Нижанківського «Дванадцятка», що концертувала по містах Галичини [4; 173].

Діяльність Перемиського Бояна, що досяг серед хорових колективів найвищого професійного рівня, поширюючи музичну культуру, сприяючи пропаганді народних пісень і досягнень світової класики, мала прогресивне значення для становлення українських хорових традицій. За словами Цегельського, «Бояни» «ширили хорову культуру по наших землях. Співати в «Бояні» належало до морального обов’язку нашої інтелігенції» [17; 15].

З початком Другої світової війни Цегельський залишає Перемишль. Після переїзду до Львова, працює на посаді керівника музичного відділу Інституту народної творчості, де виявляє організаторські риси. Це дозволило йому стати авторитетним діячем музичної культури. На цій посаді він організовує музичну школу, яку очолює, концерти солістів, з’їзди культурно-освітніх працівників та разом з іншими діячами Інституту (директор С.Сапрун, Є.Козак) краєвий конкурс хорів, що відбувся 1942 р. на окупованих територіях Західної України та був присвячений 100-річчю від Дня народження М.Лисенка. Це було грандіозне свято хорового мистецтва.

Щодо проведення конкурсу ще у 1938 році «Союз українських журналістів і письменників на чужині» звернувся до СУПроМУ в справі ініціювання приготовчих праць над відповідним відсвяткуванням 100-ліття уродин М.Лисенка в 1942 р. < … >, справу ними порушену кладе собі як одну з найважніших точок своєї дальшої діяльності» [15; 127]. Створеному до цієї дати ювілейному комітету, очолюваному В.Барвінським, вдалося в умовах німецької окупації створити не просто свято вшанування ювілею Лисенка, а потужну маніфестацію національної культури [1; 47].

Метою конкурсу було прагнення підвищити культурний та професійний рівень українських хорів у Галичині, популяризувати творчість видатного українського композитора М.Лисенка й піднести значення хорової самодіяльності у національному вихованні [1; 13].

Є.Цегельським складена програма свята. Окрім індивідуально вибраного репертуару, хори повинні були вивчити три обов’язкові композиції Лисенка: «Ой, діброво, темний гаю», «Ой, гай мати», «Час додому, час». Краєвий конкурс хорів проводився майже півроку і набув широкого розмаху. Після повітових конкурсів, що відбувались у вигляді концертів та оцінювались у кількох номінаціях, були відібрані найкращі колективи для заключного етапу конкурсу у Львові, що відбувся в оперному театрі. Представлено 26 колективів, у тому числі Дрогобицький та Станіславський «Бояни», Станіславська «Думка» та Львівська «Сурма» [1; 15]. До складу журі увійшли д-р. К.Паньківський, о. С.Сапрун, д-р. Е.Цегельський, д-р. В.Барвінський, д-р. С.Людкевич, д-р. З.Лисько, проф. М.Колесса, диригент Львівської опери Л.Туркевич. Після завершення конкурсу співаки пройшли колонами міста в напрямку Святоюрської гори, щоб на площі кафедрального собору вклонитись Митрополитові А.Шептицькому, «викликуючи своїми чудовими одягами та бадьорою поставою захоплення серед прохожих. Незвичайну картину творили ці, наче б квітами замаєні лави українських співаків … Із сотень грудей задзвеніли могутні акорди конкурсових пісень і святково-молитовного «Боже Великий, Єдиний» та покотилися широкою луною по розлогих святоюрських садах. До хористів промовив Митрополит. Він був зворушений і в сердечних, батьківською теплотою навіяних словах привітав хористів, передаючи їм своє

благословення. Враження, що їх пережили хористи на Святоюрській горі, мабуть довго-довго залишаться їм у пам'яті...»[1; 24]. Виступи хорів, перебіг урочистостей, проведення фестивалю дістали широкий відгук як в україномовній пресі, так і в еміграційній, зокрема, в журналі «Екран» (Чікаго), газеті «Свобода» (Нью-Йорк). У 1943 році в окупаційному Львові Є.Цегельський зібрав та підготував матеріал для видання «Альманаху першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка)».

Подальша діяльність українського музикознавця є маловідомою та містить багато «білих плям». Як відомо, одним із наслідків бурхливих подій Другої світової війни стала потужна і масова хвиля еміграції до країн Європи та Америки. Від попередніх переселень ця хвиля різнилась активною творчою діяльністю, освіченістю, організованістю і рішучими прагненнями продовжувати пропагувати українське мистецтво та культуру на чужині. Зберігаючи національні традиції і рідну мову, Євген Цегельський активно продовжує знайомити світ з досягненнями українських митців.

Наукові, методичні, критичні праці Цегельського свідчать про зацікавленість багатьма мистецькими галузями, різноманітність творчої діяльності, про відданість справі розбудови української культури. Спадщина музикознавця репрезентує значний внесок в українську теоретичну думку, піднімаючи актуальні мистецтвознавчі проблеми.

Джерельні приписи

1. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: У сторіччя народин Миколи Лисенка / Зібрав Др. Є.Цегельський, ред. М.Семчишин, мист. оф. С.Гординський. – Львів, 1943. – 63 с.

2. Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича / О.Бугаєва. – К.: НБУВ, 2011. – 388 с.

3. Витвицький В. Василь Барвінський / В.Витвицький // Свобода. – 1987. – Ч. 196. – 13 жовтня. – 4 с.

4. Голдак Т. Західний форпост державності: національно-культурне життя українців Перемишля напередодні Першої світової війни / Т.Голдак // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2009. – С. 170-174.

5. Горак Я. Львівські святкування столітнього ювілею Миколи Лисенка 1942 року / Я.Горак // Музична україністика і світовий контекст. – 2009. – №1. – С. 47-56. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua.

6. Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах львівського радіо (1930-1939-ті рр.) / Є.Дмитровський // Теле- та радіожурналістика. – 2012. – Вип. 11. – С. 203-206.

7. Дувірак Д. СУПроМ в контексті епохи / Д.Дувірак // Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і док. – Львів: Сполом, Вид-во М.П. Коць, 1997. – С. 7-14.

8. Інавгурація мішаного Студія-хору // Свобода. – 3 березня. – 1954. – № 41. – 4 с.

9. Кияновська Л. Перемиська школа» як культурологічний феномен / Л.Кияновська // Вісник Львів. ун-ту. Серія мист-во. – 2007. – Вип. 7. – С. 65-71.

10. Лисько З. 25-ліття смерти М.Лисенка / З.Лисько // Українська музика. – 1937. – Ч. 5-6. – С. 61-84.

11. Майчик О. Традиції хору львівського радіо в контексті діяльності українських композиторів-практиків / О.Майчик // Наук. зб. Львівської нац. музичної академії ім. М.В. Лисенка. Музикознавчі студії. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – Вип. 21.– С.159-166.

12. Мариняк М. Організація і праця хору / М.Мариняк // Українська музика. – 1937. – Ч. 4. – С. 45-60.

13. Новий великий співаник // Свобода. – 1937. – Ч. 155. – 7 липня. – 4 с.

14. Савицький Р. Студіо-хор «Молода Україна» / Р.Савицький // Свобода. – 1955. – № 19. – 29 січня. – 4 с.

15. Сивохіп В. Союз Українських Професійних Музик у Львові / В.Сивохіп, Р.Стельмащук // Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і док. – Львів:

Сполом, Вид-во М.П. Коць, 1997. – С. 3-6.

16. Цегельський Є. Музичне життя Праги / Є.Цегельський // Українська музика. – 1937. – Ч. 3. – С. 29-44.

17. Цегельський Є. Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр.1919-1939 / Є.Цегельський // Архів НТШ-А, Вид. відділ. Ч. 205/XV. – 31 с.

18. Цегельський Є. Музичні події в світі / Є.Цегельський, А.Рудницький // Українська музика. – 1937. – Ч. 2. – С. 1-28.

19. Шипайло Р. Недостачі наших хорів / Р.Шипайло // Українська музика. – 1937. – Ч. 5-6. – С. 61-84.

20. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879-1939) / З.Штундер. – Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

Резюме

Розглядається музикознавча та громадська діяльність представника української діаспори Євгена Цегельського. Визначена його роль у професіоналізації хорового виконавства Галичини першої половини XX сторіччя.

Ключові слова: Галичина, СУПроМ, хорове виконавство, музична критика, українська діаспора.

Summary

Paris O. **Activity of Yevhen Tsehelskiy is in context of development of Ukrainian choral art of Galychina of the first half of XX of century**

The musicological and social activities of the representative of the Ukrainian diaspora Yevhen Tsehelskiy is reviewed in this article. His role in the professionalization of choral singing in Galicia of the first half of XX century is defined.

Key words: Galicia, FUProM (Federation of Ukrainian professional musicians), choral singing, musical criticism, Ukrainian diaspora.

Аннотация

Рассматривается музыковедческая и общественная деятельность представителя украинской диаспоры Е.Цегельского. Определена его роль в профессионализации хорового исполнительства Галичины первой половины XX века.

Ключевые слова: Галичина, СУПроМ, хоровое исполнительство, музыкальная критика, украинская диаспора.

УДК 75.071.1:069.5(477)

Л.В. Смирна

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ-НОНКОНФОРМІСТИ – УЧАСНИКИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ВИСТАВОК (1970-1980-ТІ РОКИ)

Наприкінці 1970-х років в українському суспільстві окреслюються перші спроби подолання герметичності та синхронізації мистецьких процесів України й Росії з європейськими центрами. Перші українські паростки виходу з-під криги ізоляціонізму виникають ще в період «закритості» радянського суспільства, хоча резонансу серед західних критиків не викликали. До таких спроб належать емігрантські виставки новоприбулих митців у Виставковому павільйоні в Торонто (1954 р.), Музеї мистецтва в Монреалі (1956 р.), музеї Вейн-Стейт університету в Детройті (1960 р.) [1], виставка з нагоди 200-річчя Америки (1976 р.).

Ставлення західних критиків до нонконформістського радянського мистецтва як до «російського» сформувало потужний міф російського нонконформізму на Заході і, по суті, «виключило» для Заходу такі центри нонконформізму, як Київ, Одеса, Львів, Таллінн, Рига з їх національно забарвленим мистецтвом. Упродовж багатьох років іноземні ЗМІ, порівнюючи радянське нонконформістське мистецтво (а йшлося переважно про російських митців) з авангардом 1920-х років, доводили вторинний характер цього мистецтва, так само як відсутність особливих відмінностей від попередника. Поступово на Заході народжується міф про багатонаціональне нонконформістське мистецтво як «вторинне російське мистецтво», який, починаючи з 1960-х років й донині, намагаються спростувати як західні знавці радянського мистецтва, так і ті, хто опинився на Заході і продовжував представляти нонконформістське мистецтво там. Серед них – П.Щеклоча, І.Мід, О.Глезер, Б.Гройс, І.Голомшток, А.Бускет, С.Гординський, М.Мудрак, Д.Даревич [2]. Навіть у дослідженнях останніх років, проведених французьким університетом у м. Гренобль у 2009-2010 роках, радянське нонконформістське мистецтво представлене лише творчістю російських митців [3].

Важливою в контексті «вторинності» радянського нонконформістського мистецтва стала дискусія, що розгорнулася на сторінках газети «New-York Times» у 1977 році. Це – відповідь відомого українського митця, мистецтвознавця С.Гординського на рецензію щодо виставки українських митців у музеї Нью-Йорка 1977 р. У рецензії американський журналіст назвав виставку «етнічною», спровокувавши таким чином відповідь С.Гординського, надруковану в «Times» у вигляді критичного листа. В газеті «Гомон України» (Торонто) С.Гординський так прокоментував свій лист до редакції: «Я в листі застерігся, що виставка так не називалася, крім цього подав приклад, що у Франції ніхто не називає єврейського митця Шагала або еспанця Пікассо – етніками. «Таймс» листа помістив, але викреслив слова «єврейський» і «еспанський», це бо викривало аномалії американської критики». Далі С.Гординський зазначав: «У західному світі, де виробляються вільні мистецькі критерії, українських сучасних митців з совєтської України немає, їх ні на індивідуальні, ні на збірні виставки не пускають, тож і світ про них майже нічого не знає. Цю пустку мусимо самі заповнити. Цього від нас ждуть мистецькі кола України». У західному світі існує сталий стереотип, веде далі С.Гординський, – якщо виставки з національним характером не влаштовуються амбасадами або музеями даних країн, вони, як правило, зараховуються до категорії творчості «етнічної», що в американському світі має присмак периферійності. Саме тому найпрестижніші мистецькі видання уникають на своїх шпальтах коментувати такі події [4].

Коментарі учасників неофіційного руху на Заході були різні – від намагань з’ясувати соціо-політичні причини «інформаційного ізоляціонізму та політичної дискримінації», в

яких народжувалося «ціною власного життя та за умов відсутності свободи» нонконформістське мистецтво, від спроб вписати його в контекст традиції 1920-х років, «від якої митці були відірвані силоміць», до геополітичної структуризації мистецтва Литви, України, Білорусії, – аби розтлумачити західному світові, що «радянське» не означає лише «російське». Відомий теоретик нонконформістського руху та колекціонер сучасного мистецтва О.Глезер писав, що нонконформістське мистецтво мало інші, порівняно з авангардом 1920-х років, мотиви, що робить аналогію з авангардом дещо некоректною. «Усвідомлення цих чинників та їх впливу на мистецтво дозволяє говорити про нонконформістське мистецтво як явище цілком оригінальне, пов'язане з духовними проблемами і життям радянського соціуму, які абсолютно чужі Заходу», – мовби виправдовував аксіому «вторинності» О.Глезер [5].

Уже в наступній своїй публікації – статті до каталогу виставки неофіційного російського мистецтва в м. Ріміні (Італія) – О.Глезер закликав італійського глядача «виявити людське тепло і розуміння у сприйнятті радянського нонконформістського мистецтва», а західноєвропейських дослідників – розглядати справжнє значення і якість експонованих творів. Пояснював він це складною ситуацією в Радянському Союзі, яка не дозволяє застосовувати європейські критерії до російського мистецтва 1960-70-х років. «Простота вираження митців є явищем екстраординарним, зважуючи на «хворобливі» процеси, що відбуваються в цій країні» [6].

Учасниця нонконформістського виставкового руху, науковець М.Мудрак у статті до каталогу «Сучасне мистецтво з України» (1979 р.) намагається вивільнити з-під кліше «російського мистецтва» культури інших, неросійських, народів, яких придушено радянською диктатурою. Мистецтво цих народів представлене на Заході досить бідно, не знаходить відгуку й розуміння. «Ці мистці, через своє походження і своє оточення, поділяють – як громадяни СРСР – лише деякі проблеми, спільні всім неофіційним художникам Росії, але їх національні відмінності підказують їм інші цілі і бажання, більш притаманні їхній національності» [7; 4].

Незважаючи на сталість стереотипів, що сформували уявлення західного світу про радянське нонконформістське мистецтво як «етнічне», тобто периферійне, виставкова діяльність українських митців-нонконформістів за кордоном, як індивідуальна, так і колективна, була доволі активною. Слід зауважити, що масштабні виставки, що представляли широку палітру радянського мистецтва, відбувалися в Галереї Гросвенор, Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Інституті сучасного мистецтва в Лондоні, Музеї Гренобля, в Турксі і Лавалі, Палаці Конгресів у Парижі, Галереї Кіріко в Римі, у Флоренції, Амстердамі, Лугано, Копенгагені, Берліні, Лос-Анжелесі [6][1]. Виставка в Пале-де-Конгрес (Палац Конгресів, Париж) була першою загальнонаціональною виставкою російських художників-нонконформістів [8].

Українські митці, що емігрували на Захід у 1970-х роках, все частіше ставали учасниками масштабних виставок та бієнале російського мистецтва за кордоном. Виставка «Париж-Москва 1900-1930», що відбулася в Музеї Центру ім. Жоржа Помпіду (1979 р.), практично збіглася в часі з першою пересувною виставкою українських митців-нонконформістів у Мюнхені. У великому паризькому тижневику «Нувель Обсерватер» надруковано чотири гострокритичні статті, присвячені долі радянського мистецтва, які розкритикували виставку «Париж-Москва 1900-1930» за «приховування соціального та політичного контексту епохи» [9]. Виставка відбулась як одна з серії мультидисциплінарних виставок, присвячених великим модерністським епохам: «Париж-Нью-Йорк», «Париж-Берлін», «Париж-Москва» і «Париж-Париж», які Центр Жоржа Помпіду здійснив наприкінці 70-х – початку 80-х років [10].

Перша бієнале російського мистецтва «Premiere Biennalee des Peintres Russes» пройшла в культурно-мистецькому центрі Везінет (Франція, 1979-1980 рр.). Виставка відбулася

завдяки сприянню відомого російського галериста О.Глезера та за підтримки доктора М.Дана, знаного колекціонера і популяризатора сучасного мистецтва. Для каталогу були використані фото з приватного архіву О.Глезера. З українських представників у виставці взяли участь митці, які емігрували на Захід, – А.Соломуха, В.Макаренко (Париж), Л.Межберг, А.Кринський, В.Бахчиніан (США), Єва (Ізраїль) та Ф.Гуменюк, що проживав у Ленінграді [5]. У виставці також узяли участь художники Грузії, Узбекистану, Казахстану, Білорусії, Литви. У м. Ріміні (Італія) Салон «Fieristico» презентував 23-31 серпня 1980 року виставку-ярмарок «Художня виставка неофіційного російського мистецтва», в якій з українських митців взяли участь В.Макаренко та А.Соломуха [6]. Участь українських митців у цих виставкових процесах ставала все більше помітною для французької мистецтвознавчої преси, що дало поштовх до активної участі в європейському арт-ринку.

Примітки

[1] Цей список не вичерпує всіх виставок, у тому числі й індивідуальних, де брали участь художники-нонконформісти.

Джерельні приписи

1. Виставка в музеї Вейн-Стейт університету в Детройті та участь у ній 76 українських митців «так заскочила київські урядові кола від мистецтва, що голова Спілки художників УРСР В.Касіян був змушений писати велику двосторінкову газетну статтю з критикою тієї виставки…» / Про другу світову виставку українських мистців: Розмова з головою журі Святославом Гординським // Гомон України: Місячний додаток «Гомону України» «Література і мистецтво». – Торонто. – 1983. – 23 лют.

2. Gleser A. Remarques Sur L’art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre 1979. – 13 janvier 1980. – Centre des Arts Et Loisiris Du Vesinet; Face a l’Histoire, 1933-1996: l’artiste moderne devant l’evenement historique. Exposition. Paris Centre national d’art et de culture Georges Pompidou. 1996-1997; Berelowitch W. et Gervereau Alain (dir.), Russie, U.R.S.S., 1914, 199: changements de regards, 1991; Golomshtok I., Glezer A., Unofficial Art from the Soviet Union, 1977; Sjeklocha P., Mead I., Unofficial Art in the Soviet Union, 1967; Rosenfeld A., Dodge N. (editeurs), From Gulag to Glasnost: nonconformist art in the Soviet Union: the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1995; Rueschemeyer M., Golomchtok I., Kennedy J., Soviet Emigre Artists: life and work in the USSR and the United States, 1985; Baigell R. and M., Soviet Dissidents Artists: Interviews after Perestroika, 1995.

3. Chambard M. L’Art non official sovietique de l’U.R.S.S. a l’Occident de 1956 a 1986. Deux parcours: Oskar Rabine et la revue A-Ya. – UPMF. – Grenoble. – 2009-2010.

4. Про другу світову виставку українських мистців. Розмова з головою журі Святославом Гординським. – Гомон України: Місячний додаток «Гомону України» «Література і мистецтво». – Торонто. – 1983. – 23 лют.

5. Gleser A. Remarques Sur L’art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre. – 1979. – 13 janvier. – 1980. – Centre des Arts Et Loisiris Du Vesinet.

6. Glezer A. L’arte Russa Non Ufficiale // Mostra Di Arte Russa Non Ufficiale. – Rimini: Salone Fieristico. – 23-31 agosto. – 1980.

7. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури / Вступна стаття М.Мудрак. – Мюнхен-Лондон-Нью-Йорк-Париж, 1979.

8. Музей нонконформистского искусства // www.nonmuseum.ru.

9. Юссер Ф. Двусмысленности выставки «Париж-Москва» / Ф.Юссер // Русская мысль. – 2011. – 27 июля.

10. Толстой И. Три гроба Малевича: Вспоминая легендарную выставку Париж-Москва, Москва-Париж / И.Толстой: http: // www.svobodanews.ru.

Резюме

Аналізується виставкова діяльність українських художників 1970-1980-х років за кордоном.

Ключові слова: альтернативне мистецтво, Україна, виставкова діяльність, опозиція.

Summary

Smirna L. **The Ukrainian artists-members of the opposition are in exhibition activity of Europe (1970-1980th)**

Exhibition activity of the Ukrainian artists of 1970-1980th is analyses abroad.

Key words: alternative art, Ukraine, exhibition activity, opposition.

Аннотация

Анализируется выставочная деятельность украинских художников-нонконформистов в 1970-1980-х годах в европейских культурных центрах.

Ключевые слова: альтернативное искусство, Украина, выставочная деятельность.

УДК 78.071.1(477)«19/20»

Л.М. Білозуб

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА МОВА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX-XXI СТ.

Сучасна національна музична стилістика об'єднує зображальними засобами фольклорно-самодіяльну, академічну та професійну естрадну музику. Для неї особливо важлива культура музичної мови з її ідейно-патріотичної змістовністю та поетикою, розмаїттям мелодико-інтонаційних й ладо-гармонічних зворотів, метро-ритмічними й фактурними особливостями, спільними для композиторської і музично-виконавської діяльності. На її становлення вплинула специфіка філософсько-мистецького світосприйняття, стереотипи українського музичного фольклору, стилістика західноєвропейської й української духовно-церковної музики – Київського розспіву, кантів, псалмів Божественної літургії тощо.

Незважаючи на те, що національні особливості музичної мови, її значущість у духовному житті українського народу були в центрі уваги українських мислителів минулого та сучасного (Д.Антоновича, А.Іваницького, О.Козаренка, І.Ляшенка, І.Франка та ін.), вона залишається однією з яскравих і водночас малодосліджених сторінок української музичної історії. Тому метою статті є визначення особливостей національної музичної мови українських композиторів XX-XXI ст.

Вагомим внеском у дослідження проблеми національної музичної мови і національної ментальності в музикознавчому аспекті стала праця О.Козаренка «Феномен української національної музичної мови». Домінантою для конструювання сучасної музики є проблема композиторсько-стильової індивідуальності. Арсенал сучасної композиційності є розмаїтим, художньо-естетичні можливості справді безмежними, ставлячи композитора перед ситуацією вибору. На думку О.Козаренка, суттєвим моментом є те, що використання стилістики постмодерну дає можливість митцям не лише пізнати специфічні закономірності національного музично-історичного процесу, але й бути причетними до сучасної світової музичної практики з її полістилістичністю [6; 10].

Сучасна професійна музика є довершеною конструкцією з властивими їй взаємозв'язками й функціональними взаємозалежностями, призначеними для реалізації ціннісних орієнтацій й зорієнтованими на підсвідомість, уявлення, настроїв і почуттів слухачів.

Мову музичного мистецтва правомірно розглядати як процес і результат колективної творчості багатьох поколінь композиторів. Сучасний російський мистецтвознавець Ю.Холопов стверджує, що протягом минулого століття відбулися якісні зміни не лише у змісті музичної творчості, але й у критеріях сприйняття музичної краси й цінності, в цілому у психології людини [9]. Відтак музика постає своєрідним дзеркалом, яке демонструє цю еволюцію своєю невербальною, звуко-почуттєвою мовою [8].

Внутрішня спорідненість мовної та вокальної (музичної) інтонації, за Б.Асаф'євим, зумовлена опосередковано синкретизмом первісного мистецтва: безпосередньою єдністю рухів тіла, слова і музики у трудовому процесі й обрядових дійствах. Розглядаючи інтонацію як явище тонової напруги й результат тонового зусилля інтелекту, дослідник вважає її процесом, адекватним безперервності мислення, супроводжуваного своєрідним розумовим диханням і ритмом, «мисленим інтонуванням» [6; 365].

За концептуальним судженням А.Іваницького, на ранніх етапах історії людського суспільства мовна інтонація фактично ототожнювалася з музичною [4; 39]. Й лише значно пізніше актуалізувалося значення музично-інтонаційного синкретизму з наявністю уявлень «співану» поезію та «казану» пісню й навіть «співомовлення» стосовно прамузичної культури архаїчних спільнот [4; 40].

Дотримання тяглої культурно-історичної традиції сучасними композиторами означає звернення до культурної спадщини минулого, зокрема, використання елементів тематизму й музичної стилістики відомих композиторів минулого. Це має сприяти глибшому розкриттю теми й фіксації естетичних критеріїв сприйняття твору, підсиленню його емоційно-смислового впливу на свідомість слухача. Типовим прикладом звернення до музичної традиції минулого може слугувати Камерна симфонія № 7 для скрипки з оркестром Є.Станковича.

Вже перший твір Є.Станковича «Сонатина на фортепіано» (1966 р.) засвідчив схильність молодого автора до симфонічної музики й окреслив його естетичні переконання: митець прагнув акумулювати найважливіші композиторські здобутки попередніх епох та різних національних шкіл в органічному зв'язку з українськими музично-культурними традиціями. Музичній мові Є.Станковича внутрішньо притаманні висока драматичність, боріння контрастних образно-емоційних «полюсів»: страждання й радості, мажорність народних пісенно-танцювальних мотивів й суворість церковних наспівів, спокійна задума й раптовий вибух енергії.

Героїко-історичний балет Є.Станковича «Ольга», присвячений 1500-річчю Києва та «Прометей» піднесли національну хореографічну культуру на якісно новий рівень, відкривши шлях до утвердження симфонічного балету. 24-й сезон Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва розпочався балетом Є.Станковича «Майська ніч» в оригінальній постановці А.Рубіної.

Музична мова В.Губаренка (1934-2000 рр.) формувалася у напрямі адаптації українського національного мелосу до сучасних мовних контекстів і збагатила українську музику новими для неї жанрами, сюжетами, образами. У симфонічній поемі «Пам'яті Т.Шевченка» ор. 3 (1962 р.) В.Губаренко реалізує концепцію монументального плану на основі закличного звороту «Заповіту» й вступного мотиву української народної пісні «Ой, у полі могила». Динамічно подаючи антиномію героїчних й скорботно-закличних інтонацій, композитор технічно інтегрує їх у гімнічному контрапункті в репризі. На думку І.Драч, мистецька методика В.Губаренка дозволила створити переконливий образ поета у його музичній реалістичності. У своїй композиторській творчості митець, окрім традиційної техніки, використовує елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності, створюючи оригінальну музичну мову [2].

Вже Кантаті «Весна», як і іншим раннім творам М.Скорика, притаманні національному стилю «фольклорні звороти» піддаються досить помітному оновленню. Разом із тим, чи не найголовнішим завданням композитора у кантаті «Весна» бачиться пошук вишуканої, виразної гармонії, багатого гармонічного розвитку. Неможливо також не помітити, що формування гармонічного стилю «Весни» відбувалося, в першу чергу, шляхом пошуку можливостей оновлення традиційної гармонії.

Набір виражальних засобів у музично-авангардових композиціях М.Скорика характерний полістилічністю (бароковою й джазовою імпровізаціями, ліричною мелодійністю широкого дихання й дотепною коломийковістю), в єдиній музичній тканині, позначеній ідейним синтезом неоромантизму та неореалізм. Його композиторська творчість просякнута ідеєю органічного зв'язку традиційного національного й постмодерністського сучасного, семантики медитативного та ігрового в музичному мистецтві [5; 15].

Своїм Третім фортепіанним концертом М.Скорик підніс національну музичну мову до рівня граничної випуклості, семантичної конкретності вираження й прозорої фабульної виразності змістовно-образних конструкцій. М.Скорик, як музично вагома постать і громадський діяч, сприяв постановці протягом тривалого часу забутих українських оперних творів: «На русалчин великдень» М.Леонтовича, «Купало» А.Вахнянина й «Роксоляни» Д.Січинського [6].

У музиці Лесі Дичко звучать голоси її давніх предків з Полтавщини: музикантів, художників, народних умільців із писанкарства, різьблення та вишивки. Л.Дичко як

композитор-живописець тонко відчуває колір, переносить у музичні партитури красу архітектурних споруд й невипадково здається, що їй під силу озвучити будь-який орнамент. Опери Л.Дичко «Золотослов» (1994 р.), «Різдвяне дійство» (1998 р.) переносять нас у сиву давнину. Кантата «Калина червона» на слова народних пісень XVI-XVII ст. стала символом втілення у музиці патріотичної ідеї. Композитор знаходить блискуче темброве рішення за допомогою незвичного зіставлення музичних інструментів, сумарно викликаючи асоціації з експресивним виконавством на бандурі.

«Concerto misterioso» Л.Грабовського, «Чотири українські народні пісні» для голосу і симфонічного оркестру, музика до кінофільму «Криниця для спраглих» з «етюдом» для глиняних горщиків, глибоко закорінені у старовинний фольклор як потужне джерело, сприяюче успішній автентизації музичного мовлення [11; 13]. Композитор семантично активізує сонор звичної узагальнено-національної лексеми застосуванням нової артикуляції (нетрадиційних звуковидобування й тембрального вирішення), використанням незвичного контексту, що виникає у процесі «розщеплення» звукового простору на кілька площин, у гетерофонічному переплетінні-суміщенні пульсуючих інтонаційних ядер [6].

Високим рівнем сходження-заглиблення у сутність етнохарактерного джерела позначена й фольк-опера Є.Станковича «Коли цвіте папороть» (лібр. О.Стельмашенка, 1979 р.), де поряд із вражаючими своїм діонісійством сценами купальського свята (подібно до музичної манери І.Стравінського) спостерігаємо невелику обробку української народної пісні «Ой, глибокий колодязю» для голосу й інструментального ансамблю, позначений якісною національно-музичною само ідентифікацією [6].

Зазначені музичні стереотипи цього композитора детермінуються панзнаковим полем національної музичної мови, споріднено з музично-мовленнєвими кодами Б.Лятошинського, В.Сильвестрова та М.Скорика. Творам останнього притаманне «нарощування» національних стереотипів на другому рівні артикуляції музичної мови, тобто на рівні композиторської творчості.

Композиторській творчості В.Сильвестрова внутрішньо притаманні майстерне конструювання сучасної музичної мови композитора як цілісної знакової системи. Як правильно спостерегла М.Нестьєва, для Сильвестрова не таким важливим було «добути нові звучності..., понад усе його цікавили не фонеми, а створення внутрішнього змістового ряду й філософська інтерпретація музичного тексту...» [7]. Митець актуалізує традиційну включеність феномену національної музичної мови у світові музично-семіологічні процеси. В.Сильвестров за своєю творчою манерою уникає безпосередніх цитувань народного мелосу – духовно звичними йому є алюзії, щодо інтонацій думи (пісня «Прощай, світе, прощай, земле» з «Тихих пісень» для баритону (сопрано) і фортепіано (1974-1976 рр.) й Кантата (сл. Т.Шевченка, 1977 р.). Музичній мові В.Сильвестрова властиві принципове заперечення ентропії музичної тканини й вимогливе ставлення до музичного тексту на принципах симетрії, мелодизму й фонічної довершеності.

«Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» дніпропетровського композитора В.Мартинюк складаються з 11 варіацій на старовинні чумацькі пісні, записані етнографом Л.Кандибою у с. Чкаловка Криворізького р-ну Дніпропетровської обл. у виконанні фольклорного ансамблю «Інгульчанка». Зазначені музичні перлини привабили фантазію композитора широкими можливостями сольного чоловічого співу з високоякісними текстами автентичних чумацьких пісень XVII ст. і вишуканою наспівністю [3; 15]. Відтак композиторці вдалося реалізувати можливості народної пісні з властивими їй кантиленно-пісенною мелодикою широкого діапазону, помірністю темпу й мінорністю колориту на грані переливання його у трагізм. Слід зазначити, що звертаючись до українського фольклору, для В.Мартинюк раніше не був характерним метод цитування; на цей же раз за основу взято автентичний зразок фольклору [12; 5-6].

Глибокою зацікавленістю українським музичним фольклором позначилася творчість талановитого донецького композитора й педагога, Заслуженого діяча мистецтв України

О.Некрасова. Його авторству належить чимало оригінальних оркестрових, інструментальних, вокальних та хорових композицій, заглиблених в український пісенний фольклор. З-поміж музичних творів для дітей виокремлюються своєю зворушливістю фольклорний диптих «Кізочки» для хорового виконання на теми дитячих українських народних пісень із Поділля, фольклорні імпровізації на теми жартівливих українських народних пісень («Западався журавель», «Веселі мухи», «Козуню-любуню») для мішаного хору. Музично довершеними є композиції на слова Лесі Українки «На зеленому горбочку» для дитячого хору або вокального ансамблю у супроводі фортепіано та «Вже сонечко в море сіда» для дитячого хору без супроводу (1977 р.). Тут композитор не використовує національного фольклорного матеріалу, але він простежується у багатьох моментах: гармонічних зворотах, ритміці тощо. Ефект «попереджання» спостерігається у багатьох дитячих творах митця. Так, наприклад, твір «Іди, іди, дощику» – моторний, грайливий, заснований на динамічно-стрімкому охопленні діапазону – служить ніби відправною точкою для твору «Ой скок коток» та «Бом-дзень» [10].

Гротескна хорова композиція «Бом-дзень» вражає музично-ігровими ефектами й майстерною імітацією сміху, дзвону, «шуму натовпу» тощо. Реалізація такої техніки музичного зображання можливе лише при хоровому виконанні з високою професійною підготовкою, поєднаною з майстерною театралізованістю. Постановка такого твору потребує також високопрофесійної режисури, майстерної побудови мікромізансцен, належного звуковедення й володіння мовною інтонацією.

Глибоко закоріненою у музичний фольклор характеризуються симфонічні твори О.Некрасова: «Гуцульська рапсодія» (1980 р.) й сюїта «Ілюстрації до народних казок» (1982 р.) – для оркестру народних інструментів, «Карпатська сюїта» й «Гуцульська сюїта» – для фортепіано. У композиціях Фольклорної сюїти № 1 спостерігається чітке розмежування образних сфер та конкретизації тематизму.

Таким чином, національна самобутня творчість українських композиторів XX-XXI ст. є вагомим внеском в історію вітчизняного музичного мистецтва. Її високий професіоналізм зумовлюється досконалістю музичного мислення, особливостями музичної мови як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій. Стереотипи сприйняття музичного фольклору теж відіграють значущу роль у збагаченні музичної мови українських композиторів. Сучасний рівень розвитку національної музичної мови є свідченням традиційної тяглості українського культурно-мистецького процесу. Тому у подальшому є правомірним поглиблене вивчення стереотипів сприйняття музичного фольклору.

Джерельні приписи

1. Асафьев Б.Н. Музыкальная форма как процесс / Б.Н. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. Драч С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис… д-ра мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / С.Драч. – К., 2005. – 33 с.

3. Здоренко О.Ю. Музичний фольклор Дніпропетровщини і його значення у вихованні музикознавців і композиторів у Дніпропетровському державному музичному училищі ім. М.І. Глінки / О.Здоренко // Всеукр. наук.-практ. конф. «Українська і світова музична культура: минуле, сьогодення, сучасність». – Дніпропетровськ, 2001. – С. 15-16.

4. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. пос. / А.Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 106 с.

5. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис… д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / М.П. Калашник; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2010. – 30 с.

6. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О.Козаренко // Наук. зап. Серія «Мистецтвознавство». – Тернопіль, 1999. – № 1. – С. 9-16.

7. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова / М.Нестьева // Композиторы союзных республик. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 4. – С. 79-121.

8. Холопов Ю. Музыка: числа и красота // Компютерра. – 2000. – № 45/46. – С. 38-39.

9. Холопов Ю.Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М., 2004. – С. 6-17.

10. Шадурський О.С. Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей / О.С. Шадурський // Композитор Олександр Некрасов: Зб. ст. / Нац. спілка композиторів України та ін.; Упоряд., заг. ред., авт. вступ. ст. та комент. Т.В. Тукова. – Донецьк: Юго-Восток, 2007. – С. 142-151.

11. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н.Шахназарова // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 3-14.

12. Шитова С.А. Дніпропетровська композиторська школа на сучасному етапі розвитку: основні творчі устремління // Електр. ресурс: http: // www.nbuv.gov.ua.

Резюме

Розкриваються особливості музичної мови українських композиторів XX-XXI ст. як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична мова, композитор, музичне мислення, професіоналізм, музичний фольклор, художня виразність, музична інтонація.

Summary

Bilozub L. **The national musical language of the Ukrainian composers in the XX-XXI centuries**

The article reveals the features of the musical language of the Ukrainian composers of the XXth-XXIth centuries as a means of the artistic expression and the implementation of the wide range of the musical intonations.

Key words: music art, musical language, composer, national musical style, musical thinking, professionalism, folk music, artistic expression, musical intonation.

Аннотация

Раскрываются особенности музыкального языка украинских композиторов XX-XXI ст. как средства реализации художественной выразительности и широкого диапазона музыкальных интонаций.

Ключевые слова: музыкальное искусство, музыкальный язык, композитор, музыкальное мышление, профессионализм, музыкальный фольклор, художественная выразительность, музыкальная интонация.

УДК (7+008)(477.81)

С.В. Виткалов

НАРОДОЗНАВЧИЙ ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ: СПРОБА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Початок XXI століття характерний для України й світової спільноти не лише численими творчими експериментами у різноманітних напрямах мистецтва – театральному, вокально-хоровому, кіно-телемистецтві тощо, але й значною увагою до народної культури, своїх духовних витоків. Адже світовий глобалізаційний чинник, модернізація суспільного виробництва, науково-технічна революція тощо загострили психологічні відчуття людини, стимулювали її повернення до природних начал. Свідченням цього є численні стилізації під старовину, природний чинник загалом у середовищі людського співіснування, починаючи від барно-ресторанного, готельного комплексу і до оздоблення громадських будинків чи сфери людських помешкань загалом.

Чимало прикладів ностальгії за природним середовищем подають нам і сучасні засоби масової інформації, демонструючи численні зразки повернення людини до провідного гасла філософів доби Просвітництва – гармонійного співжиття з природою. І українцям, як бачимо, це найближче. Недарма «зелений туризм» починає користуватися також популярністю не лише в середовищі достатньо заможних українських городян, але й іноземців, для яких матеріальний чинник вже давно перестав відігравати помітну роль, принаймні в його українських вимірах. Багато чого у цьому напрямі робить й сучасна система дошкільної, шкільної та позашкільної освіти, повертаючись у своїй культурно-дозвіллєвій практиці до традиційних освітньо-виховних прийомів та форм.

Переконливо про це свідчить і спеціальна література [1].

Серед таких на Рівненщині є й Ірина Валеріївна Зайцева, що певною мірою демонструє це бажання людини до гармонійного співжиття з природою, повернення до традиційних витоків народної педагогіки. Тим більше, що ця виховна складова, на загал, виявляється найбільш ефективною знову ж таки в середовищі українців.

Мета статті – проаналізувати мистецькі чинники у творчості майстра народної творчості з Рівненщини Ірини Зайцевої.

Народилася вона в потужному промисловому центрі України – м. Харкові. 1989 року закінчила Харківський державний політехнічний інститут за фактично педагогічною спеціальністю – «Інженер-викладач електроенергетичних дисциплін» і з того часу працює на посаді вчителя трудового навчання Рівненської загально-освітньої школи № 23. Мабуть, саме цей фах не лише допоміг їй згодом самореалізуватися у житті, професіональній сфері, але й загострив відчуття народних джерел, а подальша педагогічна практика в загально-освітній школі фактично надала йому офіційного статусу.

Виготовленням ляльок вона почала займатися з 1989 року. До речі, українська лялька в суспільній свідомості українців завжди вважалася значним елементом нашої традиційної культури. І однією з перших таких витворів була лялька-мотанка, яку виготовляли з клаптиків тканини, ниток, соломи, але завжди – без допомоги голки. В подібних культурних зразках не було обличчя; його не вишивали і не малювали. Натомість на його місці робили хрести зі стрічок чи ниток. Тому тривалий час ляльки-мотанки не використовувалися як іграшки, а вважалися сакральною річчю. Лялька сприймалася як жива істота та дарунок, що оберігає життя людини. І сьогодні на Волині вона є бажаним атрибутом і в домашній оселі, і в численних службових кабінетах.

Існував навіть чималий ритуальний порядок стосовно функціонування цього культурного зразка в людському середовищі. А ігрового значення вона набула вже тоді, коли людство зрозуміло, що дітей потрібно виховувати за допомогою тих же речей, які їх

оточують. Таким чином вона стала однією з перших дитячих іграшок [2].

Чимала кількість виконаних Іриною Зайцевою художніх зразків має переважно традиційний народний характер, тобто виконана у традиційній манері виготовлення, що має своїми витоками прадавні часи, коли лялька у свідомості тих, хто нею володів, набувала цілком реальних людських рис.

Є у майстрині й частина художніх робіт, яким надано власні імена, як от «Марічка», «Василина», «Галя», «Одарка» та ін. Це, мабуть, згадка про далеке власне дитинство. Адже кожна іграшка для дитини завжди є реальною; з нею вона йде по життю, значною мірою формується як особистість. А тим більше – лялька для дівчинки, що завжди уособлювала для неї дитину, допомагала малечі засвоювати традиційні ролі, сказати б коротше – швидше соціалізуватися.

В іншому ряду стоять «Гуцулка Ксеня», «Наталка-Полтавка», «Поліська» та ін., що засвідчують інший ракурс бачення автором проблеми, зокрема акцентують увагу на історико-культурному, регіональному аспекті народної творчості, виокремлюючи те типове, що притаманне національній українській іграшці.

У цих художніх зразках автором здійснено спробу відтворити, за допомогою значною мірою мистецького оздоблення, у т.ч. й художньої вишивки, регіональні культурні ознаки, спробувати побачити спільну для слов'ян проблему «дитячої культури» очима західноукраїнського митця. І символічний ряд, кольорова гамма тут стає автору у нагоді. А серія художніх зразків під назвою «Трипільська», «Княгиня Ольга» тощо засвідчує намагання Ірини Зайцевої спробувати відтворити прадавні витоки вітчизняної культурної практики, співставити традиційні технічні прийоми з певним історичним тлом, яке відповідним чином задає форму.

У колекції майстрині присутні також роботи, присвячені найулюбленішій темі людства – казкам. Отже «Казки народів світу» – це окремий, оригінальний пласт її творчості. Це, зокрема сюжети з класики: «Господиня Мідної гори», «Пеппі – довга панчоха», «Василиса прекрасна», «Снігова королева», «Снігуронька», «Попелюшка», «Червона шапочка», «Наречена», «Дід Мороз», «Різдв'яний ангел» та ін., що завжди асоціювалися з дитинством і мають своїм підґрунтям світову класичну літературу, яка в художній формі здавна давала зразки багатьох майбутніх, схвалених суспільством, форм поведінки, зразків адаптації в оточуючому середовищі і таким чином допомагала дітям легко входити до соціуму. Утім, ця література завжди подавала кращі зразки і формувала, як і повинна це робити класична література, ідеальну форму взаємовідносин, тобто можливий чи, краще сказати б, бажаний стандарт поведінки.

Ну а «Бурштинові ангелочки» – це вже сучасна транскрипція регіональної народної проблематики і спроба відтворити автором теж традиційні для Рівненського Полісся художні практики в своїй традиційній іграшковій манері.

Художня діяльність І.Зайцевої зайвий раз демонструє вдалий тандем педагога-творця і традиційної, достатньо заангажованої, шкільної навчальної дисципліни, утім, до викладання якої можна підійти з іншими вимірами, перетворити навчання у творчість. Адже архаїзм зовсім не означає примітивізм; він, як наголошував свого часу Е.-А. Бурдель, «проникновенно и гармонически слит со всем миром. Это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство».

До речі, Рівненщина явно вирізняється серед інших областей республіки своєю кількістю педагогів-новаторів, які дещо інакше бачать навколишній світ і намагаються це бачення передати іншим. Про це неодноразово йшлося навіть у наших публікаціях. Згадаємо, хоча б розвідки про творчість Леоніда Гринбокого, Орисі Рябунень, Петра Подольця, Михайла Йориша, Олексія Литвина [3], Анатолія Мартиненка чи Віри Нестерук [4] та багатьох інших, творчими зусиллями яких функціонують рівненські художня та музичні школи, Демидівська, Радивилівська, Козинська, Зорянська, Корецька, Рокитнівська школи мистецтв, педагоги яких (О.Цибульська, О.Огонь, Н.Дем'янова,

Н.Нікітіна, О.Коник, Л.Хшановська та десятки ін.) [5] сьогодні формують потужне культурне середовище краю, в якому немає місця бездуховності. І саме ці школи дають найбільшу кількість переможців різноманітних конкурсів, олімпіад, а також високий відсоток тих, хто продовжує подальше навчання, одним словом – краще адаптується в сучасному соціумі.

Утім, сучасна школа є сьогодні осередком усіх тих проблем, які несе на собі суспільство, а надто – українське, з його політичним протистоянням, невирішенням низки економічних та соціальних проблем, невисокою увагою до виховних чинників, сподіваючись, що лише матеріальний стимул чи стан є показником благополуччя людини.

Інакше кажучи, школа, як соціальний інститут, є достатньо складним, однак обов'язковим центром соціальної адаптації молодих людей до подальшого життя в соціумі. І сучасний педагог має бути чимось більшим, ніж лише ретранслятором, нехай ще невідомих для маленьких громадян, істин. І донесення цих істин має відбуватися у вже іншій формі, ніж це можна зробити за допомогою крейди чи, навіть, комп'ютера. Адже інформаційна насиченість сучасного середовища людини надзвичайно потужна (приміром, лише один номер сучасної газети «Нью-Йорк-Таймс» містить стільки ж інформації, скільки її отримував середньостатистичний англієць упродовж усього свого життя у XVII столітті. Зрозуміло, що йдеться не про змістовну її частину).

І педагог-новатор, на нашу думку, це, мабуть, той, хто в межах своєї компетенції і технічних можливостей своєї дисципліни, намагається знайти чи зробити все те, чого бажає (чи відчуває) сучасна молода людина, що робить її, власне, людиною у цьому, вкрай перенасиченому культурними благами, часто сумнівної якості, суспільстві. І тільки творчість виправдовує саме існування людини, і тільки давши учню творчість як спосіб існування, вчитель виправдовує своє призначення.

Під терміном «класика», як відомо, розуміється не лише «найкраще», тобто все те, що викликає захоплення, задоволення, але й те, що «відстоялося», вивірене та перевірене віками, інакше кажучи – наша культурна спадщина, на якій формувалося не одне покоління українців. І знайти в ній свій, специфічний хід донесення думки, власну форму подачі інформації – це, мабуть, і є мистецтвом. Мистецтвом сучасного педагога!

Адже значною мірою саме форма, принаймні – спочатку форма, викликає зацікавлення, інтерес. А усвідомлення, бажання вивчати, досліджувати, йти у глибину явища чи проблеми, – все це з'являється згодом, у міру накопичення відповідної інформації про об'єкт захоплення. Це ми бачимо і в сучасному театрі (згадаймо театральні експерименти Романа Віктюка із, загалом, не дуже глибокими за змістом п'єсами, чи, навіть, місцевих митців – Володимира Петріва та Олександра Дзекуна з їх художнім прочитанням «Берестечка» за твором Ліни Костенко), і в сучасному образотворчому мистецтві, характеристику якого немає потреби наводити, чи у найдоступнішому і найтрадиційнішому для українців мистецтві хоровому (і міжнародний фестиваль «Блага вість Пересопниці», проведений у серпні 2011 року відкрив для майже всіх, хто до цього долучився, нові можливості сакральної музики саме через її форму подання специфічних образів, знакової системи, символіки мистецького вислову тощо).

Як і майже кожен представник народної творчості краю, вона бере участь у численних експонуваннях, у т.ч. й під час організації державних свят: Дня міста, Дня державної незалежності України, творчих звітах майстрів мистецтв області, «Музейних гостинах», «Алеях творчості», «Мистецьких вернісажах» тощо, дістаючи схвальні відгуки глядачів і майстрів. Вона – учасник міжнародної спеціалізованої виставки тканин, організованої в Музеї народної архітектури та побуту НАН України.

У 2010 році Ірина Зайцева була відзначена навіть спеціальним дипломом і занесена до Книги Рекордів України у зв'язку із встановленням нею відповідного рекорду республіки в номінації «Мистецтво. Сучасне декоративно-ужиткове мистецтво». Йдеться про презентацію нею найбільшої (h – 3 м.) в республіці народної ляльки-мотанки. А в травні 2012 року вона,

спільно з представниками інших видів декоративно-ужиткової культури Рівненщини, демонструвала своє мистецтво в республіці Польща.

Роботи майстрині знаходяться сьогодні в приватних колекціях Сполучених Штатів Америки, Іспанії, Франції, Німеччини, Італії, Росії, України, Польщі, Ватикану, засвідчуючи спільне для всіх народів бажання жити спогадами про дитинство, виховувати власних дітей на традиційних культурних складових тощо. І шкода, що не лише стосовно І.В.Зайцевої, але й багатьох інших професіональних рівненських, як і оригінальних митців народної творчості з інших областей України, держава фактично не здійснює планових закупівель їх художніх творів для подальшого централізованого поповнення художніх колекцій України. Позаяк й цей, надзвичайно напружений час, народжує чимало яскравих мистецьких зразків, вартих скласти основу художніх зібрань мистецтва початку XXI століття. Адже, як зазначала свого часу класик російської радянської літератури, М.С. Шагінян «…всякое настоящее искусство, стремящееся по разуму и духу своего времени, дать законченную картину бытия, тем самым выполняет и пророческую функцию, забегает вперед… Оно передает будущим поколениям не только памятку, но и проекцию своей эпохи» [6; 357].

Сьогодні цей жанр народного мистецтва поступово відроджується. Активно розгортається він на Волині, Галичині, Полтавщині та, навіть, – Миколаївщині, засвідчуючи бажання людини повертатися до власних духовних джерел.

Джерельні приписи

1. Бугай С.М. Регіональна політика в Україні: термінологічна невизначеність та загальні проблеми становлення / С.М. Бугай, Е.В. Щепанський // Університетські наук. зап. – Хмельницький, 2005. – № 4 (16). – С. 300-307; Рівненщина туристична: путівник. – Рівне: Світ успіху, 2007. – 381 с.; Перунін В.І. Зарічненщина, або Ритми глибинного Полісся, втрачені Європою / В.І. Перунін. – Рівне: О.Зень, 2009. – 216 с.; Бендюк М. Золотарство Острожчини / М.Бендюк. – Рівне: О.Харват, 2009. – 89 с. та ін.

2. Авторська лялька: зв’язок між минулим і сьогоденням: творча робота вчителя трудового навчання Рівненської ЗОШ № 23 Зайцевої Ірини Валеріївни (рукопис). – Рівне, 2009. – 23 с. (архів автора).

3. Виткалов С.В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: Моногр. / Сергій Виткалов. – Рівне: ПП ДМ, 2012. – 416 с., іл.

4. Виткалов С.В. Художнє середовище міста і його упорядники: штрихи до характеристики художньої школи м. Рівного / С.В. Виткалов // Погорина: Літ.-краєзнавчий журн. Рівненщини. – 2012. – № 2 (22/23). – С. 257-262; Декоративно-ужиткові здобутки Рівненщини: Віра Нестерук (художня вишивка) / С.В. Виткалов // Народознавчі зошити. – [Львів], 2012. – № 1.

5. Виткалов С.В. Початкова та середня спеціальна мережа художньої освіти на Рівненщині / С.В. Виткалов // Культурологічний вісн. Ін-ту культурології Нац. акад. мистецтв України. – 2011. – Вип. 7. – С. 31-40.

6. Шагинян М.С. Человек и время. История человеческого становления / Мариэтта Шагинян // Собр. соч. – В 9-ти т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1986. – 720 с.

Резюме

Розглядається творчість однієї з представниць декоративно-ужиткового мистецтва Рівненщини – Ірини Зайцевої, предмет зацікавлень якої – лялька-мотанка.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, Рівненщина, народні майстри.

Summary

Vytkalov S. **Factor of ethnology of artistic practice of the Rivne area: attempt of study of art analysis**

Work of one is examined of representatives decoratively art of the Rivne area – Iryna Zayceva, the article of the personal interests of which is a doll-motanka.

Key words: Rivne area, folk masters.

Аннотация

Рассматривается творчество представительницы декоративно-прикладного искусства Ровенщины – Ирины Зайцевой, предмет увлечений которой – кукла-мотанка.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Ровенщина, кукла-мотанка.

УДК 793.3

І.В. Степанюк

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ В КОНТЕКСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Українське хореографічне мистецтво увібрало в себе характерні риси побуту та загальної культури народу, а саме: традиції, обряди, пісенно-музичний матеріал, вбрання й художні засоби вираження. Культура окремого регіону – складова частина загальноукраїнського мистецтва, ґрунт, на якому зростає і формується розмаїття української культури загалом. Кожен локальний регіон має специфічну хореографічну лексику, особливий характер та манеру виконання рухів, притаманний регіону костюм і його музичний фольклор.

Волинь – один із найбагатших в етнокультурному плані регіон України. До складу історичної Волині входили території сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, частина Тернопільської областей. Історично так склалося, що перебуваючи під іноземним гнітом, упродовж тривалого часу, вона стояла осторонь загальноукраїнського культурного розвитку. Разом із тим, вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей Волинського краю, визначив його спорідненість із сусідніми регіонами та державами. Саме культура Польщі, Білорусії, Литви й інших країн відіграла значну роль у становленні як лексичних, так і стилістичних особливостей танцювального мистецтва Волині. Їх вивчення дає можливість пізнати та дослідити загальний розвиток танцювального мистецтва України й Волині зокрема.

Вагомий внесок у розвиток волинського хореографічного мистецтва зробили І.Богданець, А.Іванов, Е.Шихман, Р.Маліновський, В.Марущак, В.Мамчур, А.Крикончук, О.Козачук, М.Полятикін, В.Смирнов, М.Савчук та ін. Ці хореографи здійснили низку оригінальних постановок, що ввійшли до культурної спадщини Волині. Прикладом відповідності до фольклорної основи, художньої цілісності є такі хореографічні композиції, як «Волинські притупи» А.Іванова, «Волинська полька» та «Танець з бубнами» Е.Шихмана, вокально-хореографічна композиція «Калина» Р.Маліновського, «Погоринська полька» В.Марущака, «Гупали», «Вихиляси», «Волинська кадриль» В.Мамчура, «Ой-ра», «Ворітця», «Притупи» А.Крикончука, «Вулиця», «Прилуцька полька», «Поліська полька» О.Козачука, «Весільний танець із шишками», «Марусина», «Шуруха» М.Полятикіна, «Крутях», «Полька-одиначка», «Товкач», «Волинський козачок», вокально-хореографічні композиції «Волинь моя» та «Ой весна, весна» В.Смирнова, «Кивак», «Волинські візерунки» М.Савчука.

Велику роль у створенні танцювальної культури Волині відіграють дослідження українських фольклористів-етнографів В.Верховинця, В.Авраменка, Р.Герасимчука, А.Гуменюка, О.Воропая, В.Давидюка, О.Ошуркевича, польського етнографа О.Кольберга та ін.

Першим спробу фіксації лексики українського народного танцю зробив В.Верховинець в уже класичній праці «Теорія українського народного танцю», описуючи підготовчі рухи, танцювальні позиції, основні танцювальні кроки та ходи, присядки, комбінації і фігури народних танців [1; 7].

Класифікацію й характеристику українських народних танців, запис основних термінів і умовних позначень, позицій, положень рук, ніг, корпусу і голови, опис основних рухів, запис танців за класифікацією подав А.Гуменюк [2; 90-108].

На думку дослідника українського танцю В.Купленника, існує система, що вказує на походження назви окремих танців:

– від назви форми танцю – зірка, кривий танець;

– від назви суспільної верстви – козак, чумак, опришки;

– від назви руху – гопак, тропак, повзунець;
– узагальненні уособлення – Василиха, Микола, Катерина;
– від професії – бондар, коваль, шевчик;
– від назви трудових процесів – рукодільниці, льон, мак;
– від національності – гуцулка;
– від назви місцевості – польки, козачки, кадрилі [5; 10].

Однак деякі пункти системи походження танців є спірними, відображають їх зміст та художню структуру. Наприклад, «Козачок» та «Полька» описуються на території різних регіонів України, несуть у собі специфічні відмінності рухів, але пов'язані однією сюжетною лінією й характерними ознаками.

Дослідження лексичних особливостей хореографічної культури регіонів України, їх специфіки, характеру та манери виконання, відкриває розмаїття і багатогранність лексики українського народно-сценічного танцю. Утім, деякі дослідники українського танцю, на нашу думку, не враховують специфіки і відмінностей танцювальних рухів, що побутують в окремих регіонах України. Саме це надбання має стати джерелом для подальшого розвитку хореографічної культури України.

Варто зазначити великий вплив пісенної культури Волині на розвиток танцювальної традиції краю. Окрему частину пісень, що побутували на Волині, Леся Українка проспівала для запису М.Лисенку. Згодом композитор опублікував їх у «Збірці народних пісень у хороводному розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку в школах народних» (К., 1908). Серед записів – група рідкісних веснянок і весняних хороводів із Чекни і Колодяжного: «Кремпове колесо», «Подоляночка», «А в кривого танця», «Женчичок» [6; 136-137].

Різнопланові за тематикою і музично-стильовими особливостями приспівки, записані Лесею Українкою, традиційно пов'язані з танцювальною музикою. У широкому використанні місцевих музикантів (ансамблів троїстих музик) ще порівняно недавно були крутаки, польки, козачки: вони групувалися за принципом подібності ритмомелодичного складу. Локальним характером і варіантними музичними видозмінами виділялися з-посеред цього мистецького явища крутаки (крутяхи) [6; 125].

Дослідження О.Кольбергом танцювальних мелодій, записаних на території Волині: в Луцьку, Ковелі та Дубно, несуть у собі характерні козачкові музичні особливості [4; 277].

Мета статті – дослідити хореографічну культуру Волині в контексті танцювального мистецтва України.

Народні танці Волині народжувались у процесі формування та історичного розвитку регіону. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей з довкіллям. Танці несуть відбиток праці, є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності й веселості, що є показником духовної сили. Маючи спільне в змісті, жанрових різновидах, основному лексичному фонді, зумовлене єдиною генетичною основою, волинський танець відзначається виразним характером, своїми жанрово-стилістичними та локальними особливостями. Йому притаманні певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, властивими українській танцювальній культурі, зокрема хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Однак хореографічний матеріал Волині дає змогу виявити поряд із загальноукраїнськими рисами місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

Одним із найдавніших хореографічних жанрів, що зберігає в окремих випадках зв'язок з обрядом, є хоровод. Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у виразі емоцій, почуттів і настрою. Специфічність проявляється передусім у спокійній урівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності, граціозності рухів, плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання. Хореографія волинських хороводів проста. У них збереглися майже всі елементи хореографічного малюнку, притаманні іншим

регіонам України: гурт, ряд, півколо, коло, два кола, що рухаються в протилежних напрямах, звивиста або спіралеподібна лінія, вісімка, ворота, різноманітні зірочки, плетінь тощо. Хореографічний малюнок привабливий тим, що видозмінюється в русі. Здебільшого в хороводах учасники утворюють коло і, побравшись за руки, під власний спів, ідуть за, чи проти ходу годинникової стрілки. Вони часто «вивертають» коло, перетворюють його на звивисту лінію, ускладнюючи таким способом хореографічний малюнок. Танцювальна лексика, що застосовується у хороводах Волині, не є складною. Це простий та перемінний кроки, доріжка, вихиляси, потрійний притуп та ін. У хороводах на побутові теми переважає жива лінія, хореографічний малюнок якої нагадує орнамент, хоча тут трапляється і пантоміма-ілюстрація.

Поетичний образ дівчини чи молодої жінки в текстах хороводів змальовується за допомогою метафори: дівчина-голубка, перепілка, галка і т.д. Хлопець чи молодий чоловік – горобчик, зайчик, сокіл.

На Волині весняні хороводи й пісні, що виконуються впродовж кількох днів на Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок:

Ти молодице молодая,
Чом не вийдеш на вулойку?
Чом не виведеш рогулейку?

Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. Ареал її побутування зачіпає території України, Білорусії, Польщі, що вказує на давнє слов'янське походження. Текстовою особливістю цих рогульок є рефрен «рано-нерано», етимологія якого є також ще дослов'янська. Але рогульки - не єдина назва весняних хороводів, що побутують на теренах Волині.

На особливу архаїчність претендують хороводи-«поколі», які водили на пагорбах, де найраніше розтавав сніг. Поколя – найточніше вирішення суті веснянки, що водиться по колу, та її давньої основи, генетично обумовленої релігійно-магічними діями.

В окремих зразках хороводного жанру вгадуються відгомони культової хореографії, яка посіла вагоме місце в смисловій та дійовій структурах прадавнього весілля. Одним із рідкісних випадків побутування ритуальної хореографії, що має культове забарвлення, є весільний ліричний дівочий хоровод «Кладочка». Це не тільки танцювальна мініатюра, що воскрешає картини сільського весілля; це справжній ритуал втаємничення, де символічний зміст отримує образно пластичне втілення.

Весілля, як відомо, завжди містить символіку переходу, коли людина стає в очах суспільства «повноправною» й отримує можливість виконати своє головне призначення – продовження роду. Ритуальний антураж весільного дійства мав відобразити радикальну зміну онтологічного способу буття і суспільного статусу дівчини та її перехід в інший, заміжній стан. Цим зумовлено використання символіки мосту як межі між двома світами, що закріплюють універсальні позиції: тут-там, свій-чужий, теперішнє-майбутнє, чоловіче-жіноче начала. Міст – символ єднання, одруження, символ життя, що з'єднує два береги, дві людські долі. У деяких селах Волинського Полісся досі пам'ятають як молоду вели до нареченого по драбині – символ драбини стоїть в одному семантичному ряду з мостом [3; 29].

У народній танцювальній традиції Волині плавні, сповнені чистоти й поезії хороводи співіснують із динамічними польками.

Польки мають масу варіантів і оригінальних форм, у кожній з яких своя назва: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська. Їм притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпуса і голови. Побудова танцювальних фігур і малюнків повністю відповідає своєрідній манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертів із різними елементами. Полька трапляється подекуди у таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та

гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів із помітними акцентування кроків).

Мелодії польок емоційно виразні та різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву: «Тетяна», «Попадя», «Псальма», «Військова», «Соловейко» тощо. В одному випадку відображаються трелі соловейка (полька «Соловейко»), у другому - використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), у третьому – емоційно невиразні, монотонні приспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псальма») тощо.

Самобутню царину танцювальної творчості Волині являють кадрильні форми, що набули місцевого колориту, неповторного вигляду.

Кадриль складається з багатьох фігур (до 12-ти) й відзначається різними хореографічними варіантами танцю. Плавний, повільний рух, благородну простоту манери виконання Охромієвської кадрилі, статичну ходу Держанівської, стриманий характер подільської «Дев'ятки» контрастно відрізняють роздольність, нестримна сила і запал волинської. Для неї характерні різноманітні побудови пар: у два протилежні ряди або розміщені по кутах квадрату, хрестоподібні переходи або обмін партнерами. Та все ж домінує колова форма. Так, наприклад, пари учасників кадрильного танцю рухаються по колу кроками, і тільки після того, як коло обійдене, виконавці шикуються у дві протилежні лінії. Закінчується танець як і починався, – загальним проходом по колу.

Хореографічному образу волинської кадрилі притаманні забарвленні нотками лукавості пустотливі інтонації та життєрадісність. Кожна фігура танцю відрізняється від іншої, зазвичай, паузами – зупинками і в музиці, і в танці. Статично-повільні рухи порушуються завзятою полькою з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні назви фігур: «полька вліво», «полька вправо», «вальси», що викрикуються кимось із танцюристів, наче визначають свою хореографічну лейттему.

Отже, волинська кадриль являє танцювальну сюїту, компоненти якої пов'язуються певним порядком фігур, побудовані на контрасті статики і динаміки.

Поєднання хореографічних елементів із пісенними призвело до виникнення жанрових різновидів в системі танцювального фольклору Волинського краю. Так з'явилися змішані вокально-хореографічні форми, у яких співіснують наспіви й рухливі виразні компоненти. Органічне поєднання танцювальних пісень із пританцівками сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні, конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюри імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною формою.

Триндички – здебільшого масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках та обертаннях на місці. Інколи він має тривалу й розгорнуту форму: розпочинається з невеличкого проходу й переходить у виразне та складне за ритмікою дріботіння і притупування. Зазвичай виконавці пританцьовують і під час виконання куплетів (частівкових «жартів-примовок»), і після вокальної частини, у перервах між співом.

Хоча локальні ознаки танцювальної творчості на території Волині достатньо однорідні, все ж можливо виокремити декілька цікавих районів, багатих самобутніми танцями. Майже в кожному з них є щось особливе, що відрізняє місцевий танцювальний фольклор.

Порівняно стійким збереженням архаїчних елементів у танцювальній культурі відзначається Полісся. Це передусім глибинка Волинського Полісся – Камінь-Каширська земля. Тут у багатьох селах зберігся глибокий пласт давніх реліктових, можливо, праслов'янських звичаїв та обрядів, автентична традиційна манера виконання танців.

У селі Лучини побутує жвавий, життєрадісний «Крутях», що характеризується коловими побудовами, рухливими фігурами, серед яких трапляються заплутані рухи, досить типові для «кривого танцю». Місцеві жителі порівнюють його звивистий, закручений малюнок із вузькими стежками, що пронизують болотисту поліську місцевість. «Між горбами кривий шлях, затанцюємо крутях», – вигукують перед початком танцю виконавці, і,

тримаючись парами за руки, дрібно-дрібно похитуючи ними в такт музиці, заплітають вигадливі, примхливі лінії. Спостерігаючи за народними поліськими танцями, можна помітити, що окремі рухи в них виконуються на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4. Ця особливість стосується і танцю «Крутях» [6; 150-152].

Локальна своєрідність волинських танців виникла завдяки різним комбінаціями місцевих танцювальних форм із хореографічними традиціями сусідніх народів. Найбільший вплив на розвиток та становлення танцювальної культури Волині мали Білорусія і Польща, що визначається, перш за все, територіально-географічним фактором. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі та своєрідній танцювальній стилістиці. Але їх вплив на лексику волинського народного танцю був неоднозначним, це означає, що місцеві жителі не лише запозичили їх, а намагались змінити, адаптувати згідно вимогам своєї хореографічної традиції. Усе це посилило видовище танцю, а головне – активізувало загальний інтерес до хореографічного мистецтва.

Так, у лексиці танців населення українсько-білоруської етнічної смуги (північні райони області) трапляються окремі рухи, властиві білоруському народному танцю. Це і високі підскоки під час обертів у польці, пружні рухи ногами, різноманітні елементи трясучки – чи то різкі похитування корпусом і руками, чи стримані піднімання і опускання плечей.

У районах, що межують із територією Польщі, помітний вплив польської хореографічної культури. В арсеналі танцювального фольклору західних районів трапляються не тільки танці іноетнічного походження – «Краков'як», «Мазур», «Оберек», але й своєрідна танцювальна стилістика. З переінтонованих польських рухів, що увійшли в лексику волинського танцю, слід назвати характерний чоловічий поворот із вихилясом, опускання на коліно, перемінні і приставні кроки, вальсові оберти з підніманням партнерки. Навіть назви танців «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек», за якими вони відомі в регіоні, свідчать про їхню стилістичну зміну, спрощення, залежність і зумовленість більш самодостатніми явищами танцювальної культури.

Незважаючи на спільність багатьох елементів танцювального фольклору Волині, локальні його різновиди зберігають яскраву своєрідність, в одних випадках утримуючи в собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми етнічними групами або народами.

Аналізуючи особливості волинського народного танцю, слід звернути увагу на специфіку танцювальної лексики, її структурі властиві своєрідні рухи та ходи. До них належать різноманітні за манерою та технікою виконання дрібушечки, притупи й підскоки, підбивки і стрибки на місці з просуванням, прості й складні плескачі по корпусу тіла та стегну, всілякі оберти, повороти, кружляння на підскоках із притулом, дрібні переступання з підскоками, хитромудрі за малюнком проходи й перебіжки та численні присядки. У волинських танцях досить виразні всі частини тіла. Ці регіональні танцювальні па збагачують народну хореографічну лексику, що сприяє виникненню нових, оригінальних творів українського народного хореографічного мистецтва.

Незважаючи на спільність багатьох елементів танцювального фольклору Волині, локальні його різновиди зберігають яскраву своєрідність, утримують в собі архаїчні ознаки та риси, що виникли у процесі етнокультурного взаємообміну із сусідніми етнічними групами або народами. Все це є свідченням того, що хореографічна культура Волині посідає вагоме місце у подальшому розвитку українського танцювального мистецтва.

Джерельні приписи

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В.Верховинець. – К.: Музична Україна, 1990. – 151 с.

2. Гуменюк А.І. Народно-хореографічне мистецтво України / А.І. Гуменюк. – К.: АН УРСР, 1963. – 235 с.

3. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору / В.Давидюк. – Луцьк: Твердиня, 2010. – 446 с.

4. Kolberg O. Dzielawszystkie. Wolyn. Suplement do tomu 36 / Oskar Kolberg. – Poznan: Instytutim. Kolberga, 2002. –306 s.

5. Нариси до історії українського народного танцю: практичний матеріал для вчителів ЗОШ, шкіл нового типу та керівників позашкільних закладів / Укл. В.Купленник. – К.: ІЗМН, 1997. – 64 с.

6. Ошуркевич О. До джерел / О.Ошуркевич. – Луцьк: ВАТ «Вол. обл. друкарня», 2008. – 351 с.

Резюме

Проаналізовано хореографічну культуру Волині в контексті розвитку танцювального мистецтва України. Систематизовано народні танці волинського регіону, визначено чинники, що обумовили локальну своєрідність волинського танцю.

Ключові слова: хореографічна культура, танцювальне мистецтво, волинський танець.

Summary

Stepanyk I. **Choreographic Volyn Culture in the context of the dance Ukrainian art**

Choreographic Volyn Culture in the context of the dance Ukrainian art is analyzed in the article. Folk dance of Volyn region is systematized and factors which caused local peculiarity of Volyn dance are found.

Key words: choreographic culture, dance art, Volyn dance.

Аннотация

Рассмотрено хореографическую культуру Волыни в контексте развития танцевального искусства Украины. Сделана систематизация народных танцев волынского региона, определенно факторы, обуславливающие локальное своеобразие волынского народного танца.

Ключевые слова: хореографическая культура, танцевальное искусство, волынский танец.

УДК 745.52(477.42)

О.С. Мойсюк

САКРАЛЬНІ ТКАНИНИ ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ОСЕРЕДКИ ВИРОБНИЦТВА, РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Актуальність теми вбачається у висвітленні церковних тканин Житомирського Полісся, творцем яких виступає народний майстер. У різних наукових розвідках, які так чи інакше торкаються цієї теми, дане питання не отримало окремого ґрунтовного аналізу. Здебільшого дослідниками розглядається роль тканих виробів даної типологічної групи в ритуальних та святкових обрядодійствах, а в інших випадках фрагментарно згадуються деякі аспекти побутування окремих типів народних тканин в інтер'єрі храму.

В основному увагу науковців привертало таке мистецьке явище, як різноманітні церковні гапти та золототкані вироби.

Цій темі присвячено чимало наукових досліджень відомих українських та зарубіжних вчених: Т.Кара-Васильєва [6; 7], Р.Косів [8], О.Катасонова, Н.Маясова, О.Никорак [11], М.Новицька [14], О.Олійник, Р.Орлов [15], Н.Пальмов, М.Фехнер. Проте, тема народного ткацтва окремих видів церковних інтер'єрних та одягових виробів здебільшого оминається у науковій літературі, очевидно тому, що такий тип сакральних тканин був «неканонізований» та кількісно локалізований в периферії, тобто в невеличких церквах на теренах сільської місцевості. Зокрема, О.Никорак [11] висвітлює ткані й вишиті народні тканини в поєднанні з іншими церковними компонентами (іконами, гаптами, різноманітним літургічним начинням тощо) та розглядає синтез цих атрибутів, що формують комплексний ансамбль і створюють загальну «художньою обставу» храму [11; 268]. Л.Булгакова [2; 4] та Р.Захарчук-Чугай [5] в контексті народного традиційного мистецтва охарактеризовують деякі аспекти побутування тканих і вишитих інтер'єрних виробів, функціонально призначених для церкви.

Поряд із шедеврами церковного шитва, народні сакральні вироби також мають класифікацію та самобутнє оздоблення, обумовлене технологією ткацтва і можуть стати визначним об'єктом для окремого наукового дослідження.

Витоки зародження літургійного золототкацтва та шитва на теренах України сягають княжих часів, а саме історичного рубежу прийняття християнства. Наслідуючи візантійські традиції, українські майстри прикрашали дорогими тканинами інтер'єри храмів та шили літургійний одяг. Багатство тканин, затканих або гаптованих золотом та їх символічна орнаментика у синтезі із полиском й яскравістю кольорової гами створювали відчуття надзвичайної святості, підкреслювали святковість Богослужінь. В інтер'єрі стародавнього храму великим сакральним значенням наділені церковні предмети з тканин. Наповнені змістовною християнською символікою, церковні тканини, як важливі атрибути під час Богослужінь, виконували й декоративно-обрядову функцію та надавали особливе урочисте звучання навколишньому інтер'єру. Навіть початковий технологічний процес виготовлення сакральних тканин супроводжувався певним духовним семіотичним змістом, таїнство пізнання якого висвітлюється у біблійному першоджерелі – Старому Заповіті, згідно з текстами якого вміння прясти і ткати даровано людям від Бога: «И исполнил его духом Божиим, мудростию, разумением, ведением и всяким искусством, составлять искусные ткани, работать из золота, серебра и меди», «Он исполнил сердце их мудростию, чтобы делать всякую работу резчика и искусного ткача и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленой и висонной ткани, и ткачей, делающих всякую работу и составляющих искусные ткани» [1, Вихід. 35:31,32,35]. Прядиво і тканини ткачі офірували для Божого храму; цей давній сакральний процес, що дійшов до сьогодення, також підтверджується старовинними біблійними текстами [1, Вихід. 35:24-26].

Як відомо, церковні інтер'єрні тканини (завіси царських врат та ікон, воздухи, покрівці,

плащаниці, надгробні покриви, пелени, хоругви тощо) й облачення духовенства (саккос, фелони, стихарі, митри, єпитрахилі, орар, набедренники тощо) виготовлялися з яскравих дорогих тканин (атлас, східновізантійські та перські оксамити, парча, тафта), що привозилися із Сходу та Західної Європи і прикрашалися дорогоцінними каменями, перлами, срібними, золотими дрібницями і гаптувалися шовковими, срібними й золотими нитками [11; 267]. Серед церковних тканин яскраво виділяються золототкані. Аналізуючи типологію та художньо-стильові особливості сакральних атрибутів з тканин, О.Никорак зробила висновок, що «художнє вирішення давньоруських тканин еволюціонувало на основі засвоєних праслов'янських традицій і східних та західних зразків. За типами тканин, їхнім декором та призначенням простежуються риси, що певною мірою засвідчують спільність процесів розвитку матеріальної і духовної культури слов'янських і неслов'янських народів Візантії та Західної Європи» [11; 268]. Поряд із «канонізованими» церковними тканинами тривалий час побутують народні «неканонізовані», що в комплексі з загальною системою храму створюють відчуття композиційної цілісності та довершеності, слугують ідентифікуючою ознакою, що віддзеркалює самобутні риси окремого регіону або певного локального осередку. На відміну від іконографічних схем та сюжетів із християнською символікою, народні тканини характеризуються усталеним орнаментально-композиційним устроєм, що відображає давній народний світогляд (наприклад, в орнаментальних смугах церковних рушників поряд із християнськими присутні архаїчні мотиви: ромб, ламана лінія тощо). Вірогідно тому, що прихожани приносили в дар церквам тканини власного виробництва, що за оздобленням мали найкращий вигляд «з погляду мистецького» [11].

На теренах Житомирського Полісся ця типологічна група тканин поширена не повсюдно, при чому навіть не у всіх локальних центрах, де був розвинений ткацький промисел. Це явище набуло розвитку в окремих осередках Народицького, Овруцького, Коростенського, Новоград-Волинського районів Житомирщини, зокрема, у с. Великі Мошки, Давидки, Піхотське, Старий Дорогинь, Новий Дорогинь, Листвин Народицького р-ну, с. Бехи Коростенського району, с. Думинське, Гладковичі, Левковичі Овруцького району, с. Повчино Новоград-Волинського р-ну, у тому числі в окремих селах, що входять до складу Українського, Білоруського та Польського Полісся, зокрема, у с. Невірків Корецького району Рівненської області й с. Міняне Грубешівського р-ну Люблінської обл. Польщі. Очевидно, що процес створення народними майстрами тканин для храмів, був обмежений церковними постулатами і знаходив своє відображення лише у реставрованих прихожанами церквах, що потребували возведення та допомоги після руйнівних історичних перипетій. Варто зазначити, що у храмах латинського обряду й у більшості православних церков Московського патріархату відсутні традиційні тканини [11].

Значного руйнування зазнала храмова архітектура Полісся внаслідок заборони Російського Синоду 1801 року будувати церкви в українському стилі. Найдавніші церкви оголошувались «ветхими» і перебудовувались у псевдоруському стилі, внаслідок чого разом із знищеними пам'ятками народної дерев'яної сакральної архітектури Полісся була втрачена значна частина унікальних сакральних тканин. Цікавим також є той факт, що збережені пам'ятки реставрувались, а окремі збережені фрагменти (золототкані або гаптовані) нашивались на священицьке облачення та інтер'єрні тканини, але внаслідок старіння тканин при частому використанні, а також численних пожеж та грабежів під час воєн та інших історичних чинників, значно скоротилась кількість старовинних тканих предметів церковного вжитку. Збережені в даний час речі складають лише невелику частину колишнього оздоблення храмів і шат.

До кінця XIX століття церковне мистецтво шиття зазнало занепаду. Розповсюдження в окремих локальних осередках даного регіону набуває застосування у церковному інтер'єрі тканих виробів місцевих майстрів, що націлює на думку про зародження традиції побутування «неканонічних» церковних тканин, формування якої, на погляд О.Никорак, почалося з кінця XIX століття [11; 271].

На початку XX століття були спроби відродити церковне мистецтво, але у зв'язку з пануючим політичним атеїзмом, що руйнував українське Православ'я, цей процес зазнавав невдач. Існують документальні підтвердження та свідчення очевидців (ігуменя Наталія, ігуменя Рафаїла, матушка Надія), що мистецтво гаптарства і ткацтва продовжувало своє існування, зокрема в Корецькому Свято-Троїцькому жіночому монастирі, який чи не єдиний в регіоні приймав монашок з інших, закритих тогочасною владою, монастирів. Ці руйнівні процеси негативно відобразились на церковному мистецтві. Лише у віддалених поліських селах зберігалось мистецтво орнаментального ткацтва для церкви.

У другій пол. XX століття, крім монашок, для церкви широко виготовляли тканини народні майстрині, що брали найкращу сировину для майбутнього виробу. Процес виготовлення таких тканин набував глибокого духовно-обрядового змісту. У публікаціях [5] зафіксовано випадки, коли священик власноруч виготовляє ткані вироби для церкви (отець І.М. Голуб, с. Новий Дорогинь, Народицький район). Такі тканини, в тому числі одяг священнослужителів, виконують «образно-символічну, культову функцію в церковному богослужінні, протягом якого згадується і відтворюється в певних символічних діях все життя Христа» [6], водночас «зміст літургії, її християнська символіка зумовили й художньо-стилістичний, культовий характер пам'яток шитва» [6]. Відомо, що з 1920-30-х років в українських храмах хоругви, виготовлені з білого тканого полотна [8], вишивалися гладдю або хрестиковою технікою. Вишивання з цього часу в деяких місцевостях Житомирщини переходить до народних майстринь, що раніше не практикувалося, оскільки гаптовані сріблом та золотом сакральні тканини, виконувалися у монастирях досвідченими монахинями, які мали своїх учениць. Зустрічаються також ткані хоругви з традиційним поперечносмугастим вирішенням, на які нашивалися образи Ісуса Христа, Богородиці та Святих [11].

Найпишніші «канонізовані» тканини розташовані переважно на великому Престолі центрального вівтаря, що є композиційним центром загальної системи храму [11]. Більш локанічні за декоративним оформленням ткані та вишиті вироби призначаються на інші священні місця, зокрема, тетрапод, бічні вівтарі й престоли при них тощо. Укладені за принципом симетрії і рівноваги відносно центрального вівтаря і Престолу, такі тканини створюють відчуття певного послідовного устрою, серед якого виокремлюється центральні домінанти, на яких зосереджується увага прихожан.

Серед храмового начиння з народних тканин виділяються ткані церковні рушники. Аналогічно до інтер'єру оселі, рушники розвішують у церкві на іконостасі, над дверима, Царськими вратами і дияконськими дверима, на ікони, хрести, зокрема, процесійні та виносні, патерицях – у тетраподі, навах тощо. Тканими, частіше вишитими рушниками, а також серветками, накидками, доріжками та рядюжками також покривають аналой; їх підстелюють під підсвічники, напрестольні хрести. «Обрусами» накривають Престол, а скатертиною – тетрапод, аналой, проскомидійник [11]. Широке призначення в церкві мають також килимові вироби (доріжки, рядюжки, килимки, запаски, килими), якими застеляють лави, підлогу, іноді – стіни. Вужчий функціональний діапазон мають покривала (рядна, килимки), якими застеляють лави. Іноді традиційні тканини, в синтезі з іншим храмовим начинням, внаслідок пишності і свого кількісного складу перевантажують церковний внутрішній лад та створюють певний дисонанс.

На відміну від сакральних гаптів, співрозмірними домінантами яких виступають образно-символічна функція та художньо-стилістичний характер трактування, церковні ткані рушники, виготовлені народними майстрами, мають сакрально-естетичне звучання і, водночас виконують декоративно-обрядову функцію, де остання є базисною.

Рушник за тисячоліття віросповідування християнства увійшов в інтер'єр українських церков, посів гідне місце поряд з іконами в українській хаті, увійшов у вітчизняну християнську обрядовість. У залежності від головного призначення, рушники можна поділити на три групи: декоративно-обрядові, сакральні (церковні) та побутово-гігієнічні, де

перша і друга групи тісно взаємопов'язані. Наприкінці XIX – поч. XX ст. у першій і другій групах домінували художньоткані рушники – «завіски» – довгі (3-6 м, рідше до 12 м) неширокі (25-30 см) полотнища, виткані декоративними ремізно-підніжковими килимово-закладною та перебірною техніками. У художній образності українських рушників, житомирська завіска має свою самобутню красу, що вражає глибокою архаїчністю та величністю орнаментально-композиційної побудови, що не зустрічається в жодному іншому регіоні України. Майстрині, зокрема з сіл Бехи, Левковичі, Гладковичі, виготовляли рушники килимовою технікою: «ткали завіски як килими, оскільки по іншому не вміли» (С.Нечипоренко); завдяки такій техніці та, власне, розмірам, рушники набували виразного майже монументального звучання.

Як відомо, на початку XX століття орнаментований домотканий рушник («завіска», «божник») ще входив до складу приданого сільської дівчини, тим самим засвідчуючи її вправність у ткацькому ремеслі: «Коли молоді заходили в церкву, обов'язково треба було мати рушник на ікони» (П.Прокопчук, Г.Мельничук с. Повчино Новоград-Волинський р-н); «Таким рушником завішували усі ікони повздовж стіни; довжина завіски іноді сягала понад сім метрів» (Н.Старченко, с. Чоповичі Малинський район).

Самобутність завісок Житомирського Полісся виявляється в орнаментально-композиційному оформленні. Поле цих виробів по всій площині вкрите рясними поперечно розташованими орнаментальними смугами з дуже збільшеними геометричними узорами червоно-чорного (НМУНДМ КТ-1398 КП-24056) або поліхромного вирішення (ЖКМ КП-384 / ЛУ III Т-116), що чергуються з червоними гладкотканими смугами, перемежованими білим тлом полотна. Залежно від функціонального призначення, технології виготовлення та орнаментально-композиційного вирішення, серед декоративно-обрядових рушників Житомирського Полісся можна виділити також святкові рушники – «красні», де домінує червоний колір (МІГ КН-21040, МІГ КН-750) та ритуальні з перевагою чорного узорного тла (МІГ КН-21036). Такі рушники майстрині також часто офірували церквам. Крім цього, жертвували також рушники з локанічним оздобленням на «нужди церкви».

Місцеві майстрині наголошували, що для них було надзвичайною радістю ткати орнаментовані рушники в оселю на ікони, але найбільш відповідальним є процес виготовлення сакральних рушників у церкву на образи. Такі рушники вони вважали дорогоцінними, що засвідчує високий духовний рівень та почуттєво-емоційний характер майстринь, що є серцевиною національної ментальності; адже семіотичний статус таких виробів залежить не тільки від їх функціонального призначення, але й від усталених традиційних критеріїв, які вони шанобливо наслідували від своїх батьків.

На Житомирському Поліссі збереглася традиція давати обітницю – дар рушниками, які називали «обітний», «оброчний», «обиденник», «обдзень», «обідень», «від бездощів'я», кожен з яких виконує певну обрядово-символічну функцію. Зокрема, рушниками або хустками, фартухами обв'язували придорожні фігури, вішали на придорожних, а також надмогильних та присадибних хрестах. Інколи на таких хрестах було по декілька чи по кілька десятків тканих і вишитих рушників. Біля церкви, в церкві на хрести та ікони вішали також «обітні» рушники. Ця традиція офірування, що дійшла до початку XXI ст. на Поліссі, є «вагомим аргументом збереження прадавніх вірувань» [12], що до сьогодні, у синтезі з християнським світоглядом, взаємодіють на теренах України. Звичай розвішування таких «оброчних» рушників, як зазначає О.Никорак, «відомий українцям від язичницьких часів» [12]. Такі сакральні тканини ткали здебільшого дівчата або вдовиці. Під час процесу виготовлення ритуальних («обиденних») тканин обов'язковим було проходження всіх технологічних процесів та норм: від м'яття льону чи конопель, прядіння та снування до ткання полотна за один день, або одну ніч чи добу, тобто в обмеженому, обрядово визначеному відрізку часу, при ретельному дотриманні вимог щодо учасниць ритуалу, їх кількісного складу та вікового цензу. Сукупність цих чинників, тобто дотримання обрядової чистоти згідно з народним віруванням, надавало тканинам надзвичайно високого

сакрального змісту [12].

Слід зауважити, що коли ткали рушники для церкви, тоді збиралася нарада сестриць із церкви та ткалі, які разом радилися і вирішували які ткати рушники на ікони, на Розп'яття, або на царські та дияконські врата [5]. Різноманітними за орнаментально-композиційним вирішенням є церковні рушники на образи, запрестольний Хрест, на виносний Хрест, Різдвяні, Великодні свята, для Богослужінь у церкві під час постів, а також ритуальні «погребельні» рушники, що мають неповторну орнаментику і насичену темну гаму з домінуючим чорним кольором. У церкві, що знаходиться в с. Дорогині Народицького району, є велика кількість виразних за орнаментально-композиційним ладом сакральних тканих рушників. Отець І.Голуб, добре володіючи технологічними прийомами і техніками ткацтва, яких навчився з дитинства у матері та батька, виткав велику кількість рушників для церкви [5; 300]. Ці рушники відрізняються за своїм узорно-композиційним ладом та колористикою, в залежності від функціонального призначення та семіотичного змісту.

У с. Листвин Р.Захарчук-Чугай були записані цікаві відомості про ткані рушники, що зберігаються в церквах, зокрема «від бездощів'я». Місцеві жителі дотримувались давніх звичаїв, де також простежується процес синтезу язичницького та християнського світогляду: «Якщо на весні або влітку довго не було дощів, тоді ставили ткацький верстат на перехрестя (роздоріжжя), сходились усі та зносили мички льону, пряли нитки, снували основу і ткали цілу ніч рушник до сходу сонця. Вранці заносили рушник у церкву і молились Богу» і, за словами респондентів,: «На наступний день ішов дощ» [5; 301].

Широкий функціональний діапазон в українських церквах, у тому числі житомирських, мають килими та килимові вироби. Даною типологічною групою народних виробів не тільки прикрашали стіни та підлогу, накривали лави, але й використовували в літургії й святкових урочистостях, а також як надгробні покриви (с. Гладковичі, Левковичі, Овруцький р-н). Найдавніша літописна згадка про килими, що побутували на теренах Житомирського Полісся, походить від 977 року, що свідчить про їхнє сакральне, зокрема ритуальне призначення. Це опис смерті й поховання деревлянського князя Олега в Овручі, де йдеться, що «винесли его и положили на ковре» [16]. Також і далі згадується про звичай класти пораненого або мертвого князя «на ковре» [16]. У старовинних актах, описах церковного майна на теренах Житомирщини, згадуються рядюги, килимки, килими з «різними квітами», «пташками», у різнокольорові смуги, з вузенькою каймою, йдеться й про різнокольорові смугасті, «проткані квітами» килими, «на червоному тлі різнокольорові смуги», «смуги, впоперек хрести великі різних кольорів», ворсовий килим «пристриганий квітами», «на жовтому тлі квіти київської роботи».

Килимові доріжки, зазначає Ю.Лащук, також ткали спеціально для церкви – «на жертвування» [9; 57], побутування яких представлено і сьогодні на різноманітних церковних святах, або як прикраса інтер'єру храму. Зрідка зустрічаються домоткані доріжки у житомирських церквах, зокрема, у с. Повчино Новоград-Волинського р-ну. Цікавим є те, що такі доріжки або килими з автентичною житомирською орнаментикою побутують у церквах сусідніх областей, зокрема, у церкві Св. Дмитрія Солунського у с. Бузова, Києво-Святошинського р-ну Київської обл. та в церкві с. Невірків Корецького р-ну Рівненської обл.

Запаски з килимовим, типовим для Житомирщини автентичним орнаментом, у другій пол. XX ст. продовжують побутувати як інтер'єрна тканина, а в церквах їх підстелюють під коліна як молитовні килимки [3; 164], адже запаски даного регіону становлять килими в мініатюрі, у яких знаходить продовження мистецтво килимарства. Ткали ці вироби з відкритими і закритими композиційними схемами, орнаментальні елементи і мотиви яких були такі ж самі, як і на килимах (зокрема, житомирські антропоморфні «на козака»). Прикладом є килимова «запаска», виготовлена у 1910 році ткалею Пашинською Ф. (1882-1942 рр.) із села Васьковичі Коростенського р-ну, Житомирської обл.

Одяг вищого духовенства оздоблювався найдорожчими матеріалами. Облачення церковного духовенства та монашества використовується як під час Богослужінь, так і в

повсякденному житті. Повсякденне облачення складається з підрясника, ряси (для дияконів та ієреїв), мантії, «клобука», наперсного хреста та «панагії» (для архієреїв). Кожний чин духовенства відрізняється облаченнями, серед яких розрізняють архієрейське, ієрейське, дияконське та паламарське. Серед багатства дорогоцінних одягових тканин та окремих компонентів священицьких комплексів вбрання, для нашого дослідження цікавим є підризник, що, на відміну від стихаря, був із вужчими рукавами та виготовлявся найчастіше з білого тканого полотна з багато-орнаментованим подолом. Зверху вдягався фелон (риза), нарукавники (поручі), єпитрахиль та пояс. Ткані полотняні сорочки священнослужителів відрізняються від звичайних сорочок покроєм комірця, а також особливим елементом – «колораткою», що є невід'ємним атрибутом такого одягу. Найбільш поширеними кольорами сорочок є чорний та білий, характерні для усіх історико-етнографічних регіонів України.

Отже, серед тканих церковних виробів за регіональними особливостями, функціональним призначенням та орнаментально-композиційним вирішенням, народні тканини можна поділити на чотири групи, що, у свою чергу, мають розгалуження на підгрупи і типи. Серед інтер'єрних виробів виразно виділяються рушники, що поділяються на шість підгруп: церковні рушники на ікони (завіски, божники), домінантною функцією тут виступає естетично-обрядова; весільні рушники на ікони (божники, перев'язувачі); рушники для хрещення немовлят; ритуальні (погребельні); обрядові – на хрести біля церкви, роздоріжжі, цвинтарі тощо (обітній, оброчний, від бездощів'я та ін.); рушники «на нужди церкви». Інтер'єрні килимові вироби, у свою чергу, поділяються на чотири групи: молитовні килимки (запаски), доріжки, рядюжки та килими. Ручноткані одягові компоненти зустрічаються досить рідко на теренах Житомирщини, але серед виявлених виділяються два: підризник та сорочка.

Найяскравішим поліфункціональним твором із найширшим діапазоном застосування серед народних традиційних виробів, функціонально призначених для церкви, виступає тканий рушник. Функціональне співвідношення сакрального, декоративно-обрядового та символічного значень рушника, як твору народного мистецтва, виявляється в тому, що він виступає як один із найважливіших елементів у системі літургійного дійства, різноманітних святкових урочистостей, обрядів, ритуалів. Обрядова функція безпосередньо стосується життя людини, її світогляду та її зв'язку з вищим світом і пов'язана з найважливішими моментами в житті – народженням, хрещенням, весіллям, смертю. Домінування художньо-естетичної функції рушника проявляється у художній організації церковного інтер'єру, де житомирські завіски та божники урочисто прикрашали ікони, водночас виступаючи як невід'ємний сакральний атрибут.

Джерельні приписи

1. Библия. Книги Старого и Нового Завета. – СПб., 2000.

2. Булгакова Л. Поліський рушник ХХ ст. / Л.Булгакова // Полісся України: Матеріали історико-етногр. дослідження. – Л., 1999. – Вип. 2. Овруччина.

3. Булгакова Л. Традиційний жіночий одяг першої половини ХХ ст. / Л.Булгакова // Там само. – С. 159-176.

4. Булгакова Л. Художньоткані рушники Полісся / Л.Булгакова // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнар. конф. – К., 1996.– С. 296.

5. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / Р.В. Захарчук-Чугай. – Л., 1999. – Вип. 2. Овруччина. 1995.

6. Кара-Васильєва Т.В. Українське літургійне шитво / Т.В. Кара-Васильєва // Людина і світ. – 1996. – № 11-12. – С. 9-12.

7. Кара-Васильєва Т.В. Шедеври церковного шитва України XII-XX ст. / Т.В. Кара-Васильєва. – К.: Інформ.-видав. центр Укр. православної церкви, 2000. – 258 с.

8. Косів Р. Українські церковні хоругви останньої чверті XVI – першої третини ХХ

століть / Р.Косів. – Доступне з www.risu.org.ua.

9. Лащук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся / Ю.Лашук. – Л.: Каменяр. – 1992.

10. Никорак О. Деякі аспекти сакральної функції тканин у традиційній культурі українців / О.Никорак // V Конгрес МАУ: Історія. – Чернівці: Рута, 2004. – Ч. 2. – С. 521-525.

11. Никорак О. Традиційні художні тканини в сучасному інтер'єрі українських церков / О.Никорак // Народознавчі зошити. – Львів. – 2003. – № 1-2. – С. 267-271.

