



**АКТУАЛЬНІ
ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Альманах наукового товариства "Афіна"
кафедри культурології

Випуск 10

Том II



ББК 71.0

А 43

УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології: У 2-х т. – Вип. 10 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2010. – Т. 2. – 233 с.

Головний редактор:

Виткалов В.Г. - кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)

Редакційна колегія:

Афанасьєв Ю.Л. - доктор філософських наук, професор НАКККіМ (Київ)
Баканурський А.Г. - доктор мистецтвознавства, професор Одеського національного політехнічного університету
Воробйов А.М. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Дем'янчук О.Н. - доктор педагогічних наук, професор Луцького інституту розвитку людини „Україна”
Жилюк С.І. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Коваль Г.П. - доктор педагогічних наук, професор РДГУ
Кралоук П.М. - доктор філософських наук, професор НУ „Острозька академія”
Круль П.Ф. - доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
Кушнарєнко Н.М. - доктор педагогічних наук, професор ХДАК
Поніманська Т.І. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Постоловський Р.М. - кандидат історичних наук, професор РДГУ
Стоколос Н.Г. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Троян С.С. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Черніговець Т.І. - кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ
Швецова-Водка Г.М. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Яремко-Супрун Н.О. - доктор мистецтвознавства, професор РДГУ

Рецензенти:

Арцишевський Р.А. - доктор філософських наук, професор Волинського національного університету ім. Лесі Українки
Брилін Б.А. - доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

Науковий редактор і упорядник – **проф. Виткалов В.Г.**

ISBN 978-966-8424-77-9

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 26.11.2010 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

УДК 7.01

**Андропова І.Ф. – ректор Кримського ун-ту культури, мистецтв і туризму,
засл. діяч мистецтв України, канд. істор. наук, доцент**

КАТАРСИЧНИЙ ВПЛИВ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ ЯК ПЕРЕЖИВАННЯ ДУШЕВНОЇ ГАРМОНІЇ

Проблема впливу мистецтва на свідомість окремої людини та громади привертала увагу кращих мислителів епох. Зокрема, аналізувалися джерела могутньої влади художнього твору над тими психічними процесами, що утворюють емоційне тло існування людини. Відомо, зокрема, формула розкриття характеру зв'язку в естетичній реакції між уявою та афектом, запропонована Л.С. Виготським. Учений наголошував, що процес сприйняття художнього твору чинить вплив не тільки на свідомість, а й на підсвідомість та надсвідомість людини. Це твердження справедливе навіть щодо сприйняття суто інформаційного аспекту твору.

Катарсис (грецьк. katharsis – очищення) у давньогрецькому лікуванні означає визволення тіла від шкідливої матерії, а душі від певної скверни та хворобливих афектів. Термін сягає античного піфагорійства, в якому рекомендувалась гімнастика для тілесного розвитку й музика для очищення душі. Філософ Емпедокл пояснював появу божевілля з душевної «нечистоти». Геракліт, за свідченням стоїків, учив про очищення вогнем. Медицина, в уявленні стародавніх греків, відновлює зруйновану гармонію очищувальними процедурами. Поезія і музика шляхом катарсису вивільняють душу і дух людини від емоційних «шлаків» [1; 28]. На протигагу матеріалістичним вченням про катарсис, Платон висунув своє розуміння очищення душі як звільнення від тіла, пристрастей і насолод, занурення душі в лоно божества [8].

Естетичний смисл катарсису уперше фахово зазначений у поетиці давньогрецького філософа Аристотеля («Поетика») стосовно визначення сутності античної трагедії та з'ясування естетичного впливу мистецтва на людину.

За Аристотелем, трагедія здійснює шляхом співчуття й страху очищення людських афектів. Філософ будує своє естетичне вчення, головним чином апелюючи до виховного, очищувального та розважального значення музики. Саме завдяки їй люди відчувають полегшення й звільнюються від своїх афектів, переживаючи при цьому «безневинну радість». Аристотель виокремлює три типи музичних ладів (етичні, практичні та ентузіастичні), зважаючи на специфіку їхнього катарсичного впливу на людину.

Строгі дорійські лади сприяють розбудові системи виховання й стабільності держави. Сучасний слухач сприймає дорійський лад як мінорний, сумно наспівний, тоді як для стародавніх греків він уособлював бадьорість, жвавість та життєрадісність [12; 44-46]. Практичні лади призначені передовсім для виконання перед великою аудиторією з метою впливу на психіку і волю слухачів. Такими є, зокрема, гіподорійський та гіпофрігійський лади у композиційній структурі трагедії та в хоровому співі. Ентузіастичні лади й, насамперед, фрігійський, притаманні вакхічній поезії і співу, супроводжуючи оргіастичні культи діонісійського типу. Психологічно вони висловлюють стани захвату, екстазу та сп'яніння. У зазначеній вище логічній послідовності типологізації музичних ладів передбачалося досягнення катарсису стриманого, публічно орієнтованого та несамовитого.

За часів Середньовіччя катарсис тлумачився лише у релігійному плані, як невід'ємна складова християнської культової обрядовості.

Християнська концепція епохи Просвітництва позначилася негативним ставленням до катарсису. Вона є притаманною філософським поглядам Ж.Ж. Руссо, який засуджує театр, дорікаючи катарсисові за те, що він є лише порожнім перебіжним почуттям, яке раптово зникає. Навздогін за ілюзією, котра його спричинила, воно сприймається як залишок

природного почуття, безплідна жалість, що задовольняється кількома сльозами, але не спонукає на найменший вияв людинолюбства [9].

Для Г.Лессінга трагедія підсумково постає поемою, що збуджує співчуття, закликає глядача віднайти золоту середину в «очищенні пристрастей», що і робить трагедія [6]. В естетико-філософському есе «Про піднесене» Ф.Шиллер вбачав у катарсисі не лише заклик до усвідомлення моральної свободи, але знаходив уже й бачення формальної покірливої досконалості [13]. На переконання Й.Гете, катарсис сприяє примиренню полярних пристрастей. Під катарсисом він розумів саме цю заспокійливу завершеність, що вимагається від будь-якого виду драматичного мистецтва та й від усіх, по суті, поетичних творів. У розвідці «Вчення про колір» він писав, що колір народжує в людей велику радість, і стверджував, що окремі кольори викликають особливі душевні настрої, наприклад жовтий і червоно-жовтий породжують бадьорість, активність, а синій й синьо-червоний – почуття занепокоєння, туги [4].

Якщо в античну епоху музика сприймалася як засіб впливу на почуття людини, урівноваження її духовної й тілесної природи, то починаючи з VII ст., під впливом картезіанського вчення про афекти, вона стала трактуватися як засіб досягнення різноманітних станів афектів. У відповідності з концепцією німецького вченого А.Кірхера, музика спричиняє 8 афектів: радість, відвагу, гнів, пристрасть, прощення, страх, надію й жаль, які, у свою чергу, можуть бути зведені до трьох основних типів: радості, прощення та милосердя. Унаслідок цього дух людини «то підноситься, то занепадає, зовсім розслаблюється й потім знову напружується й під впливом змін, супутніх гармонії звуку, він зазнаватиме певних трансформацій» [5; 208].

Засновник філософії психоаналізу З.Фрейд головну спокусу до творчості пов'язував із тим, що в душі митця завжди існують невдоволені бажання. Фахове завдання художника, за теорією З.Фрейда полягає у тому, щоб, користуючись фантазією, створити «штучний світ», «сон наяву», побудувати «надхмарний замок». Філософ проводить паралель між митцем і дитиною, яка зайнята грою. Поет створює світ, до якого ставиться винятково серйозно, вносить у нього багато своїх захоплень, проте цей світ різко відрізняється від дійсності [11; 191]. У мистецькій творчості реалізується прагнення узгодити фантазію художника й реальність.