12. Никорак О. Традиційні тканини Полісся: ритуальні функції / Олена Никорак // Полісся у контексті сучасної культури. – Рівне, 2006. – С. 56-60.

13. Никорак О.І. Українська народна тканина XIX-XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості / О.І. Никорак. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2007. – 583 с.

14. Новицька М.О. Гаптування на Київській Русі: За матеріалами розкопок на території УРСР / М.О. Новицька // Археологія. – 1965. – Т. XVIII. – С. 25-26.

15. Орлов Р.С. Давньоруська вишивка XII ст. / Р.С. Орлов. – Археологія. – 1973. – № 2. – С. 41-60.

16. Повесть Временных лет: В 2 т. – М.: Изд. АН СССР. – 1950. – 1063 с.

Резюме

Висвітлюються проблеми дослідження сакрального народного ткацтва Житомирського Полісся як явища матеріальної та духовної культури України.

Ключові слова: традиційні витоки, сакральні тканини, народне ткацтво, регіональні особливості, церковні рушники.

Summary

Moisuk O. **Sacral fabrics of Zhytomyr Polesye: research problems, cells of production, regional features**

In the article is brightening problems research into folk weaving of Polissia Zhitomir region witch is originality phenomenon material and spiritual culture of Ukraine.

Key words: traditional sourses, sacramental materials, nations weaving, region peculiaritys, church towels.

Аннотация

Освящаются проблемы изучения сакрального народного ткачества Житомирского Полесья как явления материальной и духовной культуры Украины.

Ключевые слова: традиционные источники, сакральные ткани, народное ткачество, региональные особенности, церковные рушники.

УДК 72.012.6

Д.О. Костенко

ПРОБЛЕМИ ЗАБУДОВИ М. КИЄВА У ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДНИКІВ

Дизайн фасадних композицій будівель Києва різного стилю у ХХ століття є органічним чинником формування культури середовища, а відтак естетичною складовою створення образу міста. У ХХ ст. у забудові Києва відбулися інтенсивні зміни, пов'язані з новими художньо-естетичними пошуками архітекторів, нових технологічних матеріалів, соціальним розшаруванням суспільства тощо.

За останні двадцять років в Україні ухвалено низку важливих нормативно-правових актів, в яких важливе місце належить проблемам художньо-естетичних форм дизайну будівель. Це такі закони, як: «Про основи містобудування» (1992 р.), «Про архітектурну діяльність» (1999 р.), «Про планування та забудову території» (2000 р.), «Про охорону культурної спадщини» (2002 р.), «Про відповідальність підприємств, їх об'єднань, установ та організацій за правопорушення у сфері містобудування» (1994 р.) та ін., що вплинуло на естетику формотворення урбанізованого середовища, людину та її гармонізацію з навколишнім середовищем та актуалізувало розгляд особливості дизайну фасадних композицій м. Києва.

Як один із проявів культури ХХ століття, фасадні композиції будівель постійно привертали увагу як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників.

Метою статті є аналіз праць, автори яких розглядають особливості дизайну фасадних композицій як важливої складової художньо-естетичного образу будівлі.

Дослідження показало, що проблема формування дизайну фасадних композицій є мало опрацьованою як в теорії дизайну, так і архітектурі загалом. Більше того, проблема фасаду в архітектурі мало зазначена як проблема культурно-історичної цілісності.

Важливо побачити культуротворчий вимір композиції в архітектурі, що визначається в межах архітектурної рефлексії. Його можна зазначити як проекцію проблем архітектури в поле філософської думки.

Звернувшись до визначення поняття «фасад» відзначимо, що, зокрема, у словнику С.Ожегова, приміром, можна прочитати досить лопідарне визначення: «фасад – передній бік забудови» [13; 836]. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» формула презентації фасаду більш розширена: «Фасад.1. Зовнішній, лицьовий бік будівлі, що виходить на вулицю кожний з зовнішніх боків будівлі. Боковий фасад будинку. 2. Спеціальна вертикальна проекція об'єкта. 3. Переносне, іронічне, про обличчя, вигляд людини з переду» [2; 117]. «Словник архітектурних термінів» свідчать, що фасад розуміється як зовнішня, лицьова сторона будинку. Форми, пропорції, декор фасаду визначаються призначенням архітектурної споруди, його конструктивними особливостями, стилістичним рішенням його архітектурного образу [11; 180].

Поняття «середовище» не має чітко визначеного терміну в дизайні та теорії архітектури. Отже ці питання потребують уточнення.

До проблем особливостей дизайну фасадних композицій м. Києва зверталися українські та зарубіжні дослідники. Зокрема про це йдеться у роботах Р.Арнхейма, О.Габричевського, Н.Грачової, М.Гусєва, В.Макаревіча, Д.Малакова, А.Пучкова, А.Рябушина, В.Чепелика, Д.Яблонського, В.Ярового, В.Ясієвича та ін.

«Динамічна архітектура», за Р.Арнхеймом, починається з фасаду. Проте й досі це поняття розуміється лише у рамках архітектурних стилів та архітектурної поетики і композиції. Лише В.Чепелик інтерпретує поняття «фасад» у контексті українського архітектурного модерну як інтегральну «картину», фрагмент середовища, який може

складатися з багатьох архітектурних «картин»-фасадів [14; 378]. Така репрезентативність візуальної динаміки середовища міста є плідною, позбавляє зайвого елементаризму та штучного розуміння середовища як конгламерату об'єктів.

А.Гільдебранд у розвідці «Проблеми форми у зображувальному мистецтві» висунув гіпотезу, що людина сприймає образ рушійно-динамічно, адже такий спосіб належить більш раннім цивілізаціям, Єгипту, зокрема. Там ще немає загальної оптичної точки зору, яка б підсумовувала всі проекцій, тому єдність проекцій й утворює певну динаміку. Потім виникає проміжна стадія (динамічно-зорова або оптично-зорова), що пов'язується з мистецтвом Візантії. Згодом визначається оптична точка зору, що з допомогою прямої перспективи нагадує саме життя. Тобто від образного символізму поступово приходять до натуралізму [5; 137].

Якщо згадати трактати XIX століття, то не обійтися без розповіді М.Гоголя «Про архітектуру нашого часу», й якій йдеться про Санкт-Петербург, про його бажання, щоб вулиця нагадувала музей, в якому з'єднувалися будинки різних стилів [6; 61].

Є.Кириченко зазначає, що М.Гоголь осмислює «фасад» міста не як професіонал-архітектор, а як людина творчого складу. М.Гоголь намагається сформулювати постулати еклектики як творчої настанови архітектурного формотворення, коли замість однієї великої парадигми, тобто формотворчого напряму класицизму, приходить розмаїття стильових еклектичних парадигм: неоруські, неовізантійскі, неогрецькі, неоренесансні, неоготичні і інші стилі стають панівними конструкціями візуалізації фасадів. Набір інструментарію форм із цього конструктивного гербарія складає той тип еклектики, який формується, за Є.Кириченко, з 1830 р. і до кінця XIX століття.

Київ сформувався як забудова і мегаструктура в часи так званих «будівних лихоманок», що визначаться за Д.Малаковим в дусі еклектики. Тобто, якщо Є.Кириченко говорить про прибуткові будинки класицизму і прибуткові будинки еклектики, будинки модерну, то в Києві такого розмаїття не було. Класицизм, на жаль, приходить до Києва досить пізно, вже з додатком «нео»; неокласицизм розуміється в контексті еклектичного розмаїття стильових формотворчих настанов [10; 400].

Фасад розглядається в плані психологічному, естетичному, як візуальна картина, як належність будинку, належність декільком будинкам, як фасад – силует міста, презентація, репрезентація, як певна театрологія, якщо вже застосувати термінологію дизайн-програм, що використовуються в аналізі середовища міста, розвитку сучасного містобудування. Тобто, всі ці аспекти в контексті композиції виходять на єдність природно-вимірних, екологічних, естетичних, етичних, антропоморфних, а також культуровимірних і історичних ознак житлового середовища.

Аналіз літератури загальнотеоретичного змісту і спеціальної літератури з обраної проблеми показав наступне. У фундаментальному дослідженні Г.Земпера, присвяченого стилю, аналізується стиль як спосіб буття. Більш пізня робота – «Практична естетика» є зразком позитивістської рефлексії архітектора, що намагається розуміти архітектуру як симбіоз культурних складових. Визначення архітектури відбувається у вимірі культурно означених форм декоративно-прикладного мистецтва, тканин і всього того, що зараз звуть «антропосферою», «середовищем». Проблема, пов'язана з людиновимірним витоком мистецтва, загострена Г.Земпером, свідчить про рефлексивні настанови стилю модерн [9; 320].

В.Фаворський фіксує дві моделі грецької зображувальної реальності: рельєф як відсування об'ємів, площин, контурів рельєфа, і виходження цих об'ємів на глядача. Фактично, виникає образ рельєфа, що свідчить про активність зображення, пластики, що «рухається» на глядача і від нього. Все це пов'язують, звичайно, з законами сприйняття, але психологічний інтерпретативний простір динамічних трансформацій форм в архітектурі також розуміється як «рушійний» і, водночас, напівоптичний образ [15; 587].

Ці дефініції В.Фаворського проливають світло на динаміку візуального руху в просторі

архітектурного середовища – від фасаду – до глядача. Це певний візуальний «рельєф» і «контрельєф», за В.Фаворським. Але «барельєф» – вихід на глядача – відбувається поетичними засобами, що характеризують надмірність і структурно не завершену конфігуративність фасадних композицій [15; 588].

М.Волков дає поняття визначення поняття «композиція», виходячи з порівняння його з поняттями «структура» і «конструкція». Якщо структура – це ціле, що складається з закономірно пов'язаними частинами цілого. Адже, якщо ці частини функціонують, то така структура стає «конструкцією». Композицією візуальна цілісність стає, коли набуває смислових ознак. Це структуралістська позиція була прийнята в 20-ті роки XX ст. [3; 264].

Важливо, що В.Фаворський визначає абстракцію «композиційного» суб'єкта культури за типами сприйняття світу, тобто розуміння певних абстрактних суб'єктів культури, які стають аналогами зчитки інформації або сприйняття реальності, визначниками образності в Єгипті, Греції і інших культурах [17; 589]. Так, він говорить про певну «рухому» людину, «дотикову» людину, вводить конфігурацію «оптичної» людини, яка в своєму зорі завершує констеляції відносин руху та пластики. Здається, що всі ці здобутки ще мало опрацьовані для реконструкції архітектурної динаміки як візуально-оптичної реальності в композиції середовища міста [15; 590].

У трактатах доби Відродження теоретичний простір архітектури і, взагалі, сама професійна сторона майстерності цікавила багатьох архітекторів. Аналіз композиції був присвячений тим же проблемам, але вони поєднуються вже з іншим культурним контекстом. Твори Жан Батіста Альберті, Сансовіно, Серліо, Скамоціо, Паладіо і ін. стають засадничими для осмислення архітектурної гармонії вже в більш пізні часи.

Уїльям Моррис у праці «Искусство и жизнь» запобігає крайнощів технореалій, намагається говорити про «красу землі», симбіоз ремесел і техніки, адже ці думки носять скоріше утопічний і водночас міфологічний характер [12; 512].

Праці З.Гідіона, Р.Вентурі є тими джерелами, що підводять до підвалин постмодерної рефлексії в архітектурі. Такі дослідження, як «Сучасна архітектура» К.Фремптона і «Простір, час, архітектура» З.Гідіона є музейно-архівними анотаціями часу і анотаціями різних напрямів, видів творчості архітектури [1]. Адже можна вважати, що визначення архітектури, дане Ч.Дженксом: «Архітектура – це використання денотатом елементів (матеріалів, огорож), щоб артикулювати означувані (спосіб життя, цінності, функції), використовуючи певні доладні засоби (структурні, економічні, технічні, механічні…)», є концепт, що визначає архітектуру як певний знаковий образ постмодернізму [8; 568].

Особливо продуктивним для нашого дослідження є звернення до теоретичного доробку О.Габричевського, де останній, говорячи про те, як можна розуміти архітектуру, дає таку її дефініцію: «1. Архітектура (від грецького architecton – головний будівник) – зодчество в широкому змісті цього слова, що означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, архітектуру світозабудови. Лише у вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється побудова, яка є не лише корисною, але і об'єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відношень; 2. Особливу естетичну категорію (частіше архітектоніка, архітектонічність, що виражає природу естетичного об'єкта, структуру як конструкцію як результат, або подобу розумної цілеспрямованість побудови» [4; 864].

Звернемося до статті О.Габричевського «Одяг та будинок», де він проводить порівняльний аналіз формотворчих потенцій в одязі та архітектурі. «Наше тіло як форма індивідуації, – пише О.Габричевський, – є вища субстанціальна цінність. Воно є вищим і останнім критерієм всіх просторових відношень і цілісності системи цінностей, які розкладаються ніби по концентричним колам навколо ідеальної органічної одиниці. Кола ці є в той же час ніби етапами на шляху постійного розширення поля діяльності індивідуума на шляху постійного підкорення колишнього його «не Я». Кожне коло є жива форма, тобто

зліпок живого організму на мертвій матерії. В той же час таке коло є межа, що відокремлює і захищає індивіда як верховну цінність від вічно мінливої, непередбачуваної ворожнечі і ще нескореної стихії, і зрештою, й найважливіше, таке коло є ідеальна оболонка, що створюється ідеальним, субстанціальним ядром [4; 404]. «…Будь-який будинок може бути сприйнятий подвійним чином: зовні, як пластична маса, і зсередини, як рушійна просторова форма, що відображує ізольований від інших просторових, матеріальних цінностей оболонкою. На перший погляд аналогії з одягом недостатньо, особливо у випадку пластичного зовнішнього підходу. Дійсно, прикрашаючи і одягаючи пластичну цінність, орієнтуємо суто службову оболонку до маси людського тіла, до якого, власне, і прикладаємо нашу пластичну оцінку. У випадку архітектури пластична даність є як сама оболонка, яка нібито не залежить від її змісту» [4; 367].

Проблеми особливостей стилю фасадних композицій розглянуті в працях багатьох зарубіжних, і українських дослідників.

Композиція фасадів еклектики, зазначає Є.Кириченко у праці «Русская архітектура», є одним із неперевершених зразків Києва. Еклектика формувалась поступово і виникла в середині XIX століття як антитеза класицизму – єдиному нормативному стилю, що панував у світу. Майже всі прийоми, що використовують у зодчестві різних епох, служать джерелом для еклектики і є панівними конструкціями візуалізації фасадів [10; 400].

Особняки Печерських Липок стають майже образом доби еклектики: палацо на Банковій, 2 – це надзвичайно пишний ренесансний декор, що суцільно вкриває стіни, карнізи шатрові, завершені.

Проект будинку в садибі С.Лібермана, здійсненний академіком архітектури В.Ніколаєвим 1898 р. – цікавий неоренесансний еклектичний симбіоз, строгий тип палацо, фасадні композиції його складаються з трьох частин з центром, двома фланкованими входами зліва і справа, що свідчить про «багатофасадність». План набуває П-подібної форми. Але ця форма не приховує свій внутрішній простір в дворі, а, навпаки, виносить його в курдонер попереду [10; 403].

Переглянемо чудові будинки по Троїцькому провулку, 4, нині Рильський провулок (1903 р.), а також будинок по вул. Софіївська, 14/13 архітектора В.Ніколаєва (1900 р.) і, зокрема, будинок по вул. Прорізній, 24/39, архітектор К.Шиман (1899-1990 рр.). Елементи цих забудов несуть у собі ознаки модерну і еклектики. Це цікаво відбувається, коли будинок виходить на ріг вулиць, коли він колом «зустрічає» дві вулиці і таким чином багатофасадність еклектики розглядається як своєрідна пластична фраза. Часто на кут виносяться еркери, балкони, елементи, що дають можливість огляду панорами міста в різних напрямах і свідчать про те, наскільки складно розгортається сам фасад як образна презентація стильового типу.

Будинок на Великій Житомирській, 32 (архітектор І.Ледоховский, 1911 р.) свідчить про сецесію, впливи Відня. Це будинок камерний, невеликий, на чотири поверхи, але досить затишний і несе в собі багату пластику, де проєми різні, а їх орнаментальне оточення досить своєрідне [4].

Якщо поглянути на розвиток більш пізніх культурних версій інтроверсій фасадних композицій, то авангард у житловому середовищі мало зазначений в Києві саме на рівні таких масових будівних проектів. Це або будинки для керівництва або локальні будинки, здійснені Й.Каракісом, або вже потім широкі системи типової архітектури, які виникають у посттоталітарні часи. Архітектура вже розуміється як скульптура [7].

Після 90-х років ніхто не намагається охарактеризувати те житлове середовище, що виникає. З одного боку, його не можна охарактеризувати як типове, бо воно відходить від типових норм, хоча блок-секційна система зберігається, а з іншого боку, його не можна визначити як постмодерн, хоча і є такі експерименти, що виводять на постмодерні алюзії. Так, на Подолі в Урочищі і в інших місцях виникають псевдопостмодерні об’єкти. Утім знищення і ущільнення історичного середовища, щоб вивільнити місце для новітніх споруд,

не сприяє гармонізації житлового середовища.

Отже, аналіз наукових праць дає змогу визначити фасадні композиції різних стилів як один з епіцентрів образного формування житлового середовища. Особливості дизайну фасадних композицій забудови м. Києва характеризуються як складова культури, образ, середовище реальність комунікації, що виходить за межі стильових систем і створює образ міста як простір естетичного, культурно-історичного, дизайнерського осмислення глибинних формотворчих архетипів архітектурного середовища.

Як зарубіжні, так і українські дослідники у своїх працях висвітлили різні аспекти формування образу м. Києва засобами дизайну фасадних композицій. Всіх дослідників об'єднує головна мета цього процесу – створення, гармонічного середовища для буття людини.

Джерельні приписи

1. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca CANGE / Р.Вентури // Архитектон. – 1993. – № 4. – С. 21-25.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Перун, 2004.

3. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.

4. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.

5. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / Адольф Гильдебранд; Пер с нем. В.Фаворского, Н.Розенфельда. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.

6. Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. – Т. 6. – М.: Худ. лит, 1986. – С. 61-80.

7. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия / В.Л. Глазычев. – М.: Астрель, 2002. – 669 с.

8. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч.Дженкс. – М.: Мир, 1985. – 568 с.

9. Земпер Г. Практическая эстетика / Г.Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.

10. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 гг. / Евгения Ивановна Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – 400 с.

11. Клименюк Т.М. Словник архітектурних термінів. – Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2010.

12. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У.Моррис. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.

13. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1968. – 836 с.

14. Чепелик В. Український архітектурний модерн / Віктор Чепелик. – КНУБА, 2000. – 378 с.

15. Фаворский В.А Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М.: Сов. художник, 1988. – 587 с.

Резюме

Розглянуті особливості дизайну фасадних композицій забудови міста Києва у працях вітчизняних та зарубіжних дослідників.

Ключові слова: архітектурне середовище, фасад, композиція, міська забудова, дизайн.

Summary

Kostenko D. **Problems of building of Kyiv are in labors of home and foreign researchers**

In the article considered features of design facade compositions of building environment city Kyiv in labors of domestic and foreign researchers.

Key words: architectural environment, facade, composition, towns buildings, design.

Аннотация

Рассмотренные особенности дизайна фасадных композиций застройки города Киева в трудах отечественных и зарубежных исследователей.

Ключевые слова: архитектурная среда, фасад, композиция, градостроение, дизайн.

УДК 7.012[391(477):746]

О.Ю. Романова

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВЕСІЛЬНИХ ДУКАЧІВ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Використання вітчизняними та зарубіжними дизайнерами елементів українського народного костюму, зокрема народних зйомних прикрас та нашивного декоративного оздоблення костюма, при створенні сучасних колекцій одягу свідчить про високий інтерес до декоративно-прикладного мистецтва України, сприяє новим науковим дослідженням у даній галузі.

Результати аналізу літературних джерел свідчать про те, що вивченню декоративних елементів українського костюма присвячено багато наукових праць, серед яких найбільш відомими є роботи М.Білана [1], К.Матейко [10], В.Наулко [12], Т.Ніколаєвої [13], З.Васіної [3], О.Косміної [9], Т.Кари-Васильєвої [8], Г.Стельмащук [15], Х.Вовка [4], В.Білозуба [2], Н.Камінської [7], І.Спаського [14], П.Чубинського [17] та ін.

Комплекс українських традиційних прикрас досліджувала Г.Врочинська [5]. У монографії «Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть» вона зробила спробу експлікації художніх особливостей українських народних жіночих прикрас.

Вивченням та збиранням дукачів на території України понад 30 років займався відомий вчений-нумізмат І.Спаський. В монографії «Дукати та дукачі України» автор зібрав дані про топографію осередків виготовлення та носіння дукачів в ансамблі прикрас. Дослідження І.Спаського заклало хронологічну основу для значної кількості витворів народного мистецтва XVII-XX ст. Учений здійснив каталогізацію недатованих дукачів поряд із датованими західноєвропейськими і російськими медалями, що дає змогу встановити автентичну хронологію розвитку дукачів на території України. На думку вченого, дукачі були продуктом місцевого виробництва, центр якого знаходився на Лівобережній Україні. Місцеві ювеліри-золотарі використовували велику кількість технічних прийомів виготовлення дукачів, форм і сюжетів їх зображень[14; 7; 16].

Велику наукову цінність являють матеріали фототеки Державного історичного музею України, Державного музею декоративного мистецтва України, Державного музею народної архітектури і побуту України, Полтавського краєзнавчого музею, приватної колекції художника і збирача українського мистецтва І.Гончара (Київ).

Проведений аналіз джерел переконує, що питання, пов’язані з дукачами, ставали об’єктом дослідження вчених-етнографів. Зокрема, розглядались матеріал, сюжети зображень, декоративна обробка, способи носіння в комплексі нагрудних прикрас.

При проведенні наукового дослідження автор використовував метод компаративного аналізу та історичний метод.

Розквітом ювелірної справи та поширенням народного ювелірства можна назвати другу пол. XVII-XVIII ст., коли поруч із західноєвропейськими елементами, набувають широкого застосування композиції, мотиви і форми народного мистецтва. Золотарі виробляють новий вид прикрас – дукачі.

Дукач – металева, часто визолочена нагрудна прикраса у вигляді медальйона і банта, характерна деталь українських народних прикрас Середньої Наддніпрянщини, один із видів художніх виробів місцевих народних ювелірів. Медальйони дукачів часто нагадували медалі робіт західноєвропейських і російських медальєрів. На них позначались дати виготовлення, що давало вченим підставу для визначення генези, часу виготовлення, встановлення хронології дукачів [16; 132].

Етимологія слова «дукач» пов’язана з добре знайомими в Україні західноєвропейськими золотими монетами – «дукатами». Видозмінена назва монет у XVII ст.

поширилась і на золоті медалі. Цю назву спочатку було присвоєно венеціанським монетам, випущеним в обіг у 1284 році. В Західній Європі дукатами називали будь-які золоті монети вагою 3,5 г., що карбувались в Угорщині, Німеччині, Голландії. На території України і Польщі найбільш поширеною назвою дукатів були «червоні золоті» [14; 28], [3; 282].

І.Спаський у монографії «Дукати та дукачі України» запропонував типологію дукачів, розділивши їх на три типи.

До першого типу належать найпростіші за будовою дукачі – «личмани» (рис. 1). Дукачі даного типу мали вигляд круглої медалевидної підвіски з вушком, виконаної у техніці лиття з темної міді або світлої латуні – імітації золота. Вушко й обідок, що імітувало дротяне плетиво, відливалось разом із медаллю. Поверхню підвіски прикрашав лінійний рослинний орнамент. Дукачі майже ніколи не золотили і до бантів не прикріплювали. Прикрасу носили вільно звисаючою на червоній стрічці [5; 106-110].

Рис. 1. ***Дукач. Невідомий автор. Середня Наддніпрянщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло.***

Другу групу становлять дукачі, монета-підвіска яких доповнювалась декоративним елементом у вигляді розетки, коронки, сердечка, голівки херувима чи хрестика, припаяних до вушка (рис. 2). Декоративні елементи виконувались у невисокому рельєфі і прикрашались нескладним ритованим орнаментом. Таке оформлення найчастіше зустрічається у дукачів, виготовлених із великих срібних монет. Дукачі використовувались як одинарні підвіски на стрічці або нанизувались у середній частині разка намиста по три-пять штук [14; 7; 16].

Рис. 2. ***Дукач. Невідомий автор. Середня Наддніпрянщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота.***

Третю групу складають дукачі найскладнішої форми, що відрізняються монументальністю та поліхромним декором (рис. 3). Вони мали вигляд позолоченої карбованої або литої підвіски діаметром 45-55 мм, оправленої плетеним дротяним шнурком або крученою пружиною. Таке оформлення могла мати будь-яка велика срібна російська або іноземна монета. До підвіски-монети за допомогою двох-трьох коротких ланцюжків або вушка прикріплювалась ажурна орнаментальна решітка у вигляді банта овально видовженої, трикутної або круглої форми з хвилястими обрисами.

Рис. 3. ***Дукач. Невідомий автор. с. Іркліїв (Полтавщина). Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

Банти дукачів мали однакове пристосування для підвішування. На зворотньому боці банта, трохи вище середини, вертикально прикріплювалась досить довга скоба з вузькою щілиною для продівання стрічки, що утримувала медальйон на середині грудей, серед коралового намиста [9; 89].

На території Полтавщини виготовляли решітки-банти у вигляді корзини з квітами та листям, що своєю будовою вписувались в овал. По периметру розміщували дрібні квіточки-розетки. Вправо і вліво від корзинок відходили декілька квіток із масивними листками, між якими розміщувались зображення голови з променями. Окрім того, існували ще решітки дукачів, що складались з різних стрічкових переплетень, у поєднанні з такими декоративними елементами, як корона, серце, розетка тощо [5; 106-110].

При значній різноманітності декоративних елементів, визначальною частиною дукача є підвіска – медаль. У багатьох дукачах, що збереглись до нашого часу, у якості медалі використовуються справжні західноєвропейські медалі XVII-XVIII ст. і російські медалі XVIII ст. Поряд із медалями в XVII-XIX ст. для виготовлення дукачів використовувались позолочені монети – карбованці, талери, полтинники. До найдавнішої групи монет належать карбованці-хрестовики, карбування яких почалось у 1723 році. В XVII ст. в Україні були в обігу талери – великі срібні монети, часто прикрашені художніми зображеннями. Використання монет в якості прикрас є характерним лише для міщансько-селянсько середовища. Червоні золоті носили на ознаку багатства та забезпеченості [14; 16; 132].

Медальйони українських майстрів-ювелірів виконувались у техніці відливання в форму або штампування кожного боку окремо. Ці техніки дають можливість створити певну кількість однакових зразків, тому більшість штампованих та литих дукачів дійшли до нашого часу в певній кількості повторень. Так було відтворено значну кількість копій російських оригіналів XVIII ст. Характерною технікою для дукачів, що відображають сюжети найстаріших західних медалей, є штампування на двох колах. Частина литих дукачів, мабуть, є вже повторенням штампованих українських реплік. Вчений-нумізмат І.Спаський у згаданій монографії припускає, що для значної кількості дукачів однією з визначальних ознак є їх вторинність, відсутність власних сюжетних композицій [14; 19].

Техніка штампування аверса і реверса монети нарізно сприяла порушенню сюжетної єдності медальйона. Не задумуючись над змістом або переосмислюючи сюжет по-своєму, українські майстри створювали дукачі-гібриди шляхом комбінування існуючих штампів. Тому деяким дукачам інколи властиві дивовижні поєднання сталих сюжетів, нічим не пов’язаних між собою. Литим дукачам, з огляду на технологію їх виготовлення, властива сталість сюжетів аверса і реверса медальйона [14; 65].

Найбільшого розповсюдження дукачі набули на території Лівобережної України (Чернігівщина, Полтавщина) [13; 309]. Більш визначену топографію поширення дукачів можна зробити, окресливши райони побутування їх різновидів, що відрізнялись за декоративними ознаками.

На території Чернігівщини майже всі знайдені дукачі – вироби місцевих майстрів. Зображення розміщувалося з обох боків. Обрамленням дукача часто слугував плетений з дроту шнурок. Бант у вигляді стрічки, зав'язаної у чотири петлі, з двома скромними гілочками, що йдуть від центра. Між верхніми петлями розміщувалась корона «типу російської імператорської», бант прикрашався одним-трьома кольоровими гранованими скельцями і з'єднувався прямо з вушком медалі. Таку форму банта можна назвати ніжинською (рис. 4).

Рис. 4. ***Дукач (ніжинський бант: аверс і реверс). Невідомий автор. Чернігівщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

На території Чернігівщини також знайдені дукачі невідомого походження у вигляді великої корони, з'єднаної з медальйоном за допомогою трьох ланцюжків (рис. 5) [14; 22].

Рис. 5. ***Дукач. Невідомий автор. Чернігівщина. Кінець XIX – початок XX ст. Срібло, позолота, скло.***

На Полтавщині найбільш поширеною є брошка у вигляді пелюсток, що симетрично розходяться від центра. Пелюстки прикрашені декоративними скельцями. Медальйони підвішуються до брошки ланцюжками (рис. 6).

Рис. 6. ***Дукач. Невідомий автор. с. Вериміївка (Полтавщина). Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

Також зустрічається «ампірна» брошка у вигляді корзинки з листям і квітами, прикрашені скельцями. Частина полтавських дукачів, оправлених дротяними пружинками, мають на вушку замість бантів розетку з кольоровим скельцем, корону, литого крилатого херувима. Деякі дукачі мають масивні банти, що з'єднується з медальйоном за допомогою ланцюжків (рис. 7).

Рис. 7. ***Дукач. Невідомий автор. с. Вереміївка (Полтавщина). Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

Із Полтавщини походять багато дукачів, зроблених з великих позолочених монет XVIII-XIX століття та навіть фабричних бляшок у традиційному місцевому обрамленні.

Менш досліджені дукачі Правобережної України (Київщина, Черкащина). Мало описані дукачі Київщини. Автором знайдені два типи дукачів, що територіально належать до Київщини – монети з мінімалістичним декоративним оздобленням та масивними, інкрустованими склом бантами (рис. 8).

Рис. 8. ***Дукачі. Невідомий автор. Київщина. Кін. XIX ст. – поч. XX ст.***
а. срібло, б. срібло, позолота, скло.

Дукачі Черкащини мають масивні банти, прикрашені різнокольоровими скельцями. Бант із медальйоном з'єднуються за допомогою трьох ланцюжків (рис. 9).

Рис. 9. ***Дукачі. Невідомий автор. Черкащина. Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

За сюжетом зображень медалі поділяються на релігійні, релігійно-побутові, побутові, світські. Релігійні медалі містили в собі біблійні та євангельські сюжетні композиції: створення Єви, гріхопадіння, вигнання з раю, жертвоприношення Авраама, видіння Іакова, Мойсей перед Купиною, заручення Анни, Благовіщеня (рис. 10), Трійця, Різдво, Воскресіння і т.д. Не викликає сумніву, що носіння медалей релігійного змісту було зумовлено певним колом уявлень про оберегову роль їх зображень [14; 66].

Рис. 10. ***Дукач з сюжетом «Благовіщення». Невідомий автор. Чернігівщина (Ніжин). Поч. XIX ст. Бронза, позолота, емалі.***

Продовжили лінію розвитку релігійної теми в дукачах «коронатки» – медалі характеру священних сувенірів на пам’ять про коронування римським престолом деяких польських та західноєвропейських ікон Богоматері. Найбільш давні з коронаток належать до початку XVIII століття (Охтирська Божа Матір). Коронатки і подібні до них дукачі зазвичай польського походження. Як оригінали, так і українські репліки коронаток знайдені дослідниками на Полтавщині [14; 67; 93].

Сюжети побутових медалей присвячені вузькому колу сімейних торжеств – хрещенню, конфірмації, шлюбу. Найбільш визначальний характер мали весільні медалі. Медалі з весільним сюжетом, мабуть, під впливом персональних медалей, що увіковічували шлюби коронованих осіб, найраніше втратили релігійний зміст (рис. 11). Для цих медалей характерні зображення пари, що стає до шлюбу та різного роду емблеми – серце, ланцюжки з замками, пара голубків та інше [14; 67].

Рис. 11. ***Дрезденська золота весільна медаль датського кронпринца Христіана V і принцеси Магдалени Сибілли, 1635 р. Роботи Петера Вальтера***

Хрестильні, конфірмаційні та весільні медалі мали велике поширення в Польщі, посідаючи помітне місце серед польських медалей ще у XIX столітті. В той час вони вже мали значення сувенірів, не призначених для носіння.

До світської тематики XVIII – початку XIX століття належать зображення на дукачах портретів цариці (рис. 12). Особливого значення набув коронаційний дукач із зображенням двох однакових портретів на аверсі і реверсі цариці Катерини II. Коронаційна медаль 1762 року мала поширення на території України [14; 109; 118].

Рис. 12. ***Дукач «з царицею». Невідомий автор. Чернігівщина. Поч. XIX ст. Бронза, позолота, скло.***

Другим компонентом даної групи стає православна іконка, що стилістично не має нічого спільного з релігійними сюжетами давніх дукачів. На перше місце в скромних на вигляд дукачах без бантів і позолоти, виступає оберегова, магічна функція.

Поширеними були зображення на весільних дукачах Параскеви-П'ятниці як божества плодючості, покровительки шлюбів, до якої зверталися дівчата, вимолюючи собі суджених (рис. 13). Таким чином, весільна функція дукача-образка виступає досить чітко [5; 111].

Рис. 13. ***Дукач: аверс – «цариця», реверс – «Параскева-П'ятниця». Невідомий автор. Чернігівщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Бронза, позолота.***

Прихильність селянства до язичеського культу Параскеви-П'ятниці тривожила церковників і в XVI столітті він був засуджений для Росії в рішеннях Стоглавого собору, а в XVIII столітті – для України в Духовному регламенті [14; 119].

Приблизно в другій пол. XIX ст. дукачі, як елемент матеріальної культури, почали вироджуватись. Лише на території Чернігівщини, не зважаючи на поступове звуження кола старих зразків, зберігалась стара золотарська техніка виготовлення дукачів. Наприкінці XIX – поч. XX ст. набула поширення тенденція розповсюдження «копійчаного» базарного товару, розрахованого на невибагливий смак і матеріальні можливості найбідніших верств населення – селянської галантереї у вигляді штампованих мідних блях.

Звичай носіння дукачів у комплексі українських жіночих прикрас зберігається до початку XX ст. На території Середньої Наддніпрянщини побутували дві традиції носіння нагрудних металевих прикрас – намисто з монет та носіння окремого дукача. При чому, ці традиції носіння не виключали одна одну. Та сама особа могла водночас одягати намисто з монет та дукач на стрічці [1; 123].

Намисто з монет Правобережжя укладали в рядок по три-п'ять-сім різних у діаметрі монет – від менших по краях до більших у середній частині і найбільших у центрі. Монети підвішувались до ланцюжка, а також короткими ланцюжками їх з'єднували між собою. Іноді намисто з монет виготовляли і на Лівобережжі (Полтавщина). Для нього використовували срібні монети різного діаметру, що з'єднували ланцюжками та прикрашали скляними та кораловими підвісками [5; 115-123].

На території Лівобережжя дукачі з бантами носили на червоних стрічках, підвішених нижче шиї або на середині грудей.

Дукачі обов'язково входили до комплексу весільних прикрас Середньої Наддніпрянщини, представленими намистом, хрестиками, сережками, перснями та вінчальними обручками. Дукач відігравав роль композиційного центра у нагрудних весільних прикрасах, організовував усі його компоненти в цілісну орнаментальну форму. Декоративне оздоблення весільних дукачів було найбільш ошатне (рис. 16, 17, 18).

Рис. 16. ***Дукач «весільний плетений». Невідомий автор. Черкащина. Кін. XIX ст. Срібло, позолота, скло.***

Рис. 17. ***Дукач весільний. Невідомий автор. Полтавщина. Кін. XIX – поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

Рис. 18. ***Дукач весільний. Невідомий автор. Черкащина. Поч. XX ст. Срібло, позолота, скло.***

Проведені дослідження дозволяють стверджувати, що початок виготовлення та використання дукачів у комплексі українських нагрудних прикрас припадає на середину XVII століття. Найбільшого розповсюдження дукачі набули на території Лівобережної України (Чернігівщина, Полтавщина). Для виготовлення дукачів використовувались західноєвропейські та російські медалі та монети. Медальйони українських майстрів-ювелірів виробництва виконувались у техніці відливання або штампування.

За сюжетним зображенням медалі поділялись на: релігійні, релігійно-побутові, побутові, світські. Найбільш ошатне декоративне оздоблення мав весільний дукач, що у комплексі традиційних жіночих прикрас відігравав роль композиційного центра та слугував ознакою заможності нареченої.

Джерельні приписи

1. Білан М.С. Український стрій / Білан М.С., Стельмащук Г.Г. – Л.: Фенікс, 2000. – 326 с.

2. Білозуб В.Г. Українське народне мистецтво. Вбрання / Білозуб В.Г., Заболотний В.Г. – К.: Держ. вид-во образотворчого мист-ва і муз. літ. УРСР, 1961. – 326 с.

3. Васіна З.О. Український літопис вбрання / З.О. Васіна. – К.: Мистецтво, 2003. – 2006. – Т. 2: XIII – поч. XX ст.: Науково-художні реконструкції. – 2006. – 448 с.

4. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології / Х.К. Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.

5. Врочинська Г.В. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть: Моногр. / Г.В. Врочинська. – К.: Родовід, 2007. – 232 с.

6. Етнографія Києва і Київщини. Традиції та сучасність. – К.: Наук. думка, 1986. – 134 с.

7. Камінська Н.М. Костюм в Україні від епохи Київської Русі до XXI століття / Камінська Н.М., Нікуленко С.І. – Х.: Золоті сторінки, 2004. – 207 с.

8. Кара-Васильєва Т.В. Традиції в народному мистецтві / Т.В. Кара-Васильєва. – К.: Образотворче мистецтво, 1980. – 307 с.

9. Косміна О.Ю. Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косміна. – К.: Балтія-Друк, 2008. – Т. 1.: Лісостеп. – 160 с.

10. Матейко К.І. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / К.І. Матейко. – Л.: Вид-во Львівського ун-ту, 1969. – 190 с.

11. Матеріали виставки «Українська народна жіноча прикраса XIX-XX ст. Намиста. Дукачі», Полтавський літературно-меморіальний музей І.П. Коляревського. З приватної колекції, 2010. – Листівки.

12. Наулко В.І. Культура і побут населення України: Навч. посібник / Наулко В.І., Артюх Л.Ф., Горленко В.Ф. – К.: Либідь, 1991. – 232 с.

13. Ніколаєва Т.О. Український костюм. Надія на ренесанс / Т.О. Ніколаєва. – К.: Дніпро, 2005. – 320 с.

14. Спаський І.Г. Дукати і дукачі України / І.Г. Спаський. – К.: Наук. думка, 1970. – 165 с.

15. Стельмащук Г.Г. Традиційні головні убори українців / Г.Г. Стельмащук. – К.: Наук. думка, 1993. – 240 с.

16. Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник. – К.: Либідь, 1994. – 138 с.

17. Чубинський П.П. Українське національне вбрання / П.П. Чубинський. – К.: Мистецтво, 1998. – 598 с.

18. Виставка «Українська народна жіноча прикраса XIX-XX ст. Намиста. Дукачі». Березень 2010. Полтавський літературно-меморіальний музей І.П. Котляревського.

Резюме

Аналізуються питання ґенези дукачів на території Середньої Наддніпрянщини; розглядається топографія, варіативність, техніки виготовлення дукачів у XIX – поч. XX ст.

Ключові слова: український народний костюм, художні особливості, декоративні ознаки, ґенеза, типологія, весілля, дукач, монета, медаль, штамп.

Summary

Romanova E. **Study of art analysis of wedding dukaches of Middle Naddniprianschyna of XIX – beginning of XX of century**

Analysed to the questions of genesis of dukaches on territory of Middle Naddniprianschyna; a topography is examined, technicians of making of dukaches in XIX – поч. XX of century.

Key words: Ukrainian annational costume, artistic features, decorative features, genesis, types, jewelry, wedding, dukach, coin, medal, stamp.

Аннотация

Анализируются вопросы генезиса дукачей на территории Среднего Поднепровья; рассматривается топография, вариативность, техники их изготовления в XIX – нач. XX вв.

Ключевые слова: украинский народный костюм, художественные особенности, декоративные признаки, генезис, типология, свадьба, дукач, монета, медаль, штамп.

УДК 7:071.2;78.087.68

Т.Л. Корнішева

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ

Для розвитку диригентсько-хорової освіти в Україні велике значення завжди мало наукове дослідження проблем диригентського мистецтва, особливо таких, як розкриття специфічних рис диригентського мистецтва в його взаємозв'язку з функціонуванням художнього колективу як соціального організму, простеження еволюції диригентського мистецтва та виникнення його сучасних форм.

Мета даної розвідки – проаналізувати традиції хорового диригування в Україні, шляхи та напрями його розвитку.

Ознайомлення з фаховими джерелами дає змогу констатувати багатовимірність проблеми мистецької творчості кінця XIX-XX ст. Її дослідження висвітлює наявність теоретико-мистецтвознавчих концепцій у наукових працях П.Ковалик, Л.Кияновської, Н.Королюк, Т.Кумеди, А.Мартинюк, А.Лащенко та ін.

Вітчизняне хорове виконавство наприкінці XIX – першій третині XX ст. остаточно сформувало свої професійні ознаки. У той час на тлі світового виконавсько-хорового досвіду український хоровий спів мав цілком реальні переваги (свідченням цього є подорожі Європою у 20-ті роки хорових колективів під керівництвом О.Кошиця та Н.Городовенка). Але пізніше, під тиском пролеткультівської та радянської ідеології, він змушений загальмувати подальший розвиток [1].

У зв'язку з цим, хорова творчість початку XX століття відзначається пошуками у сферах музичної образності, жанрового моделювання, хорового тематизму, музично-мовних засобів. У хорових творах широко використовується поезія Т.Шевченка, І.Франка, П.Тичини, переважають суспільно-громадська. соціальна тематика, лірико-епічна образність, музично-тематична контрастність. Хорове мистецтво характеризується багатоманітністю жанрової палітри (кантата, поема, балада, хорова п'єса, хоровий цикл, хор а капела), тенденцією до жанрового синтезу (кантата-поема, кантата-симфонія): масштабністю хорових композицій, формуванням стильових напрямів: академічного – орієнтованого на спадщину попередників (М.Леонтович, С.Людкевич, О.Кошиць, К.Стеценко).

Ознаками хорової школи є усталені засоби уособлення наступності і спадкоємності світоглядних, професійних, музично-естетичних і технологічних настанов діяльності суб'єктів хорового мистецтва. Усі ці компоненти у «поліфонічних» вимірах, тобто кожен із них може актуалізуватися у відповідних суспільно-історичних умовах, складають нерозривність хорової історії і одночасно конкретність її визначальних моментів. Ця двоєдина проекція обумовила феномен нерозривності функціонування школи, що пояснюється теорією Б.Яворського, який вважав, що школа є головною константою в русі музичного життя і має свої фази становлення [4; 673-674].

Водночас, вивчення літератури, дотичної до диригентсько-хорової сфери, дає підстави стверджувати, що наприкінці XIX – початку XX століть український хоровий спів був мистецьким явищем із переважно церковно-співацькою практикою. З нею пов'язана більшість причетних до цієї справи митців. Однак завдяки діяльності таких яскравих особистостей, як М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Калішевський, Я.Яциневич, Ф.Колесса, С.Людкевич, А.Вахнянин, О.Нижанківський, Д.Січинський та ін., набули розповсюдження співацький рух, музично-просвітницька та концертна практика численних хорових колективів. Одним із фундаторів хормейстерської освіти в Києві став М.Вериківський. Він започаткував багатожанровість концертного і педагогічного хорового репертуару, крім того – обов'язковий музично-теоретичний і хорознавчий аналіз творів, що опановуються в класах зі спеціальності. З його класу вийшли відомі майстри хорової справи

– М.Тараканов, М.Щоголь, О.Тимошенко, О.Міньківський та ін.

Заслуги керівника українського національного хору О.Кошиця, якого називали «найліпшим диригентом», що зумів так легко закохати в Україну майже цілий світ, перед своєю державою і світовим музичним мистецтвом – грандіозні. Завдячуючи йому, світ переконався – Україна має «античну цивілізацію, багатющий фольклор, що підтверджує високу культуру раси» (Париж). Виступи хору під орудою О.Кошиця змусили американців звернути увагу на розвиток а капельного співу в США, якого раніше тут майже не існувало. Обробки українських пісень О.Кошиця, видані з англійським текстом, розійшлися мільйонами примірників, диригент написав декілька томів спогадів про гастролі капели. Значення для України цієї поїздки не можна переоцінити, великий скарб, пісню, яку Б.Лепкий називав «благовісницею кращого життя», світ зрозумів і прийняв [2; 219].

Ще одна знаменита Українська державна Заслужена хорова капела – «Думка» – перше турне за кордон здійснила 1929 р. Французька преса писала тоді про неї як про «капелу всесвітньо європейської слави» і значну частину її репертуару («Веснянка», «Щедрик», «Дударик», «Заповіт» та ін.) французька фірма «Колумбія» записала на грамплатівки. Тоді ж відомий музиколог, професор Карлового університету З.Неєдлі дав найвищу оцінку аранжуванню української народної пісні для хору, назвавши її «мистецтвом самобутнім, оригінальним і високим, якого не має жодний народ, і яким Україна може пишатися» [2; 217].

«Книга митців», видана в Торонто 1954 р., називає імена великого диригента Г.Китастого, керівника Капели бандуристів ім. Т.Шевченка Б.Ковальського, диригента, що керував хоровими колективами у Монреалі, Торонто, Садбурі та Віндзорі. Відомо нам і про В.Колесника, нашого сучасника, який керував різними хорами Канади, Америки та Австралії, залишивши після себе чимало хорових записів, серед них – 35 вокальних концертів Бортнянського [2; 217].

При цьому, еволюція національного диригентсько-хорового мистецтва пов’язана з становленням національної композиторської школи (М.Лисенко. П.Сокальський, Я.Степовий, К.Стеценко), формуванням вокальної школи, оновленням жанрової палітри (ораторія, кантата, поема, хорове аранжування народної пісні}, становленням оперного жанру в його різновидах, формуванням стильових ознак фольклоризму. Національна опера пройшла шлях від С.Гулака-Артемовського, П.Ніщинського, М.Вербицького, О.Воробкевича, М.Аркаса, Д.Січинського і стає на повний зріст у партитурах М.Лисенка і П.Сокальського [3]. Хорові сцени відіграють важливу роль у композиції і музичній драматургії опери, виконуючи дійову, колористичну, конструктивну та інші функції. З іншого боку, хорове мистецтво збагачується характерними ознаками оперного і музично-інструментального жанрів: використанням принципів лейттематизму і монотематизму, вокальної декламації, ігрових елементів, сценографії, індивідуалізації хорових партій.

Диригування – одна з наймолодших музично-виконавських спеціальностей. Як самостійний вид виконавської діяльності воно сформувалося остаточно лише у другій пол. XIX ст., але корінням своїм сягає в далекі часи стародавньої Греції та Єгипту. Відомо, що вже тоді колективи співаків та музикантів очолювали фахівці, які за допомогою певних рухів керували виконанням творів, вказували темп, ритм, напрям розвитку мелодії.

Слово «хор» означало в стародавній Греції місце для художніх виступів музичних колективів, що виконували під час святкувань різні пісні з танцями. Пізніше самі ці колективи почали зватися хорами [5; 624-625].

За свою історію диригентське мистецтво пройшло багато стадій. Саме розуміння функцій диригента у різні часи було різне. Так, у XVI-XVII ст. на чолі хорів у Росії стояли так звані «головщики», які самі співали в хорі і, водночас показуючи вступи різним голосам, керували виконанням. На чолі оркестрів і оперних труп стояли музиканти, що самі грали на інструментах (клавесині чи скрипці) і в той же час керували колективом. Лише наприкінці XVIII ст. диригент перестає бути одним із безпосередніх учасників виконання і поступово

функція його оформлюється як самостійна. З того часу починає розвиватися диригентське мистецтво, удосконалюється техніка диригування, що дає можливість керувати не тільки структурною стороною твору, а й його художнім виконанням, відтворювати задум композитора, стиль твору, його емоційну спрямованість та ін.

До середини XIX ст. керівництво хором було складовою частиною діяльності головщика, регента, кантора, капельмейстера. Близькі до функцій хормейстера обов'язки у французьких співочих школах і церквах виконував керівник капели (maotre de chapelle). Поява хормейстерів пов'язана з процесом розвитку музичного виконавства, виділенням світського хорового мистецтва в самостійну галузь, поділом сфер музично-виконавської й музично-педагогічної діяльності.

У Росії до 1917 р. підготовка хорових диригентів (регентів, учителів шкільного співу) була зосереджена у двох професійних музичних навчальних закладах: Придворній співочій капелі в Петербурзі (Регентські класи) і Московському синодальному училищі церковного співу. В 1918 р. капела була перетворена у Народну хорову академію; з 1922 стала Державною академічною капелою; в 1954 їй присвоєно ім'я М.Глінки. При цьому, диригентсько-хорова творчість залишалася складовою суспільного розвитку і залежала від нього, хоча при цьому мала внутрішні закономірності, дія яких не завжди співпадала із загальними соціокультурними процесами.

В Україні, яка входила до складу Росії, де хоровий спів має глибоке коріння, що йшло в народну музику й християнську православну культуру, хормейстер був фігурою самоцінною. Хорова культура в Росії відрізняється від інших тим, що ґрунтується на співі a capella. Ця традиція виросла з православної служби, споконвіку супроводжуваної хоровим співом a capella, на відміну від католицької служби, що допускає інструментальне виконання поряд із хоровим. Звучання російського хору відрізняється особливою тембровою наповненістю, у порівнянні з ним звукова палітра й діапазон багатьох західних хорів представляються збідненими.

Керування хоровим колективом – справа відповідальна й почесна. Та із зростанням професіоналізму хорових колективів постають все більші вимоги перед їх керівниками – диригентами. Істотна риса виконавської традиції полягає в тому, що музикант не обмежується відтворенням трактування, підготовленої на репетиціях – музика, зігріта щирим переживанням, відома натхненням, талантом і інтуїцією артиста, народжується на концерті. Такими були М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель, інші видатні вітчизняні диригенти. Диригент не тільки тримає в руках податливу, пластичну вокальну матерію, але й має рідкий дарунок пожвавлювати нотний текст.

Спираючись на інтерпретацію поняття мистецької школи, як головної константи мистецького життя, хоровою школою можна вважати рівень оволодіння засобами хорової діяльності, що забезпечують професійне удосконалення і спадкоємність світоглядних музично-естетичних і технологічних ознак певних суб'єктів хорової культури. Перебуваючи в постійному контакті з соціокультурними проблемами, вирішуючи мистецько-професійні, морально-етичні, особистісні й колективно-психологічні питання, хорова школа здійснює пошук нових засобів удосконалення своєї діяльності. Її ознаками є усталені способи втілення поступальності поруч з успадкуванням світоглядних, професійних, музично-естетичних, технологічних і психологічних настанов творчості визначних суб'єктів хорового мистецтва. Кожен із цих компонентів здатний актуалізуватися у відповідних суспільно-історичних умовах, усі ж разом вони складають нерозривність хорової історії та водночас конкретність її вирішальних моментів. Феномен нерозривності функціонування школи пояснюється теорією Б.Яворського, який вважає, що кожна школа має свої фази становлення.

Таким чином, розвиток традицій хорового диригування в Україні відбувався протягом кількох століть у контексті формування реалістично-гуманістичного світогляду, десакралізації і професіоналізації музичного мистецтва, розмежування композиторської і виконавської сфер, індивідуалізації композиторських стилів, створення музично-освітніх

осередків, становлення системи вокально-хорової освіти. При цьому, формування творчих засад професії хорового диригента характеризувалося ознаками секуляризації мистецтва, відродження національних культурних традицій, гуманізації освіти, становлення різноманітних форм аматорського виконавства, поглиблення зв'язків між професійною і фольклорною традиціями. Хорова творчість в Україні розвивалася поступово від жанрово-типопогічних ознак партесного концерту, канту, псалми, одноголосної пісні з інструментальним супроводом, до партесного, лаврського, отрочного стилів, реформуванням нотного письма, зародженням ознак національного хорового стилю та їх остаточною кристалізацією.

Ознаками сформованої національної хорової школи в Україні стало вироблення усталених засобів уособлення наступності і спадкоємності світоглядних, професійних, музично-естетичних і технологічних настанов діяльності учасників творення хорового мистецтва – хормейстерів та хорових співаків. Усі ці компоненти у «поліфонічних» вимірах (тобто кожен із них може актуалізуватися у відповідних суспільно-історичних умовах) складають нерозривність хорової історії і одночасно конкретність її визначальних моментів.

Джерельні приписи

1. Ковалик П.А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис… канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / П.А. Ковалик; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 18 с.

2. Коротя-Ковальська В.П. Українська народнопісенна творчість в українознавстві / В.П. Коротя-Ковальська. – К.: НДІУ, 2008. – 254 с.

3. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої пол. XX століття: автореф. дис… канд. мист-ва: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / А.К. Мартинюк; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2001. – 20 с.

4. Мистецтво України: Біографічний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1997.

5. Словарь античности / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.

Резюме

Статтю присвячено висвітленню особливого значення хорової традиції як для українського музичного мистецтва, так і для суспільного життя нашого періоду.

Ключові слова: хорове виконавство, хоровий спів, хорова творчість, диригентсько-хорове мистецтво, інтерпретація.

Summary

Kornicheva T. **Becoming of professional principles of choral conducting is in Ukraine**

Article is devoted to the special importance of the choral tradition as for Ukrainian music, and for the social life of our period as a whole.

Key words: choral singing, choir, choral works, conductor, choral art interpretation.

Аннотация

Статья посвящена значению хоровой традиции как для украинского музыкального искусства, так и для общественной жизни нашего периода.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, хоровое пение, хоровое творчество, дирижерско-хоровое искусство, интерпретация.

УДК 130.2:75.03(477)

Н.О. Дем'янова

ЗВІРОФОРМИ ЯК ВІДГУК ТОТЕМІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ЕТНО-НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА

В умовах глобалізації та полікультурного діалогу існує небезпека стирання етно-національного культурного обличчя нашої держави. Однак, як противага асимілюючим тенденціям, наростає нова хвиля відродження минулих традицій в українському образотворчому мистецтві, починаючи від епохи модернізму та закінчуючи сьогоднішнім днем. Особливої ваги ця тема набула протягом останніх двох десятиріч.

Метою статті є презентація етно-національної специфіки зооморфного зображення в українському образотворчому мистецтві, як одного з аспектів етностилістики.

Зооморфні зображення на території України зустрічаються протягом усього періоду розвитку образотворчого мистецтва – від примітивних зображень палеоліту до сучасних анімалістичних форм. Образ тварини став об'єктом зацікавлення низки дослідників образотворчого мистецтва. Темі зооморфних зображень на артефактах трипільської культури присв'ятили свої праці М.Відейко, В.Збенович, С.Губерначук, Т.Телєгін, В.Косаківський, Т.Ткачук, Я.Мельник. Скіфський звіриний стиль досліджували В.Іллінська, Н.Членова, А.Шкурко, Ю.Полідович, Ю.Камінська, Л.Славін. Відомості про язичницькі зображення тваринного світу, які містять давньоруські пам'ятки дохристиянського та християнського мистецтва, знаходимо у працях В.Антоновича, Г.Мезенцевої, В.Богусевич, В.Гончарова, Т.Іваненко та ін. Повернення до архаїчних звіроформ у живописі модерної та постмодерної доби досліджується в контексті наївного живопису, примітивізму, ремінісценцій первісного тотемізму, архетипічних, міфологічних та символічних образів.

Серед творів первісного мистецтва зображення тварин є досить поширеними, оскільки вони тісно пов'язані з магією та тотемізмом. Первісні мисливці були, по суті, анімалістами, творцями зооморфних першоформ образотворчого мистецтва.

Історію розвитку анімалістичних мотивів на території України варто розпочати, на нашу думку, з мистецтва Трипілля, позаяк зображення тварин цієї культури в значній мірі є прототипами пізніших зразків в українському образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві (у живописі, графіці, розписах, вишивці, скульптурі, книжковій мініатюрі тощо).

Зооморфні зображення на трипільських артефактах, що відтворюють сакрально-міфологічні уявлення, містять велику кількість реальних та фантастичних тварин. Це зображення собак, биків, корів, овець, косуль, кіз, оленів, вовків, птахів, змій, а також синкретичні образи, що поєднують жінку і птаха, жінку і корову, жінку та змію. Якщо характерною художньою рисою скульптурних зображень тварин є округлі та статичні форми, то у площинних зображеннях тварина передана переважно в русі і, зазвичай, у профіль.

Профільне динамічне зображення тварини стало основним показником скіфського «звіриного стилю» на наступному етапі розвитку звіроформ в образотворчому мистецтві. Ю.Полідович у дисертації «Образ хижака у мистецтві народів скіфського світу (за археологічними пам'ятками VII-IV ст. до н.е.)» дає опис зображень хижого звіра як одного з центральних образів скіфського «звіриного стилю». Особливу увагу автор приділяє класифікації зображень хижака, поділяючи їх на групи. У праці розглянуто також стилістичні особливості творів. Головним загальним стандартом, на думку дослідника, було зображення звірів чітко у профіль, а також значна ступінь умовності. Вказується, що в архаїчних творах переважають зображення звірів родини котячих, а з кінця VI ст. до н.е. розповсюджуються образи вовків та сцени нападу [5], підкреслюються атрибути агресії: зуби та кігті. Однією з особливостей «звіриного стилю» є контраст чистих поверхонь, поєднання

реалістичності та водночас стилізації, уміння передавати характерні риси тварини, гіпертрофія деталей. Голови, очі, вуха, роги, копита звірів геометризуються, збільшуються в розмірі і, всупереч правдоподібності, довільно переносяться з місця на місце. В скіфському мистецтві виразно проявляється тогочасний естетичний ідеал: красиво те, що найбільшою мірою сприяє виживанню та перемозі.

Звіринна тема зберігається і в давньослов'янському образотворчому мистецтві і відіграє велику роль у міфології, фольклорі, народному епосі. Наприклад, ведмідь тривалий час був об'єктом так званого ведмежого культу і поклоніння. Вовк виступав в образі перевертня. Півень – віщий птах. Гуси та качки уособлювали водяну стихію й водяних духів. Кішку вважали за небезпечну істоту, що стоїть на межі двох світів – реального і потойбічного (Зображення кішки в давньоруському мистецтві практично не трапляється). Кінь і собака, навпаки, – вірні друзі, помічники людини в усіх її справах. З птахами в давні часи пов'язаний ряд магічних уявлень.

Досить поширеним є використання звіриних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві. Це фібули з голівками грифонів, орлів, соколів, сов, коней, павичів, пташино-звірині голівки, пластівчасті фігурки тварин тощо. Траплялися і зображення водоплавних птахів, черепах, змій та інших плазунів. Відомі давньослов'янські підвіски у вигляді гусей, качок, півників тощо. Поширеним є тератологічний орнамент, що став панівним у книжковому мистецтві XIII ст., а також прикраси тератологічного характеру на основі злиття зображень фантастичних звірів, птахів, драконів, однорогів, змій, грифонів та інших істот із декоративними мотивами плетінчастого та рослинного орнаменту [6; 158]. Особливо поширеним є зображення фантастичного чудовиська – собако-птаха Сімаргла, що зустрічається на багатьох давньоруських пам'ятках: у мініатюрах, заголовних літерах давніх рукописів, в оздобленні культових споруд тощо. Птахів і звірів майже скрізь подано в русі, вдало передано характерні особливості зображуваних істот [3]. В.Антонович наводить перелік знахідок на території околиці Десятинної церкви і згадує серед них великий золотий медальйон із зображенням птахів із жіночими головами [1; 123].

Звіриний стиль у мистецтві наших предків розвивається як на самобутній основі, так і під впливом східних та європейських зразків. Звідти перейшли зображення грифонів, барсів та левів. Протягом X – першої половини XIII століття, поряд із новими християнськими мотивами та сюжетами, мирно уживаються образи звіриного та пташиного світу [3].

Широко використовуються язичницькі символи в оздобленні культових споруд, де досить поширеними є зображення ящірок, ящеро-коней, собако-птахів, півнів, вовків та левів. Зооморфні зображення зустрічаються в оздобленні Євангелій і літописів як декоративні тератологічні елементи. Звірині мотиви присутні в оформленні екстер'єрів храмів, у той час як, на думку деяких дослідників, в інтер'єрах церков Київської Русі вони не використовувались [2; 33].

Християнська іконографія також містить зображення тварин. Наприклад, композиції, що зображають Різдво (це - воли, вівці, коні, віслюки) або боротьбу Св. Георгія на коні, що вражає Дракона, гріхопадіння Адама і Єви з зображенням змії, а також символ Голуба, як втілення Святого духа. Сцени «Страшного суду» містять зображення різних представників фауни, звіроподібних демонічних істот, а також чотирьох звірів, що символізують чотири давні царства з видіння пророка Даниїла (Вавилонське царство уособлює лев з орлиними крилами, Римське царство символізує грифон, Македонське – пантера і Антихристове – ведмідь). Також варто згадати «Тетраформ» – крилате чотирилике створіння з видіння пророка Ієзекеіля, що пізніше трансформувалося в символи євангелістів (троє з них – представники тваринного світу: лев – символ Марка, тілець – символ Луки, орел – Іоана. Ангел є символом Матвія). Якщо говорити про іконографію ангелів, то ці духи також належать до фантастичних істот з тілом людини та крилами птаха, або головою людини та пташиними крилами, отже, містять зооморфні елементи поряд із антропоморфними.

У другій половині XVI ст. від ікони відокремлюється портретний жанр, що поступово,

протягом XVII-XVIII ст., удосконалюється і переслідує мету реалістичного зображення. Тваринам відводиться другорядна роль на шляхетських та дворянських потретах (переважно зображення коней, мисливських собак та, зрідка, кішок). У XIX ст. у творах мистецтва пожвавлюється інтерес до звіриної тематики – на перше місце ставиться точність відтворення зовнішнього вигляду. Образи тварин зустрічаються у сценах селянського побуту, полювання, війн, парадів, у шляхових начерках. На особливу увагу художників-анімалістів заслуговують коні, собаки та хижаки.

Із розвитком самостійного анімалістичного жанру, зображення тварин стають все більш реалістичними, отже містять у собі все менше етно-національної специфіки. Однак, українська етностилістична художня форма та зміст зберігалися у зразках декоративно-ужиткового мистецтва. Орнаменти, як і кілька століть до цього, містили тотемічні символи часів язичництва. На ювелірних прикрасах продовжувались зображатися птахи, русалки, коні, фантастичні грифони, симаргли та барси, а також зображення левів, ведмедів та орлів, що стали невід'ємними атрибутами української геральдики. Різноманітні представники української та екзотичної фауни активно втілювалися в кераміці, розписах, іграшках і, звичайно, в народних картинах. Власне, народне мистецтво стало джерелом накопичення, зберження та передачі образотворчого фольклору.

Майже кожен художник у своїй практиці звертається до звіриної тематики. Однак, деякі майстри стали корифеями анімалістичного жанру. М.Приймаченко прославилася зображеннями фантастичних тварин далеко за межами України. «Приймаченківські звірі» є органічним поєднанням етнічного та оригінального. «Вона виявила у своєму мистецтві найдавніші дохристиянські вірування праукраїнців – культ природи…язичницький пантеїзм, з його одухотворенням … птахів і звірів» [4; 10]. Її фантастичні тварини в більшості добрі, але зустрічаються й хижі, злі, агресивні [4; 11].

Л.Танюк писав про роботи Марії Приймаченко: «Її зооморфні мотиви – це і наша прадавня поетика, і вплив образного ладу романського мистецтва, схильного до бестіарії, і наймодерніша анімалістика сучасних одкровень» [7]. Характерною особливістю «приймаченківських звірів» є яскравий колорит, багата орнаментика, фантастичні форми та оригінальні людські очі, опушені віями. Стиль М.Приймаченко мав великий вплив на творчість її сина Федора Приймаченко, став поштовхом до мистецької діяльності Ольги Отнякіної (Бердник). У 2009 році в м. Рівному проведено виставку-конкурс «Прийдіть до мене у гості», приурочену до сторіччя від дня народження М.Приймаченко. Експонувалося майже 350 робіт 170 авторів, професійних художників та початківців. Перемогу здобули О.Ядчук-Мачинська, О.Гурістюк, О.Глинська, Н.Волосянчук, О.Рябченко, О.Ковальчук [8].

Феномен М.Приймаченко не має аналогів ні в українському, ні в світовому образотворчому мистецтві, але низка сучасних художників продовжують та по-своєму інтерпретують звірину тематику. Наприклад, твори О.Чегорки наповнені магічним відчуттям єдності з природою. Персонажі його картин (домашні тварини, птахи, зооморфні метаморфози) передані узагальнено, архаїчно, за допомогою скупої плавної лінії та теплого колориту. Однак, і тут стикаємося з яскраво вираженою персоніфікацією тварини, задумливими людськими очима на «мордах-обличчях». Оригінальну інтерпретацію трипільських звіроформ знаходимо у розписах посуду Якова Бацуци. Заглиблення у світ прадавнього тотемізму продемонстровано на прикладах зображень «наївних» тварин Марії Галушко, Дмитра Шинкаренка, Олексія Потапенка, Світлани Стародубцевої, Зоряни Гуцуляк. Звіроформи в стилі етноархаїки втілено у творах Романа Романишина, Оксани збруцької, Яреми Хруща (США). Скіфський звіриний стиль відроджує у своїх творах Лариса Хіміч. Список митців, що працюють над звіриною тематикою, зберігаючи міцний зв'язок із народними традиціями, разом із тим, переосмислюючи їх згідно із сучасними тенденціями у мистецтві, можна продовжувати. Усі ці твори наповнені глибоким філософським змістом, прадавньою символікою та мають спільну етностилістичну основу.

Варто згадати і таку характерну рису українського образотворчого анімалізму, як

«олюднення», персоніфікацію тварини. В першу чергу це – людські очі, в «мордах-обличчях» вгадується характер та настрій персонажів, можлива наявність елементів національного одягу і зображення виконання твариною певних дій, притаманних лише людині. Особливо широко персоніфікація тварини зустрічається в книжкових ілюстраціях, декоративних панно, художньому розписі, пластиці та інших видах образотворчого мистецтва. Етностилістика простежується в ретроспекції, спрямованій до трипільських та скіфських зображень, апеляції до народного примітиву та декоративно-прикладного мистецтва, поєднанні традиції і новації. Стилістика звіроформ українського живопису міститить такі засоби художньої виразності, як стилізація та деформація, гіпербола і метафора, символізм та персоніфікація, яскравий колорит та декоративна деталізація на тлі узагальненої архаїчної форми.

Отже, сучасне українське мистецтво захопила хвиля етнографізму, неоархаїки, неоміфологізму, неопримітивізму та інших «нео», пов'язаних із збереженням національної та етнічної ідентичності. Курс на «етно» актуалізується на тлі глобалізації, асиміляції й стирання етнічних кордонів. Художники з характерною їм чутливістю відгукуються на виклик часу. І однією з форм, що засвідчує етнічну самобутність українського мистецтва, є образ тварини.

Джерельні приписи

1. Антонович В.Б. Обозрение предметов великокняжеской епохи, найденных в Киеве и ближайших его окрестностях и хранящихся в музее древностей и мюнц-кабинете университета св. Владимира / В.Б. Антонович // Киевская старина. – Т. 22. – К., 1888. – С. 117-132.

2. Герій О.О. Відображення символіки світового дерева у системі орнаментації українських храмів XI-XII століть. – С. 32-37 / Наук. вісник НЛТУ України: Символ дерева у світовій культурі та художній творчості. – Львів: НЛТУ України. – 2006. – Вип. 16.4. – С. 32-37 / О.О. Герій. – Режим доступу: http: // www.nbuv.gov.ua.

3. Іваненко Т.О. Зооморфні мотиви у декоративно-ужитковому мистецтві давніх українців / Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 3. – С. 24-33 / Т.О. Іваненко. – Режим доступу: http: // librar.org.ua.

4. Підгора В. Реалістичність казки, життєвість фантазії. – С. 10-11. Артанія № 1.

5. Полідович Ю.Б. Образ хижака у мистецтві народів скіфського світу (за археологічними пам'ятками VII-IV ст. до н.е.): автореф. дис… канд. іст. наук: спец. 07.00.04 – «Археологія» / Ю.Б. Полідович. – К., 2001. – 19 с.

6. Скиба А.В. Геральдичний стиль та зооморфні мотиви в металообробному мистецтві ранньосередньовічних слов'ян. – С. 151-172 / Arheolog-ck.ru: Археологія Середньої Наддніпрянщини / А.В. Скиба. – Режим доступу: http: // www.arheolog-ck.ru.

7. Танюк Л. «Добрі люди і добрі звірі» Сторіччя Марії Приймаченко: бестіарій художниці як феномен першомистецтва // Дзеркало тижня. – № 11. – 28 бер. – 2009 / Л.Танюк. – Режим доступу: http: // dt.ua.

8. Рівне має послідовників Марії Приймаченко // Рівненська газета. – 27 березня. – 2009. – Режим доступу: http: // gazeta.rv.ua.

Резюме

Подано характеристику етно-національної специфіки зооморфного зображення в образотворчому мистецтві України.

Ключові слова: зображення тварини, звіроформи, зооморфне зображення, українське образотворче мистецтво, етно-національна специфіка.

Summary

Demyanova N. **Animal forms as a response to totemism in the Ukrainian art: ethno-national specific**

With in the limits of the publication is provided a brief description of the ethno-national specific of zoomorphic images in the arts of Ukraine.

Key words: animal images, animal forms, zoomorphic images, Ukrainian art, ethno-national specific.

Аннотация

Характеристизуется этно-национальная специфика зооморфного изображения в изобразительном искусстве Украины.

Ключевые слова: изображение животного, звероформы, зооморфное изображение, украинское изобразительное искусство, этно-национальная специфика.

УДК 7.036:130.2(477.87)

С.Л. Плахта

ТЕНДЕНЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ У МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Закарпатська школа живопису заснована на традиціях українського народного мистецтва та глибокому відчутті духу гірської природи. Гармонійне поєднання реалізму з контрастністю експресіонізму, декоративністю фовізму та рисами імпресіонізму роблять її однією з найбільш самобутніх культурних осередків України. Проте, розвиваючись у контексті еволюції європейського образотворчого мистецтва XX – поч. XXI ст., закарпатський живопис залишається маловідомим у світовому мистецькому просторі й серед широкої глядацької аудиторії. Популяризація художньої спадщини цього феномену української культури за кордоном потребує вивчення його особливостей і малодосліджених граней, однією з яких є імпресіоністичні тенденції.

Пленерність та особлива світла імпресіоністична колористика у творчості закарпатських митців були відзначені свого часу Д.Крвавичем [6; 237]. Пізніше на факт присутності та особливий характер вияву імпресіонізму у закарпатській школі живопису звернуто увагу провідною дослідницею імпресіонізму в українському живописі Н.Асєєвою. Сучасний художник, голова Об’єднання професійних художників м. Ужгорода В.Брензович також відзначає європейське спрямуванням крайового малярства та його близькість до французького імпресіонізму [7].

О.Приходько у статті «Монограма душі маестро» та М.Приймич у статті «Простір живопису А.Ерделі» [9; 10] розкривають значення французького періоду творчості й особливо П.Сезанна в еволюції художнього бачення, колористики, техніки письма А.Ерделі.

Важливе значення у вивченні естетики та світогляду деяких сучасних закарпатських митців мають дослідження Л.Біксей [1; 2]. Однак аналіз даних праць показав, що розпізнання імпресіонізму у процесі формування закарпатської школи живопису і значення цього стилю для кожного художника зокрема ще не виокремлено як наукову проблему. Недостатньо розглянутим залишається великий пласт творчості сучасних представників закарпатського живопису в контексті імпресіонізму.

Мета статті – висвітлити прояви імпресіоністичного стилю та художнього світобачення у творчій спадщині представників закарпатської школи малярства (зокрема А.Ерделі, Й.Бокшая молодшого, Л.Бокотея, В.Свалявчика, В.Брензовича).

Імпресіонізм, розпочинаючи історію модерного мистецтва, в свою основу поклав новий художній світогляд, де безпосередність сприйняття художником оточуючого світу стала синонімом творчості, красою і поетичністю.

Спостереження за світлоповітряним середовищем, у якому предмети втрачають чіткість форм і відображають низку рефлексій кольору, підштовхнуло французьких художників до створення образів цілісного і гармонійного світу, який постає перед людиною в перший момент сприйняття. Для вираження такої ідеї Е.Мане, К.Моне, О.Ренуар та їх однодумці відмовилися від класичної перспективи, оповідального характеру живопису, деталізації, застосовуючи натомість нові виражальні засоби – кольорові тіні, чисті кольори, розмитість контурів предметів. Світло для художника-імпресіоніста було не лише матеріальною стихією, але виражало радість буття, його емоційне переживання, викликало оптимістичне ставлення до життя. Імпресіоністи бачили красу у повсякденному житті (праці, розвагах) і найпростіших речах, не заперечуючи при цьому складного соціально-політичного становища свого часу.

Імпресіоністичне мистецтво поєднує безпосереднє візуальне сприйняття реальності та її осмислене спостереження з особистісним переживання митця, що було органічним

світобаченню живописців Закарпаття.

Законодавці закарпатського живопису А.Ерделі та Й.Бокшай наголошували на необхідності виховувати учнів на здобутках європейського живопису, що сприяє як розширенню діапазону виражальних засобів, так і допомагає художнику відображати сучасність, залишаючись при цьому на фундаменті народної культури. Заснована ними у 20-30-х роках XX ст. школа живопису відзначалась «особливою аурою у зображенні піднесеного і земного, поєднанням європейської школи мистецтв і самобутнього творчого почерку, високим професіоналізмом та духовністю» [1]. Художники збагачували свій досвід завдяки навчанню у Будапешті, Празі, Мюнхені, а також Парижі.

Знайомство з імпресіонізмом у мистецькому просторі Закарпаття відбувалося великою мірою завдяки надьбанській школі живопису (що у сучасній Угорщині). Її представники, К.Ференці та Ш.Холлоші, працюючи на пленері, шукали шляхів збагачення живопису світлом та грою кольорів. Яскравим прикладом такої еволюції є роботи К.Ференці «Повернення лісничих додому» (1899 р.) та «Чоловік на мосту» (1906 р.). Також у «Подвійному портреті Боні та Ноемі» художник намагається привернути увагу до краси очей дівчат. Виконаний у реалістичній манері, портрет насправді є стихією певного відтінку синього кольору тла, яке, знаходячи відгук у відтінку очей Ноемі та Боні, дає відчуття глибини внутрішнього світу кожної з дівчат. Можливості кольору передавати емоції, які використовував К.Ференці, були однією з причин захоплення А.Ерделі угорським художником. За словами І.Небесника, К.Ференці проводив «живописні експерименти від натуралізму до неоімпресіонізму та вважав себе представником чистого мистецтва» і був улюбленим вчителем закарпатського митця [8; 82].

Відкривши нові шляхи розвитку особистого стилю в Угорщині, Німеччині, Парижі, А.Ерделі втілює цей досвід у педагогічній діяльності. Тому й не дивно, що досягнення надьбанського пленерного живопису розвивала плеяда старшого покоління закарпатських митців – А.Кашшай, А.Коцка, Е.Контратович, Г.Глюк, В.Микита. За словами О.Федорука, деякі учні розвинули і французький пленеризм А.Ерделі, зокрема З.Мичка.

Безперечно, А.Ерделі цікавила проблема вираження стихії всепоглинаючого світла, яка робить всі предмети картин імпресіоністів взаємопов’язаними. За словами О.Приходько та Г.Рижової, рефлексії сонячного проміння на водяному плесі були улюбленими мотивами картин А.Ерделі. У такому відбитті художник символічно бачив свою душу. «Головне для живописця – піймати цю мить життя сонячного променя. В такі моменти художника охоплював непереборний мистецький азарт і він темпераментним пензлем накидував фарби на полотно в захопленні красою світу» [9; 31].

Цікаво, що А.Ерделі називав себе реалістичним експресіоністом, але визнання в Європі здобув у першу чергу як колорист. Головною субстанцією для вираження будь-якої ідеї для А.Ерделі був колір та співвідношення різних барв. Чимало робіт («Над Ужом. Біля озера», «Над водою», «Дорога вздовж річки», «Річний пейзаж») вражає тим, наскільки досконало художник володів імпресіоністичними законами створення цілісного образу світу. Д.Крвавич пояснював це наступним чином: «Найважливішим для художника було розуміння засад колористичної гармонії, властивої творчості імпресіоністів і постімпресіоністів. Звідси постає нова естетика художнього твору: святкова декоративність та підкреслена вільність мазка, ніби ескізна незавершеність» [6; 237].

Його образи – безконечні рефлексії барв у світлоповітряному середовищі, де предмети перестають існувати поодинці. Небо і річка, яким у реалістичному живописі залишають певний простір прозорості, незаповненості, у роботах А.Ерделі вбирають все багатство відтінків дерев, квітів, живуть із ними одним життям. Цікаво, що при цьому манера письма дуже різна – інколи гладка і легка, де майже не відчувається живописна фактура, інколи мазки стають імпульсивні, схожі до імпресіоністичних («Церква», «Портрет сестри художника»), а деколи автор використовує разом кольорові площини та лінії. Художник підтримував імпресіоністичну концепцію чистих кольорів, але мав власне філософське

пояснення її суті. А.Ерделі вважав, що лише 7 кольорів спектру здатні утворити гармонію, передати суттєве, промовляти мовою живопису. Натомість півтони закривають шлях до пізнання божественної гармонії світу.

Період перебування А.Ерделі в Парижі, де художник відкриває для себе П.Сезанна, А.Маттіса, А.Дерена, М.Вламінка, припадає на кінець 1920-1930-х рр. Аналізуючи еволюцію стильових пошуків художника, О.Приходько, Г.Рижова та М.Приймич виділяють і постімпресіоністичні тенденції. Вони виявляються в узагальненні форм та енегрічності їх ліплення, звільненні від деталізації, зверненням до внутрішнього життя людини, що було результатом осмисленого засвоєння творчості П.Сезанна. Прикладом цього є роботи «Перед грозою» (1930 р.) та «Затока» (1930-1931 рр.), де коричневі тони вже замінені на синьо-зелені, однак спрощення форм до конуса, кулі й циліндра ще не спостерігається.

Однак такі імпресіоністичні та постімпресіоністичні тенденції, як висвітлення палітри, тенденція до створення форми завдяки кольоровим площинам, поміркована стилізація образу, широта мазка, спостерігаються у творчості митця вже до знайомства із столицею Франції. Маючи досвід мистецької практики Мюнхена, Будапешта, Праги, він інтуїтивно йшов новим шляхом європейського мистецтва початку ХХ ст. «Я сприймаю життя у всьому безмежному багатстві його провів, пояснював А.Ерделі, – переживаю як імпресію, відтворюю як колір, передаю як настрій…» [9; 1].

Французькі художники Е.Моне, О.Ренуар, К.Пісарро цінність справжнього мистецтва бачили у свободі та динаміці власного стилю, у певній суб’єктивності митця, що визначає манеру письма, палітру, сюжет. Тому зрозумілою стає теза А.Ерделі, що в історії світового мистецтва багато першокласних художників, але митців – мало. Закарпатські художники А.Ерделі та Ф.Манайло, маючи досвід практики за кордоном та повагу до традицій народного мистецтві, відчували таку потребу бачити «по-іншому» та змінювати виражальні засоби залежно від задуму твору загалом.

Однак вирішення суто естетичних, художніх завдань ніколи не заважало А.Ерделі та його колегам Й.Бокшаю, Е.Контратовичу звертати увагу громадськості до проблем сучасності, зокрема болю втрат, які несла з собою війна на Закарпатті. Адже осердям творчості А.Ерделі, за словами самого художника, були три стовпи – Бог, добро і краса. А завдячуючи народній культурі, його роботи відзначаються особливим шармом української автентичності.

Створюючи образ природи рідного краю, як це робили свого часу барбізонські художники, закарпатські митці початку ХХ ст. регулярно працювали на пленері. Кольорова гама їх полотен яскрава, енергійна, навіть дещо фовістична. Образи гірської природи часто супроводжуються контрастністю барв, що надає полотнам відчуття життєвості. Однак манера письма А.Ерделі, Й.Бокшая, А.Коцки, Ю.Герца – художників старшого покоління, рідко відзначається дрібними мазками, які часто використовували імпресіоністи. Пластичне вирішення будується на основі кольорових плям, широких мазків. Пояснити таку особливість можна наступним чином. Стихія дрібних мазків, в якій чисті кольори змішуються в оці глядача (принцип оптичної суміші), візуальна правда про один момент, стверджують мінливість картини світу. Натомість закарпатські митці старшого покоління ішли від сезанівської вічної природи. Однак, треба ще раз зауважити, що технічні тонкощі – характер мазків, чіткість форми, структура предметів не вичерпують суті імпресіонізму як світогляду митця.

Для прикладу, у роботі «Сонячний день» (2007 р.) сучасного закарпатського художника М.Шете відчувається пронизаність картини морозним повітрям. Для передачі такого ефекту автор використовує мазок довільної форми, працює з цілими пластами кольору. Прозорість відтінків сповнюють полотно легкістю та виражають особисте відчуття художником атмосфери, настрою зимового лісу в обідній час.

Без сумніву, між небом, землею і водою існує колористична гармонія, яка визначає форму і колір всіх елементів твору поодинці. К.Пісарро вважав, що кожен художник бачить

її в інших співвідношеннях кольорів, відтінків, у різній манері виконання. Розвиток такої ідеї згодом з'явиться у В.Ван Гога. Відомий постімпресіоніст висловив думку, що не є важливо, чи колір даної трави, на яку дивиться художник, відповідає реальному кольору в природі даної трави. Головне, щоб загальне співвідношення кольорів у творі було те саме, що в природі. Це завдання потребує більшої аналітичної роботи митця. Вирішення живописної проблеми, про яку йшлося вище, бачимо у картині К.Пісарро «Луг в Ераньї, літо, сонце, надвечір'я» (1901 р.). Виконана дрібним, майже неоімпресіоністичним мазком, вона сповнена відчуттям тепла, м'якості літнього повітря. Ці аспекти імпресіонізму виражені і в творах Й.Бокшая молодшого. Зокрема полотно «Цвіт яблуні» (1963 р.), нагадує роботу К.Пісарро своєю життєствердною радістю буття, атмосферою свіжості подиху весняної природи, світлості. Це, безумовно, настроєва картина. Якщо у французького майстра цей настрій передається відтінком тьмяного брудно-рожевого сонячного відблиску, то закарпатський пейзажист передає атмосферу весни сліпучо-білим рефлексом сонячного проміння і яблуневих квітів. Цікаво, що Й.Бокшай-молодший розкриває дух та атмосферу міста Ужгорода через красу простих, незначних краєвидів.

У роботах «Осінній мотив», «Скала», «Цвіте терен» та інших автор досягає ефекту пульсації живописної фактури, використовуючи дрібні, але насичені, динамічні мазки К.Пісарро (про які йшлось вище). Наприклад, у картині Й.Бокшая «Осінній мотив» пожовкле листя на березах тріпотить від вітру. Автор досконало передає імпресіоністичне мерехтіння повітря, трави, золотої верхівки дерев у хмарах, що пливуть над ними. Можна ствердити, що момент руху є головним акцентом у творі. У даних полотнах природа постає перед нами динамічною, живою, що існує тут і зараз. Всі предмети завдяки вібрації, рельєфності фактури здаються зроблені із схожого матеріалу; схоже вирішення цієї проблеми бачимо і у морських пейзажах К.Моне. Цікаво, що будучи за освітою художником-монументалістом, Й.Бокшай молодший розкривається і як поет знайомих простих сюжетів та камерних сцен. Висока майстерність у передачі тонкощів світлоповітряного середовища, свіжості і тепла роблять Й.Бокшая молодшого одним із найкращих творців пейзажу-настрою у закарпатській школі.

Багатогранність способів звернення до імпресіонізму виявляється і серед широкої палітри стилістичних уподобань деяких інших сучасних закарпатських художників. Цікавий приклад синтезу філософських роздумів, символізму, алегоричності образів та імпресіоністичного світогляду бачимо у творчості Л.Бокотея. Працюючи у медитативно-модульно-конструктивному стилі, митець підкреслює, що його світогляд і перші роботи відзначені особливим впливом імпресіонізму та постімпресіонізму. Художник згадує: «Якось мені на очі трапилася книжка про французьких імпресіоністів (чи радше постімпресіоністів)…І відтоді, як я прочитав цю книгу, моя доля повернулася на 180 градусів. Цікаво, що доти я навіть не малював… Світ імпресіонізму я сприйняв одразу. Це моя сутність, мій дух» [3].

Ще один сучасний художник Ю.Копанський у картині «Зимовий оборіг» (2010 р.) передає фізичне відчуття морозу, який захоплює глядача в своє живописне середовище, схоже до того, як весняна свіжість повітря і чистота яскраво-голубого неба могутнім потоком вливаються в очі та легені глядача.

Варто погодитись із Л.Біксей, що творчість ще одного сучасного митця В.Свалявчика характерна ліричністю, безпосередністю і деколи романтизмом світосприйняття. Таке бачення світу, а також деякі особливості живописної мови, про які йтиметься далі, зближують В.Свалявчика з тенденціями імпресіонізму. Більшість часу художник проводить за роботою на пленері, особливо ж його надихають панорами Міжгірщини та Рахівщина, великою мірою завдяки щирості та доброті місцевих жителів. «Перебуваючи на природі, зауважує митець, – можеш передати її настрій, який був саме в той або інший день. Якщо цей день минув і ти не вловив того настрою, то найцінніше втрачене безповоротно» [12]. Цікаво, що художник своєрідно виражає природу динамічною. У роботі «Церква Святого

Духа» порив вітру переданий через широкі, але повітряні та напівпрозорі мазки. Таким прийомом зображене і голе віття дерев у картині «Карпати», однак у просторі цієї роботи панує спокій і відчуття морозного повітря.

Головним способом виразити мінливий стан природи у В.Свалявчика, є власне колористичне вирішення твору. У «Воловецьких полонинах взимку» та «Карпатах» сніг на дахах, березі річки, копиці з сіном і річка, небо – всі елементи картини поєднані за допомогою певного відтінку голубого кольору, що умовно відповідає за морозність світлоповітряного середовища, яке охоплює інші елементи картини. Ніжна палітра голубого й синього, сірого та легко рожевого кольорів зустрічаються і плавно взаємодіють на хмарному небі, у відтінках снігу на деревах і на землі, у морозному димі гірського простору. Вміння передавати дух весни художник доводить у творі «Садочок коло хати». Не зважаючи на домінування синіх та зелених тонів, у картині панують радість та теплота сонячного проміння.

Ще однією імпресіоністичною рисою творчості В.Свалявчика є відкриття краси у буденних і відомих речах. Так виникають образи польових маків, рідної вулиці, маленького потічка. Процес творчості, а особливо на пленері, приносить митцеві особисту естетичну насолоду від оточуючої краси довкілля. Головною ж цінністю пейзажу є вміння побачити найсуттєвіше і створити відповідний до власного враження образ.

Серед сучасних митців Закарпаття, що організовують пленери у сучасному житті, варто відзначити і В.Брензовича. Сутність роботи «аль-аперто» він пояснює наступим чином. «Головне для художника – природний ефект, котрий треба ловити на природі. Те ж саме практикували в дорадянські часи й передвижники, тільки не називали це пленерами, і європейські імпресіоністи. Вони між собою, у принципі, навіть чимось схожі, тільки перші схилялися до класики, а в других більше стилізації: що тебе вразило, те й хапай. Десь так і в нашій закарпатській школі живопису» [5].

Увесь простір картин В.Брензовича «Під Уклином», «Пікуй весною», не зважаючи на туманність неба, залитий теплотою сонячного промінням. У першому творі багатство багряно-жовтих та охристих відтінків осінніх дерев гармонійно співіснують із голубою барвою снігу і неба. Художник досягає такого ефекту завдяки майстерній імпресіоністичній передачі світлоповітряного середовища, в якій всі кольори картини взаємодіють один з одним. Інша робота «Пікуй весною» розбита фактично на три площини – хмари, власне гора і світла долина. Художник максимально спрощує форму і уникає гострих контурів, колористичний перехід відбувається плавно. Головним героєм твору стає саме світло, невловима радість від приходу весни. Треба зауважити, що власне завдяки взаємодії різних кольорів із цих умовних площин, а також завдяки деяким енергійним мазкам, образ гірської природи у обох картинах стає живим, динамічним. Автор прислухається до мінливості станів добре знайомої йому природи, вміє вловити неповторність атмосфери в даний момент. Л.Біксей також підкреслює присутність особистого враження автора у малярських роботах. «Художник не втратив здатності дивуватися трепетними станами ранкових пейзажів в горах, мокрим снігом на асфальті в місті, червоною калиною на морозі...Він уміє звернути увагу на те, що зазвичай не помітне для ока – зиму біля власного порога, квіти на підвіконні» [4; 2].

Отже, імпресіоністичні ідеї пленерного живопису, безпосереднього сприйняття реальності, висвітлення палітри, які зустрічаємо у творчості представників надьбанської школи живопису Ш.Холлоші та К.Ференці, проникли в мистецьке середовище Закарпаття та поширились головним чином завдяки А.Ерделі. Талановитий художник, шукаючи шляхи збагачення реалістичного мистецтва Закарпаття новими художніми засобами та світобаченням, досяг майстерності у вираженні світлоповітряного середовища і застосовував чисті кольори у своїх картинах. Як і французькі художники О.Ренуар, К.Моне, К.Пісарро, він створював образи, повні колористичної гармонії, розуміючи світло як стихію, що несе радість та оптимізм. Органічними для пошуків А.Ерделі виявились і деякі аспекти творчості П.Сезана, такі як спрощення форм та звільнення від деталізації.

Часта практика пленерів наближала до імпресіонізму багатьох інших закарпатських митців початку ХХ ст., відкриваючи їм можливість схоплювати і виражати настрій, атмосферу пейзажу. Однак пленер для закарпатських художників завжди значив набагато більше, ніж художній метод роботи. У мотивах гірського життя вони бачили природу як життєдайне джерело натхнення та образів, одухотвореною, сезанівську вічну силу.

Інтерес до стихії світлоповітряного середовища проявляється і в сучасних художників Закарпатської школи – В.Брензовича, В.Свалявчика, Й.Бокшая молодшого. Митці передають гру кольорів на предметах та їх найтонші відтінки. Естетичної цінності художники надають простим знайомим пейзажам або речам, непомітним у щоденному побуті. Особливим є і розуміння принципу імпресіоністичного переживання природи, оскільки митці закарпатської школи живопису шукають індивідуальний спосіб виразити колористичну гармонію у просторі картини. Завдяки цьому принципу кожен пейзаж стає яскравим та емоційно наповненим.

Однак дослідження художньої спадщини згаданих вище представників закарпатської школи та її імпресіоністичних проявів потребує глибшого аналізу та особистісного підходу, що може стати предметом майбутніх наукових розвідок.

Джерельні приписи

1. Біксей Л. Історія закарпатської школи живопису // «Живописці Закарпаття» – Режим доступу: http: // art-raschdorf. com.

2. Біксей Л. Мистецтво народжене у високих горах / Л.Біксей // Василь Свалявчик (образотворчий матеріал): альбом. – Ужгород: Вид-во О.Гаркуші, 2011. – 60 с.

3. Бокотей Л. Мої картини є і в Прем’єра Канади, і у брата принцеси Діани. – Л.Бокотей: Інтерв’ю з художником Л.Бокотеєм / Спілкувалася Л.Олійник. – Режим доступу: http: // zakarpattya.net.ua.

4. Брензович В. Живопис (образотворчий матеріал): альбом. – Ужгород: Вид-во О.Гаркуші, 2011. – 52 с.

5. Брензович В. У шкільні роки я замальовував кожен вільний клаптик своїх підручників, за що нерідко отримував по руках. – В.Брензович: Інтерв’ю з художником В.Брензовичем / Спілкувалась М.Галас. – Режим доступу: http: // gazeta-uzhgorod.com.

6. Крвавич Д.П. Українське мистецтво: Навч. посібник: У 3 ч. / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Л.: Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.

7. Мартин В. Зворотний бік популярності. Твори закарпатських художників як об’єкт для злочинних посягань // Дзеркало тижня. – 1 лист. 2008. – № 4. – Режим доступу: http: // dt.ua.

8. Небесник І. Взаємозв’язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом кінця XIX – першої пол. XX ст. / І.Небесник, Н.Голомідова // Вісник Львівської нац. академії мистецтв. Спецвипуск. – Ужгород, 2009. – С. 78-88.

9. Приходько О. Монограма душі маестро / О.Приходько // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 27-35.

10. Приймич М. Простір живопису А.Ерделі / М.Приймич // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 7-16.

11. Свалявчик В. Богом дана земля – наше Закарпаття / В.Свалявчик: Інтерв’ю з художником В.Свалявчиком / Спілкувався В.Бедзір. – Режим доступу: http: // kalejdoskop.com.ua.

Резюме

Розкрито вияви імпресіоністичного стилю та світогляду у творчості представників закарпатської школи живопису. Окреслено колористичні досягнення А.Ерделі в контексті імпресіонізму. Висвітлено розуміння імпресіоністичних ідей сприйняття, настрою у пейзажі, гармонійного образу реальності сучасними закарпатськими художниками.

Ключові слова: імпресіонізм, настрій, світлоповітряне середовище, свобода, радість буття.

Summary

Plahta S. **Tendencies of Impressionism in the trans-Carpathian painting school art**

It is revealed the expressions of impressionistic style and worldview in the heritage of the trans-Carpathian School of painting representatives. It is outlined coloristic achievements of A.Erdelyi in the context of Impressionism.

Key words: Impressionism, mood, light-air environment, freedom, pleasure of life.

Аннотация

Раскрыто проявления импрессионистического стиля и мировоззрения в творчестве представителей закарпатской школы живописи. Очерчено колористические достижения А.Эрдели в контексте импрессионизма. Освещено понимание импрессионистических идей восприятия, настроения в пейзаже, гармоничного образа реальности современными закарпатскими художниками.

Ключевые слова: импрессионизм, настроение, светло-воздушная среда, свобода, радость бытия.

УДК 7.03(043.3)

Г.А. Пархоменко

МЕТАМОРФОЗИ АНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ В ТВОРЧОСТІ А.ГАУДІ

Модерн – безордерний стиль, тому застосування поняття «античність» до творчості одного з найвідоміших представників не тільки іспано-каталонського, але й світового модерну – А.Гауді може сприйматися як недоречне. Однак це не зовсім так: Гауді не лише ретельно вивчав пам'ятки античної, давньогрецької, архітектури (за допомогою світлин, адже до Греції і Італії він особисто не їздив), але й використовував елементи античної архітектури в своїх творах, при цьому настільки нетрадиційно і нестандартно, що кращого, на наш погляд, визначення для творчого процесу переробки цих елементів, як «метаморфози», важко підібрати. Залишаючись елементами ордерної системи, дорійські колони створюють гіпостільну, тобто не властиву античній архітектурі конструкцію, зали так званого грецького театру Парку Гуель.

Хоча останніми роками у вітчизняному мистецтвознавстві з'явилася низка робіт (Ю.Івашко, С.Оборська), присвячених модерну, цей стиль залишається мало дослідженим, особливо це стосується зарубіжного, західноєвропейського, модерну. Поява кількох перекладених робіт (Р.Ормистон, М.Робинсон, Р.Цербст та ін.) не вирішує проблеми, а з формальної точки зору вони не поповнюють скарбницю вітчизняної науки.

Ще менш у вітчизняному науковому дискурсі представлена творчість А.Гауді. Щодо зарубіжного мистецтвознавства, то йому присвячено потужний масив літератури, втім її вивчення дозволяє стверджувати, що творчість архітектора настільки багатогранна і неординарна, що деякі її аспекти або періоди ще перебувають, так би мовити, у тіні наукової рефлексії, а стилістика окремих робіт настільки незвична, що залишає багато можливостей для наукових розвідок.

Одному з таких аспектів і присвячено статтю, мета якої полягає у визначенні особливостей трансформації античної стилістики в переробці А.Гауді (на прикладі аналізу споруд архітектурно-паркового комплексу «Парк Гуель» (1900-1914 рр.) і садів Артігаса (1902-1905 рр.).

Парк Гуель з'явився на замовлення каталонського бізнесмена Еузебі Гуеля, який виділив під забудову ділянку землі у районі Мунтанья Пелада – зараз Туро дел Кармел – зоні, що на початку XX ст. була доволі віддаленою від центра Барселони. Ідеї, що призвели до виникнення парку Гуель, у зарубіжній науковій літературі трактуються з двох, майже взаємовиключних, позицій. За першою, ідея виникла під впливом концепції міста-саду англійця Ебенезера Говарда: ніби Гуель хотів створити щось подібне для своїх робітників [1; 105]. Е.Гуель – бізнесмен від текстильної промисловості (Каталонія на кінець XIX ст. виробляла 90% усіх бавовняних тканин в Іспанії) за характером своєї діяльності часто відвідував Англію. Захопившись ідеями Говарда, з одного боку, і красою ландшафтних парків країни – з іншого, Гуель, повернувшись до Барселони, вирішив створити щось подібне у місті, що на той час взагалі було мало озелененим (Тому Гауді при створенні парку змушений рахуватися зі смаками замовника і дотримуватися принципів англійських ландшафтних парків).

Згідно другої концепції – метою спорудження комплексу було намагання «аристократизувати» новий клас Каталонії – буржуазію, розробивши і впровадивши у суспільну свідомість нової еліти ідею національної «генеалогії», занурену ще в архаїчні, давньогрецькі часи [2; 146]. Щодо самого Гауді, то за твердженнями Р.Цербста, працюючи над парком, він реалізував ідеї Д.Рескіна, чиїх теорій притримувався, про те, що «архітектор є особистістю, що синтезує усі види мистецтв; архітектор повинен бути і живописцем, і скульптором» [3; 28].

Ще одним ідейним впливом на творчість Гауді, що виявив себе у парку Гуель, були ідеї У.Морріса – лідера англійського руху Артенд Крафт. Зокрема – у роботі над звивистою (серпантинною) лавою парку і медальйонах стелі гипостільної «Зали ста колон» (Про це детальніше: [4]). Використання відходів керамічного і фаянсового виробництва у дизайні паркових споруд – не тільки намагання здешевити вартість проектів Гауді, зазвичай доволі витратних, але й слідування принципам соціального мистецтва і художнього ремісництва У.Морріса.

Ще один вплив, що виявив себе у дизайні двох будинків, що встиг побудувати Гауді, як припускають деякі автори, сформувався під враження від постановки у Барселоні дитячої казки братів Грим «Гензель і Гретель» [2; 106]. Казковий будинок з пряників і цукру зробив крок із казки на землю парку, втілившись у павільйонах центрального входу.

Як би там не було, у 1900 році Гауді розпочав планування паркового комплексу (парк мав стати другим за розмірами парком Барселони). Однак, після смерті Гуеля у 1914 році будівельні роботи було зупинено. За цей час споруджено лише два з 60 запланованих будинків. 1922 року міська Рада Барселони придбала комплекс для перетворення його на публічний парк, а у 1984 році ЮНЕСКО оголосила його всесвітньою спадщиною.

Утім, крім будинків Гауді встиг збудувати парковий комплекс: довгі звивисті галереї з нахильних параболічних арок, три віадуки, еспланада, гіпостільна зала.

У контексті статті головний інтерес становлять дві останні споруди.

Гіпостільна зала, яку називають «залою ста колон» (насправді колон 86), створена за допомогою колон дорійського ордеру. Хоча поєднання античного ордеру і давньоєгипетської конструктивної системи виглядає анахронізмом, їх використання зумовлено чіткою ідеологічною настановою: закарбувати у свідомості каталонців ідею про архаїчні джерела каталонської культури. Оскільки дорійський ордер є найдавнішим з античних ордерів, саме його використання асоціюється з архаїчним, старовинним. Споруда, названа таким чином, мала поєднувати символічну і прагматичну функції: символізувати храм, але реально слугувати місцем торгівлі – ринком.

А еспланада над «залою ста колон» задумувалася як аналог античного театру, якому надано назву Грецького. Незважаючи на відсутність сидінь, з античним простором її споріднювало те, що цей гаудіанський театр був просто неба, а природні схили навколо майданчика певним чином нагадували театрон, що оточував античну оркестру. Планувалося тут провадити не тільки театральні вистави, але й фестивалі та спортивні змагання. Останньою ідеєю еспланада була зобов’язана відродженим Олімпійським іграм, що відбулися в Афінах 1896 року і спричинили справжній бум зацікавленості спортом.

Крім цього впливу, на поширення захоплення античністю вплинули сценічні мистецтва: балет і опера. «Пообідній відпочинок фавна» К.Дебюссі в постановці російського балету, який трупа С.Дягілєва привезла до Парижу на так звані «Русские сезоны», спричинила моду на античність. У цей же час у Барселоні шаленим успіхом користувалась постановка опери «Іфігенія». Грецький театр парку Гуеля також призначався для подібних театралізованих дійств.

Як було зазначено, крім прямого призначення, парк мав виконувати і символічну функцію: слугувати простором, що візуально встановлював зв’язок каталонської національної свідомості з античністю, сягаючи своїм образом грецької архаїки. Тому парк Гуель – вже не стільки ілюстрація певних міфологічних тем, скільки історична ремінісценція, що підкреслює глибоке європейське коріння каталонської культури, подаючи себе як таку, чия генеалогія є давнішою від решти Іспанії.

Незважаючи на те, що саме Каталонія, а особливо її південна частина, належала до найбільш романізованих територій Іберійського півострова, адже була залучена до античної культури часів Римської імперії, архітектурних пам’яток, які б виступили архітектурними зразками для поставлених перед Гауді завдань, у ній майже не збереглося. Але й з тих, що залишилися, частина була розкопана археологами вже після смерті архітектора. І це – з

врахуванням того факту, що Таррагона, неподалік від якої народився і провів дитинство Гауді, була найбільш розвинутим за часів античності містом римської Таррагонської провінції, так званої Близької Іспанії. З доступних для наочного споглядання на той час архітектурних споруд міста був лише римський акведук, безперечно, добре відомий Гауді.

У Гауді вже був досвід роботи над створенням парків: 1882 році, ще будучи студентом, він працював асистентом відомого каталонського архітектора Хосепа Фонтсере – автора барселонського парку Сьютаделла. Щоправда, Сьютаделла було розбудовано зовсім в іншому ключі: неокласицизмі. Однак, того ж року Фонтсере, помічником якого вже працював Гауді, розробляє проект ще одного парку – для маркіза де Маріано у містечку Камбрілс, на узбережжі Таррагони. У парку передбачалось побудувати штучні озера, довгі галереї, а також численні гроти, одні з яких мали прикрашатися штучними сталактитами, а в інших – розташовуватися скульптура [2; 127]. Цікаво, що ідею гротів з кам'яними сталактитами Гауді втілить у парку Гуель. Утім, навіть якщо запозичення у Фонтсере і мали місце при роботі на парком Гуель, то використання елементів античної ордерної системи – власний здобуток Гауді.

Приступаючи до роботи над Парком, Гауді ретельно вивчає зразки архаїчної грецької архітектури по світлинах. В Іспанії подібних споруд від часів перебування давніх греків не збереглося, тому звертається до світлин з дорійськими храмами Сицилії, півдня Італії, Греції. Оскільки світлини невідомі, можемо, виходячи зі стилістики колон, що утворюють гіпостільну залу парку, спробувати визначити, які саме античні споруди найімовірніше виступили візуальним прообразом для творчості Гауді.

По-перше, йому очевидно треба було відмовитися від пошуків поблизу Неаполя: там не збереглося тих зразків архаїчної архітектури, які б відповідали заданому критерію, тобто дорійського ордеру. Передмістя Неаполю – Помпеї, Геркуланум – хоч на той час археологи вже почали розкопувати, втім не могли надати необхідних образів. А ось така архітектурна пам'ятка, як дорійські храми у Пестумі (Південна Італія) VI ст. до н.е., ймовірніше за все, Гауді проігнорувати не міг.

За нашими припущеннями світлини цього храму послужили одним із візуальних джерел, якими надихався архітектор. Три дорійських храми: Аполлона (Нептуна), Гери і Афіни унікальні, по-перше, тим, що розташовані на одній лінії і при боковому сприйнятті, створюють враження лісу колон [5; 110-111]. Унікальними самі по собі є два перших: храм Аполлона – двоярусний; збереглася частина другого «поверху» також із колон дорійського ордеру. Храм Гери має з фронтальних боків 9 колон і 18 – з бокових, що не є типовим для дорійських храмів, які зазвичай з фасаду мали парну кількість колон. Храм справляє враження приземкуватості за рахунок переважання горизонталі над вертикаллю. Однак, саме він, з його кількістю колон, і розташований поряд храм Аполлона з його двома ярусами, найбільш відповідають тому враженню, що буде створене Гауді у гіпостільній «Залі ста колон» парку Гуель. Тому є підстави вважати саме храми Пестуму основним візуальним джерелом, що надихало архітектора у роботі над цією залою.

Власне Греція могла бути представленою світлинами Парфенону, а також руїн храму Посейдона на мисі Суніон, залишків храму Аполлона в Дельфах і руїн храму Зевса в Олімпії. Втім, щодо Парфенону, то він на той момент (кінець XIX ст.) також знаходився переважно у руїнах, адже розчистка акрополя від турецької забудови, яка розпочалася після вивільнення Греції від османської окупації, ще не була завершена. Можна припустити, що світлини афінського Парфенону, якими міг користувався Гауді, належали англійцю Стіллману, відомого своїми пейзажними фотознімками [6; 34]. Однак, найбільш вірогідним видається припущення, що зразками, на які орієнтувався архітектор, були античні храми Сицилії. На відміну від материкової Греції, сицилійські храми збереглися значно краще і у більшій кількості і представлені переважно саме дорійською ордерною системою: Агрідженто (античний Аграгант або Акрагас) з його Долиною храмів, Селінунте (Селінон або Селінунт), Седжеста (Сегест).

На користь Сицилії є і той факт, що історично острів пов'язаний з Іспанією, зокрема, Каталонією і сусіднім Арагоном через те, що певний час знаходився під володінням арагонської династії. На Сицилії у цей час будують споруди у так званому каталонському стилі (Палермо, Монреале, Трапані). Через Сицилію проходив і морський шлях зі східної Іспанії, тобто знов Каталонії, до Африки. Острів був своєрідним пунктом зупинки, особливо у його західній частині. До того ж Сицилія, як і Італія, не перебувала під владою Османської імперії, що уберегло пам'ятки від варварського руйнування.

Серед античних храмів Сицилії одразу можна відкинути храм у Седжесті, який хоч і репрезентує дорійський ордер, але його колони повністю позбавлені канелюр, можливо тому, що, за деякими припущеннями, храм не добудований [7; 53-54].

На другому місті, за вірогідністю орієнтації на них Гауді, – храми Селінунте, в особливості храм Е, присвячений Гері, який з поміж усіх 9 храмів зберігся якнайкраще, навіть з елементами антаблементу. Якщо врахувати, що цей храм був частково реставрований у 60-х рр. XX ст. [7; 98], він і за часів Гауді перебував у задовільному стані.

Найбільша кількість дорійських храмів розташована у т.зв. Долині храмів у двох кілометрах від Агрідженто (античний Акрагант), серед яких храм Конкордії – зберігся майже повністю. Храм-періптер із 6 колонами по фронтальним бокам і 11 – боковим, заввишки 6,75 м. Усі колони профільовані канелюрами, капітелі класичної форми: ехін у поєднанні з абакою, на які спирається антаблемент, фриз якого складається з тригліфів і метоп, які щоправда, позбавлені рельєфів, як і трикутні фронтони храму. Не зважаючи на притаманну храмам дорійського ордеру певну приземкуватість, незначний ентазис колон храму Конкордії надає споруді вишуканого і навіть стрункого вигляду.

Схожими є колони руїн храму Гери, також розташованого у Долині храмів.

Гауді будував не храм, тому елементом ордерної системи, який його цікавив, була дорійська колона. Він зберігає канелюри, але вносить зміни до капітелі: залишивши у незмінному вигляді ехін, він надав абаці восьмикутної форми, на яку спирається теж нестандартний антаблемент: «архітрав» насправді є нижнім шаром трьохярусного фризу. Він, як і належить дорійському ордеру, складається з тригліфів і умовних метоп, над ним розташований тришаровий карниз, кожен ярус якого висувається більше за нижнього і прикрашений зооморфними маскаронами. А третій ярус – зовнішня поверхня серпантинної керамічної лавки еспланади, розташованої над гіпостільною залою.

Ще одна новація авторства Гауді полягала у тому, що деякі внутрішні колони відхилені від суворої вертикалі і підтримують перекриття під різним кутами. Треба з цього приводу зауважити на те, що колони становили важливий елемент дренажної системи: в їх середині проходили труби для збору дощової води, що фільтрувалася крізь незацементовану поверхню еспланади і доправлялася трубами усередині стовбурів колон униз, до резервуару, розташованому у верхній частині парадних сходів (місцевість, де споруджений парк, була безводною, і Гауді таким чином, тобто за рахунок збору дощової води, вирішив проблему водозабезпечення).

З античною ордерною системою Гауді дозволив собі й іншу витівку. На зовнішньому боці опори (стовбуру) однієї з нахильних колон окружної галереї парку (проходу-коридору, прокладеному у схилі пагорбу, який було вирішено не зривати. До речі, розрахунки виїмки каменю при створенні цієї галереї, було зроблено Рубіо-і-Бейвером), відомої як колона Соломона, викладено рельєфне зображення колони з іонічною капітеллю. Подібні імітації час від часу зустрічалися в роботах архітектора, але у даному разі це була імітація елементу іонічного ордеру.

Ця колона розташовувалася у так званому портику прачки – одна з опор портику являє собою жіночу фігуру (каріатиду модерну) з кошиком на голові [2; 142]. Ця «прачка» дивним чином нагадує каріатид з портику афінського Ерехтейона, зокрема моделювання одягу «каріатиди» нагадує вертикальні складки кам'яного хітону каріатид храму на Акрополі. Подібний прийом було використано Гауді і у садах Артігаса, що у містечку Катларасі

муніципалітету Ла Побла де Лійет. Митець кілька разів відвідував це містечко, розташоване у підніжжя Піренеїв, аби наглядати над будівництвом дому для техніків, що працювали на цементній фабриці у Клот дел Моро, власності Еузебі Гуеля. Місцевий підприємец Хуан Артігас Азарт, друг Гуеля, знайомий з проектом парку Гуеля у Барселоні, 1902 р. під час одного з відвідувань Гауді Ла Побла де Лійет, запропонував втілити його ідею на ділянці поряд із його фабрикою, розташованої на обох берегах річки Лобрегат [1; 116]. Гауді прийняв пропозицію, однак Артігас помер 1903 року і проект залишився незавершеним. Тим не менше, Гауді до 1905 року встиг побудувати циліндричну ротонду, штучний грот і огорожу для мосту та доріжок. За проектом Гауді перекрито аркадою міст через річку. Ця аркада завершувалася колоною у вигляді чоловічої фігури, що зображувала «атланта» модерну, з таким же кошиком-капітеллю, як і у «прачки» з парку Гуель, щоправда конструктивної функції, подібної до атлантів античної архітектури, ця фігура не виконувала, а кам'яний кошик над її головою слугував клумбою для квітів.

Утім Гауді було використано і античний спадок рідної Каталонії. Неподалік від Таррагони у задовільному стані знаходиться двохярусний римський акведук Лас Феррерас І ст. Суворо тектонічна споруда заввишки 26 м, розташована поблизу дороги, що веде до Барселони [8; 55]. Гауді завжди цікавили конструкції опор: зокрема у своєму щоденнику він занотовує особливості опорної частини арок Альгамбри (детальніше: [9]). Акведук Таррагони мав особливість у конструкції стовпів арочних прольотів. Вони профільовані у тій частині, де на стовпи спираються п'ята арок, що підкреслено тягою, нижче якої поверхня орнаментується спеціальною рустикальною кладкою. Цей міст взято архітектором за зразок для віадуків парку Гуель.

Отже, при роботі над парком Гуель А.Гауді застосовує ідеї, як накопичені ним під час роботи помічником барселонського архітектора Х.Фонтсере, так і візуальні джерела, зокрема світлини авторства відомого англійського фотографа др. пол. XIX ст., відомого своїми архітектурно-пейзажними фотознімками, Стіллмана. Щодо реальних прототипів, то імовірними зразками для запозичень образу дорійського храму, були храми Сицилії, зокрема, храм Конкордії. Однак, візуальним джерелом при створенні «Зали ста колон», на нашу думку, слід вважати дорійські храми півдня Італії – Пестуму, насамперед, двоярусний храм Аполлона і багатоколонний храм Гери.

Утім, будь-які ідеї Гауді переплавляв у своїх творах таким чином, що з'являлося дещо оригінальне і неповторне. Так сталося і з дорійським ордером, використаним при будівництві «Зали ста колон», дах якої становить підлогу Грецького театру, який щоправда, на даний момент слугує місцем прогулянок мешканців та гостей Барселони.

Джерельні приписи

1. The Complete Work of Gaudi / б/а. – Dos de Arte Ediciones, S.L. Barcelona, 2010. – 143 p.

2. Lahuerta, Juan Jose. Antoni Gaudi.1852-1926. Architecture, ideology and politics / Juan Jose Lahuerta. – Electa Architecture, Milano, 2003. – 346 p.

3. Цербст Райнер. Гауди. Жизнь, посвященная архитектуре / Райнер Цербст; Пер.с англ. Л.А. Борис. – Taschen GmbH, 2009. – 239 с.

4. Пархоменко Г.А. Хосеп Марія Хухоль – засновник треш-арту / Г.А. Пархоменко // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 19. – К.: НАКККіМ, 2011. – С. 306-312.

5. Ривкин Б.И. Античное искусство / Б.И. Ривкин. – М.: Искусство, 1972. – 356 с.

6. Греция: Храмы, надгробия и сокровища / Пер.с англ. Н.Белова. – М.: ТЕРРА, 1997. – 168 с.: ил. – (Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации»).

7. Савелли Л. Сицилия. История и шедевры / Лучана Савелли; Пер. с ит. – Firenze, Bonechi Edizioni «il Turismo», 2005. – 192 с.

8. Каптерева Т. Испания. История искусств / Татьяна Каптерева. – М.: Белый город, 2003. – 495 с.

9. Пархоменко Г.А. Візуальні джерела творчості А.Гауді / Г.А. Пархоменко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. РДГУ. – Вип. 17: У 2-х т. – Т. 1. – Рівне: РДГУ, 2011. – С. 280-290.

Резюме

Стаття присвячена виявленню античних ремінісценцій в творчості А.Гауді – найяскравішого представника архітектури каталонського модерну.

Ключові слова: каталонський модерн, А.Гауді, парк Гуель, сади Артігаса, антична стилістика в архітектурі модерну.

Summary

Parhomenko G. **Metamorphoses of ancient stylistic in work And.Gaudi**

The article is devoted to explication of antic motives in Gaudi`s architecture.

Key words: A.Gaudi, Guel`s park, Artigas gardens, antic styling in architecture of Art Nouveau.

Аннотация

Статья посвящена анализу античных реминисценций в творчестве А.Гауди – наиболее яркого представителя архитектуры каталонского модерна.

Ключевые слова: каталонский модерн, А.Гауди, парк Гуель, сады Артигаса, античная стилистика в архитектуре модерна.

УДК 18:7.01

С.П. Стоян

СИМВОЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ: НОВА ХВИЛЯ

Актуальність розгляду творчості молодих художників-символістів полягає у необхідності виявлення тенденції, що панують в образотворчому мистецтві сучасної України.

Розробкою проблематики символу та символізму в мистецтві займались С.Аверинцев, В.Бичков, Р.Барт, А.Бєлий, Ж.Бодріяр, В.Іванов, Е.Кассірер, О.Лосєв та ін.

Мета статті: крізь призму аналітичного розгляду творів молодих художників-символістів визначити образи-символи, що стають домінуючими у творчості зазначених авторів та визначають співвідношення традиції і новації в роботах українських митців.

Світ неможливо розкрити лише зусиллями нашого розуму. Ми завжди прагнемо осягнути неосяжне, побачити невидиме, почути те, що не можна вимовити. Саме тому творчі пошуки упродовж багатьох століть знову і знову повертаються до загадкової та неосяжної природи символу, що стає наснагою і невичерпним джерелом для митців, які прагнуть вийти за межі буденного. У цьому колі «вічного повернення» чи «вічного народження» символізм у новій іпостасі заявляє про себе знову у творчості молодих українських митців, випускників та студентів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, дипломні роботи яких були представлені цього літа на «суд глядачів» у рамках проекту «Символізм: нова хвиля».

Кожен з авторів відтворює власні символізації, розкриває потаємний зміст створених образів та пропонує глядачу зануритися у світ безмежних фантазій і мрій, світ символів. Застосовуючи разом із традиційними техніками офорту та ліногравюри низку новаційних прийомів – від оригінального, рельєфного розташування робіт до створення реальних об’ємних композицій, що складаються з різних блоків образотворчих елементів, молоді художники намагаються поєднати найкращі традиції своїх вчителів – митців Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, і, разом із цим, зробити власні кроки, що у подальшому сформують авторський почерк і стиль кожного з нової генерації символістів.

На противагу тим деструктивним тенденціям, що у переважній більшості випадків панують у сучасному мистецтві, спостерігається сплеск цікавості серед молодих митців до символічної тематики, яка, рухаючись ніби по спіралі, знову і знову відроджується у нових формах і змістах в образотворчому мистецтві різних історичних періодів, починаючи із зародження мистецтва як такого. Досягнувши свого апогею на початку XX століття, символізм відійшов на другий план мистецької авансцени, але це нетривале забуття вже на початку XXI ст. обертається новим, ще більш потужним відродженням. Не випадково, що навіть провідні західні куратори, що є на даний час апологетами актуального (раціоналізованого) мистецтва, вже ведуть мову про його вичерпаність і перспективи настання нової ери неоромантизму (а може, і неосимволізму).

М.Бердяєв, що високо оцінював роль символізму як у художній творчості, так і в житті кожного з нас загалом, ще на початку XX ст. зазначав: «у символах дані не умовні знаки душевних переживань людини, а обов’язкові знаки першоживття, самого духу в його першореальності, дані шляхи, що пов’язують світ природний і світ духовний» [1; 71].

Філософ вважав, що духовне життя завжди є життям символічним, оскільки саме за допомогою символів здійснюється взаємозв’язок між двома світами – світом Божественним і земним. «Символ говорить про те, що смисл одного світу лежить в іншому світі, що з іншого світу подається знак про смисл» [1; 69]. «Уся духовна культура символічна за своєю природою, у цьому її значущість, просвіти іншого світу у цьому світі» [1; 97].

Отже, М.Бердяєв, слідом за своїми попередниками – західними символістами, визначав надзвичайну важливість феномену символізму як для творчості кожного митця зокрема, так і культури, загалом. Разом із своїми однодумцями, він відводить художнику роль посередника між двома світами – горним та дольним. Символісти початку минулого століття вважали, що «рух і гра смислових відтінків створюють нерозгаданість, таємницю символу. Якщо образ виражає одиничне явище, то символ таїть у собі низку значень – почасти протилежних, різноспрямованих» [7].

Не є виключенням і твори молодих українських авторів, символічні образи яких виводять на осягнення різнопланових, різносмислових символічних варіацій, як пов'язаних із традиційними символами минулого, так і насиченими індивідуальними, авторськими змістами.

У своїй дипломній роботі «Джерело» Олена Мельник – одна з учасниць виставки – намагається віднайти потаємне джерело життя, усього сущого, що наснажує усі рівні буття, як проявленого, так і незримого. Вона намагається доторкнутися до таємниці першожиття, що за допомогою символів візуалізується у графічних образах офорта. Центральна частина поліптиха, на думку автора, підкреслює єдність усіх світових релігій. Будда і Христос, об'єднані сонцем та життєдайним фонтаном, створюють синтезований символ єдності, гармонії та рівності усіх шляхів, що ведуть до пізнання істини, добра і краси. Фонтан, що викликає асоціацію, насамперед, із чашею, відсилає нас до символічного наповнення цього давнього образу, який є стрижневим як для буддизму, так і для християнства. Приміром, на Сході Чаша Будди вважається найвеличнішою святинею. За давніми переказами, чотири Хранителя Світу принесли Будді 4 чаші з чорного бурштину. Отримуючи цей дар, він вклав їх одна в одну і вони дивовижним чином стали однією Чашею, яка з тих часів вважається символом служіння. На думку Олени Реріх, «у Чашу збирають дари Вищих Сил. Символ Чаші завжди означав самозречення. Кожна висока дія може бути означеною символом Чаші» [5].

У християнській традиції одним із найпотужніших символів є Чаша Грааля. За однією із версій, це чаша, з якої Ісус Христос вкушав на Таємній вечері, а потім Іосіф Арімафейський зібрав кров із ран розіп'ятого на хресті Спасителя. За переказами, той, хто вип'є з цієї чаші, отримує прощення гріхів та вічне життя.

«Символ чаші відомий багатьом древнім культурам. У кельтів зустрічаємо знамениті котли: котел відродження, в який опускали мертвих воїнів, а виходили живі; невичерпний котел Дагди, який дає їжу; котел мудрості, краплі з якого попали на чарівника Таліесіна, зробивши його величнішим бардом. У нантському епосі згадується легендарна чаша Амонга, що передбачала щасливі або нещасливі події. В ісламі чаша з бірюзи Джамі, в яку дивляться суфії, символізує дзеркало світу. В Індії знаходимо уявлення про чашу з напоєм безсмертя – Сомою або амритой (хаома в зороастризмі, амброзія в Греції), втраченим даром богів, що робить людину співпричетною Вічності» [3].

Отже цей символ не менш потужно починає працювати в роботі О.Мельник, виводячи глядача далеко за межі окресленого графічними лініями образу.

Продовженням цієї теми також стають мотиви, в яких перед нами з'являються образи Будди-зернятка та Христа-паростка, що стають уособленням появи нового життя, а по суті – безсмертя. Необхідно зазначити, що робота також надзвичайно насичена різними геометричними символами, що мають давню історію та різноманітні вектори тлумачення.

Автор активно використовую символіку кола, що символізує безкінечність, досконалість та завершеність. Ця геометрична фігура слугує для відображення безперервності розвитку всесвіту, часу, життя та їх єдності. Ця змістовна наповненість даного символу відповідає концептуальному наповненню роботи і навіть на рівні підсвідомості орієнтує глядача на розкриття закладеного в нього змісту.

Символічне значення еліпсу, який також використовує автор, відсилає нас до образу Космічного яйця, а також візуалізації процесу еволюції й інволюції, тобто – безкінечності

руху і розвитку. «Походження космосу у цілому часто представляється як розвиток із яйця… У ряді архаїчних міфів (океанійських, індонезійських, американо-індіанських, частково індійських та китайських) із яйця виходять перші люди, а у більш розвинених – сам бог-деміург, наприклад єгипетський бог сонця Ра, а також Птах, вавилонська Іштар в образі голубки, індійський творець Вішвакарман, Праджапаті, Брахма та ін., грецько-орфічний Ерос, китайський Пань-гу і т.п.» [4; 202].

Символи, що використовує художниця, органічно пов'язані з образами бокових робіт – адже шестерінки та спіральні галактики, на думку автора, символізують рух у його різних проявах – як природних, так і рукотворних. Невипадковим є зображення спіралі морських раковин, що уособлюють закон гармонії всесвіту і нагадують про існуючу досконалість, яка у наш час нігілістичного сумніву повністю нівелюється і нещадно знищується. Символічні образи спіралі, що символізує безперервний рух, є також одним із домінуючих візерунків на численних знахідках трипільської кераміки, засвідчуючи у такий спосіб надзвичайно древні корені даного символу та його велику значущість для людини у різні періоди її існування.

Трикутних, квадрат та багато інших різноманітних символів створюють у роботі багатошарову оболонку глибинних змістів, що примушують вдивлятися і розмірковувати, аналізувати і розшифровувати закладене у картині послання.

У крайніх частинах поліптиху обличчя різних епох постають перед нами у різних психологічних, емоційних станах, передаючи у такий спосіб узагальнений образ цілих історичних періодів. На думку автора, ліва частина роботи покликана показати протистояння та людські пристрасті й страхи (агресію, жадібність, рок та ін.), а права – конструктивні людські риси, що призводять до творення та пізнання.

Швидкоплинність життя людей у Києві кінця XVIII – поч. XIX століття виринає із забуття у трафаретних символічних силуетах Наталії Гречухіної, для якої містичні примари тогочасної архітектури, людські образи-тіні стають символами тієї романтичної і вже недосяжної епохи. Ілюстративні композиції художниці є багаторівневими, вони не є простим, реалістичним відображенням вулиць і мешканців міста. Перед нами постають ледь чіткі силуети будівель, що складають лінію архітектури, з якої ніби виринають внутрішні інтер'єри насичено темного кольору. Чорні образи людей, ніби фотографічно вирізані з паперу, що належать до різних прошарків населення, підсилюють анонімність їх існування у минулому та неможливість проявити індивідуальні риси кожного у сьогоденні. Усе це вже належить іншому часу, з якого немає вороття. Таким чином три частини композиції створюють відчуття багаторівневого символічного сприйняття вулиць Києва тих часів. Це і Хрещатик, і Ярославів Вал, і Андріївський узвіз та Володимирська, що були свідками багатьох бурхливих історичних подій, у тому числі і революцій.

Контрастне протиставлення кольорів максимально потужно працює на авторський задум – чорні силуети анонімністю підкреслюють належність усіх зображених до вже не існуючого – до минулого. Техніка ліногравюри, монотипії та колажу, глибокий друк на дошках лінолеуму, фарба темно-коричневого відтінку максимально підсилюють ефект символічної передачі духу тих часів.

Аліса Марченко у своїх витончених скульптурних композиціях звертається як до символічних образів свого дитинства, де Бог постає перед нами у вигляді доброзичливого могутнього лева, так і символічної візуалізації найскладніших людських почуттів. Змістовне наповнення роботи «Мій настрій» виводить далеко за межі лише психофізичної сфери – у простір Божественної любові та благодаті. Вона стає символічним втіленням біблійних слів апостола Павла: «Завжди радійте!», адже сум обов'язково змінюється на радість, якщо у серці панує любов. Неймовірним є те, що настільки витончену і зрілу з точки зору змістовної наповненості й майстерного виконання скульптуру Аліса створила у 14 років, будучи ще підлітком. Але такий юний вік не завадив їй втілити у своїй юнацькій роботі глибинну філософську мудрість, викарбувану на персні царя Соломона: «І це пройде». Адже справа полягає у тому, як дивимося на оточуючий нас світ і що у ньому помічаємо – радість чи

смуток. І саме тому божественне світло в іншій композиції під назвою «Світло для Світу» символічно наповнює витончені обриси тендітного серця, на якому зверху мрійливо сидить янголятко, оберігаючи чистий та щиросердний вогник, що дарує тепло і любов усьому світові. Невипадково, що саме рядки з Нового Заповіту (Євангеліє від Матфея) надихнули молоду художницю на символічну візуалізацію цієї священної мудрості. «Ви Світло світу. Не може вкритися місто, що стоїть на версі гори. І запаливши свічку, не ставлять її під ємність, але на свічнику і світить в усьому домі. Так нехай же світить світло ваше перед людьми, щоб вони бачили ваші добрі справи і прославляли Отця вашого Небесного» [2; 1015].

Інший молодий художник – Віталій Іщенко символічно відтворює у своїх роботах сюжети з народних апокрифів про тварин та слов'янської міфології, надихаючись містичним і загадковим духом наших пращурів. Білі птахи, явлені Сергію Радонежському, постають у дипломній роботі під назвою «Народні апокрифи про тварин» символами іноків, зібраних в ім'я святої Трійці, а маленька пташка, що злетіла вище за орла й була проголошена Богом «Цариком», стає символом перемоги меншого над більшим, слабшого над сильнішим.

Проникливо і майстерно художник зображує Святих Косьму, Даміана та Власія, що є покровителям домашніх і диких тварин та у роботі уособлюють символічний взаємозв'язок між тваринним і людським світом. Наприклад Святий Власій, за переказами, благословляв тварин і вони перетворювалися на мирних і радісних звірів, що не чинили зла ані своїм сородичам, ані людині.

Русалки, змії, птахи оживають перед нами у витончено-загадкових образах, породжених ірраціональною сферою творчої підсвідомості, в іншій роботі В.Іщенко під назвою «Русалії», де у символічній формі відтворено образи зі слов'янської міфології, по новому актуалізуючи їх смислове наповнення та нагадуючи про традиції наших пращурів. «За одними етнографічними даними, Русальний тиждень, що мав назву Русалії, тривав протягом Зеленого тижня, за іншими – протягом наступного, вже після Зеленої неділі. Найпоширенішою була думка про те, на Русальному тижні у полі, лісі і понад ставами та ріками ходять неприкаяні душі самогубців і дівчат-утопленицьь, що перетворилися в русалок. Русалками стали і потерчата – мертвонароджені діти, після поширення християнства – померлі нехрещені діти. На Нявський Великдень, *«щоб не розгнівити померлих душ»*, остерігались працювати, особливо сіяти борошно в діжу – *«бо з'явиться багато русалок»*. Зранку жінки пекли паски-бабки, фарбували в жовте крашанки, але шкарлупки від яєць не викидали на воду – як на Великдень – *«бо довкола них збереться гурт русалок»*. Деінде на підвіконня клали гарячий хліб – вважаючи, що від пари і запаху русалки будуть ситі. Протягом Русального тижня, особливо в четвер, по всіх регіонах Україні жінки розвішували на деревах полотно, аби нявки взяли його собі для сорочок» [6].

Саме ці міфологічні уявлення і знаходять своє відображення у роботі художника. Символічні образи проступають у «цегляній кладці» багаторівневих структур робіт Віталія, що в оригінальній та нестандартній формі веде свій творчий діалог із глядачем. На думку автора, подібна структура робота, побудована на протиставленні верху і низу, божественного і демонічного, відтворює образ світового дерева, символіка якого також потужно розкривається у роботах наступного молодого художника-символіста.

Адже Сергій Погребиський також поєднує різнопланові потужні символи, відсилаючи нашу уяву до міфологічних обрисів світового дерева, що, обертаючись навколо своєї вісі, розчиняється у містичному колі гілок-капілярів, які живлять нашу уяву безкінечною низкою вселенських асоціацій. Вічне Дерево Життя завжди було уособленням єдності усіх рівнів нашого світу. Це модель не тільки Всесвіту, а й людини як вселенської істоти. Це – посередник між двома світами, життям та небуттям, адже корені його сягають потойбіччя, а гілки піднімають до світу Божественного та незмінного. «Світове дерево – центральна фігура насамперед «вертикальної» космічної моделі і в принципі пов'язано з трихотомічним розподілом на небо, землю («середню землю») і підземний світ» [4; 214]. «В деяких

індіанських міфах світове дерево містить у собі джерело їжі (космічне дерево стає почасти і деревом долі: в якутських міфах із нього виходить богиня народження і вдачі, а у скандинавських під його корінням живуть норни – богині долі). (…) Наприклад, єгиптяни зображували богиню Нут у вигляді дерева; зі священним дубом пов'язаний Зевс; у міфології майя космічне дерево – місце перебування бога дощу, озброєного сокирою, іноді бога вогню» [4; 213].

І, як бачимо, символ Світового Дерева також залишається актуальним і для сучасних молодих художників, що намагаються поєднати традиційний образ із неординарною, новаторською манерою. Адже, виходячи за межі картинної площини, врізаючись трикутником підвішених до стелі лінорітних дерев у тіло галерейного простору, Сергій ламає стереотипи сприйняття графічних робіт і створює візерункові лабіринти природних форм для прогулянок нашої уяви. Його дипломна робота під назвою «Ліс» складається з семи окремих, звисаючих зі стелі, видовжених аркушів, на яких зображені різні дерева – тополі, клени тощо, що мають надзвичайно витончену структуру, сприйняття якої посилюється контрастним протиставленням чорного та білого кольорів (чорний силует дерева – білий простір паперу).

Художник ніби грається з формою дерев, створюючи на основі їх візерункової фактури різнопланові геометричні варіації – від квадратів до кола, що утворюється зі схожих на кровоносні капіляри гілля дерев. Ця центрична композиція викликає символічні асоціації з людським оком, а також усією світобудовою, гармонічна структура якої завжди відображалася символікою кола.

Отже, у підсумку можна зазначити, що автори проекту «Символізм: нова хвиля» у своїй творчості поєднують як давні символічні традиції минулого, так і створюють власні символізації, що мають індивідуальний контекст як за своєю змістовною наповненість, так і за новаторською технікою і манерою виконання, що дає можливість говорити про народження нової генерації молодих українських художників-символістів.

Саме символізм у наш нелегкий час пустотілих фантомів-симулякрів, що панують у світовому образотворчому мистецтві, може стати тією життєдайною альтернативою для нового покоління митців, що буде простором для втілення прогресивних, сучасних експериментів у поєднанні з багатовіковими традиціями минулого, що наповнюють твори глибинним, не прийдешнім змістом, сповненим символічної багатоплановості та значущості.

Джерельні приписи

1. Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого / Н.Бердяев. – М.: Изд. Фолио, 2003. – 624 с.

2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – 1372 с.

3. Кривошеина А. Тайна Грааля // Електр. ресурс: http: // www. manwb.ru.

4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН; Школа «Языки русской культуры», 1995. – 408 с.

5. Рерих Е.И. Агни Йога – исследователям. Часть II / Е.И. Рерих / Електр. ресурс: http: // ezolib.ru.

6. Русалії. Нявський Великдень. Проводи русалок // Електр. ресурс: http: // www. aratta-ukraine.

7. Символизм / Електр. ресурс: http: // www.krugosvet.ru.

Резюме

Досліджується особливість художніх творів молодих українських художників-символістів. Визначаються характеристики творчості кожного з представників нової генерації. Аналізуються символічні варіації, що використовуються художниками.

Ключові слова: символ, символізм, сучасне мистецтво, образ, міфологія, офорт, гравюра.

Summary

Stoyan S. **The symbolism in the works of the young Ukrainian artists: new wave**

The author investigates the features of the works of the art of the young artists symbolists in the article. The main characteristics of the creativity of representatives of the new generation are designated. The analysis of the main symbolical variations which are used by artists in the works is carried out.

Key words: symbol, symbolism, modern art, image, mythology, etching, engraving.

Аннотация

Исследуются особенности художественных произведений молодых украинских художников-символистов. Определяются характеристики творчества представителей новой генерации. Анализируются символические вариации, которые используют художники в своих произведениях.

Ключевые слова: символ, символизм, современное искусство, образ, мифология, офорт, гравюра.

УДК 745.542.001.33

О.С. Чорна

ОРИГАМІ В КЛАСИЧНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕОРІЯХ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Найбільш поширеною дефініцією даного терміну є «мистецтво складання з паперу». Це відповідає і етимології слова «оригамі». Воно складається з японських слів: *«орі»* – складати і *«гамі»* – папір. Але в різних країнах мистецтво оригамі має різні назви: в Англії та Америці – «paperfolding», в Німмеччині – «papierfalten», в Іспанії – «papiroflexia» (що дослівно означає «складання паперу»). Хоча папір є найбільш вдалим і найпоширенішим матеріалом для складання, у сучасному оригамі використовуються й інші матеріали, такі, зокрема, як тканина, пластик і навіть метал. Тому у сучасній інтерпретації, доречно було б скоротити дефініцію з «мистецтва складання паперу» до загального «мистецтво складання».

Автором буде використовуватися термін «оригамі» як такий, що є найбільш пізнаваним та поширеним у світі.

Оригамі, як мистецька практика, існує вже кілька століть, але до сучасного рівня окремого виду мистецтва вона еволюціонувала лише за останні 50-70 років. Бурхливий розвиток нових видів оригамі прийшовся на другу пол. XX ст. Зараз оригамі вже нараховує майже десять формотворчих видів та декілька стилістичних напрямів. А саме: звичайне, пластичне, мозаїчне, плісироване, рифлене, криволінійне, жате, модульне, синтезоване, кінематичне (або рухливе), мінімальне, міні-оригамі та ін.

На даний час оригамі – вже не мистецька практика поодиноких майстрів і не «дитяча забава» з папером. Це – окреме мистецтво, якому характерні ознаки мистецтва як такого. Воно поширене в світі; майже кожна країна має хоча б одне товариство оригамі. Постійно проводяться конференції, виставки. Дане мистецтво досягло різноманіття як у формотворчих видах, так і стилістичних напрямах. Як і інші види мистецтв, оригамі має своїх митців та визнаних майстрів, що експонують свої твори на виставках сучасного мистецтва в провідних галереях світу: Луврі (Louvre Museum, Paris, France, March 1998), Ванкувері («The Life of Paper», Arts & Recreation Centre, Vancouver, May 23 – June 1, 2008); («Origami Masters Exhibition», Pendulum Gallery, Vancouver, Canada, October 29 – November 10, 2007); у Салемі («Origami Now!» The Peabody Essex Museum (PEM), Salem, Massachusetts, United States, June 16, 2007 – June 8, 2007), Венеції (Biennale di Venezia 2011, Venezuelan Pavillion). Витвори оригамі успішно продаються на аукціонах. Фактично оригамі сформувалось у високо естетичне та перспективне мистецтво. В той же час, немає офіційного визнання оригамі як виду мистецтва і тому не визначено його місце в системі мистецтв.

Дане дослідження ставить за мету виявлення місця оригамі в загальній системі мистецтв.

Об’єктом дослідження виступає культурно-мистецький простір як комплексно динамічна система.

Завдання даного дослідження визначені в наступних напрямах. Перший – розгляд основи видоутворення у мистецтві, що дозволяє висвітлити ґенезу видової диференціації мистецтва та виділити оригамі як окремий вид. Другий напрям пов’язаний з описом оригамі як виду мистецтва в комплексі його змістовних, функціональних, морфологічних ознак та визначенням його місця в загальній системі мистецтв.

Найбільша частина джерельних посилань стосується розмірковувань: чи є оригамі мистецтвом? Самюєль Рендлет, зокрема, зазначив, що оригамі врівноважене між мистецтвом та грою. «Це – мистецтво, яким керують правила такі ж прості, як гра, або це гра, що може створити витвір мистецтва» [1]. З цього приводу також висловлювався і російський письменник Лев Толстой. В чорнових нотатках трактату «Що таке мистецтво» він

охарактеризував оригамі як мистецтво, доступне до розуміння як дітям, так і дорослим [2; 410].

Стосовно місця оригамі в загальній системі мистецтв варто зазначити, що досліджень на цю тему небагато. Зокрема, в статті «Форми оригамі» Д.Лістер розглядає штучність будь-якої класифікації в художніх системах [3]. Починаючи з Гегеля, теоретики мистецтва визнають, що межі різних мистецтв і системи мистецтв загалом не є чіткими, мистецтва знаходяться в постійному розвитку, еволюціонують, змішуються між собою [4; 244]. Спробуємо визначити місце оригамі в системі мистецтв у синхронічному зрізі.

Існує декілька спроб аналогічних досліджень.

Ерік Кенневей в книзі «Збірник оригамі» («Complete Origami», 1987 р.) виділив дві складові цього мистецтва. Перша – процес складання заради створення нових методів та дизайнів, друга – складання заради самого процесу складання [5; 155].

У статті «Оригамі та скульптура» Д.Лістер визначив оригамі як форму скульптури [6]. Дійсно, деякі методи пластичного оригамі схожі на ті, що використовує скульптура. Так, пластичне оригамі використовує техніку мокрого згортання, завдяки чому утворюються скруглені кути та обтічні округлі форми. За допомогою ускладненого патерну, пластичне оригамі може набувати будь-яких об’ємних реалістичних, або стилізованих форм, що уподоблює цей вид оригамі за зовнішніми візуальними ознаками до скульптури. Як і скульптура, оригамі є тривимірним мистецтвом, має спільні з скульптурою засоби виразності: об’єм, пластику форми, фактуру, пропорції та масштаб природних форм. Однак, на відміну від скульптури, оригамі утворює об’ємну форму з площини, його художньою домінантою виступає складка. Витвори мистецтва оригамі мають не тільки зовнішні візуальні ознаки, але й внутрішню структурну будову, яка є першорядною.

«Види мистецтва відрізняються один від одного тим, що відображають різні явища і послуговуються різними образотворчими засобами у відповідності до природи людського сприйняття. Проте, суттєвий зміст існування різних мистецтв, без сумніву, міститься в самому предметі мистецтва, багатогранності об’єктивного світу, різні сторони якого не можуть бути в повній мірі розгорнуті засобами лише якогось одного мистецтва» [7; 5]. Дане твердження ілюструє філософську думку, де основою диференціації мистецтва визначається функція відображення оточуючого світу з різних ракурсів. Тобто, скульптура – це відображення світу як об’ємної форми; живопис, у свою чергу, висвітлює різнобарвність; графіка – силует. Здебільшого, мистецтва висвітлюють зовнішні візуальні ознаки, структура та будова світу часто залишається поза увагою. Така властивість дійсності, як «згорнутість», тривалий час не фігурувала у мистецтві. В той же час, світ має величезну кількість *згорнутих площин*: від згинів земної кори до структури білка. Для відображення *згорнутості матерії* та інших субстанцій повинен розвинутися новий вид мистецтва. Жиль Дельоз у праці «Складка. Лейбніц та бароко» вказує, який вид мистецтва відповідає зазначеним вимогам: «…наука про матерію бере за зразок оригамі» [8; 12].

Якщо розглядати оригамі як мікромодель світу, то складка виступає аналогією фізичних процесів згинання та розгинання органічної і неорганічної природи. При всій варіативності оригамі в основу кожного виду покладена *складка*. Вона виступає головним художнім засобом оригамі і водночас філософським методом парадигми Постмодернізму. Прагнення посткультури до нашарування текстів та контекстів, багатошаровості змісту і значень, методологічно легко описується *складкою*. Поняття «складки» в теорії Постмодернізму «модифікується у різноманітність смислових відтінків: «складчастість», «звивина», «згин», «загин», «згинання», «розгинання» – всі вони відображають різні сторони та грані соціального, культурного та художнього простору» [9; 511].

На відміну від об’єктивного підґрунтя розподілу мистецтва на окремі види – багатого різноманіття світу; суб’єктивне підґрунтя полягає у «невід’ємному зв’язку процесу видоутворення з процесом типологізації відчуттів» [10; 11]. Тобто, психоемоційна дія різних видів мистецтва спрямована на різні типи відчуттів. Так, наприклад, музика – на слух,

живопис – на зір, а процес складання оригамі, в цьому контексті, є певною об'єктивацією тактильних відчуттів.

Процес складання формує естетичне відчуття згину паперу, формування об'ємної текстури з плаского листа. Дотик до природного матеріалу, його згинання та розгинання спонукають до естетизації тактильних відчуттів.

Усі види мистецтв мають свої особливі можливості в предметній реалізації процесу переживання індивідуумом змісту буття. Естетичне задоволення від процесу складання формується від нелінійності того, що відбувається; дві протилежні точки в якийсь момент складання з'єднуються, а потім знову можуть бути розведені в різні боки, доки знову не з'єднаються в новій формі, в новому варіанті. Так, рухаючись від складки до складки, розкриваємо безліч можливостей подальшого напряму руху. Це нагадує філософську ідею багатоваріантності та мультиверсуму, в якій світ розглядається як множина паралельних світів [11]. Вихідна думка цієї теорії полягає в тому, що реальність знаходиться між жорстким детермінізмом та синергетикою, що причина та наслідок не жорстко обумовлені, а коливаються в межах варіативності. Уся кількість варіантів вже існує іманентно. Можемо згадати Платона, який стверджував, що уся кількість ідей та їх варіацій вже існує в нескінченності часу та простору [12]. Роль людини в цьому випадку обмежується відтворенням того, що вже існує. Згідно цієї аналогії, складаючи фігуру, рухаючись від складки до складки, відкривається велика кількість варіацій, які апріорно існували завжди. Якщо усе різноманіття варіантів апріорно існує, то шлях, яким людина пройде по цим варіантам, створюється нею самою. З цього боку утворення будь-якої форми шляхом складання – нескінченний процес випадкового або свідомого вибору з певної кількості можливостей.

Межі мистецтва оригамі не визначені і можуть бути окреслені з достатньою достовірністю тільки в результаті аналізу його змісту, і, відповідно, його спряження з іншими видами мистецтва.

На сьогоднішній день розроблена велика кількість класифікацій видів мистецтв на різних методологічних основах. Системний підхід при розгляді мистецтва дозволяє виявити координаційні та субординаційні зв'язки між класифікаціями, що проведені за такими критеріями, як онтологічний, семіотичний та ін. [13].

Необхідно з'ясувати, яка з площин системи мистецтв може бути визнана вихідною для систематизації. Як вважав М.Каган у своїй монографії «Морфологія мистецтва», класифікація мистецтв повинна починатися з їх розподілу на просторові, часові і просторово-часові «бо це їх дійсна, першорядна різниця, що об'єктивно склалася», що чітко характеризує «онтологічний принцип», що є в основі цього розподілу [14; 270].

Відповідно до цієї класифікації, мистецтва поділяються на ті, що розміщують свої витвори у просторі, часі, а також і в просторі та часі разом. Оригамі, як мистецтво, що розташовує свої твори у просторі, є просторовим видом мистецтва, хоча окремі напрями, зокрема *кінематичне оригамі*, котре охоплює рухливі моделі, знаходиться на межі просторових і просторово-часових мистецтв.

Наступною площиною системи мистецтв виступає класифікація на «образотворчі» і «необразотворчі» види мистецтва. В основу цього розподілу покладено семіотичний принцип, характерний можливістю певних видів мистецтв користуватися «образотворчими знаковими системами», тоді як інших – «не образотворчими».

У даному розподілі поняття «образотворчості» часто зводиться до поняття «фігуративності», а поняття «необразотворчості» до «абстракції». Подібна інтерпретація виключає можливість даного розподілу, оскільки категорії «фігуративного» і «абстрактного» в сучасній культурі мають місце в багатьох окремо взятих видах мистецтва. Тому, на думку автора, розподіл на «образотворчі» і «необразотворчі» види мистецтва є умовним, і можливим лише у контексті потенційної, природної властивості мистецтва до зображувальності, або відсутності такої потенції, що не виключає можливісті окремого виду

мистецтва користуватися як фігуративними, так і абстрактними знаками в своїх творах.

У своїй монографії «Морфологія мистецтва» М.Каган зводить поняття «необразотворчих» видів мистецтва до «архітектонічних» [14; 293]. У той час, як розподіл мистецтв на «образотворчі» і «необразотворчі» має в своїй основі критерій потенційної можливості відображення образів дійсності, поняття «архітектонічністі» засноване на критерії наявності композиційної структури певної конструкції. Оскільки кожна класифікація може будуватися на одній основі обраних критеріїв, поняття «образотворчість» і «архітектонічність» не є протилежними поняттями однієї класифікації, а відповідають паралельним поняттям суміжних класифікацій. А те, що впродовж певного етапу вивчення теорії мистецтв координаційний зв'язок між цими класифікаціями мав зворотно пропорційний характер є лише збігом. Вищезазначена концепція підтверджується авторськими дослідженнями сучасних теорій мистецтва оригамі, яке одночасно належить до образотворчих та архітектонічних видів мистецтв. Оригамі за своєю архітектонічністю наближується до архітектури та дизайну, тоді як за своїми образотворчими властивостями воно подібне до скульптури і живопису.

Принцип класифікації мистецтв на «образотворчі» і «необразотворчі» характерний тільки для радянської естетики і не має відповідних аналогів у країнах Західної Європи. Зазвичай прийнято перекладати термін «образотворчі мистецтва» на англійську як «Fine art», хоча за своїм змістом це не є тотожними поняттями. «Fine art» – мистецтво що має лише естетичну функцію, на противагу «Applied art» – ужитковому мистецтву. Автор вважає вищезазначений розподіл штучним і таким, що зжив себе ще наприкінці XX століття. Більшість мистецтв, які зазвичай відносять до «Fine art» або до образотворчих мистецтв, мають розподіл на «естетичне» та «ужиткове» мистецтво всередині себе. Отже, мистецтву оригамі також притаманна як естетична, так і ужиткова функція.

Необхідно розглянути ще один із ракурсів мистецького визначення особливостей мистецтва оригамі, яке можна вважати *вторинним (виконавчим)* видом мистецтва. Якщо «першим рівнем естетичного відношення до дійсності є споглядання» [10; 8], то найвищим рівнем є процес відтворення дійсності, процес креації. Проміжним етапом може виступити долучення до процесу креації у вигляді повторного відтворення вже спроектованого художнього твору. Це в повній мірі актуалізують виконавчі види мистецтва, і оригамі, як одне з них. До розробки теорії оригамі вважалося, що розподілятися на «первинні» і «вторинні» можуть лише *динамічні* види мистецтв [14; 161]. За аналогією до вторинних видів мистецтв, – твори оригамі мають як автора, так і виконавця. Це досягається за рахунок того, що кожна модель оригамі має так званий патерн – креслення складання, за яким можна відтворити вже розроблений дизайн художнього твору.

Оригамі є окремим видом мистецтва в сукупності своїх історичних, морфологічних та змістовних ознак. Художня система оригамі виступає підсистемою загальної системи мистецтв. Як складова системи мистецтв, оригамі належить до *просторових образотворчих архітектонічних та виконавчих* видів мистецтва.

Подальші дослідження полягають у розробці систематизації мистецтва оригамі як мистецтвознавчо-теоретичної проблеми. Співставлення оригамі з суміжними видами мистецтв та використання запозичених критеріїв для структурування самого оригамі сприятиме створенню такої його систематизації, що буде в повній мірі відповідати загальним законам диференціації мистецтв.

Джерельні приписи

1. Correia J. Art and Paper-folding / Jean-Claude Correia // British Origami. – BOS, 1988. – № 131.

2. Толстой Л.Н. Что такое искусство (третья редакция) / Лев Николаевич Толстой // ПСС: В 90 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1951. – Т. 30. – 608 с.

3. Lister D. The Forms of Origami: [Lister list] / David Lister. – Grimsby, 1996. – URL: http:

// www. britishorigami.info.

4. Ванслов В.В. Что такое искусство / В.В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 32 с.

5. Kenneway E. Complete Origami / Eric Kenneway. – London: Ebury Press, 1987.

6. Lister D. Paper Folding & Sculpture: [Lister list] / David Lister. – Grimsby. – URL: http: // www. britishorigami.info.

7. Зись А.Я. Виды искусства / А.Я. Зись. – М.:Знание, 1979. – 128 с.

8. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Жиль Делез; Пер. с фр. Б.М. Скуратова. – М.: Логос, 1998. – 264 с. – (Серия «Ессе homo»).

9. Иконникова С.Н. Теория культуры / С.Н. Иконникова, В.П. Большаков. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.

10. Михалев В.П. Видовая специфика и синтез искусств / В.П. Михалев. – К.: Наук. думка, 1984. – 100 с.

11. Linde A. Inflation, Quantum Cosmology and the Anthropic Principle / Andrei Linde. – Cambridge University Press, 2003. – 35 pp. – (e-prints SAO/NASA ADS: hep-th/0211048). – URL: http: // adsabs.harvard.edu.

12. Платон. Парменид / Платон // Собр. соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 346-413.

13. Титов В.В. Системно-морфологический подход в науке, технике, социальной жизни / В.В. Титов. – 2003. – Режим доступа: http: // anataz. narod.ru.

14. Каган М.С. Морфология искусства / Моисей Самойлович Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

Резюме

Розглядається оригамі як вид мистецтва в комплексі його змістовних, морфологічних, функціональних ознак. Виявляється місце оригамі в загальній системі мистецтв.

Ключові слова: мистецтво, систематизація, оригамі, складка.

Summary

Chorna O. **Origami in the classic and modern theories of systematization of art**

In this article origami are discovered as kind of art, origami was placed in modern art system. Origami compared with similar kinds of art and this comparing is used for subsequent systematization.

Key words: art, systematization, origami, fold.

Аннотация

Рассматривается оригами как вид искусства в комплексе его содержательных, морфологических, функциональных характеристик. Определяется место оригами в общей системе искусств.

Ключевые слова: искусство, систематизация, оригами, складка.

УДК [781.22+7.017.4]:7.012

С.В. Оборська

СИНТЕЗ ЗВУКУ І КОЛЬОРУ У ЗВУКОВОМУ ДИЗАЙНІ: ІСТОРІОГРАФІЧНІ ПІДХОДИ

XX століття починалося появою естетико-культурного феномену світломузики, хоча становлення її тривало упродовж століть зусиллями фізиків, психологів, винахідників, конструкторів, художників та музикантів. Глибинні витоки її сягають синкретизму первісної культури людства, коли єдність колірності та звуку накладалися на неподільність мистецтва архаїчного танцю, світло багаття й ритуальної пра-поезії за специфічних життєвих обставин.

Вчені довели, що одночасне використання зорових і слухових відчуттів людини призводить до певного впливу на її психіку, емоційний та душевний стан, спонукає до тих чи інших дій. Сьогодні наука про музику в кольорі переживає стадію неймовірних відкриттів та творчих доробок.

Дослідженню мистецтва світломузичного синтезу присвятили свої роботи І.Артамонов, І.Ванечкіна, І.Мирошник, Л.Солодовниченко, О.Шімельфеніг та ін. Незважаючи на зростаючий інтерес до зазначеної проблеми, вивчення її залишається актуальним. Тому *метою статті є* визначення історіографічних підходів до синтезу звуку і кольору у звуковому дизайні.

Поняття звуку визначається у фізиці як пружні хвилі, що поширюються у газоподібних, рідких та твердих середовищах. Він виникає у процесі коливального руху різноманітних об’єктів: від найдрібніших (атоми й електрони) до гігантських (планети й планетні системи). Більшість явищ у природі супроводжуються характерними звуками, що сприймаються та розпізнаються вухом людини і тварин і служать для орієнтування й спілкування.

Здійснюючи вербальне усне спілкування, люди струшують повітря звуками: тихими та голосними, музичними й шумовими, хаотичними й ритмічними, заспокійливими й дратівливими тощо. З часів первісного суспільства люди використовують звук з метою одержання інформації про навколишній світ й здійснення інтерсуб’єктних контактів. Феномен звуку являє собою універсальну потужну силу, здатну спричиняти позитивні (радість, натхнення, зцілення, розслаблення, умиротворення) та негативні (роздратування, пригнічення, спустошеність) й інші стани фізичного та психічного здоров’я людини. Торкання звуковими хвилями живого тіла людини спричиняють у ньому коливання, подібні за механічним ефектом глибокому масажу на атомному й молекулярному рівнях, доповнюваному благотворним впливом звуку і ритму на людські емоції.

Музика, як універсальна мова, поза межами функціонування логічно-аналітичних фільтрів свідомості, зорієнтована на прямий контакт з людськими почуттями та емоціями й сприяє культивуванню продуктивної уяви. Не випадково в античних Греції та Римі, за порадами філософів Піфагора, Платона й Аристотеля здійснювався ретельний добір зразків музичної культури з метою прищеплення аристократичній молоді фізичного здоров’я, високих художніх смаків, моральної чистоти й твердого характеру. Багатовікова суспільна практика людства засвідчила, що звуки музики у поєднанні з її мелодикою та ритмікою благотворно впливають на духовний та фізичний розвиток людини, гармонізуючи світ її почуттів, зцілюючи й наповнюючи енергією тіло, збагачуючи інтелект й поліпшуючи пам’ять. Зазначене передовсім стосується класичної музики, творці якої тонко відчували зв’язок між музикою й фізичним, моральним та розумовим здоров’ям людини. Німецький композитор і органіст епохи бароко Ф.Гендель зазначав, що прагне не розважати слухачів своєю музикою, а «зробити їх кращими» [3].

Важливим аспектом дизайну як цілеспрямованої діяльності з раціональної організації художніми засобами предметного середовища людьми у процесі культурно-історичної

еволюції став дизайн звуку (sound дизайн), здійснюваний за відповідною режисурою. Віднаходячи звукове рішення екранного проекту, записуючи й відбираючи для нього необхідні шуми, звукові ефекти та музичні фрагменти, фахівець створює комплексний образ аудіовізуального твору. Невидимий оку звук виступає таким же важливим елементом інтер'єру, як і стіни та стеля. Звук немовби перебуває усередині будинку, й це урешті визначає побутову атмосферу та комфортність приміщення.

Звуковий ефект – тобто штучна імітація звуку посилює відчуття реальності драматургічної дії. Звукові ефекти були вперше застосовані у театрі, де вони спроможні замінити ряд дій, занадто просторих або складних для відтворення на сцені, від канонади бою й окремих пострілів до цокоту кінських копит й шуму зливи.

Повсякденне людське буття супроводжується нашою здатністю до резонансу тону й ритму, похідного від звуку та кольору, що засвідчує нашу залежність від них. Подібно до того, як комусь подобається один колір, а другому – інший, кожному з нас імпонує певний тип звуку. У музичному співі одним подобається баритон або бас, іншим же – тенор або сопрано. Одних слухачів розчулюють глибокі звуки віолончелі, тоді як інших приваблює звук скрипки. Зазначене зумовлюється, зокрема, мірою індивідуальності людини, характером її темпераментності, практицизмом та романтичності натури тощо. Спостерігаються ситуативні зміни індивідуальної захопленості конкретним кольором у діапазоні від блакитного до жовтогарячого [13].

Відомості про звукотерапевтичні ефекти музики сягають цивілізацій стародавнього світу. Зокрема, Гермесу, у давньогрецькій міфології синові Зевса, богові скотарства, торгівлі й прибутку, провідникові душ померлих приписується конструювання першої ліри за допомогою натягання струн на панцир черепахи. Учасники містерій – таємних релігійних обрядів в Єгипті, Вавілоні і Греції вважали ліру глибинним символом людської конституції, зокрема, корпус інструменту асоціювався з тілом, струни – з нервами, а музиканта – з духовним началом.

Обстоюючи ідею музики як точної науки, Піфагор намагався застосувати відкриті ним закони гармонії до різних природних явищ, включаючи планети і сузір'я. Вважаючи гармонійно детермінованою не чуттєвим сприйняттям, а розумом і математикою, піфагорійці йменували себе каноніками на відміну від представників Гармонійної Школи, котрі проголосили підвалинами гармонії смак та інтуїцію. Впевнений у благотворному впливі музики на людські розум і тіло, Піфагор вважав її спорідненою з медициною. Філософ віддавав відверту перевагу струнним інструментам, застерігаючи своїх учнів від слухання гри на флейті. Він стверджував, що людська душа гідна очищення від ірраціональних впливів лише урочистим співом, супроводжуваним виконавством на лірі. З'ясовуючи терапевтичне значення гармонії, Піфагор відкрив сім модусів, або ключів сучасної системи музики, які зумовлюють різні емоції [14]. Пізніше відомий римський лікар й засновник епікуреїстичної медичної системи Асклепіад (128-56 рр. до н.е.) практикував просте й узгоджене з природою лікування – «лікувати надійно, швидко та приємно», у супроводі гри на музичних інструментах. Лікуючи психічні хвороби, Піфагор читав своїм пацієнтам уривки з Гомера й Гесіода. На свято весняного рівнодення філософ збирав своїх учнів у коло, диригуючи їх хором й акомпануючи йому на лірі. Деякі з цих мелодій, – зазначає філософ Ямвліх, – призначені для лікування пасивності душі, щоб вона не втрачала надії й не оплакувала себе, інші – спрямовані проти люті й гніву, або ж на приборкання бажань [15].

Філософи піфагорійці обстоювали ідею асоціативного зв'язку між 7 музичними ладами й рухом планет. Римський письменник і вчений Гай Пліній Старший (23-79 рр. н.е.) стверджує у своїй багатотомній праці «Природна історія», що Сатурн рухається за дорійським ладом, тоді як Юпітер – за фрігійським [11].

Всесвіт сприймався Піфагором як гігантський монохорд[1] із струною, прикріпленою верхнім кінцем до абсолютного духу, а нижнім – до абсолютної матерії, у фізичному

відношенні розміщений між небом і землею. Здійснюючи лічбу усередину від периферії піднебесся, учений поділив Всесвіт на дванадцять сфер. Перша з них представлена емпіреями, тобто нерухомими зірками як житло безсмертних. Решта сфер, за Піфагором, представлена рухом Сатурна, Юпітера, Марса, Сонця, Венери, Меркурія та Місяця, утворених з першоелементів вогню, повітря, води й землі. Сукупність цих семи планет характеризується як тотожна символізму кабалістичного давньоєврейського свічника «Менора». Форма цього семисвічника описана у Біблії й персоніфікує сім церков Малої Азії, сім планет і сім днів творіння. Зображення підсвічника представляє єдиний і неподільний світ дев'яти сефирот (божественних атрибутів Буття), який складається з семи гілок і трьох зчленовувань свічника. У космологічному відношенні зазначена фігура являє собою Сонце в якості головного стовбура з трьома планетами обабіч [15]. Сама кабала іудеїв зародилася під потужним впливом грецького піфагоризму, платонізму й гностичного містицизму.

Піфагорійці йменували різні ноти діатонічної шкали, виходячи зі швидкості й величини планетних тіл. Вважалося, що кожне з них, рухаючись, видає звук певного тону, який коригується зсувом ефірного пилу. За піфагорійським вченням, планети при своєму обертанні навколо Землі видобувають звуки, що відрізняються тривалістю, тоном і темпом. Зокрема, Сатурн як найвіддаленіша планета видавав найнижчий звук, тоді як Місяць, найближче небесне тіло – звук найвищий. Звучність семи планет зі сферою нерухомих зірок разом з Антіхтоном[2] створюють симфонію «Мнемозина». Ця цитата містить неявне посилання на розподіл Всесвіту на дев'ять сфер, яке вже згадувалося нами. Античні греки обстоювали ідею органічної взаємодії між сферами семи планет й сімома сакральними гласними звуками. Зокрема, перші небеса видобували священний голосний звук А (Альфа); другі – сакральний звук Е (Іпсилон); треті – Н (Ета); четверті – І (Йота); п'яті – О (Омікрон); шості – Y (Іпсилон); сьомі небеса – священну голосну Q (Омега) [12]. Небесний ансамбль створював гармонію, сходження вічної слави до трону Творця. Більшість стародавніх музичних інструментів мали по сім струн, допоки Піфагор не додав восьму струну до ліри Терпандра. Раніше єгиптяни обмежували свої священні пісні лише сімома первісними звуками [14]. «Сім звукових тонів, – говориться в одному з їхніх гімнів, – проголошують хвалу Тобі, Великий Боже, що вічно творить, Батькові усього всесвіту». В іншому джерелі Божество подає самого Себе як велику непорушну ліру усього світу, настроєну на пісні небес [10].

Проектуючи храми ініціацій, прадавні жерці засвідчили глибокі знання фізики вібрації. Проведення Містерій вимагало особливої акустики приміщень. Ритуальний текст у храмовій залі трансформувався у гуркіт всієї будівлі. Біблійна алегорія ієрихонських стін, які обрушилися від труб ізраїлевих, символічно започаткувала спроби розкриття прихованих механізмів вібрації.

Протягом багатовікової еволюції загальнолюдської культури склалися широкі за своїм діапазоном варіанти пропорційної взаємодії планет, кольорів та музичних нот. В античній Греції феномен синтезування світла і звуку якнайповніше об'єктивувався у театрі, де драматична дія, спів і танцювальний рух у поєднанні з ефектами освітлення підпорядковувалися чіткій ритмо-просторовій організації [1; 216]. Найпоширенішою у цьому відношенні слід визнати музично-акустичну систему, засновану на методиці октави. Людське вухо здатне фіксувати від дев'яти до одинадцяти октав, тоді як око – лише сім фундаментальних колірних тонів, тобто одним тоном менше за октаву. Червоне – найнижчий тон у колірній шкалі – є відповідним першій ноті (до) музичної шкали. Жовтогарячий колір асоціюється з нотою *ре*, жовтий – з *мі*, зелений – з *фа*, блакитний – з *соль*, синій – з *ля*, фіолетовий – із *сі*. Три фундаментальні ноти музичної шкали – перша, третя й п'ята – відповідають послідовно червоному, жовтому й блакитному кольорам, тоді як сьома, найменш досконала, асоціюється з малоефектним фіолетовим тоном колірної шкали [14].

Як відомо, сучасні назви нот були винайдені італійцем Гвідо д'Арецо, музикантом,

який, очевидно, мав доступ до космогонічних знань. Ці назви постають своєрідними скороченнями латинських іменувань природних явищ: re – rerum – матерія; mi – miraculum – чудо (синонім життя); fa – familias planetarium – родина планет, тобто сонячна система; sol – solis – Сонце; la – lactea via – Чумацький шлях; si – siderae – небеса; do – Dominus – Господь.

Засновник класичної механіки І.Ньютон збагатив хроматичну шкалу кольором індиго, щоб наблизити цю шкалу до поняття музичної октави [5]. Знаковим в історії світломузики стало створення «колірного клавесину» французьким ченцем і математиком Б.Кастелем. При натисканні клавіші видобувалася певна музична тональність, на невеликому ж екрані фіксувалася відповідна їй кольорова смужка [7].

Оригінальна теорія взаємозв'язку світла й кольору викладена у теоретичній праці художника В.Кандінського «Про духовне у мистецтві» (1911 р.). За нею, з кожним кольором асоціюється звучання певного музичного інструменту. Зокрема, характерність жовтого кольору споріднена зі звуками фанфар, синього із звучанням віолончелі, темно-синій постає подібним звуку контрабасу, блакитний – флейти, зелений колір «звучить» як урівноважена протяжна скрипка, червоний – як фанфари, червона ж кіновар асоціюється зі звуком труби або барабану. Жовтогарячий колір споріднений зі звуком альтової скрипки, малиновий – із дзенькотом бубонців, тоді як густо-синій асоціюється зі звуком органу тощо. Білий колір виступає символом беззвуччя, паузи, чорний же асоціюється з композиційним завершенням музичного твору [8; 68-69]. Колористичні ідеї В.Кандінського актуалізували положення Аристотеля про те, що кольори можуть взаємодіяти подібно музичним співзвуччям і бути взаємно пропорційними [12; 70].

Основоположник сучасної спектроскопії американський вчений А.Майкельсон передбачав появу новітньої музики кольорів, коли поява виконавця на екрані супроводжуватиметься найвитонченішими варіаціями світла й кольорів, що накладаються на хвилюючі звукові акорди [16]. Талановитий російський композитор і піаніст О.Скрябін (1871-1915 рр.) розвинув ідею світломузики, уперше в мистецькій практиці застосувавши її у симфонічній поемі «Прометей» («Поема вогню», з фортепіано і хором, 1910 р.) зі спеціальною «партією світла».

Актуальним є пошук звукокольористики у практиці поетичної творчості, де звуковий компонент є особливо важливим. Поетична творчість вже багато століть послуговується здобутком літературознавства, теорії мистецтв та філософії. Так, Французькому мовознавцю К.Ніропу належить неординарна інтерпретація узгодження голосних з хроматичною гамою: І – із синім, У – з яскраво жовтим, А – з червоним кольорами. В німецького лінгвіста А.Шлегеля звук І асоціювався з небесно-блакитним, А – з червоним, О – з пурпурним кольорами. За твердженням російського поета А.Бєлого, звук А матеріалізується у білому, Є – у жовто-зеленому, І – у синьому, У – у чорному й О – в яскраво-жовтогарячому кольорах. Урешті всі звуки людського мовлення постануть сукупно забарвленими усі кольори веселки, причому в індивідуальній інтерпретації [9].

У процесі створення вірша вимальовується звукокольорова картина, коли вербальний малюнок голосних звуків немовби «підсвічується» відповідною кольористикою. Ймовірно очікувати, що при описові, наприклад, червоних предметів у тексті буде підкреслена роль червоних *А* и *Я*; вони будуть зустрічатися частіше, ніж звичайно, у найважливіших й найпомітніших позиціях (Поезія В.Чумака «Червоний терор»). У процесі перевірки цієї гіпотези з сухих статистичних підрахунків постає жива гра звукоколірних ореолів поетичної мови, що вражає своєю несподіваністю, розмаїтістю й адекватністю понятійному та експресивно-образному змісту творів (як приклад можна привести лірику молодого П.Тичини) [6].

З другої половини XIX ст. проблема синтезу зорового і слухового сприйняття привернула увагу психологів, поєднавшись із зацікавленням кольоровою акустикою музикантами. Невдовзі у країнах Західної Європи і США поширилося кольоромузичне концертування. У 1877 році американський інженер Б.Бішоп оснастив фісгармонію великим

екраном з матового скла, на який крізь кольорові фільтри спрямовувалося світло. Для освітлення екрану використовувались спочатку сонячне світло, а згодом – електрична дуга. Виконавець на фісгармонії мав почергово залучати різні кольорові фільтри з метою забарвлення екрану. Високі музичні тони фіксувалися яскравими кольорами у середині екрану, тоді як низькі розмивалися по всій його поверхні. Англійський художник та інженер А.Рімінгтон винайшов 1893 р. модель колірного органу у вигляді величезного семафору з 12 ліхтарями, з яких також проектувалося електричне світло на екран [5].

Подвижником мистецтва світломузики у Росії став видатний композитор, педагог і диригент М.Римський-Корсаков (1844-1908 рр.), один із членів творчого об'єднання «Могутня купка». Звертаючись до техніки кольорового слуху, митець узгоджував музичні образи своїх опер з чітко окресленими тональностями. Такою є, зокрема, інтерпретація музичної теми Моря (Мі мажор і Мі бемоль мажор) у синьо-блакитній тональності в опері «Садко» (1896 р.). Пізніше (1910 р.) подібний ефект було використано при виконанні симфонічної поеми «Прометей» О.Скрябіна. Її друга назва «Поема вогню» концептуально втілювала ідею єдності стихійного руху й потужного потоку кольоровості [2].

Широкі можливості сучасної апаратури звукозапису та звуковідтворення сприяють витонченому моделюванню звуку й продукуванню раніше неможливих звукових ефектів. Специфіка звукового дизайну як професійно-мистецької діяльності полягає у створенні дизайнером засобами проектування, синтезування та звукозапису привабливого для широкої аудиторії кольоризованого звуковізуального ряду. При цьому слід здійснювати обрахунок стильових та жанрових особливостей художнього проекту, його технічних параметрів (формат і розмір звукових файлів), добір впроваджуваних звукових матеріалів (фонограми) і визначити ефективні технології запису й обробки звуку. Особливо важливою для звукового дизайну є фінальна підготовка продукту, так званий «премастерінг» звуку, хоча й вона не є останньою ланкою у художньо-виробничому процесі, оскільки у подальшому потрапляє до фахового звукорежисера з метою мікшування й створення довершеної звукової доріжки.

Минулі ті часи, коли навіть малореспектабельніші ресторани задовольнялися програвачем й підсилюючо-побутовими колонками. Здійснювати звукову постановку мають професіонали, спроможні забезпечити якісну й комфортну для відвідувачів музику. Рекреаційно-масове приміщення має бути позбавленим «звукових ям». Перенасиченість м'якими поверхнями (м'які меблі, килими і т.п.) приглушує музичне звучання, й тому нерідко використовуються звуковидобувні технології високих частот. За домінування твердих металевих поверхней звук потребує стабілізувати. Стелі до 3 м заввишки затиснуте, плоске звучання, й воно вимагає розширення. Сучасний стандартний набір аудіоапаратури у ресторанах та барах складається з джерела звуку, підсилювача потужності, мікрофонів та мікшерного пульту. Трансляції фонової музики сприяють невеликі стельові динаміки, таке розташування здійснює рівномірне огортання приміщення музичними звуками. Доцільним є також вмонтування малопотужних компактних динаміків у стіни з пофарбуванням у тон. За якісної акустики відвідувачі за столиками, не напружуючись, слухають мелодію й водночас розмовляють, не дошкуляючи сусідам і навпаки. З метою забезпечення звукоізоляції рекреаційних приміщень бажано використання глухих щитових дверей з масивними двошаровими полотнами й спеціальними прокладками між ними. Крім різних видів штукатурки, для обробки стін застосовуються кольорові та шаруваті пластики, керамічні плитки, скло, деревоволокнисті плити і т.п. Цим матеріалам властиві корисні гігієнічні якості, проте вони послабляють акустику відпочинкового приміщення, знижують рівень його комфортності. З метою усунення зазначеного недоліку рекомендується використання при обробці ділянок стін і стель звуковбирних пористих та шорсткуватих матеріалів, перфорованої дрібними отворами плитки (гіпсової, деревостружечної або асбоцементної), пресованої плитки з морської трави тощо.

Професія саунд-дизайнера є однією з найпрестижніших у сучасному суспільстві. Дедалі ширше запроваджується практика вручення призів за кращий звуковий дизайн

аудіовізуальних проектів, відеоігор, мультимедійних програм, театральних постановок, а також за звуковий дизайн у кінематографі. Засобами дизайну здійснюється звукова поінформованість різної складності й призначення – від короткого рекламного оголошення на радіо до повноцінної звукової доріжки кінофільму, від декількох звукошумових ефектів для відеогри до звукового супроводу системи потужного мережного порталу. Доцільним при цьому є використання техніки синтезу, монтажу й обробки звуку.

Дизайнер звуку оперує різноманітними звуковими ефектами й шумами, створюючи з них відповідно до певної екранної або сценічної дії складні художньо-рекреаційні композиції. Причому кожен звуковий ефект являє собою комплексний багатошаровий звуковий «мікс», містячи дібрані дизайнером й майстерно розміщені у звуковому просторі елементи – звукові шари. Досвідчений дизайнер сполучає й мікшує кілька звукових шарів з метою створення з наявних звукових елементів нові звукові композиції. Реалізація багатошаровості у звуковій доріжці кінофільму уможливлювалась завдяки технологічному вдосконаленню систем звукозапису та звуковідтворення. Стандартизовані за акустичними параметрами звукопідсилювальні комплекси сучасних кінозалів дозволяють високоякісно відтворювати безмежний спектр звукових частот. Сучасні дизайнери звуку спроможні створювати художні композиції як засобами монтажу й нової інтерпретації раніше записаних музично-звукових фрагментів й музику, так і шляхом створення авторських звукових композицій.

Звукові ефекти й шуми у сучасних кіно-, телефільмах позначені складною структурою з властивими їй тембральними, частотними та динамічними характеристиками. Сучасні звукові доріжки включають безліч звукошумових ефектів, сполучуваних з діалогами та музикою, складаючись нерідко з 4-8 шарів, особливо у кульмінаційних сценах у кіно, теле- та відеофільмах, комп’ютерних відеоіграх тощо. Тому невпинно зростає вимогливість до професійної діяльності дизайнера звуку, в якій здебільшого поєднуються функції монтажера звуку, музичного редактора, звукорежисера та звукооператора.

Специфіка звукового дизайну реалізується у прагненні фахівця засобами проектування, синтезування та запису звуку знайти оптимальні рішення завдань, пов’язаних з професійним звуковим оформленням візуального ряду. Співтворчість звукового дизайнера з режисером і композитором спрямована на конструювання драматургічно обґрунтованих звукових ефектів й звукових мізансцен. Удосконалення мистецтва звукового дизайну у структурі сучасної медіаіндустрії потребує розробки й запровадження інноваційних технологій у галузях звукорежисури, звукооператорства та аудіопродюсування. Звуковий дизайн як цілеспрямований творчий процес вимагає від фахівця комплексу знань та навичок, необхідних для задоволення зростаючих естетико-практичних потреб споживача [4].

Отже, перші дослідження з приводу можливості синтезу світла і музики відбувалися в античні часи. Піфагор, Асклепіад, Аристотель та інші вчені розробляли вчення щодо своєрідного уречевлення, певної матеріалізації музичних звуків. В добу Модерну, особливо на зламі епох XIX-XX століть були здійснені спроби експериментального використання колористики у музиці (О.Скрябін, М.Римський-Корсаков та ін.), поезії (А.Бєлий, П.Тичина, В.Чумак та ін.), образотворенні (В.Кандінський), що взяли на озброєння філософсько-мистецтвознавчі дослідження у цій царині (А.Шлегель, К.Ніроп та ін.). Практичне використання синтезу звуку і кольору було проведено Б.Бішопом, А.Майкельсоном, А.Рімінгтоном та ін. На сьогоднішній день синтез звуку і кольору у звуковому дизайні є повсякденною практикою, яка використовується у всіх театральних та музичних закладах, є неодмінним атрибутом у будь-якому закладі дозвілля.

Примітки

[1] Монохорд (*лат. monochordum – однострунник*), інструмент, що служить для точної побудови музичних інтервалів (звуків заданої висоти) шляхом фіксації різних довжин

звучної частини порушуваної щипком струни. Технічно він складається з основи (іноді – резонаторного ящика), на якому між двома поріжками (підставками) закріплена натягнута струна. Між ними вміщено рухому підставку, яка притискає струну знизу, її переміщенням фіксується звучна частина струни. На основу монохорду може наноситися шкала розподілів.

[2] Антихтон (*грецьк. – протиземля*), розташоване за Сонцем навпроти Землі подібне їй гіпотетичне космічне тіло, що рухається синхронно, перебуваючи в однаковому орбітальному резонансі с Землею.

Джерельні приписи

1. Артамонов И. Иллюзии зрения / И.Артамонов. – М.: Наука, 1969. – С. 216-224.

2. Ванечкина И.Л. Поэма огня: Концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина. – Казань: КГУ, 1981 / И.Ванечкина, Б.Галеев. – Казань: Изд-во КГУ, 1981. – 168 с.

3. Грубер Г.Г.-Ф. Гендель / Габриэль Грубер. – Л.: Советская музыка, 1963. – 142 с.

4. Деникин А. Профессия – дизайнер звука / А.Деникин // Електр. ресурс: http: // prosound.ixbt.com.

5. Дроздова О. Цветомузыка (исторический очерк) / О.Дроздова. – Електр. ресурс: http: // www.adada.ru.

6. Журавлёв А. Диалог с компьютером / А.Журавлёв. – М.: Мол. гвардия, 1987. – 210 с.

7. Зорин С. Дорога к храму …света / С.Зорин. – М.: Изд. дом Шалвы Амонашвили, 2007. – 294 с.

8. Кандинский В. О духовном в искусстве / В.О. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 107 [2] с.

9. Костриж Т.Д. Колірна парадигма світу крізь призму звукового спектру мови (на прикладі англійської мови) / Т.Д. Костриж. – Електр. ресурс: http: // www.rusnauka.

10. Науман Э. Иллюстрированная всеобщая история музыки: Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э.Науман; Пер. с нем.; Под ред. Финдейзен Н., дополненный по новейшим источникам с прибавлением очерков истории музыки в России: В 3-х т. – СПб.: Ф.В. Щепанский, 1897. – 920 с.

11. Плиний Старший. Естественная история / Плиний Старший; Книга II. / Пер. и комм. Б.А. Старостина // Архив истории науки и техники. – Вып. III. – М.: Наука, 2007. – С. 287-366.

12. Солодовниченко Л.Я. Синтез света, цвета, музыки и поэзии в творчестве авангарда XX века / Л.Я. Солодовниченко, О.В. Шимельфениг // Известия Саратовского ун-та. – 2012. – Т. 12. Сер. «Физика». – Вып. 1. – С. 70-72.

13. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука / Инайят Хан Хазрат; Пер. А.Михалкович. – М.: Сфера, 2004. – 352 с.

14. Холл Менли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Менли П. Холл. – М.-Спб., АСТ, Эксмо, Мидгард, 2007. – 864 с.

15. Ямвлих. Жизнь Пифагора / Ямвлих; Изд. подгот. В.Б. Черниговский; Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Алетейа новый акрополь, 1998. – 248 с.

16. Michelson Albert Abraham. Lights waves and their uses / Albert Abraham Michelson. – Chicago: The University of Chicago Press, 1903. – 198 p.

Резюме

Йдеться про історичне формування сприйняття у дизайні синтезу звуку і кольору, доцільність використання даного синтезу та його позитивні наслідки. Аналіз даного феномену здійснюється від джерел античності до наших днів.

Ключові слова: звук, колір, звуковий дизайн, музика небес, світломузика, катарсис, колірні тони, колірний клавесин, хроматична шкала.

Summary

Oborska S. **The synthesis of the sound and color in the sound design: historiographical approaches**

The article focuses on the historical formation of the perception in the design of the sound and color synthesis, the expediency of the using of the synthesis and its positive consequences. Analysis of this phenomenon is realized by using the sources of the antiquity to the present day.

Key words: sound, color, sound design, sky music, color music, catharsis, color tone, color harpsichord, chromatic scale.

Аннотация

Речь идет об историческом формировании восприятия в дизайне синтеза звука и цвета, целесообразности использования данного синтеза и его положительные последствия. Анализ данного феномену осуществляется с использованием источников античности до наших дней.

Ключевые слова: звук, цвет, звуковой дизайн, музыка небес, цветомузыка, катарсис, цветовые тона, цветовой клавесин, хроматическая шкала.

УДК 331.421:725.711

О.В. Смоляр

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙНУ НОВІТНІХ ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПРОСТОРОВИХ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ТИПІВ ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННИХ КОМПЛЕКСІВ У СТИЛІ «НЕОМОДЕРН»

Стиль «неомодерн» – у дизайні вишуканість, а в проектуванні – оригінальність і неповторність планування. Це не лише безмежність форм і матеріалів, але й відсутність зайвих прикрас. Цей стиль у дизайні приміщень та екстер'єру – не зречення від реальності, але прагнення в майбутнє [5].

Відрізнившись від прикрашеного модернізму і виключаючи надмірності, цей стиль став самостійним у дизайні архітектури та інтер'єру ще в минулому столітті. Він позбавлений складних деталей, оскільки є протистоянням мистецтву, складним текстурам і виник як протилежність незграбному мінімалізму. Архітектура цього абстрактного стилю виявляється здебільшого в дизайн-архітектурі офісних будівель, готелів, банків, а дизайн інтер'єрів у стилі неомодерн став незамінним у будинках художників, музикантів або людей-романтиків. Пастельні тони і суворі контрасти цього стилю створюють враження легкості; вони прості і складні одночасно. Це враження виникає завдяки поєднанню матеріалів, що використовуються в розробці нових дизайнерських форм: крихке скло, глянсуватий метал і благородне темне дерево.

Проблемою вивчення сучасних готельно-ресторанних комплексів у стилі «модерн» і «неомодерн» займалися такі вчені, як Х.Годфри, М.Кац, Е.Дедовских, Н.Моралева, А.Дроздова, С.Дорогунцова, Т.Дубинина, А.Яворская, А.Каплун, Ю.Лебедев, Г.Миневрин, В.Сенин, А.Денисенко. Утім, дану тематику не можна вважати дослідженою в сфері дизайнерського бачення, бо вона є сучасною концептуально-глобалізованою проблематикою поєднання стилізації новітніх типів готельно-ресторанних комплексів, що впроваджуються за допомогою форм природного бачення прекрасного.

Сьогодні дизайн готельно-ресторанних комплексів у стилі «неомодерн» вивчається переважно архітекторами-дизайнерами, що прагнуть відтворювати стиль у сучасних тенденціях та новітніх концепціях й матеріалах. Тим часом дизайн у стилі «неомодерн» – форма стилізації різних пластичних проявів: синтезу, пов'язаного з існуючими великими стилями, що розвивалися і удосконалювалися паралельно з розвитком доби.

Одна з важливих проблем дизайну архітектури та інтер'єрів готельно-ресторанних комплексів полягає у вивченні та аналізі новітніх стилістичних засад, що висвітлюють реконструктивну сучасну й історичну функції даної характеристики дизайну природного формотворення.

Створення новітньої архітектури та дизайну готельно-ресторанних комплексів (ГРК) у світі є справою неординарною щодо проектування й виведення їх нових типів. Досліджуючи чималу кількість готелів та ресторанів, можна дійти висновку, що ця проблематика щодо дизайну, функціональності, конструкції, колориту і концептуального бачення не є визначена повністю. На основі тих типів, що існують, можна запропонувати варіанти, що будуть яскравіше підкреслювати функціонально-просторові й художньообразні засади, на яких будується складність архітектурного дизайну новітніх готельно-ресторанних комплексів у стилі «неомодерн».

На сьогодні відомі новітні типи готельно-ресторанних комплексів та їх особливостей, а саме:

1. ГРК на терасовому рельєфі;
2. Біоніко-природні ансамблі ГРК;
3. Малоповерхові ГРК для VIP– персон класу «люкс»;

4. Репрезентативні ГРК у природно-екологічних зонах.

Першим типом є *готельно-ресторанний комплекс на терасовому рельєфі*, де під рельєфом місцевості мається на увазі поверхня – гори, низини, пагорби, долини, яри, опуклості і западини, плато. Рельєф визначається ухилом – падінням поверхні, що розраховується відношенням різниці висоти між двома точками на місцевості до відстані між цими точками, спроектованими на горизонталь або тангенсом кута нахилу лінії місцевості до горизонтальної площини в цій точці. Ухил вимірюється у відсотках. Наприклад, підйому 15 м на 100 м переміщення по горизонталі відповідає ухил, рівний 0,15 (15%) [10].

Рівною місцевість вважається у разі, якщо її ухил складає не більше 3%; малий ухил місцевості – від 3 до 8%, середній ухил – до 20%, крута поверхня має понад 20% ухилу. Кращими з точки зору будівництва є ділянки рівні або з мінімальним (до 3%) ухилом у бік півдня, а також ті, що мають мінімальний ухил від центральної частини вниз з обох боків.

Майданчики з мінімальним ухилом найбільш вдалі для будівництва: при такому рельєфі на ділянці можна здійснити різні варіанти розташування комфортабельного ГРК і інших будівель, що знаходяться на території [9].

Якщо ухил перевищив 8%, нерівність поверхні можна використовувати для спорудження цокольного поверху. У таких випадках не роблять рівного майданчика, а створюють нижній поверх, вирізавши частину масиву схилу. Цей варіант підійде для будівництва підземного гаража у разі, якщо з боку схилу можливий під’їзд.

Готельно-ресторанний комплекс, побудований на терасі, може бути різнорівневим, мати веранди на різних ярусах, балкони тощо. На терасах розташовують також майданчики, доріжки, зони відпочинку, альтанки. У випадку зі значним перепадом рельєфу (понад 15%), підпірні стінки необхідно встановлювати так, щоб вертикальні шви в суміжних рядах каменів не співпадали. Підпірні стінки роблять із бетонних плит, валунів, цеглини, бруса, каменів [10].

При великій висоті стінки камені скріплюють розчином. У нижньому ряду розташовують найбільші камені. Для збільшення міцності підпірної стіни усі ряди каменів укладають з ухилом всередину. Схил по межах ділянки теж закріплюють каменями і кращим матеріалом для цього служитиме граніт, піщаник, вапняк.

Будівлі ГРК краще орієнтувати на південь. Добре, якщо фасад виходить на відкритий простір і з вікон відкривається красивий вид. У разі, коли будівлю доводитися встановлювати на крутому схилі, відомі варіанти, коли її розміщують у горі – стіни будови впритул стикаються з стінками вирубаної в горі виїмки і лише фасад відкритий і виходить у бік схилу.

Якщо ГРК необхідно будувати на невеликій ділянці, впритул до прямовисного схилу, то використовують усі можливості – максимальне наближення однієї із стін будинку до гори, використання кожного рівного майданчика, створення терас [9].

Можливі й інші рішення: наприклад, дорога уздовж горизонтальної тераси веде до верхнього поверху, що виконує функцію передпокою або холу, на нижній терасі знаходиться гараж, а верхній поверх, співпадаючий з входом – жилою.

Важливий також напрям ухилу рельєфу. Більше тепла отримують, звичайно, південні схили. Бажано, щоб головні житла (номери) були орієнтовані на південь, південний схід або схід. Якщо на південному схилі розташувати будинок, то це дозволить заощадити енергію на його обігрів. Схили південно-східного і східного напряму теж сприятливі для будівництва ГРК – тепла тут досить. Ці напрями корисні для розміщення будинків у холодному кліматі. Так само підходять вони і для клімату теплого, оскільки сюди раніше приходить прохолода. Якщо вхід до будинку розташований з південного боку схилу, то в зимовий час тут буде менше снігу, а навесні він швидше розтане. Вітри з південного боку слабші, а сонце вдень світитиме на терасу і освітлюватиме приміщення. ГРК на південному схилі варто розташовувати ближче до східної межі рельєфної ділянки [10].

Незалежно від кліматичних умов краще уникати будівництва на західних схилах,

оскільки в другій половині дня вони завжди нагріваються сонцем. Якщо ділянка знаходиться на східному або західному схилах, то будинок розташовують у північній межі на найвищій точці; а усі господарські будівлі варто розмістити нижче.

Якщо в планах є створення зимового саду, то його можна помістити на північній стороні ГРК. В цьому випадку, окрім своєї основної функції, він виконуватиме роль теплового буфера; не доведеться встановлювати сонцезахисні пристрої, що оберігають кімнатні рослини від прямого сонячного світла. Добре також, якщо відкрита частина зимового саду виходитиме на схил.

Другим новітнім типом ГРК є *біоніко-природні ансамблі*, що архітектурно компонуються блоками в природний прототип – стилізована квітка, що компонується з п'яти блоків. Архітектурну і технічну біоніку об'єднує спільність предмета дослідження – використання тих або інших засобів і принципів організації живої природи в матеріальному виробництві, до сфери якого долучається архітектура. Проте архітектурна біоніка через специфіку її мети має і свою біонічну сферу, тобто свої об'єкти живої природи і вирішує властиві тільки їй проблеми. Можна розглядати її в якійсь мірі як самостійне явище, що склалося на базі історичної і сучасної практики дизайну архітектури і своє застосування, що знаходить продовження в архітектурній науці. Її предмет – дослідження законів функціонування і формоутворення об'єктів живої природи (біологічних об'єктів) з метою застосування їх для вдосконалення архітектурних рішень, формування комплексних архітектурних і містобудівних систем, гармонізації взаємозв'язку архітектури і природного середовища [6].