Найголовнішою суспільною функцією художньої творчості, за З.Фрейдом, є здатність мистецтва актуалізувати почуття творчої згуртованості, винятково потрібні культурним верствам суспільства, оскільки вони дають поштовх «до спільного переживання дорожніх вражень» [10; 17]. У відповідності з фрейдистською концепцією, катарсис є засобом захисту особистості від неприборканих патогенних імпульсів та примітивних сексуальних інстинктів. У психоаналітичній інтерпретації – це прихисток від схованих у глибинах організму, киплячому «казані емоцій» темних психічних сил.

Масив наукових праць, пов'язаних із даною проблемою, великий і концепції їхніх авторів обумовлені, як правило, контекстом естетичного ставлення до мистецької реальності. Отже, проблема мистецького катарсису завжди є актуальною, враховуючи безупинний вплив мистецтва на людину.

Завданням статті є виявлення феномену катарсису в рамках естетичного ставлення до мистецьких творів із метою поширення інформації, що завжди потребуватиме уточнення і подальшого дослідження.

Соціокультурною практикою підтверджено, що процес сприйняття художніх творів (художня інформація) адресується не лише свідомості, але й підсвідомості та надсвідомості глядача (слухача). Апеляція до підсвідомості мобілізує досвід глядача на рівні свідомості – процес набуття мистецьких знань, на рівні ж надсвідомості уможливує сприйняття твору мистецтва в індивідуальному вимірі. Російський психолог В.С.Виготський розробив самобутню культурно-історичну теорію розвитку психіки у процесі засвоєння індивідом

цінностей світової цивілізації. Причому психічні функції, дані природою («натуральні») трансформуються у функції вищого рівня розвитку («культурні»). Наприклад, механічна пам'ять стає логічною, імпульсивна дія – довільною, асоціативні уявлення – цілеспрямованим мисленням, творчою уявою.

Л.Виготським обстоюється заміна так званої діадичної схеми естетичної реакції (свідомість визначає поведінку) тріадичною (феномен культури впливає на свідомість людини і визначає її поведінку) [2].

Загальновідомо, що відображаючи дійсність, мистецтво утворює «другу» природу, але це не може породжувати певних умовностей. Мистецтво відтворює дійсність не лише за її законами, а й відповідно до особливостей своєї природи. За зауваженням Г.Гегеля, «підвищений інтерес до художніх творів спричиняється не тільки відображенням у специфічних формах, які репрезентують нам мистецькі явища у безпосередньому існуванні, проте через збагненність духом, відкриттям їх щоразу по-іншому навіть у межах тих же самих форм. Усе природно існуюче є чимось абсолютно одиничним із будь-якого боку й у будь-якій площині. Уявлення ж містить у собі визначення загальності, й усе стосовно його, уже завдяки цьому одержує характер загальності на відміну від природної розрізненості» [3; 173]. Йдеться про художню умовність мистецтва. Під нею маються на увазі динамічна нетотожність мистецтва відображаному життю та деякі порушення у художніх творах принципу послідовного уподібнення натурі, правдоподібності. Завжди потрібно зважати на ту обставину, що сформовані у мистецтві системи умовності мають історичний характер і детермінуються глибинними соціокультурними процесами, розвитком естетичної культури, динамізмом природної еволюції самого мистецтва.

Причому мистецька умовність є сама по собі здебільшого символічною. Історичність художніх умовностей, їх зв'язків з ідейно-змістовними тенденціями розвитку мистецтва виявляється надзвичайно рельєфно у сучасних інтерпретаціях класичних творів. Стародавній грек не впізнав би, ймовірно, трагедій Софокла чи Еврипіда в їхніх сучасних постановках: без масок і котурнів, іншої функціональності хору, позбавленого домінуючої в античні часи музичальності, з театральною дією, просторово замкненою у сценічній коробці тощо. Характер відносин між героями набуває якісно нового змісту, з акцентуванням інших граней, що протягом століть залишалися у тіні, а нині нерідко висуваються на перший план. Проте феномен «класичності» творів античних й багатьох пізніших авторів, виявляється передовсім у тому, що, будучи реалізовуваними за допомогою сучасних сценічних жестів, вони не втрачають первинного емоційного змісту й запрограмованості на катарсис.

У художній творчості й відповідному світосприйнятті неусвідомлюваний сигнал нерідко підмінюється, немовби виправдується у свідомості іншим сигналом, що збуджує діяльність уяви. Умовні художні прийоми сприяють підсиленню таких «неусвідомлюваних сигналів» з метою реалізації естетичної заразливості створюваних образів. Процес художнього сприймання домінантно обумовлюється цілісністю людського організму й неможливістю його функціонування поза сукупністю усіх властивих йому структур. Зокрема, музика спроможна спонукати зорові асоціації, тоді як живопис – звукові, за якісно нової художньої умовної якості. Той або інший художній образ є відповідним конкретному видові мистецтва й структурується саме йому властивими виразними засобами, але при спробах перепідпорядкування певного художнього твору іншому видові мистецтва він неодмінно збагачується, набуваючи нового емоційного забарвлення.

Репрезентанти різних видів мистецтва, піклуючись про інтонаційно-ритмічну насиченість своїх творів, здійснюють пошук нових художніх стереотипів й фахової термінології, хоча в окремих не програмних та не театральних жанрах художній зміст прагне уникнути вербалізації.

XX ст. суттєво змінило художню культуру в цілому й мистецтво зокрема. У відповідності з інформаційною теорією емоцій, позитивні емоції сучасних реципієнтів

мистецтва активізуються новою естетичною інформацією й розширенням інформаційного поля. Новизна естетичної інформації й передовсім за формою, навіть автоматично викликає у глядача (слухача) задоволення й низку емоцій. На дію цієї закономірності впливає фактор попередньої інформованості та обізнаності реципієнта творів мистецтва. Причому, якщо попередній естетичний досвід не міститиме вірогідних реактивних звичок, то нова інформація зможе перевищити можливі естетичні очікування. У протилежному випадку, за відсутності нових естетичних подразників, глядач (слухач) залишиться байдужим або ж його естетична реакція буде позначена негативом.

Проблема катарсису у ХХ – поч. ХХІ ст. зазнала відчутних змін. Світові війни, глобальні катаклізми, історичні перспективи сучасної цивілізації посилили екзистенційні мотиви у свідомості людини, що, у свою чергу, спричинило «протипагу» – іронію, сарказм, «чорний гумор» як варіант перманентного катарсису, тобто позбавленого гострих емоційних потрясінь. Мета його – досягнення психологічної рівноваги – залишається тією ж самою, проте дедалі частіше до цього процесу залучаються не мистецькі засоби.

У психотерапевтичній практиці продовжує залишатися корисним винайдений І.Брейєром – З.Фрейдом катарсичний метод лікування неврозів. Він ґрунтується на теоретичних положеннях, у відповідності з якими: а) патогенні симптоми хворих людей обумовлюються неусвідомлюваними ними психічними травмами (вражаючими, але забутими подіями їхнього життя; б) зазначені симптоми є відповідними ненормальному зв'язкові певної кількості незадіяної енергії збудження; в) лікування має бути спрямоване на розрядку патогенних афектів та без свідомих імпульсів; г) за допомогою цілеспрямованого спонукання пацієнтів до спогадів, відтворення й нового контрольованого переживання травмуючи психіку подій, можна домогтися розрядки й очищення психіки (катарсису) і, отже, отримати необхідний терапевтичний ефект [7].

Традиційна музична драма як вид мистецтва, зберігаючи своє катарсичне значення, дедалі професіоналізується й зазнає посиленої естетизації. При цьому актуалізується значення технічних засобів, спецефектів, стилізації тощо.

Таким чином, катарсичні переживання є невід'ємною емоційно-психологічною складовою високого мистецтва, спроможного викликати у людини душевний відгук на мистецький твір. Унаслідок катарсису виникає внутрішнє відчуття гармонії, душевної рівноваги й натхненності. На катарсис, як низку психолого-фізіологічних афектів, спричинених сприйняттям музично-драматичних творів, здійснила відчутний відбиток культурна еволюція жанру музичної драми упродовж тисячоліть. В епоху античності катарсисові була притаманна сакралізація, хоча домінувало реалістичне філософсько-естетичне вчення про катарсис Аристотеля. За часів Середньовіччя катарсис тлумачився лише у релігійному плані, як невід'ємна складова християнської культової обрядовості. У добу Просвітництва феномен катарсису глибше осмислювався в інтелектуально-критичному контексті. За Нового часу й новітньої історії учення про катарсис еволюціонувало під потужним впливом суспільно-політичних явищ життя й духовного розкріпачення людської особистості.

Джерельні приписи

1. *Античная музыкальная эстетика.* – М.: Искусство, 1960. – 320 с.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
3. *Гегель Г.В. Ф.* Эстетика: В 4 т. / Г.В. Ф.Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 7-289.
4. *Гете И.В.* Учение о цветах / И.В. Гете // В.О. Лихтенштадт. Гёте. – С-Пб: Гос. изд-во, 1920. – С. 201-286.
5. *Кирхер А.* Мусургия универсалис. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII века / А.Кирхер. – М.: Прогресс, 1971. – С.189-212.

6. *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия / Г.Э. Лессинг / Статья В.Р. Гриба; коммент. Б.И. Пуришева. – М.-Л.: АCADEMIA, 1936. – 456 с.
7. *Паскаль Марсон.* 25 ключевых книг по психоанализу: От Фрейда до Лакана / Марсон Паскаль. – Челябинск: Урал ЛТД, 1999. – 348 с.
8. *Платон.* Собр. соч. в 4-х т. / Платон. – Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – С. 7-81.
9. *Руссо Ж.Ж.* Об общественном договоре. Трактаты / Ж.Ж. Руссо / Пер. с фр. – М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. – 416 с.
10. *Фрейд З.* Будущность одной иллюзии / Пер. с нем. / З.Фрейд. – М.-Л.: Красный пролетарий, 1930. – 59 с.
11. *Фрейд З.* Поэт и фантазия / З.Фрейд // Психотерапия. – 1911. – № 4-5. – С. 181-189.
12. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту / В.П. Шестаков. – М.: Наука, 1975. – 347 с.
13. *Шиллер Ф.* О возвышенном: К дальнейшему развитию некоторых идей Канта / Ф.Шиллер // Ф.Шиллер. – Собр. соч. в 7 тт. – М., 1957. – Т. 6. – С. 71-498.

Резюме

Особливості катарсису як переживання мистецького твору розглядаються у широкому історичному контексті – від епохи античності до наших днів. Аналізуються механізми виникнення катарсичного стану.

Ключові слова: катарсис, афект, катарсичний вплив, свідомість, психіка, мистецтво, переживання, сприйняття, гармонія.

Summary

The features of catharsis as the experiences of the work of the art are considered in the wide historical context – from the antiquity epoch up to now. The occurrence mechanisms of the catharsis conditions are analyzed in the article.

Key words: catharsis, affect, catharsis influence, consciousness, mentality, art, experience, perception, harmony.

УДК 784

Коваль М.О. – доц. кафедри музичного мистецтва КНУКіМ

**ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО
ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

Виконавське мистецтво є способом розкриття змісту, закладеного автором твору через призму свідомості виконавця, його виконавчий та музичний досвід як фактори інтерпретації твору. При цьому «виконавче музикознавство» або «інтерпретологія» має відносно коротку історію – перші дослідження, спрямовані на узагальнення підходів до формування виконавських навичок, зокрема вокальних, належать до XIX століття. Проте власне професійно-співоче виконавство в Україні має давню історію, пов'язану з церковним контекстом. Вокальна майстерність формувалася з метою вдосконалення богослужбового виконавства з XVII ст. та стала початком становлення професійного музичного виконавства.

Формування системи українського професійного вокального виконавства є предметом дослідження таких вітчизняних вчених, як М.Антонович [1], В.Барвінський [2], О.Козаренко [3], Л.Корній [4], О.Лисенко [5], О.Цалай-Якименко [6] тощо. Зокрема, О.Лисенко формулює визначальну для сучасного мистецтвознавства ідею про те, що давньокиївський богослужбовий спів повинен розглядатися не лише як релігійно-музичний феномен, а як галузь професійної виконавської практики. Виконавська практика, у свою чергу, являє частину музичної культури та є суттєвою ланкою у формуванні фахового музичного виконавства в історії світової культури. Актуальність цієї маловивченої теми пояснюється тим, що Київська Русь вважається «античністю» східного слов'янства, а її мистецтво, подібно до мистецтва Античної Греції, живе у сучасності [7]. Проте попри існуючі дослідження, певні аспекти проблематики системи формування національної школи виконавського (вокального) мистецтва лишаються недостатньо дослідженими, зокрема її зв'язки з іншими крос-культурними процесами.

Україна, що завжди знаходилася на перехресті різних культур, традиційно запозичувала певні риси виконавського мистецтва від культур народів, з якими перебувала у контакті. О.Цалай-Якименко зазначає, що синтез національних й запозичених традицій виконавчого мистецтва України відбувався в постійній взаємодії з музичними школами країн-сусідів. Так, в якості основоположного «південного» джерела формування професійного музичного виконавства на території Київської Русі І.Гарднер виділяє систему богослужбового співу візантійського обряду, що існувала у стародавніх полісах на території сучасного Кримського півострова – Херсонесі, Ольвії, Сурожу (сучасний Судак) та ін. (Феодосія, Тіра, Пантікапей, Фанагорія, Танаїс), які з VI ст. були візантійськими колоніями. За припущенням істориків, цим містам-колоніям передували «слов'янські поселення у складі Кіммерії та Сурозької Русі» [8; 243].

Процес формування давньокиївської системи професійного музичного виконавства підпадає під закон загальноісторичного культурного розвитку, у якому велику роль відіграють процеси культурного запозичення, взаємообміну на основі принципу компліментарності. Відомий дослідник і практик церковного співу М.Антонович зазначав, що «складний процес культурно-музичного [взаємообміну] між Україною та культурами орієнту й окциденту виявляв постійно тенденцію розвитку від універсального до національного, а далі – до регіонального і локального, самобутнього українського» [9; 99].

Розглядаючи школу давньокиївського виконавства, становлення якої відбувалося у період з 998 по 1240 рр., в якості певної системи, можна виділити наступні її елементи:

- інститут виконавців;
- процес богослужбової (музично-виконавської) практики – реальний процес здійснення виконавської діяльності;

· музичні (нотні) тексти – побічні носії виконавських принципів і логіки виконавського художнього розуміння [10; 89].

Головним принципом навчання та виконання богослужбових піснеспівів початкового періоду формування давньокиївської системи професійного музичного богослужбового виконавства, що тривав із IX по XI століття, було досконале знання «учителем» того, чого і як треба вчити «учня», який у майбутньому міг не тільки забезпечувати процес виконання, а стати вчителем для наступних «учнів». Таким чином, цей період можна вважати таким, що відповідав потребам так званої «усної традиції», притаманної усім давнім культурам [11].

Другий умовний період формування системи навчання вокального виконавства тривав до 1132 року, тобто початку занепаду Київської Русі і пов'язаний із появою музичної протограмоти – з'явилися перші культурно-історичні пам'ятки зі зразками давньоруської екфонетичної нотації, яку перейняли з Візантії. У цей період сформовано методику складання письмових співочих книг богослужбових текстів із безлінійною (невменною, крюковою, стовповою, як різновидами знаменної), осмогласною нотацією, що мала багато спільного із палеовізантійською нотацією X століття.

Л.Корній зазначає, що в Київській Русі був запроваджений візантійський стиль, що згодом набув відмінних, притаманних давньоруській традиції співу рис [12; 62]. В.Барвінський, досліджуючи традицію музичного (вокального) навчання у Галичині, констатував, що знання співочої майстерності передавалися через духовенство і мали візантійське походження. Характерною його ознакою стала одноголосна мелодична побудова [13; 625].