Архітектурна біоніка йде від вивчення невичерпної скарбниці природних форм до визначеного соціальними потребами вибору, що виходять з них; від виявлення біонічних принципів і їх моделювання до комплексної архітектурно-біологічної інтерпретації і скорегованого архітектурного моделювання, а від них – до творчого розвитку архітектурно-біонічної практики.

Необхідно розрізняти теорію і практику архітектурної біоніки, оскільки остання з різних причин не завжди відповідає тим ідеальним критеріям, що розробляються в теоретичному аспекті [7].

До третього новітнього типу ГРК належать *малоповерхові готель-ресторанні комплекси для VIP – персон класу «люкс»*. Сьогодні отримала розвиток тенденція будівництва малоповерхових готельно-ресторанних комплексів. Сталося це у зв'язку з тим, що таке будівництво – прибутковий тип ГРК, що заслуговує на високий рівень з погляду дизайну та архітектури.

Готельно-ресторанні комплекси України часто будуються невеликими за розмірами, особливо це стосується придорожніх об'єктів і зон відпочинку, що примикають до ГРК (Крим, Карпати, узбережжя Чорного і Азовського морів тощо).

В Україні налічується 50% середньоповерхових готелів-люкс, розрахованих на п'ятизіркове обслуговування для VIP-персон. Особливо це стосується будівель на околицях міста. У готелях такого рівня організований набір послуг:

– наявність зручної парковки;

– ресторан із вишуканим рівнем обслуговування;

– грамотне оформлення і планування номера щодо архітектури та дизайну;

– наявність додаткових послуг (обід у номері, доступ до інтернету, хімчистка, більярд і інше) [3; 4].

Особливе місце в дизайні готельних комплексів посідає дах малоповерхових готелів. Адже дах окрім основного призначення (захист від дії довкілля), є елементом архітектурної привабливості. За допомогою форми і використаного матеріалу можна надати готельній будові вигляду, що підтримує стиль і архітектуру різних епох. Окрім естетичних властивостей, дах здатний створити комфорт проживаючим у будь-яку пору року, як місце для відпочинку та зимовий сад [8].

Четвертий тип, найексклюзивніший і актуальний – *репрезентативні готельно-ресторанні комплекси в природно-екологічних зонах*. Концепція життєздатності архітектурного середовища існувала протягом тривалого часу, хоча лише нещодавно стала надбанням масової свідомості. Коріння екологічно-біонічної архітектури слід шукати на початку минулого століття, в теорії «управління поновлюваними ресурсами», що звернулася до питань заміни традиційних джерел енергії альтернативними. Пропонувалося використання сонячної електрики, вироблюваної сферичними колекторами. Були розроблені варіанти солярних установок, що виробляли пару, здатну обертати турбіни, що виробляють електричний струм.

З часом з'явилися нові тенденції у формуванні зеленого простору: тепер не будинки «вписують» у природний ландшафт, а, навпаки, – природу «вбудовують» у будівлю». Найважливішим засобом розвитку і оздоровлення міських екосистем є використання таких елементів середовища, як рослинний світ. Тому увагу стали приділяти нетрадиційному дизайну (озеленення плоских дахів, включення до архітектури і інтер'єру будівель елементів біотичного середовища – живих рослин; води; каменю; матеріалів, що імітують текстуру дерева; фрагментів певних природних зон із підтримуваним мікрокліматом тощо). Саме таким дизайном, співзвучним новітнім науковим досягненням, займається французький архітектор Жан Нувель. У його будинку в Парижі ліванські кедри життєствердно розташовуються усередині житлового простору, будучи головними образами інтер'єру. Культурний центр і центр конгресів у швейцарській Люцерні Нувель також спроектував за принципом екологічної архітектури. Проте не слід припускати, що в еко-дизайні існують чіткі вимоги до проекту, сталі стереотипи. Тут відкриваються нові форми, нескінченно вільні, незалежні від жорстких законів і правил [1; 2].

У наступні десятиліття виникла теорія «життєздатної архітектури», що стала розглядатися як елемент екосистеми. Концепція полягає в тому, що будівля сприймається як певний інтелектуальний біогеоценоз; воно не являє, як раніше, биоморфную метафору. Будівля функціонує за допомогою альтернативних джерел енергії і є відмінним зразком екологічного дизайну. В цілому архітектурний об'єкт стає життєздатним організмом. Його системи технічного забезпечення, сенсори, різні конструкції є «органами» дихання, травлення, кровоносними і нервовими «службами», опорним «апаратом» із контролюючими інтелектуальними об'єктами, які можуть зв'язуватися між собою. Іншими словами, будинок – це штучно сформоване людиною живе створіння, насичене мікропроцесорами і одночасно компонентами органічної природи, здатне рости, еволюціонувати, піддаватися трансформації і «мутаціям». На думку авторів, «кожен житловий модуль може міняти своє положення і контур залежно від побажань хазяїна, так будівля здатна оновлюватися» [1]. Воно знаходиться в екологічній рівновазі з довкіллям і людиною.

Якщо ж розглянути частину або місто як екосистему, то екологічна концепція зможе возз'єднатися з образом проектування міського середовища і впливатиме на нього, змінюючи сам процес, а включення в систему інтелектуального контролю дозволить створити будівлі, здатні реагувати на світ, що динамічно змінюється. Прикладом найчудовішого життєздатного об'єкту є будівля Мерії в Лондоні, спроектована британським архітектором Н.Фостером, в якому усе розраховано за вимогами енергоефективності з використанням комп'ютерних технологій, що реагують на щонайменші зміни стану споруди [1].

Блискучою демонстрацією екологічного хмарочоса є «Torre Akbar», побудований в Барселоні Ж.Нувелем за допомогою найвищих технологій, включаючи електроніку, що підтримує внутрішній стан приміщень, мікроклімат і екологічну безпеку.

У передмісті Штутгарту німецьким архітектором В.Собеком створено будинок «R 128», що може розглядатися як приклад екологічної і енергоефективної архітектури з включенням інтелектуальних контрольованих систем, що здійснюють як спостереження за надлишком енергії і збереження її на майбутнє, так і регулювання усіх приладів будинку за

допомогою голосових команд.

Посеред Манхеттена розташувався ще один «зелений» хмарочос, здатний отримувати сонячне світло, що відбивається від сусідніх об'єктів. Він побудований з екологічно чистих матеріалів, а вентиляцією, опалюванням і кондиціонуванням повітря керують прилади.

Альтернативою незвичайним біонічним і грандіозним формам є «Лісовий будинок» шотландського архітектора С.Джонсона, що є мініатюрною екосистемою, яка переробляє відходи і є залежною тільки від вітроелектрогенератора, що виробляє електрика.

Реалізованих проектів життєздатних будівель, екологічних із застосуванням контрольованих систем і прототипами «штучного інтелекту» поки немає. Крім того, в нашій країні проводяться спроби з проектування міського ландшафту, реабілітації забруднених територій, дослідження в сфері екологічного будівництва і охорони довкілля.

Загальні міркування щодо збереження здорового місця існування потрібні для формування екологічного світогляду, але сьогодні важливіші спеціальні дослідження і конкретні рішення, адекватні важковирішуваним проблемам організації та формування готельно-ресторанних комплексів. Кожен об'єкт ГРК, втілений в проект екологічної реконструкції міського ландшафту, організації простору з урахуванням екологічних умов, відновлення водних об'єктів від забруднення, проведення моніторингу стану зелених насаджень, викликає інтерес як фахівців, так і суспільства в цілому. Важливо, щоб концепція проектування готельно-ресторанних комплексів як єдиного організму опанувала свідомість мільйонів людей, а для цього необхідно вести освітню і інформаційну діяльність серед населення з метою формування та організації новітнього відпочинку на засадах екологічної свідомості.

Отже, тематика «неомодерну» є актуальною в різних характеристиках цього розуміння. Підводячи підсумки щодо особливостей створення дизайну новітніх функціонально-просторових та художньо-образних типів готельно-ресторанних комплексів у стилі «неомодерну», слід визначити такі:

– ГРК на терасовому рельєфі. Створюються на схилах, що дає змогу створити оригінальність екстер'єру «неомодерн» у природних пейзажах;

– біоніко-природні ансамблі ГРК. Неординарність планувальних вирішень, що диктують нові тенденції «неомодерну»;

– малоповерхові ГРК для VIP – персон класу «люкс». Вони мають яскравість образу екстер'єру «неомодерну» та неймовірність комфортабельних ландшафтів, що оточують ГРК;

– репрезентативні ГРК у природно-екологічних зонах. Найактуальніші та прості в плануванні, але оригінальні в дизайні природних матеріалів «неомодерну».

Джерельні приписи

1. Годфри Харрис Стимулирование экологического туризма / Х.Годфри, М.Кац Кеннет. – М.: Финансы и статистика, 2000. – 210 с.

2. Дедовских Е.Ю. Что такое экотуризм? / Е.Ю. Дедовских, Н.В. Моралева, А.В. Дроздова // Экотур. – 2002. – № 2. – 254 с.

3. Дорогунцова С.И. Управление современными гостиничными комплексами / С.И. Дорогунцова. – К., 2005. – 158 с.

4. Дубинина Т.И. Зарубежный опыт малых гостиниц / Т.И. Дубинина, А.О. Яворская: Методич. мат-лы. – Вып. № 3. – М., 1997. – 154 с.

5. Каплун А.И. Стиль и архитектура / А.И. Каплун. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.

6. Лебедев Ю.С. Архитектурная бионика / Ю.С. Лебедев (и др.). – М.: Стройиздат, 1990. – 269 с.

7. Миневрин Г.Б. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды / Г.Б. Миневрин. – М.: Архитектура, 2004. – 96 с.

8. Сенин В.С. Гостиничный бизнес: классификация гостиниц и других средств размещения / В.С. Сенин, А.В. Денисенко. – М.: Финансы и статистика, 2004. – 144 с.

9. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование: Основы теории / В.Т. Мимко. – М.: СПЦ-принт, 2003. – 297 с.

10. Шимко В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура, 2004. – 160 с.

Резюме

Розглядаються особливості створення дизайну новітніх функціонально-просторових та художньообразних типів готельно-ресторанних комплексів у стилі «неомодерн».

Ключові слова: дизайн, стилізація, природа, стиль неомодерн, проектування.

Summary

Smolyar O. **Features of creation design of newest function of spatial and artistically-vivid types of hotel-restaurant complexes are in style «neomodern»**

The features of creation of design of newest function of spatial and artistically-vivid types of hotel – restaurant complexes are examined in style of «neomodern».

Key words: design, styleing, nature, style of neomodern, planning.

Аннотация

Рассматриваются особенности создания дизайна новейших функционально-пространственных и художественно-образных типов гостинно-ресторанных комплексов в стиле «неомодерн».

Ключевые слова: дизайн, стилизация, природа, стиль неомодерн, проектирование.

УДК 72.012

І.С. Бондар

ОБРАЗНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРХІТЕКТУРНОГО ДИЗАЙНУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Актуальність обраної теми обумовлена естетичною специфікою наближення формотворення в архітектурі та дизайні. Такі принципи постмодерністської поетики, як алюзія та гра досліджувалися в творах І.Азізян, І.Добріциної, Г.Лєбедевої та ін., адже поза межами дизайнерських практик архітектурного проектування новітні розробки не можливі.

Мета статті: визначити пріоритети постмодерністської поетики як ознаки дизайн-проектування в архітектурі.

Образність постмодерністської естетики залежить від таких ознак, як алюзії та інтертекстуальний простір взаємодії суб'єктів проектування.

Алюзіонізм – згадка, посилання, натяк (від лат. «allucIo» – жартувати, натякати). Це одна з найважливіших ознак постмодерністської естетики, яка свідомо визначає принцип формотворення як звернення до певних культурних реалій. Але це звернення не завжди відбувається у вигляді прямого цитування, а частіше є таємне посилання.

У теорії архітектури алюзіонізм визначений як постмодерна реальність архітектурної творчості. Алюзіонізм – це акт культурного й історичного відгуку. Адже можна зрозуміти, що алюзіонізм є реальність еклектична, хоча він і не поєднується з еклектикою як більш рефлексована і культурно означена інтуїція. Важливо також зазначити, що алюзіонізм визначався в різних контекстах і в різних засобах його впровадження.

Так, адхокізм від «adhok» – прилаштування до даної мети. Цей термін введений в колообіг теоретичних імплікацій Чарлзом Дженксом. Він означає спосіб архітектурного проектування, де створюються певні реалії «тут і тепер» [4]. Адхокізм – це та проектна концепція, яка враховує реалії даного місця, конкретні обставини і особливості культурної та ландшафтно-антропогенної ситуації. Він є певною реакцією на модерністську метафізику, що не враховувала жодної ситуації, в якій виникав той чи інший архітектурний об'єкт. Доречність, сталість і зануреність у контекст – один із тих принципів, який розгортає принцип алюзій до поняття «адхок» як принцип адхокізму.

Принцип алюзій не можна звести лише до рефлексій, натякування і якихось ігор культурно-історичного типу. Інтуїція як занурення в підсвідому культурну пам'ять або колективне підсвідоме, за К.Юнгом, є органічною і фундаментальною настановою для визначення принципу формотворення в архітектурі постмодернізму [6]. Чого варті такі визначення, як подвійне кодування, гарно декорований сарай, архітектура, що розмовляє. Це інтуїції. Інтуїції цілісності, що занурюються або в мову архітектури, що розмовляє, подвійне кодування, або в семіологію, в архетипи культури. Це зондування культури, мови і знакового контексту, соціуму є інтуїтивним прозрінням цілого, яке тут же заперечується, виявляється в контексті іронічних констеляцій, але не втрачає своїх конституативних ознак.

Важливо, що з самого початку рефлексивне поле постмодерністської теорії будується як мовна конфігурація на підставі лінгвістики та семіології. Еклектизм, дискретність, гармонія перервних структур – це початок постмодерністської рефлексивної теорії. Саме з декомпозиції, розчленування починається негація попередньої культури. Деконструкція – це вже зборка, де збирання виникає на підставах розчленованого і невпорядкованого хаосу, що потрапляє в коло гри, алюзій як певних натяків і несподіваних зіткнень фрагментів різних культур і різних елементів архітектурної мови.

І.Добріцина відмічає, що еклектизм бачиться постмодернізмом як нова поетика, як метод роботи. Погляд, що дистанціюється від постісторії є надзвичайно орієнтованим на саму історію в масштабі всесвіту, Заходу і Сходу, що робить еклектику сутністю і методом творчості [5]. Тобто, адхокізм, еклектизм, алюзіонізм – це розгортка одного і того ж

принципу культурно-історичних натяків і об'єктивації інтуїції або інтуїтивізму як принципу несподіваного зростання складності, несподіваного визначення образу і несподіваної явленості істини, що відкривається зненацька – «тут і тепер», в тому чи іншому культурно-сторичному контексті архітектурної практики.

Адхокізм в архітектурному творі визначається як багатоголоса тканина, де автор залишається анонімним серед безкінечного багатоголосся дискурсів архітектури, що визначається як архітектурна споруда. Важко інколи вважати цю споруду архітектурою. Інколи її вважають шоу-простором, використанням архітектурної мови, як це, наприклад, робить В.Глазачев [3].

Адже дизайн-об'єкти архітектури починають говорити власною мовою, мовою алюзій, натяків і мовою інтуїції, де цілісність виноситься за «дужки всесвіту», культури, людини і занурює в підсвідоме, примушує зондувати це підсвідоме. Інтуїтивізм як принцип алюзій, як принцип об'єктивній креативного імпульсу походить як від архітектора, так і від глядача або споживача, якщо б аналізувати естетичну ситуацію сприйняття архітектури. Важливо, що теза про смерть автора, яку так ретельно виголошував Р.Барт, не є метафорою, а є висхідним принципом анонімності інтуїції [2]. Інтуїція належить мені або належить архітектору. Але вона як гра є певним об'єктивованим принципом всесвітньої гри.

Важливо, що з'являється поняття так званої «адхокістської чуттєвості», яке є визначенням або калькою більш широкого поняття «постмодерністська чуттєвість». Це поняття визначає ті цінності, що стають актуальними саме в контексті «тут і тепер», контексті актуального сприйняття реалій архітектури і надання їм культурно-історичних цінностей.

Визначають сім позицій цієї чуттєвості. Це задоволення від несподіваного пізнання, задоволення від зростання здібності глядача оцінювати інноваційну, гібридну форму, це почуття власної спонтанної винахідливості глядача, розвиток у ньому здібності розпізнавати, вгадувати функцію. Здібність – особливий тип ностальгії. Глядач розпізнає ознаки минулого, адже і до попередніх зв'язків він ставиться уважно лише в тому випадку, якщо йому дається натяк на можливість створення нових асоціативних зв'язків.

Усі ці ознаки так чи інакше трансформуються в метод колажу або метод нашарування дискретних елементів культури, поєднуються разом у просторі формотворення. Одним із прикладів такого колажу і безмежного водограю форм є робота Чарлза Мура «Площа Італії», Новий Орлеан, США, 1976-1980 рр. Ця робота характеризує ранній період формотворення постмодернізму, є дуже цікавим знаковим об'єктом у плані безмежного колажу, який є іронічним адхокістским симулякром, що відсилає до вічних форм, а вічність тут девальвується на кожному кроці цього надзвичайно видовищного і іронічного простору павільйону-вигородки, що начебто символізує Італію. Адже до Італії він не має відношення. Колаж перетворюється в бриколаж, тобто іронічну метаморфозу нанизування шарів культурних артефактів. Важливо, що брикольєр або майстер підробки створює певну інвертивність цінностей і разом симулякри як архітектурні артефакти.

Колаж або бриколаж є певним принципом метафоризації реальності. Але він більш архаїчний, ніж метафора, бо використовує принцип метонімії, тобто співскладеності предметних культурних реалій, що стають співскладеністю дискурсів архітектурної мови. Ця співскладеність дискурсів, що інтерпретуються як діалог або полілог, виводить на комунікативну реальність споглядача культури, де споглядач або реципієнт знаходить свого візаві, того улюбленого іншого «я», до якого він ставиться з повагою або нехтує ним. Це «я» є тим діалогізуючим суб'єктом творчості, до якого реципієнт ставиться як до суб'єкту дискурсу.

Сенс архітектурної форми або архітектурного об'єкта полягає в тому, щоб створити правила поведінки, гри і примусити глядача вступити в той чи інший діалог саме тим чи іншим чином. Тобто дизайн-об'єкти архітектури спонукають до поведінки, до тієї стенограми рушійності (візуальної фізичної, актуальної), яка виникає як пересування в

просторі, як певна стенограма огляду форми. Її визначенням як колажної, бриколажної, іронічної або іншої констеляції є певна інсталяція предметних, знакових чи будь-яких інших ознак. Все це в тій чи іншій мірі створює полісемантичність, плюральність, множинність, недосказаність, невизначеність і маргінальність архітектурної форми.

Важливо, що постмодернізм розмиває межу між високим і елітарним мистецтвом, архітектурою як мистецтвом, орієнтованим на вічність і повсякденністю, де дизайн-об'єкти архітектури можуть існувати протягом 2-3 місяців, адже вона все одно буде архітектурою з великої літери. Це так звані монтажні об'єкти павільйонного типу, які швидко збираються і розбираються. Кожен раз вони радують око своїми новими і новими формами. Так, наприклад, у Китаї (Шанхай) є достатньо цікава монтажно-експозиційна структура, яка протягом двох тижнів кожен раз перемонтовується. Її площі вражають, це майже 1000м2. На цій монтажній структурі, що є експозиційною площею, кожен раз створюються нові і нові образні інновації. Цей гігантський конструктор-монтажер або атракціон монтажного простору не є унікальним, він лише свідчить про підвищену модифікаційність простору з допомогою технологій. Вся культура є таким атракціоном, якщо її «стиснути» в часі і побачити в більш прискореному часовому діапазоні.

Інакше кажучи, постмодерн є квінтесенцією культуротворення, а алюзіонізм, як принцип культурно-історичних інсталяцій формотворення в архітектурі постмодернізму, є виразом або визначенням цього принципу як насиченого, стиснутого і разом концентрованого інтерактивного простору культуротворення.

Важливо зазначити межі алюзіонізму. По-перше, гра відбувається з певними фрагментами реальності, що виглядають як цитати. Цитата – достатньо завершений фрагмент тексту, що несе в собі сенс, структуру, має певну граматику і темпоральність. Цитата має бути певним голосом або дискурсом, що співскладається з іншим або резонує і утворює поліфонічну діалогічну реальність з іншою цитатою. Кожна цитата має свою граматику. Таким чином, виникає складний об'єкт, де є багато граматик, чимало темпоральностей і реалій культури, що не втратили цілісності і не можуть її втратити. Якщо вона втратиться, то виникне нова гіперцілісність. Саме так виникали симбіози блискучих шедеврів у стилі модерн у Ф.Шехтеля, Шелкопфера та ін.

Постмодерн толерантно ставиться до первинної цілісності тексту, яка у нього виступає як об'єкт гігантського монтажного атракціону. Але ця толерантність існує на межі засобу монтування. Тобто ця можливість є кризовою, позначається як іронія, пастіш, палімпсест, колаж. Адже цитування, як певна локальна зона тієї чи іншої культури, зберігається. Ми бачимо, що локалізм домінує, на відміну від універсалізму всіх інших стилів.

Саме тому постмодерн так і залишається маньєристичним дискурсом, на відміну від модернізму і класики. Цей маньєризм є не лише варіюванням, як традиційний маньєризм доби Відродження, а складне трансформативне ціле, де панує трансформативна естетика. Цитата, як занурення в попередній текст, амнезис, тобто згадка про його цілісність є тим нульовим ступенем, за Р.Бартом, що потребує трансформації.

Трансформація – зсув, тектонічні зрушення цієї цілісності, виникає тому, що завдяки метафорізації простору цитати взаємодіють. Якщо це співскладені реальності, що утворюються на основі метонімічної метаморфози єднання в ціле, то тоді можна сказати, що співскладеність підносить на п'єдестал саме просторові артефакти. Якщо це метафорична цілісність, то тоді відбувається метаморфоаз в часі. Скільки потрібно часу, щоб одна цитата «подолала» (трансформувала) іншу цитату, переутворила її за своєю цілісністю, а та була адаптована нею? На це відповідають постмодерні дизайн-об'єкти архітектури.

Якщо візьмемо Павільйон «Італія» Ч.Мура і роботу П.Джонсона, наприклад, його офіс, фірми, «Пітцбурзький скляний посуд» (Піцбург, Петсельванія, США, 1978-1981 р.), то побачимо величезну еволюцію в постмодерних алюзіях. Якщо перша – тотальна еклектика, побудована на основі метонімії, де колони і ніші, як елементи архітектурної споруди, з'єднані в одному просторі, то у другій бачимо, навпаки, образ великої вежі, будинку

парламенту, який іронічно підлягає деструкції в скляних версіях готичних форм. Флуоресцентні лампи всередині, а всього це 231 шпиль, надають побудові кітчеву зафарбованість [4]. Ця характеристика об'єкту Ч.Дженкса говорить про те, що цей образ показовий для того, щоб бачити різноманітні форми алюзій – від еклектики, співскладеності в просторі форм, до метафори, як проекції одного образу на інший. Все це і є той алюзіонізм, що розгортається або в екстенсивному вимірі, як приєднання форм, або в інтенсивному вимірі, де по вертикалі йде нашарування відсилок уяви глядача від культури сьогодення через культуру проміжну до культури прадистанціювання, що є тією далекою дистанцією, з якої прочитується форма.

Цікавою формою алюзії, яку можна винести за контекст культурно-історичних трансформацій, є побудова, що здійснив Френк Гері. Ця споруда знаходиться в Чехії, в Празі. Це так звана вежа «Джинджер і Фред» (1995-1996 рр.). Важливо, що дві башти вбудовані в культурно-історичний контекст міста як певна інсталяція антропоморфного типу. Недарма вона так і зазначена як певні імена. А це відомі імена для культури Чехії. Тобто є наявним антропоморфізм, де вертикально стояча на тоненьких хитких ніжках вежа є явно чоловічий символ фалічного типу. А поруч вежа жіноча – прогнута. Це деформативно-пластичний еквівалент жіночості. Добудова до культурно-історичного міста є теж певна алюзія, але алюзія здійснюється як певний антропоморфізм, де культурно-історичні реалії нової і старої побудови з'єднуються гіперсимволом – антропоморфними вежами, що несуть у собі чоловічий і жіночий витоки.

Тобто це – знищення архітектури. Але відбувається воно за рахунок того, що з'єднується те, що не можна з'єднати. І сам шлях цього з'єднання є антропоморфізація і гіперболізація антропоморфності архітектурної форми. Алюзії є трансгредиєнтними, символізують вихід за межі розуму і методу архітектури. Це алюзія межового типу, що характеризує постмодерн як деструктивну гармонію.

Дім «Небезпечної подібності» Гіфу (1996 р. Японія), свідчить про те, що це теж алюзія, яка відбувається як вихід за межі архітектурної форми в бік природних реалій. Цей дім більше нагадує тераси, скелі, природні об'єкти, що виникли начебто самі по собі. Розмаїття декору і аранжировка простору характеризує начебто тектонічні зрушення, шо відбулися після землетрусу. Це «небезпека» межового типу. Дизайн-об'єкти архітектури не є архітектурою. Алюзія виникає на межі культури і природи.

Це ще один вимір алюзіонізму. Вежа в Чехії має своїм виміром антропоморфні риси, говорить про об'єкт як інсталяцію форм, що нагадують архітектуру негативного типу, є аналогією занурення в скелю. Скелі як такої немає, але вона виросла як певні нашарування пластів землі, що поставлені один на одного.

Цікавим є парафраз або пародія, інсталяція, здійснена в Японії Альдо Россі разом із Морісом Адьюмі (готель «Палаццо», Фукуока, 1987-1989 рр.).

І.Добріцина пише: «Готель Россі – жорстокий парафраз шестиповерхового, з багаточисленними арками, палацу італійської цивілізації 1942 р., побудований міланськими авангардистами Гуаріні Лападула і Романо і майже повторює картину «Загадка часу» Джорджіо де Кіріко (1924 р.) У Россі замість аркад створені трубчаті колонади. Збільшена поверховість. Доданий хай-тековий присмак металу, посилений сюрреалістичний дух побудови, реалістично інтерпретований в контексті архетипів класичної архітектури» [5; 95].

Бачимо три ступені алюзій. Перший – картина Дж. де Кіріко, на підставі якої модерністи зробили свій палац італійської цивілізації, а вже потім він став основою алюзій для побудови нової версії цього палацу. Цікаво, що така алюзія, розкинута не в далекому часі, є певною деконструкцією. Тобто, зверненням до модернізму, і разом його сюрреалістичним забарвленням, що несе в собі глибинний код, що знову повертає до фундаментальних витоків архаїчної культури. Металева колонада, закладена в середині споруди, нагадує вертикалізм менгірів, колонаду як метричного ряду в Давній Греції, взагалі, до вертикалізму як принципу інтенсивної метрики і цивілізації як такої. Звичайно, образ

цивілізації, як образ вертикалі, ускладнений, забарвлений і алюзіоністично трансформований, адже він є образом саме вертикалі, образом вертикального стояння людини в світі.

Можна сказати, що дизайн-об'єкти архітектури тут мають перемогу, вони перемагають принцип обеліску, менгіру, ускладнюють його, плюралізують, вписують колону в неглибоку нішу, перебивають її горизонталями. Нашарування горизонталей сперечається з метрикою вертикальною, адже ми читаємо виблиски вертикалей, що пронизують всі горизонталі, як обрії Землі, а саме піднесення вгору є домінативним. Символізм і ірраціоналізм, містицизм, інтуїтивізм, як глибинна підстава цієї алюзії, демонструє надзвичайно метафоричний і ємкий образ.

Своєрідною концептуальною алюзією є робота Пітера Ейзенмана «Хаус 11», концептуальний проект, 1978-1980 рр. Ч.Дженкс відмічає, що забудова демонструє серію знаків, фрагментів у формі латинської літери L, котра символізує нестабільність і незавершеність, похід у літерний світ або в літерно-структурну реальність культури. Згадаємо, що саме іудейська культура, як одна з найархаїчних, має глибинні зв'язки з літерним письмом, що є надцінністю. Образ літери стає синтагматичнно визначеним як певна диспозиція двох літер, що символізують символ L і складно співставленні у вертикальному просторі, демонструють певну зламану вісь вертикалі, що бачили в попередньому алюзіоністському монтажному атракціоні. Це проект – макет, що говорить саме про зсунутий, рушійний простір, вісь, що зламана. Вісь, що демонструє свій злам.

Адже цей злам не є головним, визначним є сполученість двох літер L, що в просторі створюють верх і низ. Між верхом і низом є вставка, але вона не помічається. Простір між верхньою і нижньою зонами є конфліктним, знаковим, як проміжок між Землею і небом, можливістю бути і не бути. Тобто алюзіонізм набуває ознак складної гри і натяків на давні міфи: міф шлюбу землі і неба, прамову, праписьмо, глибинні письмена. Літера стає об'єктом моделювання, трансформації, певного вібраційного механізму формотворення, що створює конвульсійний ритм рушійного вибуху вгору, вліво, вправо.

Алюзіонізм як ігрова реальність формотворення в постмодерній архітектурі – той вимір, що дає можливість інтерпретувати творчість у різних ландшафтах буття архітектури – в антропогенному, геоцентричному, семіологічному, лінгвістичному – і співвіднести всі ці ознаки з метаморфозою формотворення, яку можна назвати інтуїтивним осяянням або прозрінням цілісності на підставах зіставлення натяків. Знаходження, спів'єднання і визначення цитат, контекстів, форм як реалій певного гіпертексту або метатексту виникає в часі і просторі «тут і тепер».

Якщо ж позбутися цього виміру «тут і тепер», то тоді це буде не постмодерн. Алюзія є єднання в теперішньому майбутнього і минулого. Минуле і майбутнє маніфестується просторовими і часовими артефактами, що визначаються як метонімія і метафора. Фактично ця риторична механіка стає мовою архітектурної гармонії, але вона розгортається послідовно в творчості кожного майстра по-різному.

Джерельні приписи

1. Азизян И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; Пер. с. фр.; сост., общ. ред. и всуп. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 616 [8] с.

3. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия / В.Л. Глазычев. – М.: Астрель, 2002. – 669 с.

4. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч.Дженкс. – М.: Мир, 1985. – 568 с.

5. Добрицына И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре / Ирина Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

6. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке / К.Юнг. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.

Резюме

Аналізуються висхідні механізми постмодерністської поетики в контексті формотворення в архітектурі та дизайну. Визначаються доречність, сталість архітектурної форми і її зануреність у контекст як принципи формування архітектурного середовища.

Ключові слова: архітектура, дизайн, алюзія, гра.

Summary

Bondar I. **Vivid potential of architectural design of post-modernism**

The article contains the analysis of ascending mechanisms of postmodern poetics, that is given in the context of form creation in architecture and design. The appropriateness, constancy of architectural form and at the same time deepening in a context as principles of forming of architectural environment is determined.

Key words: architecture, design, allusion, game.

Аннотация

Анализируются механизмы постмодернистской поэтики в контексте формообразования в архитектуре и дизайне. Определяются характеристики уместности, постоянства архитектурной формы, ее вовлеченность в контекст как принципы формирования архитектурной среды.

Ключевые слова: архитектура, дизайн, аллюзия, игра.

УДК 7:08

В.В. Михальчук

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ГАЛЕРЕЙ

Виникнення галерей сучасного мистецтва в Україні у 90-х роках XX століття та їх бурхливий розвиток був суголосний тому культурному піднесенню, що мало місце у той час і викликало зростаючий інтерес публіки до творчого процесу й нових тенденцій у мистецькому просторі країни.

Як пише російський дослідник Д.Барабанов, «незважаючи на наявність складностей і неясних моментів як в оцінці, так і в описі такого явища, як «галереї сучасного мистецтва», спроби вивчення цієї теми варто визначити як епізодичні, а часом безсистемні» [1]. Це обумовлено тим, що галерея, залишаючись явищем порівняно молодим, дотепер не стала предметом наукового дослідження тому, що увага приділялася вивченню музею як «храму мистецтва» і основі культурного життя радянського, а пізніше українського пострадянського суспільства, інструмента колекціонування, зберігання й оприлюднення художнього надбання країни. Отже робити будь-які висновки щодо закономірності організації галерей за літературними джерелами можна вкрай умовно.

В останні роки, переважно в російській пресі, доволі чітко визначилось коло різноманітних інтересів навколо галерейної діяльності, як от намагання визначити і структурувати арт-ринок, проблематика ціноутворення на твори мистецтва, спроби прогнозування комерційних тенденцій тощо. Все частіше заявляє про свої наміри і робить перші кроки поки що незначний прошарок мистецьких інвесторів, котрих мистецтво приваблює виключно як капіталовкладення безвідносно до його тенденцій, напрямів, художньої якості творів. До їхніх послуг «товсті» журнали з економіки, в яких вони обмінюються думками щодо комерційної вигоди торгівлі творами. Галерейна діяльність розглядається ними виключно як інвестиційний бізнес.

Загальні дослідження з теорії художньої культури кінця XX – початку XXI ст. дають можливість зрозуміти роль та місце галерейної діяльності України в контексті світових процесів. Праці з вітчизняного мистецтва XX – початку XXI ст. мають велике значення для розуміння художнього й культурного контексту, у якому зароджувалася галерейна діяльність України. У них висвітлюються проблеми розвитку мистецтва цього періоду, його основні етапи, напрями розвитку та представники.

Історія сучасного мистецтва безпосередньо стосується діяльності галерей і є необхідною для розуміння культурних умов, у яких вони зароджувалися й працювали, на чию творчість орієнтуються.

Висвітлення й аналіз основних подій, а також тенденцій у мистецтві другої половини XX – початку XXI століття і їх ролі в історії культури й мистецтва України проводяться в таких працях, як «Історія українського мистецтва» енциклопедія у 6 тт., Мистецтво України» [2], системних збірниках Інституту Проблем Сучасного Мистецтва Академії Мистецтв України – «Мистецтво, історія, сучасність» (МІСТ), «Художня культура. Актуальні проблеми», «Сучасне мистецтво» та низці статей в часописах «Образотворче мистецтво», «Музей», «Галерея», «Art Ukraine», «Fine Art» тощо.

Історія галерей сучасного мистецтва зазвичай висвітлюється в рамках робіт, присвячених арт-ринку України, серед яких можна виділити дослідження В.Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [3], розвідки проблем формування майбутнього художнього ринку, проведені О.Авраменко [4], Н.Булавіною [5], Г.Скляренко [6], А. Карнаком [7] та історичні екскурси в доволі далеке минуле сумського дослідника С.Побожія [8].

У російській літературі таких робіт дещо більше, однак вони цікавлять нас скоріше з методологічної точки зору, оскільки побудовані на інших реаліях [9] та ін.

Серед робіт також варто згадати наукові праці, присвячені розумінню художнього ринку як «ринку символічних цінностей» (П.Бурдье [10]), як компоненти економічної системи суспільства (Б.Гройс [11]).

Велике значення для дослідження мають наукові праці, присвячені галерейній діяльності загалом й діяльності окремих галерей зокрема. Таких праць небагато, в основному це роботи, що висвітлюють питання стану галерейної справи в Росії й форми її існування; публікації, що являють історичний екскурс в історію галереї з перерахуванням подій, осіб, що були ініціаторами й учасниками її організації, а також дослідження сфер діяльності галерей (О.Мелихова [12], Е.Лапшина [13], Д.Пиркіна [14] та ін.).

Окремого розгляду заслуговує праця Н.Суворова «Галерейное дело. Искусство в пространстве галереи» [15], автора, що має 25-річний досвід роботи галеристом у Санкт-Петербурзі. Книга виникла як результат читання курсу лекцій «Галерейна справа» в Університеті культури і мистецтв і має переважно практичне спрямування. Показово, що автор називає тему свого дослідження «делом», тобто «бізнесом», а не «деятельностью».

Виникнення галерей автор виводить виключно з цікавості публіки до мистецтва «андеграунду». Принагідно зауважимо, що витоки галерейної діяльності в Україні мають дещо інший характер. Його судження про виставкову діяльність Спілки художників носять відверто критичний характер і також не відповідають українським реаліям.

Назви розділів також свідчать про практичне спрямування книги: «Галерейна справа, як предмет вивчення»; «Специфіка художньої галереї»; «Як організувати художню галерею»; «Вибір спрямування художньої галереї»; «Організація простору художньої галереї»; «Основна документація художньої галереї»; «Принципи роботи з художниками»; «Організація реклами художньої галереї» тощо. Книгу доповнюють творчі портрети художників та етюди-спогади про галерейні події в Санкт-Петербурзі на зламі віків.

Про культурологічні аспекти галерейної діяльності автор навіть не згадує. «Простір художньої галереї» він описує виключно як розташування творів у фізичному просторі, не згадуючи про специфіку «галерейного» мистецтва, галерейної аури, що суттєво відрізняються від творчого простору виставок державних установ чи Спілки художників. Разом із тим його поради щодо розвішування творів відверто дилетантські. Робота з художниками обмежується переважно юридичними порадами. В розділі «Відкриття виставки» розповідається про розсилку запрошень і організацію фуршету тощо. Проблемами вироблення мистецьких концепцій, політики галереї, як інституції, що формує художнє середовище, автор не цікавиться взагалі. Стосунки між галеристом і звичайним відвідувачем, який міг би переглянути виставку, він не розглядає, обмежуючись зауваженням: «в кожному відвідувачі виставки галерист повинен вбачати потенційного покупця». Тим не менше, це перша ґрунтовна робота, в якій детально розкрита специфіка саме «галерейної справи», утім не «галерейної діяльності».

Із всіх робіт, присвячених дослідженню галерейної діяльності, варто виділити працю Д.Барабанова «Феномен московских галерей. На примере галерей М.Гельмана и XL галереи» [16], яка відзначається фундаментальністю, великим обсягом історико-культурного та наукового матеріалу й має суттєве значення для дослідження. Особливість цієї роботи полягає в тому, що в ній не тільки розглядаються історія й причини появи галерей сучасного мистецтва, але й уперше проводиться порівняльний аналіз галерейної справи в Москві з зарубіжжям, розкриваються принципи роботи даних інституцій.

У контексті нашої роботи важливу роль відіграють публікації в періодичній пресі, що анонсують виставки, організовані в художніх галереях. Незважаючи на те, що ці публікації в більшості своїй мають рекламно-інформативний характер і не містять мистецтвознавчої оцінки художніх явищ, не визначають і не відбивають їх специфіку, вони дають загальну картину діяльності художніх галерей і, висвітлюючи проведені ними виставки, в певній мірі визначають роль, яку галереї відіграють у сучасній культурі. Надзвичайно цікавими є

інтерв'ю з галеристами, що все частіше з'являються в пресі та Інтернеті. Їхні судження є доволі об'єктивними і відбивають певні тенденції в розвитку галерейної діяльності, хоча в них не завжди чітко культурологічна складова відокремлена від комерційної. Вони корисні й тим, що дозволяють скласти уявлення про те, про що галеристи мовчать.

Велике значення для дослідження мають також каталоги виставок і альбоми сучасних художників, що дають змогу простежити віхи виставкової політики галерей й представити творчість того або іншого автора, його місце в сучасному мистецькому процесі. Привертають увагу й інформаційні Інтернет-сайти, що висвітлюють, бодай поверхово, на рівні констатації фактів, майже всі важливі події культурного життя країни, персональні сайти галерей сучасного мистецтва, що дозволяють простежити динаміку їх розвитку.

Певне значення мала й наукова література з музейної справи, особливо праці, присвячені камерним, «малим» музеям, оскільки у своїй культурологічній діяльності вони близькі до галерей [17].

Наукова література з музейної справи найчастіше має описовий характер і розкриває специфіку конкретного музею. У ній подаються відомості про колекції музеїв і представлені твори мистецтва, розповідається про їхніх авторів і дається мистецтвознавча оцінка їхнього внеску як в українську, так і світову культуру.

Питанням організації музейної справи також присвячені й спеціальні періодичні видання. Так, у журналі MUSEUM (Museum International), що друкується ЮНЕСКО з 1948 р., подано огляд форм роботи музеїв, так званих «малих музеїв» котрі, як за системою організації й структурою, так і за функціями, найбільш близькі до галерейної діяльності. В Україні видається часопис «Музей», періодичне видання «Музейний провулок». Надзвичайно цінну інформацію подає український Інтернет-портал «Музейний простір».

Останнім часом з'явилися окремі роботи з організації камерних музеїв. У цих працях особлива увага приділяється організації внутрішнього розпорядку малого музею, взаєминам всередині колективу співробітників музею, розподілу між ними службових обов'язків. Відзначається, що в музеях малих форм відсутній поділ на керівників, проектувальників, виконавців, популяризаторів, що обумовлено незначним штатом співробітників. Тут організаторам доводиться одночасно виконувати різні функції, що характерно й для організації поточної роботи в галереях сучасного мистецтва.

Цінний досвід виставкової та експозиційної роботи малих музеїв може стати базовою інформацією при організації виставкової діяльності галереї.

У цих роботах піднімається питання про необхідність функціонування малих музеїв, в яких увага акцентується на одному або групі художників, творчий доробок яких об'єднує спільна концепція чи ідея, на певному колі локальних художніх проблем або доволі вузьких періодах в історії мистецтва. Приділяється особлива увага роботі з відвідувачами та питанням індивідуального підходу до кожного з них. Даний аспект також зближує культурологічну площину діяльності малого музею і камерної галереї.

У роботі Е.Ванслової «Динамика социальных функций светского музея» [18] піднімаються практичні питання роботи музею з глядачем. Розвідка побудована на соціологічному опитуванні відвідувачів, що для дослідження є важливо, оскільки допомагає встановити взаємозв'язок суб'єктів, що беруть участь у діяльності галерей: «глядач – відвідувач», «споживач – покупець» творів мистецтва, «організатор – працівники» галереї й власник галереї. Утім нечіткість поставлених галеристом завдань і цілей під час початкового періоду організації діяльності галереї робить неефективними відносини між перерахованими вище суб'єктами галерейної справи в майбутньому.

Питанням галерейної діяльності присвячено чимало статей, в першу чергу, в спеціалізованих періодичних виданнях, як от «Галерея», «Експерт мистецтва», «Антиквар», «Куратор», «Арт-Юкрейн», «Артінформ» тощо та на спеціалізованих сайтах в Інтернеті. Публікації мають здебільшого інформаційно-рекламний характер і стосуються конкретних виставок чи акцій, які проводяться у художніх галереях Києва. Окремі статті в виданні

Асоціації арт-галерей України «Галерея» присвячені ретроспекціям діяльності деяких галерей впродовж кількох років. Систематичному комплексному вивченню галерейної діяльності як підприємництву присвячена магістерська робота Л.Меренкової «Тенденции развития галерейного бизнеса в Москве» в Московській вищій школі соціальних та економічних наук [19]. Дисертація Т.Мілюкової «Художественная галерея в современной культуре Санкт-Петербурга» [20] присвячена впливу галерей на розвиток і популяризацію мистецтва андеграунду та нових творчих тенденцій в Санкт-Петербурзі зокрема і в Росії загалом. Значний інтерес для вивчення сучасного стану і перспектив розвитку галерейного бізнесу становить серія статей Д.Барабанова «Феномен московских галерей. На примере галереи М.Гельмана и XL галереи» [21]. Чимало фактичних матеріалів із поточної діяльності галерей, зокрема й українських, можна знайти на персональному сайті М.Гельмана, в тому числі і його виступи та інтерв'ю.

Що ж до мистецької складової діяльності українських галерей жодної узагальнюючої наукової праці з цього питання на сьогодні автором не виявлено.

Таким чином, як показав аналіз наукової літератури, пов'язаної з темою даної роботи, існує достатня кількість досліджень, присвячених історії сучасного мистецтва України XX – початку XXI ст., на основі яких можна зробити висновки щодо тенденцій розвитку галерейної справи в Україні, а також досить обмежена кількість праць, присвячених загальній історії галерей сучасного мистецтва, в яких, проте художня сторона діяльності галерей висвітлена фрагментарно. Маємо також низку критичних публікацій у мистецьких часописах про проведення виставок у найбільш відомих галереях, праць, в яких досліджується організація діяльності камерних музеїв і перші спроби розвитку арт-ринку України. Однак систематичного вивчення мистецьких галерей як інституцій, що відіграють суттєву роль у розвитку й формуванні сучасної культури України, а також представляють сучасне мистецтво на міжнародному рівні не проводилося, не досліджувалися також форми їхнього існування, напрями діяльності, не здійснювалася їх типологізація, причому навіть не ставилися завдання такого роду. Галереї сучасного мистецтва практично випали з поля зору сучасного мистецтвознавства.

Вислів «галерея» є полісемантичним і, окрім того, має свої смислові відтінки в різних епохах та країнах. У межах нашого дослідження термін «галерея» вживається як в значенні сформованого мистецького простору, в якому повноцінно функціонують твори образотворчого мистецтва, так і в значенні комерційного підприємства, що здійснює діяльність з пошуку належного рівня художників, створення відповідного іміджу через вивчення творчості, пропаганди, реклами й просування його творів на арт-ринку, включно з впливом на ціноутворення.

Проаналізувавши наукову літературу можна дійти висновку, що існує достатня кількість досліджень, присвячених історії сучасного мистецтва України XX – початку XXI століття, які дають можливість скласти уявлення про тенденції розвитку галерейної справи в Україні, а також незначна кількість праць, присвячених загальній історії сучасних художніх галерей. Проте мистецька сторона діяльності галерей в цих роботах висвітлена фрагментарно. У мистецьких часописах, що нажаль у досить обмеженій кількості видаються в Україні, можна віднайти низку критичних публікацій про проведення виставок у найбільш відомих галереях, що дають важливу інформацію, з якої при ретельному розгляді, можна з'ясувати пріоритети політики галеристів щодо розвитку галерей. Існує також низка праць, в яких досліджується організація діяльності камерних музеїв, фіксуються перші спроби розвитку арт-ринку України. Однак систематичного вивчення мистецьких галерей як інституцій, що відіграють суттєву роль у розвитку й формуванні сучасної культури України, а також представляють сучасне мистецтво держави на міжнародному рівні не проводилося, не досліджувалися також форми їх існування, напрями діяльності, не здійснювалася відповідна типологізація. Галереї сучасного мистецтва випали з кола наукових інтересів сучасного мистецтвознавства.

Джерельні приписи

1. Барабанов Е. Искусство на рынке или рынок искусства? / Евгений Барабанов // Художественный журнал. – № 46. – Постоянный адрес статьи: http: // xz.gif.Ru.

2. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття. Каталог виставки / Автор та упор. О.Ріпко. – Л., 1996.

3. Сидоренко В. Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань / В.Сидоренко. – К., 2008. – 57 с.

4. Авраменко О. Особливості інтеграції українського актуального мистецтва в європейський мистецький простір (досвід у Венеційській бієнале 2001-2007 років) / О.Авраменко // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – Вип. 4. – 2007. – С. 25-39.

5. Булавіна Н. Неслухняне мистецтво теперішнього часу / Н.Булавіна // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – Вип. 4. – 2007. – С. 40-48.

6. Скляренко Г. Програма «Діалоги» / Г.Скляренко, В.Сахарук // Галерея. – № 4 (16). – грудень. – 2003.

7. Карнак А. Формування експертної думки в мистецтві у пошуках єдиного підходу / А.Карнак // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – Вип. 4. – 2007. – С. 273-286.

8. Побожій С. Суми. Банкіри і банківський капітал на арт-ринку / С.Побожій // Галерея. – № 4 (16). – грудень. – 2003.

9. Барабанов Д. Феномен московских галерей. Из опыта галерей М.Гельмана и XL галереи // http: www.guelman.ru.; Боровский А. Призыв галерей // Новый мир искусства. – 2000. – № 5; Вальран В. Формирование художественного рынка в Ленинграде-Петербурге: Доклад на семинаре «Новый художественный Петербург». – 19 марта. – 2003.

10. Бурдье П. Рынок символической продукции / П.Бурдье // Вопросы социологии. – 1993. – № 1/2. – С. 49-63.

11. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» / Б.Гройс // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 67-76.

12. Мелихова Е. Художественная галерея: торговля искусством / Е.Мелихова // Социс. – 2000. – № 4. – С. 125-127.

13. Лапшина Е. Два года независимости. Федеральный куратор – австрийский эксперимент / Е.Лапшина // Художественный журнал. – 1999. – № 23.

14. Пыркина Д. Кураторские стратегии и практики конца нулевых: о понятии истории / Дарья Пыркина // Художественный журнал. – 2009. – № 73-74.

15. Суворов Н.Н. Галерейное дело: Искусство в пространстве галереи / Н.Н. Суворов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 201 с.

16. Барабанов Д. Феномен московских галерей. Из опыта галерей М.Гельмана и XL галереи // http: www.guelman.ru.

17. Ванслова Е.Г. Динамика социальных функций советского музея (по материалам экспертного опроса) / Е.Г. Ванслова // Вопросы теории и методики: Музееведение: Сб. науч. тр. – М., 1987; Велика Л.П. Музейне експозиційне мистецтво / Л.П. Велика. – Х.: ХДАК, 2000. – 160 с., іл. та ін.

18. Ванслова Е.Г. Динамика социальных функций советского музея (по материалам экспертного опроса) / Е.Г. Ванслова // Вопросы теории и методики: Музееведение: Сб. науч. тр. – М., 1987.

19. Меренкова Л.М. Тенденции развития галерейного бизнеса в Москве / Л.М. Меренкова. – М., 2002.

20. Милюкова Т. Художественная галерея в современной культуре Санкт-Петербурга: автореф. дис. …канд. искусств. / Т.Милюкова. – СПб., 2005. – 19 с.

21. Барабанов Д. Феномен московских галерей. Из опыта галерей М.Гельмана и XL галереи // http: // www.guelman.ru.

Резюме

Аналізуються теоретико-методологічні засади функціонування галерей у сучасному культурному просторі.

Ключові слова: галерея, мистецтво, культурний простір, дослідження.

Summary

Mikhalchuk V. **Theoretical and methodological principles of study of activity of artistic galleries**

Theoretical and methodological principles of functioning of galleries are analyzed in modern cultural pace.

Key words: gallery, art, cultural space, research.

Аннотация

Анализируются теоретико-методологические подходы функционирования галерей в современном культурном поле.

Ключевые слова: галерея, искусство, культурное пространство, исследование.

УДК 7.075

К.Гай

АРТ-РИНОК ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ТА США XX СТ.: ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ

Сьогодні поширеним є твердження, що арт-ринок в Україні з'явився порівняно недавно як результат комерціалізації візуальної культури. Однак трактувати це явище як новий феномен помилково. Поза сумнівом, його виникнення пов'язане з переходом до ринкової економіки, однак український арт-ринок знаходиться в процесі формування і потребує визначення не як економіко-культурологічного, але й соціокультурного феномену.

Актуальність дослідження полягає у тому, що арт-ринок, як важливий компонент культури, формує матеріальний аспект розвитку образотворчого мистецтва, суттєво впливаючи на створення, поширення та функціонування художніх творів, регулюючи діяльність їхніх авторів і художнє життя суспільства. Об'єктивне трактування розвитку мистецтва потребує розуміння місця, ролі і значення художнього ринку, його історії, специфіки формування, форм та механізмів дії. Окрім того, комплексне вивчення сучасних ринкових відносин у сфері культури й мистецтва неможливе без знання історичного підґрунтя становлення художніх ринків. Саме тому ця тема стає в нинішніх реаліях актуальною.

Об'єктом вивчення пропонованої статті є передумови та історичні аспекти розвитку арт-ринку Західної Європи і США XX ст. Предметом – практична діяльність перших посередників (маршанів) на арт-ринку Західної Європи і США XX ст.

Звернувшись до історіографії, можемо констатувати, що осмислення ґенези художнього ринку надає можливість цілісно, з позиції сучасного наукового судження описати, для прикладу, історію розвитку вітчизняного мистецтва, по новому осмислити його окремі аспекти.

Аналіз художнього ринку базується на аналізі двох його галузей, кожна з яких має власну історію розвитку, специфіку та внутрішні механізми. Першу варто назвати «первинним художнім ринком». Її особливість полягає в тому, що художник як «виробник товару» є безпосереднім учасником (суб'єктом) ринкових відносин. Друга галузь – «вторинний художній ринок» і її особливість полягає в тому, що твір мистецтва як товар відчужується від свого творця та існує на ринку незалежно від нього. Вторинний ринок охоплює не лише антикварну торгівлю (як традиційно це трактується дослідниками), але й інші товарні операції щодо творів мистецтва, які здійснюються без участі автора і без врахування його інтересів.

Загалом, арт-ринок є складним та багатогранним явищем, утвореним у результаті суспільних процесів, характеризується формуванням соціокультурних комунікацій, що забезпечують переміщення культурних цінностей. Російська дослідниця Н.Фатєєва пов'язує цей процес із формуванням механізмів комунікації й умовно розподіляє на два етапи: до ринковий (або проторинковий) та ринковий.

Перший етап характеризується розповсюдженням такої форми відносин, як «дар» («дарування») і базується на безоплатному переміщенні будь-якого культурного продукту. Зауважимо, що дар виник ще в період зародження й формування соціокультурних відносин у первісному суспільстві. Соціальну природу цього явища досліджував французький філософ та соціолог Ж.Бодріяр [1; 334]. У свою чергу, акт обміну дарами досліджує французький соціолог та антрополог М.Мос [2], який у «Нарисі про дар» трактує це явище не лише у якості дії-ритуалу, що формує особливі потреби групи (виробника та споживача), але й цілу низку дій. Обмін дарами М.Мос розглядає як процес, визначений ним як «економіка дару», у той час коли діяльність, що виникла в рамках такого обміну, має специфічний характер,

оскільки створює інтелектуальний або ж художній продукт.

Наступним етапом у розвитку соціокультурних відносин стало замовлення художнього твору, що формувалося водночас і як продовження логіки обміну дарування, з іншого – як її протилежність та заперечення. Замовлення для мистецтва отримало обмежуючий характер, адже як економічний механізм воно спрямоване на задоволення смаків споживача і за допомогою договору здатне жорстко регулювати всі умови, фіксуючи межі свободи та несвободи творчості. Так, фінансування художньої продукції у Західній Європі до XV ст. відбувається практично завдяки встановленню двосторонніх відносин між замовником твору (або його представником) і художником. У контракті визначалися характеристики твору (наприклад, його сюжет і призначення), а також винагорода художника. Таким чином, ця винагорода є грошовим еквівалентом роботи художника і відповідає характеру замовленого твору, якості кінцевого продукту й репутації обох сторін, що вступають у контрактні відносини. Саме тому у проторинковій ситуації художник, він і виробник, він і продавець, безпосередньо одержує замовлення від споживача, повністю залежить від його естетичних смаків та вподобань.

У середині XIX ст. в художній сфері було здійснено перехід від системи замовлень до вільного ринкового акту купівлі-продажу, пов'язаного з активним ростом усіх сфер матеріального виробництва, що забезпечили розвиток виробничих сил та змінили систему споживання. Значна частина суспільства отримала можливість задоволення і не утилітарних потреб (купівлі художніх творів) [3; 86]. Існує ще один важливий аспект, що дозволив стати картині предметом купівлі-продажу – розвиток ще від XIV ст. станкової форми живопису.

«Переоцінка всіх цінностей», до якої ще в 1870-ті рр. закликав Ф.Ніцше, призвела до змін у мистецтві та їхнього соціокультурного виміру. Західноєвропейське розуміння мистецтва, як культурного продукту, дотичне сучасному розумінню як художнього, так і економічного простору, сприяло реформуванню окремого ринкового акту в інфраструктуру арт-ринку. Отож, у суспільстві формується принципово інше ставлення до художньої сфери: будь-яка річ має свою ринкову вартість, а ринкові стосунки стали позиціонуватись як запорука вартості та виступати в якості безумовної цінності.

Аналізуючи виникнення й становлення арт-ринку, його окремих інститутів, слід враховувати, що процеси автономізації різних видів мистецтв і різних жанрів нерівномірні. Для них характерні не тільки періоди розвитку, але й періоди гальмування й певної деградації, крім того, кожен із цих особливих процесів набуває відмінних форм у різних національних традиціях. Зосередимо увагу на ринку образотворчого мистецтва.

Серед дослідників, що вивчають ринки культури й мистецтва, їхню історію й сучасний стан, необхідно відзначити П.Бурдьє [4], який класифікує дані ринки як ринки «символічної продукції». У свою чергу, Д.Тросбі [5; 19] аналізує взаємозв'язок між культурною й економічною цінностями й розглядає можливі сфери застосування поняття культурного капіталу та економічного аналізу. Важливими є концепти Дж. К.Гелбрейта [6], який присвятив мистецтву в ринковій системі главу у своїй праці «Економічні теорії й цілі суспільства».

Щодо дослідження історичних аспектів розвитку арт-ринку Західної Європи та США й діяльності перших арт-дилерів, варто відзначити монографії П.Асоліна [7], Ф.Кремікса [8] і куратора відділу мистецтва XIX ст. Метрополітен Музею у Нью Йорку Р.Рабінова [9].

Історії виникнення ринків мистецтва присвячене дослідження Де Маркі й Ван Мігрута [10]. Вони описують первинні ринки, що виникли у Флоренції й Брюгге, Римі й Венеції, досліджують мережу розподілу художнього продукту, відносини між художником і торговцем, а також перші торги. Вчені наголошують, що торгівля мистецтвом виникла в XVI ст. паралельно з торгівлею реліквіями й, дещо згодом, антиками. У той час починає спостерігатися інтенсивне переміщення творів мистецтва, тому що до цієї епохи пересувалися не твори, а самі художники.

У другій третині XVI ст. зроблено першу спробу осмислити ринкові механізми, що

зароджуються. Уперше детальний опис та аналіз вільного ринку почав іспанський юрист й економіст Хуан де Матьєнсо [11; 86]. У своїй теорії суб'єктивної цінності він розрізняє елементи попиту й пропозиції всередині ринку та використовує термін «конкуренція», щоб описати суперництво всередині вільного ринку, через це він визначає поняття публічних торгів. Однак до ринку в сучасному розумінні цього слова ще далеко.

Говорячи про ринки мистецтва, Де Маркі й Ван Мігрута зауважують, що необхідно відрізняти первинні ринки, де твір мистецтва продається вперше, від вторинних ринків, де цей твір перепродається. Найперші ринки в Європі, які вони описують, виникли у Флоренції й Брюгге, де переважна частина пропозиції забезпечується самими художниками. Вторинні ринки з'являються років через п'ятдесят після утворення первинних, і акторами на них є торговці, що розпродавали майно з нагоди входу в спадщину або банкрутства. Ця загальна схема допускає суттєву різницю залежно від ситуації у різних містах – ритм виникнення ринків, відносна величина первинного й вторинного ринків можуть варіюватися [12].

Формуванню ринкових відносин у сфері мистецтва передували чисельні фактори, а саме: виникнення міст, зародження буржуазії і, як результат, розвиток вільної торгівлі й вільного ринку, зокрема міжнародного. Важливим також стало те, що у результаті зростаючого поділу праці перетворення мистецтва з колективної масової творчості в справу особливо обдарованих індивідів. Окрім того, відбулось відокремлення образотворчих мистецтв від архітектури й декоративно-прикладного мистецтва, виникнення станкового живопису. Не менш важливим стало інституціональне відокремлення образотворчих мистецтв із ремесел. І, як результат, зміна соціального статусу художника й здобуття ним творчої незалежності спричинили формування нової, ширшої споживчої аудиторії мистецтва.

На початку XIX ст. художники, що звільнилися від тиску Академії, непідвладні старшинам ремісничих колегій, отримали можливість відповідати на запити ринку. Це і стало передумовою для радикальних змін у функціонуванні ринку творів мистецтва. Спочатку цей ринок існував у рамках естетичних норм, встановлених або державними установами, або Академією, що привласнювали собі функцію розробки естетичних норм, чинних на рівні соціального закону. Але привілей держави на визначення естетичних цінностей був скасований групою художників-імпресіоністів, які запровадили на ринку мистецтва справжню революцію та за допомогою торговців мистецтвом зробили справжній естетичний переворот [13; 107].

Радикальну зміну ринку образотворчого мистецтва й, понад це, фундаменту естетичних цінностей, дослідники пов'язують з ім'ям Поля Дюран-Рюеля (1831-1922 рр.), що був першим впливовим торговцем мистецтвом. Займаючись на початку своєї діяльності художниками Барбізонської школи, Дюран-Рюель став покровителем імпресіоністів. Він скуповував переважну більшість їхніх робіт; періодично йому доводилося брати в борг, але зрештою він заробив великий статок, безперервно працюючи на славу своїх підопічних – засновував художні журнали, організовував виставки в Лондоні, Роттердамі, Бостоні. Ренуар і Моне продовжували надсилати свої роботи до «Салону», щоб підняти котирування своїх творів, однак уже з 1880 р. вони одержують від Дюран-Рюеля еквівалент зарплати директора центральної адміністрації. У своїх спогадах син Ренуара, Жан, говорить про Дюран-Рюеля як про винахідника нової професії, що зумів за допомогою свого комерційного генія спільно з творчим генієм художників додати Парижу артистичного блиску, неперевершеного з часу італійського Ренесансу [14]. Дюран-Рюель підтримав імпресіоністів усупереч загальному неприйняттю, скупив величезну кількість робіт художників, котрим допомагав. Виконуючи одночасно роль банкіра й рекламного агента, Дюран-Рюель збанкрутував й помер практично в убогості, але в його запасниках було майже 800 творів Ренуара і 600 Дега. Смілива політика Дюран-Рюеля сприяла тому, що він використовував усі ресурси реклами й активно співпрацював з критиками. З 1883 р. він організував серію персональних виставок у багатьох європейських столицях, а потім у 1888 р. відкрив галерею на 5-й авеню в Нью-Йорку – важливість цієї події неможливо переоцінити, адже саме в Америці з'явилися перші великі

колекціонери, зокрема, пані Поттер-Палмер і подружжя Х.О. Хевмейєрів.

Ще одним представником арт-ринку того часу був Амбруаз Воллар. Про нього почали згадувати лише нещодавно, хоч ім'я паризького маршана, головного галериста імпресіоністів незмінно присутнє у біографії будь-якого відомого художника початку XX ст. Саме Воллар влаштував Полю Сезанну, Полю Гогену, Пабло Пікассо, Вінсенту Ван Гогу їх перші персональні виставки. Його невеличка галерея, розташова на Rue Laffitte, була центром сучасного мистецтва для всього світу – саме тут купували роботи імпресіоністів та постімпресіоністів найсміливіші колекціонери, одним із них був Іван Морозов (він придбав у галереї знаменитий «Портрет Воллара», виконаний Пікассо). Воллар міг не лише вдало купувати твори мистецтва (наприклад, він придбав 200 картин Поля Сезанна всього за 100 тис. франків, а потім продавав кожну по 50 тис.), основним його досягненням було вміння бачити в невідомому художнику творчий потенціал.

У той період на мистецьку арену виходить доволі молодий митець Пабло Пікассо, і Амбруаз Воллар практично одразу помічає його, хоч і незавжди сприймає. Наприклад побачивши «блакитний» період у приятеля Пікассо, Воллар дав нищівну оцінку: «Ваш друг збожеволів». Але вже наприкінці червня 1901 р. він влаштовує виставку Пікассо, що мала значний успіх, так ще до відкриття було продано 15 творів. Загалом Воллару вдалося придбати 30 полотен художника, включно зі своїм портретом, за 2 тисячі франків. Воллар також захоплювався видавничою справою. Займаючись своїм хоббі, галерист не лише отримував задоволення, але і надавав можливість додатково заробити художникам. Амбруаз запросив до ілюстрування класичних текстів таких художників, як Анрі Матісс, Марк Шагал, Рауль Дюфі та ін. Для кожного видання виготовлявся спеціальний папір із водяними знаками, окремо підбирали власний шрифт і найкращі майстри оправляли книгу. Такі книжки видавали колекційним тиражем, обмеженою кількістю відбитків, які може створити одна гравірована дошка перед тим, як стертись. Таким чином і Пікассо ілюстрував для Воллара «Метаморфози» Овідія у 1931 р.

З таких гравюр, створених видатними художниками, було зібрано «Комплект Воллара». Історія створення цього комплекту почалася у 1934 р., коли Пабло Пікассо захотів придбати у маршана декілька робіт Ренуара та Сезанна для власної колекції. Проте Воллар, як справжній поціновувач мистецтва, запропонував обмін роботами. За картини Пікассо Воллар попросив підбірку його гравірованих дошок і право на друк із них. Художник, у свою чергу, вибрав для себе 97 старих гравюр (офорти і акватинти), плюс три нові дошки – це були портрети Воллара. «Комплект Воллара» складався зі 100 листів, проте не мав ні тексту, ні сюжету. Це була підбірка на теми, котрі Пікассо під час роботи вважав для себе важливими – «Битва кохання», «Рембрандт», «Мінотавр» та ін. Майстер Роже Лакурьєр віддрукував тираж (303 екземпляри), проте після передчасної смерті Воллара, проект було призупинено. До 1945 р. віддрукований тираж викупив інший паризький галерист Анрі Петьє. Пікассо на його прохання підписав деякі листи, що незабаром були продані. Оскільки листи не були зброшуровані, Петьє міг продавати їх і поодинці, саме тому зустріти повний «Набір Воллара» на ринку художньої продукції можна вкрай рідко.

Про резонанс діяльності маршана свідчить те, що в музеї Метрополітен у Нью-Йорку у вересні 2006 р. відбулася виставка під назвою «Амбруаз Воллар, покровитель авангарду», куратор якої вважає, «був момент, коли Воллар і його галерея прямо повпливали на розвиток мистецтва» [15].

Ще однією особистістю, що сформувала тогочасний арт-ринок, був Адольф Гупіль. Фірма цього торговця сформована на початку XIX ст., з середини століття мала вплив на художньому ринку від Лондона до Нью-Йорка, з філіями у декількох великих мистецьких центрах. Тривалий час, як і Воллар, Адольф Гупіль займався виробництвом естампів, але згодом, при зростанні попиту на живопис змінив специфіку діяльності. Співробітником кампанії «Гупіль» чималий час (1869-1876 рр.) був Вінсент Ван Гог, який торгував творами мистецтва у Гаазі, Лондоні, Парижі. У 1873 р. у брюссельській філії фірми «Гупіль»

розпочав службу брат художника – Тео. Загалом галерея «Гупіль» займалася скоріше комерцією, аніж формуванням мистецького середовища. Крім того, художники у своїх спогадах згадуючи про Адольфа Гупіля зазначають, що був надзвичайно скупим і весь час прагнув обдурити художника.

Не останню роль у процесі формування арт-ринку відіграв і відомий галерист Даніель Анрі Канвейлер. Тоді його називали основним міністром фінансів кубізму. До початку діяльності Канвейлера справа торгівлі мистецтвом була організована вже досить широко, але завдяки його особі вперше прийняла цілком реальні форми. Цей галерист особливо підтримував таких художників, як Брак і Пікассо, придбав також деякі роботи Леже. Саме він познайомив митців із суголосними художніми поглядами і, як наслідок, результатом їхньої співпраці стало утворення цілого художнього напряму під назвою «кубізм». Канвейлер неодноразово організовував виставки молодих художників у своїй галереї та сприяв організації виставок і поза її межами. За час співпраці Пікассо та Канвейлера, художник мав персональні виставки в Англії, Німеччині, Іспанії, США. Власне маршан став першим прикладом достатньо продуктивного союзу між художником та його менеджером. Завдяки зусиллям не лише митця, але й особи, що займалася організаційними та промоційними питаннями, Пікассо визнали його сучасники, які до цього моменту скептично сприймали художників-авангардистів. Тоді ж Канвейлер запропонував Пікассо перший контракт (у тому форматі, як це трактується нині), і таким чином підтримав його матеріально. Хоча й між ними виникали деякі суперечності, адже вже у 1912 р., коли матеріальний стан митця значно покращився, він уклав новий контракт, у якому було зазначено і такий характерний пункт, прописаний самим художником: «Кінцеве судження відносно того, чи закінчена робота, чи ні, виношу я».

Окрім того, на зламі XIX-XX ст. почалося власне формування арт-ринку у сучасному його розумінні: різко збільшилась кількість незалежних галеристів, дилерів та критиків – всіляких посередників між художником та клієнтом. З початком XX ст. арт-ринок вступив у фазу довгострокового піднесення, навіть такі події як революція у Росії та І світова війна лише ненадовго призупинили його розвиток. Економічний підйом, що відбувся у 20-ті рр. XX ст. ще більше сприяв зросту цін на ринку мистецтва. Щоправда, Велика депресія у США внесла в розвиток арт-ринку свої корективи. Продажі в США впали практично до нуля, а в Західній Європі панувала інфляція, галереї та торговці банкротували. Однак, окремі діячі змогли знайти вигоду у такій складній ситуації і одним з них був відомий дилер Джозеф Дювін, засновник Національної галереї мистецтв у Вашингтоні. Навіть у найскладніші часи Дювіну вдавалося не втрачати позицій завдяки винахідливій тактиці продажу: він пропонував клієнтам безстроковий кредит і завжди готовий був викупити картину назад за першопочаткову суму з вирахуванням 10%.

З початком ІІ світової війни арт-ринок у країнах Західної Європи та Ближнього Сходу було практично знищено. Багато творів перемістилось до країн, що підтримували нейтралітет і США надовго посіли місце лідера у торгівлі мистецтвом, базуючись на принципах, сформованих на зламі XIX – першої третини XX ст.

Таким чином, арт-ринок є складним та багатовимірним соціокультурним явищем, що виникло в результаті формування у суспільстві комунікацій, які забезпечили переміщення художніх цінностей з метою задоволення неутилітарних потреб. Формування арт-ринку здійснювалось на основі таких механізмів як дар, замовлення та акт купівлі-продажу мистецтва. Ці механізми забезпечуючи соціальну взаємодію, формувались поступово не замінюючи, але доповнюючи один одного. Акт дарування виник ще в до ринковому архаїчному суспільстві, у той час, коли «замовлення» отримало поширення в період становлення економічних відносин, після того, як ринковий акт купівлі-продажу остаточно сформувався в прагматично орієнтованому суспільстві споживання. Співіснуючи вони утворюють певну систему соціокультурних зв’язків під назвою арт-ринок, що забезпечує взаємодію суб’єктів з метою задоволення їх потреб.

Отже, ринок мистецтва в сучасному значенні цього слова виник у XVIII ст. і для його розвитку необхідною була поява незалежних попиту та пропозиції, формуванню яких сприяла економічна революція, що призвела до роздрібнення великих колекцій. Саме індустріальна революція зумовила виникнення ринкових форм обігу художнього продукту з урахуванням законів конкуренції, попиту та пропозиції, вартості тощо.

Окрім того, повинні були сформуватися економічні умови, що надали змогу художникам працювати на ринок, щоб між замовником та художником виникла своєрідна дистанція, а розширене коло покупців стало купувати роботи, представлені на ринку, а не зроблені на замовлення.

Розвитку ринкових відносин у мистецькій сфері сприяла потреба в спеціалізованих посередниках. Нові професіонали, спеціалізувались на продажі творів мистецтва, використовували у своїй справі не тільки знання мистецтва, але й свій комерційний талант. Нова фігура незалежного посередника-торговця заповнила відсутню ланку класичного ринкового комунікаційного ланцюжка: виробник-посередник-споживач. Усе це призвело до появи нових ринкових відносин у сфері мистецтва.

Джерельні приписи

1. Бодріяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж.Бодрияр. – М.: Добросвет, 2000.

2. Мосс М. Очерк о даре // Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии / М.Мосс. – М.: Восточная литература, 1996. – 22 с.

3. Фатеева Н. Арт-рынок как социокультурное явление / Надежда Фатеева // Омский научный весник. – Омск, 2008. – № 5 (72) – С. 85-86.

4. Бурдье П. Рынок символической продукции / П.Бурдье. – Режим доступа: http: // bourdieu.name.

5. Trosbi D. «Cultural capital» // Journal of Cultural Economics. – № 3-12. – 1999.

6. Гэлбрейт Дж.К. Экономические теории и цели общества / Джон Кеннет Гэлбрейт. – Режим доступа: http: // books.efaculty.kiev.ua.

7. Assouline P. Discovering impressionism: The life of Paul Duran Ruel. – New York: Vendome Press. – 2004. – 304 p.

8. Cremieux F. Kahnweiler: My Galleries and Painters. – New York: Viking Press. – 1971. – 348 p.

9. Rabinow R. Cezanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde. – New York: Metropolitan Museum of Art. – 2006. – 400 p.

10. Marchi Neil de. The History of Art Markets Neil De Marchi Neil de, Hans J.Van Miegroet // Handbook of the Economics of Art and Culture [Electronic resource] / Ed. By. V.A. Ginsburgh, D.Throsby. – Brussels, Belgium; Sydney, NSW, Australia, 2009. – Chapter 3. – P. 69-122. – Mode of assecc: http: // www. sciencedirect.com.

11. Водомеров Н.К. Некоторые вопросы теории стоимости / Н.Водомеров // Вестник Моск. ун-та: Серия 6. Экономика. – 1999. – № 6. – С. 80-92.

12. Возникновение рынков искусства. – Режим доступа: http: // forum.artinvestment.ru.

13. Оленина Е.Ю. Предпосылки возникновения арт-рынка / Е.Ю. Оленина // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура: Зб. наук. пр.. – Х., 2009. – № 15. – С. 106-115.

14. Ренуар Ж. Огюст Ренуар / Жан Ренуар; Пер. О.Волков. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 416 с.

15. Музей Метрополитен воспевает знаменитого дилера. – Режим доступу: http: // www.gif.ru.

Резюме

Проаналізовано доринковий та ринковий етапи розвитку світового арт-ринку. Охарактеризовано ринковий етап та розподілено його на такі форми відносин, як дарування,

замовлення та акт купівлі-продажу. Визначено що особливу роль у формуванні арт-ринку відіграла діяльність перших арт-дилерів. Проаналізовано діяльність П.Дюран-Рюеля, А.Воллара, А.Канвейлера, А.Гупіль, Д.Дювіна.

Ключові слова: історія арт-ринку, дар, замовлення, акт купівлі-продажу, маршан.

Summary

Gay K. **Western Europe and USA of XX of century: historical aspects of becoming and precondition of development**

In the article was analyzed before market and market periods in history of world art market. The author described the market period and divided it in such forms of relationships as gift, order and sale and defined that particular role in art market development was played by first art dealers. Also was analyzed activities of the main representatives – P.Duran-Ruel, A.Vollard, D.Kahnweiler, A.Goupil, J.Duveen.

Key words: history of art market, gift, order, sale, arts dealer.

Аннотация

Проанализированы дорыночный и рыночный этапы развития мирового арт-рынка. Охарактеризовано рыночный этап и разделено его на такие формы взаимоотношений как дар, заказ и акт купли-продажи. Определено, что особенную роль в формировании арт-рынка сыграла деятельность первых арт-дилеров. Проанализировано деятельность П.Дюран-Рюэля, А.Воллара, А.Канвейлера, А.Гупиль, Д.Дювина.

Ключевые слова: история арт-рынка, дар, заказ, акт купли-продажи, маршан.

УДК 76

В.А. Олійник

КНИЖКОВА ГРАФІКА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА

Творчість відомого київського художника Сергія Георгійовича Якутовича з огляду на її велике мистецьке значення, високий рівень виконання, стилістичну витриманість і масштабність по праву може претендувати на розділ в історії українського графічного мистецтва останніх десятиліть. Зокрема, висока фахова оцінка і соціальна популярність книжкової графіки С.Якутовича дають привід звертатися до безцінного досвіду майстра, породжуючи поруч із навчальним і науковий інтерес до феномену цієї постаті у мистецтві.

Будучи гідним сином свого геніального батька, Георгія Вячеславовича Якутовича, митець не тільки всім єством всотав батьківську любов до української історії й культури і розділив його захоплення зображувальним мистецтвом, а й виробив власну художню лінію в образотворчості, що принесло йому щире визнання і європейську славу вже майже від початку творчого шляху – наприкінці 70-х років минулого століття. Та попри всі почесні звання і нагороди, що стали супутниками графіка, Сергій Георгійович залишається надзвичайно відкритою людиною, готовою ділитися власними почуттями, творчими планами і висновками, особистим поглядом на минуле і теперішнє – своєю душею з кожним, хто прагне осягнути хоч якусь частку його глибокого Всесвіту.

Період розвитку книжкової графіки в Україні, що бере свій початок наприкінці 70-х років XX століття, разом з усіма цікавими подіями і процесами, зокрема з вдалим поповненням лав художників-графіків молодими, талановитими поступовцями, серед яких помітне місце посідає С.Якутович, є недостатньо висвітленим у науковій літературі через брак відповідних досліджень. Між тим, певну увагу цьому питанню у тій чи іншій мірі приділяли у своїх наукових роботах І.Дзюба, Г.Скляренко, О.Мартинюк, О.Лагутенко, О.Авраменко, Г.Вишеславський та ін.

Ім’я С.Якутовича, попри відлуння гучної батьківської слави і власного визнання навіть за межами України, на сьогодні, як це не дивно, не викликало справжнього наукового інтересу серед мистецтвознавців, які часто поступаються унікальною, на наш погляд, можливістю дослідити творчість майстра високого рівня через живе спілкування представникам ЗМІ, чия мета обмежена публіцистичним форматом. Увага до цього художника здебільшого обумовлюється «споживчою» метою графіків-початківців отримати професійні поради Майстра, проконсультуватися з важливих творчих питань тощо. Отже говорити про докладне висвітлення творчого методу Сергія Георгійовича під науковим кутом зору поки що зарано.

Відомий мистецтвознавець Г.Скляренко, яка присвятила творчості С.Якутовича декілька ґрунтовних статей, характеризує його як людину високоосвічену та глибоко інтелектуальну, адже, на думку дослідниці, саме ці особисті якості у 70-80-ті рр. XX століття, коли через ідеологізацію мистецтва творчість зазнавала неабиякого тиску з боку влади, ставали запорукою народження художника-ілюстратора, який в силу особливостей професії зберігав велику розкіш – можливість спілкування з видатними мислителями на сторінках книг, а відтак – саморозвиток і самовияв індивідуального авторського образного бачення. Сергій Якутович скористався такою можливістю і зумів подолати не одну сходинку на шляху самовдосконалення, оминувши політичні пастки тих часів і залишаючись при цьому вірним сином своєї Батьківщини.

Г.Скляренко стосовно цього художника висловлюється з неприхованою повагою й щирістю: «В розмаїтті сучасного мистецтва, в пістрявості нової «графічної продукції» нашого часу творчість С.Якутовича справді вирізняється особливою відповідальністю за те, що він робить, надзвичайною фаховою культурою і справжньою класичністю, що витримує

жорстку перевірку часом і порівняння з видатними творами минулого. Його мистецтво продовжує велику традицію Г.Нарбута, В.Фаворського, Г.Якутовича...» [8]. Цю відповідальність митець усвідомлює навіть глибше, ніж лише висококваліфікований фахівець певної галузі, – для Сергія Якутовича, нащадка і продовжувача високоосвіченого талановитого роду, важливо насамперед бути гідним прикладом чесності і благородства у мистецтві в очах власного сина (теж художника).

Аналізуючи мистецький період кінця ХХ століття загалом, дослідниця робить висновок: «Незважаючи на всі обмеження, ідеологічний тиск, естетичні догми, можливо, саме всупереч ним, вітчизняна ілюстрація вийшла далеко за межі утилітарного «книжкового оформлення», перетворилася на велике і значне явище художньої культури, царину мистецтва, де плекалися високі критерії художньої якості, інтелектуальність творчості та майстерність» [8]. Продовжує цю думку у своїй публікації, що увійшла до двотомних «Нарисів з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття» (К., 2006), О.Авраменко, яка, розглядаючи аналогічний період, зауважила: «Книга стала для талановитих художників і притулком, і місцем гідної реалізації талантів, еміграцією без від'їзду, можливістю не зраджувати собі, чинити по совісті й жити у рідній стороні...» [1; 210]. «Білою кісткою» та «голубою кров'ю» українського мистецтва тих часів автор статті називає серед інших художників Георгія та Сергія Якутовичів. Характеризуючи творчість плеяди молодих митців, до якої належав Якутович-молодший, О.Авраменко вживає цікавий термін – «м'яко – альтернативне мистецтво», наголошуючи, що такі твори зовсім не торкалися ідеологічних завдань партії, а якщо піднімали проблеми міжнародного значення, то вирішували їх індивідуальними, незвично виразними художніми засобами.

Інший мистецтвознавець, Олена Мартинюк, вдається до ще більшого захоплення творчим методом майстра, презентуючи цю тему на сторінках Інтернет-видань: «Розкіш доторку пера Якутовича до паперу в тому, що він його торкає як жінку – тремтливо, пристрасно. Однак, пишний та розкутий стиль лінійної графіки художника обумовлений не легковажним ставленням до лінії, а скоріше навпаки, її строгістю, вивіреністю. Таким розчерком малюють цілу фігуру, не відриваючи руки від аркуша. Його свобода полягає радше у роботі з простором та рухом на площині, аніж із лінією, яка у Сергія візерунково-філігранна, чітка...».

Отже, *мета нашого дослідження*, насамперед, полягає у докладному висвітленні головної з граней творчості С.Якутовича – книжкової графіки – у контексті сучасного розвитку цієї мистецької галузі і з проекцією у минуле, до початків творчого шляху майстра. У межах реалізації цієї мети передбачається виконання таких завдань: вивчення творчої біографії та графічних робіт С.Якутовича; ознайомлення з предметом дослідження через існуючі наукові матеріали та опрацювання першоджерел; окреслення і деталізація творчого портрету художника під час особистої зустрічі; визначення, впорядкування та систематизація особливостей власного художнього методу С.Якутовича та стилістичних ознак книжкової продукції, ним проілюстрованої; укладення періодизації творчості художника і здійснення порівняльного аналізу цих періодів і т.д.

Творче життя С.Якутовича надзвичайно яскраве і насичене. Важко сказати, що є у ньому кульмінацією, а чи взагалі головна подія на творчому небосхилі художника ще не засвітилася. Однак істина про те, що вже зараз цей майстер своїми довершеними роботами (а це, зокрема, понад 160 проілюстрованих книг) створив для нас Всесвіт краси і витонченості, наповнений зсередини світлом його душі.

Джерелом даного дослідження стало безпосереднє спілкування з Народним художником України, лауреатом Національної премії України ім. Т.Шевченка, чл.-кореспондентом Академії мистецтв України Сергієм Якутовичем, ілюстратором та автором багатьох інших відомих художніх робіт, серед яких – і вдалі кінематографічні спроби.

Сергій Георгійович згадує як став художником-графіком майже випадково: по закінченні школи мріяв вступити у Москві на режисера, але через свою фізичну ваду –

глухоту – не був допущений навіть до вступних випробувань. Порадившись з батьком, Сергій подав документи на факультет художнього оформлення Московського поліграфічного інституту. Подія стала вирішальною для подальшої долі молодого митця.

Зі слів С.Якутовича дізнаємося не тільки про його сучасну діяльність, настрій, думки, творчі плани, а й мали змогу завдяки особистій бесіді зазирнути у недавнє минуле української культури, очима художника оцінивши стан українсько-радянської графіки кінця ХХ століття: «Моя генерація та трохи старше покоління на кінець 70-х – початок 80-х рр. досягла досить пристойного рівня у книжковій графіці... Між Москвою і Києвом на той момент склалися тісні стосунки, постійний культурний обмін. На цьому тлі формувалася потужна школа книжкового графічного мистецтва, і фундаторами її були переважно українські художники, які свідомо відчували власну вартість серед колег-митців» [з інтерв'ю від 26 червня 2012 року, власний архів аудіозаписів]. До списку найяскравіших графіків цього мистецького періоду, що займалися переважно оформленням різних книжкових видань, впевнено увійшли, крім подружжя Якутовичів (дружина Сергія Георгійовича – Ольга Якутович – теж була художницею), Юрій Чаришніков, Олександр Івахненко, Павло Маков, Володимир Ахметов, Валентин Гордійчук на чолі з уже визнаним на той час майстром Георгієм Якутовичем.

Аналізуючи книжкову графіку кінця ХХ ст., С.Якутович зазначає низьку якість друку, при тому, що викладачі мистецьких ВНЗ тих часів, готуючи фахівців-поліграфістів, приділяли велику увагу саме технічній стороні виконання. Тільки перебуваючи у Німеччині у 1983 році на черговій виставці-ярмарку книжкової продукції, де він, до речі, отримав гран-прі за результатами продажу ілюстрованих ним книжок, Сергій Георгійович зміг порівняти якість офорту, зробленого на вітчизняному обладнанні, з німецьким. Тут йому вдалося досягти своєї давньої мрії – зробити чорний колір прозорим, багатошаровим, ніби створюючи ефект кольоровості самими відношеннями чорного і білого.

На думку С.Якутовича, художник-ілюстратор – це, попри все, інтелектуал, а книжкова графіка є віддзеркаленням інтелекту епохи. Адже у цьому мистецтві велику роль відіграє особисте сприйняття художником літературного твору. «Якщо вам не цікаво, то краще не беріться малювати, – ділиться геніально простими професійними секретами досвідченого ілюстратора зі своїми студентами Сергій Георгійович. – Гравюра ж будується подібно до годинникового механізму – важлива виняткова точність... Взагалі простір книги будується по-особливому: книга може бути зовсім «білою», без ілюстрацій, але її композиційне рішення і структурну організацію виконають так, що Пушкін просто поллється із сторінок! І ця самодостатність не потребуватиме жодного малюнка. Адже основою книги, подібно до архітектурного фундаменту, є архітектонічність, наповнена інформацією, тобто головне завдання графіка – дати можливість інформації дихати!» [з інтерв'ю від 26 червня 2012 року, власний архів аудіозаписів]. Художник підтримує думку відомого науковця В.Фаворського, який свого часу твердив, що головне не те, яка ілюстрація у книзі, а ХТО саме її зробив. За впевненим переконанням С.Якутовича, справді талановитий митець не може бути поганою людиною, але не треба плутати природну обдарованість і дійсно талант, що надолужується роками праці. При цьому Сергій Георгійович розділяє поняття «художник» і «професіонал», не заперечуючи, втім, можливість їхнього симбіозу. Взагалі всю власну творчість сам С.Якутович ділить на 3 приблизно однакових за довжиною періоди. Керуючись цим, спробуємо дослідити кожен із них і конкретизувати.

Якщо вважати стартом творчого руху майстра перші художні виставки республіканського і закордонного масштабів, де молодому митцю вдалося гідно презентувати свої роботи, то слід розпочинати відлік періодизації з 1973 року: перший етап (вибір напряму розвитку, творче становлення, формування власного творчого методу) – 1973-1985 роки; другий етап (впевнений вихід на міжнародний рівень, активний пошук нових художніх рішень, вдосконалення техніки офорту, переосмислення ідей, робота в Іспанії) – 1986-1999 роки; третій етап (вдалі кінематографічні спроби в якості художника-

постановника, етно-національна орієнтованість мистецької діяльності, зміщення акцентів у використанні графічних технік і художніх засобів, врешті – емоційна неврівноваженість творчості через хворобливий внутрішній стан у результаті особистої трагедії, що призвело до помітних змін у творчому методі майстра загалом) – 2000-2012 роки.

Ці періоди між собою достатньо рівнозначні з мистецтвознавчого погляду, адже насичені важливими подіями і, головне, – безцінним досвідом. Крім того, попри хронологічну поступовість і мистецький зв'язок, вони мають між собою досить помітну незалежність завдяки одному з творчих принципів С.Якутовича – ніколи не оглядатися назад і не повторюватися. Отже, здолавши новий підйом, осягнувши черговий прийом у мистецтві, майстер перегортає цю сторінку свого творчого життя, щоб швидше зазирнути далі – побачити щось цікаве і окреслити наступну мету.

Перший етап відзначився, зокрема, створенням у 1977 році відмінної дипломної роботи після закінчення Київського художнього інституту (ілюстрації до роману О.Толстого «Петро І»), після чого молодий художник-графік отримав справжнє визнання у колі відомих колег. Далі – безліч премій і призів на конкурсах і виставках різного значення, що остаточно сформувало і закріпило індивідуальний стиль. Наслідуючи моду тих часів, митець зацікавлюється технікою офорту, активно використовуючи її у своїх роботах.

Варто також зазначити, що всупереч суворій цензурі, яка поглинала у радянські роки всі сфери життя і кожну галузь мистецтва зокрема, молодому митцю вдавалося у своїх творах зберігати власну індивідуальність, додаючи щоразу до класичних зображень своє бачення – ніби екзотичну спецію до рецепту відомої страви, і це оживляло роботу, надавало особливої ефектності. Так, в ілюстраціях до історичних романів з'являвся досить виразний еротичний натяк (там, де це було доречним), який дивом «не помічався» представниками влади, і, натомість, свіжість і оригінальність такого рішення викликало захват у глядачів, які вже поступово звикали до одноманітності стрічок, схожих за сюжетом і стилем виконання картин. Графіка С.Якутовича, різноманітна за жанрами і техніками виконання, образними рішеннями та стилістикою, як зауважують мистецтвознавці, вирізняється виразною «присутністю автора», тонким відчуттям особливостей літературного стилю, а найголовніше – своїм власним, особистісним сприйняттям часу та історичного образу, що робить її справжнім фактором художньої культури [7].

У 1995 році С.Якутович виконав свій останній офорт до роману О.Дюма «Три мушкетери» (у попередньому варіанті книга була видана у київському видавництві «Веселка» 1982 р.). У різних країнах, переглянувши на виставках ці етнічно-яскраві ілюстрації, люди цікавилися національністю Якутовича – чи, бува, не бельгієць? А, може, француз? Іспанець? – настільки їм здавалися органічними для Європи його твори. Такого ефекту майстрові вдається досягти тому, що однією з основних рис його творчого методу є унікальна здатність точно налаштовуватися на хвилю кожної народності завдяки високому рівню особистої культури та освіченості. І це дозволяє художнику Сергію Якутовичу завжди бути «своїм серед чужих».

Кульмінацією другого етапу можна назвати трирічний період перебування художника в Іспанії (1996-1999 рр.), що суттєво вплинуло на його відчуття, а «енергія червоного вина, оливкового масла і смачного хліба» стала справжньою творчою наснагою для майстра, як особисто відзначає Якутович. Тут спрацювала унікальна риса його творчого характеру – здатність брати від природи свободу, відчуття абсолютного щастя...

На Батьківщині ж у 90-ті роки все було набагато прозаїчніше – нестабільність роботи видавництв, а, отже, і замовлень для художників-графіків, змушували дійсно талановитих майстрів книги злидарювати. С.Якутович згадує випадки, коли виконував на замовлення ілюстративний матеріал для певної книжки – як завжди якісно, вкладаючись у заданий термін, а потім не міг знайти те видавництво за попередньою адресою, щоб забрати гонорар, бо там уже розташувалася якась інша установа... Зараз він працює лише з державними видавництвами: віддає їм готові ілюстрації, не відслідковуючи подальшого процесу

створення книги, адже неодноразово пересвідчився у різні роки, що з найкращої роботи замовник здатен зробити абищо, керуючись власними критеріями, і на цю ситуацію, на жаль, не може вплинути жоден художник. Якщо у 80-ті роки погана якість книжкової продукції зумовлювалася слабкою технічною базою видавництв, зараз же причиною цього є найчастіше поганий смак видавця, низький рівень його професійної підготовки в першу чергу як поліграфіста.

Багатий особистий досвід Сергія Георгійовича підказує, що запорука успіху художника криється в його постійній невдоволеності. Ворог творчості для Якутовича – нудьга. З цією проблемою йому довелося стикнутися впритул уже на третьому етапі свого творчого шляху, порівняно недавно, – після смерті коханої дружини Ольги, що стало справжнім струсом для його внутрішнього духовного середовища і творчої самосвідомості. Коли потому минув деякий час і біль втрати трохи вгамувався, настав час тужливої нудьги, що огорнула все навкруги, змінила кольори, змішала пори року, зупинила думки... Ольга, найближчий друг і розрада, єдина муза і натхнення майстра, покинула цей світ, і серце Сергія Ікутовича відтоді ослабло рівно вдвічі, а іскра таланту ніби потьмянішала – на полотно полилися тужливі мотиви, лінії поважчали, а тіні стали ніби продовженням власної душевної порожнечі. Та припасти пилом справді коштовний Божий дар навіть в умовах такої трагедії не здатен. У роботах цього періоду крізь риси основної композиції все чіткіше зболено проступає тема жіночності, відчувається присмак особистих переживань художника, що надає новизни творчому почерку автора.

Попри слабкість здоров'я, душевного і фізичного (а можливо, саме через це), Сергій Георгійович не збавляє творчого темпу: за останні роки ним були зроблені цикли ілюстрацій та книжкове оформлення історико-енциклопедичного дослідження «Герби України» («Брама», 2000), нових видань «Тараса Бульби» М.Гоголя («Дніпро», 2003), «Пісні про Роланда» («Либідь», 2003), роману у віршах Л.Костенко «Берестечко» («Либідь», 2010) та інших книг; побачили світ графічні серії «Мазепіана» (2002) та «Гоголь народився...» (2009); видані змістовні художні альбоми – зібрання знакових робіт Якутовича з авторським коментарем; а ще, крім усього, майстер працює як художник-постановник у кіно і театрі, оживлюючи на екрані та сцені історичну минувшину українського народу. І, як дізналися від самого митця, в його голові зріють багато цікавих ідей щодо майбутніх виставок і творчих проектів...

«Творчість С.Якутовича належить до тих явищ української образотворчості останніх десятиліть, які не тільки окреслюють показові тенденції часу, а й дають можливість по-іншому побачити загальну картину епохи, збагачують і доповнюють її власною авторською темою, своїм розумінням ролі художника в його поступі...Вона виростає з простору Великої Літератури й Великого Мистецтва, де художник виступає їхнім охоронцем і наступником, здатний здійснювати кожного разу новий і непередбачуваний синтез між словом і зображенням, який доступний лише йому», – так влучно і ємко окреслює фігуру художника С.Якутовича на українського образотворчого мистецтва Г.Скляренко, даючи свій коментар до його художнього альбому з надзвичайно образною у даному випадку назвою «Абсолютний слух часу» (2008), і, треба відзначити, ця характеристика анітрохи не перебільшує значення доробку митця. Дійсно, без насичених, наповнених яскравим життям ілюстрацій Якутовича, без його особливо-індивідуального майстерського стилю не можливо уявити українську літературу, яка так потребує живої енергії справжньої краси – слова і художнього образу.

На певному етапі нашого дослідження стало зрозуміло, що осягнути у повній мірі глибини таланту цього художника нереально, адже його потенціал невичерпний. З часом він розкривається для глядачів у новому ракурсі, майстерно використовуючи синтез мистецтв для реалізації власних креативних ідей. Мало кому з сучасних молодих художників підвладні відразу кілька мистецьких стихій задля створення геніально-довершеного продукту, а отже – є приклад не лише високої майстерності, а найвищої інтелектуальності у мистецтві. «На

малюнках Сергія зустрічаються спогади про минуле з передчуттям майбутнього... Навіть вплив сценографії та кінематографічності у його творчості нагадує про поетику доби бароко, якій притаманне зближення різних видів мистецтв й особлива увага до театральності, видовищності, драматичної експресії як спроби відобразити мінливий та заплутаний світ», – висловлює свої думки на мистецьких сайтах О.Мартинюк.