Аналізуючи пам'ятки співочої грамоти того часу, російський дослідник Ю.Келдиш знаходить багато спільних рис із грецькою нотною грамотою, тому доходить висновку, що ця система має завдячувати грецьким професійним церковним регентам та співакам, які прибули до Києва у 1051-1053 роках [14; 246].

С.Уланова наголошує, що підручниками з навчання вокальному мистецтву були богослужбові книги, зокрема Псалтир, нотовані Октоїхи та Ірмологіони [15; 296], і така система навчання, коли учні співали услід за вчителем та вивчали нотовану грамоту для відтворення необхідних у богослужбовій практиці співів, проіснувала в церковних школах до XIX ст.

Третій період, що датується 1132-1240 рр., дослідниками характеризується як певною мірою «деградаційний». З одного боку, відбувалася поступова втрата культурно-духовного візантійського впливу, а з іншого – руйнування культурного, політичного та економічного устрою Київської Русі через князівські міжусобиці та половецькі навали. Подібне становище у державі не зупинило розвитку системи навчання музично-виконавському мистецтву; навпаки, спостерігається поширення протомузичних і знаменних богослужбових текстів по всій території давньокиївської митрополії.

Таким чином, церковно-музичні тексти стали побічними носіями виконавських принципів богослужбового хорового співочого мистецтва, що, у свою чергу, являють собою один з основоположних елементів системи давньокиївського професійного музичного богослужбового виконавства. У контексті проблематики статті виконавські принципи визначаються дослідниками як вокальні прийоми виконавської діяльності, що відображають історично обґрунтований музично-художній досвід виконавця і залежать від рівня його спеціальної освіченості та вокально-хорової техніки.

Отже, так звані «виконавські принципи» формуються у відповідних «виконавських школах», носіями яких є «індивідуальна виконавська творчість». Вона, своєї черги, інтегрується у світову «виконавську практику», що забезпечує цілісність виконавства як системного утворення [16; 45]. Виконавські принципи давньокиївського богослужбового співу, що формувалися протягом двох століть, увійшли до системи київського розспіву

сучасного богослужбового співу та закріпились як уставні традиції виконання тропарів, кондаків, стихир, подобнів та самоподобнів у межах відповідних служб.

Упродовж усієї історії музики, що відтворює різні естетичні епохи і традиції, з'являлися нові системи нотації, у яких графічно (письмово) фіксувалася звуковисотність як одна зі складових структур музичної композиції. Перш за все, це стосується відомої «буквенної» системи позначення звуковисот у стародавніх греків, яку І.Франко у рецензіях з питань музикознавства порівнює з руськими гачковими (крюковими) нотами, запровадженими у 1590 році Т.Християнином для записів церковних співів [17]. Невменне письмо, що спочатку не вказувало на точну висоту звуку, пізніше (у середньовіччі) почало застосовувати лінії нотного стану для точнішого позначення його висоти. Така система звукозапису розвивалася паралельно із вищезгаданим крюковим письмом на Русі, що пізніше за допомогою кіноварних пометів також почало уточнювати висоту звуку [18; 267]. Про важливість цього для передачі колориту мелодій народного і духовного співів йдеться в аналітичних працях І.Франка, за визначенням якого тон – філософське трактування звуку, що забарвлює мелодику людського почуття [19].

Далі Г. д'Ареццо «реформує» невменне письмо спочатку – у 4-лінійну, а потім – у п'ятилінійну нотацію [20]. Продовжуючи історичний екскурс, констатуємо, що й власне нотне письмо, що відтворює детерміновану (точно фіксовану) звуковисотність у ХХ ст. перманентно трансформувалося. Зокрема, з шестилінійного нотного запису Ф.Бузони – у трилінійний нотний стан А.Шенберга, потім – систему Клавірскрібо К.Пота, який пропонує нотний стан із вертикальним розташуванням лінійок, далі – систему Еквітон Р.Форсіта із двома нотними лінійками і, нарешті, – трилінійну систему нотації Н.Долматова [21]. Подібного висновку в результаті спостережень дійшов й І.Франко, порівнюючи системи звукозапису європейського і слов'янського фольклору, терції, кварта і квінти яких, на його думку, різновисокі [22].

Що стосується музичного фольклору, то у ньому також можна відстежити різні системи (способи) нотації, що поєднують у собі п'ятилінійне письмо (Г. д'Ареццо) із додатковими спеціальними знаками у вигляді змінених нотних голівок – «вільних закінчень штилів», які лише приблизно вказують на співвідношення висот і «буквеного» (латинського) позначення висоти тону у вигляді стрілок або цифр [23].

Процес переродження в Україні релятивної нотації в абсолютну був зумовлений, мабуть, тим, що в той час професійна творчість у нас залишалася вокально-хоровою, а тому й практика читання вокально-хорових творів залишалася релятивною. У підручнику «Наука всяя мусикій» невідомого автора зберігся цей рідкісний варіант перехідної змішаної форми нотації з рисами як релятивної, так і абсолютної систем: частина нотних знаків у «Науці» має абсолютне значення, інші зберігають релятивну функцію, ще інші трактуються по-різному (в одних випадках релятивно, в інших – абсолютно).

Поява абсолютної нотації була наслідком зміни внутрішньої організації музичної системи вже на ранньому етапі переходу модальної системи в тональну. Принципова перевага абсолютної нотації над релятивною полягала в рівноправності її нотних знаків, що давало можливість не тільки записувати й однозначно використовувати кожен із 12 звуків октави, але й створювати з них різноманітні звукові комплекси [24; 22].

Зі сторінок *Граматики* М.Ділецького музична система постає розширеною й незмірно збагаченою. Спостерігається низка явищ, яких не знала попередня практика: тотожність будови октавних звукорядів від різних тонів; розширення і збагачення акордових комплексів тощо.

Спорідненість двох типів релятивної нотації – безлінійної літерної та нотолінійної *квійської* – безсумнівна, однак літерна значно програвала в порівнянні з нотолінійною: у ній недостатньо диференційовані релятивний і абсолютний параметри звуковисотності (оскільки вони поєднували дві функції – і релятивних ступенів, і абсолютних назв конкретних звуків).

Звідси бере початок провідна в подальшому тенденція до «розмивання» самого поняття – «релятив»: адже згодом відбулося неправомірне ототожнення релятивних назв ступенів з абсолютними назвами звуків.

Специфічні риси, що становлять внесок української системи формування вокального виконавства у світову музичну культуру, закладено в період Київської школи музики XVII ст. Таким внеском цієї школи до світового фонду є феномен українського сакрального співу, а також загальнодоступна високопрофесійна музична педагогіка, представлена видатними діячами на чолі з М.Ділецьким – творцями підручників нового типу, у тому числі писаних живою книжно-народною мовою [25; 5].

Поняття «Київської школи музики XVII ст.» охоплює цілісну систему національної музичної культури барокової України, пов'язану, зокрема, зі знаменитим Києво-Могилянським колегіумом, що мав особливий статус завдяки протекторату одночасно й духовної, і світської влади, а також Війська Запорозького. Історично Київська музична школа охоплювала сукупність таких автономних складових:

- київського пінія (музичної творчості),
- київської ноти (музичної писемності),
- київської граматики (музичної педагогіки).

Дослідники звертають увагу на те, що зазвичай музична культура барокової України XVII ст. сприймається як повністю переорієнтована на рецепцію латинських новацій; насправді ж спадщина візантійсько-слов'янського кореня в Україні XVII ст. не тільки не консервується, а, навпаки, зазнає стимулів (запозичення новогрецького, новоболгарського репертуару, його інтенсивна взаємодія з місцевою традицією аж до витворення нових гібридних пластів) і виходить на новий, вищий рівень розвитку [26].

Таким чином, вітчизняна школа формування музично-виконавської (вокальної) майстерності являє собою синтез слов'яно-греко-латинських музичних традицій і охоплює три складові – київське пініє (манера співу), київська нотація (нотолінійне письмо), київська граматика (музична педагогіка).

Передавання навичок співочого мистецтва відбувалося представниками духовенства та окремими вчителями співу («демественниками»). Мистецька культура співочої майстерності України несе у собі риси скоріше азійської, ніж європейської традиції. Таким чином, ранні зразки українського вокального мистецтва увібрали у себе традиції як Сходу, так і Заходу.

Джерельні приписи

1. **Антонович М.** Musica sacra: Зб. ст. з історії української церковної музики / М. Антонович. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – 261 с.
2. **Барвінський В.** Церковна музика. Доба одноголосся. Початки більшоголосого співу / В. Барвінський // Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 621-648.
3. **Козаренко О.** Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с.
4. **Корній Л.** Історія української музики. – У 4-х ч. – Ч. I. / Л. Корній. – К.-Х.-Нью-Йорк, 1996. – С. 62, 93-94, 97.
5. **Лисенко О.В.** Історичний аспект процесу формування системи професійного музичного виконавства / О.В. Лисенко // Українське музикознавство: Наук.-метод. зб. – Вип. 34. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 41-61; Лисенко О.В. Система професійного музичного виконавства: Методологічні та гносеологічні питання / О.В. Лисенко // Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Вип. 58: Виконавське мист-во. – Кн. 12. – К., 2006. – С. 66; Лисенко О.В. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства / О.В. Лисенко // Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – Вип. 85. – С. 81-107.

6. **Цалай-Якименко О.С.** Київська школа музики XVII ст.: Київське пініє, київська нота, київська грамати́ка: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / О.С. Цалай-Якименко; НМАУ ім. П.Чайковського. – К., 2004. – 45 с.
7. **Лисенко О.В.** Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. – Вип. 85.
8. **Гарднер И.А.** Богослужбное пение Русской православной церкви / И.А. Гарднер. – Т. 1. – М.: Московская Духовная академия, 1998.
9. **Антонович М.** Musica sacra / М.Антонович // Наук. зб. Львівської муз. академії ім. М.Лисенка. – № 1. – Львів, 2003. – С. 213-234.
10. **Лисенко О.В.** Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. – Вип. 85.
11. **Москаленко В.Г.** Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Г. Москаленко. – К.: Музінформ, 1994. – С. 229-241.
12. **Корній Л.** Історія української музики. – У 4-х ч. – Ч. I...
13. **Барвінський В.** Церковна музика. Доба одноголосся. Початки більшоголосого співу // Там само.
14. **Келдыш Ю.В.** Очерки и исследования истории русской музыки / Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. композитор, 1978.
15. **Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: від Античності до початку XIX ст.** / С.І. Уланова. – К.: Знання України, 2002.
16. **Патерик Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври.** – К.: Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2004.
17. **Мороз М.** Дві рецензії Івана Франка з питань музикознавства: Зб. наук. праць ЛДУ ім. І.Франка. – 1960. – № 7. – С. 28-43.
18. **Музыкальная энциклопедия.** – Т. 3. – М.: Сов. энциклопедия, 1976.
19. **Туков В.А.** Спосіб нотографічного запису мікрохроматики / В.А. Туков, С.В. Алімова, В.І. Алімов // Патент України. – № 72395 А. – Бюл. № 2.
20. **Музыкальная энциклопедия.** – Т. 3. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – С. 267; Поспелова Р. Реформа нотации Гвидо Аретинского: Пролог к Антифонарию // Ю.Н. Холопов и его научная школа (70-летию со дня рождения): Сб. ст. / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М.: Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. – 2003. – С. 59-62.
21. **Дубинец Е.А.** Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е.А. Дубинец. – К.: Мистецтво, 1999. – 313 с.
22. **Загайкевич М.** Іван Франко і українська музика / М.Загайкевич. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1958. – 119 с.
23. **Алексеев Э.Е.** Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э.Е. Алексеев. – М.: Сов. комп., 1990. – 168 с.
24. **Цалай-Якименко О.С.** Згадана праця.
25. **Там само.**
26. **Цалай-Якименко О.** Нотолінійний «Осмогласник» з молдавського монастиря в Драгомирні – пам'ятка молдово-українських музичних зв'язків XVIII ст. / О.Цалай-Якименко, Я.Михайлюк // Musica humana: Наук. зб. Львівської муз. академії ім. М.Лисенка. – № 1. – Львів, 2003. – С. 213-234.

Резюме

Висвітлено етапи становлення системи професійного вокального виконавства в Україні. Виділено його етапи, встановлено, що ключову роль у формуванні професійно-співочого мистецтва відіграла школа церковного співу XVII ст.

Ключові слова: виконавське мистецтво, формування виконавського мистецтва, українська музична школа, формування національної школи вокального мистецтва.

Summary

In article the basic stages of formation of system professional vocal performing in Ukraine have been reflected, and these basic stages their selves allocated. It has been established that a key role in formation of professional-singing art belongs to the school of church singing of the XVIIth century.

Key words: vocal, performing art, performing art formation, the Ukrainian music school, formation of national school of vocal performing art.

УДК 74:021.7:39«XX»

Лаврук Н.К. – аспірантка Прикарп. НУ ім. В. Стефаника

**УКРАЇНСЬКІ ЛИСТІВКИ ЕТНОГРАФІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ
ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Поштова картка набула поширення як засіб поштового пересилання, розвиваючись у різноманітних напрямках, з 1870 року. На час 1898-1918 рр. припадає найбільше поширення листівок у кількісному та якісному еквівалентах. Цей час називають «золотим віком» листівок. Листівка була предметом не лише матеріальної, але й духовної культури, пов'язаним з історією країни, удосконаленням друкарської справи, розвитком образотворчого мистецтва. Традиційні ілюстровані поштові картки з'явилися у 1894-1895 рр. [1; 11]. Як показує зібраний ілюстративний матеріал, репродукційні, оригінальні, авторські листівки початку ХХ ст. є не просто розмальованими аркушами картону розміром 9 x 14 см чи 10,5 x 14,8 см (після 1925 р.) [7; 33]. Це художні роботи, що стосуються різноманітних, сюжетно поданих тем. Значна їх кількість дозволяє виділити окремі образно-тематичні групи листівок.

Мета статті – розглянути образно-тематичну групу листівок, що вийшли друком у першій чверті ХХ ст., окреслити в ній підгрупи та простежити особливості кожної з них.

У мистецтвознавчій літературі знаходимо лише фрази про існування листівок етнографічної тематики [3]; загалом вони є широко представлені в різних альбомах-каталогах [3-6], але без жодних спроб узагальнення чи структурування. Дотичною до даної теми є стаття Є.Шудрі [8] про створення листівок А.Ждахи. А.В'юник у своїй книзі [2], ілюструючи текст про прикладну графіку, також звертається до листівок етнографічного спрямування.

Велику частину ілюстрованих листівок можна віднести до групи етнографічного спрямування. Але оскільки така назва є широкою і узагальненою, вважаємо за необхідне виділити кілька підгруп, а саме:

– *народні традиції*: переважно це малюнки із зображенням сім'ї, родини, громади чи то в передсвяткових клопотах, чи таких, що вже зустріли свято і ніби хочуть поділитись радістю з одержувачем картки, тому часто на листівках зроблені відповідні короткі написи-вітання.

Вертеп, колядники, Свята вечеря, Різдвяна зірка, Йорданське свячення, святкові дзвони, великодні приготування, звичаї Вербної неділі, Великодне свячення кошиків з пасками та писанками, Поливаний понеділок, гадання на вінках, весільні обряди, народні танці та гуляння – все це з майстерністю і деталізацією зображено на листівках початку ХХ століття. Найбільш чисельними є листівки з нагоди великих християнських свят Різдва та Великодня. Оскільки Новий рік на теренах України святкували після Різдва, то іноді листівки містили різдвяно-новорічне привітання. Рідко зустрічаємо окремі листівки, присвячені суміжнім святам: Св. Миколая, Водохрещю, Вербній неділі, Поливаному понеділку. Традиційно такі листівки оформлювали через подачу конкретного зображення – святкового сюжету з/або символікою відповідного свята: для Різдва – зірка, промені, ангели, діти (пастушки); для Вербної неділі – вербові галузки, квіти, церкви; для Великодня – писанки, скибки яєць, паски, весняні квіти, гілки верби, дзвони, дзвіниці, церкви, рідше – святкові кошики, курчата; для Поливаного понеділка: відра, вода; а для свята Миколая – сам Св. Миколай у священничому одязі, митрі, з палицею, торбиною та ангелом-помічником. Художники використовували стилізацію народного костюму для своїх персонажів. У композиції листівок часто вводяться елементи пейзажу, архітектури та різні побутові деталі.