Отже, залишається лише стежити за подальшим розвитком художника С.Якутовича, який не зупиняється в особистому вдосконаленні. Його творчість – яскравий приклад позачасовості і свободи у мистецтві, незалежності від жодних догм, форматів, модних уподобань, технічного прогресу, нарешті. Адже справжній талант власною щирістю здатен підкорити будь-яку аудиторію і подолати сильним духом всі перешкоди на своєму шляху.

Джерельні приписи

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950 – початку 1990-х років / О.Авраменко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. – К.: Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – С. 193-239.

2. Бондарчук Л. Сергей Якутович: «С Линой Костенко у меня – античный роман» / Л.Бондарчук // Профиль культуры. – 2010. – № 20 (138). – С. 15-16.

3. Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? / І.Дзюба // З криниці літ. – К., 2006. – С. 578-594.

4. Лагутенко О.А. Українська графіка ХХ століття / О.А. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2011. – 184 с.

5. Mazepiana. Незавершений проект Сергія Якутовича / Ред. Олена Лайко, художн. Сергій Якутович. – К.: Дуліби, 2005. – 120 с.

6. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. / Голов. редкол. В.Сидоренко та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – 656 с.

7. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980-2000-х років: події, явища, спрямування / Г.Скляренко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. – К.: Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – С. 353-391.

8. Скляренко Г. «Я відчуваю себе наступником...» / Г.Скляренко // Дзеркало тижня. – 2003. – 13 грудня. – № 48.

9. Скуба В. Сергей Якутович: «Трагизм истории – от нехватки любви» / Виктория Скуба, Надежда Тысячная // День. – 2012. – 10 февраля. – № 23-24.

10. Шерман А. Спасительная ниша для художников / А.Шерман // Антиквар. – 2011. – № 9 (56). – С. 26-28.

11. Якутович С.Г. Абсолютний слух часу: Альбом / Передм. М.В. Матіос / С.Г.Якутович. – К.: Грамота, 2008. – 312 с.

12. Якутович С.Г. Незавершений проект: альбом / Передм. М.В. Матіос / С.Г. Якутович. – К.: Грамота, 2008. – 312 с.; іл.

Резюме

Досліджується книжкова графіка відомого українського художника С.Якутовича та особливості його творчого методу; висвітлюється погляд митця на розвиток українського образотворчого мистецтва з кінця ХХ століття до наших часів.

Ключові слова: книжкова графіка, художній образ, композиція, офорт, ілюстрація, творчий метод, видавництво, мистецтвознавчий аналіз, періодизація.

Summary

Oliynik V. **The book graphic arts by Sergey Jakutovich**

In the article the book graphic arts of the known Ukrainian artist S.Jakutovich and features of him are investigated creative method, and also the personal look of artist is illuminated to development of the Ukrainian fine art from the end XX of century to our times.

Key words: book graphic arts, image, composition, etching, illustration, creative method, publishing house, study of art analysis, division into periods.

Аннотация

Исследуется книжная графика известного украинского художника С.Якутовича и особенности его творческого метода; презентуется личный взгляд мастера на развитие украинского изобразительного искусства с конца XX столетия до нашего времени.

Ключевые слова: книжная графика, художественный образ, композиция, офорт, иллюстрация, творческий метод, издательство, искусствоведческий анализ, периодизация.

УДК 78.071.1(477)

Н.Пастеляк

ПОЕМНІСТЬ У ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСАДАХ ФОРТЕПІАННОГО ДОРОБКУ В.БАРВІНСЬКОГО

Жанр поеми відіграв ключову роль в українській літературі, але він виявився достатньо важливим і для музичної культури – насамперед для синтетичних жанрів, нерозривно пов'язаних зі словом, тобто вокально-хорових. У камерно-вокальних творах риси поемності проявляться вже значно пізніше, деякі паростки поемно-монологічного мислення можна помітити у солоспівах М.Лисенка (зокрема у знаменитих «Гетьманах»), проте більш послідовно ці риси будуть втілюватись у творчості постлисенкової генерації – К.Стеценка, С.Людкевича, В.Барвінського, Б.Лятошинського та ін.

Композитори кінця XIX – початку XX ст., попри барвисту стильову палітру художніх пошуків, розмаїті впливи імпресіонізму і символізму, модерну, урбанізму переважно зберігають основні романтичні засади, опосередковано сприймаючи їх крізь призму нового світовідчуття. Поемність у всій повноті – і як жанрове поняття, і як концептуально-образна категорія, і в вокальній, і в камерно-інструментальній, і в оркестровій музиці – отримує на цьому етапі значно різноманітніше втілення. У фортепіанній, оркестровій і вокально-хоровій спадщині більшості з митців, зокрема С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського, Я.Степового, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, як і у вокально-хоровій творчості інших митців, для яких звернення до фортепіанних жанрів менш притаманне (К.Стеценко, М.Леонтович, М.Вериківський та ін.) помічаємо індивідуальну модифікацію поемно-романтичних основ у різноманітних жанрово-тембральних іпостасях, творах, призначених для різного виконавського складу. Вона знаходиться у руслі тих загальних процесів, які влучно зауважив О.Козаренко: «У парі із змінами в музичній лексиці (перших десятиліть XX ст. – Н.П.) розвивався національний «музичний синтаксис». Маємо на увазі пошук відповідних засобів організації музичного потоку: принципів розвитку, типу драматургії, формотворчих моделей» [3; 144].

Метою статті є вияв специфіки індивідуального переосмислення засад поемності у фортепіанному доробку В.Барвінського, що знаходиться в руслі спостереженого явища творення національного музичного синтаксису.

У багатьох із музикознавчих публікацій, присвячених доробку В.Барвінського, приділяється увага провідній галузі творчості композитора – камерно-інструментальній музиці, адже твори цього жанру за різноманітністю жанрів, кількістю, професіоналізмом і художнім рівнем на початок XX століття перевершували творчі надбання композиторів не лише Галичини, але й загалом України [4; 6]. Серед них – статті Н.Мойсеєнко, В.Грабовського, Р.Мисько-Пасічник [4], які розглядають особливості камерних ансамблів, роботи С.Павлишин [5], Л.Кияновської [2], О.Козаренка [3], спрямовані на проблеми стилістики і виконавства, дослідження саме фортепіанних жанрів Н.Кашкадамової [1], Т.Шуп'яної, Н.Макуцької.

Серед фортепіанних творів поемного типу митців одного покоління та регіону – С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського, що виникають у хронологічному вимірі майже одночасно до аналогічних опусів провідних митців Східної України, немає фортепіанних композицій, безпосередньо окреслених як «поема». Проте в багатьох опусах із жанрово-спорідненими назвами можемо помітити драматургійні засади поемності, розвиток тих характерних типів образності, котрі породжені поемним світовідчуттям і викликають аналогії з поемою, як іманентно музичні – з творчістю композиторів-романтиків, О.Скрябіним, так і ширшого плану, міжмистецькі, кореспондуючі з широкою сферою літературних творів у тій їх жанрово-стильовій багатоманітності, котра сформувалась саме в

XIX ст.

У доробку видатного композитора Галичини першої половини XX сторіччя, Василя Барвінського тенденція до вільно-імпровізаційних форм проявилась на підставі зв'язку романтичних образно-стильових засад із більш пізніми, зокрема, імпресіоністично-символістичними і сецесійними проявами. Риси нового музичного мислення особливо помітні у гармонічній мові, у складності, багатопластовості фактури, ускладненні наспівної мелодичної лінії конструктивними елементами тощо. Проте в драматургійному плані, розгортанні інтонаційних подій, композитор залишається близьким до романтичних першоджерел, до інтенсивності «калейдоскопічної» зміни епізодів, радикальної образно-емоційної зміни провідної теми-зерна, суб'єктивної трансформації фольклорних прототипів. Відтак поемність як принцип організації мистецького твору простежується у більшості масштабніших композицій Барвінського, серед них у циклі «Любов», окремих номерах із «Сюїти на українські народні теми», «Серенаді», Фортепіанному концерті, що тяжіє до редукції традиційного багаточастинного циклу у контрастно-складову, безперервно-наскрізну за типом розвитку форму з послідовною модифікацією теми-епіграфу.

Зупинимось детальніше на циклі «Любов», що репрезентує ознаки поемності на кількох взаємодоповнюючих рівнях – на рівні умовно-сюжетної цілісності циклу і в окремих частинах, найбільше у фіналі. Історія його створення пов'язана з особистими переживаннями автора – написаний у Празі в 1914-1915 рр. твір відобразив власні сумніви, очікування і хвилювання, що огорнули його після розлуки з нареченою, Наталією Пулюй, тугу за Батьківщиною під час Першої світової війни.

Як слушно вказує Л.Кияновська: «…три частини циклу – «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові» – виявляють безсумнівну спорідненість з образно-емоційним колом романтизму. Провідні почуття, задекларовані програмою, нагадують сотні поетичних одкровень романтиків попереднього XIX сторіччя. Проте на жодну конкретну літературну програму композитор не спирався» [2; 178].

Так з'являється у циклі вишукана гра інтонаційних знаків-символів, що виводить на типовий для музичної поеми рівень літературно-сюжетного ряду, а також театральність та психологізм, втілені через м'які, поступові переходи у грі пастельної світлотіні поруч із сильним і безпосереднім виявом особистих переживань. На цю особливість вказує Н.Кашкадамова у контексті традиції виконавської інтерпретації: «В циклі «Любов» …музична мова наближається до ліричної поезії, важливу роль відіграють мотиви-символи, які, розвиваючись протягом твору стають носіями поетичного підтексту» [1; 95].

Принципи формотворення в більшій чи меншій мірі у всіх трьох частинах пов'язані з засадами вільних романтичних форм, та, насамперед, поемності. Всю сюїту об'єднує наскрізний інтонаційний зворот-лейтмотив, котрий у межах першої частини та наступних структурних розділах набуває істотної модифікації. З цих причин його варто розглядати не як лейтмотив у строгому розумінні цього терміну, а швидше як імпульс до безперервного розгортання ланцюга тематичних асоціацій. Це ніби узагальнена тема любові, а її семантика вказує на лірико-експресивне спрямування.

Водночас ця тема в її повному викладі і контекстовому тлумаченні істотно змінює можливі для ідентифікації, доволі банальні прототипи, її зв'язок із романсово-пісенною сферою опосередкований, окремі характерні «знаки» монтуються в досить вишукану загальну картину. Початковий зворот із низхідною сентиментально-ламентозною інтонацією, що сприймається як епіграф усього циклу, одразу навіює відповідні асоціації. Проте композитор одразу створює не лише константу, але й ілюзію сприйняття – цей невибагливий мотив повторюється декілька разів у різних регістрах у варіантних видозмінах, із новим гармонічним супроводом і підголосками, вдягаючись у шати символічної багатозначності.

Можна знайти численні паралелі до такого прийому в літературі (зокрема в поемах Лесі Українки чи І.Франка), коли початковий, традиційний зачин відразу набуває іншого сенсу завдяки підкресленій нетривіальності наступної строфи («Десь колись в якійсь країні» –

канонічний початок казки чи казкової поеми, «проживав поет нещасний» – перший «сигнал протиріччя», мало б бути «король» чи «мудрий селянин», без емоційних характеристик, «тільки й мав талант до віршів, не позичений, а власний» – цілковита змістовна модуляція, романтичний образ самотнього творця: так починається «Давня казка» Лесі Українки).

Подальше розгортання, драматургійна логіка частини підказана першим епізодом – Барвінський надає перевагу розмаїтим перетворенням тематичного ядра, весь ланцюг образних видозмін – досить активних, з частими драматичними кульмінаціями – стисло пов'язаний з першим образом, як своєрідною «idee fixe», котра переслідує ліричного героя. Стан самоти, терпко приправлений тугою любові, відповідно до програмного прообразу, передається через психологічно достовірну раптовість, неочікуваність, видиму «алогічність» емоційних переходів, яка, проте, створює потрібний емоційний тонус, детально описану в численних поетичних зразках ліричного монологу.

Сім варіантно видозмінених проведень тематичного ядра зіставляються між собою ніби «за принципом маятника», хитанні від елегійної рефлексії до бурхливого страждання, від апофеозу спогадів до тихого просвітлення. Хвилеподібна плинність наскрізного розгортання суміщається з чітко окресленими епізодами, побудованими за принципом варіаційної видозміни теми, дозволяє констатувати тут поемність пісенного типу. Важливе місце, попри суто експресивне спрямування програмного орієнтиру, займають тут також прийоми картинності, барвистості викладу (окрім згаданого декоративно-фактурного розцвічування теми на початку, увагу привертає ефектна гармонічна світлотінь перед другим тематичним проведенням), а також жанрової конкретизації у варіаційних епізодах (ноктюрнові звороти третього проведення, баркарольність четвертого), що теж опосередковано свідчить про поемний тип мислення.

Заторкнемо також «Серенаду», яка мала б найменше стикатись із засадами поемності внаслідок самостійної жанрової семантики. Проте в циклі В.Барвінського символіка серенади, як одного з найдавніших галантно-світських жанрів європейської культури, потрактована вельми незвично. В ній можна встановити певні сюжетні алюзії, з традиційним для літературних поем раптовим «полюсним» зіставленням різнопланових сфер, чудернацьким переплетенням експресивного і зображального, в зв'язку з чим можемо умовно окреслити в ній окремі елементи поемної драматургії.

Дослідники зазначають, що: «…цю частину слушно було б назвати «Перерваною серенадою» чи «Ельфною серенадою», так «капризно» змінюються в ній епізоди. В експозиції складної тричастинної форми (форму теж можна визначити лише умовно, бо епізоди середнього розділу і репризи «монтуються» з мотивів, що прозвучали раніше, досить довільно) багаторазово виринають і так само несподівано ніби «розбиваються» осколки «вражень», короткі мотиви, що не мають ні точно визначеного тонального стрижня і дуже примхливі ритмічно» [2; 180].

Цей принцип раптовості, несподіваності зіставлення мотивів, дотримується композитором протягом всієї частини. Раптом з'являються несподівані танцювальні (ніби коломийкові) мотиви, які поглинає стрімка стихія грайливо-фантастичного скерцо. В найнесподіваніший момент, посеред вакханалії скерцозних образів (16 тактів епізоду Meno mosso cantabile) виринає жалісна і болюча пісенна мелодія – аж ніяк не споріднена з європейською серенадою, а швидше, близька до українських фольклорних джерел (вона є вільним переспівом народної пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»). Її мелодія на 3/4 з характерним акцентом на другій долі такту наприкінці двотактової фрази, що надає цій сентиментальній ліриці трохи дикого, таємничо-загадкового характеру.

У подальшому розвитку ці дві провідні сфери – скерцозно-фантастична, танцювальна і народнопісенна – будуть ніби змагатись між собою, почергово витісняючи одна одну, щоби врешті в коді з'єднатись контрапунктично. Незвичність трактування жанру можна пояснити в програмному контексті всього циклу – це, ймовірно, може бути спогад про минулі зустрічі з коханою, «вибрики» пам'яті, в котрій різні рефлексії зіштовхуються між собою, утворюючи

строкатий калейдоскоп подій, стиснених і немовби переставлених у часі і просторі особистих спогадів.

Як вже згадувалось, найбільш ясно окреслені етапи розвитку, виразні сюжетні вузли, має остання частина циклу. Така драматургія передбачена і програмним поясненням – адже тут виразно зазначені три ступені: «Біль» – «Бій» – «Перемога любові», отже застосовано принцип «per aspera ad astra», традиційну концепцію великих драматичних інструментальних форм, співвідносних до поемності. Композитор надає цій частині особливої вагомості та активності зміни контрастних епізодів, що пояснюється її функцією як розв'язки усієї образної концепції, причому цей ефект створюється завдяки багатьом прийомам, зокрема завдяки видозміненому тематичному епіграфу з першої частини, від якого залишається на початку лише характерний низхідний хід, однак, з активним енергійним ритмом, а пізніше – триваліший відрізок у фактурно багатому, розкішному викладі, теж із ритмічною видозміною.

Інші тематичні асоціації з попередніми частинами відіграють важливу роль у розвитку і образному становленні фіналу циклу. Так, в якості просвітленого «контрполюсу» до драматично експресивних епізодів композитор використовує інтонації із «Серенади», алюзійну квазіцитату «Ой ти, дівчино». Окремі фактурні і жанрові знаки, зокрема просторово розосереджена фактура з тріольними фіґурами a la баркарола (в епізоді Meno mosso con intimissimo sentimento quasi poco timoroso), перекидають асоціативний місток до першої частини та утворюють арку до початку.

Таким чином цілісна концепція циклу тяжіє до поступового переосмислення не лише початкового лейтмотиву, але й деяких інших інтонаційних, фактурних та жанрово-характерних прийомів, що теж притаманно поемному викладу – перекидання змістовних арок, точний чи видозмінений повтор деяких ключових слів для створення ефекту багатоплановості композиції. Отже, поемність постає як провідний принцип об'єднання всіх трьох частин циклу сюжетна наскрізність, ланцюговий зв'язок тематичних елементів з різних частин, похідних від початкового епіграфу, і їх підсумування та своєрідне «розв'язання» у фіналі.

У цьому творі бачимо застосовані різні принципи поемності, перевтілені у кожній частині зокрема, з орієнтацією на різні літературні прототипи – на лірико-експресивний монолог («Самота. Туга любові»), жанрово-характерний «образок з натури», своєрідна пасторальна («Серенада») і драматично-дієва поема з бурхливим розвитком подій і зіставленням конфліктних сцен («Біль – Бій. Перемога любові»). Але і цілісна тричастинна композиція циклу в цілому теж може розглядатись як поема з декількома самостійними розділами (як це було, зокрема, в літературі, наприклад у «Гайдамаках» Т.Шевченка) і з послідовними етапами розвитку єдиного умовного сюжету.

У даному випадку можна його відтворити таким чином: Самотній герой, що страждає у розлуці з коханою, згадує, ніби в химерному калейдоскопі, різні моменти їх побачень і врешті наважується змінити існуючий стан речей, наважитись на боротьбу і завоювати своє щастя. Тут В.Барвінський виразно апелює до романтичної сюжетності. Адже узагальнений сюжет винятково часто трапляється саме в романтичних поемах, а з музично-сюжетних асоціацій подібного типу найшвидше виникає «Фантастична симфонія» Г.Берліоза, вокальний цикл «Любов поета» Р.Шумана, Мандрівник» Ф.Шуберта.

Те, що для В.Барвінського образно-конкретні, часто фабульно-сюжетні особисті асоціації бувають важливим імпульсом для розбудови композиції більших творів, найкраще підтверджує висловлювання самого композитора щодо умовного сюжету «Сюїти на українські теми». Коментар автора детально характеризує програмні підстави авторського задуму і поемну драматургію як твору в цілому, так і окремих його частин, що видається самодостатнім для характеристики твору: «1 ч. Прелюдія на тему української народної пісні «Та нема гірш нікому»; 2 ч. Скерцо на тему народної пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз» і другої, якої слів не пам'ятаю і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності. 3 ч. Пісня

залюбленої дівчини (на народній пісні «Ой не світи, місяченьку») і 4 ч. Фінал. Варіації і фуга на тему «Засвистали козаченьки». 3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані між собою і тематично, і змістово, що вступ до маршової теми фіналу виведений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, і пізніше і ціла пісня «Ой не світи» появляються під кінець фуґи. Змістовий зв'язок я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає свойому милому, який опісля вирушає з козаками в похід, пісню. Самі ж варіації на тему «Засвистали козаченьки» (які є типом варіацій in continuo, т.є. без перерв між поодинокими варіаціями) ілюструють похід козаків і бій (який зображений у т.зв. «проведенні» фуґи), і в часі бою милий згадує свою милу (цитата і тема «Ой не світи» проходить в одночасному звучанні з піснею «Засвистали козаченьки»)» [5; 23].

Можемо помітити, спираючись на вказівки самого композитора, що, з одного боку, важливою передумовою утворення цілісного циклу, розташування в ньому окремих частин у певному порядку, інспіроване пісенно-літературним задумом, і можемо як в народних піснях і баладах знайти аналогічні сюжети («Козак від'їжджає, дівчина плаче»), так і в професійній поезії («Петрусь», «Варнак» Т.Шевченка). Окрім того, вже саме прагнення композитора синтезувати декілька типів відкристалізованих історично багаточастинних циклів, утім сонатно-симфонічний, сюїта, прелюдія і фуга, варіації – з огляду на програмну ідею, нагадує процес поступового «наближення» до поемності в клавірній творчості ранніх і зрілих романтиків, зокрема Ф.Шуберта, К.М.Вебера («Konzertstuck» прямо викликає сюжетні аналогії з фабулою, запропонованою В.Барвінським для своєї «Сюїти на українські теми»), Ф.Шопена, Ф.Мендельсона.

Розглянемо детальніше варіації і фугу та фінал сюїти з позицій розгортання поемної драматургії. Героїко-епічна тема «Засвистали козаченьки» отримує в тривалому варіаційному ланцюгу і поліфонічному переосмисленні настільки численні колористичні, експресивні і динамічно-дієві видозміни основного тематичного ядра, що врешті початкова мелодія може трактуватись лише як конструктивна інтервальна канва з невичерпними можливостями «сюжетних» і емоційних перетворень.

Композитор не одразу впроваджує остаточний варіант пісенної мелодії, спочатку він змушує слухача поступово вловлювати знайомі інтонації, завуальовані у типово «вступній» фактурі – аналогічно до доволі поширеного літературного прийому поемності, коли, перш ніж представити героя, описати його зовнішність, автор поступово подає розмаїті згадки, розповіді, навіть натяки про нього, щоби заінтригувати читача. Ці «розкидані» епізоди, що раптово і несподівано переходять один в один, готують урочисту і величну появу самої пісенної мелодії (звернемо увагу, що не так часто зустрічається варіаційна форма з вступом, де не одразу з'являється повна, цілісна структура мелодії).

Спрямованість варіаційного розгортання полягає у поступовій втраті кантиленної наспівності і плавності мелодичної лінії. Хоча В.Барвінський так, як і С.Людкевич у згаданих вище творах, дотримується переважно жанрового типу варіаційної видозміни, ще більш виразно підкреслює стильові асоціації в окремих варіаціях, однак, на відміну від Людкевича не повертається до первісного прообразу, а завдяки поліфонічній лінеарності приходить до цілковитої втрати початкової безпосередньості звучання і до «модерної» загостреної інтервально конструктивізації теми «Засвистали козаченьки».

Цілісний цикл, так само як і у випадку з попередньо аналізованим циклом «Любов», розташовується як послідовно вибудувана сюжетна схема, на цей раз із «подієвими» етапами розгортання, а відтак менше місця відводиться багатозначній символічності, а більше – звукозображальності, картинності, спрямуванню на виникнення доволі конкретних асоціацій.

Розгорнута поемно-сюжетна форма[1], що в українській фортепіанній музиці зустрічається не занадто часто, перевтілюючись у наскрізному, об'єднаному провідною програмною ідеєю циклі знаходить своє індивідуальне втілення у фортепіанній творчості

В.Барвінського (цикли «Любов», «Сюїта на українські народні теми»). Це підтверджує, що поемність, як категорія художнього мислення з усіма її важливішими чинниками, була близька творчій індивідуальності В.Барвінського, гнучко застосовувуючись ним у масштабних композиціях відповідно до конкретного образного задуму, незважаючи на те, що особисто він використовував із цього жанрового окреслення.

Примітки

[1] До нечисленних квазісюжетних, інтенсивних за драматургією різновидів фортепіанного жанру може бути віднесена «Елегія» С.Людкевича.

Джерельні приписи

1. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортеп'янних творів Василя Барвінського / Н.Кашкадамова // Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 94-109.

2. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 340 с.

3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с. – (Серія: Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).

4. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. / Р.Мисько-Пасічник // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті і матеріали / Ред.-упор. О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 5-17.

5. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с. – (Серія: Творчі портрети українських композиторів).

Резюме

Здійснено аналіз специфіки індивідуального переосмислення засад поемності у фортепіанному доробку В.Барвінського, що знаходиться в руслі спостереженого явища творення національного музичного синтаксису.

Ключові слова: поемно-сюжетна форма, фортепіанний цикл, індивідуально-жанрова модифікація.

Summary

Pasteluak N. **Features of the poem in the formative principles of piano heritage W.Barvinsky**

The paper made an analysis of the specific manifestations of the individual signs of rethinking sing in a piano heritage W.Barvinsky that is consistent with the observed phenomenon of creation of the national musical syntax. It is proved that the features of the poem, as a category of artistic thought with all the important factors are close to the artistic personality B.Barvinsky flexibly used them in large-scale figurative compositions according to the specific plan.

Key words: flood-plain narrative form, piano cycle, individual genre modification.

Аннотация

Осуществлен анализ специфики индивидуального переосмысления основ поэмности в фортепианном наследии В.Барвинского, находящееся в русле исследуемого явления созидания национального музыкального синтаксиса.

Ключевые слова: поемно-сюжетная форма, фортепианный цикл, индивидуально-жанровая модификация.

УДК 783.9(477)

О.І. Коменда

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ КАМЕРНОЇ КАНТАТИ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА «П'ЄРО МЕРТВОПЕТЛЮЄ»

«П'єро мертвопетлює» – камерна кантата на вірші Михайла Семенка, здається, стала поворотним пунктом у творчій біографії Олександра Козаренка. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві «одного з ряду молодшої генерації» на «одного-єдиного», такого, яким, власне і має бути справжній митець», – такими словами починалася стаття Юрія Чекана «Музичний світ Олександра Козаренка» [1] – чи не перша музикознавча робота, присвячена творчості композитора, в якій було визначено місце «П'єро» у доробку композитора. Поділяючи думку Ю.Чекана про особливе – стилетворче – місце П'єро» у творчості О.Козаренка, спробуємо підтвердити її на рівні аналізу тематичного змісту твору. В цьому і полягає *мета цієї статті*.

Зрозуміло, що визначальним фактором для формування образного світу «П'єро мертвопетлює» (1994 р.), а також тематизму твору, який, як відомо, завжди виступає репрезентантом художнього образу, тут стала поезія М.Семенка. За словами Ю.Чекана, «П'єро» – це «щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії М.Семенка» [1]. Більше того, Ю.Чекан схильний вважати, що всю «неповторну стильову інтонацію, оригінальний музичний світ О.Козаренка можна осягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста» [1].

Орієнтиром одного з вимірів художнього світу О.Козаренка може бути, за словами вченого, такий рядок М.Семенка: «І кожна моя дрібниця – трагедія». «Дійсно, – як пише Ю.Чекан, – твори молодого композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їх образна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить навколишнє, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних, звукових; його світ – рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: тут і відверта орієнтація на романтиків з їх «світовою скорботою», роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут – і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю» [1]. Всі ці влучні характеристики з повним правом можна віднести, в першу чергу, і до «П'єро мертвопетлює» – « гімну самотності і рефлексії» [1].

За словами Ю.Чекана, структура кантати така: вступ (І частина) – дві експозиції (реальний світ – ІІ частина; світ мрії – ІІІ частина) – кульмінація (IV частина) – епілог (кода). «Кожен розділ – самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проекцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності». Абсолютно погоджуючись з останнім, дозволю собі засумніватися щодо першої тези. На мій погляд, все ж більш слушним є порівняння «П'єро» з мініатюрним симфонічним циклом. Це стає зрозумілим з огляду на жанровий зміст розділів твору, що віддзеркалюють ідею класичної симфонії у мініатюрному масштабі. Цикл містить драматичне Allegro, похмуре Marchia funebre, поетичне Andante cantabile, гротескно-динамічний фінал (репризу) та трагедійну коду. Мініатюрність циклу зумовлює те, що теми, кожна з яких становить основу тієї чи іншої частини, практично не розвиваються. Так виникає ефект мозаїчності, фрагментарності цілого і його частин.

Перша частина, як зазначає Ю.Чекан, має риси інтради, що веде до опери часу К.Монтеверді і таким чином підкреслює театральну природу «П'єро». Зазначена вченим

діалектика імперативного і ліричного як основа інтонаційної колізії цього розділу, безперечно апелює до симфонічних Allegro класико-романтичної симфонії. Проте, не лише цим визначається сутність цього художнього образу. Важливо, що в основі «Я покажу вам безліч світів» лежить виразно *декламаційна, тобто мовна за походженням* інтонація, яка, що важливо, є визначальною, провідною для всього твору. Причому діапазон цієї декламації – максимально широкий – від «крику на грані», з драматичними окликами, на початку твору або наприкінці другого розділу до найтоншого шепотіння вкінці. Таке послідовне використання декламаційної інтонації нагадує Sprechstimme нововіденців, як і квазісерійний (атональний) її висотний зміст. Тут виникають не тільки зрозумілі асоціації з «Місячним П'єро» А.Шенберга, але й однойменним твором М.Рославця, який, до речі, навряд чи міг бути відомим Козаренку у 1994 році, але без сумніву, своїм урбаністично-конструктивістським змістом є значно ближчим інтонаційній концепції «П'єро» Козаренка, ніж декаданcний, фін-де-сайклівський шенбергівський прототип.

Безперечно, як тема першого розділу, так і увесь твір може бути співставлений з таким характерно романтичним жанром як *монолог*, що характеризує трагічну самотність, відчуженість героя і водночас трагічну роздвоєність його свідомості (починаючи з «Двійника» Ф.Шуберта). Геніальною знахідною інтонаційного вираження цієї роздвоєності героя стало використання контрасту кантилени контртенора у високому (сопрановому) регістрі та шепоту у низькому (баритоновому), тобто темброво-регістрове протиставлення двох іпостасей героя, що вдало відмітив Ю.Чекан ще у статті 1996 р. [1]. Роздвоєність героя виражена в цій інтонаційній концепції ще й тим, що через увесь твір послідовно проходить діалог вокальної партії і труби з сурдиною. Важливо, що власне цей діалог започатковується вже в першій темі «Я покажу вам безліч світів»: вокальну фразу контртенора підхоплює (як ехо!) труба з сурдиною. Труба повторює матеріал вокальної партії перший раз точно, другий – неточно (як тінь – !). Важливо й те, що повторів є власне два (символ внутрішньої роздвоєності П'єро). З іншого боку вокал-труба – це не стільки діалог-конфлікт, скільки – діалог-підвердження, з рисами дуетності (не концентрованої, а розосередженої в часі). На таке розуміння абсолютно природно проектується ідея трактувати «П'єро» як втілення ідеї concerto grosso. Адже діалог-дует вокал – труба з сурдиною виконують функцію і композиційного рельєфу, і concertino, а всі інші інструменти – композиційного фону (в тому числі з численними тремоло і сонорними пластами) і tutty. До речі, не випадковою бачиться і вибір concertino як «здеформованих» щодо традиційних тембрів (рідкісний чоловічий голос контратенор, позбавлений статевої визначеності, і труба з сурдиною, з її шиплячим, приглушеним, здавленим тембром). Все це покликано малювати унікальність трагічно-самотньої постаті, романтичного за походженням героя. Між іншим, як уже було сказано, теми практично не розвиваються, немає коли, але навіть у тому мінімумі розвитку, який іноді дозволяє собі композитор, і який бачимо в першому розділі, зустрічаємо – секвенцію, що послідовно використовується як прийом, що виявляє і підкреслює романтичну ґенезу інтонаційної концепції твору.

Друга частина «Був вечір після страшної зустрічі», за словами Ю.Чекана, «алеаторичними засобами передає звукову картину велелюдного міста, сповненого руху, механізмів, постатей, але абсолютно байдужого до особистості» [1]. Починають цю частину гулкі удари фортепіано в субконтроктаві. Тут на збережену канву монологу накладається жанр *траурного маршу*. Він, як і жанрові прототипи попередньої частини – не однозначний. Наприклад, замість послідовного руху чотири чвертки, композитор застосовує римоформулу: дві чвертки – половинна, тобто виникає «жанрова синкопа» (порушування очікувань). Проте послідовне остінатне проведення цієї теми, витримана чотиридольність, дотриманий «ритм кроку», а також загальна ритмічна ситуація у всіх пластах фактури, дозволяють стверджувати, що це таки, без сумніву, траурний марш. Виразними є аналогії цієї теми до теми другої частини Другого фортепіанного концерту Бели Бартока, а також «Похорони Тібальда» С.Прокоф'єва. Проте остінатність є лише одним із пластів тематизму цієї частини.

Іншою є недиференційовані, пульсуючі, вібруючі, сонорні звучання струнних, де використовується мікрохроматика, а також – «завивання» оркестрантів. Використаний фактурний розподіл, а саме максимальне розведення двох інтонаційних пластів у крайніх регістрах – низькі остінато фортепіано і ширяючий сонор струнних – спонукає пригадати тему Дажбога (ПП Третьої симфонії) Б.Лятошинського, дуже важливу у творчості Лятошинського, який, в свою чергу, виявився значущою фігурою для О.Козаренка.

У третій частині, за словами Ю.Чекана, «експонуються ірреальні світи, що виникають в уяві героя – жахливо-гротескний, фантастичний та безтілесно-ідеальний» [1]. Тема третьої частини «Ніжний ангел схилився» має яскраві пісенні витоки, більше того, її повільний темп, діатонічна ладова основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють в ній риси *колискової* (колискова – сон – ірреальний світ = типово романтичні образи). Але так само, як і в попередній частині, колискова не є єдиним жанротворчим джерелом теми, адже як свідчення трагічної роздвоєності героя від попередньої частини тут залишається ритм траурного маршу. Ще одна риса – досить добре відчутне тут значення інтонації терції (заповнена і незаповнена, мелодична і гармонічна, зверху вниз, знизу вверх, кружляючи, хроматична і діатонічна), що виконує роль лейтінтонації в творі, і має, до речі, романтичну ґенезу (терцієві співставлення акордів, тональностей і т.д. у романтизмі), проте не дається як факт на початку твору, тобто не декларується в першій частині з наступним підтвердженням вже заявленого, а поступово, починаючи з першої частини, крок за кроком, формується і щоразу більше вимальовується як лейтінтонація, зі виразним динамічним напруженням аж до кінця твору. Саме в третій частині ця терцієва інтонація починає звучати не тільки достатньо виразно, але і явно.

Четверта частина – пробудження романтичного героя від бажаного сну, потрапляння в небажану реальність: «Ви розумієте, я не можу спать». За словами Ю.Чекана, IV частина – «апологія самотності» [1]. Це тематична реприза твору. Водночас, динамічна. Адже має ряд нових рис. Зокрема, важливим новим тембровим чинником образу стає ксилофон, з його гротескно-механічним, фантасмагоричним звучанням (роль інструмента тут така велика, як у «На чеку» з симфонії № 14 Д.Шостаковича). З іншого боку, тут є остінатні послідовності, що заставляють згадати тему другої частини. Водночас четверта частина (реприза твору) сама побудована як репризна форма (реприза – «Ви розумієте, я не хочу бути там»), адже в середині вже знайомого по першій частині матеріалу з'являється нова тема (епізод, перед експонування її було наприкінці І частини) – «Місто стихне погасаючим сном». Вона наповнює «апологію самотності» героя гротескно-скерцозним видінням, маревом. Таким чином відбувається узагальнення образно-інтонаційної суті третьої частини в фіналі, до якого зводять інтонаційні нитки всіх частин, і водночас подається новий ступінь трагічної роздвоєності героя (в контекст монологічно-декламаційної інтонації вриваються грайливо-демонічні скерцозні звучання). Саме тут важливим чинником інтонаційного змісту стає пуантилістичне (вебернівське) письмо.

Дещо несподіваним інтонаційним елементом коди «Ми прийшли до останнього пункту» постає а ля джазова імпровізація ударних на початку, хоча, можливо саме до цього й веде послідовне використання труби з сурдиною. Так чи інакше, – сприймається вона тут дуже природно і органічно. А власне особливо цікавих тут є два моменти – згаданий уже баритональний шепіт вокаліста й те, що завжди тісно пов'язані одне з одним у творі вокал і труба (герой і його двійник) на деякий час розлучаються, розходяться в часі. Самотня труба починає коду, тоді як вокал вступає дещо пізніше. Герой, немов втрачає свого двійника: «Хто зі мною хоче гулять вночі?»

Отже, жанрово-інтонаційний зміст тематизму «П'єро мертвопетлює» О.Козаренка підкреслює романтичну ґенезу цього героя. Про це свідчить звертання до таких актуальних для романтичного письма жанрових інтонацій, як драматичний монолог, траурний марш, колискова, скерцо. До романтичних засобів належить і широке застосування мовних інтонацій (декламації в діапазоні від крику до шепоту), а також вибір терцієвої інтонації в

якості лейтінтонації твору.

З іншого боку, ці романтичні жанрові інтонації поміщені в інтонаційне середовище музики XX століття, що вносить новий, сучасний нюанс у їх трактування. Це і Sprechstimme, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алюзій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича.

Водночас, частина інтонацій і жанрових ознак є належними як до бароко, так і XX століттю (необароко) одночасно. Це і провідна роль остінато, і виконавський склад (соліст і інструментальний ансамбль) твору, характерність тембру соліста (контратенор), зрештою – риси concerto grosso, що накладаються на риси кантати і сонатно-симфонічного циклу. А також поєднання рис вокального, театрального та суто інструментального жанрів.

Синтез одного, другого й третього і став тим будівельним матеріалом для О.Козаренка, з якого він створив прекрасну в своїй неповторності камерну кантату «П'єро мертвопетлює».

Джерельні приписи

1. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – № 3. – С. 3-15.

Резюме

Виявлено жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює».

Ключові слова: жанр, стиль, інтонація, тема.

Summary

Komenda O. **Genre and intonation sources of the the matism of chamber cantata by Alexander Kozarenko «Deathly Pierrot»**

Genre and intonation of the thematism of chamber cantata by Alexander Kozarenko «Deathly Pierrot» are discovered in the article.

Key words: genre, style, tone, theme.

Аннотация

Выявлено жанрово-интонационные корни тематизма камерной кантаты Александра Козаренка «Пьеро мертвопетлюет».

Ключевые слова: жанр, стиль, интонация, тема.

УДК 784.1(477)

Ю.Ю. Іванова

ДУАЛІЗМ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ У ЦИКЛІ ХОРОВИХ ПОЕМ В.СКУРАТОВСЬКОГО «П'ЯТЬ СТРУН УКРАЇНИ»

Кожен музичний жанр пов'язаний з життям і являє енциклопедію найрізноманітніших людських почуттів. Серед інших жанрів, які проникли у музику з літератури, таких як балада, гімн, новела, гумореска та ін., поема посідає особливе місце. Вона постає як феномен особливої поетичності образів, вишуканості, неперевершеного зразку вільної музичної форми, самовираження творчої індивідуальності композитора, несе у собі характерний синтез мистецтва слова та звуку.

Одним із цікавих ракурсів дослідження впливу синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хоровій культурі є вивчення даного дуалізму крізь призму їх органічного співвідношення в особистості одного митця – поета-музиканта і музиканта-поета на прикладі циклу поем для мішаного хору a'cappella «П'ять струн України» Дніпропетровського композитора В.Скуратовського на вірші Лесі Українки.

Цікаво дослідити п'ять хорових поем, у яких взаємодія слова і музики відбувається одразу у чотирьох сферах: запозиченні музикою жанру поеми з літератури, творчості поета-музиканта, композитора-поета та безпосередньому зв'язку хорової тканини з текстом. Спробуємо визначити вплив взаємодії музичної та поетичної обдарованості в одній особистості на її творчу діяльність та виявити нові художні завдання виконання хорових поем на вірші поетеси, виходячи з аналізу синтезу музики і поетичного слова.

Леся Українка виступила на літературному терені, перш за все, як поет-лірик. Та її лірика протягом усього героїчного і страдницького життя поетеси, завжди була сповнена мужності, енергії, волі, незламності і у той же час безмежної ніжності, чистоти та вишуканості. І якщо узагальнити її поетичний доробок, то побачимо, що таке майстерне поєднання у ньому інтимної лірики з щирим народним патріотизмом є близьким загальній філософській концепції жанру поеми.

Що спонукає композиторів вже не перше століття звертатися до творчості Лесі Українки? Як саме втілюється її поетичний світ у жанрі хорової поеми? Та чи вплинула музична обдарованість поетеси на її літературні твори, їх подальшу долю у музичному втіленні?

Мальовничість, пластичність, оригінальність образів Лесі Українки завжди викликають подив. Патріотичний мотив, щира народність, теми нескореності та героїзму, що проймають усю її творчість, безумовно, постійно знаходять співдумців. Форма поезій поетеси вражає надзвичайною різноманітністю строфіки, метрики, ритміки. Тому можна припустити, що з цієї точки зору творчість поетеси цікава для композиторських рішень та задумів. Крім того, романтичні тенденції, якими дихає доробок поетеси, виявляються близькими, зрозумілими, а іноді і необхідними для багатьох творчих особистостей сьогодення.

Музикальність – одна з характерних рис українського народу. Багато видатних постатей нашої літератури мали музичні здібності – співали, грали на різноманітних музичних інструментах, складали невеличкі п'єси. Леся Українка також була музикальною людиною. Вона любила, знала та розуміла музику, добре грала на роялі і, можливо, на неї навіть чекала блискуча музична кар'єра, якби не тяжка хвороба.

Музика завжди викликала у душі поетеси гаму почуттів. Вона чула мелодії усюди: у вітерці весняної ночі, у шумі морських хвиль, шелесті трав та ін. Крізь усе своє життя поетеса пронесла гарячу любов до народної пісні, українського фольклору. Відомо, що 220 народних мелодій було записано з голосу Лесі Українки її чоловіком – музикознавцем-фольклористом Климентом Квіткою. Музика надавала поетесі творче літературне натхнення,

під її впливом яскрава фантазія літератора змальовувала нові дивовижні сюжети та образи. Герої її творів обожнюють музику: пробуджена грою свирілі, розкриває нам красу своєї душі лісова русалка Мавка; поет з «Давньої казки» акомпанує собі на мандоліні; образ матері часто супроводжується співом колисанок... Музичні образи у поезії Лесі Українки набувають символічного значення, втілюючи у собі високе тяжіння до краси, духовності та оптимізму.

Та коли говоримо про музичність вірша Лесі Українки, то це явище, безперечно, пояснюється не тільки її знанням музики та безмежною любов'ю до народної пісні. Поетична музикальність – дар особливого роду, що йде від гострого і тонкого відчуття слова. А воно надзвичайно розвинене у Лесі Українки, яка прекрасно знала і літературну, і народну мову. І тому, саме у поєднанні з витонченою гостротою зору, чудовим даром бачення світу, це відчуття слова робить поетесу великим художником, творчість якого дійсно здатна надихати на нові звершення не одне покоління музикантів.

Поезія Лесі Українки представлена творчістю сучасних українських композиторів у різноманітних жанрах: опери, балети, вокальні твори, романси. Серед українських композиторів, що звертаються до її творчості – Є.Вахнянин, В.Губаренко, Л.Дичко, Д.Загрецький, В.Золотухін, М.Жербін, Г.Жуковський, В.Кирейко, В.Мартинюк, М.Скорик та ін. Серед багатьох творів, що з'явилися під впливом поезії Лесі Українки, найбільш традиційним для України є хоровий жанр, адже хоровий спів завжди притаманний українському народові, мав свою історію, особливості та традиції. Тож, беручи до уваги патріотизм Лесі Українки, її любов до народної пісні, фольклорних традицій, видається втілення її поезії саме у хоровій музиці органічним. Такий зразок перетворення поетичного світу у музичних творах сучасних композиторів нового тисячоліття представлено творчістю О.Некрасова, А.Авдієвського, В.Герасимчука, Ф.Надененка, І.Соневицького, композиторів Дніпропетровщини – Н.Самохвалової (Сонети для жіночого хору), В.Скуратовського (хоровий цикл «П'ять поем України»). Розглянемо останній з творів.

Як зазначалося вище, окрім літературного обдарування, Леся Українка мала чудові музичні здібності, які, безумовно, вплинули на її поетичне слово.

Володимир Ілліч Скуратовський, окрім композиторського таланту, володіє дивовижним поетичним даром. Він є автором поетичної збірки «Распахнутое небо над собою» (2010 р.) – першої публікації поетичної творчості композитора. Вірші В.Скуратовського – лірична сповідь душі митця, сповнена філософських роздумів та узагальнень. Тому не дивно, коли творча душа, що здатна розуміти, відчувати, сприймати навколишній світ очами поета, а тим більш такого ж поета-лірика, може так тонко та щиро втілити тексти Лесі Українки у музиці. Ось що говорить сам композитор про таке «подвійне» обдарування: «Со временем ко мне пришло понимание того, что творчество (неважно, поэтическое или композиторское) – абсолютно единый процесс. Ведь рождается все с интонации – какого-то неожиданного гармонического оборота либо поворота мысли, который «цепляется» за серце или сознание и уже не отпускает..» [10; 3].

Як поетів, цих двох талановитих митців об'єднує дещо спільне, не зважаючи на те, що між ними століття – романтичне світосприйняття, використання емоційно оцінювальних епітетів («бездольная мати», «байдужий промінь» (Л.У.); «выжженное небо», «душные объятья» (В.С.), деяка схожість у віршових розмірах (дактилі, амфібрахії), перехресне та кільцеве римування, торкання музичної тематики («Рондо-романс», «Баллада о призрачном счастье» (В.С.); «Сім струн», «Елегія» (Л.У.)) і, безумовно, та сама поетична музикальність, про яку йшла мова вище. Тож, не випадково поезія музично обдарованої Лесі Українки привернула до себе увагу поетично обдарованого музиканта В.Скуратовського. Результатом такого органічного синтезу муз став хоровий цикл з п'яти поем – дебют композитора в хоровому жанрі.

Цей твір виданий в Дніпропетровську у 2004 році. Він неодноразово звучав у концертах і фестивалях рідного міста, а також у виконанні хору «Credo» під керівництвом Богдана Пліша прозвучав у програмі XV Міжнародного музичного фестивалю «Київ – музик-фест».

Вірші Лесі Українки, які покладено в основу циклу поем, написано у 1890 р. під назвою «Сім струн» і вперше надруковано як цикл у збірці «На крилах пісень» (1893 р.). Кожний вірш циклу починається з певного музичного звуку і навіть пропонує у своїй назві жанрове рішення, тобто задум поетеси немов би передбачає музичне втілення циклу:Do – Гімн. «До тебе,Україно!»; Re – Пісня. «Реве-гуде негодонька...»; Mi – Колискова. «Місяць яснесенький...»; Fa – Сонет. «Фантазіє,ти сила чарівна»; Sol – Рондо. «Соловейковий спів навесні»; La – Ноктюрн. «Лагідні весняніі ночі...»; Si – Сеттіна. «Сім струн я торкаю...».

В.Скуратовський з семи віршів циклу обирає п’ять – частини Do, Re, Mi, Sol, La, розпочинаючи кожну з них з музичного звуку, що покладено в основу назви кожного вірша, а також дотримуючись певних жанрових особливостей, вказаних поетесою.

Варто відмітити, що назва циклу «П’ять поем України» з’явилася не випадково. По-перше, як зазначає композитор, створюючи кожну частину циклу у жанрі поеми, він хотів підкреслити, що увесь задум твору відштовхується, перш за все, від поезії. Саме поетична інтонація зумовила музичну форму, мелодію, характер та структуру кожної з частин циклу. Більш того, музика народжувалася настільки природно, що кожний збіг форми, вказаної поетесою з результатом музичного втілення оцінювався композитором вже ретроспективно.

По-друге, як зазначалося вище, історичний початок жанру поеми поклали так звані ліро-епічні пісні, що виникли з первісного синкретичного мистецтва та у ході свого розвитку зазнали циклізації. Тобто циклічність, як модель, має безпосереднє відношення до жанру, що розглядається. Крім того, серед традиційних рис поемності у даному циклі варто відмітити також опору на фольклорні джерела, досить вільне вирішення форми кожної поеми, наявність синтезу інтимної лірики та узагальненого патріотизму з рисами епічності, композиційну єдність циклу, програмність.

І частина Do «До тебе, Україно!» – це гімн (цей жанр відчуває Леся Українка у вірші і його ж втілює у музиці В.Скуратовський). За визначенням гімн – хвалебна урочиста пісня, якій притаманна статичність руху та ритміки. Даний твір літературно та музично відповідає жанру, характеризується величчю, широтою, наповненістю звучання. Починається і закінчується поема закликом «Україно!» у гармонічній фактурі викладення, динаміці f, із застосуванням рішучого пунктирного ритму, стверджуючої квартової інтонації.

У тексті постійно звертається увага на пісенність української душі, і ця народна пісенність, безумовно, присутня у музичній канві твору, що виявляється в органічному поєднанні гомофонно-гармонічного і поліфонічного складів, широті та розспівності мелодії, перемінному несиметричному метрі, використанні пентатонічного ладу мажорного напряму. До речі, ця мажорна пентатоніка, на якій будується основна тема гімну, лежить в основі усього циклу, адже кожна його частина носить назву ноти пентатонічного ладу (До-ре-мі-соль-ля). Структура даного віршу – амфібрахій, що характеризується трискладовою стопою. Музична тема цілком підпорядковується такій формі вірша, розпочинаючись із затакту та маючи мелодичну кульмінацію у середині фрази. Крім того, паузи після кожного музичного речення, які застосовує композитор, здійснюють функцію текстових розділових знаків. Невипадкове і співпадіння текстової кульмінації з музичною, коли у хорі з’являється «Piu agitato», почерговий вступ хорових партій складає враження поступового насичення звучності хорової фактури, зростає динамічне піднесення до ff.

Дана частина містить такі характерні риси жанру поеми: синтез епічної патетики з інтонаціями української народної ліричної пісні, досить розгорнутий об’єм хору, образне, ритмічне та інтонаційне підпорядкування музики поетичному тексту.

ІІ частина Re «Реве-гуде негодонька» теж витримана композитором у характері, зазначеному Лесею Українкою – Brioso (жваво, з натхненням). У тексті частини, знову ж таки, йде мова про сильну духом особистість, про небажання коритися горю, шалену волю до світлого майбутнього. Ця ідея літературного тексту яскраво виражена музичною мовою у рішучому, напруженому, стрімкому характері, контрасті так званої «теми негодоньки» та «теми людини».

Невипадково обрано і тональність поеми – трагічний h-moll (Л. ван Бетховен характеризував її як «чорну» тональність), а також штрихові рішення – tenuto (для підкреслення рішучого, напруженого характеру), акценти, sf (на закликах «Гей!»), staccato (як імітація крапель дощу на словах «Дощі ваші дрібненькії обернуться в перли дрібні...»). Варто відмітити також скорботну низхідну секундову інтонацію з акцентом на верхньому звуці, що імітує тему негодоньки, – вона наполегливо повторюється в партії сопрано, на тлі ритмічного, остинатного супроводу інших партій хору на склад «ту-ту». Тема ж людини звучить впевнено, насичено; її викладено більш довгими тривалостями, у гармонічній фактурі, динаміці f. Завершується поема так само оптимістично, як і вірш Лесі Українки – звучить однойменний мажор (H-dur), у гучній динаміці хорового tutti на довгих тривалостях линуть слова: «Та я нею не журюся!»

У даній поемі знаходимо такі характерні ознаки жанру: образна, ритмічна та інтонаційна відповідність хорової тканини літературному тексту, наявність фольклорних витоків (перемінний метр, несиметричні розміри, інтонаційна близькість теми людини українським народним пісням, рух хорових голосів в унісон та ін.), музична символіка (тональність h-moll, низхідна секундова інтонація, остинатний ритмічний малюнок теми негодоньки), наскрізний розвиток.

III частина Mi «Колискова». У цій частині композитор дотримується пропозиції Лесі Українки щодо жанрового рішення, дана поема – колискова, один з стійких народних архетипів.

У літературних колискових ортодоксально визначальним є не смисловий компонент, а звуковий (ритмо-мелодійний), тому так органічно музика лягає на текст. Варто відзначити дивовижну ніжність, вишуканість, нескінчену кантилену мелодії крайніх частин твору. Ця головна тема, що проходить почергово у партії сопрано та тенорів, супроводжується акордовими «колиханнями» інших груп хору на голосну «А», імітуючи колисання дитини. Говорячи про співвідношення поетичного й музичного ритмів, треба зазначити, що мелодія крайніх розділів колискової викладена рівними тривалостями – тріолями, що притаманне мелодіям на вірші трьохдольного тріольного (у літературній термінології також зустрічаємо подібне поняття) розміру: адже даний вірш – дактиль, що складається з трискладової стопи. Тож така вирівненість, силабічний принцип (1 склад = 1 нота) вокалізації тексту, ізохронізм складів-звуків надає мелодії особливу м’якість, ніжність та плавність.

Середній розділ поеми – стрімке, енергійне, сповнене мужності і волі фугато. Звернення композитора саме до цієї форми також обумовлене текстом. Адже важливість теми у фугато підкреслює собою і важливість цих слів у вірші, які звучать як вирок. Крім того, це емоційно напружене, зосереджене фугато є кульмінацією не лише даної поеми, але і циклу поем загалом.

IV частина Sol «Соловейковий спів навесні» несе у собі зображальні моменти, імітуючи пісні солов’я, картини природи. Леся Українка зазначає у назві вірша жанр рондо. Композитор у даній частині користується рондальністю будови. Даний вірш – анапест (акцентований третій склад фрази), що характеризується трискладовою стопою. У музичній мові даної поеми фрази побудовані також з кульмінаціями на третій склад.

За рефрен узято тему соловейка, яку доручено виконувати соло сопрано. Але крізь призму романтичної пейзажної замальовки просліджується один з найголовніших мотивів поезії Лесі Українки – патріотичний, сповнений героїзму і нескореності. Саме на цей епізод припадає кульмінація усього твору: «Вільні співи, гучні, голосні В ріднім краю я чути бажаю, я чути бажаю...», коли звучить модуляція gis-H, у загальному схвилюванні прискорюється темп, лине стрімке хорове tutti.

Таким чином, основною ознакою поемності у даній частині є синтез ліричних картин природи з епічними мотивами героїки та патріотизму.

V частина La «Лагідні веснянії ночі» змальовує красу прозорої весняної ночі, дивовижність української природи. Леся Українка пропонує у даному випадку жанр

ноктюрну, а композитор доповнює подібне творче рішення рондальністю будови (частину написано у формі п'ятичастинного рондо).

Світлу лірику та піднесений настрій тексту композитор втілює у музиці за допомогою різних засобів музичної виразності. Наприклад, цікавим є ритмічне рішення твору. Синкопованість у варіантному виді – характерне обличчя хору. Цікаво, що синкопована доля протягом твору постійно змінює своє місцезнаходження у такті. Така ритміка вплинула навіть на викладення у епізоді «С» цитати української народної пісні «Вийди, вийди, Іванку!» – календарно-обрядової пісні у жанрі веснянки. Адже у записах фольклористів мелодія веснянки звучить рівними тривалостями у розмірі 3/4, а у композитора – синкоповано у розмірі 4/4. Композитор доповнює образ закликання весни тонічним органним пунктом у першому реченні (адже як відомо, прийом ostinato здавна застосовувався як метод концентрації уваги, зачарування), а також досить цікавими засобами гармонії (II2, I7, IV4|3, IV4|3 +3), підпорядкованих задачі втілення у музиці незвичності та фантастичності.

Контрастом рефрену виступає кульмінація твору у другому епізоді на словах: «Там гімни лунають любові!». Адже музика епізоду дійсно гімнічна, вона набуває хоральності, широти, величі. Гармонічна фактура викладення, довгі тривалості, динамічне піднесення – все це посилює кульмінаційне значення даного фрагменту. Алюзії з жанром гімну складають композиційну єдність усього циклу, нагадуючи про гімн першої частини.

Варто зазначити, що романтичні тенденції – одна з головних об'єднуючих рис неоромантика В.Скуратовського та романтика Лесі Українки. У циклі присутні одразу декілька характерних ознак романтизму: моделі циклічності, типово романтична словесна гра, формоутворюючий принцип контрасту, що стосується не тільки співвідношення частин, але і їх внутрішньої побудови.

Таким чином, під час аналізу циклу хорових поем В.Скуратовського було виявлено як саме об'єднання музичного і поетичного обдарування в одній особистості впливає на кінцевий продукт її творчості, а також прослідковано шлях взаємодії вітчизняної неоромантичної хорової мови з літературним словом Романтизму. Визначено, що поезія музично обдарованої Лесі Українки органічно втілена у хоровому циклі поетично обдарованого музиканта В.Скуратовського за рахунок стильової спорідненості, логічного формоутворення, відповідності музичної та поетичної орфоепії, метру та ритміки, жанрів і циклічної концепції, образного відтворення, нотної словесно-звукової гри, яскравого національного колориту, природної співзвучності літературної та музичної мови, що творчо реалізувалося у жанровому рішенні хорів циклу – поемі.

Джерельні приписи

1. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: В 3-х частях / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – Ч. 1. – 149 с.

2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: В 3-х частях / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – Ч. 2, 3. – 368 с.

3. Літературознавчий словник-довідник / Ред. колегія: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: Академія, 1997. – С. 556-557.

4. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник / А.І. Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 350 с.

5. Никешичев М.В. Поэма / М.В. Никешичев // Современный словарь-справочник по искусству / Ред.-сост. А.А. Мелик-Пашаев. – М.: Олимп: ООО Изд-во АСТ, 1999. – С. 518.

6. Пархоменко Л. Жанрові різновиди хорових творів (спроба систематизації та класифікації) / Л.Пархоменко // Проблеми української радянської музики. – К.: Музична Україна, 1969. – Вип. 2. – С. 50-112.

7. Поставна А.К. Хорова творчість дніпропетровських композиторів на зламі тисячоліть / А.К. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк,

2002. – Вип. 2. – С. 26-32.

8. Ручьевская Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – Л.: Музгиз, 1960. – 55 с.

9. Рябцева І.М. Композитор Скуратовський Володимир Ілліч / І.М. Рябцева // Музикознавство Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2003. – Вип. 3. – С. 9-12.

10. Скуратовский В.И. Распахнутое небо над собою / В.И. Скуратовский. – Днепропетровск: Изд-во «Свидлер А.Л.», 2010. – 106 с.

11. Щитова С.А. Хорова та камерна музика Дніпропетровщини на порубіжжі XX-XXI століть / С.А. Щитова // Українське музикознавство. Наук.-метод. зб. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – Вип. 35. – С. 312-325.

Резюме

Розглядається цикл хорових поем сучасного Дніпропетровського композитора В.Скуратовського, акцентується увага на впливі синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хоровій культурі.

Ключові слова: хорова поема, дуалізм мистецького синтезу, українська музика, концепція романтизму.

УДК [78.07:7.071.2](092)

О.В. Драган

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ДИРИГЕНТА (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ Я.ВОЩАКА)

Визначення естетико-стильових пріоритетів митця є «ключем» до пізнання сутності його індивідуальних виконавських рішень. Це вимагає залучення в сферу музикознавчої науки актуального пласту сучасної гуманістичної думки – психологічної характеристики митця в світлі існуючих на сьогодні концепцій психології творчості, зокрема психології інтерпретації. Сукупність зазначених позицій у дослідженні творчої спадщини видатних митців загалом і Ярослава Вощака зокрема знаходиться в актуальному руслі сучасної гуманістичної думки.

Метою даної наукової розвідки є теоретичний аналіз проблеми виконавської інтерпретації у творчості диригента, і на цій основі – вирізнення особливостей виконавських прочитань музично-театральних творів Я.Вощаком, іманентних стильових рис творчості маестро.

Диригентська творчість описується в низці праць, більша частина з яких є мемуарами та нарисами самих маестро. Природно, саме «з перших вуст» можна найповніше зрозуміти специфіку професії, тим більше такої особливої, як оперно-симфонічний диригент. Більшість митців стверджували про таємничість диригентської професії, як, наприклад, Й.Кейльберт: «Музика – це таємниця» і Х.Штейн: «...сама робота над музикою є таємницею» [4; 9], Г.Шерхен: «Таїнство мистецтва – це таїнство особистості» [31; 208], зрештою, М.Римський-Корсаков у відомому афоризмі «Диригування – справа темна», якому відповідає М.Корсавін: «У наш час вона вже досить світла, але не для всіх і не завжди» [12]. Тому, аналізуючи проблему інтерпретації у творчості диригента, перш ніж розглянути наукові дослідження, звернемося до мемуаристики визначних маестро.

Наприклад, Г.Малер у листах і спогадах описав диригента як досконалу, високорозвинену людину, здатну не тільки мислити так, як мислив композитор, але найголовніше – відчувати так, як відчував автор, коли створював музику [18]. Іншими словами, якість диригентської інтерпретації залежить від здатності маестро до співпереживання почуттям композитора, до перевтілення, в стані якого можливо відчути та відтворити авторський задум.

В.Фуртвенглер у статті «Інтерпретація – вирішальна проблема» стверджував, що стосовно виконання окремо взятого епізоду можна сперечатися і прояснити питання характеристики виконання можна, лише спостерігаючи ціле – і те, що було перед цим епізодом, і те, що буде потім, – так, ніби «коли маєш на увазі весь світ, в якому його творець розмістив окремі теми й мотиви» [30; 404]. Таке осягнення сутності твору в його цілісності, на думку В.Фуртвенглера, передбачає музикальність, яка значно перевищує можливості посереднього інтерпретатора.

М.Римський-Корсаков у праці «Епідемія диригентства» описує сутність диригентської інтерпретації таким чином: «Звичайно, жодна дрібниця не може вважатися в художньому творі незначною; проте існування кожної дрібниці виправдане лише до тих пір, поки вона підпорядкована відчуттям цілісності характеру всього твору і доки це ціле стоїть над усіма дрібницями. Саме таке цілісне відчуття всього музичного твору і веде до художнього (розр. – М. Р.-К.) його виконання; воно витікає з глибокого внутрішнього почуття, не підпорядковане розуму й навіть не повинне знаходитися під його впливом: навпаки, вся робота, невіддільна від розуму, як-то: практика, техніка, усвідомлення твору, повинна проходити в повному йому підпорядкуванні» [25, 169-170]. Таким чином, з домінуванням внутрішнього почуття пов’язує М.Римський-Корсаков адекватну інтерпретацію, яку бачить як художнє виконання твору.

Р.Кофман, розглядаючи поняття диригентської інтерпретації у праці «Виховання диригента: психологічні особливості» [14, 7], звертається до ідеї естонського психолога Х.Міккіна про те, що у будь-якому естетичному повідомленні чи текстовій інформації закладена можливість неоднозначної інтерпретації, і саме невербальні способи спілкування (міміка, пантоміміка – як, наприклад, рухи рук, обличчя тощо) допомагають в інтерпретаційному виборі – ці невербальні рухи і складають технічну сторону диригування, відтак диригент спрямовує виконавців на той чи інший вибір з альтернативних тлумачень. При цьому, як вказує Г.Єржемський у висновках праці «Психологія диригування», «кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не з м'язевого, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю на практичному втіленні творчої задачі, що стоїть перед колективом» [6; 74].

Диригентська інтерпретація пов'язана з процесом виконавського стилетворення. При цьому під впливом особистості маестро – його психологічних характеристик, професійної майстерності, у співтворчості колективу виконавців і диригента-інтерпретатора – відбувається, за словами Л.Сідєльнікова, «перетворення індивідуального (розр. – Л.С.) виконавського стилю музикантів в колективний…» [28; 10]. Як вказував К.Кондрашин, «стиль диригента – це принцип роботи з виконавцями і манера відтворення результатів цієї роботи на концерті. У поняття стилю входить багато компонентів – манера репетирування, ставлення до авторського тексту, зовнішня поведінка на концерті, ступінь імпровізаційності при виконанні і т.д. ... Скільки яскравих диригентів – стільки і стилів» – вважав маестро [11; 166]. Наприклад, К.Кондрашин порівняє власний стиль і стиль Є.Свєтланова, посилаючись на відгуки про більшу «сухість» звучання власного оркестру для більших контрастів динаміки та ясності виявлення контрапунктичних ліній та більшу «насиченість» оркестру Свєтланова, який впливає на слухача міццю, соковитістю, тим самим є більш темпераментним. «Я думаю, добрим є і одне, й інше. Нівелювання цих важливих сторін звучання оркестру характерна для диригентів середньої руки. Коротше кажучи, кожен випрацьовує свій власний стиль у процесі становлення...» – робить висновок маестро [11; 167-168].

Оперно-симфонічне виконавство є результатом процесу співтворчості диригента-інтерпретатора й утвореного колективного виконавця – солістів, хору, оркестру. Оперне диригування передбачає, окрім всього іншого, що стосується симфонічного диригування, розкриття сутності дії. «…Повинно створюватися враження, – пише Б.Тилес, – що «дія породжує музику» (курс. – Б.Т.)… Якщо ж диригент не може через бідність своєї музично-драматичної уяви чи не хоче почути в музиці зміст дії, покладаючись на режисера, йому не потрібно працювати в театрі» (курс. – Б.Т.) [29; 28].

Тим полем, в якому здійснюється диригентська інтерпретація, є поняття «творчості диригента», яке якнайповніше вивчає Г.Макаренко у дослідженні «Творчість диригента в контексті інтегративного підходу» [16] та монографії «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» [17]. Так, у главі «Типологія творчого процесу: композитор – музичний твір – диригент» вказаної монографії автор стверджує, що саме проблема творчої інтерпретації стає принципово важливою із моменту народження нового способу керування колективом (мається на увазі новий спосіб диригування, народження якого пов'язане з діяльністю І.Мозеля, Г.Спонтіні, Л.Шпора, К.М. фон Вебера, Г.Берліоза, Ф.Мендельсона-Бартольді, Ф.Ліста, Р.Вагнера та ін.), а відтак, саме з цього моменту можна і досліджувати діяльність диригента як творчість [17; 166-192].

Спираючись найбільшим чином на дослідження П.Енгельмейєра, А.Мухи, Г.Давидової та ін., відштовхуючись від аналізу феномену художньої творчості в цілому, Г.Макаренко визначає естетичну змістовність творчості диригента як «унікальне поєднання високого рівня розвитку диригентського мислення й емоційно-вольової сфери особистості диригента, що впливає на конструювання музичної форми, виявлення кульмінацій, художнього змісту, розкриття своєрідності фактурних засобів, палітри нюансів, виразності тембрових забарвлень

виконуваних з оркестром творів і допомагає диригентові втілити власні музичні задуми й ідеї в оркестровому звучанні» [16; 8]; при цьому як приклад автор дослідження блискуче аналізує специфіку творення художнього образу диригентом «постмодерні стичної» (теперішньої «пост-постмодермістичної») епохи[1] у моноопері В.Губаренка «Ніжність» за твором А.Барбюса «Листи кохання» [17; 205-216]. При розгляді головних структурних компонентів творчої роботи диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору Г.Макаренко вирізняє наступне: феномен пластичного, універсальність ритму та комунікативний зріз творчості диригента [17; 216-254].

Теоретичний огляд проблеми інтерпретації у творчості диригента в нашому дослідженні завершимо аналізом поняття музичної інтерпретації у вітчизняному теоретичному музикознавстві. Вказане поняття в цілому та виконавської інтерпретації зокрема, а також питання, пов'язані з виконавським стилетворенням, опрацьовані в дослідженнях В.Москаленка – «Творчий аспект музичної інтерпретації» [20], «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» [21], О.Котляревської – «Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування» [13], О.Катрич – «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» [8] і відповідна монографія [9] та ін.

В.Москаленко говорить про «вживання» у внутрішній художній світ твору, коли останній стає для інтерпретатора ніби своїм, що твориться зараз» (розр. – В.М.) [20; 4]. Вчений бачить такі процеси «активної «спів-творчості» (розр. – В.М.) суттєвими у практичній діяльності виконавця, дослідника музики, критика» та значенням терміну «музична інтерпретація» пропонує охопити «будь-яке, а не тільки виконавське, трактування музики, що приводить до глибинного осягнення її змісту, її змістової концепції» [20; 4]. На сутнісну відмінність явища, яке називаємо «інтерпретацією», від явища «виконання» вказує О.Котляревська: виконанням дослідниця називає те явище, яке оцінюємо з емоційно-естетичної та технічної сторони, натомість інтерпретація потребує оцінки з точки зору вартісного співвідношення з культурно-історичним контекстом (курс. – О.Д.) [13].

Поняття, тісно пов'язані з інтерпретацією – музично-виконавського стилю та архетипу, обґрунтовує О.Катрич у концепції музично-виконавського стилетворення, спираючись на напрацювання теорії суміжних мистецтв. На основі аналізу класифікації музично-виконавських типів Л.Рабиновича, який базується на принципі різноманіття типів темпераменту, Е.Фішера, який пов'язує класифікацію виконавського музичного мислення з різними типами фізичної конституції музикантів-виконавців, К.Мартінсена, що аналізує виконавські типи з точки зору специфіки звукотворчої волі виконавців та на основі антитези класичного та романтичного (акласичного) О.Катрич обґрунтовує аполонічний та діонісійський музично-виконавські архетипи, в основу диференціації яких покладено способи викладення виконавцями-інтерпретаторами музичного матеріалу твору і принципи виконавської побудови музичної форми. При цьому дослідниця розуміє поняття «музично-виконавського архетипу» як найбільш узагальнюючого типу музично-виконавського мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми. Згідно з твердженнями О.Катрич, «термінологічній номінації двох основних архетипів музично-виконавського мислення найкраще відповідають поняття «аполонічного» та «діонісійського», якими Ф.Ніцше характеризує визначальні витоки розвитку мистецтва» [8; 9].

Оригінальність і цінність виконавського прочитання великою мірою зумовлена якістю першопрочитання твору. Аналіз феномену першопрочитання – як першовиконання – досліджується у праці О.Пилатюк «Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму» [24]. Авторка обґрунтовує важливість першого виконавського прочитання твору, під час якого музичний соціум отримує «прем'єрний

інваріант виконання». Цей інваріант стає еталоном (і на жаль, не завжди найкращим) для наступних його інтерпретацій та великою мірою зумовлює сценічну долю твору.

Таким чином, при характеристиці феномену Я.Вощака як диригента-інтерпретатора, при вирізненні естетико-психологічних засад диригентської творчості будемо розглядати характерні риси процесу музичного інтерпретування митця. При цьому аналізуватимемо характерні риси індивідуального стилю диригента, який бачиться як «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [24; 50], ті риси, які характеризують музично-виконавський архетип маестро Я.Вощака.

Творчість Я.Вощака як інтерпретатора музично-театральних творів композиторів XX століття (Ю.Мейтуса, А.Кос-Анатольського, В.Кирейка, К.Молчанова, С.Кортеса, Д.Смольського, З.Ісмагілова, Н.Жиганова) розглянута в окремих публікаціях автора та у дисертаційному дослідженні «Постать Ярослава Вощака в контексті розвитку диригентської культури другої половини XX століття» [5]. У даному контексті спробуємо окреслити характерні риси виконавської інтерпретації диригентом класичного музично-театрального репертуару.

Творча біографія Я.Вощака насичена дружбою з багатьма відомими композиторами. Диригент співпрацював з А.Кос-Анатольським, Ю.Мейтусом, В.Кирейком, живучи у Львові, К.Молчановим під час роботи у Воронежі, з Т.Хренніковим (постановка опери «В бурю»), С.Кортесом (опера «Джордано Бруно») та О.Тактакішвілі (ставлячи його оперу «Міндія») в Мінську, разом із письменником В.Короткевичем готував за його повістю «Дике полювання короля Стаха» постановку однойменної опери В.Солтана (1989 р.) [10]. Часто допомагав місцевим композиторам, робив слушні зауваження. Часто після першої репетиції композитор враховував його зауваження, переробляв партитуру, після цього твір ставав набагато цікавішим.

Вагомою частиною диригентської творчості Я.Вощака є європейська музично-театральна класика. Ще у Львові (1940-1963 рр.) диригент керує прем'єрними та відновленими виставами – операми «Травіата» та «Аїда» Дж. Верді, «Ромео і Джульєтта» Ш.Гуно, «Кармен» Ж.Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччіні, «Галька» С.Монюшка, «Продана наречена» Б.Сметани, «Князь Ігор» О.Бородіна, «Борис Годунов» М.Мусоргського, «Пікова дама» й «Мазепа» П.Чайковського, «Долина» Е. д'Альбера, «Дуенья» С.Прокоф'єва; балетами «Горбоконик» Ц.Пуньї, «Есмеральда» Ц.Пуньї – Р.Глієра, «Даремна обережність» П.Гертля, «Корсар» А.Адана, «Спляча красуня» і «Франческа да Ріміні» на музику П.Чайковського, «Дон Кіхот» Л.Мінкуса, «Червоний мак» Р.Глієра, «Пан Твардовський» Л. Ружицького, «Світлана» Д.Клебанова, «Берег щастя» А.Спадавеккіа, «Юність» М.Чулакі, «Я помню чудное мгновенье» Г.Сінісало. Згодом прем'єрами стали «Борис Годунов» М.Мусоргського у Воронежі (1967-1970 рр.), «Сільська честь» П.Масканьї в Казані (1972 р.), «Дон Карлос» (1981 р.) та «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж.Бізе в Мінську, «Аїда» та «Дон Карлос» Дж. Верді в Уфі (1982-1983 рр.), а також вперше в СРСР була виконана сценічна кантата «Карміна Бурана» К.Орфа (1983 р., Мінськ) та ін. [22; 117].

Сучасники особливо відмічали блискучі виконавські прочитання Я.Вощаком, з-поміж іншого, «Пер Гюнта» Е.Гріга (балету в музичній редакції Я.Вощака), «Пікової дами» П.Чайковського та вердієвських опер. Так, у Львові в приватній бесіді згадував В.Швець: «Коли грали «Смерть Озе», і в мене, і в багатьох інших оркестрантів на очах були сльози, причому скільки б разів вони не грали цей твір, такі відчуття виникали у всіх постійно, навіть якщо це було три-чотири репетиції на тиждень. Коли починалась ця частина балету «Пер Гюнт», всі завмирали і ставали, мов би зачаровані. Цікаво, що духовики, які в цій частині не задіяні, боялись поворухнутись під час звучання музики. Вони також попадали в полон трагічної патетики… А в «Піковій дамі», де є тема Графині, всім ставало страшно, всі боялись поворухнутись, здавалось, що ця стара десь біля тебе і ось-ось до тебе заговорить».

У Воронежі в цій же опері, в самому кінці, на словах «три карти», Я.Вощак порекомендував артистці В.Ризванович співати абсолютно безтембровим звуком, сухо і холодно: «Щоб у присутніх «холод по спині пробігся» – казав диригент. Співачка стверджує, що коли послухала його поради і виконала так, як рекомендував маестро, їй справді ставало страшно, вона починала боятись сама себе, вона не розуміла, «де закінчується дійсність і починається образ». «Верді був духовно близький Вощаку, його твори знаходили гармонію з його світовідчуттям. Вердієвський стиль йому вдавався чудово... В «Аїді він досягав надзвичайно яскравих контрастів. Багато хто пам'ятає, яке блаженство і трепет викликав вступ оркестру pianissimo до опери» – згадувала в Уфі хормейстер Е.Гайфулліна [2; 5].

Цікаві спогади Л.Ганич про те, що «особливою була постановка опери «Долина» д'Альбера: це було море музики, музики здебільшого симфонічної. Мало хто з фахівців знав про існування цього твору, а ця опера йшла у Львівському театрі ще в часи німецької окупації, пізніше довший час була несправедливо забута, і тільки завдяки Я.Вощаку вона була відновлена і стала репертуарною… Я.Вощак вперше у Львові поставив оперу «Ромео і Джульєтта» Ш.Гуно, яка також користувалась неабиякою популярністю у публіки» – також згадувала Л.Ганич. – «Маестро не дуже любив, коли «ходові» вистави диригував інший диригент, він вважав, що це розслабляє оркестр, і після того йому важко його знову зорганізувати. Тому вистави, що були популярними, він, як правило, диригував сам».

Після від'їзду з України, з Одеського державного театру опери та балету, активної творчої діяльності з симфонічним оркестром у Грозному, Я.Вощак знову повертається до театру – на цей раз Воронезького музичного театру, що при диригентові Вощаку стане оперним. Воронезький період творчості Я.Вощака відомий першопрочитанням опери К.Молчанова «Російська жінка».

Що ж до класичного репертуару, то знаменним є той факт, що з колективом Воронезького театру Я.Вощак отримав І премію на Всеросійському огляді оперних театрів за виставу «Борис Годунов» М.Мусоргського як кращу постановку року.

У Воронежі Я.Вощак неодноразового практикував симфонічні концерти в філармонії з оркестром оперного театру. Керівником Воронезького симфонічного оркестру в той час працював основоположник колективу – видатний диригент, випускник Петербурзької консерваторії М.Крячко. Старший на 20 років від Вощака, досвідчений російський маестро визнав, що VI симфонію П.Чайковського відкрив для себе по-новому. У виконавському трактуванні Я.Вощака не було жодного шаблону; особливо вражало скерцо, інтерпретація якого була наскільки переконливою, що «складалось враження, що сила долі, фатуму змітає все на своєму шляху» (В.Ризванович).

У Мінську у Вощака склалися добрі творчі стосунки, зокрема, з відомим балетмейстером В.Єлізарьєвим. Вощак ще з молодих років проявляв великий інтерес до постановок балетів, завжди підходив до них із великою увагою. Тому хороший балетмейстер для нього був «знахідкою». У співпраці з В.Єлізарьєвим поставлений балет, що надовго став гордістю Білоруського театру – «Кармен-сюїту» Ж.Бізе – Р.Щедріна. З цією постановкою колектив неодноразово гастролював у багатьох великих містах (Київ, Москва, Ленінград та ін.), всюди цю постановку вважали однією з кращих в СРСР, неодноразово виїжджали за кордон, що в ті часи траплялось надзвичайно рідко, – гастролювали в Угорщині, Польщі.

Як «гімн любові, любові чистої, чесної, жагучої, вимогливою, любові колосального польоту почуттів, на які не здатний жоден із чоловіків, що їй зустрілися» – так сприймав образ Кармен В.Єлізарьєв [23]. Особливим свідченням про міський період творчої біографії Я.Вощака є збережені його роздуми про образ Кармен. Оскільки маестро не залишив мемуарів, з великою пошаною і трепетом подаємо їх повністю: «Мелодраматичний сюжет новели Меріме набув в опері Бізе трагедійно-філософського узагальнення. Саме цю лірико-трагедійну сутність музики Бізе сконцентрувала транскрипція Родіона Щедріна. Її прагнули зберегти і ми в своїй постановці балету. Сюїта є картинами з життя, а точніше духовної долі Кармен. Умовність балетного театру легко і природно зміщує їх в часі, дозволяючи

прослідкувати не зовнішні побутові події, а події внутрішнього духовного життя героїні. Ні, не спокусниця, не фатальна жінка Кармен! Нас привертає в цьому образі духовна краса Кармен, цілісність, безкомпромісність її натури. Олександр Блок писав про Кармен: «Сама по себе закон – летишь, летишь ты мимо к созвездиям иным, не ведая орбит…». Цей політ вільної Кармен назустріч любові, щастю і смерті ми почули в музиці Бізе-Щедріна» [23].

Звернемо увагу на найбільш «знакові» роботи Я.Вощака в Білорусії. Вище вказувалося, що під керівництвом диригента Я.Вощака у Мінську вперше в СРСР була поставлена сценічна кантата К.Орфа «Карміна Бурана», що стало вагомою подією для всієї музичної культури країни. З-поміж іншого, критики відгукувалися про постановку кантати «Карміна Бурана» так: «Чудова робота диригента Я.Вощака. Чудовий майстер оперно-симфонічного диригування, наділений рідкісним даром відчуття пластики і краси кантиленної мелодії, він у даній виставі показав ще й прекрасне вміння будувати велику форму, зливати в єдиний комплекс оркестрове, хорове, сольне вокальне звучання, хореографію, пластичний зоровий ряд. Розчленована на множинні надзвичайно яскраві епізоди, що нерідко знаходять «самостійну» звукову цінність, партитура Орфа при неуважному прочитанні деколи представляється калейдоскопічною. Я.Вощак почув у ній струнку музично-драматургічну концепцію та переконливо розкрив її» [32; 6].

У Мінську Я.Вощак також бере участь у постановці балету А.Хачатуряна «Спартак», що на той час вже міцно увійшов у репертуар театрів як класика жанру. Не зважаючи на те, що твір після успішної постановки московським Большим театром переважно копіювався балетмейстерами театрів опери та балету на теренах усього СРСР, білоруська постановочна група у складі балетмейстера В.Єлізар'єва, диригента Я.Вощака і художника Є.Лисика змогла віднайти самостійне вирішення «Спартака». Як свідчить музично-театральна критика, постановка вийшла напрочуд вдалою, а «при постановці своєї вистави його творці зробили особливий акцент на основному драматургічному конфлікті – загостренні і розкритті трагічних соціальних суперечностей епохи римського деспотизму» [27; 7].

Про цю ж постановку пише Е.Куриленко: «Сценографія вистави така монументальна, що, здавалося, могла б «заглушити» бенкет барв музики Хачатуряна (як пригнічує вона в деяких епізодах хореографічні образи балету, навіть у масових сценах). У тому, що цього не відбувається, «повинна» майстерність диригента Я.Вощака, що яскраво втілив в оркестровому звучанні головні достоїнства музики – барвистість контрастних сцен, поєднання «високого градусу напруги» з романтичною схвильованістю ліричних сторінок. Експресивний характер музичних тем дозволив диригентові досягти динаміки навіть там, де немає так званої тематичної розробки. Незначна зміна матеріалу, його варіаційний розвиток ніби компенсують відсутність активної трансформації тематизму» [15, 32].

В.Поліванов розповідав, що у Мінську у Я.Вощака гостювала В.Дударова, Н.Рахлін, К.Сімеонов, К.Іванов, Г.Вишневська. З Мінська Я.Вощака часто запрошували у журі Всесоюзного конкурсу диригентів, його колегами там були маестро Кац, Зак (з Новосибірська), Домаркас, Сінайський. Саме тоді, коли Я.Вощак був членом журі, лауреатами конкурсу стали Т.Тімерканов, В.Гергієв. Я.Вощак був одним з ініціаторів і огляду диригентів у Білоруському оперному.

Так, у статті «Молодь Білоруського оперного» знаходимо відгуки маестро про молодих диригентів: «Мене радують наші молоді диригенти. Мошенський є музикальним, чудово відчуває фактуру оркестру. А головне – працює натхненно та при цьому скурпульозно. Найкраща його вистава – «Дон Жуан» Моцарта, партитура надзвичайно складна і для досвідченого майстра. І в Лапунова дані чудові – прекрасний слух, вроджене почуття форми, хороша музикальність» [26; 81].

В Уфі значним успіхом відзначена диригентська інтерпретація Я.Вощака опери «Дон Карлос» Дж.Верді. Про цю постановку згадує видатна співачка Башкирії С.Галімова: «Спочатку на партію королеви Єлизавети мене не призначали. Але раптово вийшов наказ включити мене. А було мені... 50! Майстерність була, але сил колишніх, на жаль... Почалися

уроки вдень і увечері, навіть ночами, з партією не розлучалася і вдома, вивчила за місяць. Я.Вощак, у свою чергу, говорив: «Такий складний твір, як «Дон Карлос», по плечу тільки творчо зрілому колективу» [1]; «Назавжди запам'ятався період роботи з Я.Вощаком. Він приїхав із Мінська на постановку опери Верді «Дон Карлос», що ніколи не йшла в Уфі. На роль Єлизавети було призначено п'ять солісток. Це дуже важка партія, тут, окрім майстерності, потрібний артистичний досвід. Звернулися до мене – я за місяць вивчила і заспівала. Особливо складна фінальна сцена – і вокально, і психологічно. Композитор Корепанов-Камський, побувавши на виставі, написав: «Приголомшує фінальна сцена і несамовитий спів Сажіди Галімової. Це виконання на рівні світових стандартів» [19].

А ось що пише газета «Вечірня Уфа»: «Ельвіра Гайфулліна – головний хормейстер Башкирського державного театру опери і балету, заслужений діяч мистецтв Росії і Башкортостана, професор… У неї бездоганний музичний слух і художній смак. Від цього їй деколи нелегко доводиться: відразу бачить, де що не так, мовчати не уміє, а це не всім подобається. Вона великий майстер хорового мистецтва. Її кумир – відомий диригент Ярослав Антонович Вощак. Вважає щастям і кращою школою роботу з ним в Башкирському театрі в 80-і роки, коли він ставив опери «Аїда», «Дон Карлос», «Салават Юлаєв». Взагалі орієнтири у неї найвищі – Свєшніков, Юрлов, Мінін, Фоменков. Не дивно, що хор театру славиться виконавською майстерністю і прикрашає будь-яку виставу...» [7].

Таким чином, розглянувши виконавську інтерпретацію класичного музично-театрального репертуару в панорамі творчості Я.Вощака у Львові, Воронежі, Мінську, Уфі, можемо ствердити, що, пропагуючи українське музично-театральне мистецтво, Я.Вощак був митцем європейського рівня, достойно представляючи виконавські прочитання творів світової класики та відкриваючи нові опери й балети композиторів XX століття. Маестро за стилем виконавської інтерпретації представив пізньоромантичний тип диригента, якому близькі прагнення проникнути в тонкощі людської психології, простежити душевні переживання та розкрити внутрішню суперечливість героїв музично-театральних творів. Для стилю Я.Вощака характерні широке дихання мелодичного розгортання з яскравими кульмінаціями; інтуїтивно точне відчуття темпу, а при тім свобода у виборі темпів; ритмічна дисципліна й штрихова точність; втілення найтонших граней динаміки (особливо градацій pianissimo) та її зміни, винахідливе і колористично багате трактування тембральної палітри. Об'єднавши у своєму індивідуальному диригентському почерку вплив декількох професійних шкіл, Я.Вощак зробив значний внесок у розвиток оперно-симфонічної диригентської культури другої половини XX ст. і сприяв активному входженню у виконавську практику низки творів композиторів-сучасників, більшість з яких є надбанням «золотого» фонду музичного театру.

Примітки

[1] В огляді характерних ознак модернізму та постмодернізму Г.Макаренко спирається на працю Т.Гуменюк [3].

Джерельні приписи

1. Ахметова Г. Ее любили слушатели: Из жизни Сажиды Галимовой: К 70-летию Башкирского государственного театра оперы и балета / Гульнара Ахметова // Хронос. – № 12. – 2007. – Режим доступа: http: // www.hrono.

2. Гайфуллина Э. Служенье муз не терпит суеты: Памяти народного артиста СССР Ярослава Вощака / Эльвира Гайфуллина // Аксаковский дом. – № 1 (3); № 2 (4). – Уфа, 1999.

3. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление / Татьяна Гуменюк. – К.: Нора-принт, 1999. – 326 с.

4. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Герман Дехант; Пер. с нем. Н.Д. Зусман. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2000. – С. 9.

5. Драган О.В. Постать Ярослава Вощака в контексті розвитку диригентської культури другої половини XX століття: дис… канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.В. Драган. – Львів, 2010. – 230 с.

6. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г.Ержемский. – М.: Музыка, 1988.

7. Жиленко Н. Реверанс любителям хорового пения / Н.Жиленко // Вечерняя Уфа. – 23 ноября 2007 г. – Режим доступа: http: // www.bashopera.ru.

8. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис… канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.Т. Катрич. – К., 2000. – 17 с.

9. Катрич О.Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження: Наук. видання / Ольга Катрич. – К.-Дрогобич, 2000. – 100 с.

10. Кобржицька Т. Маестро Вощак / Тетяна Кобржицька / Переклад з білоруської Р.Б. Бак // Ракаускі шлях: Культурно-осветнае выданне Ракаускаго краю, травень-чэрвень 2001 года. – № 3 (8). – С. 1-2.

11. Кондрашин К.П. Мир дирижёра (технология вдохновения): Беседы с канд. психол. наук В.Ражниковым / Кирилл Кондрашин. – Л: Музыка, 1976.

12. Корсавин М.П. Мысли о дирижёрском искусстве / Михаил Корсавин. – О.: ПЛАСКЕ, 2008. – 156 с.

13. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис… канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.І. Котляревська. – К., 1996. – 19 с.

14. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості / Р.Кофман. – К.: Музична Україна, 1986.

15. Куриленко С. Жизнь коллектива в активном творчестве / С.Куриленко // Советская музыка. – 1985. – № 2.

16. Макаренко Г.Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: автореф. дис… д-ра мистецтв.: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Г.Г. Макаренко. – К., 2006. – 34 с.

17. Макаренко Г.Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Герман Макаренко. – К.: Факт, 2005. – 326 с.

18. Малер Г. Письма. Воспоминания // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Г.Малер. – М.: Музыка, 1975. – С. 365-396.

19. Мингазова Э. От Шауры до королевы Елизаветы… / Эльмира Мингазова. – Режим доступа: http: // www.vatandash.ru.

20. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Виктор Москаленко. – К.: Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.

21. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис… д-ра мистецтв.: 17.00.02 – «Музичне мистецтво» / Віктор Москаленко. – К., 1994. – 25 с.

22. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.

23. Национальный академический Большой театр балета республики Бєларусь. Кармен-сюита. – Режим доступа: http: // www.balet.

24. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: автореф. дис… канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.Б. Пилатюк. – К., 2006. – 17 с.

25. Римский-Корсаков Н. Эпидемия дирижерства // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Н.Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1975. – С. 169-170.

26. Ромоданова Д. Молодёжь Белорусского оперного / Д.Ромоданова // Советская музыка. – 1976. – № 4.

27. Садовская Н. И снова – «Спартак». Балет Хачатуряна на сцене Белорусского театра оперы и балета / Н.Садовская // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 13.

28. Сидельников Л.С. Отечественное симфоническое исполнительство. История и современность: автореф. дис… канд. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Л.С. Сидельников. – М., 1987. – 18 с.

29. Тилес Б.Я. Дирижёр в оперном театре / Борис Тилес. – Л.: Музыка, 1974.

30. Фуртвеглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / В.Фуртвеглер. – М.: Музыка, 1975.

31. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Г.Шерхен / Пер. И.Шрайбера. – М.: Музыка, 1975.

32. Эльяш Н. Новая жизнь «Кармины Бураны» / Николай Эльяш // Музыкальная жизнь. – 1984. – № 11.

Резюме

На основі мемуаристики диригентів і досліджень Г.Макаренка, В.Москаленка, О.Котляревської, О.Катрич, О.Пилатюк та ін. аналізується явище виконавської інтерпретації як складова процесу творчості диригента.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, творчість диригента, першопрочитання, диригентська культура, музичний театр.

Summary

Dragan O. **Performance interpretation is in work of conductor (on example of activity Y.Voschak's)**

The performance interpretation in the conductor's creative (on the example of Y.Voschchak's activity). The phenomenon of performance interpretation as a constituent of process of conductor's creation is analyzed in the article on the basis of conductors's memoirs and researches by G.Makarenko, V.Moskalenko, O.Kotliarevs'ka, O.Katrych, O.Pylatyuk and other. For an example the review of interpretation approaches and decisions is given in opera-symphonic conductor Y.Voschchak's activity. It is based on a remembrances native and colleagues of maestro.

Key words: performance interpretation, conductor's creative, premiers, conductor's culture, musical theater.

Аннотация

На основе мемуаристики дирижёров и исследований Г.Макаренка, В.Москаленка, Е.Котляревской, О.Катрич, Е.Пилатюк и др. анализируется явление исполнительской интерпретации как составляющая процесса творчества дирижёра.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, творчество дирижёра, первопрочтение, дирижёрская культура, музыкальный театр.

УДК 78.071.1:784

Т.О. Гусаченко

ПІСЕННІ ЦИКЛИ І.ШАМО: ТЕМА – ІДЕЯ – ОБРАЗ

Пісенну творчість І.Шамо, що належить до вищих здобутків української музичної культури, розглядали Н.Андрієвська [1], Н.Грицюк [2], О.Зінькевич [3], Т.Невінчана [7], Т.Панько [8] та ін.

Так, дослідження пісенної творчості Н.Грицюк, як складової української радянської музики показало, що соціокультурні умови розвитку пісенного жанру 60-80-х років пов'язано з процесами інтенсифікації музичного життя у сфері діяльності концертних установ, сприяли створенню тематичних радіо – і телепередач, появі значних накладів авторських й тематичних пісенних збірок, проведенню конкурсів, фестивалів, оглядів [2; 174]. У процесі розширення прикладних функцій пісні – розважальної, обрядової, декоративної з фокусуванням на особистісну, індивідуальну сферу, були визначені пріоритети концертної пісні, що полягали у «…виконанні професійних співаків, але призначену для масового слухача» [2; 175]. Окрім того, помітною у 60-80-ті рр. XX ст. стала тенденція до ліризації масової пісні з використанням індивідуальних прийомів мовної лексики, що виявилася у більш добірному мелодико-інтонаційному матеріалі, а саме у структурній побудові музичної фрази, відсутності метричної періодичності, розширенні сфери ладо-гармонічних засобів музичної виразності.

Зазначені фактори обумовили подальші пошуки в царині композиторської та виконавської майстерності, взаємодії з іншими музичними жанрами. Спираючись на такий аспект вивчення пісенної культури України, *завданням даної статті є* дослідження проблеми взаємозв'язку та взаємозалежності ідеї та тематики у пісенній творчості І.Шамо.

Важливе місце, на рівні з іншими у творчій спадщині І.Шамо, посідає пісенний жанр. Його пісні «Києве мій», «Осіннє золото», «Не шуми, калинонько», «Івушка» за майже піввікову історію стали зірковими шлягерами, по-справжньому народними, що органічно імпліментувалися в музичне мистецтво України. Натомість, протягом багатьох десятиліть вони сприяли формуванню нової якості української масової та естрадної пісні радянського періоду, її нового «обличчя» [8; 137].

Композиторська індивідуальність пісенника І.Шамо сформувалась наприкінці 50 – початку 60-х років: у той період тематика його пісень акумулювала найхарактерніші елементи тогочасної музичної культури. Лірико-романтичний напрям сформувався у композитора разом із створенням пісень «Ти гори, моя зоре» (вірші В.Карпенко), «Ой, вербиченько» (вірші Л.Забашти), «Зорі ясні над Дніпром» (вірші Л.Смирнова), «Зачарована Десна», «Наддніпрянські вечори», «Пісня про щастя» (всі на слова Д.Луценка), «Не шуми, калинонька» тощо.

Знайшов своє місце у лірико-пісенній спадщині І.Шамо і танцювальний жанр, як наприклад, «Святковий вальс» на вірші Л.Ковальчука.

«Ліризація» масової пісні відбилася у першу чергу у піснях, заснованих на почутті любові до міста, рідного краю, Батьківщини. В їх образно-емоційному складі, як відзначала Н.Грицюк, помітного значення набувають пейзажні мотиви, а саме, оспівування неосяжних ланів, річок, гірських круч, чарівних краєвидів [2; 175]. У цьому пісенному напрямі виявилося самостійне тематичне відгалуження, пов'язане з циклом пісень про міста республік колишнього СРСР, як наприклад, лірико-романтичний твір «Києве мій» І.Шамо на слова Д.Луценка.

Ця пісня, що стала візитівкою міста, була написана з нагоди святкування дня Києва у 1962 р. В інтерв'ю газеті «Вечірній Київ» дружина поета Д.Луценка згадувала історію її створення, коли її чоловік отримав термінове завдання написати ліричну пісню про Київ від

Міністерства культури: «Братися за роботу чоловікові було страшно, адже вже існувала прекрасна пісня Платона Майбороди на слова А.Малишка «Київський вальс». Втручання Ігоря Наумовича Шамо, який наполіг і сам написав мелодію пісні за одну ніч, вирішило долю пісні: Д.Луценко написав вірш, що став основою твору, однак не міг закінчити останній рядок. Він не лягав на мелодію. Проходячи Хрещатиком, поет почув фразу юнака, котрий сказав своїй дівчині з почуттям: «Як тебе не любити!» Тут же у нього в голові пролунало продовження: «Києве мій». «Тож слова, – підсумовує авторка, – які стали крилатими, поетові підказало саме життя» [6; 29].