Над створенням «святкових» листівок працювало чимало художників, подаючи велику кількість цікавих ідей оформлення малої поліграфічної форми. Слід згадати імена О.Кульчицької, С.Гординського, Я.Пстрака, А.Манастирського, О.Куриласа, Т.Гриневича. Відомі листівки таких авторів, як К.Антонович, М.Бутович, А.Ватющак, Ю.Вовк, О.Глинська (Кічура), І.Їжакевич, В.Кадулін, В.Касіян, Г.Колцуняк, Ф.Красицький, М.Левицький, Є.Турбацький.

– *побутові сценки*: на таких листівках можна побачити традиційні для українців схеми поведінки: виховання дітей батьками, навчання дітей священиком, матір, схилена над колискою, родинна трапеза, сінокіс, оранка, риболовля, недільний відпочинок, молодіжні забави. Ілюстрацією вище написаного можуть слугувати листівки Г.Нарбута «Стара Україна. В селі», «Стара Україна. Бандурист-кобзар», видані 1907 р.

Чимало листівок із змалюванням життя українців є репродукованими з полотен художників. Існує понад 50 листівок за творами та вибраними фрагментами творів побутового жанру М.Пимоненка, що друкувалися у 1900-1924 рр. різними видавництвами.

Я.Пстрак приділив особливу увагу темі матері, що пригортає дитину і створив кілька варіацій: «Щаслива мати», «Літо», «Мати з дитиною», «Туга за батьком». Іншими прикладами є «Збирання яблук», «Збирання картоплі» М.Сергєєва, «На кладці», «П'яного везуть» К.Трутовського та ін. Поетика щоденного життя зачаровувала українських митців, що бачимо по живописних роботах майстрів пензля. Важливою є передача тісного зв'язку людини з природою: краєвид майже завжди присутній у таких роботах як тло. Складна та, зазвичай, вишукана кольорова гама вдало підкреслювала зміст листівок.

– *фольклорні мотиви*: зразки вишивки на рушниках, сорочках, мереживі, гердани, килими, писанки та писанкові фрагменти, мотиви геометричних і рослинних орнаментів знайшли відображення в листівках не тільки як елементи декору, а й як оригінальні композиції. Якщо ж під фольклорними мотивами розуміти також музичні мелодії, то дана група значно розшириться за рахунок великої кількості листівок, що мають у композиції нотні стани, на яких написані ноти та слова українських народних пісень. Яскравими ілюстраціями є серії «Українські народні вишивки», чи листівки з текстами пісень майстра акварельної мініатюри А.Ждахи. Він виклав у своїх поштових мініатюрах, що сягають 23 сюжетів, справді кольорову, вдумливу й виразно окреслену історію народного життя через пісню. Його роботи – складний синтез мелодійного, образотворчого й орнаментально-ритмічного ладу. Пісня живе тут водночас у музиці, русі й кольорі. «Художникові, як жодному з його сучасників та дослідників, – писав М.Забочень про цей набір листівок – вдалося помітити й передати типові риси української народної пісні: її образність, глибокий ліризм, простоту і дохідливість мистецької мови, національну своєрідність» [8; 25]. Крім самобутніх малюнків-ілюстрацій у листівках, особливого значення набуває орнамент, як важливий елемент художнього стилю. Щоб передати музичні ритми, А.Ждаха використовував такі орнаменти, як «безкінечник», «в'юнок», «ромб», «берегиня», «хрест». Автор ілюстрацій знаходив потрібні для себе мотиви у різьбленні, кераміці, графіці й, навіть, у тканині. Геометричний орнамент часто запозичував із «Українських узорів» О.Пчілки, але змальовуючи, вибудовував їх чи то в поєднанні кількох зразків, чи то у виокремленні уривку із загального мотиву, чи створював власний взірць на основі певного розпису.

У листівці «Три сестриці», в сполученні з нотами, використано орнамент із вишиваного жупана на портреті козацького полковника Степановича. Для ілюстрації «Запорожців» взято зразок турецької орнаментики. А малюнок пісні «Стогне вітер вільний в полі» оздоблений мотивом із Пересопницького Євангелія, прикрашеним стрічковою вишивкою з колекції орнаментів О.Пчілки [8; 25]. Розпізнаються у майстра «мальовки» з полтавських гончарних виробів в ілюстраціях «Ой на горі вогонь горить» (разом із візерунком із дерев'яної різьби), «Ой, у полі та й у Боришполі» (спільно з візерунком, запозиченим із вишивки). Автор використовував для однієї листівки не лише вид орнаменту; в деяких роботах він майстерно

поєднував декілька схожих візерунків, наприклад, у листівці «Ой не світи, місяченьку»; чи використовував контрасти щодо розмірів та мотивів узорів, які однак, доповнюють одне одного: «Стогне вітер вільний в полі». Композиціям Ждахи властиве майстерне поєднання малюнка з начерками нот і початковими словами пісень. У багатьох ілюстраціях дав зразок використання багатства народної орнаментики. Кожен орнамент підпорядкований змістові малюнка й характеру народного мотиву.

Серед численних листівок зі зразками народних орнаментів прикладами можуть слугувати листівки А.Макаренка (1917 р.) з писанками, обрамленими по периметру картки відповідним візерунком; серія Ф.Красицького «Київщина. Народні писанки» (1911 р.) – стилізовані зображення писанок із багатим декоруванням та фрагментами розпису у формі стрічки біля основного малюнку; іншою особливістю цих карток є аббревіатура ХВ (Христос Воскрес), виконана красивими ініціалами в історичному стилі; «Мотиви українського орнаменту» багаті стрічкові композиції (1912 р.) М.Дяченко; українські орнаменти Т.Гриневича (починаючи з 1908 р.). Серед його замальовок знаходимо зразки вишивок, герданів та килимів, поданих як стрічкові й замкнуті композиції. Згадані листівки містять зразки геометричних, рослинних, зооморфних орнаментів та їх поєднання в численних варіаціях.

– *народознавчі замальовки.* Значний інтерес на початку ХХ ст. викликали картки із зображенням типів населення різних регіонів України: Наддніпрянщини, Галичини, Буковини, Закарпаття [3; 28]. Є чимала кількість листівок із колоритними зображеннями типажів людей з різних місцевостей, народного одягу, історичних замальовок. У 1902 р. львівським видавництвом «Сокіл» на основі альбому «Із української старовини» (1900 р.) була виготовлена однойменна серія листівок, як результат спільної роботи С.Васильківського (постаті) і М.Самокиша (віньєтки). Кольорові літографії виготовив А.Андрейчин [3; 197]. На кожній картці подане зображення у повний зріст постатей: задунайського запорожця, козака, полковниці, посполитого, січового діда та ін. Одяг цих персонажів, їх постава, вирази облич уважно опрацьовані акуратними штрихами пензля. На портретах старійшини, полководці представлені в святковому вбранні, що додає постатям певної монументальності; козаків художник зображує у щоденному одязі зі зброєю в руках; хорунжого та військового писаря теж наділяє відповідними атрибутами. Роботи виконані аквареллю, що надає їм легкості й прозорості. Віньєтки, що обрамлюють портретні зображення, гармонійно доповнюють їх, розповідаючи про рід занять зображуваного. Так, на листівці «Тип запорожця» бачимо бунчуки й козацьку зброю; «Писар військовий» зображено його приладдя, серед якого сувої, книги, печатки, перо. Цікавим є саме композиційне рішення, що дозволило кожному з художників проявити своє вміння: вертикально розміщені портрети займають приблизно 1/3 частини площини малюнку, і ніби накладені на зображення відповідної атрибутики.

У 1921 р. Видавництвом української накладні в Берліні було випущено серію листівок «Козаччина» з роботами С.Васильківського, але уже без віньєт.

Іншим зразком можуть слугувати листівки В.Петрука – «Портрет української сільської дівчини», «Портрет української селянки» (1922 р). Це погрудні зображення, що детально змальовують не лише риси обличчя, а передусім народний одяг та прикраси незаміжньої дівчини й уже одруженої жінки.

У Я.Пстрака знаходимо чимало карток із різними типажми етнічних жителів карпатського регіону. Своїми моделями він обирає не лише молодих: «Сільська красуня», «Молода хазяйка», «Розгнівана», «Молодиця», «Косар», «Стрілець», «Циган», «Циганка». Делікатністю вирізняються роботи «Бабуня» й «Дідуньо»; щирістю – «Дівчинка з квітами». Окрім згаданих поясних портретів, є ще замальовки голів: «Гуцул запалює люльку», «Голова жінки в хустці», кілька варіантів «Голови дівчини», «Голови циганки». Роботи художника (1910-і роки) вирізняються насиченою кольоровою гамою, благородними відтінками

кольорів. У творах світло завжди спокійне, часто розсіяне, падаючі тіні м'яко окреслюють силуети людей. Кожен портретований має характер, свій рух, виразність. Згодом такі листівки із замальовками народних типів та одягу з'явилися у О.Кульчицької, С.Годинського, В.Королів-Старого, В.Гагенмейстера. На жаль, творці прикладної графіки не завжди залишали підписи на своїх роботах, тому чимало їх залишаються невідомими [2; 292].

Отже, на початку ХХ ст., ще до поширення засобів масової інформації, листівки були одним із способів надання знань про життя і культуру різних народів загалом, й українського зокрема. Чи не кожен художник, створюючи листівки, звертався до народного джерела творчості, черпаючи звідти ідеї, запозичуючи мотиви для своїх робіт. Результатом цього стало виникнення об'ємної групи поштових карток, в яких відображено світогляд народу, його побут, традиції. В українських етнографічних листівках першої чверті ХХ ст. можна віднайти найрізноманітніші аспекти матеріальної (від дрібних мотивів й візерунків і до архітектури) та духовної (звичаї, норми, цінності, знання) культур. Митці часто використовували поєднання сюжету з декоративним обрамленням. Іноді фольклорні мотиви впливали на композиційне вирішення листівок, на яких можна побачити мотиви не лише вишивки, а й різьблення на дереві, писанкові орнаменти. Вони (мотиви) можуть слугувати або як тло (А.Манастирський), чи як самостійна композиція (Т.Гриневиц). За такими листівками зручно вивчати звичаї та традиції українців, характерне поведіння в конкретних ситуаціях, почуття гумору, силу волі висміяти власні хиби і вміння передати світоглядне знання, зашифроване в орнаментиці різних предметів. Оскільки подібні листівки були широко розповсюдженими, для кращого розуміння малюнку, зазвичай, додавався текстовий супровід.

Джерельні приписи

1. **Вакуліч Д.** Листівки: історія, філософія, дизайн, технологія виготовлення / Д.Вакуліч, Е.Лазаренко, П.Петрик. – Львів: УАД, 2006. – 60 с.
2. **В'юник А.** Українська графіка ХІ – початку ХХ століття: Альбом / А.В'юник. – К.: Мистецтво, 1994. – 328 с.
3. **Забочень М.** На спомин рідного краю: Україна у старій листівці. Альбом-каталог / М.Забочень, О.Поліщук, В.Яцюк. – К.: Криниця, 2000. – 505 с.
4. **Ковтун В.** Українське мистецтво у старій листівці. – Вип. 1. Творчість Пстрака [Альбом-каталог] / В.Ковтун, С.Полегенький. – Коломия: Вік, 2003. – 114 с.
5. **Ковтун В.** Українське мистецтво у старій листівці. – Вип. 6. Гуцульщина – перлина українських Карпат [Альбом-каталог] / В.Ковтун, М.Савчук, Я.Ткачук. – Коломия: Вік, 2009. – 115 с.
6. **Корпанюк П.** Українська святочна картка: [Альбом-каталог] / П.Корпанюк. – К.: Криниця, 2009. – 113 с.
7. **Таргин Н.** В поисках необычайного. Из записок коллекционера / Н.Таргин. – Л., 1962. – 124 с.
8. **Шудря Є.** Мелодія пісні й орнаменту / Є.Шудря // Українська культура. – 1999. – № 6. – С. 24-26.

Резюме

Проаналізовано листівки етнографічного спрямування, створені українськими митцями в першій чверті ХХ ст. Простежено спільні мотиви, характерні для кожної з підгруп та відмінні риси, що проявлялися через призму творчості конкретного автора.

Ключові слова: листівка, народна традиція, фольклорний мотив, народознавчі замальовки, орнамент.

Summary

In the article are selected and analyzed subgroups of postcards of ethnographic orientation, which were created by Ukrainian artists during the first quarter of the XX century. Common motifs, which are typical for each group and distinctive features, which were manifested through prism of creativity of exact author are traced.

Key words: postcard, folk tradition, folkloric motif, ethnological sketches, decor.

УДК 786.2(477)

Свірідовська Л.М. – канд. мист-ва,
доц. Миколаївського нац. ун-ту ім. В.Сухомлинського

СИНХРОННІСТЬ РОЗГОРТАННЯ РІЗНОРІДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Синхронність у розгортанні різнорідних мистецьких процесів, виникнення модерністських спроб поряд із зразками пізнього романтизму не тільки не загострили стилістичних відмінностей між ними, а й підкреслили спільні риси: схильність до деталізації внутрішніх станів духовного життя індивіда, вільне асоціативне сприйняття, введення багатих за змістом символічних образів, індивідуалізація викладу та посилення інтонаційно-фонічних нюансів мови. Ця тенденція простежується в різних видах мистецтва – літературі, образотворчих жанрах, музиці, творці якої, «...не проголошуючи розриву із школою «старого» реалізму...», прагнули поєднати національну традицію із новими західноєвропейськими віяннями. Але молоді шукали цих традицій не в стилі побутописання, а спиралися... на символіку кобзарських наспівів, містику Сковороди... на демонологічний світогляд народу... п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі» [2; 18].

Українська фортеп'янна мініатюра кінця ХІХ – поч. ХХ ст. позначена стилістичним розмежуванням – фольклорно-жанровим та неонапрямами. Проте найяскравішою і до певної міри притаманною всім цим напрямом рисою стало розширення образної сфери шляхом використання незвичної модерністської образності та синтезування прийомів національної стилістики з західноєвропейськими новаціями.

Ця проблема не залишалася осторонь уваги таких українських дослідників, як Г.Аншюц, М.Ільницький, С.Людкевич, А.Рудницький та ін. Вона зацікавила і автора даної статті, мета якої – розкрити модерністські особливості української фортеп'янної мініатюри.