Першим виконавцем пісні став видатний співак, народний артист СРСР Ю.Гуляєв [10], власник унікального баритону, якому притаманна особлива м'якість, глибина, «оксамитове» звучання. Будучи вимогливим виконавцем, Ю.Гуляєву вдавалося точно передавати музичні задуми композитора, а його власна манера виконання вносила в пісню яскравість та образність. Саме це зробило пісню «Києве мій» улюбленою та легендарною.

Вимогливе ставлення І.Шамо до поетичного тексту мало наслідком те, що протягом багатьох років композитор співпрацював із поетами, чия творчість відрізнялась значністю та глибиною. Це були його сучасники: Л.Смирнов, А.Демиденко, Л.Забашта, В.Карпенко, І.Лазаревський, І.Кротов, Р.Рождествєнський, І.Тутковський, Б.Палійчук, Л.Рева, Ю.Рибчинський, М.Томенко, В.Куринський, О.Вратарьов. Особливо результативним була співпраця І.Шамо з Д.Луценком. Слід відмітити, що для музично-поетичного дуєту Шамо-Луценко притаманні м'який ліризм, мелодійна щирість, простота та поетичність. Усе це робить пісні улюбленими та незабутніми («Стоїть над Волгою курган», «Фронтовики», «Синьоокі чебреці», «Ой, пливи, вінок», «Наддніпрянські вечори», «Де синії гори», «Романтики», «Україно, любов моя»).

Змальовуючи творчій портрет І.Шамо, Т.Невінчана аналізує витоки унікального музичного феномена в ділянці пісенної творчості композитора, зазначає, що в Україні на початку 60-х років у цьому жанрі відбувався процес оновлення та зміна сталих традицій. Особливо яскраво це позначилось на творчості двох композиторів: Платона Майбороди і Ігоря Шамо. І якщо Майборода пісенник «поклав початок певній стильовій тенденції, пов'язаній з розвитком народно-романсових традицій на новому образно-стильовому рівні», обравши шлях узагальнення побутових інтонацій в художню ідею-образ через широкий розспів мелодії, відмічених світовідчуттям людини, яка пройшла крізь роки війни» («Рушник», «Київський вальс», «Пролягла доріженька», «Колишуться трави густі») [7; 63], то у творчих пошуках І.Шамо переважала народно-романсова традиція, знання природи народного інтонування. Такі риси були притаманні пісням І.Шамо і вони сприймалися слухачами як народні. Відтак, українське радіо неодноразово одержувало заявки від слухачів, особливо з сільської місцевості, з проханням передати українські народні пісні «Не шуми, калинонька» і «Верба». На фестивалі самодіяльного мистецтва в Києві в 1964 році журі виявило, що 28 колективів із 31 виконували пісні І.Шамо, серед яких були пісні народно-ліричної стилізації [11]. Цей феномен пов'язаний з вмінням відчути національний мелос, традиції українського солоспіву та поєднання з вишуканістю й органічністю вокальної інтонації.

Композитора приваблювали й суспільно значущі теми – громадянські, патріотичні. Він зазначав: «Чим старшим стаю, тим більше переконуюсь – громадянська тема в мистецтві безмежна, невичерпна. Напиши хоч тисячу пісень – їх все одно буде мало для віддзеркалення цієї теми. Вдала громадянська пісня одразу входить у світ людини, тому що зачіпає в ньому не одну струну, а цілий оркестр почуттів та думок. І він – цей оркестр – ще довго звучить, навіть коли пісня стає минулим, спогадом» [7; 64].

Створивши понад 300 пісень, І.Шамо досяг виключної розмаїтості їх образної тематики. «Пісня, відзначає О.Зінкевич, – жанр надзвичайно важкий і відповідальний. Можливості її воістину безмежні: вона звучить ширше, ніж інші види музичного мистецтва, і сильніше впливає на людей. Тому й така величезна відповідальність композитора-пісняра

перед слухачами, які чекають не пісню-одноденку, а пісню-друга, пісню помічника, пісню, яка стане супутником життя не одного покоління» [3; 106].

Наскрізною тематикою його творчості стали теми, пов'язані з життям молоді, самовідданого творчого ентузіазму, романтики звершень. Так, у статті «Композитор І.Шамо та його пісенна творчість» Н.Андрієвська аналізує його пісенні цикли, зокрема присвячений 50-річчю ВЛКСМ, завершений у 1967 р. під назвою «Країна Комсомолія». До цього циклу увійшли 20 молодіжних пісень на слова поета Л.Смирнова у перекладах Б.Олійника, М.Сингаївського, Д.Луценка, Л.Ковальчука. Назву циклу запропонував поет О.Безименський. На тлі поодиноких зразків молодіжної пісні, які створювали О.Пахмутова, А.Островський, О.Фельцман, А.Філіпенко, П.Майборода, К.Домінчен, даний цикл є першою спробою «…систематизувати і художньо втілити всі основні віхи, основні етапи життя комсомолу. Тому музична драматургія циклу – від героїчного минулого до наших днів і далі – до майбутнього» [1; 109]. У циклі виділяються три тематичні розділи: громадянська патріотика, романтика дерзання і подвигу, лірика.

До першого розділу належать такі пісні, як «Під червоною зорею», що відкриває цикл, і «Балада про безсмертя». Пісня «Під червоною зорею» написана для мішаного хору; її інтонаційну основу складають пісні Громадянської війни, «сповнені суворо-епічної мужності і разом з тим романтичної схвильованості [1; 109]. У пісні «Балада про безсмертя» образне рішення пов'язане з героїко-епічним викладом «про комсомольський квиток, пробитий кулею в далекому степу під Брестом, цей самий квиток летить до зірок, цей самий квиток і сьогодні біля серця» [1; 109]. Емоційна кульмінація досягається звучанням хору закритим ротом.

14 пісень про романтику дерзновенного пошуку і подвигу молоді складають основний розділ циклу, серед них – «Країна Комсомолія», «Молодіжна-доріжка». У цих піснях простежується майстерне переосмислення традицій комсомольської пісні 20-30-х рр. – Г.Верьовки, братів Даниїла та Дмитра Покрассів, з привнесенням оптимістичних, героїко-романтичних поривань сучасної молодіжної пісні. До вдалих знахідок композитора належить пісня з яскравим національним колоритом «Шумить під нами Ангара» для дуету солістів із хором.

Традиції пісенної творчості І.Дунаєвського, Д.Покрасса, В.Соловйова-Сєдого, отримали нове оригінальне звучання у піснях «Шукачі-романтики», «Серце не камінь», «Сонячна пісня», «Планета з червоним галстуком». Ліричне забарвлення має побудована на ідеях любові до рідної землі пісня «Розтривожений птах» та пов'язана з сумними спогадами-переживаннями «Скільки літ, скільки зим». Романтикою та трудовим поривом сповнені балада «Фізики і лірики» та пісня монтажників-висотників «По хмарах я до тебе йду». У ліричній пісні «Зорі яснії над Дніпром» втілена патріотична тематика, а почуття гідності вдало поєднуються з пейзажними образами, що пронизують всю творчість композитора. Завершує цикл енергійно-піднесена «Пісня про не відкриті острови».

Драматургічно побудований цикл «Країна Комсомолія» акумулював інтонаційну сферу героїчних старовинних пісень, пісень Громадянської війни та комсомольських пісень, що стало знаковим явищем у розвитку молодіжної масової пісні.

У 1968-1969 рр., розвиваючи молодіжну тему, І.Шамо написав цикл «Пісні полум'яних літ», який драматургічно продовжує лінію циклу «Країна Комсомолія», з новим романтичним забарвленням, розширенням образного навантаження, урізноманітнення тематики, створенням логічного ряду – «наші батьки – ми – наше майбутнє».

На початку циклу вміщена «Балада про сурмачів» на слова І.Кротова, що створює «ремінісценцію» життя від 20-х років до тогочасного періоду. Через конкретизацію тематики російської пісенності у лірико-епічній пісні «Ти моя Росія» на слова поета Л.Смирнова та авторське переінтонування поспівки з української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» у пісні «Україна – любов моя» І.Шамо майстерно втілює образ українського буття, який згодом стала позивними Українського телебачення.

У піснях циклу «Комсомольський марш», «Херсонська тачанка», «Крокують хлоп'ята», «Добрий слід», «Краснодонці», «Юність» він продовжує комсомольську тематику, розвиваючи їх як різновид жанру масової молодіжної пісні. Юнацький ентузіазм, емоційне піднесення втілюється у піснях-маршах «Комсомольський марш» та «Крокують хлоп'ята», затамоване почуття – у пісні роздумі «Херсонська тачанка», трагізм – у пісні-реквіємі «Краснодонці», закоханість – у молодіжному вальсі «Юність» [1; 112]. Філософська життєва настанова втілена у пісні «Добрий слід» на слова О.Краснопольського. До пісень народної орієнтації належать «Сходить місяць за дібровою», «Серце дівоче», «Веселей играй, гармонь», «Дарничанка». Їх передбачено виконувати народними хоровими колективами.

Окрему групу складають пісні, образність та тематика яких пов'язана з лірикою кохання – «Прощання», «Тундра», «Горлиця», «Серце дівоче», «Бузкова пісня», «Зорепад». Громадянська тематика втілена у піснях «Стоїть над Волгою курган» на слова Д.Луценка та «Ничего нет священнее Родины» на слова І.Лазаревського.

У сюїті «Барвінки рідного краю» композитором втілено образний лад, що відобразив захоплення природою; сюжетні, обрядові, побутові, жартівливі пісні, вуличні. Це такі пісні, як «Не шуми, калинонько», «Червоная ружа», «Вербиченька», «Голубий льонок», «Нежонаті женихи», «Ой пливи, вінок», «Весільна», «Розляглись тумани» [1; 114]. Характерно, що сюїта являє собою синтетичний жанр; вона побудована на зразок старовинних «театральних дійств», але в цікавому новаторському рішенні [1; 114].

Досліджуючи проблему образної тематики, варто зупинитися на збірці І.Шамо «Балади про любов» на слова А.Слісаренка (переклад із російської С.Литвина) [9]. До збірки увійшли 10 вокальних творів – «Балада про першу любов», «Балада про зустріч», «Балада про запізнілу любов», «Балада про вічність», «Балада про сина», «Балада про матір», «Балада чекання», «Балада про невідомого солдата», «Балада про рідну землю», «Гімн-балада (Спасибі, Любов!)», у кожній з яких композитор послідовно втілює теми, що стали знаковими для його творчості – романтичну, любовну лірику, репрезентовану з різних образно-емоційних станів – натхненного почуття («Балада про любов», «Балада про зустріч», «Балада про запізнілу любов», «Балада чекання»), трагічного смутку втрати коханого («Балада про вічність»), колискової («Балада про сина»), любові та пошани до матері («Балада про матір»), героїчного подвигу у Вітчизняній війні («Балада про невідомого солдата»), любові до Батьківщини («Балада про рідну землю»), життєствердження («Гімн-балада «Спасибі любові!)».

Пошуки нового пісенного стилю, який у І.Шамо змінив громадянську тематику на перевагу ліричному висловлюванню, монологічним та розповідним творам створили умови для розвитку баладного напряму. Баладна стилістика в творчості І.Шамо простежується від ранніх творів – Концерту-балади, створеного під впливом навчання у Б.Лятошинського, для якого баладність сприймалася як «слав'янський стиль» у музиці. Як відомо, віднайдені жанрові рішення інструментальної творчості справили важливий вплив на композитора.

Аналіз циклу «Балад про любов» дає можливість розглянути образність та тематику вокальних балад. Показовим є органічне поєднання композитором тем романтики, кохання, материнської любові, повоєнної героїки, прославлення рідної землі, поваги до матері. Такий напрям відрізняє цей цикл від «Країни комсомолії», «Пісень полум'яних літ», «Барвінків рідного краю», сфокусованих на принципово інший тематиці.

Аналіз образів та тематики пісенної спадщини І.Шамо свідчить, що кожною своєю піснею композитор доводив виняткову силу її впливу на людські емоції. Відбір тематики сприяв створенню глибокої образності пісні. Працюючи над образом та ідеєю пісень й пісенних циклів, І.Шамо знаходив їх актуальне звучання та нове новаторське рішення. Масовому успіху його пісенної спадщини допомогло вміння підібрати для співпраці цікавих поетів-співавторів і талановитих виконавців.

Джерельні приписи

1. Андрієвська Н. Композитор І. Шамо та його пісенна творчість / Н.Андрієвська // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Зб. ст. – К., 2007. – Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. – С. 107-114.

2. Грицюк М. Пісенна творчість / М.Грицюк // Історія української радянської музики: Навч. посіб. / Л.Архимович, М.Грицюк, Л.Грищенко та ін. – К.: Муз. Україна, 1990. – С. 174-185.

3. Зінькевич О.С. Крокуй з нами, пісне! / О.С. Зінькевич // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Зб. ст. – К., 2007. – Вип. 49. – С. 104-107.

4. Кузик В.В. Українська радянська лірична пісня / В.В. Кузик. – К.: Наукова думка, 1980. – 112 с.

5. Марченко М. Місто мого кохання / М.Марченко // Вечірній Київ. – 2012. – № 56 (24 трав.). – С. 29.

6. Муха А. Плывет его бригантина. Феномен композитора / А.Муха // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Зб. ст. – К., 2007. – Вип. 49. – С. 18-22.

7. Невенчаная Т.С. Игорь Шамо: творческие портреты украинских композиторов / Т.С. Невенчаная. – К.: Муз. Україна, 1982. – 88 с.

8. Панько Т. Пісенний щоденник Ігоря Шамо / Т.Панько // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Зб. ст. – К., 2007. – Вип. 49. – С. 131-138.

9. Шамо І. Балади про любов / І.Шамо. – К.: Муз. Україна, 1974. – 112 с.

10. Гуляев Юрий Александрович // Музыкальный энцикл. словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 155.

11. Песенное творчество. – Режим доступа: http: // www. igorshamo.de/rus.

Резюме

Розглядаються пісенні цикли І.Шамо як важлива частина пісенної культури України 60-80-х рр. ХХ століття, взаємозв’язок їх образно-ідейних засад та тематики.

Ключові слова: соціокультурні умови, образ, тематика, пісенні цикли, балади.

Summary

Gusachenko T. **Song cycles are I.Shamo: termes is idea is appearance**

The article is devoted to the songs cycles of I.Shamo, which are examined as important part of song culture of Ukraine 60-80 XX age, intercommunication of their vividly-ideological principles and subject.

Key words: social culture terms, appearance, subject, songs cycles, ballads.

Аннотация

Рассматриваются песенные циклы І.Шамо как важная часть песенной культуры Украины 60-80 гг. ХХ века, взаимосвязь их образно-идейных принципов и тематики.

Ключевые слова: социокультурные условия, образ, тематика, песенные циклы, баллады.

УДК 681.828:781.22

Є.В. Кущ

ДО ПИТАННЯ ТЕМБРОВОЇ ВИРАЗНОСТІ ЕЛЕКТРОМУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Тембр є ключовою характеристикою звуку і одним із провідних засобів виразності у музичному мистецтві. У контексті композиторських практик XX – поч. XXI ст. спостерігається поступове виведення тембрового фактору на перший план і надання йому самостійного конструктивного й семантичного значення. Якщо з точки зору класичного музикознавства тембр уявляється лише як один і параметрів звуковисотної організації музичного твору, то сучасні тенденції свідчать про глибинні семіотрансформації, що є вираженням парадигми музичної естетики XX століття.

На думку видатного російського музикознавця Ю.Холопова, «естетичний принцип новітньої музики полягає у сфері сонорики, що знаходиться немов би у третьому вимірі, якщо першим вважати горизонталь-мелодію, другим – вертикаль-гармонію. Сонорика являє собою глибину звучання, різнобарвність тканини, взаємопроникнення ліній звуковисот, ритму, динаміки та ін.» [5]. Творчі здобутки видатних композиторів сучасності – представників так званого «Авангарду II» (К.Штокгаузен, П.Булез, Л.Ноно, Я.Ксенакіс, Дж. Крам, Дж. Кейдж, К.Пендерецький та ін.) демонструють відхід від традиційної лінеарно-мелодичної моделі і посилення формо- і структуротворчої ролі тембру. Бурхливий розвиток обчислювальної техніки, технологій звукозапису і синтезу звуку призвів до утвердження нових музично-мистецьких форм (електронна та конкретна музика), композиторських технік (алеаторика, стохастична композиція, спектральна музика тощо) і стимулював виникнення танцювальної електронної музики. У світлі зазначеного актуальність дослідження тембрової виразності електромузичних інструментів є беззаперечною.

Історія формування наукової теорії про фізичну природу звуку і особливості його сприймання налічують не одне століття і сягають корінням часів античності. Детальне вивчення феномену тембру призвело до народження нової наукової дисципліни – психоакустики, завданням якої є «встановлення основних відповідностей між фізичними стимулами і слуховими відчуттями та виявлення параметрів звукового сигналу, які є найбільш значущими для передачі семантичної і естетичної інформації» [3; 2].

Становлення класичної теорії тембру пов’язано із іменами таких дослідників, як Ж.Фур’є, Г.Ом, Г.Гельмгольц, К.Штумпф, Г.Міллер, Г.Флетчер, К.Сішор, С.Шаутен, Дж.Ліклайдер, Р.Пломп, Р.Раш, А.Діслей, Д.Хартвуд, А.Хутсма, К.Крумхансл, А.Брегман, Т.Россінг, С.Гендель, Р.Кендал, Д.Хайд, К.Йенсен. Значний внесок у розвиток психоакустики зроблений такими вченими радянського та пострадянського простору, як Н.Гарбузов, А.Володін, Л.Кузнєцов, І.Алдошина, Ю.Рагс та ін.

Фундаментальне значення для формування теорії тембру мали дослідження Г.Гельмгольца. Спираючись на теорії Г.Ома та Ж.Фур’є, Гельмгольц визначав, що «музичний звук може бути проаналізований як сума простих періодичних вібрацій, кожна з яких являє простий тон, що сприймається слухом як такий, що має певну висоту, зумовлену тривалістю періоду відповідного коливання повітря» [6; 33]. За Гельмгольцем, «різниця у музичній якості тону (тобто тембрі) залежить виключно від наявності й інтенсивності парціальних тонів і не залежить від різниці їх фаз» [6; 127]. У подальших дослідженнях тембру у XX столітті (Р.Пломп, П.Стінкен, М.Мет’юз, Г.Міллер) була доведена залежність тембру як від амплітудного спектру, так і від фазового (заперечення гіпотези «фазової глухоти»).

Американський стандарт ANSI-S3.20 (1960 р.) визначає тембр як «атрибут слухового сприйняття, що дозволяє слухачеві визначити відмінність між двома звуками однієї висоти і

рівня гучності». У 1973 році визначення було доповнене: «Тембр залежить від спектру сигналу, форм хвилі звукового тиску, розташування частот у спектрі і часових характеристик звуку» [1; 181].

Наведемо основні положення класичної теорії тембру:

– тембр будь-якого музичного інструменту суттєвим чином залежить від складу його стаціонарного амплітудного спектру;

– тембр залежить від кількості обертонів, розташування їх на шкалі частот, співвідношення їх амплітуд, фаз і формантної структури;

– одним із найбільш суттєвих факторів у розумінні природи тембру є певна інваріантність (стабільність) тембру при низці умов (зміна інтенсивності і транспонування тощо);

– суттєву роль у процесах ідентифікації тембру виконують нестаціонарні зміни структури звуку (процес розгортання спектру у часі), і, в першу чергу, період атаки.

Важливим завданням для сучасної психоакустики є створення багатовимірних тембрових просторів, що дозволить класифікувати тембри за узагальненими психоакустичними параметрами (дескрипторами) і вивести певні закономірності сприйняття тембру.

Піонером у даному напрямі є Д.Грей, дослідження якого спричинили значний вплив на вивчення фізичної природи тембру і довели ефективність аналізу його структури у тривимірному акустичному просторі [3; 31]. Експерименти у сфері багатовимірного шкалування і виділення тембральних дескрипторів також проводились К.Крумханслом і С.Мак Адамсом.

Серед інших проблемних питань психоакустики можна виділити технологію кластерного аналізу тембру (М.Іберті), вивчення природи тембрових інтервалів (Д.Вессел), метод інформаційних моделей у дослідженні когнітивних факторів сприйняття тембру (А.Моль) тощо.

Поступове вдосконалення звукосинтезуючих технологій поставило питання про необхідність переосмислення ролі тембру як індивідуального «відбитка» музичного інструменту. Тож *мета даної статті* і полягає у спробі відповіді на це питання.

В епоху побутування традиційного інструментарію питання мультитембральності не було актуальним через тотожність понять «інструмент» та «звук інструменту». У даному випадку маються на увазі не відмінності у звучанні інструментів у межах одного виду («генотип» у термінології генетики), а видові ознаки, які, будучи у певному сенсі стандартизованими, сприймаються як іманентні на певному етапі розвитку культури. Безумовно, можна спостерігати певну історичну динаміку і у сфері проектування і виготовлення акустичних музичних інструментів, проте, аналіз фактів свідчить про перевагу консервативних тенденцій, як прояв академізму, характерного для замкненої і елітаризованої професійної музичної культури. Достатньо пригадати стійке неприйняття музикантами і композиторами деяких країн введення в обіг вентильних мідних інструментів у XIX столітті.

Аналізуючи еволюцію електромузичного інструментарію з позицій становлення мультитембральності, можна виділити певні тенденції як екстенсивного, так і інтенсивного характеру. Вже перші електромеханічні інструменти реалізували адитивну концепцію синтезу і включали у себе пристрої для збагачення тембру гармоніками (*Telharmonium*, орган Хаммонда) і варіювання тембральних якостей за допомогою регістрових блоків і акустичних резонаторів (*Choralcelo*). Фотоелектричні інструменти (*Cellulophone, Syntronic*) суттєво розширили палітру за допомогою технологій звукового кінематографу. Система звукоутворення подібних інструментів передбачала фіксацію звуку на кіноплівці з наступним створенням «шаблонів» для модуляції світлового променю. Перші електронні інструменти (хвилі Мартено, *Novachord, Trautonium, Ondioline*) заклали основу для мультитембральності у сучасному розумінні даного терміну, оскільки сприяли утвердженню структурно-топологічної моделі, що згодом стане типовою для більшості синтезаторів.

Відхід від гетеродинного принципу (що передбачав генератори гармонічних коливань, нейтральних із точки зору спектру) до технологій мультивібраторів і октавних дівайдерів можна трактувати як експансію регулярних і ущільнених тембральних структур, що складають основу (звукове «ядро») для більшості класичних і сучасних концепцій синтезу звуку. Введення у обіг частотних фільтрів, генераторів огинаючої і систем автоматичного вібрато, значно доповнило систему виразних засобів електромузичних інструментів, заклавши підвалини для «модульної революції», що назавжди змінила уявлення про роль і значення звукосинтезуючих технологій у музичній культурі.

Дискусійним залишається питання про визначення термінів «мультитембральність» і «політембральність». На нашу думку, аспект подібності у даних термінах не зводить їх значення до синонімічного. Мультитембральність можна визначити як здатність конкретного інструменту (або групи інструментів, об'єднаних спільним технологічним концептом) до значної варіативності, що дає змогу виділити певні дискретні «темброодиниці», які у відношеннях подібності і відмінності виходять за межі флуктуативного «мікропростору» традиційної моделі тембрової іманентності. Таким чином, мультитембральність є вираженням креативного потенціалу звукоутворення, у той час як політембральність є суто утилітарною ознакою інструменту, що свідчить про можливість одночасного звучання кількох дискретних тембрів (подібно до терміну «поліфонія» у теорії музики).

На думку А.Володіна, будь-який музичний інструмент поєднує у собі дві форми виразності звучання. Перша з них належить до звуку як акустичного феномену (звук, що існує ніби «сам по собі») і визначається системою звукоутворення і випромінювання музичного інструменту. Дана форма виразності, функціонуючи незалежно і автоматично, дозволяє дати якісну характеристику звучання, вивести певні закономірності темброутворення і оцінити універсальний потенціал інструменту поза конкретно-ситуативним музичним контекстом.

Друга форма виразності характеризується через контакт музиканта з інструментом і свідчить про рівень виконавської майстерності [2; 25]. Отже, можемо визначити першу форму виразності як «звук інструменту», другу – як «звук виконавця». «Звук інструменту» являє певну усталену властивість, є «генетичним кодом», ядром, що не піддається суттєвому впливу зі сторони виконавця. Так, виконавець не в змозі самостійно змінити характер резонансу корпусу інструменту, вийти за межі частотного діапазону або модифікувати структуру спектру. «Звук виконавця» можна охарактеризувати як тонкий аспект взаємодії елементів психофізіологічного зворотного зв'язку, що виникає у процесі гри на музичному інструменті. Використовуючи наявні тембродинамічні та інтонаційні можливості інструменту як основу, виконавець зрештою досягає свого власного «звуку», що є індивідуалізованим відбитком його особистості і слугує для досконалого втілення художнього образу.

На відміну від акустичних, електронні музичні інструменти не надають можливості для налагодження стійкого психофізичного зв'язку, адже виконавець не має безпосереднього доступу до джерела звуку – вібруючого тіла (струни, мембрани, повітряного стовпа тощо). Контроль за такими параметрами, як висота звуку, структура стаціонарного спектру та перехідних процесів здійснюються опосередковано, засобами спеціального «інтерфейсу». Оскільки виконавець керує не безпосередньо фізичним тілом, а лише певними електричними параметрами (з можливістю їх фіксації), значно зростає точність контролю і фактор повторюваності (виключення складають лише інструменти з безконтактним інтерфейсом, подібні до терменвоксу). Внаслідок даних явищ виникає тенденція до стандартизації у сфері виконавства, редукція індивідуалізованого «звуку виконавця» до варіативності доступних для маніпулювання параметрів інструменту. На перший план виходить «звук інструменту» як сукупність його тембродинамічних характеристик, закладених інженером-конструктором.

Акценти у виконавській творчості зміщуються від площини звукоутворення (через призму унікальних психофізіологічних паттернів) до сфери дизайну, де пошук

індивідуальних рис здійснюється через рекомбінацію та компіляцію вже відомих елементів, що складають своєрідний «словник», структура та функціональність якого перебувають у залежності від конкретно-історичних умов і є віддзеркаленням «темброваго дискурсу» музичної культури на певному етапі її розвитку. Трансформація традиційної моделі «виконавець – інструмент» призвела до появи нового типу музиканта – виконавця-дизайнера, який поєднує функції, власне, виконавця і технолога. Виступаючи конструктором тембру, виконавець спирається на певний шаблон, оскільки наявні засоби виразності у системі конкретного інструменту (подібно до органної диспозиції) заздалегідь визначені і топологічно-детерміновані, адже вони вже є продуктом інженерної творчості і реалізують авторський технологічний концепт. Водночас, виконавець і сам може бути автором оригінального алгоритму, бо існує безліч комбінацій параметрів, причому ключовим моментом стає фактор повторюваності й ідентичності.

Перехід від унікального, індивідуалізованого темброваго начала до принципів комбінаторики і репродукції є проявом глобальних процесів у мистецтві у період технологічних революцій кінця XIX – початку XX століть. Можливість буквального «копіювання» тембральних характеристик, вироблення типових технічних прийомів і «рецептів» (як вираження дискретності) і, водночас, розмаїття можливих варіантів звучання (як прояв безперервності) призводить до становлення нового типу темброваго простору – дискретно-безперервного, що ставить під сумнів доцільність «об’єктивної» (не історично-обумовленої) класифікації тембрів і існування дуалістичних опозицій, які з часом стають все більш умовними.

Процеси універсалізації та стандартизації електромузичного інструментарію у другій половині XX століття фактично призвели до утвердження нової комунікаційної моделі, де у якості повідомлення виступає звук у конкретному об’єктно-орієнтованому сенсі: звук як продукт творчості дизайнера, як одна з форм існування у темброваих координатах певного технологічного концепту, що має фізичне (або віртуальне) інструментальне втілення. Сам інструмент (або модельний ряд, чи навіть сімейство інструментів), являючи собою генеалогічно-обумовлений артефакт (з точки зору принципу історизму), є носієм усталених (часто досить однозначних) асоціацій, що так чи інакше пов’язані з специфікою існування у просторі та часі.

Логічним висновком даного твердження є припущення про наявність певних перцептивних корелятів (проте не психофізичного, а психоісторичного походження) – свого роду продукту еволюції колективних уявлень і переживань у проекції на площину координат темброcфери. Поява і розвиток неакадемічної електронної музики призвели до формування нової системи тембрів і структуризації темброваго простору. Тембр, врешті решт, виступає у ролі рушійної сили стильової ідентифікації і домінує серед інших засобів виразності.

Виходячи з того факту, що електромузичні інструменти мають певну фіксовану кількість параметрів, існує можливість проаналізувати систему засобів виразності вибраного класу інструментів з метою виділення базових структурно-функціональних одиниць, що задіяні у процесі тембродизайну у тому чи іншому стильовому контексті. У результаті трансформації функціональної темброваої моделі спостерігаються тенденції до проявів дискретності – виділення, кристалізації актуальних, знакових тембрів, що відіграли ключову роль у формуванні концептуальних засад стильового плюралізму. У той самий час можемо спостерігати протилежну тенденцію: принцип вільної комбінаторики виявляє нескінченну множинність інтерпретацій як у межах однієї «темброодиниці» (мається на увазі характерний тембр у сукупності його іманентних ознак), так і на всьому просторі (у множині «суб-просторів», породжених окремими технологічними концептами) штучних тембрів.

У результаті інтенсивних маніпуляцій з якісними характеристиками звуку відбувається переосмислення ролі окремого звуку в ієрархії семіосистеми. Загальною ознакою всіх музичних кодів (за Л.Саввіною) є ієрархічна структура, побудована за принципом «код > знак > фігура (звук)». З точки зору традиційної типології артикуляційного членування

музичних кодів, окремий звук (у більшості випадків) не є самостійною семантичною одиницею і не набуває знакових рис. Утім, еволюція технологій звукозапису і синтезу звуку дозволила у повній мірі контролювати просторово-часові аспекти темброутворення (структура стаціонарного спектру, перехідні процеси), отже зумовила зрушення від принципу «споглядання» (прийняття якісних характеристик звучання інструменту як усталених іманентних ознак) до «конструювання» (активне розширення меж тембрового простору внаслідок модифікації і трансформації наявних тембродинамічних характеристик). Зокрема, авангардистські композиторські практики XX ст., спрямовані на розширення звукових меж акустичних музичних інструментів (Х.Лахенман, Дж. Крам, Л.Беріо, К.Штокгаузен, Дж. Кейдж та ін.), можна розглядати саме як відхід від парадигми тембрової іманентності, притаманної музичному мистецтву попередніх століть. Зважаючи на вищезгадані тенденції, можна констатувати певні зміни у музичній семіосистемі. Якщо у «тоноцентричну» епоху одиничний звук (тон) сприймався лише як фігура, будівельний матеріал для більш складних структур (переважно лінеарних), то у XX ст. спостерігаємо зворотний процес – членування елементів коду на окремі фігури і надання їм все більшої автономії [4; 25]. Даний процес можна характеризувати як перехід від тоноцентризму до соноцентризму, коли об’єктом композиторських пошуків стає звукова реальність у неосяжній множинності своїх проявів.

Інтерпретуючи тембровий простір з позицій семіотики, можна виявити певні риси знакової системи. Так, характерний, визначений і зафіксований синтетичний тембр («темброодиниця») є носієм повідомлення, що може включати в себе наступні плани вираження змісту:

– технологічна інформація (диспозиція інструменту, налаштування окремих параметрів), що може бути екстрапольована з результатів дослідження (або слухового аналізу) структури спектру і характеру перехідних процесів;

– контекстуально-обумовлені перцептивні кореляти (функціональна, історична та стильова ідентифікація, звукові «сигнатури» і логотипи);

– позиціонування тембру з точки зору генеалогії і систематики (як прояв структуралістичного підходу);

– позиціонування тембру з точки зору компаративного аналізу (відношення ідентичності, подібності та відмінності).

В історії музики можна виділити три періоди, пов’язані з еволюцією тембрового мислення, осмисленням і розумінням ролі і значення тембру (за К.Давиденковою): 1) утвердження темперованого строю і становлення класичного складу симфонічного оркестру у XVIII ст.; 2) поява перших електромузичних інструментів на початку XX ст.; 3) синтез звуку без участі музичних інструментів, розвиток комп’ютерної музики.

Значні зміни у тембровому мисленні XX століття можуть бути проілюстровані наступними тенденціями:

– відхід від «тоноцентристської» парадигми попередніх століть;

– автономізація і універсалізація категорії «тембр» у системі засобів музичної виразності;

– відмова від ізоморфізму системи музичних інструментів і системи тембрів;

– формування автономної системи тембрів;

– дихотомія тембрового простору на клас «штучних» (синтетичних) та «натуральних» (акустичних) звучань;

– відхід від принципів дискретності і заперечення бінарних опозицій (утвердження ризоморфного акустично-електронного простору – «тембросфери»).

Наведені вище положення, безсумнівно, є проявами глобальних процесів еволюції перцептивних структур образності, що засвідчили перехід до епохи постмодерну («перцептивна революція»). Народження технічних мистецтв (фотографія, кінематограф, звукозапис) вивело візуальний та аудіальний образи з комунікаційного «вакууму» і

окреслило новий вектор їх розвитку – від репрезентації до симуляції. Поява нового класу музичних інструментів на початку XX століття поставила перед дослідниками цілу низку завдань, серед яких можна виділити наступні проблеми: трансформація функціональної тембрової моделі, генеалогія та класифікація тембрів, дослідження перцептивних механізмів у синтетичному тембровому просторі, електромузичний інструментарій у модусах виконавської діяльності тощо. Відкриття радикально нової технології звукоутворення мало, безумовно, парадигмальне значення, яке за масштабом можна порівняти лише з утвердженням системи письмової музичної традиції і становленням професійної музичної культури.

Джерельні приписи

1. Алдошина А. Музыкальная акустика / А.Алдошина, Р.Приттс. – СПб.: Композитор, 2006. – 720 с.

2. Володин А.А. Электронные музыкальные инструменты / Андрей Володин. – М.: Энергия, 1970. – 144 с.

3. Давиденкова Е.А. Тембр как категория современного искусствоведения и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры: дис… канд. искусств.: 17.00.09 / Екатерина Александровна Давиденкова. – СПб., 2011. – 213 с.

4. Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореф. дис… д-ра искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Людмила Владимировна Саввина. – Саратов, 2009. – 42 с.

5. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Юрий Николаевич Холопов. – Режим доступа: http: // www.kholopov.ru.

6. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen / Hermann von Helmholtz. – Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1863. – 360 p.

Резюме

Простежено традиційні підходи до визначення поняття і ролі тембру музичних інструментів. Пропонується новий погляд на визначення тембру як провідного виразного засобу електромузичних інструментів у контексті соціокультурної ситуації XX століття.

Ключові слова: тембр, електромузичні інструменти, «тембровий простір», «тембродизайн».

Summary

***Kusch E*. To question of timbre expressiveness electronic musical instruments**

The traditional approaches to the definition and role of the timbre of musical instruments are researched in the article. The author offers a new look at the definition of timbre as the leading means of expression of electronic musical instruments in the context of socio-cultural situation of the twentieth century.

Key words: timbre, electronic musical instruments, «timbral space», the design of timbre.

Аннотация

Прослеживаются традиционные подходы к определению понятия и роли тембра музыкальных инструментов. Предлагается новый взгляд на определение тембра как выразительного средства электромузыкальных инструментов в контексте социокультурной ситуации XX века.

Ключевые слова: тембр, электромузыкальные инструменты, «тембровое пространство», «тембродизайн».

УДК 782.9

О.В. Супрун

ПИТАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Поняття «комунікативна функція» є одним із найважливіших в аналізі механізмів взаємодії між людиною та мистецтвом, людиною та культурою і може розглядатися в соціологічному та мистецтвознавчому аспектах. В соціологічному контексті дане поняття вказує на характер зв'язків між мистецьким твором і публікою. З точки зору мистецтвознавства – це, як правило, дослідження особливостей організації художнього матеріалу, його формотворчих та семантичних чинників, які спрямовують мистецтво (музику) на сприйняття публіки. Універсальні контексти поняття «комунікативна функція» пов'язані з розкриттям таких сутнісних проблем, як *спілкування*, *діалог* та *взаємообмін*.

Серед головних функцій джазу дослідники виділяють *комунікативну* як найбільш важливу. Головне її призначення – у забезпеченні людського спілкування. Тому на перший план у джазовому мистецтві виступає проблема взаємин *публіки* та музиканта.

У сучасному мистецтвознавстві проблема публіки стала предметом самостійного вивчення в роботах О.Баумгартена, який увів до науки поняття «естетика» і враховував публіку як складову нової науки поряд із творами мистецтва художника та його предметом. У XIX ст. ці питання увійшли до поля дослідницьких інтересів німецького композитора, публіциста – Р.Шумана та австрійського музичного критика Е.Гансліка. У XX столітті проблема публіки стала актуальною для соціологів, що обумовлено народженням такого феномену, як «масове» мистецтво.

Окрім наукових розвідок Т.Адорно [1], а на вітчизняній «ниві» – А.Сохора [10] та Б.Асаф'єва [2], питання слухацької аудиторії, типології й соціокультурних відмінностей активно розробляється в дослідженнях сучасних російських культурологів і соціологів – Є.Дукова [5] і Н.Хрєнова [11].

У різних видах музики категорія публіки виявляється по-різному. Так, у фольклорі, наприклад, є неможливим розрив між «автором» і публікою. Тут відсутній той специфічний естрадний бар'єр – сцена та естетична рамка, яка різко відгороджує в професійному мистецтві виконавців, – а через них авторів – від публіки.

У своєму дослідженні П.Богатирьов уважав функцію публіки основною мірою відмінності професійного мистецтва від фольклору, адже народну пісню співають усі, її «виконавець» не відокремлений від публіки. «Будь-який слухач – «потенційний майбутній виконавець». Фольклор адресований не стороннім, а самому собі й усім відразу» [3; 375]. Склад твору кожного разу залежить від конкретного складу учасників. Естрадний бар'єр є відсутнім не лише в колективному, але й у сольному виконанні. Склад аудиторії та її реакція – репліки, жести, міміка – помітно впливає на те, у якому вигляді твір буде виконано.

Джаз, як і будь-яка усна культура, може існувати лише в прямих контактах. Завдяки імпровізації він відтворює ігрове начало, яке завжди є в людині. «Людина імпровізуюча» – це людина зі спонтанною, важко передбачуваною поведінкою, що тонко реагує на будь-які зміни в музичній ситуації. У цьому сенсі джазове мистецтво є близьким до фольклорного типу музикування. Для джазу, як для жодного іншого вигляду музичного мистецтва, важливим є значення публіки. Публіка, слухач визначає практику суспільного побутування музичного «продукту» подібного до джазу. Вона – основний поціновувач в усіх типах музики. Як відомо, у джазі, у будь-якому його стилі слухацька аудиторія завжди є співучасником виконання. Вона не лише оцінює, але й безпосереднім чином реагує на гру музикантів, підбадьорюючи вигуками виконавця, аплодуючи посеред виконання або після вдалої імпровізації соліста.

У своїй філософській розвідці «Миттєвість свята: джаз і семіотика» американський дослідник Шон Сінгер вказує на те, що: «виконання джазу – процес комунікативний та контекстуальний. Слухачі джазу, які є *основною складовою цього виду мистецтва*, пізнають його, знаходячись на різних рівнях компетенції» [9; 20]. Далі автор підкреслює: «Джазове виконання налаштовує тісний зв'язок між музикантами та слухачами. Як і в усному мовленні, тут існують вербальні та візуальні ключові моменти. Виконавець соло повідомляє їх музикантам, які, у свою чергу, доносять їх аудиторії» [9; 21]. Шон Сінгер вказує на зв'язок, що існує між задоволенням, яке відчувають слухачі, і творчим зусиллям. Він зазначає: «Почуття є спонтанними, і слухач зазнає їх автоматично й інстинктивно. Вони народжуються з багатьох зв'язків з того, що виражається» [9; 21].

Продовжуючи цю думку, інші американські вчені Алан Перлман і Денієл Грінблатт застосовують поняття компетентності до тих, хто слухає джаз і розподіляють слухацьку аудиторію на «внутрішню» та «зовнішню» публіку. Дослідники наголошують на великому значенні «внутрішньої» публіки для повноцінного сприйняття джазу: ««Внутрішня» – це, зазвичай, музиканти. Їх компетентність у даному випадку передбачає те, що вони чують або розуміють гру імпровізуючого джазмена. Вони володіють структурною компетенцією, що означає: ці слухачі здатні розпізнати головні елементи того, що виконується, – гами, арпеджіо, блюзові структури і т.п. «Внутрішня» аудиторія може складатися не тільки з музикантів, а й із «просунутих» шанувальників» [9; 23].

При сприйманні джазу існують певні *норми* слухацької поведінки. Так, прийнято оплесками зустрічати початкові такти знайомої мелодії джазового стандарту або якійсь цитати чи кліше відомих виконавців. У такий спосіб публіка співпереживає разом із музикантом, стаючи співвиконавцем. Відомий у світі джазовий піаніст і композитор Дейв Брубек стверджував: «Публіка – п'ятий член нашого квартету» [6; 297].

Зазвичай джазові концерти відвідує підготовлений, обізнаний слухач. Він знає, як поводитися, у яких випадках плескати та коли свистіти або сидіти тихо. Якщо більша частина аудиторії представлена саме такими співучасниками концерту, то на її тлі різко виділяється слухач академічних концертів, так само, як і навпаки. По-європейському вихований слухач теж емоційно не віддалений від твору, але ця співучасть має інший характер. У музиці академічної традиції неможливо собі уявити, щоб виконання переривалося аплодисментами, вигуками, тим більше свистом після найбільш вдалих соло. За класичними канонами музичної естетики аплодисменти є прийнятними лише після виконання всіх частин твору. Не можна аплодувати навіть у паузах між частинами симфонії або сонати. У джазовій етиці емоційна чутливість на виконування – *норма*. Слухач може підтоптувати в такт, розгойдуватися, неголосно підспівувати або, навпаки, відкрито виражати своє незадоволення. Джазовий слухач не піде на концерт джазової музики «із пристойності». Він – активний співучасник музичного дійства.

Активна й опосередковано-пасивна участь публіки – це те, що розмежовує *джаз* і *класичну музику*. Джазовий слухач залучений до процесу імпровізації, він активно впливає на виконавців. Джазовий піаніст Річмонд Браун підтверджує це, описуючи складнощі в спілкуванні з публікою: «Слухач весь час попереджає: відбуваються нескінченно малі передбачення, чи буде наступна подія повторенням будь-чого, або це буде чимось іншим. Виконавець постійно або підтверджує, або спростовує ці передбачення в уявленні слухача. Так, якщо виконавець починає повторювати що-небудь, увага слухача знижується з моменту, коли успішно передбачається те, що відбувається. Потім, якщо повтори продовжуються, інтерес знову підвищується, і слухач зацікавлюється» [12; 74].

Навмисний розрахунок на слухача – розрахунок, характерний для джазу: тут авторський задум реалізується через активну співтворчість із слухачем. Виконавець орієнтується на використання не лише демонстрації своїх творчих потенцій, але й потенцій слухача, на асоціативність його музичного мислення. Знаючи засоби дії на публіку, джазмен стандартизує музично-виразні засоби, «шліфує» певні прийоми, добре усвідомлюючи, що

той або інший відомий йому прийом викличе в слухача вигуки схвалення.

«Слухач і поціновувач джазу чекає від імпровізатора автоцитат, імпровізатор, у свою чергу, йдучи назустріч цим чеканням, свідомо повторює колись вдало знайдене, а в процесі підготовки до імпровізації може й свідомо готувати «про запас» ті або інші елементи імпровізації», – відзначає С.Мальцев [8; 10].

У кожного з джазових стилів є своя аудиторія, коло шанувальників, на яких розраховане виконання. Ця публіка неоднорідна за своєю структурою, кількісним складом, віком, вона різної соціальної та расової приналежності. Одні віддають перевагу традиційним стилям, другі – авангарду, треті – бібопу або кул-джазу.

На певних етапах розвитку джаз ставав зрозумілим лише вузькому колу людей і перетворювався, за формулою Теофіла Готьє, на «мистецтво для мистецтва». Існує думка, що в джазовому середовищі рідко можна зустріти тих, хто сприймає весь джаз у цілому. Ті, хто захоплюється авангардним джазом, уважає свінг «комерційним непотребом».

Складності в сприйманні джазу пов’язані, певною мірою, з особливостями розвитку джазового мистецтва в цілому, яке є дуже різнорідним в естетичному відношенні. На відміну від європейської музики, яка мала тисячолітню історію й пережила фактично дві докорінні зміни: виникнення тональності та створення додекафонії, джаз розвивався дуже стрімко та за досить невеликий проміжок часу тричі кардинально змінював своє обличчя (бібоп, фрі-джаз, новий джаз). А, як відомо, набуття нових музичних уподобань вимагає від слухача довгого слухового тренування, засвоєння нової мови та відпрацювання нової аперцепції. Тому з появою авангардного джазу дослідники часто пов’язують кризу сприйняття цього мистецтва. Цей напрям різко відрізнявся від попередніх: слухач, який звик знаходити в джазі естетичні ознаки легкої музики, губився перед незрозумілістю його нового естетичного змісту. Це також пов’язано з тим, що іманентні витоки авангардного джазу – його художня позиція та принципи побудови естетичної системи – тільки частково пов’язані із джазом та охоплюють значні сфери нової європейської, традиційної східної й африканської музики.

Проблема публіки в джазі тривалий час мала расовий відтінок: склад публіки певний відрізок часу відображав соціально-політичний стан американського суспільства. Сегрегація розділяла не лише чорних і білих, але джазову публіку.

Джаз мав спочатку «чорну» аудиторію. В.Конен, описуючи шляхи народження джазу, розповідає, як на площі Конго збиралось до 2-3-х тисяч людей, щоб подивитися на чорних танцюристів [7; 13]. Білі тоді не брали участі у створенні музики, вони були лише глядачами.

На перших стадіях свого розвитку джаз не був культурою привілейованого суспільства: це суспільство його споживало, але не створювало, у цьому суспільстві чорні розважали білих. Історично так склалося, що біла більшість сприймала чорних такими, що розважають. Невипадково в XIX столітті архаїчний джаз представляла музика винятково негритянських і креольських оркестрів, які марширують.

Традиційний (або класичний) джаз, ознаками якого є новоорлеанський стиль з його негритянським і креольським напрямами, чиказький стиль, новоорлеанська та чиказька версії диксиленду (за винятком «білого» диксиленду), декілька різновидів фортепіанного джазу (баррел-хаус, бугі-вугі й ін.) – усе це було також дітищем чорних. Цей список доповнює «гарлемський джаз» (Harlem jazz) 1920-1930-х років. Саме райони нью-йоркського Гарлему, які традиційно населені американськими неграми, були тим самим місцем, де зароджувалася велика кількість напрямів негритянського джазу.

У більш ніж столітній історії джазу брали участь не лише чорні, але й білі музиканти. Останні зробили значний внесок до створення нових напрямів. Так, безперечною заслугою білих музикантів є поява диксиленду. Саме слово «диксиленд» було введене в ужиток білими музикантами, щоб підкреслити його відмінність від негритянського джазу й уникнути вживання самого слова «джаз», ставлення до якого тривалий час було вельми зневажливим і носило расовий відтінок. Творці стилю свінг, який з’явився на початку 30-х років, були також білими музикантами.

Расовий відтінок у джазі ще залишався впродовж довгих років, але поступово став менш вираженим. Наприкінці 1930-х років з'явився новий напрям, відомий під назвою «новоорлеанський ренесанс» (New Orleans renaissance) і «відродження диксиленду» (dixieland revival). Його ініціаторами були білі шанувальники джазу, колекціонери грамплатівок, джазові критики й музиканти, які прагнули відродити автентичні форми класичного джазу, традиції якого виявилися вже майже повністю забутими через загальне захоплення комерційною танцювальною музикою.

Білі музиканти, що відіграли помітну роль у становленні свінгу, до бібопу, в усякому разі до певного моменту, не мали жодного стосунку. Знехтуваний переважною більшістю публіки в перші роки свого становлення бібоп мав своє, хай невелике, коло шанувальників.

Стиль, повністю створений чорними музикантами, спочатку мав винятково чорну аудиторію. Біла публіка автоматично відкидалася. По-перше, боп не мав під собою танцювальної основи, по-друге, його мова була незрозумілою білим джазменам, що зіграли помітну роль у становленні свінгу. Довгий час боп залишався голосом негритянського гетто, а його музика, заснована на своєрідних методах імпровізації, подібно до роду приватної мови, була зрозуміла лише посвяченим.

Кул-джаз, створений негритянськими джазменами-боперами на основі досягнень бопу, був багато в чому протилежний до нього. Цікаво, що, створений чорними музикантами, він незабаром поширився серед білих. За твердженням багатьох дослідників джазу, більшість представників кул-джазу – білі музиканти.

Расовий аспект джазу став базисним і в його внутрішній класифікації за географічним принципом. У ній визначилися два рівні: вест-коуст («west-coast» – східне узбережжя) й іст-коуст («east-coast» – західне узбережжя). Якщо представниками іст-коуст джазу були переважно кольорові музиканти, то вест-коуст – білі. Про умовність цієї класифікації та її неадекватність наголошувалося в джазовій літературі неодноразово. Її вразливою стороною є використання замкнутого принципу класифікації, тоді як насправді серед представників того або іншого напряму можна було зустріти і білих, і чорних. Відповідно етнічний склад публіки був теж неоднорідним.

Серед внутрішніх класифікацій можна назвати ще й загальне ділення джазу на «хот» (hot) – і «кул» (cool) – джаз. Обидва з цих напрямів мають свою аудиторію, яку можна охарактеризувати як ініціативну та консервативну. Хот-музикант запалює своїм виконанням не лише публіку, але й самого себе. Викликати емоційний відгук у слухача, захопити його, довести до стану екстазу – ось головна мета цих джазменів. Досягненню цієї мети служать усі відомі з передджазових часів засоби. Це особливий тип інтонації (вокальної й інструментальної) – використання специфічно «брудних», нечистих з точки зору європейців нот, вульгарного «плотського» тембру, гучної звучності, прискорення темпу. Такі музичні прийоми впливають на систему сугестії слухача. Бібоп із його бурхливими пристрастями, збудженим настроєм, темпераментною грою, розрахованою на миттєвий відгук з боку аудиторії, здається майже антагоністичною протилежністю кул-джазу з його певною мірою нарочитою манірністю, претензійністю та деяким інтелектуалізмом.

У кул-джазі естетичним ідеалом була стриманість і врівноваженість. Виконавець на сцені існує ніби відособлено від твору, який виконується. Для кул-музиканта невід'ємною вимогою було віртуозне володіння інструментом (або декількома). Але навіть при виконанні віртуозних, технічно блискучих пасажів музикант повинен був триматися зі спокійною впевненістю, нічим не проявляти своїх відчуттів.

Ці дві дуалістичні протилежності («hot» і «cool») складають чи не головну інтригу джазу. Саме довкола цих якостей зосереджена основна маса суперечок стосовно природи джазу. Важко сказати, у якого різновиду джазу було більше прихильників і противників. Але те, що його аудиторія спочатку чітко ділилася на дві основні групи, поза сумнівом.

Окремою є ситуація з авангардним джазом, який Лерой Джонс назвав «новою чорною музикою». Як відомо, новий джаз узагалі змінив естетичні засади джазу, критерії його

оцінювання та спосіб сприйняття. Процес джазової комунікації в новій чорній музиці стосується, перш за все, глибинної слухацької реакції – зіткнення із джазовою подією. Як зазначає відомий дослідник сучасного джазу Є.Барбан: «Джазова комунікація схожа до шаманського трансу африканського ритуалу – їй притаманні почуття емоційного симбіозу та ідентифікації з іншими, розчинення в колективі, деякий «магічний» транс, у якому перебувають музиканти та слухачі, стихійна карнавалізація всіх елементів естетичного дійства» [3; 56]. Зрозуміло, що такі особливості джазового музикування мають своє коріння в соціально-психологічних особливостях африканського мистецтва та психічній структурі особистості негро-африканця.

Ураховуючи те, що чорні музиканти авангарду свідомо відмовлялися від загальноприйнятих цінностей, а орієнтувалися на автентичні афро-американські культурні моделі (духовні пошуки Дж. Колтрейна в альбомах «Ом», «Медитація», «Перевтілення»), аудиторія цього напряму здебільшого була чорною.

Отже, для розуміння природи джазового мистецтва, його можливостей культурного спілкування необхідно враховувати унікальне, притаманне тільки даному мистецькому виду середовище побутування, специфічні різновиди джазових спільнот та діалогічний характер імпровізаційного творчого акту, який виявляється в дуальності комунікативної пари «музикант-слухач», на противагу триєдності ланцюга «композитор-виконавець-слухач» в академічній музиці.

Джерельні приписи

1. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Теодор В.Адорно. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленинградское отд., 1971. – 376 с.; нот., ил.

3. Барбан Е. Чёрная музыка – белая свобода: Музыка и восприятие нового джаза / Ефим Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 284 с.

4. Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества / П.Г. Богатырев, Р.О. Якобсон // Вопросы народного творчества. – М.: Искусство, 1997. – С. 369-383.

5. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков. – М.: Классика-XXI. – 2003. – 256 с.

6. Коллиер Дж.Л. Становление джаза: популярно-исторический очерк / Дж.Л. Коллиер; Предисл. и общ. ред. А.Медведева; Пер. с англ. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.: ил.

7. Конен В.Дж. Рождение джаза / В.Дж. Конен; [ВНИИ искусствознания]. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1984. – 319 с.; нот., ил.

8. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.; нот.

9. Сингер Ш. Мимолетность праздника: джаз и семиотика / Ш.Сингер // Jazz квадрат. – 1998. – № 7 (9). – С. 19-23.

10. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1975. – 202 с.

11. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ. – М.: Наука, 2006. – 646 с.

12. Sargent W. Jazz. Hot and Hybrid / Sargent W. – New York: Da Capo Press, 3rd edn, 1975. – 198 p.

Резюме

Розглянуто специфіку сприйняття джазової музики, типи слухацької аудиторії та зазначено діалогічний характер джазової комунікації, який визначено як пара понять «hot» і «cool».

Ключові слова: джазове мистецтво, комунікативна функція, джазовий слухач, джазова публіка, діалогічний характер джазу.

Summary

Suprun O. **Question of communicative features of jazz art**

Is examined the specific of perception of jazz music, types of listener audiences and dialogic character of jazz communication, which is marked as a pair of concepts «hot» and «cool».

Key words: jazz art, communicative function, jazz listener, jazz audience, dialogic character of jazz.

Аннотация

Рассматривается специфика восприятия джазовой музыки, типы слушательской аудитории и определен диалогический характер джазовой коммуникации, который обозначен как пара понятий «hot» и «cool».

Ключевые слова: джазовое искусство, коммуникативная функция, джазовый слушатель, джазовая публика, диалогический характер джаза.

УДК 7.011.3

В.В. Дьяченко

ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ЗВУКОРЕЖИСУРІ

Мистецькі технології відтворення і фіксації звучань, що використовуються в звукорежисурі, мають тривалу історію. Вона поділяється на два періоди: первісний або прото-період та сучасний. В даному дослідженні виокремлюємо народження мистецьких технологій, що беруть свій початок у давній історії світу та дату здійснення першого звукозапису Томасом А.Е. в 1877 році, що вважається початком історії звукорежисури.

До прото-періоду в звукорежисурі (термін запропонувала Бєлявіна Н.Д.) входить: розвиток технологій виготовлення музичних інструментів, встановлення принципів нотації та музичної теорії, науково-технічні революції і відкриття (механіка, акустика, фізика, математика, психологія слухового сприйняття), перші спроби фіксації і відтворення звучань (механічні пристрої, фіксація звучань без можливості їх відтворення).

Музичний інструмент розглядається нами в даному випадку як пристрій для генерування, обробки та підсилення музичного звуку. Така думка висловлюється І.Алдошиною, Р.Притсом – класичний музичний інструмент, це «механо-акустичний перетворювач, в якому під впливом зовнішніх сил відбуваються вібрації пружних тіл та випромінювання звуку в навколишній простір» [1; 201]. Також «Музичний інструмент – пристрій (прилад) для перекладу виконавцем символічних знаків (нот) у відповідні музичні звуки» [1; 201]. Технології музичних інструментів, як і традиційна їх класифікація за Хорнбостелем і Заксом, можливо класифікувати в залежності від принципів роботи пристрою створення звукових коливань: аерофони (духові), ідіофони (самозвучні, наприклад, перкусія), хордофони (струнні), мембранофони (барабани) [8; 524].

Основні технології сучасних музичних інструментів, як пристроїв відтворення звучань, народились у XVII-XVIII ст. з першою науковою революцією і розвитком механіки. Наприклад, із XV ст. з’являються гвинтові механізми для натягування мембрани на ударних інструментах, з допомогою яких змінюється висота тону не тільки враховуючи розміри інструменту, а й за допомогою гвинтів, що розтягували обруч із натягнутою на нього шкірою (мембраною). А у 1821 році виникають механічні литаври з педальним механізмом [12; 3].

У дерев’яних духових інструментів відбудеться перехід до мундштучної флейти та застосування звукопровідного каналу, а також народження поперечної флейти. Йоганн Георг Тромліц (1725-1805 рр.) використовує монохордно-математичний метод акустичних розрахунків для визначення місця розташування звукових отворів. Він удосконалив 8-клапанну систему інтонаційного настроювання інструменту за допомогою гвинтів або зміни довжини внутрішнього каналу інструменту, розробив флейту з відкритими звуковими отворами. Реформу клапанної системи у дерев’яних духових здійснив Т.Бем [6]. Винайдення нового елементу мистецької технології дерев’яних духових інструментів – «тростини, що вібрує», призводить до створення тростинних і язичкових духових інструментів. При цьому «резонаторами є закриті циліндричні або конічні труби» [1; 226].

Механічною революцією в створенні мідних духових інструментів є винайдення вентильного механізму, що перетворив трубу та інші види сімейства мідних інструментів з натуральних у хроматичні. Ще в 1826 році вентильні інструменти застосовувались у Росії в навчальних оркестрах морських екіпажів, саперних полках та ін. [12; 3].

Технології струнних смичкових, щипкових і струнно-клавішних інструментів розвиваються завдяки експериментам та в подальшому їх масовому виробництву майстрами музичних інструментів. Використовуються останні на той час дослідження в галузі акустики і механіки, як наприклад фігури Хладні [2; 200]. Технології клавішних побудовані на зв’язку

клавіші із струною, що торкається з'єднаного з клавішею металевий наконечника, що поділяє струну на певні інтервали і одночасно збуджує в ній звукові коливання (клавікорд). Струну чіпляє кусочок пір'я, шкіри або металу, наколотого на дерев'яний стрижень, що, в свою чергу, міцно закріплений на внутрішньому кінці клавіші (клавесин). По струні вдаряє молоточок, який вільно лежить на кінці клавіші, або закріплений на ній (фортепіано). Від матеріалу, який зачіпляв струну (генератора) залежав тембр інструменту, а від форми резонатора, матеріалу з якого він був зроблений – гучність і додаткові темброві якості інструменту. У струнних смичкових велику роль в утворенні тембру і гучності відіграли смичок, ширина смужки натягнутого на нього волоса, розташування струн, кілків, форма корпусу, матеріал, тип лаку. У щипкових – форма та розміри корпусу, матеріал, принцип звуковидобування – медіатор, пальці.

Одні з перших «прото-технологій» звукозапису і відтворення звучань – механічні пристрої: від простих пристроїв – музичних шкатулок, шарманок, мелодіонів до великих годинників (курантів) і складних механізмів на пневмомеханіці або електродвигунах (піанола, фонола, оркестріон, віоліст-фонола та інших). Тобто, це «механічні музичні інструменти, обладнані пристроями для виконання зафіксованих творів або награвань без безпосередньої участі музикантів» [9; 579].

За музичною енциклопедією «механічні музичні інструменти» можна класифікувати на прості (персні-печатки, табакерки, скриньки, ляльки, годинники-будильники) та складні (стаціонарні підлогові годинники, оркестріони, баштові куранти, «озвучені» карети). За технологіями запису і відтворення звуку їх можна поділити на ті, що діють за допомогою валу з штифтами та ті, що працюють за допомогою паперової (картонної) стрічки або металевого диска з перфорацією. Штифти і перфорації розміщуються в певній послідовності і являють собою механічний «запис» музики. Елементами механічних музичних інструментів є:

– джерело звучання: флейтові і язичкові органні труби з хутром, металева гребінка із зубцями різної довжини, набір налаштованих дзвонів, дзвінки, струни, барабани;

– механічні елементи фіксації відтворення звуку: вал, стрічка, диск, на яких знаходяться спеціальні штифти або отвори;

– механічні елементи генератора: руки, ноги людини; заводний годинниковий механізм, гирьова тяга, колеса карети яка котиться, пізніше – електромотора, а в далекому минулому – водяного приводу [9; 579].

До сучасного періоду можна віднести виникнення і розвиток технологій звукорежисури, а саме починаючи від першого звукозапису Т.А. Едісоном: у 1877 році він здійснив перший звукозапис, а в 1878 році запатентував свій винахід фонографа. Ці дати можна вважати офіційними щодо народження звукозапису. Із фонографом Едісона розпочалась епоха, пов'язана з появою технологічних засобів відтворення і запису голосу та музики [14; 340].

До сучасного періоду входять перші звукозаписи, формування галузевих напрямів у професії, масове виробництво і вдосконалення аналогової або комп'ютерної техніки (в залежності від років), вдосконалення інформаційної бази, вмінь і досвіду звукорежисерів, діяльність яких теж входять до технологічної бази професії. Вона, в свою чергу, складається з: наукового апарату (фізика, математика, акустика і психоакустика) та знань і досвіду звукорежисера; пристроїв обробки звукових сигналів, фіксації і відтворення звучань; методів створення вторинного (віртуального) звукового середовища, розташування звукових об'єктів у просторі фонограми та використання засобів аналізу фонограм; і безпосередньо утворення фонокомпозиції, тобто художнього твору.

Звукорежисер сучасного періоду працює з відповідними мистецькими технологіями: фіксація і видобування звучань (звукозапис, відтворення); обробка звучань за допомогою програмно-апаратного забезпечення або використання акустичних умов приміщення чи специфічних змін звучань акустичних випромінювачів; використання технологічного

ресурсу людини – технології суб'єктивного і об'єктивного аналізу звучань; розвинутий музичний, балансний, частотно-відносний слух; знання сучасних технологій для запису та відтворення музики і звуків; знання в галузі природничих наук і мистецтва.

На виникнення професії звукорежисера вплинули такі фактори: процес синтезу науки, технологій і мистецтва; соціальні потреби суспільства у засобах швидкого запису, передачі і фіксування інформації; переростання бізнесу в індустрію (шоу-бізнес) з великим грошовим обігом.

Надалі відбуваються наступні процеси: винайдення технологій звукозапису, кіно, радіо і телебачення; поява творчої професії звукорежисера як наслідок розвитку технологій; з'являються нові можливості в сфері звукозапису, а саме засоби для створення звукового простору фонограми з звукових елементів і форм. Наприклад, звук в акустичних обставинах, що сформовані музичним інструментом як генератором [1] звукових коливань, перетворюється в електричну форму з допомогою мікрофону, надалі передається від мікрофона крізь звуковий тракт на акустичні системи (колонки) й потім, у нових акустичних обставинах приходить до слухача, де першим, як правило, стає звукорежисер. Він же володіє творчими засобами, за допомогою яких може сформувати з віртуальних елементів і форм таку систему акустичних обставин, яка створить звуковий образ, що передає естетичну інформацію в певному часовому просторі слухачеві і сприймається ним як музичний або інформативний сигнал, художній твір тощо.

Існує декілька версій про етапи розвитку професії звукорежисера, наприклад роботи Меєрзона Б.Я. [7], Ігнатова П.В. [5], Алдошиної І.А. [1], Єфимової Н.Н. [4] та ін. [4; 15-20].

Аналіз історії мистецької діяльності звукорежисера можна класифікувати в залежності від способів формування звукового простору і поділити на наступні етапи: механіко-акустичний, електронне перетворення сигналів і магнітний звукозапис, цифровий звукозапис.

1877-1930 рр. – час первинного звукового простору і народження вторинного звукового простору, який є частиною процесу механіко-акустичного перетворення звучань, а засоби його редагування відбуваються за рахунок розташування в первинному просторі виконавців певним чином.

«Піонери» звукозапису використовують слухові навички, емпіричний і теоретичний досвід та естетичний слуховий досвід у розумінні структури і форми мистецтв, будова яких пов'язана з звучанням. Виникнення первинних технологій звукозапису (Т.Едісон) [3; 92] створило умови для народження професії звукооператора, відповідних видів його діяльності у сферах радіо і кіно, студійної та архівної звукорежисури (запис голосів тварин і птахів, етнічні архіви зібрані в етнографічних експедиціях). Обладнання для звукозапису і відтворення формують засоби художньої діяльності звукорежисера: звуковий сигнал (музика, мова, шуми) записувався за допомогою однієї тільки механічної енергії.

1930-1945 рр. – початок електронного звукозапису. З появою студійних і концертних акустичних систем відбувається формування повноцінного вторинного звукового поля як звукового простору. Він формується з появою технологій електронного звукозапису; розвитком нових напрямів роботи звукорежисера (кіно, театр, радіо). Цей період знаменується появою перших звукорежисерів; починають формуватися «школи» звукорежисерів (класична і сучасна). Характерною рисою періоду є поступове введення до вторинного звукового простору додаткових звучань у театрі і кіно (голосів, шумів, інструментів тощо), що сприяло відокремленню його від первинних музичних джерел звучання (оркестрів, ансамблів, дикторів), представлених у первинному акустичному просторі приміщення або концертної зали. Манера звукозапису класичної музики ще довго буде залишатися ортодоксальною школою.

Складність структури вторинного звукового простору, можливості редагування віртуальних звукових елементів у ньому, з'являються з першими приладами обробки звучань. Такі винаходи зазвичай були життєвою необхідністю для звукорежисерів, що

намагалися конкурувати на зростаючому ринку звукозаписів. Один із перших ефектів, що використовувався в історії звукозапису – реверберація. З народженням штучної реверберації звукорежисери отримали новий засіб для формування звукового простору фонограм, маючи можливість розташовувати джерела звуку в акустичних умовах, наприклад, великої концертної зали. Перші пристрої реверберації складались з ехо-камери, кімнати з певним часом реверберації та гучномовця і мікрофона, встановлених у ній.

1945-1978 рр. – період покращення можливостей звукозапису стосовно якості звучання і поява нових мистецьких технологій, що, в свою чергу, дало поштовх до розвитку нових стильових напрямів у музиці, які народились завдяки мистецьким звуковим технологіям, з якими експериментували звукорежисери, продюсери і музиканти. Вторинний звуковий простір стає результатом оперування звукорежисером засобами художньої виразності. Період позначається ерою магнітного звукозапису і його конкурента – грамзапису. Стверджуються і ускладнюються характеристики звукового простору за рахунок зародження і розвитку магнітного звукозапису, поліпшення акустичних якостей технології грамзапису, появи і розвитку нових технологічних особливостей в змішуванні і обробці звукових сигналів, що, в свою чергу, надало поштовх появі нових засобів виразності в звукорежисурі [5], тембральних характеристик та нових музичних стильових напрямів. З'являються перші експерименти з багатоплановістю та панорамуванням джерел звуку у звуковому просторі фонограми.

Із появою магнітного звукозапису [10], а пізніше перших засобів редагування звучань, звукорежисери і диригенти отримали засоби нової мистецької обробки звучань. Процес звукозапису перетворився на накопичення звукового матеріалу, під час якого виконують музичний твір декілька разів (записують декілька дублів) та дописують ті місця, що не сподобались звукорежисеру, диригенту, виконавцям або композитору. Після цього починається поєднання розрізнених дублів і частин твору у єдине ціле – монтаж, що призводить до виникнення «нової» звукорежисури – мистецької, коли звукорежисер виконує низку дій, спрямованих на «покращення» звучання музичного твору за його естетичними та слуховими уявленнями або за баченням музикантів. У цей процес входять добір найкращих фрагментів за виконанням та якістю звучання і «склеювання» їх до цілісної картини. Після цього звукорежисер також може вносити свої корективи в акустично-просторову характеристику звучання і звісно у музичний баланс твору. Тож результатом таких дій стає дещо інший музичний твір – відмінний від того, що був первинно виконаний. Цікаво, що навіть утворюється нова генерація музикантів – сесійних, тобто тих, що виконують певні музичні фрагменти або твори за замовленням автора чи звукорежисера.

1978-2000 рр. – народження цифрового звукозапису. Вторинний звуковий простір отримує нові форми та більш якісні характеристики. Звукорежисер отримує нові засоби художньої виразності і більшу самостійність у здійсненні творчого задуму. На студіях звукозапису і телеканалах використовуються цифрові прилади обробки, що імітують просторові характеристики приміщень та специфічні ефекти, динамічну обробку звукових сигналів. Поширюється масове виробництво звукового обладнання, що народжує нову професію «фрілансера». Фрілансер (англ. freelancer, вільний митець) – вільнонайманець, який сам шукає проекти і може одночасно працювати на декілька фірм, отже «сучасний фрілансер – фактично будь-який фахівець, що працює поза постійного штату компанії і без укладення довготривалого трудового договору» [17]. Період вільного творця, означений появою і поширенням вільних художників, звукорежисерів, продюсерів, виконавців і композиторів, що мають змогу завдяки мистецьким технологіям самостійно виробляти мистецькі твори та розповсюджувати їх на ринку у якості інтелектуального продукту.

У час розвитку цифрових технологій фіксації, відтворення, обробки і створення нових звучань, появи нових засобів виразності, комп'ютерних і Інтернет технологій, ще більше відбувається виокремлення звукорежисера як творчої людини. Цифрові звукозаписи джазової і класичної музики робляться на відео-цифрових системах, відеомагнітофонах. Із

ростом продаж компакт-дисків і пристроїв для цифрового звукозапису в середині 1980-х новітня технологія приходить у галузь популярної музики. Паралельно також існують технології аналогового звукозапису: багатоканальні (8, 12, 24 каналів) магнітофони, великі мікшерні пульти, технології синхронізації і міді технологій MIDI (Musical Instrument Digital Interface).

Перше десятиліття 2000 р. – період, коли редагування звучань та розташування їх у звуковому просторі фонограми стає більш зручним за рахунок цифро-аналогових технологій обробки звучань, що використовують відомі звукорежисери. Йде багаторазове ускладнення звукової картини за рахунок введення додаткових елементів до фонограми, яка перетворюється у фонокомпозицію. Розвиваються «школи» звукорежисури в Україні, Росії, Європі і Америці, у вищих навчальних закладах відкриваються кафедри, що випускають звукорежисерів, де викладаються спеціальні цикли фахових дисциплін, серед яких «Теорія і історія звукорежисури», «Звукорежисура», «Творча майстерня звукорежисера», «Мистецтво звукорежисури» тощо.

Виходячи з вищесказаного, можна сформувати такі закономірності. Ґенеза мистецьких звукових технологій пов’язана з етапами розвитку технології, науковими та технічними революціями в історії людства. Етапи розвитку професії звукорежисера, виникнення її видів і нових засобів творчої виразності (нові методи обробки звучань, способи запису й тому подібне) також пов’язані із розвитком технологій і науки. Тому ґенеза мистецьких звукових технологій – двосторонній процес, що залежить від етапів науково-технічного розвитку людства і розробок у галузі звукових технологій, які, в свою чергу, спонукають необхідність вдосконалення технологічної бази на тлі постійно зростаючих потреб суспільства в розповсюдженні і обміні музичною, звуковою інформацією, створенні постійних комунікативних зв’язків між виробниками фонограм, засобами масової інформації і суспільством.

Джерельні приписи

1. Алдошина И.А. Музыкальная акустика: Уч. для вузов / Ирина Алдошина, Рой Приттс. – СПб.: Композитор, 2006. – 719 с.

2. Большая Советская Энциклопедия: В 49 т. / Гл. ред. Б.А. Введенский. – М.: Сов. энцикл. – Изд. 2. – Т. 46. – 1957. – 672 с.

3. Едісон Томас Альва – Уилсон Митчел. Американские ученые и изобретатели / Уилсон Митчел. – М.: Знание, 1964. – 151 с.: ил.

4. Ефимова Н.Н. Звук в эфире: Учеб. пос. / Н.Н. Ефимова. – М: Аспект-пресс, 2005. – 141 с.

5. Игнатов П.В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: дис... канд. ист. наук: 17.00.09 / П.В. Игнатов. – М., 2006. – 192 с.

6. Качмарчик В.П. Конічна флейта Т.Бема – перший етап «тотальної модифікації» конструкції інструмента / В.П. Качмарик // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ, 2004. – Вип. 4. – С. 117-124.

7. Меерзон Б. Из истории российской звукозаписи / Б.Меерзон / Звукорежиссер. – М., 2006. – № 3. – 74 с.

8. Музыкальная энциклопедия: В 5-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., Советский композитор, 1973-1981. – Т. 2: Гондольера-Корсов. – 1974. – 960 с.; ил.

9. Музыкальная энциклопедия… – Т. 3: Коото-Октоль. – 1976. – 1104 с.; ил.

10. Пестриков В.М. Великое изобретение Вальдемара Паульсена / В.М. Пестриков // Радиохобби. – 1998. – № 6. – С. 2-3.

11. Радиохобби: журн. для радиолюбителей аудиофилов и пользователей ПК / Н.Е. Сухов. – К.: Сухов, 1998. – № 6. – 48 с.

12. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр: В 4 т. / Д.Р. Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1953. – 1956. – Т. 2. – 445 с.

13. Творческие портреты композиторов: Популярный справочник. – М.: Музыка, 1990. – 444 с.

14. Техника в ее историческом развитии: 70-е годы XIX – начало XX в.: Науч.-попул. изд. / Ин-т истории естествознания и техники АН СССР; Отв. ред.: С.В. Шухардин, Н.К. Ламан, А.С. Федоров. – М.: Наука, 1982. – 510 с.; ил.

15. Encyclopedia of Acoustics / Ed. by M.Crocker / V. 1-4. N.Y: Jonh Wiley & Sons. – 1997.

16. Островский В. Истоки и триумф магнитной звукозаписи: Архів журналу «625». – 1998. – № 3. – Електр. ресурс: http: // rus.625-net.ru.

17. Витушкин Д. Свободные копьеносцы атакуют: / Д.Витушкин. – СПб. ведомости. – Вып. № 099. – 02.06.2011 – Елект. ресурс: http: // www.spbvedomosti.ru.

Резюме

Розглядається історія деяких мистецьких технологій, які використовуються сучасними звукорежисерами.

Ключові слова: мистецькі технології, звук, звукорежисура, мистецтво.

Summary

Dyachenko V. **Origin and development of artistic technologies in to voice direction**

The author touches upon some of the history of technology in the arts, which use modern recording engineers.

Key words: technology in art, sound, sound engineering, and art.

Аннотация

Рассматривается история некоторых технологий в искусстве, которые используются современными звукорежиссёрами.

Ключевые слова: технологии в искусстве, звук, звукорежиссура, искусство.

УДК 7.08

А.О. Медведєва

ТЕАТРАЛЬНА МАСКА ЯК АТРИБУТ СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА

Маска у сценічному мистецтві має певну художньо-митецьку місію і виконує конкретні функції. Дослідження маски як об'єкту театральної культури нині налічує значний доробок.

У культурологічно-орієнтованих роботах маску розглядали С.Аверінцев, Н.Автухович, Т.Апінян, М.Бахтін, О.Гуревич, Ю.Лотман, А.Тахо-Годі, П.Флоренський, О.Фрейденберг, які розкрили символічне значення маски в історико-культурному контексті. Художньо-естетичні якості маски в театральній та сценічній діяльності вивчали О.Білий, М.Волошин, В.Іванов, акцентуючи мисцетвознавчі аспекти її змісту. Теоретики і практики театру і кіно А.Авдєєв, П.Брук, Н.Євреїнов, Ж.Барр, Г.Крег, М.Рейнгард, К.Станіславський, Г.Товстоногов, М.Чехов, показали можливості залучення маски в дії на сцені. У свою чергу, маску як мистецький засіб та об'єкт, залучали класики драматургії ХХ ст. О.Блок, Б.Брехт, Г.Лорка, Т.Еліот та ін.

Особливості використання маски у театральних експериментах відображені у роботах Б.Алперса, Ю.Бонді, Б.Захави, Б.Зінгермана, Н.Зографа, Д.Золотніцкого, В.Верігіной, Н.Горчакова, П.Громова, Ю.Крекне, С.Радлова, К.Рудніцкого, С.Серової, Ю.Смирнова-Новіцького, В.Соловйова, А.Тучінскої, Н.Філатової, І.Цімбал, С.Єйзенштейна, А.Райкіна, А.Рубба.

Маска як феномен культури притаманна як архаїчному, так і розвинутому суспільству. Як інструмент формування індивідуальності маска має постійні, по суті, не змінні функції, які однак, можуть бути задіяні в різних варіантах у конкретному соціально-культурному просторі.

Вагомий зміст мала маска у ритуалі і обряді. При переході ритуальної маски у театр, її семантична функція, мета використання, механізми моделювання, принципи взаємовідношення з учасниками та глядачами істотно змінюється, адже маска у ритуалі – предмет віри, сакральний, релігійний знак, із відповідними взаємодіями, обов'язками, регламентом, інклюзивністю в життєдіяльність соціуму. У різноманітних ігрових формах культури, де використовується маска, її «участь» питомо інша, однак це не заважає різним формам маски співіснувати разом, опосередковано впливати одна на одну, і, частково, перекривати інше «культурне поле».

В античному театрі маска характеризувала персонаж і грала на рівні з актором, визначаючи його статус, характер, емоційний стан образу, що не змінювався протягом вистави; вона знаменувала вихід людини на сцену, стираючи межу між життям та мистецтвом.

Середньовічний театр, що продовжував традицію античного театру, використовував маску як засіб передачі узагальненого символу. Зокрема була маска у церковних містеріях. Поступово у повсякденних виставах світського типу сформувалася система «стандартних» театральних масок, з яких найвідомішою стали маски італійської комедії дель арте.

В умовах народно-святкової культури, як показують дослідження, маску пов'язували з «радістю змін і перевтілень, із веселою умовністю, з веселим запереченням тотожності та однозначності» [1]. Її особливе ставлення до дійсності і образності, похідне від стародавніх, обрядово-видовищних форм, знайшли своє нове втілення в пародії, карикатурі, гримасі. Вони стали «синонімами» маски, її своєрідними двійниками. У масці яскраво розкрилася сутність гротеску. З іншого боку, похідні з ритуального дійства функції масок, такі як зміна зовнішності, експресивність, загострення смислу, гіперболізація, конструювання образу, зберегли свої начала у сценічному образі в сучасному театрі і на естраді.

Саме у театрі зміст латинського слова маска – «persona», є особливо ємким: воно

належить, по-перше, до маски, яку використовує актор, по-друге, до самого актора, і по-третє, до характеру, який актор створює. Тобто, говорячи про театральну гру у масці, можна говорити про маску, актора і сам персонаж як про результат творчої триєдності.

Моделювання образу у масці пов'язано з комплексом пластичної виразності актора і засобом імпровізації. Цей зв'язок полягає у психологічних особливостях, конкретних механізмах та параметрах психотехніки. Імпровізація багатофункціональна. Її розглядають як вид творчості, засіб сценічної гри та її результат. Окреме навантаження має маска у методиках навчання акторської майстерності. Основана на імпровізації, методична програма використовує можливості маски як засобу, адже у такій імпровізації присутні всі елементи художнього перевтілення, динаміка і «гострота» самопочуття.

Історія театрального мистецтва свідчить, що з імпровізацією і маскою були пов'язані практично всі форми демократичного театру: давньогрецький – мім, давньоримський – фесценніни, давньоруський – театр скоморохів, італійський – комедія дель арте, французький – ярмарковий театр. Показово, що кожна із зазначених форм вплинула на розвиток театрів у пізніші часи.

XX ст. принесло новий інтерес до театральної маски. Відомий європейський режисер Гордон Крег започаткувавши журнал «Маска», виголосив необхідність повернення цього важливого засобу маски на сцену, основоположного для відродження драматичного театру. Тільки поряд із маскою він розглядав питання про оновлення театру, виховання нового покоління новаторів – акторів, режисерів та художників.

Доречно згадати й про Крегівську концепцію художньо-мистецької місії актора, яку він розвинув у авторській теорії «актор і надмаріонетка». Г.Крег пропонує новий театр з унікально розвинутими акторами: їхня майстерність має перевищувати загально «зрозумілі» людські інтелектуальні можливості та фізичні реалії «окремого акторського організму». Вправність такого актора Г.Крег порівнює з вправністю «над маріонетки» – ляльки-маски, яку він підносить у ранг божественного ідола. Його мета у мистецтві – створення узагальненого, філософські насиченого образа, у якому, за ідеєю Крега, маска буде не просто визначенням «символу людського обличчя», а втіленням «закону особистості». У такий спосіб Г.Крег стверджував принцип універсальності актора, оснований на здатності поєднати у сценічній грі авторський, особистий початок зі зверхвиразністю. Обов'язковою умовою універсальності актора режисер бачив його здатність до імпровізації, технічне опанування якою, Г.Крег намагався розв'язати за допомогою тренінгу у масках комедії дель арте. Така ідея імпровізаційної техніки увійшла до у навчальних програм театральної школи, націленої на майбутнє: усвідомлюючи, що маска не буде користуватися попитом сучасного театр, Г.Крег бачив її повернення у театр майбутнього.

У театрі XX-XXI століть маски – невід'ємна частина сценічної творчості, питомо для реформаторів європейської сцени вона є одним із давніх знаків театралізації.

У театрі XX ст. маска пов'язана з підвищеною увагою до видовищності театру, його виразних засобів, що демонструють завоювання драматургії і режисури Нової хвилі.

Початки історії європейського та російського театрів у XX ст. знаменувала свідому орієнтацію на традиції використання театральної маски. У Росії такі тенденції на початку XX ст. об'єднує таких режисерів, як М.Євреїнов, О.Таіров, Є.Вахтангов і Вс. Мейєрхольд, незважаючи на те, що у творчій діяльності вони дотримувалися, подекуди протилежних уявлень. Показово-взірцевою у такому сенсі була постановка Вс. Мейєрхольдом «Маскарада», у якій він також взяв участь як актор. У постановці Вс. Мейєрхольд утілив нове розуміння лермонтовського «Маскараду», звернувшись до стилістичного поєднання відродженої комедії дель арте з рисами нового постсимволістського театру, створеного у Росії напередодні.

Спираючись на ідею Р.Вагнера щодо синтетичного театру, у якому і слово, і музика, і світло, і образотворче мистецтво, і ритмічний рух – «вплітається» в органічну тканину вистави, Вс. Мейєрхольд створив свою школу синтетичного театру і акторської техніки,

поєднавши гру драматичного і оперного артиста, танцівника, еквілібриста, гімнаста, клоуна У такому формуванні нового актора, він близький Г.Крегу. Актор Мейєрхольд занурювався в ігрову стихію професії, використовуючи прийоми гри різних театральних епох.

Сформований як антитеза школі К.Станіславського, яку пройшли усі провідні режисери того часу, новий російський театр поставив питання не лише інших, подекуди, не традиційних рішень вистави, а й методики роботи над професійною майстерністю; йшлося про те, чи потрібно створювати систему психологічних вправ, подібних йогівським, на якій, зокрема наголошував Ейзенштейн. Такі вправи робили для того, щоб актор увійшов саме у той стан, який при альтернативному підході досягається його зовнішньою грою. Ця проблема обговорювалася на різних рівнях, зокрема, публікаціях естетика та психолога Л.Виготського, щодо психології акторської гри. Він вважав, що при першому підході «місця для маски не залишається», при другому – вона може бути, а «такою ж дієвою як і в традиційному східному театрі».

У сучасних педагогів гра у масці також викликає певний інтерес. Однак, деяка «формальність» такого інструменту перевтілення і відсутністю досконалої методики його практичного застосування, щодо процесу навчання актора, не сприяють його залученню у практику сьогодення. Потреба навчити тіло «говорити» як головне завдання, сучасних педагогів вищих театральних закладів, зумовлює пошук ідей театралізації й маскування.

В естетиці сучасного театру, де домінуюче значення має візуальна, а не вербальна сторона, це спонукає до розвитку не лише вміння передавати слово, а в першу чергу форм його подачі. Актуальності набуває зовнішня виразність актора, його тіла, як матеріалу для створення смислових образів. Явище маски у театральному мистецтві відкриває у цій діяльності нові виразні можливості. Звернення до маски як до виразного прийому створення театральної вистави, і водночас специфічного явища акторського мистецтва, дає можливість глибинного розкриття творчого потенціалу виконавця. Розуміння актором того, що його сценічне існування у масці-образі сприяє надбанню ним сценічної свободи, розкриває його творчу індивідуальність.

Так у навчальних програмах Вс. Мейєрхольда підкреслювалась самостійність актора, його «композиторська» роль. Думка Мейєрхольда про всіляке мистецтво – як організацію матеріалу, в акторській майстерності полягала у тому, що актор водночас уявлявся і як матеріал, і як організатор. Ставлячи перед собою відповідне завдання, актор мав керувати діями – створювати образ зі свого власного матеріалу.

Дещо по-іншому формував світ погляди Є.Вахтангов, який у режисерсько-педагогічній практиці використовував маску як зв’язок між фантастикою та реалізмом. Маска в його роботах виступала головним атрибутом «фантастичного реалізму». У постановці 1922 р. «Гадібуці» за п’єсою С.Анского у театрі-студії «Габіма» Є.Вахтангов органічно поєднав у єдину систему гротеск та ритуальні й обрядові елементи, природними функціями яких є маскування обрядове та театральне. Розвиток вистави не був «вербальним» – він опирався на ритуальні складові – рух, маску, звук, старовину мову, екстатичну емоцію, динаміку дії, де ритуал наче відкривав вікно в інший світ. Відтак єврейський обряд бенкету для жебраків з етнографічного плану набуває висоти мистецького узагальнений. У момент найвищої емоційної напруги Є.Вахтангов застосовував режисерський прийом поступового переходу мови до екстатичного наспівування, підкресленої уваги до жесту, чим створив «симфонію пластичних знаків».

Оригінальний підхід до застосування маски у театральній педагогіці пропонував французький режисер Ж.Копо. У театрі Старої Голуб’ятні в Парижі в 1920-1924 рр. він практикував заняття з маскою, яку вважав «фактором психофізичного звільнення», рухомою силою перевтілення, одним з методів підготовки актора, який розвиває виразність, уяву, емоційну природу та здібність аналізувати. Практика роботи з маскою у Ж.Копо слугувала надбанню акторських вмінь органічного існування в будь-якому запропонованому режисером жанрово-стилістичного рішення. Жак Копо, вважав, що гра в масці це не тренаж

міма, а рухливий тренінг – акторський метод підготовки, який «звільняє уявлення і чуттєвість актора». Саме тому Ж.Копо, Ж.Леко та інші зарубіжні режисери-педагоги використовують заняття у масці для розвитку виразної гри актора, коли він виходить на сцену *без маски*.

Використання маски в акторській практиці є своєрідний психологічний механізм, який виражається у наступному: виконавець, який надягнув маску, перевтілюється в другий персонаж, який може виконувати дії неможливі у повсякденному житті. Находячись у «безпеці» за маскою, яку він представляє, актор найбільш вільно може дати вихід творчій енергії, фантазії, яскраво виявити свою сутність.

Маска – важлива складова трансформації сценічного образу, де «трансформація – це здібність артиста до легкого перевтілення на очах у глядача», засіб, яким він користуються для підкреслення ігрового характеру видовища. Трансформація підтверджує умовність театральної дії, і надає можливість артисту показати себе в іншій формі існування на сцені, трансформація вигідна артисту, тому що він може з її допомогою більш повноцінно і більш різноманітно розкрити свою обдарованість, адже глядач «зазвичай буває у захваті від різкої і активної зміни у акторській поведінці, уже сама миттєвість і таємність цієї зміни діє на глядача, надзвичайно ефективний артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, найбільш високого рівня переконливості» [6,57].

Як інструменту трансформації образу, масці властиві спрощення явища та його перебільшення, за двома типами трансформації – побутовим та поетичним, кожний з яких має свою маску. У побутовій трансформації відсутня зовнішня окраска, що пов’язана з комедійністю та гротеском. Побутовій трансформації властиве співвідношення характеру і характерності. Маска побутової трансформації нейтральна або має конкретну характерність. Поетична трансформація відмінна від побутової і більше пов’язана зі зовнішнім виявленням. Поетична трансформація відокремлює персонаж від побутової правдивості і веде його до узагальнення коротким шляхом, «забуваючи» про мотивацію та життєву логіку, адже трансформація відбувається за допомогою театральної маски.

Таким чином, театральна маска, важливий та необхідний атрибут сценічного мистецтва, відкриває шлях до глибинних пластів творчої енергії і інтенсивного прояву художньої виразності актора, потребує сучасного наукового осмислення, у тому числі в культурологічно-мистецтвознавчому аспекті.

Адже формування нових типів культур призводить до зміни семантичної, пластичної та художньо-мистецької місії маски, змінює вектор її функціонування. Важлива у часи великих політичних, соціальних і культурних змін, маска відповідає викликам часу, в якому існує. Її місія може не повторюватися у певний історичний момент у своєму споконвічному вигляді, традиційному, але її функції інвертуються і залишаються життєздатними.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Реннесанса / М.М. Бахтин. – М.: Изд-во худ. лит., 1965.

2. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Маска как элемент культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М.: Языки словянских культур, 2007. – 344 с.

3. Иванов В.В. Русские сезоны театра Габима (1916-1930): автореф. дис… докт. искусств. / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М., 1999. – 36 с.

4. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.

5. Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конф. – Вып. I / Ред.-сост.: Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. – М.: ОГИ, 2001.

6. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»).

7. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9-ти т. / Константин Сергеевич Станиславский. –

М.: Искусство, 1989. – Т. 3. – 280 с.

8. Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и театр Старой Голубятни / Е.Л. Финкельштейн. – Л.: Искусство, 1971. – 215 с.

Резюме

Розглядаються функції маски як атрибут театрального дійства, її універсалізм як виразного засобу театрального мистецтва, задіяний у роботі митців сцени у різні історичні періоди.

Ключові слова: маска, трансформація, театральне мистецтво, образ, імпровізація, актор.

Summary

Medvedeva A. **Theatrical mask as attribute of a stage action**

Mask was born in the depths of mythology and folklore, and as the organic component is a cultural code that reveals the nature of time and society that created it. From ancient times mask was an important attribute of theatrical performances. It is characterized by various forms, kinds and genres of performing arts. Universalism of this expressive kind of art based on the verifying content and performing methods in the mask.

Key words: mask, transformation, theater's art, image, improvisation, actor.

Аннотация

Рассматриваются функции маски, как атрибута театрального действа, ее универсализм, как средство выразительности театрального искусства, который задействован в работе деятелей сцены в разные исторические периоды.

Ключевые слова: маска, трансформация, театральное искусство, образ, импровизация, актер.

УДК 792:008

О.А. Апчел

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР ЯК ВИД СУЧАСНОЇ ПОСТДРАМАТИЧНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Актуальність дослідження документального театру заснована на проблемі практичної відсутності єдиного розуміння визначення цього виду театру у полі сучасної культури. Не охарактеризовано новий тип культури, що базується на принципах дисипації мистецтва і зокрема – документального театру. Не існує повноцінного дослідження, присвяченого історії виникнення документального театру, методам роботи актора, режисера і драматурга в такому театрі. Тільки на практичному рівні виявлений зв'язок окремих елементів документального театру з так званим «постдраматичним театром», що є важливим науково-практичним завданням для мистецтвознавства і культурології. Не існує фундаментальних робіт, які б розкривали значення і особливості документального театру у світовому театральному мистецтві, і зокрема на пострадянській території, до якої залучаємо і українській театральний простір.

Для дослідження документального театру в полі сучасної культури необхідно розглянути характеристики мистецтва сучасності взагалі і безпосередньо сучасної театральної культури.

Стан сучасної культури більшістю дослідників характеризується як «кризовий», «критичний», «міжепохальний», «трансгресивний», «пороговий», «прикордонний» або «перехідний». Таким чином, подібне переповнення гносеологічного простору такою кількістю синонімів свідчить про напружені спроби осмислення сучасного соціокультурного стану. Визнання перехідних станів нормальними і необхідними фазами розвитку культури виникло відносно недавно під впливом теорії систем, синергетики, теорії інформації і кардинальних зміни у формогенезисі. Особливе значення в епоху постмодернізму набувають питання визначення межі мистецтва та не мистецтва, зв'язків між різними процесами художнього та нехудожнього порядку, усвідомлення глибинної спорідненості феноменів культури як цілісної системи. І мистецтво театру на даному етапі вільно оперує досягненнями багатьох галузей людської діяльності, а арсенал театру використовуються іншими художніми і нехудожніми стратегіями. Водночас усі адекватні сучасності процесі суттєво впливають на театральну художню дійсність.

Документальний театр, базуючись на текстах вербатім (метод створення тексту для театральної вистави шляхом монтажу дослівно записаної мови реальних людей), знаходиться в площині пошуку внутрішньо видової сценічної мови, унікальність якої обумовлена як внутрішніми концепціями театру, так і діалогом з іншими видами мистецтв. Особливості взаємодії мистецтв представлені в семіотичних концепціях російських вчених: Я.Лінсбаха, Ф.Шмідта, Ю.Лотмана, Б.Успенського, Д.Сілічева; і в роботах зарубіжних авторів: Г.Вел'фіна. Б.Капіци, В.Бенвеніста, Б.Кокюла, К.Пейруже, Ф.Тюрлеманна, Ш.Коллена, в яких дослідники визначають своєрідність мов різних видів мистецтва та особливості їх відносин. Важливим питанням у дослідженні документального театру є його системна структура, яка тим чи іншим чином наповнена смислами і знаками. Теорія семіотичної інтерпретації твору мистецтва знайшла своє відображення у дослідженнях Н.-Л.Прака, У.Еко, Ю.Лотмана, В.Маркузона, М.Громова, О.Іконникова та інших вчених, дослідження яких суттєво вплинули на виникнення і подальший розвиток семіології мистецтва.

У статті документальний театр розглядається як окремий вид театрального мистецтва, що знаходиться у відкритому діалозі з сучасною людиною, культурою, мистецтвом, наукою, філософією, державою і всесвітом і сфокусований на активному використанні терапевтично-мистецького «ефекту зцілення». На зміну концепції «ядра культури» в середині минулого

століття прийшло розширене поняття культури як усіх текстів, створених людиною. Таке розуміння, на наш погляд, дає можливість вийти з різко окресленого суб'єктивно-ідеологічного культурного кола. Для дослідження документального театру в полі сучасної культури необхідно підійти до проблеми культури одночасно на рівні її повсякденних проявів і інтелектуальної рефлексії. Через те, що об'єкт дослідження є частиною постмодерністської реальності, необхідно відзначити, що вивчення культури постмодернізму являє собою певну складність, обумовлену відсутністю часової дистанції. Проте реальність свідчить про появи ознак становлення пост-постмодерну, що суттєво доповнює аналіз документального театру, в осмисленні якого з'являються терміни «постдокументальний» і «постпостдокументальний».

Фундаментальне дослідження Ю.Лотмана «Про мистецтво» присвячене загальним проблемам мистецтва і, зокрема, театру, в якому розкриті основні закони виникнення й існування художнього твору, в тому числі вистави, також стало у нагоді під час написання статті. Специфіка театру взагалі як виду мистецтва виявляється на основі теоретичних досліджень М.Кагана, В.Ванслова, В.Шалімова, А.Михайлової, Н.Зорка, В.Цапеш, а також робіт видатних режисерів К.Станіславського, Ю.Завадського, А.Ефроса, Г.Товстоногова, М.Захарова; стосовно особливостей документального театру – в роботах А.Арто, Є.Ґротовського, Б.Брехта, П.Вайса, Е.Піскатора, Л.Курбаса, Вс.Мейєрхольда та багатьох інших відомих театральних режисерів акторів, художників, композиторів, драматургів. Основні термінологічні поняття розкриті у «Словнику театру» П.Паві.

Доповнення щодо сучасного театрального експерименту, його функцій, особливостей і значення у загально театральній практиці надає дослідницько-узагальнююча праця В.Руднєва «Словник культури ХХ століття». Виникнення і розвиток документального театру сучасності, особливості його становлення на тлі пострадянського театрального процесу описані у статтях Г.Заславського, О.Грєміної, М.Давидової, Г.Фішера Девсона, М.Угарова, І.Болотян, де автори наголошують на достатньо вагомому значенні здійснення таких процесів. Існує і протилежна думка, виходячи з якої – документальність у театрі не є інновацією, або явищем сучасності – це закономірний процес ускладнення взаємовідносин глядача з театром у епоху інформатизації життя. Подібна думка висвітлена у роботах Ю.Телепман, М.Рашкоффа, О.Бєміної.

Важливим джерелом для розуміння документального театру як окремого виду сучасного театрального експериментального мистецтва в новому типі культури є зібраний автором особистий архів зафіксованих дискусій і майстер-класів, семінарів, театральних практикумів, фестивальних дискусій, обговорень та інших проявів емпіричного аналізу сучасного документального театру провідних практиків і теоретиків театрального мистецтва України і Росії, таких, як М.Разбежкіна, В.Лєванов, Клім, В.Горіславець, Н.Ворожбіт, П.Руднєв, О.Греміна, М.Гоманюк, М.Угаров, Т.Могілевська, М.Курочкін, О.Ковальська,О.Вісловь, О.Денисова, М.Дурненков, Є.Казачков, М.Крапівіна, Г.Заславский, О.Зензінов, М.Калужський, В.Фаер тощо.

Сучасне мистецтво, а з ним і документальний театр, не тільки є різноманітною формою свідомості, спрямованою до високих не дидактичних і не описових ідеалів. Це відкрита морфогенетична система, що увесь час поповнюється конвергентною (компромісною) взаємодією всіх планів буття і мислення. Загальнонаукове пізнання відходить від переважання матеріалізованих концепцій на користь енергоінформаційного мислення, яке базується на мислетворенні. Саме тому метою дослідження є аналіз сучасного документального театру як відкритої системи актуального мистецтва у ситуації становлення постдраматичної театральної культури.

Сучасна наука дозволяє дослідникам різних галузей гуманітарного знання застосовувати такі дефініції, як «біологічне поле», що розширює розуміння понять «психічна енергія» і «енергія мислення», або поняття «фізичного вакууму» і «ефекту зцілення», які розкривають особливості «тонкого» нематеріального світу. Знаходячись у полі вище

перерахованих дефініцій документальний театр, як окремий напрям або вид, до минулого століття не формувався, на практиці використовувалися окремі його елементи та напрацювання. Інтерес до документа в театрі формується в середини 1920-х рр. (постановочна практика Е.Піскатора на Заході і радянський досвід агітаційного театру), в період народження і розвитку режисерського театру. Важливо зазначити, що суттєва різниця між західноєвропейським і російським художнім світосприйняттям у документальному театрі існувала на всіх культурно-історичних етапах його розвитку і спостерігається зараз. У новому типі культури, який на даний момент розвитку людства знаходиться на стадії становлення та теоретичної артикуляції, актуальним є використання міждисциплінарних термінів, що розкривають багатовимірність окремого явища. Саме тому термін «дисипативна система» або «дисипативна структура» надає предмету дослідження можливість конкретизуватися на усіх рівнях (як явище культури, як явище мистецтва, як явище театрального мистецтва, як вид театру, як окрема режисерська, драматургічна або акторська техніка). «Дисипативна система» (від лат. Dissipatio – розсіюю, руйную) – відкрита система, що абсолютизує собою стійкий стан, що виникає в неврівноваженому середовищі за умови дисипації (розсіювання) енергії, що надходить ззовні. Культура завжди існує в складній взаємодії двох складових: стійких, стабільних, структурно оформлених зв'язків та динамічних, мінливих процесів. Мистецтво в системі сучасної культури наочно демонструє сутність дисипативних процесів. Творчість як діяльність є найскладнішою нелінійної системою і керувати нею «командними» та «адміністративними» методами не вдається, необхідно враховувати структурування, що відбувається в ній за законом даної системи. В якості керування виступають умови, що створюються самим середовищем, «хаосом», що, в свою чергу, сприяє самовдосконаленню системи. Прагнення до стійкості в зазначених складноорганізованих системах здійснюється при спрямованості діяльності творчості до аттрактивної мети, тобто до стабільності. Аттрактивною суттю розвитку творчості (зокрема театральної) можна вважати пошук істини або ідеалу. І тут важливою методологічною проблемою дослідження стає те, що для створення документальної вистави використовуються твори і матеріали авторів, що мають різні погляди на мистецтво і реальність, тому як необхідна складова розглядається варіативність категорії «правди».

Естетична програма документального театру, орієнтована на реальність, документалізм, актуальність, автентичність висловлення, активну позицію публіки, пошук власних культурних джерел, провокацію, верховенство тексту в театрі. Постмодерний театр виносять у дослідженнях поза дискурс, натомість у ньому панують медитація, пластика, ритм, звук, порожній простір, мовчання. Різноманітність характеристик призвела до появи численних досліджень театру, в яких, починаючи з 1970-х років, виникають спроби описати властивості цієї театральної епохи. Але її характеристики часто неосяжні, строкаті і багатозначні: уривчастість театрального часу, процесуальність, фікціональність, гетерогенність, позатекстуальність, плюралізм, множинність кодів, диверсія, повсюдність, перверсія, актор як дійова особа і одночасно центральна тема театру, деформація, функція тексту як базового матеріалу, деконструкція, ставлення до тексту як до авторитарної і архаїчної інстанції, відмова від інтерпретації тощо. Тобто традиційна драматична конструкція театру змінилася на «нову» і знаходиться в процесуальній зоні, яка на даний момент відходить від тотальної реконструкції. Таке тяжіння до відходу від хаотичної постмодерністської естетики в сучасній театральній практиці Заходу в останні роки часто визначається терміном «постдраматичний театр». Утім точного визначення цього терміну не виявлено, найбільш ємним та точним на сьогоднішній день визначенням, можна вважати монографію німецького теоретика Х.Леманна «Постдраматичний театр» і книгу театрального історика Еріки Фішер-Ліхт «Естетика перформативності», які досі залишаються не перекладеними у повному обсязі і недостатньо відрефлексованими у вітчизняній науці. Втім концепція постдраматичного театру, висунута Х.-т. Леманном у 1999 р. активно обговорюється і використовується як теоретиками, так і практиками сучасного

театру. Вважаємо доцільним ввести документальний театр для збільшення об'єму його розуміння в зону театру постдраматичного. Ця думка не є аксіомою, гіпотетичне припущення існування подібного зв'язку надає можливість простежити багатовимірність документального театру, театру взагалі, мистецтва і зокрема культури. Постдраматичний театр фокусується на складних, суперечливих, часом розбіжних взаємовідносинах драми і театру з привілеєм візуального. Мова йде про глобальну зміну оптики театрального двостороннього (глядач-сцена) сприйняття, що зачіпає всі зацікавлені сторони: режисерів, акторів, драматургів, глядачів, критиків і дослідників. Однією з рис постдраматичної ситуації, як це не парадоксально, і є момент того, що при безумовно високому ступені саморефлексії (пост) сучасного мистецтва, усереднений критичний дискурс нерідко продовжує спиратися на естетичні штампи XIX ст. Водночас постдраматічний театр не оголошує «кінець театру», а наголошує на тому, що театр взагалі як метанарратив продовжує свій безперервний і стадіальний розвиток. Постдраматичний театр апелює до експериментального простору і передусім до молодої публіки, залишаючи їм право на «відбір» тільки того, що «потрібно» конкретній людині, в конкретному просторі-часі. Дія у постраматичній ситуації театру відбувається в драмі, а її час визначається як час, що йде за часом, визначеним драматичною парадигмою. На відмінність від класичної драми, яка не є процесуальною в контексті миттєвого творення «зовнішньої» форми, хронотопічна конструкція «постдрами» – «гнучка». Структура драми відтворюється під впливом колишніх естетик і актуальності, а не твориться, а в класичній ситуації створюються тільки смисли, процесуальність яких закладена в сприйнятті глядачем класичного драматургічного твору. Але дослідники часто спекулюють на ствердженні, що в такому розумінні нічого нового не з'явилося, що подібні ідеї існували в інших змінних парадигмах театральної естетики. Омана проявляється в уявленні про те, що постмодерний (а за ним і постдраматичний) театр потребує класичних норм, тому що знаходить свою ідентичність у дистанціюванні і полеміці з ними. Тому що, окрім логіки дистанційної рефлексії погляду існує естетика внутрішньої логіки предмету, яка може бути і «предметом у собі». Хоча власного апарату «нова форма» ще не створила, існують окремі характеристики, що свідчать про відмінність постдраматичного театру, в якому розвивається постдокументалізм. Виникає новий, багатошаровий театральний ландшафт, закони якого ще не встановлені: образи більше не ілюструють сюжет, стираються жанрові межі, кристалізуються форми унікального або серійного проекту (події) з активним пошуком нових контактних зон, нових відповідностей між різними практиками, інституціями, просторами, структурами і людьми. Експериментальна природа постдраматичного театру наголошує на необов'язковості бути зрозумілою, результати можуть розчаровувати, а потенціал розвитку може бути глибоко прихованим, окремі віртуальні, візуальні, вербальні тощо елементи можуть сприйматися як «знак», не сприйматися або одночасно щось позначати і не позначати нічого. Саме цей момент виявляється глибоко важливим при вивченні документального театру і його «постформ». У сучасній науковій ситуації, де театральна семіотика охороняє інтерпретаційні стратегії театру, наше дослідження потребує надати дискурсу про документальній театр можливість орієнтуватися на знак, який має право не нести в собі сенс, спираючись на ідею Канта про предмет і уяву про нього. Тобто конкретна аудиторія, тема, час презентації вистави тощо можуть спровокувати знак до самостійної самоідентифікації. Такім чином, у подальшому дослідженні окремі місця, де методологія буде спиратися на практику семіотики, можуть сперечатися з фундаментальним сенсоутворюючим принципом семіотики. І на наш погляд, це ще один парадокс сучасної культурної дисипативної процесуальної ситуації: створення значення для його ліквідації і ліквідація об'єкту для створення нового смислу відбуваються в культурі, соціумі і мистецтві одночасно. Можна припустити, що цей процес у документальному театрі інтуїтивно тяжіє до автентичності, ігноруючи художню макроструктуру, якою і є класична драма, що навіть найреалістичнішими методами створює лише подобу життя, де кожен елемент є знак, а

кожен знак несе в собі сенс, тоді як реальне життя може відбуватися без знаково-сенсової ілюзії.

Мистецтво концептуалізувалося за рахунок того, що метою художніх практик замість репрезентації стало переживання реальності і зміна завдання реципієнта, якому більше не потрібно реконструювати задум автора, відновлювати мотивацію створення художнього об'єкту, завданням глядача стає мобілізація власних здібностей співчуття і переживання, тобто активізація власного інтелектуально-емоційного унікального апарату. Змінюється природа акторської поведінки, яка існує в зоні «перформансного спостереження», не граючи роль, він надає реципієнту провокативну можливість спостереження за спостереженням (наприклад, техніка присутності, подвійність перевтілення і комунікації, «психодрама», документальне сценічне свідоцтво тощо).

У постдраматичному театрі глядач осмислює свою оптику, починає розуміти своє сприйняття як дію, де в кожному новому циклі видовища реципієнт відокремлює конкретні деталі і нові відчуття, тобто «охудожнює» повторення власним сприйняттям його. Постмодернізм, якій в деякому смислі нарікає на втрату наративу, змінюється новим часом, що фіксує можливість одночасного існування і співіснування «наративно-ненаративної» моделі. Тобто ностальгічна естетика сучасного типу культури розвивається в бік медитативного споглядання «тут і зараз». Наступна особливість постдраматичної ситуації спирається на «незавершеність» постмодерністської думки [8], де незакінченість після дії є новою реальністю, що розвивається поза театральною структурою.

За Х.-т. Леманном причини появи пост драматичної ситуації пов'язані зі зміною форм суспільної комунікації. Дослідник виділяє важливий зсув змісту поняття «театральний знак», фіксує появу нового театрального тексту – «постдрама». Тут вербатім не як метод, а як конкретний текст для театру теж примикає до постдраматичної ситуації. Текст не є більше серцем театру, а лише елементом, шаром, матеріалом для зображення, або висловлювання. Також за Х.-т. Леманном відбувається зростання ролі невербальних засобів і театрального дискурсу, поява специфічної «постдраматичної енергії (енергетики)» і підсилюється значення «наскрізного монтажу». І знов естетика документального театру підкріплюється теорією німецького дослідника, де стан домінує над ідеєю і дією: «Новому театру притаманна категорія не дії, а стану, де головне – зображення, а не історія, не послідовний виклад фабули» [7].

Постдраматичний театр активніше, ніж драматичний, включає глядача в дію і відмовляється від фігуративного-центричних планувань, акцентуючись на оновленому розумінні пластики («єдина тема тіла»). Змінюється ставлення до композиції: вільне розташування фрагментів драми, зміна послідовності фрагментів згідно режисерського трактування або розрахунку на конкретну аудиторію. Можна стверджувати, що «пост» процеси пов'язані з глобалізацією, що надала театральному дискурсу новий інструментарій, заснований на контакті. Зрозуміло, що постмодерністське сприйняття тексту театру протиставляється традиційній сценічній розповіді, де «висловлювання» не припускається як форма. Тоді ж як у поткласичній ситуації виникає дискурс стосовно передумов виникнення висловлювання (ідея, проект), самого висловлювання (вистава, акція), і його наслідків (соціальна активація, реакційні виступи, мистецькі «порушення»). Сучасна форма дискурсу розширюється до рівня публіки, де простір слова включає в себе глядацьку залу нарівні зі сценою. Окрім імпровізації постдраматичний театр пропонує нову активну форму існування сучасного театру – читання, з її різновидами, обґрунтованими етапністю роботи над тексом: «ворк-ін-прогрес» («work-in-progress»), бліц-вистава тощо. Форму читання п'єси, з подальшим її обговоренням і показом на експериментальній сцені,активно використовує документальний театр, демонструючи великий масив текстів в цій естетиці.

Документальний театр – це спроба перенесення дійсності на сцену театру, подеколи в супереч із традиційними художніми системами. «Стара школа» виконавського і режисерського мистецтва виявилася нездатною, працювати з документальними текстами,

саме тому на головній площадці документального театру на пострадянському просторі – московському «Театру.doc» акторами стали драматурги, режисери і непрофесійні виконавці, це ж стосується і українських сучасних документальних вистав у Києві, Херсоні, Вінниці, Харкові, Львові, Черкасах.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням культурологічного значення дисипативної документальності в мистецтві і освоєнням нового типу театру – постдраматичного. За часи практики документального театру виявилося, що майже ніхто з професійних артистів не в змозі працювати з реальними текстами, що сигналізує про важливість створення нового типу акторсько-режисерської підготовки за законами постдраматичного театру, для чого необхідно глибоке практично-теоретичне осмислення вище описаних процесів. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме створенню навчальних програм для фахівців у галузі театрального мистецтва і культурології. Дослідження документального театру, як окремого виду сучасної постдраматичної театральної культури, уможливлять доповнення курсу лекцій з історії і теорії театру, сучасного мистецтвознавства і культурології в профільних ВНЗ.

Джерельні приписи

1. Абдуллаева З. Постдок: неигровое / игровое / З.Абдуллаева – М.: НЛО, 2011. – 480 с.

2. Астафьева О.Н. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы / О.Н. Астафьева. – М.: МГИДА, 2002. – 295 с.

3. Давыдова М. Конец театральной эпохи / М.Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – 384 с.; ил.

4. Дианова В. Постмодернистская философия искусства / В.Дианова. – Спб.: Петрополис, 1999. – 238 с.

5. Ефременко О.С. Читка как театральный эквивалент «новой драмы-2» / Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций / О.С. Ефременко: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф. / Ред.-сост. И.Г. Яськевич, отв. ред. О.С. Ефременко. – Новосибирск, 2011. – С. 134-145.

6. Каган М.С. Синергетическая парадигма диалектика общего и особенного в методологии познания разных сфер бытия / М.С. Каган // Синергетическая парадигма: нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 28-49.

7. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем. Ю.Лидерман / Х.Т. Леманн. – «НЛО» 2011. – № 111 (Пер. вып. поизд.: Lehmann H.-T. Post-dramatisches Theater. – Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. – 214 s.)

8. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур: Семиотический аспект / Ю.М. Лотман. – Тарту, 1983.

9. Пави П. Словарь театра / П.Пави; Пер с франц. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.; ил.

10. Хассан И. Культура постмодернизма / И.Хассан / Современная западноевропейская и американская эстетика: Сб. переводов / Под ред. Е.Г. Яковлева. – М.: Книжный дом «Университет», 2002. – С. 113-123.

11. Bident C. «Et le theatre devint post-dramatique – Histoire d'une illusion», in Theatre / C.Bident. – Public, n. 194, 2009. – P. 76-82.

12. Fisher Dawson G. Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies) / G.Fisher Dawson. – N.Y.: Greenwood Press, 1999. – 272 p.

13. Lehmann H.-T. Post-dramatisches Theater / H.-T. Lehmann. – Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. – 214 s.

Резюме

Аналізується вид сучасної театральної культури – документальний театр як відкрита дисипативна система, ознаки якого виявлені в пошуках реалістичного мистецтва і проявлені в концепції «постдраматичного театру».

Ключові слова: документальний театр, постдраматичний театр, сучасний тип культури, дисипативна культура, режисура, «Нова драма».

Summary

Apchel H. **Documentary theater as a separate type of modern theatrical Post-dramatisches culture**

Here is given analysis of the contemporary theater culture – documentary theater as an open dissipative system, the signs of which were found in the search for realistic art, and manifested in the concept of «Post-dramatisches Theater».

Key words: documentary theatre, Post-dramatisches Theater, modern type of culture, culture is dissipative, directing, «New Drama».

Аннотация

Анализируется вид современной театральной культуры – документальный театр как открытая диссипативная система, признаки которого обнаружены в поисках реалистического искусства и проявлены в концепции «постдраматического театра».

Ключевые слова: документальный театр, постдраматический театр, современный тип культуры, диссипативна культура, режиссура, «Новая драма».

УДК 821.161.2-3.09

О.М. Мельничук

ФАУСТІВСЬКІ МЕТАМОРФОЗИ В СИМВОЛІСТСЬКІЙ ДРАМІ ЯКОВА МАМОНТОВА «ДІВЧИНА З АРФОЮ»

Звернення до творчого спадку вітчизняних діячів культурно-мистецького процесу початку ХХ століття завжди на часі. Особливо, коли йдеться про таку постать, як Я.Мамонтов, творчість якого була несправедливо забута і досі ще не досліджена належним чином.

Народився письменник у селянській родині на Сумщині – на хуторі Стріличному. Сьогодні ж відомий світові як поет і новеліст, історик театру і теоретик драми, педагог, театральний критик і драматург.

Науковий аналіз мистецького доробку Якова Мамонтова нині лише розгортається. Доречно назвати праці Й.Кисельова, Ю.Костюка, М.Острика, А.Кравченка, Н.Щур, окремі дисертаційні дослідження (Г.Семенюк, С.Хороб, О.Гудзенко та ін.). Що ж стосується синтетичних праць, спеціально присвячених аналізові символістської драматургії митця, то їх на сьогодні поки що не існує.

У світлі нового часу вимагає ґрунтовного переосмислення чи не весь творчий доробок митця, а особливо його рання символістська драматургія, яка у своїх ідейно-типологічних зв'язках та індивідуальній своєрідності поряд із творами Лесі Українки, В.Винниченка О.Олеся, С.Черкасенка та ін. гідно презентує українське модерне мистецтво в європейському культурному просторі.

Мета статті – проаналізувати символістську драму Я.Мамонтова «Дівчина з арфою», виявити проблематику, впливи та художню своєрідність. Осягнення драматургії письменника допоможе не тільки окреслити його світоглядні засади, але й виявити естетичні домінанти на рівні ідей, поетики, стилю.

На драматургічну творчість Я.Мамонтова значною мірою вплинув європейський та український модерн. Свою першу ліричну драму «Дівчина з арфою», як стверджують науковці, він розпочав писати ще в 1914 році, а завершив у 1918 році. Невдовзі п'єса була опублікована в журналі «Шлях», а згодом поставлена на сцені. За свідченням М.Гарсмен, постановку здійснив режисер О.Загаров у тодішньому Київському (тепер – Дніпропетровському) театрі ім. Т.Шевченка. Це окрилило молодого драматурга й він всю свою творчу увагу переключає з поезії на драму…» [1; 9], – зазначає Ю.Костюк.

Ранню драматургію Я.Мамонтова, зокрема п'єсу «Дівчина з арфою» доцільно розглядати в контексті символістської драматургії. За визначенням самого драматурга, назва п'єси «набуває символічного характеру (пригадаймо «Арфами, арфами…» П.Тичини, «Як тільки на арфі плачевній» Д.Загула)», – як стверджує О.Бєляєва [2; 176]. А ще у ліричному вірші Я.Мамонтова «Міський парк» дзвенять «осінні арфи старого парку» [3; 539]. Чому саме арфа? Одна з особливостей цього музичного інструменту полягає в довжині звуку, який різко обірвати неможливо, він звучить довгим відлунням.

Разом із тим, за нашим припущенням, у цій п'єсі знайшла своє відображення і ібсенівська арфа («Будівничий Сольнес»). Цікаво зазначити, що рекомендував до друку п'єсу Я.Мамонтова його земляк, уродженець Сумщини – О.Олесь, якого Я.Мамонтов вважав єдиним «чистим символістом» серед українських драматургів початку ХХ ст. [4; 76].

П'єса частіше за інші твори драматурга ставала об'єктом досліджень науковців, серед яких О.Білецький, О.Бєляєва, С.Хороб, Н.Щур, О.Кобилецька, Г.Семенюк та ін. Зокрема назва п'єси та визначений автором жанр привертає увагу багатьох дослідників. Н.Щур у статтях «Художня своєрідність ранньої драматургії Я.А.Мамонтова» та «Модерна драма Я.Мамонтова», розмірковує про «музичність світосприйняття драматурга» [5; 290, 4; 76].

О.Бєляєва у статті «Родо-жанрова природа ліричної драми Я.Мамонтова «Дівчина з арфою» (аспекти містифікації)» зазначає, що «визначенням «лірична» драма Я.Мамонтов підкреслив суб'єктивність візії свого героя, яка не стикується з тим, що відбувається в реальній дійсності. Уявлення героя про дівчину з арфою очужується, іронічно дистанціюється від світосприйняття інших персонажів» [2; 176]. Й.Кисельов же дає визначення цій драмі – «символічна» [6; 45].

У творі автор порушує проблему випробування покликанням. Головний герой п'єси професор-біолог Будновський, розчаровується в науковій діяльності після років, фанатично відданих науці. За словами Віри Марківни, дружини професора, в його душі утворилась «*органічна розколина, що з кожним днем глибшає*» [7; 148]. Однією з причин стала трагічна смерть доньки Ірини. Саме на неї надзвичайно схожа напівбожевільна вулична жебрачка, що заробляє співом та грою на арфі, яку одного разу побачив професор. Її пісня справила на Будновського велике враження. Після довгих роздумів, він вирішує покинути кафедру і поїхати до далекого невідомого острова, про який співала дівчина. Але перед від'їздом скасовує це рішення. Актом суїциду у власному кабінеті закінчує життя напівбожевільний професор.

Цілком слушною є думка багатьох науковців стосовно того, що п'єса «Дівчина з арфою» є своєрідною спробою втілення засад модернізму. У ній, як і в інших творах раннього періоду творчості, автор порушує проблему взаємостосунків трагічного героя і суспільства, а ключовим мотивом є мотив «покликання». Що ж до колізії героя, то тут думки науковців дещо різняться. Й.Кисельов вважає, що Я.Мамонтов у творі намагався розв'язувати проблему «цивілізація і природа» [6; 45]. До такої думки, певною мірою близький і А.Кравченко, який стверджує, що «в основі твору – конфлікт на зламі століть: криза науки, усвідомлення небезпеки, що таїть у собі технічний прогрес. Ці питання постають у суголоссі з мистецькою атмосферою початку XX ст.» [8; 399]. Ю.Костюк, у свою чергу, переконаний, що професор Будновський все ж «опиняється перед вибором: або покликання (і служіння Науці, Музі), або родина» [1; 10].

Такі різнобічні думки науковців, безперечно, є наслідком остаточної невизначеності, ба, радше, невиразної позиції автора. Як зазначав Й.Кисельов, «нестійкість світогляду раннього Мамонтова, хисткість його творчих позицій породили нечіткість ідейного задуму п'єс, суперечливість драматичного конфлікту, неясність фіналів» [6; 59]. Та, зрештою, неабиякий вплив на драматурга мало одразу чимало мистецьких течій, філософських ідей (Ніцше, Фрейд, Шопенгауер, Шпенґлер та ін.), адже «ґрунтовною опорою літературного модерну була й філософська думка» [9; 197], як стверджує Я.Поліщук.

Щоб глибше зрозуміти драматурга, варто звернутися до Мамонтова-поета. Як зазначає Ю.Костюк, для всієї його ранньої творчості «характерне постійне хитання між тематикою, що тяжіє до соціальних мотивів, і тематикою чисто пейзажної, камерної лірики» [1; 8]. У драмі «Дівчина з арфою» знаходимо відлуння 4 поезій Я.Мамонтова: «Пілігрими», «По той бік» (1913 р.), «Визволення», «Хочу пустелі» (1914 р.). Вірш «Пілігрими» переспівується у IV акті. Тут не обійшлося й без автобіографічних моментів.

Ан. Пет. (з тихою усмішкою): *А я замолоду мав нахил до поезії. Навіть вірші писав. Для себе, розуміється… А вчора вечором, переглядаючи свої папери, знайшов маленького віршика, що як-то заховався од того давнього часу. Віршик той називається «Пілігрим» і мені він дуже сподобався /…/ Коли я писав сей вірш, то, розуміється, хотів, щоби він був, до певної міри, пророчим для самого автора. Воно, власне так і сталося. Тільки останній акорд не справдився…* [7; 171].

Щодо «останнього акорду», то він, очевидно, запозичений з поезії Я.Мамонтова «Пілігрими». Порівняймо останні строфи двох поетичних творів:

«*…Під сонцем,зливою і градом*
Іди, крізь нетрі і піски!
Скінчиться путь Господнім садом

І заквітчають хрест вінки» [7; 171] («Пілігрим» («Дівчина з арфою»)),
«…Дарма: ідуть пілігрими.
В безвість проходять, пливуть.
Гинуть одні, і за ними
Другі обранці встають» [3; 537] («Пілігрими» (1913 р.)).

Варто зауважити, що на цій поезії виразно позначились сецесійні мотиви та образи. «Гра уяви, гра образів, гра смислів та символів – це живий світ сецесії у живописі, архітектурі, поезії чи драматургії на межі віків /…/ загалом сецесійні образи ніби унаочнювали основні модерні топоси, утверджені в європейському мистецтві схилку XIX століття, – стверджує Я.Поліщук і провадить далі, – у стилістиці східноукраїнського модерну, мабуть, найцікавіші для спостереження топоси ліричного героя як мандрівця із перехідними станами його внутрішнього самоаналізу, богемного поета-пророка, а також суперечливий портрет міста, що чи не вперше в нашій літературі виступає як естетизована модель буття. Топос блукача-схимника – типово сецесійний» [9; 208].

«Перша п’єса Я.Мамонтова «Дівчина з арфою» – зазначає Ю.Костюк, – характерна мішаниною стильових засобів. Коли перший, третій і четвертий її акти написані у виразно реалістичній манері психологічної драми, то другий акт – це суцільна символіка. Вона впадає в око вже в початкових фразах авторської ремарки» [1; 10]. Науковець також звертає увагу на те, що драматург у різних тональностях подає опис вітальні (реалістичний) та кабінету ученого, «від самої обстановки якого віє символікою, що межує з містикою» [1; 10]. Дещо іншу думку відстоює О.Бєляєва. На її переконання ознаки символічності у драмі «вироблено штучно – виникає ефект імітації символістського дискурсу, що повинно було містифікувати читача. Візійні образи п’єси – статуя Науки, Наукові Абстракції, Фея, Казка – скоріше набувають алегоричного характеру» [2; 177]. Таку думку поділяє і Н.Щур, додаючи, що символічним у творі можна вважати лише образ дівчини з арфою: це і реальна особа, і «живий символ» тієї мрії, що плекав професор до зустрічі з нею [4; 77].

Ан. Пет.: *…Дівчина з арфою – се … тільки живий символ моєї мрії* [7; 151].

За нашим же припущенням, символічно прочитуються і мають часове навантаження образи покійної доньки професора Ірини (минуле), дівчини з арфою (теперішнє) і онуки Марусеньки (майбутнє).

Важливо, що у драмі «Дівчина з арфою» зароджуються на проблемному, стилістичному, естетичному рівні ідеї, які знайдуть своє втілення і в наступних творах Я.Мамонтова. Як от прийом «живого символу», який зустрічаємо у п’єсах «Над безоднею» (1919-1920 рр.), «Веселий Хам» (1922 р.) та ін.

Вартим уваги є й той факт, що, власне, у репліці героя другого плану, лікаря Рубана, якого А.Матющенко назвала просто «стороннім спостерігачем-резонером» [10; 55], знаходимо пояснення ідейного задуму автора. Зауважимо, що у наступних драмах ця особливість переросте у певну і незмінну тенденцію.

Ів. Вас.: *Ну, я певен, що через дуже короткий час од твого роману з арфою не зостанеться ніякого сліду і все буде гаразд. Для того, щоби бути Фаустом, ти мав Маргариту, sui generis, але не мав Міфестофеля…* [7; 170].

За нашим припущенням, з професором відбулася фаустівська метаморфоза. Характерно, що у європейській думці періоду модернізму побутувала ревізія християнства, як слушно зауважив Я.Поліщук. «Після ніцшеанського заперечення Бога утвердженням культу надлюдини європейські інтелектуали віднаходять нові й нові аргументи на користь мислячої, творчої, вищою мірою суверенної людської особистості, що прагне емансипації; її пригнічує зверхність Бога, як пригнічує і роль раба у Божому світі; вона стає на шлях відвертого бунту проти Бога в його екстатичності та маєстатності. Так зростає на силі нова «фастівська душа» європейської культури. Сутність цієї душі, за визнанням О.Шпенґлера, – це «спрага безмірного» (курсив – Я.П.) [9; 237].

Герой Я.Мамонтова професор Будновський сам виносить собі вирок і сам приводить

його у виконання, беручи на себе функції Творця. Не випадково лікар Рубан називає його «Юпітером». Адже в римській міфології Юпітер – верховний бог, цар, батько богів і людей. І відомо, що гнів робив Юпітера несправедливим.

У праці «Наратив християнської символіки в модерній українській поезії» Я.Поліщук приходить до висновку, що в українській літературі «виникає колізія фаустівської й аполлонівської сутності людини, а драматична доба суспільних катаклізмів, що була для неї тлом, загострює, драматизує цю колізію» [9; 231]. Переконливе підтвердження цьому знаходимо і в п'єсі Я.Мамонтова.

Має місце у творі й антитеза людське – звіряче, яка також буде продовжуватись в наступних творах («Захід», «Коли народ визволяється», «Ave, Maria»). У вирішенні образу професора Будновського Я.Мамонтова простежується вплив ідей Ф.Ніцше. Не випадково у драмі «Дівчина з арфою» Іван Васильович називає професора, як уже згадувалось вище, «Юпітером», син Юлій – «апостолом життя» [7; 162]. Як зауважила Н.Щур, «філософізм драматичних творів Я.Мамонтова проявився у спробі асимілювати ніцшеанську формулу про надлюдину, що ґрунтується на тезах: *«Бог помер»; «Людина – це те, що треба подолати», «Надлюдина – це сенс світу»* [4; 74]. У праці «Так казав Заратустра» Ніцше писав: *«Людина – це линва, напнута між звіром і надлюдиною, линва над прірвою»* [11; 135]. Таке твердження знаходить відображення у словах лікаря Рубана Я.Мамонтова: *«…Гидка істота людина: глум над звірем і пародія на бога»* [7; 167]. Схожі думки згодом будуть декларуватися в драматичному етюді «Захід», у п'єсі «Коли народ визволяється».

У драмі Я.Мамонтова «Дівчина з арфою» виразно прочитується і характерний для культури модернізму мотив «ціни фанатизму». Фанатизм Юлія, як і батька, полягає в науці: *«…все життє – для науки!»* [7; 146], фанатизм Віри Марківни – у коханні до чоловіка: *«…я все життє безумно кохала Анатолія! Ти розумієш: кохала і кохаю! Він – мій бог, моя молитва, мій рай і моє пекло!»* [7; 169]. Промовистою є фраза, сказана Вірою Марківною на початку твору, яка ніби пояснює причину багатьох людських бід:

Вір. Мар.: *…хай буде і наука, і спеціалізація, і культура. Але разом з тим хай буде і субота для людини, а не людина для суботи* [7; 147].

Ці слова виразно перекликаються з біблійною настановою: «Пам'ятай день суботній, щоб святити його! Шість день працюй і роби всю працю свою, а день сьомий – субота для Господа, Бога твого…» [12; 78].

Простежуються у п'єсі Я.Мамонтова і чехівські прийоми та мотиви. Згадаймо «Чайку» (1895-1896 рр.), «Іванова» (1887 р.), адже подібними фатальними пострілами зводять рахунки з життям головні герої Треплєв («Чайка»), Іванов («Іванов»). І чи не запозичений персонаж Я.Мамонтова лікар Рубан у А.Чехова, адже подібно, лікаря Львова зустрічаємо у п'єсі «Іванов», лікаря Дорна у «Чайці», лікаря Астрова у «Дяді Вані»?

Разом із тим, очевидно, наслідуючи не лише А.Чехова, а й Г.Ібсена, Я.Мамонтов виписує героя другого плану, адже він прочитується водночас і в лікареві Хердалі з п'єси «Будівничий Сольнес». Хердал наділений подібними рисами, мову його автор також зрідка увиразнює ключовими фразами, що містять підтекст. Як-от: *«Юність і справді з'явилась і постукала до вас у двері»* [13; 213]. А чи не уособлює цю Юність дівчина з арфою Я.Мамонтова, як уособлює її Хільда Г.Ібсена? Спроектувалася у драмі «Дівчина з арфою» й фраза, сказана Сольнесом, яка згодом навіть стала крилатою: *«Юність – це відплата. Вона стоїть на чолі перевороту. Ніби під новим знаменом»* [13; 224]? І нарешті, не можна не помітити, що образ дружини будівничого Сольнеса Аліни став, певною мірою, прообразом дружини професора Будновського Віри Марківни. Професор, як і будівничий, давно не кохає свою дружину. Більше того, вони подібно переживають у своєму шлюбі глибоку самотність. А «всяка самотність – провина», як казав Заратустра [11; 149]. У філософському трактаті Ф.Ніцше, а саме у промові Заратустри «Про шлях того, хто творить», знаходимо пояснення авторських концепцій образів героїв: «… Та колись тебе стомить твоя самотність, колись твоя гордість згорбиться, а твоя мужність надломиться. Колись ти заволаєш: «Я самотній!»

Колись ти уже не побачиш своєї вершини, а ницість свою побачиш просто перед собою; навіть велич твоя лякатиме тебе, мов привид. Колись ти заволаєш: «Усе – омана!»… І остерігайся також нападів своєї любові! Самотній занадто квапиться подати руку першому стрічному» [11; 150]. Водночас зрозумілою стає поява і значення Хільди в житті Сольнеса, дівчини з арфою в житті професора Будновського, як і Маргарити в житті Фауста. Взагалі «колізія неподоланної самотності митця навіть серед найближчих людей, його повсякденного дріб'язкового існування та служіння високому і небуденному є однією з центральних у всій «новій драмі» – від «Будівничого Сольнеса» та «Коли ми, мертві, пробуджуємось» Г.Ібсена й до «Затопленого дзвону» та «Міхаеля Крамера» Г.Гауптмана» [10; 24], – зазначає А.Матющенко.

У драмах «Дівчина з арфою» та «Будівничий Сольнес» подібно прочитується і смерть головних героїв, яка має спільну ознаку – вона не трагічна, більше того – вона естетизується, що було характерним для європейського письменства перелому віків. «Смерть, як і життя, стала проголошеним Ф.Ніцше «естетичним актом», як слушно зазначає О.Левченко [14; 58]. «Вмирай своєчасно! – таке гасло декларує Заратустра в промові «Про вільну смерть». – …І кожен, хто хоче слави, мусить завчасу попрощатися із шанобою і навчитись важкого мистецтва піти своєчасно» [11; 152]. Наявністю такої смерті позначені драми Г.Ібена «Будівничий Сольнес» (Хільда сприймає як перемогу смерть Сольнеса), «Гедда Габлер» (героїня, дізнавшись про самогубство свого коханого Левборга, гордо говорить, що в цьому є краса). Наявністю подібної смерті позначена й драма Я.Мамонтова (суїцид професора Будновського), коли переможно розливається сяйво весняного сонця і під звуки арфи лунає пісня дівчини.

Аналізуючи символістську драму Я.Мамонтова «Дівчина з арфою», приходимо до висновку, що п'єса Г.Ібсена «Будівничий Сольнес» почасти стала прикладом використання прийому «живого символу», й певною мірою, джерелом ідейного задуму. А це дає підстави вважати, що ранні твори автора ще цілком наслідувальні, зазнали значного впливу європейської модерністичної драматургії. Разом із тим, перша драма Я.Мамонтова свідчить про інтенсивний пошук автором власного творчого письма, про становлення його драматургічної майстерності.

Джерельні приписи

1. Костюк Ю. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова / Костюк Юрій // Яків Мамонтов. Твори. – К.:Дніпро, 1988. – С. 5-35.

2. Бєляєва О.О. Родо-жанрова природа ліричної драми Я. Мамонтова «Дівчина з арфою» (аспекти містифікації) / О.Бєляєва // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І.Франка. – Вип. 30. – Житомир, 2006. – С. 175-180.

3. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов. – К.: Дніпро, 1988. – С. 528-550.

4. Щур Н. Модерна драма Якова Мамонтова / Н.Щур // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2000. – Вип. XII. – С. 72-80.

5. Щур Н. Художня своєрідність ранньої драматургії Я.А. Мамонтова / Н.Щур // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ «Київський ун-т», 2001. – С. 286-295.

6. Кисельов Й.М. Майстри театральної літератури / Й.Кисельов. – К.: Мистецтво, 1976. – 237 с.

7. Криловець А.О. Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми / А.Криловець. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 256 с.

8. Кравченко А. Яків Мамонтов (1888-1940) / А.Кравченко // Історія української літератури XX століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина XX ст.: Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 398-401.

9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я.Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея, 1998. – 293 с.

10. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття /

А.Матющенко. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 125 с.

11. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Ч. І. / З нім. перек. А.Онишко / Фрідріх Ніцше // Всесвіт. – К.: Радян. письм., 1990. – № 9. – С. 134-154.

12. Біблія. Ukrainian Bible: United Bible Societies, 1992. – 959 с.

13. Ибсен Г. Собр. соч. – Т. IV / Ибсен Генрик. – М.: Искусство, 1958. – 823 с.

14. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ ст. Олександр Олесь / О.Левченко // Український театр ХХ ст. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 36-70.

Резюме

Аналізується символістська драма Я.Мамонтова «Дівчина з арфою».

Ключові слова: драма, модернізм, символ, мотив.

Summary

Melnichuk O. **The Yakiv Mammontov's symbolic drama «The girl with the harp»: the problems, influences and art originality**

The article analyses the symbolic drama of Y.Mammontov «The girl with the harp».

Key words: drama, modernism, symbol, motive.

Аннотация

Анализируется символистская драма Я.Мамонтова «Девушка с арфой».

Ключевые слова: драма, модернизм, символ, мотив.

УДК 792.5(477)

О.М. Черніговець

ДИТЯЧИЙ ІГРОВИЙ ТЕАТР ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛ. XIX – ПОЧ. XX СТ. ЯК ФОРМА ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У системі видовищно-ігрових форм традиційної культури і мистецтва Північно-Західного регіону України др. пол. XIX – поч. XX ст. помітне місце належить дитячому ігровому театру. Це багатожанрове поліфункціональне явище, пов'язане з культурними процесами, побутом, господарською діяльністю, географічним середовищем регіону, духовними, художніми, дозвіллєвими традиціями та народною педагогікою волинян і поліщуків. Тому вивчення теми сприятиме глибшому пізнанню культури краю, дитячих театрально-ігрових традицій та їх культурно-мистецьких особливостей.

Проблема ігрового театру взагалі і дитячого зокрема була об'єктом наукових досліджень вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, культурологів, фольклористів. Серед українських дослідників виокремимо роботи Н.Іванової (театрально-видовищна культура), Г.Довженок (дитячий фольклор), Т.Липової (ігрові форми фольклору).

Цікавими для розкриття нашої теми є дослідження російських вчених: В.Гусєва (теоретичні та історичні аспекти фольклорного театру), Л.Івлєвої (видовищно-ігрові форми традиційної культури), А.Михайлової (педагогічні аспекти лялькового театру) та білоруського фольклориста І.Сучкова (проблема виконавця і глядача у фольклорно-ігровій традиції). Однак, дитячий ігровий театр, як форма традиційної культури Північно-Західного регіону України др. пол. XIX – поч. XX ст., ще не став предметом наукового дослідження.

Мета статті: дослідити сутність, специфіку, типологічні, жанрові та змістові особливості дитячого ігрового театру як форми традиційної культури Північно-Західного регіону України др. пол. XIX – поч. XX ст.

Розглядаючи сутність дитячого ігрового театру досліджуваного регіону, відзначимо, що наша позиція ґрунтується на думці Н.Іванової, що «елементи театральності збереглися у видовищно-ігровій культурі слов'янських народів» [6; 146], Л.Івлєвої, що в «гра є «театральним» інваріантом обрядів, народних ігор і театру…» [7; 24], Г.Довженок, яка відзначила, що «сутністю дитячого буття є гра в широкому розумінні цього слова» [5; 34] та Т.Черніговець, що розглядає дитячі театральні форми дозвілля краю як «художньо-педагогічні дійства, засновані на ігровій дії» [16; 92, 95].

Драматургічною основою традиційного ігрового театру, на думку Н.Іванової, виступав фольклор [6; 146]. У дитячому театрі досліджуваного регіону др. пол. XIX – поч. XX ст. – дитячий фольклор. Г.Довженок назвала ним «широке коло творів, що активно побутували у народі протягом століть» [5; 4] і визначила його види (ігровий та позаігровий) і жанри [5; 76, 132].

Керуючись цією класифікацію, ми систематизували дитячий фольклор, записаний в регіоні у досліджуваний період Етнографічно-статистичною експедицією у Західно-Руський край (під кер. П.Чубинського), Товариством дослідників Волині (В.Кравченко), Х.Ящуржинським, Лесею Українкою, О.Кольбергом, сучасними дослідниками дитячого фольклору України (К.Луганська, О.Смоляк) та культурної спадщини Північно-Західного регіону (О.Ошуркевичем, В.Давидюком, С.Шевчуком, Т.Пархоменко) і нами.

До дитячого фольклору регіону досліджуваного періоду належали ігри, лічилки, вірші, заклички, примовки, звуконаслідування, скоромовки, загадки, небилиці, байки, страшилки, прозивалки, пісні, таночки, музикування, сюжетні забави, обряди, казки. Вони побутували у репертуарі дітей віком до 12 років і заповнювали їх дозвілля у будні і свята, складали зміст корелятивних і комунікативних форм, розваг, забав, святково-обрядових дійств. Названі жанри дитячого фольклору наділені пізнавальними, морально-етичними, комунікативними,

естетичними, видовищними, розважальними рисами та ігровими властивостями (руховими, звуковими, словесними, драматичними, імітаційними, імпровізаційними).

Позиціонуючи до тези про гру як інваріант театру, підкреслюємо, що гра в цьому контексті визначається двома ознаками: дією та перевтіленням (входженням в роль). А це означає існування дитини-гравця у двох світах: реальному та придуманому, що є характерним для дитячого віку. В них дитина відображає, перетворює та відтворює цей другий світ в образах художньої уяви через дію. Для цього використовується чимало ігрових прийомів: слово, звук, міміка, жести, інтонація, рухи, певні засоби (маска, ігровий інвентар, середовищні компоненти). На думку Л.Івлєвої «при такому змісті поняття «гра» вбирає весь театр, і нарівні з ним дитячі народні та обрядові ігри» [7; 24-25].

Проаналізуємо характерні риси дитячого ігрового театру.

По-перше, це форма колективної співтворчості, побудована на фольклорному матеріалі, де учасники виконують різні ролі: організатора, актора, режисера, критика, глядача. Актуальним у цьому контексті видається аналіз співвідношення «актор – глядач», де ігрова дія виступає двостороннім актом інтеракції і творчості, що відповідно, заперечує існування пасивного глядача ігрового дійства. У колективній творчості виконавці стають глядачами, а глядачі відгукуються виконавськими діями. Таку ситуацію теоретик народного мистецтва П.Богатирьов назвав «чистою грою» [1; 88].

Ситуацію, коли глядачі не відгукуються на творчість зовнішніми виконавськими діями (не включаються в ігрове дійство на рольовому рівні), а відбувається лише їх безпосереднє спілкування з акторами та духовно-емоційна співучасть, І.Сучков називає колективною грою виконавців із глядачем [13; 137]. Це притаманно обрядам колядування, щедрування, посівання, волочебних та кустових. Подана характеристика типів ігрової діяльності доводить, що дитячий ігровий театр є видовищною формою традиційної культури.

По-друге, провідним розвивально-динамічним компонентом дитячого ігрового театру є драматична дія, що виникає в процесі різнохарактерної ігрової діяльності: рухової, комунікативної, художньо-творчої (музикування, виконання пісень, віршів, таночків), обрядової. На думку Ф.Герладжі, який досліджував особливості режисури театралізованих видовищ, народних свят і обрядів Північно-Західних областей України в наш час «дія є основою будь-якого жанру театралізованих дійств» [2; 15].

По-третє, дитячий ігровий театр – різновид просторово-часового дійства, де простір набуває драматургічних функцій. На думку Н.Іванової «ігровий простір мав велике значення в народному театрі, створюючи неповторну специфіку видовищного спілкування. Умовність, незамкнутість, безмежність – риси, які можна виділити при організації ігрового простору в фольклорних театрально-видовищних формах. Народна вистава могла проходити на вулиці села, майдані, в полі, в лісі, хаті [6; 167]. Перетворення ігрового простору в театральний відбувалося за рахунок ігрової дії виконавців, їх взаємодії з глядачами та засобів художньої виразності, відзначав В.Гусєв [3; 59].

У різних жанрах дитячого фольклору по різному відбувається ігрова дія і процес співтворчості. Тому розглядаючи ігрові явища як інваріант театру, необхідно уточнити, про який тип дитячого ігрового театру іде мова:

а) *«чистої гри»* чи *колективної гри виконавців з глядачем* – у залежності від включення глядача в ігровий процес;

б) *імітаційний* (наслідувальний) чи *імпровізаційний* (творчий) – в залежності від характеру ігрової діяльності);

в) *моножанровий* (домінування одного жанру фольклору: ігри, загадки, танці, небилиці) чи *поліжанровий* (його складають різні жанри) – в залежності від використовуваних жанрів фольклору;

г) *розважальний* чи *обрядовий* – в залежності від змісту ігор.

Витоки дитячого ігрового театру Північно-Західного регіону – в іграх імітаційного характеру (лат. – наслідування). В них відтворювалась поведінка чи звуки тварин, птахів,

комах, жаб тощо. Способами відтворення була пантоміма, сюжетні ігрові дії, звуконаслідування (голосом чи музикуванням). Прикладом імітаційних ігор є «Ходить ведмідь у бору», «Квочка», «Рак» [17].

Імпровізаційний ігровий театр ґрунтувався на творчості дітей, результатом якої було узагальнення та художнє відтворення явищ навколишнього світу. Різновидами імпровізаційності стали ігри *рухливі* (сюжетні), *творчі* (примовки, заклички, вірші, пісні, танці, обрядові дійства), *пізнавальні* (загадки, страшилки).

Імітаційно-імпровізаційна модель характерна для дитячого іграшкового театру. З іграшками діти відтворювали сценки побуту, різні види господарської діяльності, поведінку та соціальні ролі дорослих (в сім'ї, громадських місцях, під час свят і гостьових форм). Основними іграшками сільських дітей регіону були ляльки (з тканини, соломи, ниток, листя кукурудзи) та дитячі моделі речей хатнього і господарського вжитку, які спеціально виготовлялись (посуд, прялки, колисочки, граблі, молотки, млини, вози). А.Михайлова, проаналізувавши дитячі сюжетні ігри з іграшками, назвала їх «ігровим спектаклем, театром гри, театром-грою» [8; 14].

Найбагатшим жанром дитячого ігрового театру регіону були ігри. Вони створювались дітьми або трансформувалися ними від календарних, трудових і сімейних свят, обрядів, гостьових форм дозвілля у власну субкультуру. В системі ігор – розмаїття видів: а) за змістом (обрядові, соціально-побутові, пізнавальні, розважальні, творчі, фізично-розвиваючі; б) за рівнем рухової активності (рухливі, малорухливі, комбіновані); в) за характером ігрового дійства – імітаційні та імпровізаційні; г) за засобами вираження ігрових дій (танцювальні, пісенні, музичні, словесні, драматичні, фізично-рухові). Ігри мають сюжет, композиційну побудову, рольовий характер дії.

Проаналізуємо сюжетно-драматичну основу популярної у дитячому середовищі регіону у досліджуваний період рухливої гри «Закува» (загальноукраїнська назва «Хованка»). Вона проводиться в природному просторі (де є за що заховатись), який набуває драматургічних функцій в процесі ігрової діяльності дітей. Це колективна рольова гра, де всі гравці – учасники і глядачі, діють за заданими ігровими правилами. Конфлікт гри – у протиставленні мети головного героя та учасників. Композицію гри складають: ігрова прелюдія (лічилка), сама гра та фінал. За допомогою лічилки *«Раз, два, три, чотири, ми вареники варили…»* діти визначають головного героя – сторожа. Він має знайти всіх гравців. У центрі ігрового простору сторож закриває очі і рахує до п'яти: «раз, два, три, чотири, п'ять – я іду шукать». За цей час гравці мають заховатись. Сторож шукає їх, знайденим вважається той, кого він побачив. Ці гравці стають у центрі ігрового простору і стоять доти, поки сторож не знайде всіх. Кого знаходить останнім, той стає сторожем і гра починається спочатку [17].

Крім цього, різновидами моножанрового ігрового театру був поетичний, пісенний, музичний, танцювальний, гумористичний, епічний. Тематика творів охоплювала явища природи, побуту, господарської діяльності, сімейних відносин.

Поетичний театр – це віршовані сценки про оточуючий світ та світ дитинства, функціонував як автономний, чи доповнював забави:

Пішли діти з хати, взяли дудку пограти
Повісили дудку на зеленім дубку… [17].

Театр закличок і примовок виникав із звертань дітей до сонця, дощу, хмар, вітру, птахів і вони перетворювались у грайливу забаву. Найчастіше це була реакція на появу об'єкта звертання, чи потреба його появи (коли довго йшов дощ – чекали сонця, і навпаки – коли чекали дощу просили:

Іди, іди дощику, зварю тобі борщику у глинянім горщику… [17].

Пісенний театр складали пісні-ігри, пісні-танці, пісні-танці-ігри. В основі виконання пісень була ігрова дія та засоби вираження (слова, мелодія, текст, звук, ігрові і танцювальні рухи). Проілюструємо сказане пісенною картинкою про роботящих курей:

Два півники, два півники горох молотили.
Дві курочки – чубарочки до млина носили.... [12].

Музичний театр виникав у процесі музикування на дудці, сопілці, окарині, гребені, трубі, а також на листі та стеблах рослин, пелюстках квітів, корі дерев. Весною виготовляли свистки та дудки з гілок вільхи, липи, верби, калини, а влітку «грали» на соломині, очеретині, листі кукурудзи. Часто музикування доповнювало сюжетні забави [16; 50].

Танцювально-ігровий театр регіону представлений імпровізаційними картинками на теми побуту чи природи та обрядовими танцями (весняними хороводами, танцями Кози чи Коня час щедрування і колядування) [16; 50].

Театр скоромовок фактично нагадував конкурс мовної майстерності, де ігрова дія будувалась на утрудненій вимові словесного тексту, викликаного відповідним розташуванням приголосних звуків та імітації сюжету:

Журивсь жучок на жердині, а жучиха на жасмині:
Жученята пожужжали, їжу зовсім не жували... [17]

Особливо виразно регіональні особливості проявилися в театрі загадок (це колоритні метафори, що в завуальованій формі розкривають сутність певного предмета чи явища). Поліські загадки відображають різноманітні аспекти життя народу та навколишню природу. Серед них – загадки про ліс, болото, рослинний світ, матеріальну культуру краю. Наприклад: «Стоїть над водою, хитає сивою бородою» (очерет), «Мої милі чиричики побіжіте в ліпичики, та й скачіте в шудру-будру» (квасоля, квасолеві ліпачі, окріп) [17]. Забави із загадками являли собою пізнавальні конкурси, у яких діти грали індивідуально чи командами.

Основою дитячого гумористичного театру були небилиці та байки – ігри у «перевернутий світ»: *«…Іду я, та й іду, аж стоїть хатка на льоду, млинцем зачинена, маслом запечатана»…* [16; 53].

Казково-епічний театр займав особливе місце у культурі Північно-Західного регіону. Його дослідник О.Ошуркевич відзначав, що провідними жанрами були казки, перекази, легенди, страшні історії, що передавалися дітям дорослими у сім'ї, а також казкарями. У неділю до казкаря (літній дідусь чи бабуся) сходились діти, щоб послухати цікаві оповіді і стати учасником захоплюючих пригод, фантастичних історій, героїчних подій [10].

Моножанрові розваги сприяли формуванню виконавського досвіду дітей та навичок моделювання більш складних програм, перетворюючи їх у сюжетні драматичні дійства, різновидами яких були розваги, забави, обряди. Вони відбувались у неділю, присвятні та святкові дні і являли собою комплексні багатожанрові ігрові дійства, зміст яких залежав від пори року.

Зимові розваги відбувались у неділю, присвятні та будні дні і складались з ігор: «Сніжки», «Два морози», «Крутилка», «Ведмеді», «Свинка», а також катання на санках та ковзанах. Вони проходили на льоду, у дворах, садах, на вигоні. Весняні забави складались із ігор гойдалкового типу та рухливих. Діти збирались на своїх улюблених місцях і там влаштовували гойдалку на міцній гілці дуба, липи чи дикої груші. Гойдання мало організований характер і передбачало різного роду змагання. Гойдання з часом змінювалось рухливими іграми («У відьми», «Залізний дід», «Комар») [17].

Програми літнього ігрового театру складали різні види ігор і тематичних розваг, що відображали трудову діяльність, рослинний і тваринний світ, побут, сімейні та громадські відносини. Зокрема: «Яструб і квочка», «Гладишки», «Хустинка», «У лісі», «Копички». Місцями ігрових дійств були двори, вулиці, левади, гаї, підліски, територія біля ставків і річок [17].

У Північно-Західному регіоні Україні побутували і тематичні розваги, пов'язані із збиранням квітів і ягід, а також косінням сіна. Перші характерні для дівчаток, другі – для хлопчиків. Крім плетіння вінків, гралися у «квіткові» ігри: «Ромашка», «Мак», «Волошки», «Мати-й-мачуха», «Букет» тощо. Хлопчики полюбляли «капелюхові» розваги, їх складали

конкурси на оригінальний капелюх та ігри: «Латка», «Шляпки», «Гори» [17].

Тематичні театральні дійства осінньої пори характеризують їх назви: «Гарбузяні», «Капустяні», «Горобинові», «Кукурудзяні». Вони передбачали виготовлення з названих рослин чи плодів масок, чучел, головних уборів, або костюмів. До гарбузяних діти готували собі костюми (баби-яги, домовика, чорта), а з гарбуза робили чучело людської голови (вичищали середину, вирізали очі, носа, рота і ставили в середину запалену свічку). З чучелами грали ігри, а потім ходили вулицями, щоб прогнати нечисту силу [17].

Дитячий обрядовий театр характеризується тим, що ігрові дійства (обряди) були тематичними і їх зміст визначався ідеєю свята. Фактично діти ставили виставу за відомим сюжетом. На відміну від імпровізаційних ігор, театральне обрядове дійство готувалось (формування дитячого гурту, розподіл та розучування ролей, виготовлення костюмів, вивчення вітальних текстів, колядок, щедрівок, веснянок).

Провідними формами різдвяного театру у Північно-Західному регіоні були колядування (виконання обрядових пісень дівочими гуртами) та драматичні дійства: «Вертеп» і «Три королі» у виконанні парубочих гуртів. Їх сюжет відображає народження Ісуса Христа. Героями вертепних вистав були українець, ангел, воїни, Ірод, смерть, пастушки, волхви [10; 15-16].

Новорічний театр представляли обряди щедрування (виконання обрядових пісень дівочими гуртами на вулиці перед вікнами хати), «Водіння Кози», «Водіння коня», «Плуг», «Маланка» та засівання. Вони носили карнавальний характер, учасники одягали костюми (вивернуті кожухи) і маски, ходили з новорічною зіркою, відзначає Т.Липова [15; 139]. Сюжет драматичного дійства «Водіння Кози» складають сценки: прихід Кози до хати, вітальна щедрівка і танець, її смерть, оживання, віншування господарів та обдарування щедрувальників [17].

Різновидами весняного видовищного театру були обряди зустрічі весни і птахів (виконувались заклички, хороводи, веснянки, гаївки, рогульки). На Великдень ігровим дійством були святкові забави, програма яких складалась із багатьох жанрів фольклору: веснянок, хороводів, ігор («Журавель», «Володар», «Крашанка», «Котилка», «В лозу», «У хруща») [17].

Локальними рисами відзначалися дитячі ігрові забави на Зелені свята. Популярними були ігри «Трійця», «Рак-неборак», «Кривенька качечка», «Русалочка». Видовищний характер мало обрядове дійство «Водіння Куста», поширене на Рівненському Поліссі. Його виконавці виготовляли вінки з квітів, трав і листя для кожного учасника та костюм головної героїні – Кустянки. Цей процес відбувався в лісі, звідки в полудневу пору гурт ряджених дітей вирушав до села, співаючи кустових пісень. «Куст» заходив до кожної хати, щоб привітати господарів з Кустом (літом):

Ой, у тому лісі да всякії квіти, й убирають Куста маленькії діти.
Ой, вони приходять з лісу додому,
Дай поздоровляють з Кустом в кожному дому [17].

Святкові літні розваги доповнювали купальські, де діти були учасниками: хлопчики допомагали парубкам готувати багаття, плели капелюхи з високої трави, що нагадували форму конуса і слугували захистом голови від вогню (хлопчикам дозволялось стрибати через вогнище). Дівчатка готували собі вінки, водили хороводи та грали в ігри: «Відьма», «Мара», «Водяник» [17].

З настанням Спасівки розпочинались осінні розваги. Їх ознакою було використання городнього чи лісового реквізиту: гарбузів, качанів кукурудзи, ягід горобини, соняшників, горіхів, жолудів. Поширеними були «капустяні» та «гарбузяні» маскові конкурси, вечірні розваги з різними рослинними чучелами, концерти дитячого музикування на соломині, листі та дудках із стебел соняшника, кукурудзи, ріпалях із дубової кори, змагання на збирання горіхів, грибів, жолудів, виготовлення горобиного намиста. Серед ігор: «Білки, жолуді, горіхи», «Зайці в городі», «Вуж» [17].

Отже, художньо-змістовий аналіз дитячого ігрового театру Північно-Західного регіону України другої половини XIX – поч. XX ст. свідчить, що він належить до видовищних явищ традиційної культури і мистецтва. Його драматичною основою виступав дитячий фольклор, жанрове розмаїття та зміст якого є відображенням життєдіяльності дітей, їх художньої творчості та естетичних смаків. Ігровий потенціал дитячого фольклору реалізувався в процесі ігрової дії та рольовому виконанні, що характеризує театральний характер ігор, розваг, забав та обрядових дійств і вони перетворювались на дитячий ігровий театр, ігрову виставу, театр гри, театр-гру.

Джерельні приписи

1. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Багатырев. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.

2. Герладжі Ф.П. Режисура театралізованих видовищ, народних свят і обрядів / Ф.П. Герладжі. – Рівне: Ліста, 1997. – 142 с.

3. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – нач. XX в. / В.Е. Гусев. – Л.: Искусство, 1980. – 248 с.

4. Давидюк В.Ф. Поліська дома / В.Ф. Давидюк. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 186 с.

5. Довженок Г.В. Український дитячий фольклор / Г.В. Довженок. – К.: Наукова думка, 1981. – 366 с.

6. Іванова Н.О. Театрально-видовищна культура і фольклор // Мистецтво і етнос: Зб. наук. праць, ІМФЕ ім. М.Рильського / Н.О. Іванова. – К.: Наукова думка, 1991. – 224 с.

7. Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр: К проблеме типологии игровых явлений / Л.М. Ивлева // Народный театр: Сб. стат. / Отв. ред. В.Е. Гусев. – Л.: Искусство, 1974. – 134 с.

8. Михайлова А.Я. Педагогические аспекты взаимодействия театра и зрителя в художественной практике театра кукол / А.Я. Михайлова // Экспресс-информация. Серия «Зрелищые искусства». – Вып. 1. – М.: ГПБ, 1988. – 14 с.

9. Музика та дія в традиційному фольклорі / Упоряд. В.Коваль, Б.Янівський. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2001. – 116 с.

10. Ошуркевич О.Ф. Чарівне кресало: народні казки з Волині і Полісся / О.Ф. Ошуркевич. – Львів: Каменяр. –1995. – 158 с.

11. Пархоменко Т. Календарні звичаї та обряди Рівненщини / Т.Пархоменко. – Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. – 199 с.

12. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор / О.С. Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 78 с.

13. Сучков И.И. Исполнитель и зритель в белорусской фольклорно-игровой традиции / И.Сучков // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. стат. / Отв. ред. Л.М. Ивлева. – Л.: Искусство, 1990. – С. 133-143.

14. Старков В. А. Традиційна ігрова культура населення України / В.А. Старков. – К.: ІУА та Д ім. М.С. Грушевського НАН України, 2009. – 400 с.

15. Українська художня культура: Нач. пос. / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – 415 с.

16. Черніговець Т.І. Формування дозвіллєвої культури молодших школярів засобами дитячого фольклору (на матеріалі Західного Полісся України): дис. ...канд. пед. наук: спец. 13. 00. 06 / Т.І. Черніговець. – К.: КНУКіМ, 2002. – 212 с.

17. Матеріали особистого архіву автора.

Резюме

Розглядається дитячий ігровий театр Північно-Західного регіону України др. пол. XIX – поч. XX ст. як форма традиційної культури, його сутність, специфіка, типи та драматургічна основа – дитячий фольклор.

Ключові слова: дитячий ігровий театр, дитячий фольклор, традиційна культура, Північно-Західний регіон України.

Summary

Chernigovets O. **Child's playing theatre north-western to the region of Ukraine of the second half of XIX – beginning of XX of century as form traditional culture**

In the article child's playing theater of the North-western region of Ukraine opens up from second part of XIX – till beginning XX century item, as an important form of traditional culture of region. In particular, his specific, evolution, child's playing folklore and types of playing theater.

Key words: child's playing theater, child's playing folklore, traditional culture, the North-western region of Ukraine.

Аннотация

Рассматривается детский игровой театр Северо-западного региона Украины вт. пол. XIX – нач. XX ст. как форма традиционной культуры, его суть, специфика, типы и драматургическая основа – детский фольклор.

Ключевые слова: детский игровой театр, детский фольклор, традиционная культура, Северо-западный регион Украины.

УДК 008.345

В.О. Радзієвський

СУЧАСНІ МУЗИЧНІ СУБКУЛЬТУРИ У КОНТЕКСТІ СУБКУЛЬТУРОЛОГІЇ

До класифікації та аналізу субкультур, у тому числі з позицій мистецтвознавства, зверталось чимало дослідників, зокрема: А.Асмолов, Є.Бодіна, Ю.Божко, Л.Божович, А.Здравомислова, Л.Іонін, М.Киященко, С.Кон, Я.Левчук, Ж.Липовецькі, А.Міллер, М.Осоріна, А.Попов, В.Пушкар, Л.Рубіна, П.Рудик, Ю.Савєльєв, О.Сапожнік, Н.Саркітов, О.Семашко, В.Семенов, М.Соколов, О.Сотика, В.Ткаченко, С.Фірс, Г.Шепета, Г.Шостак. та ін. Зазначене питання побіжно ставало предметом розгляду у М.Поплавського з його ґрунтовним вивченням сучасної української естради та пошуком її місця у музичному мистецтві. Так, хіба не є яскравими такі порівняння, як, наприклад: «В Україні 60-х був свій «The Beatles» – «Смерічка» [10; 8-9], «Група «ІГРАШКИ» – українська «АВВА»?» [10; 184-189], «Група «ГАВАНА» – на зразок «Спайс Герлз»» [10; 189-190] тощо. Утім у М.Поплавського не знаходимо обґрунтування поняття сучасних музичних субкультур, не популяризує він і термін «субкультурологія». Проте, у дослідженні Я.Левчук сучасні музичні субкультури згадуються чимало, щоправда лише у контексті культури сучасної молоді. Присвятивши свою наукову працю [6] окремим аспектам субкультурології, в ній майже не висвітленими залишились питання узагальнень субкультур та обґрунтування самої субкультурології.

Предметом нашого розгляду є окремі аспекти субкультурології, у тому числі на прикладі матеріалів музичної субкультури і визначення місця феномену музичної субкультури серед інших субкультур сучасної України.

Поняття «субкультура» не лише широке і багатогранне, але і до певної міри суперечливе. Через це його іноді обходять навіть загальновизнані авторитети у мистецтві і філософії [1; 160]. Звернемось до новітнього філософського словника, де «субкультура» – це система норм та цінностей, що відрізняє певну групу людей від суспільства. Сучасне суспільство, базуючись на розподілі праці та соціальній стратифікації, являє собою систему різнопланових напрямів субкультур. Поняття «субкультури» включає також: 1) сукупність деяких негативно інтерпретованих норм та цінностей традиційної культури, що функціонують як культура злочинного прошарку суспільства; 2) особлива форма організації людей (найчастіше молоді) – автономне цілісне утворення усередині панівної культури, що визначає стиль життя й мислення її носіїв і відрізняється звичаями, нормами та комплексами цінностей; 3) трансформована професійним мисленням система цінностей традиційної культури, що отримала світоглядне забарвлення (професійні «с») [6; 19].

Окремі вчені стверджують, що девіантні субкультури є основою спротиву панівним уявленням у сфері культури. Субкультура та породжена нею (субкультурна) поведінка, з погляду представників «теорії субкультур», – це форма класового опору, боротьба на ідеологічному рівні через протидію домінуючим нормам, цінностям, стилям. Проводячи аналіз іноземної історіографії проблеми субкультур, Я.Левчук зазначає, що функціоналістський і субкультурний підходи розглядають субкультури «через створення «буфера», яким є молодіжна субкультура (функціоналістський підхід) або через заперечення загальноприйнятих цінностей і стереотипів поведінки також у рамках субкультурних об’єднань (субкультурна теорія)» [6; 20]. Існують і альтернативні пояснення, наприклад, у представників феміністського напряму. На думку Л.Мак Роббі, ігнорування жінок у субкультурах. Окреме питання – «забуття» сексуальних норм (серед яких нестандартні гейська, трансвеститська і лесбійська субкультури). За визначенням С.Фріса, субкультура – це соціальна, етнічна або економічна група з особливим власним характером у межах загальної культури суспільства [6; 22]. У такому розумінні спочатку використовували

поняття «субкультура» при визначенні культурних зразків поведінки і цінностей у різноманітних меншинах у плюралістичних суспільствах (вважають, що першими дослідженнями у цьому сенсі були субкультури мормонів у США і китайська субкультура в Англії) [9].

Традиційно (до 60-х рр. XX ст.) субкультурою в американській науці прийнято називати образ життя злочинних громад. Пізніше це субкультурне пояснення, поширилось і на автономні спільноти всередині домінуючої культури. У панівній культурі у той час провідними вважали культури класів, а субкультури інтерпретувались як образ життя дрібних верств. За М.Брейком, субкультури включають елементи класових культур [17], акцентує він увагу і на вікових особливостях [11]. Вітчизняні науковці при тлумаченні поняття «субкультура», як правило, не відходили від західних аналогів. Так, Б.Брасов визначав субкультури як соціальні формування усередині суспільства, що відрізняються від домінуючої, нормативної культури за певними ознаками, зокрема: нормами, звичаями, ціннісними орієнтаціями, а іноді навіть інститутами [4]. Ідея класовості також присутня, причому навіть у далекій історичній ретроспективі. Так, Р.Михайлова досліджувала давньоруські субкультури і виокремила існування своєрідних «класових» культур-субкультур: церковно-релігійної, князівско-боярської, рицарсько-дружинної та народно-низової (міської і сільської) субкультур [8]. Питання стилю (у першу чергу мистецького, у т.ч. музичного) і субкультури, на нашу думку, має зв’язок, вони взаємопереплітаються і взаємообумовлюються. Нам близька ідея Л.Михайлової, яка вважає субкультуру частиною системи культури, що має визначені, окреслені межі норм, ідеалів, цінностей, знань, уявлень, зразків, смаків, традицій [7]. Поділяємо твердження про те, що будь-яка культура складається з багатьох елементів, які становлять її специфіку (мистецтво, мова, звичаї, релігія, вдачі, господарський устрій тощо), але не поділяємо думку, що субкультура за масою цих елементів ідентична або наближена до базової культури, відрізняючись від неї лише однією-двома рисами [15; 152-153]. Одна або дві риси можуть відрізняти носіїв вже різних підвидів конкретної субкультури. Так, у кримінальній субкультурі злодій-шахрай кількома субкультурними ознаками відрізняється від злодія-крадія, а цей, крадій, – від злодія-вбивці тощо.

Процес демократизації, у т.ч. музичного життя, що відбувається на Заході після І Світової війни, а в СРСР – після ІІ Світової, особливо після десталінізації (хоча ще за часів Сталіна масова музика як «ідеологічний продукт» отримала масове поширення), а швидкий розвиток біля-резонансних музичних субкультур відбувався у зв’язку з поширенням ЗМІ. Популярні, репрезентативні, впливові, майже резонансні музичні напрями – невід’ємна частина системи культури, що являє приклад репрезентативних музичних культур, за аналогією з більш ширшими культурними конструктами.

У.Суна звернув увагу на особливість впливу музики на молодіжну аудиторію при сприйнятті музичних творів, але, водночас, вважаючи недоцільним вживати термін «субкультура», хоча і вказав на два, по суті субкультурні, види молодіжних об’єднань (конформні і девіантні) [13].

Після розпаду СРСР класове розшарування отримало і мистецьку проекцію. Так, на думку К.Соколова, на пострадянське функціонування мистецтва (зокрема і музичного) впливає і соціокультурна стратифікація. Отже, художні переваги опосередковуються належністю людей до певних субкультур. За його міркуваннями, субкультури є особливими картинами світу, що створюють потребу у відповідних цінностях, інтересах і ідеалах, а тому і специфічні вимоги і стандарти, у т.ч. і естетичні потреби і смаки [16]. Вірним є те, що «мозаїчність і всепроникність масової культури, як пануючої ціннісної суспільної парадигми, дозволяють їй пристосовувати «чужі» субкультурні художні уявлення до «своїх», тим самим зменшити цю конфліктну напругу» [6]. Конфлікт іноді є важливим у музичному мистецтві (музичний супровід у фільмі, театральній виставі, симфонії тощо), проте далеко не є обов’язковим. Конфліктна субкультура сама по собі є також, на жаль, невід’ємною частиною

нашого буття, що свідчить про її популярність і репрезентативність, але не про резонансність. Лише найгучніші культурні події і соціальні справи викликають суспільний резонанс. У цілому немає резонансності і у музичному мистецтві. Навіть у популярній естрадній музиці немає резонансності, хоча бувають події, що викликають активне обговорення, оцінки, суперечки тощо. Загалом погоджуємось, що «естрадна музика – поняття, яке об'єднує такі види музики як джаз, рок- і поп-музика. В основі цієї музики пряме звернення до глядача зі сцени, контакт із присутніми, видовищність, шоу, властиві всім цим напрямам спочатку» [6; 66]. До певної міри мали рацію Ю.Давидов і І.Роднянська, коли називали контркультуру «раковою пухлиною на живому тілі культури» [3; 249]. Без музики мало що відбувається у соціокультурній реальності, у т.ч. трансформація і модифікація репрезентативних музичних субкультур.

Субкультура відкрито не конфліктує, зухвало не вступає у протиріччя з базовою культурою (це вже особливості контркультури), проте субкультура містить низку суттєвих ознак, що відрізняють її від домінуючої культури. Молодіжний або кримінальний сленг – відносно закрите явище, система субкультурних татуювань (армійські, кримінальні тощо), стратифікація (професійна, вікова, кримінальна тощо) – це теж система з особливими відносинами. Питання «випадіння» (субкультури жебраків, наркоманів тощо) або «виходу» (субкультури олігархів, богеми тощо) за межи традиційної культури є відносно «хворобливим» явищем. Так, Т.Щепанська вводить у подібні контексти термін «лімінальні спільноти» («підвішені» між соціальними позиціями) або поняття «екстернальна культура» (та, що «випала» з офіційного річища культури). Це «випадіння» сприяє переосмисленню і потім перекодуванню багатьох слів, виразів, потім понять тощо. Субкультур у сучасній Україні не так і багато (не варто їх нараховувати ледь не сотнями), скоріше у культурі є значне різноманіття, до специфіки якої належить і низка субкультур. Субкультури, у процесі трансформації культури зникають (князівська, як і багато інших феодальних, субкультура), трансформуються (кримінальна тощо), виникають (наприклад, хакерська) і т.д. Соціальні субкультури – складні явища, які у негативному сенсі є субкультурами (субкультура жебраків, субкультури безхатченків, крайньої бідності та окремих проявів бідності, адже бідність може породжувати і позитивні явища, являючи високі зразки культури бідних). Субкультуру бідних у її широкому сенсі можна виокремити в окрему галузь біднознавство (або біднологію), яка, у соціальному, економічному і, особливо, у культурному сенсі є негативним суспільним явищем. Її антиподом є субкультура багатих (від олігархів та вищої еліти, богеми до вищої ланки середнього класу), по суті це культура еліти, елітознавство (елітологія). субкультура жебраків і субкультура олігархів – це дві суспільні полярності, кардинальні протилежності, два радикальні прояви життя.

Субкультури є різними: вікові (молодіжна, що має вікові властивості і є тимчасовим і перехідним явищем), професійні (проте далеко не в усіх професіях є свої субкультури, важко уявити субкультуру, наприклад, прибиральниць), поширені (музична, конфліктна тощо), резонансні (вони, – а більш глибоко, власне, їх феномен, – у значній мірі обумовлені часом і простором) і т.д. Резонансні субкультури – це ті, що викликають підвищений попит у населення і які, у першу чергу, можуть стати взірцем для наслідування. По великому рахунку, розподіл субкультур на резонансні та нерезонансні може бути не менш практичним, ніж на позитивні, нейтральні та негативні.

У сучасній Україні до резонансних, «загальнонародних» субкультур, які разом із цим, користуються загальною увагою, належать ті, що мають певні особливості. Вегетаріанство є непростим і неоднозначним явищем. Для деяких дотримання вимог вегетаріанської субкультури є закономірним процесом. Разом із цим, сліпе наслідування вегетаріанству може приносити лише шкоду. До субкультури вегетаріанства в усіх її різновидах та проявах потрібен глибокий культурологічний аналіз. У цілому, вона є частиною фітокультурології. Важливі аспекти політико-правової культурології, геокультурології і політикокультурології (політична культурологія), зокрема культурне осмислення галузей і інститутів прав

(наприклад, інтелектуальне, авторське та інше право). Окрема тема – право впливу чи впливання у музичному житті, яке є своєрідною 4-ю складовою права власності (разом з володінням, користуванням і розпорядженням). Впливати – це володіти фактично (через підставних осіб, зв'язки, у т.ч. телефонне право, кумовське право, корупційні схеми тощо), не завжди навіть маючи юридичні підстави, але завжди маючи фактичні можливості.

Сучасні музичні субкультури «вхожі» скрізь й належать як окремі частини до різних субкультур. Хіба «Мурка» не є класикою для носіїв кримінальної субкультури? Більше того, романтизація злочинного способу життя у піснях – важлива складова кримінальної субкультури. «Свої» (іноді вони стають народними) пісні мають і носії професійних субкультур. Хіба у СРСР пісня «Наша служба и опасна, и трудна» не була улюбленою у багатьох правоохоронців? Або пісня з фільму «Сімнадцять миттєвостей весни» – у працівників КДБ? Таких прикладів чимало. Музика завжди відігравала важливу, іноді навіть вирішальну роль. Згадаємо роль патріотичних пісень у згуртуванні у складну хвилину (пісня «Вставай, страна огромная» у Великій Вітчизняній війні).

В СРСР розглядали два напрями субкультурознавства – соціальну патологію і соціальну творчість. Я.Глинський відзначав, що за суспільних змін нормативне і девіантне до певної міри міняються місцями [2]. Ширше – переоцінка цінностей ставить певні стандарти, стереотипи і самі норми «з ніг на голову» (або навпаки), усі стереотипи руйнуються, патологія стає нормою і навпаки. Згадаємо, наприклад, ставлення до сексуальних меншин в СРСР у 70-ті і сьогодні.

Складною є й проблема термінології. Чому, власне, наші українські дослідники вживають англомовний термін «субкультура», а не «підкультура», – адже давно постають питання звільнення від іншомовних аналогів. Чи потрібні нам латинські й грецькі «стандарти» або варіанти «китаїзації», «американізації» чи «арабізації» термінології? Чому не перейти до «слов'янізації», навіть «українізації»? Чим субкультурознавство гірше, ніж субкультурологія, а контркультурознавство гірше, ніж контркультурологія? Сам термін «субкультура» викликає низку зауважень, причому не лише у сенсі однина – множина, але в онтологічних, аксіологічних і гносеологічних вимірах. Наприклад, поняття «субкультура» у позитивному і негативному значеннях ніби нівелюється. Доречніше б воно вже звучало як андер- (негативна, низова) та ап- (позитивна, конструктивна) культури. Це аспекти не лише мовного та культурного просторів і полів, а значно ширші і ґрунтовніші площини. Термінологічні прогалини, колізії, непорозуміння тощо виникають не лише у контексті субкультур.

Термінологічні особливості є навіть у класичній історії давнього світу. Інколи вони є доволі вражаючими, адже скільки зустрічаємо взаємозамінних слів навіть до найзначніших понять. Наприклад, стародавній чи давній Єгипет? Стародавній чи давній Вавилон або Рим тощо. У літературі зустрічаємось із певними непорозуміннями, хоча при розмові про давній світ домінує прикметник «стародавній». Культурологічна, мистецька і історична відмінність майже нівелюється, а дарма. Хіба мистецтво Єгипту не може бути стародавнім, наприклад, виключно через давньоєврейські мандри і особливе значення Єгипту на сторінках Старого Заповіту? Греція і Рим, які за часом ближчі до нас, стають давніми, а ніяк не стародавніми. Хіба не доречно розібратись і з персоналіями? Можливо, давньоруський князь Олег Віщий – це давньоруський Юліан Відступник, адже не лише Б.Рибаков і М.Брайчевський були впевнені, що у 860 р., за Аскольда, Русь хрестилась. Великий князь київський Володимир завершив те, що у греків завершив імператор Костянтин на початку IV ст. Вітчизняний варіант християнства зародився за Аскольда (чи навіть раніше), а розвинувся за Володимира Великого. Безперечно, з субкультурами все набагато заплутаніше, ніж з класичною історією і з загальновідомими особистостями. На наш погляд, однією з умов отримання громадянства України має стати складання іспиту кандидатом на знання історії культури і мистецтва України. Кожен громадянин України має знати свою, тобто українську (від народження або внаслідок сприйняття), історію та культуру. Без знання власного минулого, у т.ч. нашої

української культурної спадщини, немає і не може бути великого, славного майбутнього. Маємо пропагувати нашу особливість, своєрідність (кожна нація є неповторною і унікальною), свою українськість у світі, у т.ч. і українське мистецтво. Україна – не лише для українців, а для всіх тих, хто любить, шанує та вболіває за неї. Політична українська нація може нараховувати представників десятків і сотень різних етносів, народів та національностей і має стати для всіх гостинною, щирою й доброзичливою домівкою. Політична нація неможлива з нехтування та ігнорування української славної та величної минувшини, понад тисячолітньої спадкової традиції, культурних досягнень багатьох поколінь українців на багатій та гостинній українській землі. Не має бути дивним те, що громадянин України африканського походження буде вітати громадянина України азійського походження словами «Слава Україні!» та, відповідно, отримувати відповідь – «Навіки слава!».

Мистецтво часто оспівувало і людське тіло, його красу й довершеність, зверталось до його вдосконалення і прикрашення, не забуваючи про вічне і головне – душу. Має рацію А.Сохор, характеризуючи масову музику як феномен загальнодоступний, загальнопоширений, адресований найширшим колам слухачів [6]. Одна з її функцій – «осуспільнення» почуттів людей, відповідність потребам усього суспільства, що дає змогу характеризувати масову музику як художнє і соціальне явище, як складне утворення, що не може бути повністю розкрите за допомогою будь-якого одного підходу – функціонального (А.Сохор) [12], тематичного (В.Конен) [5] або жанрового (А.Цукер) [14]. З давнини тіло і його краса (здоров'я, досконалість тощо) заслуговували на особливу увагу. Мистецтво оспівування тіла яскраво подано у давній Греції. Тіло, його краса і прикрашення (намиста, одяг тощо) – важливе мистецьке питання. Мистецький аспект тіла, культурно-історичний вимір тілесності і вплив на тіло музики – цікава і важлива тема.

Субкультурознавство (або субкультурологія) вимагає системного підходу з позицій мистецтвознавства, культурології, історії, соціології, педагогіки, психології тощо. Воно має посісти важливе місце у системі культури і системі культурології. Розвиткові субкультурознавства в Україні сприяють умови трансформацій і зміни старих субкультур, формування і розвитку нових субкультур та потреба їх докорінної систематизації. Проте, якщо проводити детальну, дрібну і щільну градацію, то кожен прихильник («фан») може стати носієм індивідуальної музичної або молодіжної чи молодіжнозичної (тощо) субкультури. Утім, така систематизація недоречна і, через неї прийдемо до того, що кожен індивід є унікальним (а звідси його смаки, ідеали та уподобання) і у кожного є… індивідуальна, своя особиста субкультура. При цьому підході втратимо свободу, нав'язуючи умовні межі і правила. При цьому правильним є те, що «кожний субкультурний вид прагне відстояти автономію, акцентуючи особові цінності» [6; 147].

Розподіл субкультур на резонансні та нерезонансні може бути не менш логічним, ніж їх поділ на позитивні, нейтральні і негативні. Можливий і інший доречний варіант розподілу субкультур на апкультури (позитивні) та андеркультури (негативні). Актуальна проблема – безкультур'я як явище (негативний прояв, форма тощо) культури. Етносубкультурності викликають інтерес, актуальним є питання співвіднесення різних стилів, напрямів течій (тощо) модернізму та постмодернізму стосовно андер- (негативна, низова) та ап- (позитивна, конструктивна) культури, тобто взаємозв'язки та взаємовідносини модернізму та постмодернізму з субкультурами. Модернізм з ознаками елітарності, безпредметне мистецтво, потім – контамінація культури, «вестернізація», конгломеративність тощо. Проблемне мистецтво машизму та ширше – постмодернізм і прояви нігілізму, анархізму, нехтування обов'язками, домінування фрагментів, переорієнтація на компіляцію, поглиблене експериментування, еклектичність тощо. Машизмом не обмежується тема – «Субкультури (чи краще андеркультури) у системі сучасної культури», захоплюючи підліткову аномієлогію і понятійні новації мистецтвознавства і культурології та весь комплекс субкультурології (краще, – субкультурознавство, – яке близьке і рідне нам, українцям, ніж це ж саме поняття,

але з його прогрецькою назвою – субкультурологія).

Отже, наголосимо на важливості розвитку тієї частини субкультурології, що стосується популярної і репрезентативної сучасної музичної культури загалом і окремих яскравих, майже резонансних, музичних субкультур зокрема. Соціокультурна диференціація у суспільстві призведе до виникнення численних субкультур, у т.ч. і музичних. Музична субкультура, на нашу думку, є популярною, репрезентативною, поширеною, впливовою і, подібно до субкультури конфлікту, до певної міри, постає білярезонансною. Співвідношення субкультур та стилів, напрямів і течій – особлива тема. Окреме питання – субмистецтва (кримінальні пісні, татуювання тощо).

Змішані жанрові форми – не окремі субкультури (інакше з часом прийдемо до абсурду), а їх складові частини. Субкультури можуть бути навіть не завжди тотожними у культурі і культурології, мистецтві та мистецтвознавстві, історії та історичній науці тощо. Це обумовлено різними соціальними (корпоративні, моральні тощо) нормами, ціннісними уявленнями, уподобаннями і смаками, стилями життя та іншими особливостями. Субкультури постають у різних проявах та вимірах.

Джерельні приписи

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопед.: У 2-х т.: Т. 2 (М-Я) / Сергій Безклубенко. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл.

2. Глинский Я.И. Творчество: норма и отклонение / Я.И. Глинский // Соц. исследования. – 1990. – № 2. – С. 41-49.

3. Давыдов Ю.Н. Социология культуры: (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь) / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 264 с.

4. Ерасов Б.С. Социальная культурология: Пособие для студ. вузов / Б.С. Ерасов. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 591 с.

5. Конен В.Ж. Пути американской музыки / В.Ж. Конен. – М.: Сов. композитор, 1977. – 446 с.

6. Левчук Я.М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: дис… канд. мистецтв.: 26.00.01 / Левчук Яна Миколаївна. – К., 2011 – 179 с.

7. Михайлова Л.И. Социология культуры: Учеб. пособие для студ. гуманит. вузов / Л.И. Михайлова. – М.: Фаин пресс, 1999. – 232 с.

8. Михайлова Р.Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі / Р.Д. Михайлова. – К.: Слово, 2007. – 490 с.

9. Оборонко В.И. Западные молодежные субкультуры 80-х годов: Науч.-аналит. обзор / В.И. Оборонко. – М.: Наука, 1990. – 32 с.

10. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради / М.М. Поплавський. – К.: Преса України, 2004. – 426 с.; іл.

11. Современная западная социология: словарь. – М.: Политиздат, 1990 – 432 с.

12. Сохор А. Быть или не быть? / А.Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. статей / Сост. Ю.Капустин. – Л., 1980. – С. 234-264.

13. Суна У.Ф. Эстетическая культура студента: Опыт социологического анализа / У.Ф. Суна. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 69 с.

14. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис… д-ра искусств.: спец. 17.00.03 – «Муз. искусство» / А.Цукер. – М.: МГК, 1991. – 48 с.

15. Флиер А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – М.: Акад. проект, 2000. – С. 152-153.

16. Художественная жизнь современного общества. – Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни / Отв. ред. К.Б. Соколов. – СПб.: Дм. Булани, 1996. – 237 с.

17. Brake M. The sociology of youth culture and youth subculture: Sex and drugs and rock’n’roll? / M.Brake. – Routledge; Kegan Paut, 1980. – 204 p.

Резюме

Досліджені питання музичної субкультури у культурно-історичному аспекті.

Ключові слова: мистецтво, культура, субкультура, субмистецтво, музична субкультура, культурологія, історія.

Summary

Radzievski V. **Modern musical subculture in context sub culturological**

In the paper some issues of musical subculture are analyzed in the historical and culturological aspects. In particular, the problems of analyze the modern ret and in particular musical subculturein. For example role of musical subculturein in modern art.

Key words: art, culture, subculture, subart, musical subculture, culturology, history.

Аннотация

Исследуется танец как элемент свадебного обряда украинцев и его место в общем праздновании.

Ключевые слова: танец, женский танец, обряд, свадебная обрядовость.

УДК 793.31

О.А. Мерлянова

ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ СІМЕЙНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Танці в контексті об'ємнішого явища – обрядів українського народу виступають своєрідним елементом традицій, що забезпечує збереження національної ідентичності.

Спираючись на результати фольклорно-етнографічних досліджень попередників, використовуючи зафіксовані зразки народної творчості, зокрема, жіночих танців, науковці (Бугайова В., Гаєвська Т., Громова О., Ліманська О.) продовжують розробки проблем календарної та сімейної обрядовості, зупиняючись на танцювальній складовій свят і обрядів українців.

Метою даної статті є відтворення картини побутування українських жіночих танців у сімейній обрядовості, що зумовило з'ясування особливостей виконання жіночих танців на весіллі та визначення їх місця в загальному святкуванні.

Дослідження сучасних етнографів, фольклористів, істориків (В.Давидюка, Г.Кожолянко, О.Ошуркевича та ін.), де знаходимо матеріали польових досліджень, стали цінним джерелом для аналізу сучасних форм народних жіночих танців у контексті календарних обрядів.

Особливо інтегрованим у календарно-річну обрядовість є весілля, оскільки вибір, знайомство, набуття досвіду міжстатевого спілкування проходили великою мірою в контексті аграрних свят та обрядів. Шлюби найчастіше укладалися в осінні місяці, з приходом календарного свята Покрови. Значна кількість весіль відбувалась у січні-лютому, на м'ясниці.

На жаль, історики, етнографи, фольклористи XIX – початку XX ст., що цікавилися весільним обрядом українців, приділяли недостатньо уваги його танцювальному компоненту, обмежуючись зазначеннями на кшталт «починаються танці», «молодь танцює», або «молодь наймала музики і гуляла аж до вечора». Хоча майже всі дослідники визнають, що без танців не обходилося жодне весілля. Так, В.Борисенко повідомляє про магічні танці у весільному обряді, які з часом «перейшли в розряд немотивованих ритуальних дій, а пізніше набрали функції гри та розваги» [1; 32].

У виконанні ритуальних дій, пов'язаних із певними звичаями, брала участь велика кількість так званих «дійових осіб», серед яких вагоме значення відігравали саме жінки, дівчата. Важливе місце жінки у виконанні ряду обрядодійств весілля В.Борисенко пояснює наявністю рудиментів епохи матріархату, а в пізніші часи – порівняною рівноправністю українського подружжя. «У парі зі старостою виступає його жінка – старостина (сваха, свашка), яка бере участь у церемонії обміну подарунками, обрядовому обміні хлібом на порозі в домі молодої, засвічуванні весільних свічок, в обрядах покривання молодої, комори та ін.

З боку молодої певну роль виконували її найближчі одружені родички – приданки, закосяни, свашки. Їм належало ввести молоду в жіночий стан через обряд пов'язування намітки і супроводжувати її в дім молодого. Свахи й приданки виконували пісенний супровід усіх обрядових дій» [1; 39].

Значне місце у весільній обрядовості всіх регіонів України посідає прибирання дівчатами символу дівоцтва – гільця, під час чого вони співають та танцюють. Важлива роль відводилась неодруженій родичці молодого, яку називали «світилка». Під час весільного обряду вона тримала весільний оберег – шаблю, меч і пильнувала, щоб не згасла свічка при посаді молодих.

Для випікання короваю в домі молодого й молодої обирались коровайниці, для плетіння вінків – поплетниці, вінкоплетниці. У куховарки запрошували жінку, що вміла не

тільки смачно готувати, а й подавати страву на стіл із приспівками, дотепними слівцями тощо. У західних областях України її називали варилиха [1; 39-41]. Отже, у ключових моментах весільного обряду вагоме місце посідала саме жінка.

Приготування весільного хліба було надзвичайно важливим у всій системі весілля. Весілля здебільшого починалось у п'ятницю із запрошення коровайниць та випікання хліба. Коровайний обряд був досить розвиненим у традиційному українському весіллі, складався з таких елементів, як благословення весільного хліба, низки дій магічного характеру (піднімання діжі вгору, винесення води під яблуню, на тік, вимивання печі), обрядового пісенно-танцювального супроводу й частування коровайниць.

Безперечно, одним з основних компонентів коровайного обряду були особливі пісні, що виконувались виключно на весіллях під час приготування хліба. Знаходимо свідчення й про танці в цьому обряді. Так, 1929 року в с. Чагів Оратівського р-ну на Вінничині коровайниці, замісивши коровай, бралися за руки й танцювали по колу, а одна-дві тримали віко від діжі [8]. На Київщині танець коровайниць називався «обтрушування борошна» .

У селі Іванівка Єлізаветградського повіту Херсонської губернії наприкінці XIX ст. М.Ганенко записала весільний обряд, де зупинилась на деяких танцювальних моментах. Наприклад, досить цікавим виявився танець коровайниць: після того як посадять коровай до печі, «то беруть діжу, ставлять до неї пляшку горілки, накривають «віям» (кришкою), піднімають до стелі, танцюють та співають три рази:

А піч наша на сохах,
А діжу носять на руках,
Пече наша, пече,
Печи нам коровай легче!» [11; 244].

Діжа має ритуальне значення, не дарма її піднімають до стелі. На діжі в багатьох місцевостях розплітають молодій косу.

Й.Лозинський, описуючи обряд випікання короваю, свідчить, що процес вимішування тіста супроводжується танцями: «Ним ся тісто ворушит, музикі грают, свахи п'ют грівку, таньцюют і для сміху співают» [6; 59]. Після того, як посадять тісто до печі, також «забавляются танцьом», а «як юж з пєца повинемают, бере єдна сваха коровай на голову, музикі грают, всі ідут в танец, виходят з халупи до сіней і співают:

Тамтуди; лежит з давна стежойка,
Ой Біг нам дав,
Коровай нам ся вдав,
Ясний, красний,
Як місяченько,
Як ясноє сонєнько…

По танцю ховают коровай і гускі до комори» [6; 61-62]. У записаному Й.Лозинським обряді танець виступає завершальним акордом усього складного дійства випікання весільного короваю.

Одним із найважливіших передшлюбних дійств є дівич-вечір, що відбувався в домі молодої, хоча аналогічні дійства проходили одночасно й у молодого. У молодої дівич-вечір відзначався особливою ліричністю, бо символізував розлуку з рідною домівкою, подругами, перехід в інший статус, іншу родину. Саме тут готували вінки, вбирали весільне деревце (гільце). Після того розпочинались танці. Про це свідчить П.Чубинський, що 1877 року записав весілля в селі Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії: «Як ізов'ють гильце, дружки і молода виходять із-за стола; музика начинає грати, вони йдуть танцьовати і танцюють, поки молодий приїде» [3; 97].

Сучасне українське весілля не обходиться без танців після завивання гільця. З.Босик свідчить, що на весіллях 2002-2003 років у селі Пінчуки Васильківського р-ну Київської обл. напередодні шлюбу дівчата вбирають гільце в домі молодої, а «коли гільце вберуть, всі виходять із-за столу на двір чи в сіни танцювати. Танцюють, поки не прийде молодий» [2;

36].

На Закарпатті, за свідченням Й.Лозинського, у суботу, напередодні головного весільного дня, дівчата збиралися на «посиранкі» у домі молодої, де відбувалося куштування ритуальної страви з сиру та забави: «…музики грають, а молода виправляє всі дівчата в танець» [6; 68]. Потім відбувається посаг (посад) молодої, що символізував прощання з вільним незаміжнім станом, та знову дівчата танцюють. Наприкінці вечора у дівчат «староста… питає, чого би єще потребовали, а вони го просят, би їм позволив до сіній танцьовати і приспівують му:

Квіт калинойку ломит,
Сон головойку клонит.
Панове старії!
Просим вас молодії,
Дайте нам розказати,
До сіній таньцьовати.

Як їм староста бильши танцьовати не позволяє, вони співають: «Веди нас, старосто, спати…» [6; 85]. Отже, дівочі танці були значною складовою дівочих забав напередодні власне шлюбу.

«Характерною ознакою весільного обряду Карпат є збереження давнішньої роздільної форми весілля, – зазначає В.Борисенко. – Коли всі обрядові елементи передшлюбних дійств відбувалися синхронно в обох домівках молодих за участю весільних гостей кожної зі сторін…Посвячення хлопця (дівчини) в подружжя здійснювалося окремо в колі кожного весільного родового колективу, тому більшість традиційних елементів весілля (до посаду молодих) несли посвячувальний характер і супроводжувалися виконанням релігійно-магічних дійств…До таких елементів варто віднести ритуальні танці («затанцьовування») весілля, які повніше збереглися в даному регіоні» [1; 123]. До таких «ритуальних» танців відносимо танець матері молодої, що прийнявши з рук свашок виготовлені весільні вінки, виконувала танець, тримаючи на голові миску з насінням, хлібом і вінком. Цей танець 1966 року спостерігала Л.Дем’ян у с. Верхні Ворота Воловецького р-ну Закарпатської обл. На Тячивщині мати молодої виконувала перший весільний танець із калачем на голові.

Р.Скалецький у 30-х роках ХХ ст. записав весілля в селі Михайлівка Бершадського р-ну, що на Вінниччині, де після шлюбу в неділю молоді розходилися по домівках та святкували окремо. У домі молодої після першого столу староста, подавши краєчок хустинки молодій, виводив її на двір, за нею виходили дружки та всі гості. На подвір’ї молода з дружками розпочинала танці: «Як тільки вийшла молода з дружками, музики грають якийсь танець, найчастіше польку одну, другу, потім мазурку, знову польку, булгарку (мабуть, болгарку) й інші, а потім, коли підійдуть кілька охочих парубків, – козачка: до них після кількох тактів приєднуються одна-дві молодиці або дружка, яка своїми дотепними вихилясами доведе парубка до того, що в нього аж чуб мокрий» [5; 311]. Отже, можна говорити про швидкий, технічний, з «дотепними вихилясами» жіночий танець, що не поступався чоловічому. Тут прослідковується традиція змагальності між парубоцьким та дівоцьким гуртами, що знаходило відображення як у розвинутому пісенному, так і в танцювальному фольклорі.

За свідченням Н.Димнич, у селі Кремеш Горохівського повіту молода, після від’їзду гостей від неї до хати молодого в день шлюбу, «обтанцьовує дружок: танцює з кожною з них, потім прощається, цілуючись…» [4; 60].

1929 року в селі Дібрівка Баранівського р-ну Житомирської обл. був записаний текст пісні до хороводу, що виконували жінки на завершення обряду посагу та покривання молодої в неділю в її хаті. Цей хоровод мав певне ритуальне значення, виконувався свашками після того, як вони молоду пов’язали наміткою. Свашки бралися за руки, ходили навколо столу та тричі співали:

«Та роди, боже, жито,

Як очерет, велике,
На зерно зернисте,
На стебло стеблисте.
та щоб наші молодята мали,
По сто кіп нажинали» [1; 78].

Одним із важливих етапів українського весілля був переїзд молодої до родини молодого. Й.Лозинський описує момент представлення невістки свекрові, що не обійшовся без жартівливого танцю: «…показує староста свекрові невістку, котру для його сина обрав, і іде с нею в танец, але вона криває; внят задают єй угану і сміются зо старости, же вибрав каліку, криву, малінковату і т.п., волают коновала, аби єй ногу напростовав, а той, направляючи ногу нераз ю так вдарит по ней, же ледво стояти може. На останку дає єй староста гроши в руку, тим лікарством улічена молода простується і таньцює с ним добрі, а тогди хвалят всі старосту. По таньцю віддає ю староста свекрови, але вона і с ним так довго в таньцю криває, поки єй що в руку не втрутит, і тим способом таньцює со всіми боярами» [6; 152]. Елементи акторської гри, народного гумору вплетені у канву весільного обряду, яскраво проявилися в танці молодої.

У Карпатському регіоні існує безліч варіантів танцю молодої. На Закарпатті, в селі Негровець досі побутує танець молодої, що є відлунням давніх традицій купівлі-продажу нареченої. Тут староста вигукує: «Чия молода?». Хто-небудь із хлопців, що вишикувались в ряд, на це озивається: «Моя молода». Далі підходить до старости, кладе йому на тарілку гроші й танцює з молодою. Через певний час староста знову вигукує: «Чия молода?» Інший парубок повторює те ж саме. Так перетанцьовують, поки молода не стомиться, а в старости на тарілці не опиниться купа грошей. Наостанку на вигук старости в танець молоду бере її наречений, і після цього з нею вже ніхто не має права танцювати [7; 24].

Широку панораму танців на українському весіллі середини XIX ст. подав А.Терещенко. Дівчата виступають ініціаторами танців: «Девушки между тем, чтобы не терять время, повеселиться, поют:

Ой ты душечко, наша Гануся!
Ламлить роженьку,
Стелить дороженьку,
Щоб мягко ступаты,
На двир танцевати:
За скрипками, за цымбалами,
За хорошими боярами…

Начинаются танцы, скачки, – кто как гаразд… Веселыя девушки и молодцы выходят на широкый двор и открывают пляску. Девушки выделывают дрибушки (частое перебираные ногами), а молодцы пускаются в гопака (в присядку), – все вертится и кружится…» [9; 505].

В іншому місці також дівчата виступають призвідницями танців: «Увесь народ виходить на двір. Троїста (скрипаль, цимбаліст та бас) вже грає. Уперед виступають дві пари дівчат, і взявшись за руки, починають дрібушку: стукають каблуками, брязкають підковами; то кружляють разом, то розходяться; то ніби лебеді, гордо пливуть, то ніби качечки пірнають. Голови піднімають догори й раптом опускають, чи чорними очима поглядають на хлопців. Тут розмахуються руками недбало, рисуються гнучким станом, присідають, сходяться та обвиваються одна біля одної. Мороз пробігає по шкірі хлопців! Натовп плескає дівчатам. – Вони стомилися, піт ллється з їхніх облич, тільки витруться хусточками, і знов. Вони й хотіли б припинити, але музика ще грає» [9; 524]. Хлопці, не витримавши, змінюють дівчат, а потім танцюють уже всі разом. Відчувається дух змагальності між жінками та чоловіками. У даному випадку чоловічий танець виникає як нестримна відповідь на запальний жіночий танець.

Ми стикаємося з розвинутим побутовим танцюванням, що не пов’язане з обрядовими діями, є виявом веселості, запалу, радості з приводу весілля.

У селі Свидівка Черкаського повіту Київської губернії наприкінці XIX ст., за свідченням І.Стрижевського, після вінчання та обіду «молода з дружками і боярами танцює на дворі. Музика грає козака, гопака, трепака. У загальних веселощах та танцях бере участь усякий: веселяться й старий, і малий, і запрошений, і той, що випадково чи із цікавості опинився на весіллі, словом, народ веселиться, тобто « справляє весілля» [10; 305]. Отже, загальні масові танці, що не несли певного ритуального змісту, були характерними для весілля кінця XIX століття.

Зважаючи на специфіку весільного обряду, основний зміст якого – одруження молодої та молодого, поєднання чоловічого та жіночого, створення сім'ї, у весільних танцях превалюють парно масові, однак зустрічаємо й специфічні суто жіночі танці, що невіддільні від усього обрядового комплексу весілля.

Найяскравішими з погляду насиченості жіночими танцями є три основних моменти весільного обряду: танці коровайниць під час приготування весільного короваю, танці дівчат на дівич-вечір під час виготовлення весільного деревця, танці молодої зі старостою (дружбами, неодруженими та незаміжніми тощо).

Значне місце жіночі танці посідали в загальному святкуванні, що не носило суто обрядовий характер. Отже, досить умовно жіночі танці в системі весільного обряду можна розділити на дві групи: обрядові (ритуальні) та розважальні (дозвіллєві). Перші характеризуються синкретизмом, тісним зв'язком із певними ритуальними діями під час випікання короваю чи виготовлення весільного гільця, меншою мірою під час танцю молодої. Другі характеризуються лексичною насиченістю, імпровізаційністю, розмаїттям малюнків, хоча регламентуються певними традиціями українського жіночого танцю, що передбачають обмеження в амплітуді рухів, манері поведінки, особливо у ставленні до чоловіків.

Джерельні приписи

1. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження / Валентина Кирилівна Борисенко. – К.: Наукова думка, 1988. – 192 с.

2. Босик З. Весілля в селі Пінчуки Васильківського району Київської області / Зоя Босик. – К.: Поліграф Консалтинг, 2003. – 104 с.

3. Весілля в селі Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії / Записав П.Чубинський. Мелодії на ноти поклав М.Лисенко. 1877 // Весілля: У 2-х кн. / Упоряд. М.Шубравська, О.Правдюк. – К.: Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – С. 81-146.

4. Весілля в селі Кремеш Горохівського повіту / Текст і музику записав Н.Димнич. 1930 // Весілля: У 2-х кн. / Упоряд. М.Шубравська, О.Правдюк. – К.: Наукова думка, 1970. – Кн. 2. – С. 7-72.

5. Весілля в селі Михайлівка Бершадського району на Вінниччині / Текст і музику записав у 30-х роках XX ст. Р.Скалецький // Весілля: У 2-х кн. / Упоряд. М.Шубравська, О.Правдюк. – К.: Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – С. 281-354.

6. Лозинський Й.І. Українське весілля / Упоряд. і вст. ст. Р.Кирчіва / Йосип Іванович Лозинський. – К.: Наукова думка, 1992. – 174 с.

7. Правдюк О.І. Народне весілля на Україні / О.І. Правдюк // Весілля: у 2-х кн. – К.: Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – С. 9-59.

8. Рукописні фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Ф. 1-7. – Од. зб. 697. – Арк. 77.

9. Свадьба малороссийская // Быт русского народа. Ч. II. Свадьбы / Сост. А.Терещенко. – СПб.: Типография военно-учебных заведений, 1848. – С. 485-564.

10. Стрижевский И. Свадьба в деревне / И.Стрижевский // Киевская старина. – Т. 52. – К.: Типография Г.Т. Корчак-Новицкого, 1896. – С. 289-308.

11. Ящуржинский Хр. Свадьба малорусская как религиозно-бытовая драма / Хр. Ящуржинский // Киевская старина. – Т. 55. – 1896. – К.: Типография Г.Т. Корчак-Новицкого. – С. 234-273.

Резюме

Досліджується танець як елемент весільного обряду українців та його місце в загальному святкуванні.

Ключові слова: танець, жіночий танець, обряд, весільна обрядовість.

Summary

Merlyanova O. **The dance in the context of family ritualism**

In the article is given the analysis of a dance as an element of the wedding ceremony of Ukrainians and its place in the general holiday.

Key words: dans, women's dans, ceremony, wedding ritualism.

Аннотация

Исследуется танец как элемент свадебного обряда украинцев и его место в общем праздновании.

Ключевые слова: танец, женский танец, обряд, свадебная обрядовость.

УДК 792.8

М.В. Сахно

КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ КОНКУРСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Танець належить до найдавніших, найпоширеніших і найдемократичніших видів мистецтв. Це «зрима музика», в якій звукові образи органічно сполучаються з пластичним жестом, позначені плавністю й ритмічністю. Танець розважає, заспокоює або збуджує, обдаровує відчуттям внутрішньої досконалості і краси, обнадіює людину ідеєю свободи, отже, потенційні можливості танцю важко рекламувати.

Популяризацію танцю реалізують конкурси бальних танців. Саме в них об'єктивується аматорський та професійний рух у галузі бального танцю як одного з дивовижних феноменів нашої епохи. Завдяки розгортанню конкурсного руху бальне танцювання набуло останнім часом систематизації, принципової елітарності та спортивної спрямованості. Виникли терміни: «спортивні бальні танці», «спортивні танці» й навіть «танець-спорт», проте донині не вирішена проблема включення бальних танців до програми Олімпійських ігор, хоча це питання регулярно обговорюється на шпальтах світової спортивної преси.

Динаміка бального танцю дозволяє засобами цього виду мистецтва компенсувати людині брак рухової активності в умовах сучасного малорухливого способу життя [5].

Танець як особливий вид мистецтва (аналоги – німецьке «Tanz» і англосаксонське «dance») вивчається різними дисциплінами: мистецтвознавством, філософією, естетикою, психологією, соціологією мистецтва, культурологією тощо. Сучасною українською етнокультурологією він кваліфікується як сукупність пластичних і ритмічних рухів певного темпу й характеру, виконуваних у такт відповідної музики [4].

У контексті специфіки реалізації художньої образності танцю, його пластичних рухів та жестів мистецтвознавча література пропонує низку визначень танцю: як гармонійної динаміки рухів і поз, позначених глибинним змістом і здатних культивувати естетичне почуття та натхнення (Ю.Станішевський [10]); розкуту, вільну і творчу форму реалізації людського натхнення (Р.Горбачук [2]); специфічної галузі мистецтва, в якій за допомогою пластичних рухів об'єктивуються найрізноманітніші душевні стани людини (М.Єрьоміна [3], Д.Шаріков [12]).

В останні роки численні методичні посібники присвячені цьому комплексові хореографічної культури. У них, окрім фіксації танцювальних па, вміщені композиційні схеми, потрібні для канонізації конкурсної естетизованої форми й реалізації плавності та послідовності танцювальних рухів [1]. Проте конкурсний бальний танець, як і його категоріальний апарат, ще не став об'єктом спеціального мистецького аналізу. *Тому метою даної статті є* аналіз категоріального апарату конкурсної бальної хореографії.

Поняття «хореографічна культура» розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи, тобто від її культурних процесів. Вона включає увесь комплекс, пов'язаний з танцювальним мистецтвом: власне танці, мистецтво танців, науку їх запису, творчість їх постановників, наукові дослідження, систему підготовки фахівців для цієї галузі. Бальна хореографія є невід'ємною складовою хореографічного мистецтва з притаманними їй особливостями, тоді, як для визначення поняття «бальна хореографічна культура» потрібен лише додаток «бальна».

Теорія хореографії репрезентована строкатою палітрою різновидів, як от: «бальний танець», «соціальний танець», «масовий танець», «конкурсний танець», «спортивний танець» та ін.

Поняття бального танцю з'явилося у процесі підвищеної зацікавленості й прихильності до танців у побуті доби Відродження, зберігши забарвлення побутових танців. Й хоча

спочатку бальними називалися танці, що складали основу балу [9; 20], ця назва пізніше поширилася й на всю розгалужену групу розважальних танців. Бальний танець практикується на балах, танцювальних вечорах і потребує попередньої підготовки. Тоді як бал – це урочистий вечір із танцями під інструментальну музику. Бали відрізняються від звичайних танцювальних вечорів або дискотеки і характеризуються внутрішньою стрункістю та композиційною єдністю, включаючи музичний супровід й інтерсуб'єктно-комунікаційні механізми. Причому кожен танець володіє своєю художньо-естетичною нішею у бальному просторі [6].

Сучасні західноєвропейські теорії бальної хореографії термін «соціальний танець» трактують у двох смислах: у контексті поширення на широкий діапазон танців традиційного призначення й побутування, й масові форми танців демократичного характеру після Французької буржуазної революції 1789-1794 рр. (так звані «нові танці»).

У вітчизняній практиці бальної хореографії, починаючи з XIX століття, зазначений термін кваліфікується як синонімічний побутовому танцеві, що виконується у місцях громадського призначення. За рівнем складності виконавства соціальний (суспільний) танець об'єктивується у сольній, парній, груповій та масовій формах доволі простої ритміки, і, отже, не вимагає тривалої підготовки.

На відміну від бального, феномен масового танцю охоплює загальнодоступні хореографічні форми для масових заходів відпочинку. Його характерною ознакою є можливість повторювання учасниками безпосередньо після показу або нетривкого розучування, оскільки такий танець є доволі простим за композицію.

Традиційна українська культура є багатою самобутніми народними танцями – гопаком, тропаком, подолянкою, козачком та ін. Народний танець супроводжує молодіжні гуляння (вулицю, вечорниці, весняні й купальні ігрища). Він є також обов'язковим елементом українського весілля. Танцювати намагалися всі й тому недарма кажуть: «Танцювати – не робота, а хто не вміє – то срамота»; кепкують: «стривай, кума, не з тої ноги танцювати пішла»; іронізують: «танцювати – не снопи в'язати»; застерігають: «як чобіт нема, не йди в танець» [4].

Окремішнє місце у системі бальної хореографії посідає спортивний танець, що останнім часом набув значного поширення. З кінця XX ст. у великих університетських містах Європи та Америки поширилися ігрові види спорту, презентації й конкурси спортивних танців. З другої половини XX ст. феномен спортивного танцю зазнав підпорядкування механізмам професіоналізації, інституалізації та комерціалізації. З метою досягнення високих результатів спортивному танцюристові доводиться здійснювати специфічну підготовку й щоденно тренуватися за встановлену нагороду, і це для професіонала стає головним. Інституалізація означає, що спортивна хореографія стає важливою державною справою, якою опікується розгалужена мережа установ і організацій – від Міжнародного олімпійського комітету й до місцевих спортивних організацій та гуртків любителів спортивного танцю. Комерціалізація означає перетворення спортивного танцю у прибуткову статтю бізнесу.

Життєздатність і конкурсно-спроможність бальної хореографії у XX-XXI ст. зумовили появу масових танців, й передовсім танцювальних «шлягерів». На відміну від канонізованих композиційних схем багатьох традиційних бальних танців, цій групі притаманний імпровізаційний характер. Цим переконливо пояснюється привабливість масових танців для молоді, якій імпонувала гостра сучасна ритміка. Відтак масовий танець сприяв маргіналізації інших стереотипів побутового танцю. Урешті бальними стали вважати популярні танці, виконувані за різних громадсько-побутових обставин [7; 70].

Окрему нішу, а, отже, й підсистему теорії і практики хореографії складають конкурсні бальний і спортивний танці, позначені технічно складним рівнем виконавства. взаємозбагаченню національних хореографічних шкіл. Після перших Олімпійських ігор, відроджених 1896 р., у танцювальному світі з'явився прообраз власної Олімпіади: перші

літні спортивні Олімпійські ігри проходили з 6 по 15 квітня в Афінах (Греція). Сама ідея танцювального змагання прийшла з прогресуючої Америки. Першим таким танцювальним змаганням, відомим у Європі, став турнір танго у Ніцці (1907 р.), а потім з успіхом він повторився у Парижі (перший чемпіонат світу з бальних танців 1909 р.). Детальну інформацію про історію проведення конкурсу надає російська дослідниця М.Єрьоміна [3; 148].

Конкурси з хореографічного мистецтва (від лат. concursus – збіг, зіткнення, зустріч) – це творче змагання танцюристів і балетмейстерів з метою визначення і заохочення переможців. У 1920-ті роки в Англії при Імператорській спілці вчителів танців була організована спеціальна Рада з бальних танців. Англійські фахівці стандартизували найпопулярніші у той час танці – вальс, швидкий і повільний фокстроти, танго. Унаслідок започатковано конкурсні (від лат. зіткнення) танці, й відтоді бальний танець диференціювався на спортивний і соціальний (social dance). Зазначені конкурси сприяють подальшому розвиткові хореографічного мистецтва, виявленню нових талановитих танцюристів, удосконаленню їх майстерності, налагодженню творчих контактів, розширенню взаємного обміну культурно-мистецьким досвідом й взаємозбагаченню національних хореографічних шкіл.

Конкурси поділяються на внутрішньоклубні (у рамках одного клубу), міжклубні (беруть участь декілька клубів), міські, міжміські, обласні, міжобласні, регіональні, міжрегіональні (за участю митців кількох регіонів однієї країни), республіканські та міжнародні (беруть участь декілька країн, держав), чемпіонати і кубки світу, Європи.

Конкурсне виконавство спортивних бальних танців здійснюється за трьома програмами: європейською, латиноамериканською й так званою «десяткою» (остання за загальною кількістю танців). Любительські чемпіонати світу проводяться під егідою IDSF, а професійні – за ініціативою англійських танцювальних організацій. Найпрестижнішими у світі вважаються англійські конкурси, наприклад, UK Open. У Сполучених Штатах Америки практикуються національні види конкусів бальних танців з відповідною змагальністю: «American Smooth» й «American Rhythm». На кожному з конкурсів танцюристи демонструють свої знання, уміння, навички, талант. Оцінюється робота тієї чи іншої танцювальної школи й мистецької персоналії тренера, визначається лідер. В усіх конкурсних танцях American Style рельєфно простежується походження від соціальних бальних танців. Ці видовищно-артистичні хореографічні форми набули значного поширення в США й приваблюють аматорів в інших країнах.

Що ж стосується сучасних конкурсних методик виконавства європейського бального танцю, то їм притаманна розгалужена кількість фігур у відповідності з характером танцю.

Один із критеріїв оцінки танцювальних дуетів під час конкурсу – музикальність. Помилково вважати, що музикальність – це правильне поєднання швидких та повільних кроків. Це належиться швидше до ритмічності, а не до музикальності. Музикальність – це «здатність «омузикальненого» бачення світу, коли всі враження про навколишню дійсність у людини, що володіє цією властивістю, мають тенденцію до переживання у формі музикальних образів» [8; 56].

Новітні бальні танці супроводжуються музичним матеріалом певного характеру: інструментальною (електронною або оркестровою музикою) та вокалом. Музикальність притаманна кожній людині, однак за різними показниками проявляється по різному, адже тут відіграють роль індивідуальні задатки – психологічні анатомо-фізіологічні особливості. Для створення й формування здібності в першу чергу необхідна діяльність, що вимагає цієї здібності, отже, для розвитку музикальних здібностей потрібна музикальна діяльність: сприймання музики – як перцептивна складова музикальних здібностей, спів, гра на музикальних інструментах, ритмічні вправи – як репродуктивна складова [11]. Але не кожний глядач може розбиратись у музиці; він може бути незнайомий і з технікою виконання танцю. Головним завданням танцюриста є передача глядачеві характерності

танцю, відповідного музиці, й майстерне імпровізування до рівня артистизму, щоб глядач усвідомив головне – зміст музикального образу. Тому артист танцю повинен бути щирим у передачі своїх емоцій, що забезпечить оригінальність та виразність музично-хореографічного образу.

Одні мелодії бувають швидкими, акцентованими і навіть агресивними, інші – повільними, рівномірними, спокійними. Диференціація музичних композицій потребує від виконавців уміння адаптувати танець до кожної з них. Не виключено, що кожен професійний танець потребуватиме творчої продуктивності та здатності до спонтанної імпровізації. Тому справжні майстри виконавства бальних танців не дозволять собі, навіть під одну і ту ж мелодію, двічі виконати танець однаково.

Конкурсам бальних танців передує декілька відбіркових турів, у процесі яких танцювальні пари мають засвідчити свою фахову майстерність і пластичність, відчуваючи себе у міру комфортно і впевнено при виконанні хореографічних композицій. Техніка виконання – це те, що допомагає нам відчувати себе в танці, але не є самим танцем, не є секретом музикальності виконання. Танцюристи повинні засвідчити здатність уміло адаптувати таймінг фігур й енергетику їх виконання до супроводжуючої мелодії. Сучасні танцювальні мелодії у своїй структурі мають різні теми, котрі домінують у різні відрізки часу, передаючи характер тяжіння, сили, ритму. Вокальне фонування також призначене сприяти реалізації легкого ховерного (ховер – паріння) стану танцюристів.

За експериментально підтвердженим положенням концептуальної теорії соціалізації людини М.Амосова, зростання рухової активності здійснює стимулюючий вплив на перцептивні та інтелектуальні процеси у дітей. Причому цілеспрямоване навчання мистецтву танцю опосередковано сприяє формуванню емоційно насиченої й свідомо діючої особистості. Під керівництвом педагога-хореографа формується її здатність успішно орієнтуватися у навколишньому середовищі й сміливо переборювати труднощі. Формується здатність до самооцінки й самоконтролю, виховується продуктивне мислення. Удосконалення рухових навичок сприяє культивуванню спритності й жвавості, загальній витривалості. Танцювальні рухи, супроводжувані ритмічною й високо естетичною музикою, сприяють «зарядженню» дитини бадьорим, життєрадісним настроєм, а у навчально-виховному відношенні зорієнтовують на цінності здорового способу життя.

Загалом структурованість системи конкурсної бальної хореографії зумовлена різноманітними за формами побутування хореографічними композиціями, специфічними за характером та способами виконавства. Взаємодія окремих елементів системи здійснюється з включенням механізмів, зорієнтованих на тенденцію постійного професійно-мистецького ускладнення і вдосконалення. Як бальні, так і спортивні танці характеризуються високим рівнем організації й дисциплінованості, передбачаючи високу ефективність тренувального процесу. Висока конкуренто насиченість зазначених видів танцю сприяє підвищенню рівня їх естетизованості.

Таким чином, «танець» й «хореографічна культура» розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Феномен танцю, у свою чергу, диференціюється у низці різновидів: «бального», «соціального», «масового», «конкурсного», «суспільного» й «спортивного танцю». Окрему нішу, а, отже, й підсистему бальної хореографії утворює конкурсний танець, позначений ускладненими вимогами інтелектуального, психологічного й техніко-виконавського характеру.

Джерельні приписи

1. Васильева Т.К. Секрет танца / Т.К. Васильева. – СПб.: Диамант, 1997. – 480 с.

2. Горбачук Р. Просторові дослідження в галузі сучасного хореографічного мистецтва / Р.Горбачук // Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації. – Рівне, 2006. – С. 119-120.

3. Еремина М.Ю. Роман с танцем / М.Ю. Еремина. – СПб.: ООО ТФ «Созвездие», 1998. – 252 с.

4. Єфанова С.О. Роль і місце побутових танців XIX століття в сучасному бальному репертуарі / С.О. Єфанова // Культура і мистецтво у сучасному світі. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 207-212.

5. Кірсанов В.В. Танець як засіб рекреації / В.В. Кірсанов // Вісник КНУКіМ: «Мистецтвознавство». – 2002. – № 5. – С. 45-56.

6. Колесникова А.В. Бал в истории русской культуры: автореф. дис… канд. культурол.: спец. 24.00.02 – «Историческая культурология» / А.В. Колесникова. – СПб., 1999. – 26 с.

7. Павлюк Т.С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури / Т.С. Павлюк // Електр. ресурс: http: // www.nbuv.gov.ua. – С. 66-70.

8. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: Академ. проект; Гаудеамус, 2009. – 400 с.

9. Про мистецтво хореографії / А.П. Тараканова. – Респ. учбово-метод. каб. естетичного виховання дітей. – К., 1973.

10. Станішевський Ю. Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст / Ю.Станішевський // Художня культура. Актуальні проблеми. – К., 2005. – Вип. 2. – С. 302-317.

11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.: РАН. Ин-т психологии; Наука, 2003. – 379 с.

12. Шариков Д.І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури XX століття: автореф. дис… канд. мистецтв.: спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Д.І. Шариков; КНУКіМ. – К., 2008. – 19 с.

Резюме

Розглядається понятійний апарат як теоретичний засіб розкриття специфіки конкурсної хореографії. Наводиться визначення категорій: «бальний танець», «соціальний танець», «масовий танець», «конкурсний танець», «спортивний танець» та ін.

Ключові слова: хореографічна культура, конкурсна хореографія, категорія, бальний танець, соціальний танець, масовий танець, конкурсний танець, спортивний танець.

Summary

Sahno M. **The categorical apparatus of the contest choreography**

The concept apparatus as the means of the theoretically way to disclosure the specificity of the contest choreography is reviewed in the article. The determinings of the categories: «dance», «social dance», «mass dance», «contest dance», «sport dance» and others are presented.

Key words: culture, chorographical culture, contest choreography, category, ballroom dance, social dance, mass dance, contest dance, sport dance.

Аннотация

Рассматривается понятийный аппарат как теоретическое средство раскрытия специфики конкурсной хореографии. Приводятся определения категорий: «балльный танец», «социальный танец», «массовый танец», «конкурсный танец», «спортивный танец» и др.

Ключевые слова: культура, хореографическая культура, конкурсная хореография, категория, бальный танец, социальный танец, массовый танец, конкурсный танец, спортивный танец.

УДК 792.82:7.071.2

О.О. Бігус

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧИХ ПОРТРЕТІВ В.ЧУПЕРЧУК ТА А.ЗІБАРОВСЬКОЇ

Науковий інтерес сьогодні викликає сценічно-творчий досвід танцювальної культури Прикарпаття, адже очевидно, що його роль у розвитку традиційних і створенні нових форм народно-сценічного танцю визначальна. Важливо згадати про вплив видатних балетмейстерів на розвиток народної хореографії на Прикарпатті, оскільки їх творчий доробок послугував основою для формування і подальшого вдосконалення видовищних форм гуцульського танцювального мистецтва.

Малодослідженими на сьогодні залишаються творчі особистості Я.Чуперчука і В.Петрика. Перший вивів гуцульський танець на сцену, а його послідовник В.Петрик вдосконалював, відшліфовував і знаходив нові форми подачі зразків гуцульського народного танцювального мистецтва. Тому можна заявити, що зачинателем гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті був Ярослав Маркіянович Чуперчук (1911-2004 рр.), видатний український балетмейстер, етнограф, артист, який став першим балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю, а її основоположником – Володимир Васильович Петрик (1921-2002 рр.), народний артист України, який продовжив справу свого попередника і зумів вивести гуцульський сценічний танець на новий етап розвитку.

Майже невідомими сучасному українському хореографознавству є такі прикарпатські хореографи, як А.Зібаровська, Д.Демків, Г.Железняк, адже їх роль у розвитку танцювальної культури Прикарпаття значна.

Потребує дослідження і творчість ще однієї непересічної постаті – Василини Чуперчук, солістки балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю, яка завдяки своїй неперевершеній майстерності і таланту доносила до глядачів задум кожної балетмейстерської постановки.

Не виникає сумніву, що кращі зразки народних танців Прикарпатського регіону збереглися завдяки праці прикарпатських хореографів: Я.Чуперчука, В.Петрика, Д.Демків, А.Зібаровської, В.Чуперчук-Дрекало, І.Курилюка, Г.Железняка та ін. Адже саме вони, як зазначає у своїй праці Б.Стасько, примножуючи традиції свого земляка В.Верховинця, відшукуючи в найвіддаленіших куточках Карпатського краю зразки танцювального фольклору Прикарпаття, зберегли його першооснову і винесли на суд глядачів найкращі перлини народної творчості [9; 9].

Варто зосередити увагу на діяльності двох жінок-хореографів, творча біографія яких багата і цікава, проте ще не достатньо відома широкому колу мистецтвознавців – В.Чуперчук та А.Зібаровської.

В.Чуперчук була вихованкою, а згодом і партнеркою В.Петрика. Її запам’ятали як солістку Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Василина Мар’янівна Чуперчук (1931-1980 рр.) прийшла до колективу 1944 року 14-річним дівчам, за руку з братом – балетмейстером Гуцульського ансамблю Я.Чуперчуком. Її врода, темперамент і легкість у танці вражали глядача. Працелюбна, талановита від природи, жива в танці. Постійним її партнером був Іван Долинський – їх дует зачаровував своїм виконанням.

Івано-Франківська дослідниця Р.Затварська [5] називає В.Чуперчук «перлиною гуцульського танцю». І це справедливо, адже її манера і стиль виконання були дійсно незрівнянними. Спогади балетмейстерів, артистів, глядачів, усіх, хто хоч раз побачив виступ цієї танцівниці, відзначали її артистизм, незвичайну енергійність, справжній гуцульський запал, які і вирізняли артистку з-поміж інших.

Влітку 1951 р. на Декаді українського мистецтва і літератури в Москві, де виступав Гуцульський ансамбль, В.Чуперчук за бездоганне виконання гуцульських танців та високий

професіоналізм була нагороджена медаллю. 1957 року вона разом із І.Долинським стають Лауреатами Всесвітнього фестивалю. 1960 р. В.Чуперчук нагороджують медаллю «За трудову доблесть», а 1962 р. – медаллю «За трудову відзнаку».

Крім виконавської діяльності, Василина Мар'янівна займалася вихованням підростаючого покоління – вчила дітей танцювати в с. Верхній Ключів Коломийського р-ну.

Після 20-річного професійного стажу Василина Мар'янівна виходить на пенсію. Їй запропонували організувати вокально-хореографічний ансамбль в педагогічному інституті ім. В.Стефаника (тепер – Прикарпатський національний пед. університет). І вже перший концерт показав, що «Верховинка» (таку назву обрали для колективу) має право на життя. Серед найвідоміших танців із репертуару ансамблю «Покутянка», записаний в с. Русові Снятинського району, «Свято в Карпатах», побудований на основі танцювальних рухів Косівщини, «Шешоранка», побачений і записаний в с. Шешорах, що на Івано-Франківщині. 1969 р. вокально-хореографічному ансамблеві «Верховинка» присвоїли звання «Народний самодіяльний».

1972 року В.Чуперчук запрошують до Львова на посаду художнього керівника Заслуженого вокально-хореографічного ансамблю «Галичина». Знамениту солістку Гуцульського ансамблю добре знали і поважали, тому прийняли з теплом і любов'ю. Щоденна копітка робота і вимогливість до своїх вихованців принесли результат – колектив досягнув високого виконавського рівня і величезної популярності серед глядачів. Найвідомішою постановкою Василини Мар'янівни в цьому колективі стала «Чепурненька», записана в с. Печеніжині – на батьківщині Олекси Довбуша. Вже через кілька тижнів після дебюту «Чепурненьку» танцювала більшість хореографічних колективів України.

В.Чуперчук приписують і постановку відомої «Голубки», яку начебто вона поставила раніше, ніж її видатний брат.

Василина Мар'янівна, будучи досвідченим фольклористом і спеціалістом гуцульської хореографії, проводила республіканські семінари на базі заслужених ансамблів танцю України «Ятрань» (м. Кіровоград) та «Юність Закарпаття» (м. Ужгород). Працювала у Львові, Івано-Франківську, Закарпатті. Готувала колективи до конкурсів і фестивалів. Так, народний вокально-хореографічний ансамбль «Лісоруб» із закарпатського містечка Ясіні на Міжнародному фестивалі в Пряшеві (Словаччина), до якого його готувала В.Чуперчук, здобув Золоту медаль лауреата.

В.Чуперчук померла, не доживши до свого п'ятдесятиліття. Але за такий недовгий період вона зуміла ввійти в історію хореографії Прикарпаття не лише як солістка балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю, а як талановитий фольклорист, керівник і постановник. Працелюбність, артистизм, життєрадісність В.Чуперчук зробили її сценічний образ неповторним і незабутнім.

Значний внесок у становлення і розвиток народно-сценічної хореографії Прикарпаття здійснила і Алла Олександрівна Зібаровська (1925-2002 рр.). Педагог від Бога, надзвичайно талановитий керівник, працелюбна і вимоглива до себе жінка. Уродженка с. Гуляйполе Запорізької обл., вона все своє творче життя віддала Прикарпаттю. З дитинства, яке проходило на батьківщині козаків, захоплювалася танцями. Жоден концерт у сільському клубі не обходився без неї.

У 1944 році А.Зібаровська переїздить до Станіславщини (тепер Івано-Франківська обл.), в м. Долину. Тут і знайомиться з народним мистецтвом Прикарпатського краю. А відвідини концертів Гуцульського ансамблю пісні і танцю допомагають зрозуміти своє призначення в житті – вона вирішує присвятити себе мистецтву танцю.

1947 році створює свій перший дитячий колектив у м. Калуш. Проте брак відповідної освіти спонукав її вчитися самотужки. Вона організовує фольклорно-етнографічні експедиції з таких же ентузіастів, як і сама, вивчає звичаї і традиції Прикарпаття, щоразу привозячи щось нове, автентичне і досі невідоме. Так, у с. Маринополі записує лемківські народні мелодії, вивчає лексику, спілкується з жителям, цікавиться особливостями лемківського

національного костюма. В с. Княжолуці їй подарували стареньку бойківську вишиванку, узір з якої потім перенесли на костюми до танцю «Бойківчанка». А в с. Ямниця побачила стародавній дівочий бойківський костюм, вишитий бісером. Побувала на багатьох сільських гуляннях, спілкувалася з жителями сільської місцевості, вивчала особливості їх фольклору і побуту, а потім все це оригінально втілювала на сцені.

1959 року А.Зібаровську запрошують до містечка Богородчани, що поблизу Івано-Франківська. Тут, при районному Будинку культури створює самодіяльний хореографічний колектив, який брав участь у численних міських, обласних та республіканських оглядах, фестивалях і святкових концертах. Учасників цього колективу об'єднував унікальний талант педагога. Паралельно А.Зібаровська продовжує працювати над підвищенням свого мистецького рівня, в чому допоміг головний балетмейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю В.Петрик. Алла Олександрівна відвідувала численні репетиції ансамблю, працювала разом із артистами балету, їздила на науково-практичні семінари підвищення кваліфікації педагогів-хореографів при Львівському державному театрі опери і балету, які проводив керівник хореографічного колективу «Юність» (м. Львів) Заслужений діяч мистецтв України М.Вантух. Незабутніми були і творчі зустрічі з П.Вірським, що надихали талановитого керівника на нові постановки.

1963 року А.Зібаровська повертається в Долину, залишивши своє дітище на колишніх учнів і створює при Будинку культури самодіяльний ансамбль танцю «Веселка», який згодом стане відомим не тільки на теренах Прикарпаття, а й в усій Україні. А.Зібаровська вклала в нього багато праці, зусиль, часу; їй вдалося наділити його особливим почерком, який відрізняв його з-поміж інших аматорських колективів.

1965 року ансамбль під керівництвом А.Зібаровської виїжджає з творчим звітом до Москви, де успіх був неймовірним.

У 1967 році за творчі досягнення «Веселці» присвоюють звання «Самодіяльний народний», а А.Зібаровській – звання Заслуженого працівника культури України.

Далі творча біографія колективу продовжує поповнюватися мистецькими здобутками і успіхами. Ансамбль здобуває перемоги на численних республіканських та міжнародних конкурсах. Проте найзнаковішою була участь колективу у Міжнародному фольклорному фестивалі в Кишиневі (Республіка Молдова), де головою журі була знаменита Устинова. «Веселка» стала Лауреатом і отримала Диплом другого ступеня. А голова журі тоді сказала: «Коли дивишся гуцульські танці, то здається, що з гір скотилася снігова лавина, яка підхоплює все навколо і стрімко несе із собою» [9; 26]. Така оцінка надихнула А.Зібаровську на створення нових танців: «Вишківський веселий», «Долинський дрібонький», «Яремчанська гуцулка», «Козак» та ін., в яких чітко виражена першооснова гуцульського, бойківського, лемківського танців. Проте, перш ніж винести новостворений номер на суд глядачів, Алла Олександрівна завжди спочатку консультувалася з провідними спеціалістами, серед яких, звісно, був і Народний артист України В.Петрик.

У 1976 році долинська «Веселка» представляла Україну на Міжнародному фольклорному фестивалі колективів гірських районів, що проходив у м. Закопане (Польща), де ансамбль А.Зібаровської отримав найвищу нагороду – «Золотий топірець».

1978 року «Веселка» взяла участь у Міжнародному фестивалі фольклорних колективів «Червона ружа» (Югославія), де серед танцюристів із 16 країн світу здобула перемогу.

У 1983 році Алла Олександрівна вимушена залишити свій колектив, з яким пропрацювала 20 років і переїхати до обласного центру, де очолила танцювальну групу самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю «Карпати» об'єднання «Прикарпатліс». Немало сил довелося прикласти, щоб люди різних професій згуртувалися в міцний, дружній колектив і досягли високого виконавського рівня. Своєрідності ансамблю надавали репертуар і неповторна манера виконання. Саме в цьому колективі народилися «Бойківчанка», «Прикарпатський вітальний», «Гуцулка», знайшли своє друге дихання «Вишівський веселий», «Аркан». «Карпати» під керівництвом А.Зібаровської багато

подорожували Україною, їм аплодує Румунія, Польща, Угорщина, Чехія.

Паралельно, будучи неперевершеним знавцем західноукраїнського танцювального фольклору, Алла Олександрівна очолює курси підвищення кваліфікації педагогів-хореографів області й України, продовжує здійснювати хореографічні постановки в різних танцювальних колективах республіки.

1990 року А.Зібаровська йде на заслужений відпочинок, проте продовжує готувати хореографів. Як знавця бойківського та лемківського танцювального фольклору, її залучають до практичних занять із майбутніми педагогами-хореографами – студентами Прикарпатського університету ім. В.Стефаника; вона підтримує зв'язки з хореографічними колективами шкіл Івано-Франківської області, колективами, якими колись керувала.

Справу Алли Олександрівни продовжили її вихованці, багато з яких пов'язали своє життя з мистецтвом танцю, ставши професійними артистами балету, керівниками дитячих хореографічних колективів, ансамблів бального та народного танців. Це свідчить про унікальний талант педагога і керівника, яким володіла А.Зібаровська. Її внесок у розбудову прикарпатського танцювального мистецтва значний. Тому Алла Олександрівна заслуговує на чільне місце в історії хореографії Прикарпаття, а її творчість повинна бути зразковою для майбутніх педагогів у галузі танцювального мистецтва.

Джерельні приписи

1. Бігус О.О. Ярослав Чуперчук – зачинатель гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті / О.О. Бігус // Вісник Київського нац. ун-ту культури і мистецтв: Зб. наук. праць. – Вип. 23. – 2010. – С. 12-17. (Серія «Мистецтвознавство»).

2. Бігус О.О. Феномен балетмейстерської творчості Володимира Петрика / О.О. Бігус // Вісник Київського нац. ун-ту культури і мистецтв: Зб. наук. праць. – Вип. 24. – 2010. – С. 32-38. (Серія «Мистецтвознавство»).

3. Бігус О.О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / О.О. Бігус // Мистецтвознавчі записки, 2011. – № 19. – С. 96-107.

4. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Д.Демків. – Коломия: Вік, 2001. – 167 с.: іл., ноти.

5. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю / Р.Затварська. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. – 135 с.: іл., ноти.

6. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю / Р.Затварська. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. – 160 с., іл.

7. Стасько Б.В. Митці народної хореографії Прикарпаття: Посіб. для студ. хореогр. від. мистецьких вищ. навч. закл. / Богдан Стасько, Наталія Марусик; М-во освіти і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ: Видавн.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. – 163 с.: іл., ноти.

8. Стасько Б.В. Танці з Прикарпаття: Навч. посіб. для студ. мистец. спец. вищ. навч. закл. / Богдан Стасько; М-во освіти і науки України. – 2 вид. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – 205, [1] с.: іл., ноти.

9. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Б.Стасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с. кол.; іл.

Резюме

Йдеться про творчу діяльність двох українських жінок-хореографів – В.Чуперчук і А.Зібаровської та їх вплив на процеси розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття.

Ключові слова: Прикарпаття, танець, народно-сценічний танець,балетмейстер.

Summary

Bigus O. **Ballet-master context of creative portraits in V.Chuperchuk and A.Zibarovska**

This article is about creative activity of two Ukrainian women-choreographers –

V.Chuperchuk and A.Zibarovska – and their influence on the processes of the development of folk-scenic choreography.

Key words: Prycarpattia, dance, folk-scenic dance, choreographer.

Аннотация

Отражены творческая деятельность двух украинских женщин-хореографов – В.Чуперчук и А.Зибаровской и их влияние на процессы развития народно-сценической хореографии Прикарпатья.

Ключевые слова: Прикарпатье, танец, народно-сценический танец, балетмейстер.

УДК 392.72:2-56

І.О. Комарніцький

САКРАЛЬНИЙ ВИМІР ГОСТИННОСТІ

Актуальність феномену гостинності об'єктивно зумовлюється народною традицією шанобливо приймати й частувати гостей, характерною для різних народів світу, зокрема й слов'ян. Науково-дослідна зацікавленість зазначеним явищем пов'язана з процесами духовного відродження народу України й динамічною гуманітаризацією суспільства, а у практично-комунікаційному відношенні – з розбудовою сучасної індустрії гостинності.

Гостинність допомагає здійснювати саморегуляцію соціуму, зберігаючи стійкість і зовнішню терпимість до іншого, не схожого і є визначальним фактором формування толерантної моделі поведінки всіх суб'єктів системи гостинного сервісу. Гостинність включає культуру спілкування, культуру поведінки, культуру обслуговування, корпоративну культуру, зовнішній вигляд, службовий етикет, професійні знання, уміння і навички, моральні норми і принципи, а також аспекти професійної, соціальної культури.

Уперше звернення до проблем історії сервісу було зроблено в рамках напряму історії повсякденності. Його розвиток пов'язувалося, насамперед, із дослідженнями французької школи «Анналів». Перш за все, в цьому напрямі виділяються роботи Ф.Броделя. За його оцінкою, ігнорування істориками сфери послуг призвело до деформованого бачення всього історичного процесу [1; 11].

Вивчення гостинного сервісу здійснювалося до теперішнього часу в контексті до концепту про секторальної диференціації. Згідно з цим підходом він співвідносився з третинним сектором економіки. Його ґенеза розглядалася з відповідною фазою переходу до постіндустріальної стадії розвитку людства. Як еквівалент йому знайшли поняття «сервісне суспільство».

Одним із напрямів релігійної гостинності, як соціокультурного явища, є світсько-церковна мережа рекреаційних закладів, пов'язаних із феноменом паломництва (від латин. Palma – пальмова гілка) – прощею, мандруванням богомольців до святих місць. Цей термін походить від звичаю прочан привозити з Єрусалиму пальмову гілку.

У дисертаційному дослідженні З.Сапєлкіної «Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XX – початок XXI ст.)» зазначається, що православна церква протягом століть виробила виважену й обґрунтовану мережу сервісного обслуговування прочан: наявність нічліжних будинків для мандрівників, пунктів їх харчування й навіть супроводжуючих, що надають необхідні послуги паломникам [9; 12].

У спільній публікації О. та Л.Варипаєвих «Готельний та ресторанний бізнес як складова індустрії гостинності», зазначається, що феномен гостинності, реалізовуваний засобами готельної індустрії, спирається на багатовікові культурні традиції народів світу, що сягають углиб віків та властиві історії людства. Здавна форми гостинності, повага до гостя через релігійну обрядовість входила до комплексу правил повсякденної побутової поведінки [3].

У роботі П.Дінценбальхера «Історія європейської ментальності» західними істориками, культурологами, етнологами гостинність розглядається як один із концептів людського життя поряд із ментальністю, релігійністю, сексуальністю у культурно-історичному зрізі: від античності й до наших днів [5].

Попри констатацію певного наукового інтересу до зазначеної проблематики, слід зауважити, що в українській культурології все ще бракує досліджень, де б акцентувалося концептуальне бачення сакрального характеру гостинності. Відтак залишається широке поле для її дослідження. Це й зумовило *мету даної статті* – висвітлити зазначену вище проблему з визначенням понять, пов'язаним із сакральним характером гостинності як

культурного явища.

Під гостинністю традиційно розуміють характерну для конкретної спільноти модель поведінки, що формується на основі певних звичаїв, традицій, локальних норм моралі, права, суспільних установок.

Західноєвропейське тлумачення гостинності (від лат. Hospitium – гостинність, пристанище) в добу Середньовіччя асоціювалося з діяльністю хоспісів як християнських притулків й заїжджих дворів, що перебували під опікою церковних громад та окремих монархів. Широкою популярністю з-поміж них, зокрема, користувався Hospise de Beaипе (Оспіс-де-Бон) у Бургундії, відомий також як Hotel Dieu (Отель Дьє), тобто «Помешкання Бога». Він заснований у 1443 р. Н.Роленом, канцлером казначейства Бургундії як благодійна лікарня й притулок для бідних.

Саме в гостинності найбільш повно виявляється ставлення до інших; вона виступає як універсальна норма і форма існування й співіснування людства, взаємодії різних культур, рас, націй, етносів. Закладений в гостинності потенціал діалогічності, толерантності може допомогти людині відчувати себе впевнено в мінливому глобалізованому світі, розуміти як іншу людину, так і осягнути глибини власної душі.

Деякі науковці стверджують, що однозначна прив’язка толерантності до сфери чеснот і милосердя позбавляє цей принцип життєздатності і тому вважають, що варто керуватися іншими моральними принципами і в першу чергу – справедливістю [6; 7; 8].

Подібний стан речей зумовлений тим, що класична концепція толерантності сформована в парадигмі новоєвропейської культури на принципах цілераціональності і ставлення до іншої людини як до «об’єкта» власних інтересів. У такому контексті домінував інструментально-технологічний, процедурний підхід до розв’язання проблем, що не спрацьовує в умовах нової реальності і потребує розробки нової теорії толерантності.

У межах сучасного неоліберального підходу толерантність тлумачиться як фундаментальна цінність світогляду, на основі якої формується позиція суспільства або тієї чи іншої спільноти (нації, етносу, конфесії, релігії, церкви) тощо. Толерантність виступає як особистісна і соціальна якість, норма співіснування, джерело морального розвитку особи й суспільства, соціальна та індивідуальна цінність, що забезпечує мир, злагоду, згуртованість конкретної спільноти.

Однією з найдавніших форм міжполісних зв’язків Давньої Греції була проксенія (ксенос-гість, у грецькій мові означає іноземець, чужинець, незнайомець, той, хто не належав до даної общини), звичай ксенії, гостинності, її особливості, амбівалентний характер, етапи надання цих послуг описував вже Гомер в «Іліаді» та «Одісеї». Ще в Давній Греції багаті власники приймали чужинців, причому це не обов’язково були родичі або знайомі. З цього звичаю зародилася практика проксенії. Проксен, «друг гостя», гостеприїмець був громадянином поліса, який відвідав гість, але представляв інтереси міста, громадянином якого був гість. Спочатку гостеприїмець як приватна особа, захищав інтереси прибулих громадян з інших міст, допомагав вирішувати їхні проблеми. Згодом такі союзи між приватними особами для захисту гостя трансформуються в договори між окремими громадами, населеними пунктами і навіть державами.

За підрахунками вчених, інститут проксенії набув поширення у понад 78 грецьких полісах. Перша зафіксована документально Проксенія в Керкірі датується 625-600 рр. до н.е., але практика укладання проксенічних відносин поширилася тільки в класичну добу [2]. Проксенії могли мати різний характер, залежно від їх конкретного призначення. У головних релігійних центрах грецького світу вони були переважно релігійним (культовим) інститутом, в інших випадках виконували функції торговельних, дипломатичних або політичних інститутів.

З огляду на сакральний характер гостинності за неї, в тій чи іншій мірі, відповідали різні олімпійські боги, але головна роль належала Зевсу Олімпійському, довершений культ якого сформувався в процесі проведення Олімпійських ігор, філософська та релігійна

концепція яких стали важливим феноменом усієї грецької цивілізації і явищем, що виходить за межі античного культурного кола, перетворившись на загальнолюдську цінність і феномен світової культури. Священне перемир'я на час проведення Олімпійських ігор давало можливість безперешкодного пересування територією Греції і учасників святкувань, і глядачів. Але з огляду на релігійну природу цього свята, його відвідувачів можна визначати і як паломників, серед яких були і жителі грецьких колоній Північного Причорномор'я.

Протягом VIII-VII ст. зростає престижність олімпійських ігор, створюється сприятлива атмосфера культурного і релігійного єднання всіх учасників цього дійства, відбувається кристалізація панеллінської релігійної свідомості і також закладається підґрунтя становлення гостинного сервісу.

Тисячолітня практика проведення олімпійських ігор, їх високий суспільний і релігійний престиж, єднання всіх греків, освячене перемир'ям, сприяло впровадженню принципів дружнього спілкування учасників-суперників і створенню атмосфери злагоди і здорового суперництва.

Олімпійські ігри були не тільки спортивним змаганням, релігійним дійством, а й святковим видовищем, в якому важлива роль належала художній та інтелектуальній складовій. До них залучалися видатні оратори, історики, поети, філософи, трагіки і багато творців давньогрецької культури, які не лише надихали своєю присутністю учасників, а й самі заряджалися енергією в атмосфері спортивних змагань і релігійних церемоній, що стимулювало їх подальшу творчість.

Численні храми, святилища, вівтарі, статуї богів були справжніми шедеврами, що створили кращі зодчі, художники, скульптори і споглядання яких пробуджувало найкращі людські якості, зміцнювало її моральні цінності. Миротворче начало, що уособлював Зевс, божественний Проксен, важливе як передумова становлення гостинного сервісу. В культі Зевса Олімпійського набуває найбільшого втілення функція священного заступництва всіх, хто приїжджав на той час до міста. Статус «гостей» Зевса перетворював звичайних глядачів на повноправних співучасників святкування, забезпечував рівний доступ до всіх святинь, священнодійств, видовищ, спортивних змагань. Що, в свою чергу, сприяло встановленню між персональними «гостями» Зевса особливих, сакральних зв'язків, сакральної єдності.

У Середньовіччі, у зв'язку з домінуванням християнської релігії, необхідністю відвідувати святі місця з'являються численні категорії мандрівників-пілігримів. Постає потреба формування розгалуженої інфраструктури обслуговування, серед яких нові типи заїжджих дворів – госпіталі – призначені для прийому релігійних мандрівників.

Можна сказати, що саме з потреб готельного сервісу виросли багато лицарських релігійних орденів – госпітальєри, тамплієри і ін. Результатом Хрестових походів виявилася наближена до сучасної системи готельних ланцюгів на всьому Середземномор'ї, що приносила значні прибутки їх власникам. До XVII ст. столиця Османської імперії Стамбул був найбільш населеним і красивим містом світу. Величезну роль у розвитку цього міста грали так звані «імарети», тобто комплекси, що об'єднували релігійні та благодійні установи, з одного боку, і торговельні установи – з іншого.

З відродженням українства відбувається відновлення національних ознак, здавна притаманних українцям, – гостинності, доброзичливості, шанування, поваги та любові до ближнього, милосердя тощо. І це цілком природно, оскільки в кожному етносі є частина населення, що міцно тримається за традиції, схильна до реставрації національних ідеалів минулого, заснованих не лише на етнографічному, а й на релігійно-культурному ґрунті.

Гостинність українського народу мала релігійний характер. З прийняттям християнства старі язичницькі форми гостинності зазнали відповідних трансформацій, наповнившись новим змістом, як цього вимагали приписи нової віри (Бог (Господь), молитва, рай, пекло, гріх, свято, храм тощо).

З релігійністю пов'язаний сакральний статус гостя, що визначає модель його поведінки.

Він базується на теофанії[1] як міфологічному уявленні про те, що Бог у людській подобі мандрує по землі (хоча, власне, теофанія означає також втручання божественних сил у хід історії). Кожний знайомий і тим більше незнайомець, що завітав до хати, міг виявитись посланцем Бога або самим Богом, що прийняв людську подобу.

Слід зауважити, що, як атрибут традиції гостинності, готельна справа на Русі зародилася в XII-XIII ст. Проте ще в IX-XI ст. Давня Русь завдяки географічному положенню стала центром, де перехрещувались торговельні шляхи між Заходом і Сходом, Північчю та Півднем. Налагоджувалися стійкі торговельні відносини, різнобічні культурні та релігійні зв'язки.

Г.Вишневська характеризує Київ XIX ст. як духовний і релігійний центр православ'я в контексті паломництва і релігійної гостинності. Релігійна гостинність в Україні відбиває загальні риси християнського паломництва. Паломництво є специфічною формою подорожей, що здійснюють віруючі до релігійних святинь. Особливістю прочанства в Україні є те, що воно становило складову частину східноєвропейського руху паломників до святих місць на Близькому Сході. Київ був важливим пунктом на цьому маршруті завдяки комплексу своїх релігійних пам'яток, у першу чергу Києво-Печерської Лаври [4].

Релігійна обрядовість є глибоко філософською, оскільки, впорядковуючи духовний зв'язок із Божественним, вона наповнює життя людини оптимістичним змістом і потужним історичним механізмом її соціалізації. У ній дивовижним чином переплелися ритуальні дії, словесні формули й магічні елементи, що сягають своїм корінням далеких історичних епох з притаманними їм соціальними, правовими, морально-етичними й релігійними нормами та уявленнями.

Отже, характер і динаміка розвитку сфери послуг в Україні визначалися соціальними, регіональними і культурно-релігійними чинниками. Формування інваріантного ядра інституту гостинності, особливо з кінця XIX століття, міцно поєднувалося із розвитком подорожей, паломництвом, туризмом, що сприяло толерантному ставленню до інших людей. Збільшення кількості подорожуючих привело до зростання і кількості закладів розміщення та харчування, а також підвищення якості послуг, що ними надавалися. Аспекти дослідження толерантності мають стати актуальними в науковій перспективі, а нова теорія толерантності має закласти підґрунтя для розробки моделі толерантної поведінки, практична реалізація якої б допомогла навчитися жити в мирі один з одним.

Примітки

[1] Теофанія – об'ява божества людям у видимому вигляді або за посередництвом знаків, зокрема чуда.

Джерельні приписи

1. Бродель Ф. Время мира / Ф.Бродель // Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV-XVIII вв.: В 3-х т. – Т. 3. – М.: Прогресс, 1992. – 677 с.

2. Булкин И.Ю. История путешествий. Антична епоха / И.Ю. Булкин. – М.: Форум, 2011. – 240 с.

3. Варипаєв О.М. Готельний та ресторанний бізнес як складова індустрії гостинності / О.М. Варипаєв, Л.М. Варипаєва // Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг. – Х., 2009. – Вип. 2 (10). – С. 614-621.

4. Вишневська Г.Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої пол. XIX – початку XX ст. у контексті розвитку українського туризму: автореф. дис. …канд. культурології: спец. 26.00.06 – «Прикладна культурологія. Культурні практики» / Вишневська Галина Георгіївна; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2008. – 19 с.

5. Дінцельбахер П. Історія європейської ментальності / П.Дінцельбахер; Пер. з нім. В.Кам'янець. – Львів: Літопис, 2004. – 720 с.

6. Довгополова О.А. Метафорична схема обжитого простору: місце іншого, чужого, відторгненого: автореф. дис… д-ра філос. наук: 09.00.03 – «Соціальна філософія та філософія історії» / О.А. Довгополова. – Одеса, 2008. – 28 с.

7. Кукатас Ч. Либеральный архіпелаг. Теория разнообразия и свободы / Ч.Кукатас; пер. с англ. Н.Эдельмана, под науч. ред. А.В. Куряева. – М.: Мысль, 2011. – 482 с.

8. Ролз Дж. Теория справедливости / Дж.Ролз; Пер. с англ. – Изд. 2. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 536 с.

9. Сапєлкіна З.П. Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XIX – поч. XXI ст.).: автореф. дис. …канд. істор. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / З.П. Сапєлкіна. – К.: КНУКІМ, 2006. – 20 с.

Резюме

Аналізується культурно-релігійний чинник гостинності, формування якого пов’язано з релігійною обрядовістю, паломництвом, розвитком подорожей та розбудовою церковної мережі рекреаційних закладів.

Ключові слова: сакральний, гостинність, релігійний, гість, послуга, подорож, паломництво, туризм, церковна мережа, сервіс.

Summary

Komarnitski I. **The sacred character of the hospitable**

The article devotes to the cultural and religious factor of hospitality, the formation of which is associated with the religious rituals, pilgrimages, the development of the travel and recreational opportunities of the church network.

Key words: sacred, hospitality, religious, guest, travel, pilgrimage, tourism, church network, service.

Аннотация

Анализируется культурно-религиозный фактор гостеприимности, формирование которого связано с религиозной обрядностью, паломничеством, развитием путешествий и церковной сети рекреационных заведений.

Ключевые слова: сакральный, гостеприимность, религиозный, гость, услуга, путешествие, паломничество, туризм, церковная сеть, сервис.

УДК (7+008)(477.81)

В.Г. Виткалов

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ РІВНЕНЩИНИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

[Рецензія на монографію Сергія Виткалова «Рівнещина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності». – Рівне: ППДМ, 2012. – 416 с., іл.].

Характерною рисою сучасної Рівненщини є спроба відтворити свій культурний поступ у пам'ятках образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, а надто – у писемних пам'ятках, свідченням чого є активізація друку різноманітних оглядів про те чи інше явище, культурну подію тощо. Утім, друку монографічних видань, які б повною мірою охоплювали культурний простір краю, створено ще не було. І поява монографії кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету Сергій Виткалова «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності» виявилася першою і досить вдалою такою спробою.

Це – перше синтетичне наукове видання, що охоплює різні сфери культури в її еволюції, зокрема розглядає стан і роль спеціальної освіти в подальшому розвитку мистецької діяльності, музейну та замкову мережу й питання її охорони в програмах діяльності місцевих органів влади; культурно-дозвіллєву сферу; аналізується в ній й культурний потенціал обласного архіву, мистецька палітра краю, а саме – вокально-хорове, інструментальне, кіно-фотомистецтво, альтернативна музика, театральна творчість, фестивальний рух, експериментальна діяльність у культурній сфері загалом, а також чи не вперше у такому форматі представлено «зелений туризм» у його розмаїтті.

Видання є достатньо інформаційно-насиченим, адже на розгляд читача подано 25 параграфів, що складають 5 розділів, загальний обсяг яких становить 37,9 др. аркушів.

Матеріал монографії добре ілюстровано – понад 180 фотографій та дві кольорові вставки світлин із 48 аркушів переконливо розкривають культурно-мистецький потенціал Рівненщини. Тематична спрямованість видання достатньо повно відображена в самому його змісті:

Розділ I. *Теоретико-методологічні проблеми дослідження регіональної культурної практики*

1.1. Джерельна база та історіографія дослідження культурно-мистецьких процесів Волинського краю.

1.2. Монографічна і довідникова література.

Розділ II. *Історичне підґрунтя культурних процесів*

2.1. Витоки художнього життя міста.

2.2. Театральне мистецтво у системі формування духовності та основ національного світогляду населення (50-70-ті роки XX століття).

2.3. Художнє аматорство доби у системі культурного обслуговування населення.

2.4. Культурологічна освіта як основа культурної діяльності в краї (Рівненський факультет Київського державного інституту культури).

2.5. Початкова та середня спеціальна ланка мережі художньої освіти (школи естетичного виховання, музичне училище та Дубенський коледж культури і мистецтв РДГУ).

Розділ III. *Культурно-мистецький потенціал Рівненщини в умовах сьогодення*

3.1. Пам'ятки архітектури (замки, монастирі та церкви) краю.

3.2. Культурно-мистецький чинник як фактор духовного становлення держави.

3.3. Інформаційний простір сучасної Рівненщини.

3.4. Клубний потенціал області: експериментальний досвід Рівненщини.

3.5. Бібліотеки у системі інформаційної діяльності.

3.6. Державний архів Рівненської області як інформаційний центр.

3.7. Музейна мережа в системі культурної діяльності краю.

3.8. Охорона історико-культурної спадщини в Програмах діяльності місцевих органів державної влади.

3.9. Національно-культурні меншини краю як фактор оптимізації духовного життя Рівненщини.

Розділ IV. *Сучасна Рівненщина як сфера реалізації культурних можливостей її населення*

4.1. Кіномистецтво і сучасне фото як культурний феномен.

4.2. Театральне життя краю на зламі епох.

4.3. Фольклорна основа художньої культури краю.

4.4. Фестивальний рух на Рівненщині: загальна характеристика.

4.5. Творчі здобутки у сфері музичного життя.

4.6. Рівненщина туристична («зелений туризм» як фактор активізації життєдіяльності місцевого населення).

Розділ V. *Проблеми і тенденції культурного поступу сучасної Рівненщини*

5.1. Культурні проблеми Рівненщини в умовах глобалізаційних викликів сучасності.

5.2. Тенденції розвитку сучасного культурного процесу та можливі шляхи розв’язання його проблем.

5.3. «Творчі портрети» діячів культури та окремих художніх колективів краю:

– Заслужений художник Міжнародної федерації фотомистецтва (EFIAP) Олександр Харват;

– Завідувач кафедри культурології РДГУ, професор Володимир Виткалов;

– Педагогічний склад Народного ансамблю сучасного танцю «Едельвейс»;

– Голова Рівненської обласної спілки художників Національної Спілки художників України Феофан Бобрик;

– Артист Академічного музично-драматичного театру – Народний артист України Георгій Морозюк;

– Художній керівник Зразкового духового оркестру «Смига» Дубнівської районної державної адміністрації Василь Гайдайчук;

– Заслужений майстер народної творчості України Орися Рябунець;

– Голова Рівненської міської спілки краєзнавців Національної спілки краєзнавців України Богдан Столярчук;

– Член Рівненської обласної організації Національної спілки художників України Петро Подолець;

– Член Рівненської обласної організації Національної спілки художників України Михайло Йориш;

– Директор Тучинського Центру народної творчості і дозвіллєвої роботи Святослав Гірак;

– Голова Правління Рівненської обласної організації Національної Спілки дизайнерів України Олексій Литвин;

– Член Рівненської обласної організації Національної Спілки художників України Костянтин Литвин;

– Майстер народної творчості Рівненщини Леонід Гринбокий.

До переваг видання слід віднести намагання автора охопити широкий спектр культурної діяльності, звернутися в окремих випадках до витоків того чи іншого явища, простежити його еволюцію на достатньо широкому соціально-культурному тлі. Це достатньо переконливо вдається йому на прикладі, приміром, аналізу становлення культурологічної освіти, наслідках її впровадження в області. І в цьому плані відповідний розділ монографії подає нам чимало цікавого матеріалу про перших викладачів інституту культури, формах їх

роботи, результатах, втілених у мистецькій діяльності їх вихованців тощо.

Оригінальним видається й матеріал, пов'язаний з еволюцією інститутів культури в країні як культурологічних закладів і розгляд їх стану у сучасних умовах. Тому слушним виявляються роздуми автора стосовно принципів підходу до формування кадрового корпусу викладачів та студентів цих закладів, навчальних планів та програм, порівняльна характеристика студентського складу різних епох, характеристика їх рівнів підготовки на базі освітньо-кваліфікаційних рівнів молодшого спеціаліста у колишніх музичних училищах та училищах культури і ВНЗ тощо. Автор, здається, намагався вперше показати не лише потужний культурний простір, що сформувався за роки державної незалежності України в краї, його носіїв та генераторів, проілюструвати це на прикладі мозаїки культурно-мистецьких заходів, ініціатив, нових форм рецепцій на національно-культурні зрушення в країні, але й подати вдумливому читачеві аналіз тієї літератури, що з'явилася на хвилі націєтворчих процесів. Адже її тематичний ряд також значною мірою висвітлює форми виявлення культурної активності та національної свідомості місцевого населення, показує його, так би мовити, «культурну характеристику» в контексті доби.

Ще однією позитивною рисою видання є широке використання джерельного матеріалу – інформації з поточних архівів установ культури, приватних архівів митців, характеристики подій, постатей, даних сучасними організаторами культурного життя Рівненщини тощо. Про це йдеться у першому (теоретико-методологічному) розділі (с. 14-36) і це достатньо повно та переконливо підтверджується подальшим матеріалом монографії. Адже введення до тексту книги повного зібрання картин, «географії» їх експонувань, технічних характеристик полотен приміром, першого голови обласної Спілки художників вже незалежної України, дає змогу фактично ввести до культурного обігу ці пам'ятки, привернути увагу широкої громадськості до їх збереження, а професіоналів-мистецтвознавців – до їх подальшого вивчення.

Це можна сказати і про детальне розкриття форм і напрямів діяльності органів державної влади з питань охорони культурної спадщини краю. І достатньо розлогий аналіз низки програм, спрямованих на цю сферу, наведення даних стосовно фінансової їх підтримки, проблем у їх подальшій реалізації тощо, як і аналіз форм підтримки місцевих митців та ініціатив, виявляє й певне громадське ставлення автора до культурного розвитку краю, засвідчує високий рівень його політичної культури та громадянської зрілості.

Згадаємо в контексті рецензування монографії і про «зелений туризм» – достатньо нову форму соціально-фінансової активності місцевого населення (С. 303-316). Деталізація в тексті книги форм підтримки цього явища органами державної влади, характеристики наявних садиб та їх туристичного й мистецького потенціалу, думаю, приверне увагу значної кількості громадян до можливих і достатньо оригінальних форм релаксації на місцевому ґрунті. Адже Рівненщина є достатньо унікальним краєм у природно-кліматичному аспекті України. А подання деталізованих, сформованих як «технічний паспорт», реєстру пам'яток архітектури (церков, замків, монастирів тощо) по районах області, із зазначенням часу створення, ролі в культурному просторі, інших технічних характеристик, є безцінною пам'яткою для туристів та формою збереження в нашій свідомості інформації про культурний потенціал Рівненщини, його подальшого співставлення з іншими регіонами країни.

Перевагою видання, на думку редактора, є й щире намагання автора зберегти для нащадків інформацію про те, що XX століття було не лише часом локальних конфліктів, формування і розпаду тоталітарної системи в країнах Європи, часом інших політико-економічних негараздів, але воно стало й часом яскравих експериментів у культурній сфері. І ці експерименти достатньо специфічно виявлялися на регіональному рівні, оскільки саме регіони є, завжди були і будуть носіями оригінальної культури, осередками збереження локальних культурно-мистецьких традицій. Тут, у регіонах, а надто – західноукраїнському, зберігається безліч яскравих форм народної культурної практики, забутих чи занедбаних у

центральній чи східній частинах України. А введення до тексту книги спеціального розділу, спрямованого на характеристику окремих постатей, що впливають на культурний розвиток краю, «творчих портретів» окремих мистецьких колективів та їх керівників, є його характерним уособленням, дає змогу у майбутньому продовжити цю практику, адже кадри професіоналів справді вирішують усе.

І, насамкінець, відзначимо технічний бік видання, а саме: професіонально виконані додрукарські роботи, здійснені завідувачем відділу Волинської ікони Рівненського обласного краєзнавчого музею В.Д. Луцем: робота з фотоматеріалом (адже чимало світлин, відтворених у монографії, було зроблено ще на початку XX століття), версту тексту, форму розміщення Іменного та Географічного покажчиків тощо, що допомогло краще сформотувати текст, зробити його більш доступним читачеві та забезпечило книзі достатньо презентабельний вигляд.

У цьому ж ряду слід наголосити й на достатньо вдалому розміщенні джерельної бази та історіографії, а саме – після кожного розділу. Адже монографію відзначає досить потужна інформаційна база – понад 900 посилань, значна частина яких – матеріали поточних архівів установ культури, приватні архіви та періодика. І саме такий спосіб дає змогу читачеві краще орієнтуватися у документальному підтвердженні розгляду тієї чи іншої проблеми.

Як і кожне видання, аналізована книга має окремі технічні огріхи, які, хоча й не впливають на загалом її високу наукову вартість, однак вносять певний дисонанс у загальний її контекст. Йдеться про неточності у визначенні окремих посад, технічний бік оформлення деяких джерел, дещо зменшений ракурс подання окремих зразків візуального ряду, через що втрачається художньо-інформаційна насиченість такого зразка тощо.

Однак, сподіваюся, що аналізоване видання стане корисним у подальшій практиці дослідження регіональної культурно-мистецької проблематики, розширить наше уявлення про культурний потенціал цього самобутнього поліського краю, стане зразком для наслідування у вивченні подібних проблем.

Джерельні приписи

1. Виткалов С.В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: Монографія / Сергій Виткалов. – Рівне: ПП ДМ, 2012. – 416 с.; 48 іл.

Резюме

Аналізується монографія місцевого автора «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності».

Ключові слова: культурно-мистецький потенціал, Рівненщина, дослідження.

Summary

Vytkalov V. **Cultural and art potential of the Rivne area as article of scientific research**

The monograph of local author is analysed «Rivne area: cultural and art potential in the paradigms of contemporaneity».

Key words: cultural and art potential, Rivne area, research.

Аннотация

Анализируется монография «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності».

Ключевые слова: художественный потенциал, Ровенская область, исследование.

УДК 78.072(477)

С.С. Димченко

НАУКОВИЙ ДОРОБОК МИКОЛИ ГОРДІЙЧУКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛ. XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Музичне життя України другої половини XX – початку XXI століть осяяне іменами, які повернуто з небуття. А ще більше, мабуть, чекають щасливої долі доповнити славетну сторінку історії України. Увагу музиканта, дослідника тієї чи іншої національної культури приваблюють, насамперед, видатні постаті, що визначали головні напрями в розвитку мистецтва, прокладали шляхи у майбутнє.

Сучасне українське музикознавство і музичну критику, а точніше музичне мистецтво України, неможливо уявити без наукового доробку доктора мистецтвознавства, професора, лауреата премії ім. М.Лисенка, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Максимовича Гордійчука. Мабуть, немає такої галузі чи проблеми української музики, до якої б він не звертався, такого помітного явища в музичному житті України, яке б залишилося поза його увагою [4; 5; 6; 7; 8].

Серед проблемно-тематичних напрямів сучасного українського музикознавства (музикології), що останнім часом розвивається інтенсивніше, є наукознавчий, пов’язаний з різнобічними осмисленням історичних здобутків вітчизняного музикознавства.

В останніх 3-х десятиліттях, особливо в 90-х рр., склався певний фонд публікацій з наукознавчої проблематики, що репрезентується переважно главами, де розглядається українське музикознавство: в багатотомних академічних виданнях – «Історії української музики» (М.Загайкевич, Р.Кулик, А.Муха), «Історія української культури» (О.Немкович), статтями з різних питань розвитку музикознавства, зокрема українського, Н.Горюхіної, А.Мухи, І.Котляревського, М.Черкашиної-Губеренко, О.Зінькевич, Н.Герасимової-Персидської, О.Маркової, О.Самойленко, С.Шипа, А.Калениченка, Т.Гусарчук, С.Мірошниченко, Н.Александрової, М.Ржевської, Л.Черкашиної, Т.Кіреєвої, Л.Гнатюк, О.Немкович та ін. у різних виданнях. Показово з цього погляду, що останнім часом побачив світ (або підготовлено до друку) низку збірників, присвячених вшануванню відомих українських музикознавців – М.Грінченка, М.Гордійчука, І.Ляшенка, Н.Горюхіної, Н.Герасимової-Персидської, С.Павлишин, І.Котляревського, О.Костюка, А. Мухи, Л.Пархоменко, Л.Коссак-Баб’юк. Усі ці розробки свідчать про те, що на межі XX-XXI ст. наукознавчий напрям українського музикознавства перебуває в процесі активного становлення.

Потреба у глибшому аналізі цієї проблеми зумовили вибір нашої теми.

«У сфері українського історичного музикознавства він був професіоналом – ювеліром, Майстром з великої літери, який у даних своїх якостях стоїть в одному ряду з найповажнішими класиками української культури. Воістину високий професіоналізм – риса, що примушує кожну культурну людину шанобливо вклонятись його носію незалежно від часу, соціальних обставин» [2].

Численні книги, брошурки, сотні ґрунтовних статей, розвідок засвідчують широчінь наукових інтересів, високу аналітичну майстерність, ерудицію і багатогранність творчої індивідуальності відомого українського вченого громадянина. Він умів побачити тенденції і найважливіші процеси розвитку українського музичного мистецтва, розглянути кожне явище в його зв’язках з художньою культурою братніх народів.

Дослідження М.Гордійчука пройняті історизмом, розумінням теоретичних та естетико-філософських проблем української музики, щирою зацікавленістю у подальшому інтенсивному розвиткові музичної культури України, збагаченні кращих реалістичних, народних традицій нашої музики.

Праці вченого приваблюють глибоким відчуттям природи музичного мистецтва, схвильованістю авторської розповіді, в якій, здається, оживають настрої й ритми композиторських партитур, що їх досліджував талановитий музикознавець.

О.Немкович вважає, що наукову спадщину М.Гордійчука можна назвати енциклопедією української музикознавчої науки даного періоду [6; 7].

Народився Микола Максимович Гордійчук у родині сільських трударів 9 травня 1919 р. у с. Чорнорудка Ружинського р-ну на Житомирщині, де українська, польська й російська культури розвивалися у взаємопроникненні і взаємозбагаченні, звучав фольклор трьох народів. Тут минули його дитинство і юність, тут формувалася особистість майбутнього українського музикознавця. Звідси виніс він перші музичні враження, що залишилися на все життя. Микола Максимович – солдат-фронтовик Другої світової війни. В студентські роки стає активним діячем Спілки композиторів України. В її лавах пройшов майже піввіковий творчий шлях – від критики початківця до заступника голови правління та секретаря Спілки композиторів України.

Наукова діяльність М.Гордійчука пов’язана з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України. Саме сюди прийшов він відразу після закінчення в 1947 році Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського. У цьому ж інституті пройшов шлях від наукового співробітника до заступника директора, завідуючого відділом музикознавства [3].

На терені цих двох осередків української культури найяскравіше реалізується талант М.Гордійчука – дослідника історії української музики і народної творчості, музичного критика і публіциста, педагога-вихователя і громадського діяча. Тут він написав свої фундаментальні дослідження.

Утверджуючи своєрідний стиль, метод дослідження, збагачуючи оригінальними концепціями музичну науку України, зазначав Ю.Станішевський, М.Гордійчук своїми історико-теоретичними працями стимулював розвиток нових напрямів музикознавства, розробляти які почали його учні. Створив наукову школу в українському музикознавстві. Під його керівництвом підготовлено і захищено 48 докторських та кандидатських дисертацій [10].

Спираючись на точку зору його вихованців, співробітників відділу музикознавства ІМФЕ, слід зазначити, що важливою сторінкою не лише творчої біографії Миколи Максимовича, а й української музикознавчої науки стала його багаторічна праця як керівника відділу музикознавства ІМФЕ. Цей відділ протягом 50-х рр. був провідним і центром музичної україністики, осередком української музикознавчої науки. Співробітниками відділу музикознавства був створений масив фундаментальних монографій, опрацьовано наймасштабніше коло тем і проблем національного музичного-історичного процесу, прорецензованого величезну кількість дисертаційних робіт учених України, Росії, Грузії, Вірменії, коли спеціалізована Вчена рада із захисту дисертацій з музикознавства діяла при ІМФЕ. Безперечно, значні досягнення і найвищий у середовищі музикознавців України, а часом і не лише України, рейтинг відділу обумовлювався сукупністю об’єктивних і суб’єктивних обставин, зокрема, його кадровим складом, однак не останню роль у їх формуванні відіграли талант М.Гордійчука як науковця і організатора наукового процесу [4; 5; 6].

Продовжуючи й збагачуючи традиції українських музикознавців-істориків, він доводить величезні можливості і відкриває перспективи розвитку українського історичного музикознавства як самостійної гуманітарної науки, що приваблює масштабністю узагальнень і глибиною розробки актуальних проблем. Звертаючись до різноманітних за жанровими і стильовими особливостями творів, мистецького доробку несхожих за свою індивідуальністю композиторів, вчений утверджує розуміння музичного жанру як історичного процесу, пов’язаного з суспільним і загальнокультурним життям епохи, розвитком вітчизняної і світової музичної культури. Велику роль М.Гордійчук відіграв у відродженні в повоєнний

період української фольклористики як збирацької, так і видавничої. Йому належить першість у виданні корпусу пісень під різними назвами. Він брав участь у фольклорних експедиціях, уклав кілька пісенних збірок: «Українські народні пісні» (1951 р.), «Українські радянські народні пісні» (1955 р.), «Українські народні пісні» (1958 р.), «Українські народні пісні» (1979 р.) та ін. Підтримав започаткування видання серії «Українська народна творчість», підготував до друку фольклорну спадщину М.Лисенка, П.Сокальського, П.Демуцького, М.Грінченка [2].

У цьому році виповнюється 93 роки від дня народження М.М. Гордійчука – людини, діяльність якої є втіленням історії музичної культури другої пол. XX – початку XXI ст., котра впливала на її становлення та розвиток. Від студентів училищ та консерваторій і до зрілих учених, педагогів усі звертаються до його робіт: «Украинская советская музыка» (1960 р.); «На музичних дорогах: статті та рецензії (1973 р.); «Фольклор і фольклористики: Зб. статей (1979 р.); «Музикознавство і час» (1984 р.); «Проблеми сучасного музикознавства» (1988 р.); «Духовні твори Миколи Леонтовича (1993 р.) та ін.

Серед характерних рис М.Гордійчука-вченого – масштабність наукового мислення, схильність до втілення наукових задумів. Як стверджує О.Немкович, показово, що значення найбільш наукових проектів Гордійчука найвиразніше розкрилось у контексті історичної перспективи розвитку українського музикознавства. Так, найоб'ємнішим для нього і для українського музикознавства науковим проектом, реалізації якого вчений (як голова редколегії і автор) присвятив багато років життя, стала академічна «Історія української музики» в 6 тт. Хоча перші три томи (опубліковані протягом 1989-1990 рр.) не могли не зазнати деяких впливів ідеології радянського часу, у четвертому (опублікований 1992 р.) і п'ятому томах підсумовано процеси концепційного переосмислення української музичної культури 20-30-х (4-й т.) і 40-50-х (5-й т.) рр., введено в науковий обіг чимало нових емпіричних даних. Сьогодні фактом є те, що в українському музикознавстві дана робота залишається найфундаментальнішим узагальнюючим музично-історичним дослідженням [4; 5].

Серед численних праць вченого, що приваблюють широтою охоплення проблем та умінням пройняти музично теоретичний аналіз принципом історизму, особливе місце належить монографії «Українська радянська симфонічна музика» (1969 р.).

У цій роботі розкрився аналітичний метод дослідника, уміння виявити своєрідність композиторської індивідуальності, побачити в кращих симфонічних творах синтез традицій і новаторства, національного й інтернаціонального. М.Гордійчук переконливо показує, що досягнення й міжнародне визнання української симфонічної музики, є одним з найвищих проявів розквіту духовної культури нашого народу.

На нашу думку, дослідник розглядає складний, часом суперечливий процес формування та розвитку українського симфонізму, позначеного боротьбою за народність і реалізм, високу ідейність і справжній професіоналізм. Аналізуючи симфонічну творчість Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, що вийшли з однієї творчої школи й живилися однаковими джерелами, він показує, як пошуки цих композиторів сприяли становленню двох відмінних щодо провідних стильових прикмет напрямів українського симфонізму. Дослідження складних еволюцій творчості Л.Ревуцького і Б.Лятошинського, розгляд їх творів поєднуються з тонким показом мистецьких індивідуальностей.

Учений висвітлює найважливіші музичні явища, проблеми, показує, що утвердження нового, оригінального відбувалося в боротьбі з проявами формалізму, вульгаризаторськими тенденціями, примітивізмом і пасивним наслідуванням традиційних канонів. Він не оминає труднощів та невдач у складному й багатогранному процесі розвитку українського симфонізму, підкреслюючи: без цих труднощів, настійливих пошуків і експериментів не могли б народитися видатні твори.

Цінним є те, що М.Гордійчук розкрив творчу спадщину одного з найвизначніших композиторів нашого століття Б.Лятошинського, й закономірно, що саме світлій пам'яті

митця присвятив він свою книгу.

Дослідження з проблем українського симфонізму посідають центральне місце у різноманітному за тематикою доробку вченого. Тільки перелік друкованих праць М.Гордійчука, що охоплюють майже всі жанри музичного мистецтва і виконавства, міг би зайняти кілька журнальних сторінок. Не прагнучи в цій статті розглядати багатогранну проблематику робіт вченого, зупинимося на книзі «Музика і час» (К., 1984), що привертає увагу гостротою проблематики. У ній вміщені статті, дослідження, публіцистичні нариси й музикознавчі етюди, написані протягом 1974-1984 рр. Матеріал відображає важливі соціально-художні тенденції, вагомі явища і події в музичній культурі українського народу. Це – підсумок діяльності митців України за певний період часу, що відкриває нові перспективи вивчення сучасної творчості і розширює параметри її дослідження.

Матеріал згрупований за основними напрямами розвитку музичної культури (композиторський доробок, наука і критика, виконавство, театр) і спрямований на відтворення динаміки розгортання української музики в руслі загальних історико-культурних процесів багатонаціонального мистецтва.

Серед праць М.Гордійчука багато досліджень про українських композиторів М.Лисенка, М.Калачевського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, П.Козицького, В.Косенка, А.Штогаренка, Г.Майбороду, П.Майбороду, В.Губаренка, М.Скорика, В.Зубицького, І.Карабиця, В.Сильвестрова, А.Філіпенка, в яких виявляється розуміння специфіки художньої індивідуальності митців, уміння знайти образний ключ до розкриття творчості кожного майстра української музики. Про це переконливо свідчить одна з останніх книг дослідника, присвячена життю і творчості Миколи Леонтовича.

Як відомо, М.Гордійчук піклувався про композиторську молодь, умів підтримати, надихнути її на пошуки, побачити в перших творах справжнє обдарування. Наприклад, Леся Дичко, говорить про це таким чином: «Пригадаємо хоча б перші кроки Віталія Губерника, Євгена Станковича, Івана Карабиця, Валентина Грабовського, Володимира Зубицького, як він захищав сміливі пошуки ними виразових засобів, хоча інколи й не поділяв їхніх захоплень новітніми музичними течіями. «Можливо, я чогось не розумію», – неодноразово говорив Майстер. Його авторитет багатьом допоміг стати на ноги, посісти значне місце в сучасній музичній культурі, а головне – знайти власний шлях у мистецтві.

Навіть у складні 60-70 роки Микола Максимович став на захист новаторства в українській музиці, боровся з хуторянством і спрощеним поглядом на національну своєрідність та традиції» [1]. Показовою щодо цього була його монографія, в якій розкрито композиторську індивідуальність Лесі Дичко. «Безмежно вдячна Миколі Максимовичу за написання монографії про мене: він стежив за моєю творчістю, починаючи з перших кроків, і не тільки стежив, а й допомагав мудрим, доброзичливим словом старшого друга й наставника. Завжди буду вдячна Миколі Максимовичу, котрий підтримав усі мої задуми, які в період постійної боротьби з «буржуазним націоналізмом», можливо, видавалися дещо ризикованими через їхню відверту національну спрямованість. Саме він ще в 1986 році підказав назву щойно написаної кантати «Червона калина»; її, а також одноактний балет «Катерина Білокур» я присвятила Миколі Максимовичу [1; 15].

Висвітлюючи дослідження української музики, вчений наголошував, що найкращим творам композиторів України притаманні глибока народність, національна визначеність, професіоналізм. Цим самим спектр музикознавчих першовідкриттів М.Гордійчука становить повчальний документ про історію української музики в контексті світової культури.

Микола Максимович був одним з найактивніших музично-громадських діячів і завжди перебував на вістрі музичного життя. На думку Л.Дичко, його творчо-громадську діяльність можна порівняти з літературним подвигом Олеся Гончара. Та й людські долі їх схожі [1; 15].

Творча активність була характерна для М.Гордійчука до останніх днів життя. Його праці, лекції і навіть бесіди захоплювали глибиною думки, науковою обґрунтованістю. Дослідник тривалий час працював над обраною темою, роками збирав факти, шліфував

текст.

Аналізуючи різні аспекти художнього процесу в Україні, він визначав стан професіональної музики, виявляв внесок митців у скарбницю української культури. У процесі творчого зростання прагнув виробити свої науково-дослідницькі принципи. Передусім звертався до тих музикознавчих тем, які ще не розкривалися взагалі. Як показують дослідження О.Немкович, М.Гордійчук належить до тих діячів, значення творчого доробку який невблаганний час не знівелював, а, навпаки, поступово виявляє все рельєфніше. Чим більшою стає часова відстань, що відділяє нас від цього діяча, тим чіткішим є усвідомлення того, що Микола Максимович є однією з особистостей в українській музичній культури другої пол. ХХ ст., очевиднішою глибина сліду, що він залишив в усіх галузях, де працював [4; 5; 6].

Професор М.Гордійчук виховав чимало учнів, що стали провідними науковцями України, плідно працювали над темами української музичної історії або проблемами сучасного музично-театрального процесу. Отже всі, хто знав Миколу Максимовича, спілкувався з ученим, вражали його енциклопедичні знання в галузі історії рідної культури та особливе, трепетне ставлення до її духовної неповторності, ментальності. Ця остання, будучи трансформована у музично-патріотичну стихію, пройняла всю його спадщину, починаючи з аналітичних екскурсів у сиву давнину музичної України і закінчуючи пристрасним словом про творчі новації композиторів-сучасників [8; 26].

Хочеться вірити, що в найближчому майбутньому втілиться задум українського народу про відкриття у м. Житомирі музею музичної культури Волині, який розповідатиме про творчість уславлених земляків-музикантів: Ю.Зарембського, М.Скорульського, В.Косенка, Б.Лятошинкського, З.Гайдай, С.Ріхтера, М.Гордійчука.

Джерельні приписи

1. Дичко Л.В. Микола Максимович Гордійчук / Л.В. Дичко // Музика. – 1996. – № 2.

2. Калениченко А.П. Велетень українського музикознавства / А.П. Калениченко // Музика. – 2004. – № 4-5. – С. 26-27.

3. Митці України: Енциклопедичний довідник / Ред. А.В. Кудрицький. – К., 1992. – С. 178.

4. Немкович О.М. Українське музикознавство ХХ ст. Основні тенденції розвитку / О.М. Немкович. – К.: Варта, 1997. – 73 с.

5. Немкович О.М. Українське музикознавство: Спроба цілісного охоплення / О.М. Немкович // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2002. – С. 4-36. – Вип. 10.

6. Немкович О.М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: Монографія / О.М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

6. Немкович О.М. Пам’яті Миколи Гордійчука / О.М. Немкович // Студії музикознавчі. – 2004. – С. 94-98.

7. Немкович О.М. Пам’яті Миколи Гордійчука / О.М. Немкович // Українська музична газета. – 2004. – № 2 (52). – квітень; 2004. – № 3 (53). – травень.

8. Сікорська І.М. Микола Максимович Гордійчук / І.М. Сікорська // Музика. – 2004. – № 4-5.

9. Станішевський Ю.О. Талант і майстерність дослідника / Ю.О. Станішевський // Музика. – 1979. – № 3. – С. 9.

Резюме

На основі фактичних матеріалів зроблена спроба відновити широкий спектр наукового доробку українського музикознавця Миколи Максимовича Гордійчука.

Ключові слова: українське музикознавство, українська культура, фольклорні експедиції, фольклористика, симфонізм.

Summary

Dimchenko S. **Scientific work of Mykola Gordiychuk in context of Ukrainian musicology of the second Paul. XX – to beginning of XXI of century**

The article is based on actual materials attempt to recover wide range of extremely productive scientific achievements of outstanding Ukrainian musicologist Nick Maximovich Gordiychuk.

Key words: Ukrainian musicology, Ukrainian culture, Folklore exposure, Folkloristic, Symfonism.

Аннотация

На основе фактических материалов сделана попытка восстановить широкий спектр научной роботы украинского музыковеда Николая Максимовича Гордийчука.

Ключевые слова: украинское музыковедение, украинская культура, фольклорные экспедиции, фольклористика, симфонизм.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Дем'янова Н.О. – аспірантка Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Іванова Ю.Ю. – викладач Дніпропетровської консерваторії ім. М.І. Глінки.

Смоляр О.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології РДГУ.

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології РДГУ.

Плахта С.Л. – аспірантка філософського факультету Львівського національного університету ім. І.Франка.

Пастеляк Н. – пошукувач Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

Ластовецький М.А. – доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, Заслужений діяч мистецтв України.

Бермес І.Л. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

Смирна Л.В. – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національної академії мистецтв України.

Гай К. – аспірант Львівської національної академії мистецтв.

Гусаченко Т.О. – пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Оборська С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Смирнова Т.В. – кандидат історичних наук, доцент кафедри музичного мистецтва РДГУ.

Димченко С.С. – старший викладач кафедри музичного мистецтва РДГУ.

Паріс О.А. – викладач Рівненського державного музичного училища РДГУ.

Медведєва А.О. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Чорна О.С. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Процик Л.Л. – кандидат історичних наук, доцент Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Круп'як Ю.І. – аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України.

Білозуб Л.М. – пошукувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мудренко А.В. – пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Стоян С.П. – кандидат філософських наук, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Белявіна Н.Д. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Д'яченко В.В. – співробітник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Єфіменко А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Мельничук О.М. – викладач кафедри театральної режисури РДГУ.

Кущ Є.В. – старший викладач кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Супрун О.В. – співробітник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Комарніцький І.О. – старший викладач кафедри готельно-ресторанного бізнесу, Київського національного університету культури і мистецтв.

Береговська Х. – аспірант Львівської національної академії мистецтв.

Степанюк І.В. – аспірант Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

Драган О.В. – кандидат мистецтвознавства, генеральний директор і керівник камерного оркестру Хмельницької обласної філармонії.

Мойсюк О.С. – аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Мазепа Т. – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

Коменда О.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Східноєвропейського

національного університету ім. Лесі Українки.

Черніговець О.М. – аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Михальчук В.В. – старший викладач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Бігус О.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Костенко Д.О. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Безугла Р.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Мерлянова О.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв.

Радзієвський В.О. – кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Пархоменко Г.А. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Матола О.О. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Бондарь І.С. – пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Корнішева Т.Л. – доцент кафедри Херсонського державного гуманітарного університету.

Олійник В.А. – пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Апчел О.А. – аспірант Харківської державної академії культури.

Романова О.Ю. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Сахно М.В. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.