Із європейськими традиціями пов'язане виникнення в українській фортеп'янній музиці циклів мініатюр. Кожна з п'єс циклу уособлює або миттєвий образ-почуття або ж підпорядкована запальній драматургічній концепції. Поряд із циклічними формами фортеп'янна мініатюра урізноманітнювала свої жанрові прояви в рамках прелюдій, етюдів, поем, транскрипцій, танців п'єс. Серед них високим художнім рівнем, професійною майстерністю, органічним поєднанням класичних традицій та рис індивідуального стилю вирізнялися твори Л.Ревуцького, В.Косенка, Б.Лятошинського, С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського. Показово, що циклічність, як драматургічний прийом, характерна і для західноукраїнських композиторів (В.Барвінський, Н.Нижанківський), і для композиторів східної України (Косенко, Л.Ревуцький). Однією з причин популярності циклічності, як методу розвитку фортеп'янного мистецтва, є можливість поєднання в одному творі кількох різнопланових, контрастних картин-образів, що дозволило ускладнити жанр фортеп'янної мініатюри, розвинути її формотворчі, тематичні, стилістичні риси в контексті неокласичних, неофольклористичних модерністських течій. Так, якщо у фортеп'янній творчості композиторів передреволюційного часу провідним є лірико-романтичний напрям, помітний інтерес до пісенно-танцювального мистецтва, жанрам прелюдії, поеми, то вже до 20-30-х років ХХ ст. значно розширюється образна сфера циклів, з'являються нові засоби виразності, не відомі раніше.

Прикмети українського модернізму на тлі європейського простежуються насамперед у визначеності світоглядних орієнтирів творчості. Збережені національні ідеали, що пропагувалися відповідно до обставин історично-культурного процесу, забезпечили духовну спадкоємність із мистецтвом народницької доби. Імпульси-ідеї більшості таких творів викликані фольклорними уявленнями або спогадами, водночас власні переживання

невіддільні від досвіду середовища, атмосферу якого відтворює композитор (наприклад, «Картинки з Гуцульщини» М. Колесси). Тому на відміну від європейського модернізму, в основі якого прагнення до радикального відкидання критеріїв і цінностей, переданих традицією, до експериментування і наполегливого шукання нових шляхів та можливостей, істотна риса української новітньої музики полягала в тягlostі, неперервності розвитку традицій.

Розвиток тенденцій музичного модернізму у фортепіанній творчості також спрямовувався збагаченням «українського музичного духу» сучасними виразовими засобами. Формулювання типової для національних модерністських течій позиції належить С. Людкевичу: «Коли насправді хочеться чогось нового, то треба звернутись до поважних студій свого і чужого. А передусім треба праці в позитивному напрямку... коли ми Велике перемогли, то мусимо й Велике збудувати» [1; 105].

Визрівання цих явищ у національному мистецтві протягом минулої музичної епохи та їх рішучий вияв у період 20-х років відзначено музикознавцями як аналогію з європейськими мистецькими процесами від середини ХІХ ст. Величезні зміни, що сталися в розвитку світової музики, спричинили переверот у музичній свідомості. Він спровокований, з одного боку, творами Вагнера і Ріхарда Штрауса, а з іншого – Дебюссі, Равеля й Скрябіна. Крім того, свої досягнення продемонстрували представники новоутворених національних шкіл – Дворжак, Гріг та ін. композитори, що зуміли надати народній музиці високомистецької форми, володіли оригінальною й індивідуальною музичною мовою і вміло використовували всі засоби музичної виразності епохи. Усі ці впливи зрештою позначилися й на українській фортепіанній музиці.

Показовою щодо цього є рецензія на виконання Секстету В. Барвінським в «Ділі»: «Секстет... написаний дуже сміло, нагадує в деяких місцях найбільш модерністські композиції Р. Штрауса, а однак збудований після класичних правил музичної архітекtonіки. Дуже щасливо удалось... заховати в оригінальних творах стиль народних мотивів, які однак не є невільничою копією, ні парафразою народних мотивів...» [3; 4].

Щодо української фортепіанної модерної стилістики, то вона позначена високим ступенем фольклорного опрацювання. Якщо наскрізним мотивом творчості С. Людкевича, як представника пізнього романтизму, була національна ідея, яку він втілював через власне витлумачення традиційних образів фольклору та української літератури початку ХХ ст., то В. Барвінський виробив оригінальний стиль на основі поєднання національної образності зі стилістикою тогочасної модерністської (насамперед імпресіоністської) музики. Інший композитор – М. Колеса пов'язав свою творчість майже виключно з тематикою, образністю та виразністю карпатського фольклору, що до певної міри споріднювало його пошуки із стилістикою Б. Бартока. Зокрема, у Ф. Якименка, що був відомий в музичних колах Європи як витончений майстер імпресіоністичної образності, в ці роки знаходимо цитати з українського пісенно-танцювального фольклору («Картинки з України», «Шість українських п'єс»), хоч стиль цих творів вказує на ретроспекцію творчості М. Лисенка. Водночас цими авторами створені композиції, які ні тематикою, ні образністю, ні колоритом не пов'язувалися із традиційною фольклорною сферою. Серед них – «Відповідь на картку з Мадрида» і «Фуга на тему ВАСН» Н. Нижанківського, «Буря над Заходом» й цикл пісень А. Рудницького на слова К. Бальмонта. Аналогічні процеси відбувались у жанровій площині: активно використовувались незвичні досі для української музики жанри та модифікувались (відповідно до нової образності) традиційні. Зокрема, жанр сюїти поряд із традиційним варіантом репрезентують неоромантично-імпресіоністичні «Листи про неї» («Мала сюїта») Н. Нижанківського та експресіоністичні «Пісні любові» А. Рудницького. Поряд із типовим для романтизму «Інтермеццо» Н. Нижанківський звертається до барокових жанрів у «Прелюдії та фузі на українські теми» та навіть до елементів необарокової естетики в «Фузі на тему ВАСН».

Водночас творчість більшості українських композиторів характеризує переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом. Кожен із них відпрацював власний стиль письма. Так, більшості композицій В.Барвінського властива єдність стилістичних засад. Це свого часу було відзначено С.Людкевичем, котрий в характеристиці стилю композитора наголосив на його особливих рисах: «Квіти Василя Барвінського були таки нашого рідного походження але ніжно вилеліяні, викохані немов в оранжерейному підсонні, майже екзотичні своєю ніжністю, до того немов коштовним, золототканим шовком оповиті... Найбільш характерною і zarazом найсильнішою прикметою його музичного таланту й інтенції є тонка й рафінована, але змістовна і виразиста лінія гармонії, повна вразливих нюансів, таємних ходів по захисних закамарках лабіринту людської душі» [4; 21]. Ці прикмети до певної міри властиві й іншим представникам українського фортепіанного мистецтва тих років; вони поєднують ознаки раннього модернізму та його пізніших течій.

Ознакою цього напрямку українського модернізму, на відміну від розмаїття естетичних орієнтирів модернізму європейського, є свідомо апелювання до національних традицій як головного чинника музичної творчості й синтезу його з новочасною технікою.

Для порівняння, специфіка неокласичних тенденцій у вітчизняній творчості, попри прагнення жанрового збагачення української інструментальної творчості, була визначена ідеєю оновлення традиційної системи виразовості на основі синтезування різних стильових чинників. Крім цього, на характері сприйняття позначилося специфічне для українських творчих процесів осмислення західних впливів як оригінальних творчих імпульсів: українські композитори прагнули оволодіти не настільки технічними засобами (ця основа професіоналізму була забезпечена ґрунтовною освітою у кращих представників західних академічних шкіл), скільки естетикою мислення різних стильових епох. Цьому сприяв природний академізм їх мислення і водночас відчуттєва природа виразовості як одна з головних рис національного мистецтва (саме тому, наприклад, для В.Барвінського найвідповіднішою стильовою течією західної музики був французький імпресіонізм з його культом вражень) [5; 34]. Показово, що в цей період у центрі уваги багатьох представників національної творчості були саме естетичні властивості фольклорного світовідчуття. Як наслідок, з'являються фортепіанні мініатюри, присвячені екзистенційним проблемам буття людини, філософським роздумам. Ці мініатюри (періоду 1905-1912 рр.) несуть характер «музичного живопису», ліричної оповіді, символістські мініатюри. Типова неоромантична образність поєднується з елементами символізму, а прийоми її відтворення спрямовані до індивідуалізації форм вислову. Не останню роль у засобах виразності надається колористиці, елементи котрої очевидні не тільки у фактурних та ладогармонічних засобах, але й мелодії. Її виникнення пов'язане з синтезуванням експресивних та ілюстративних елементів, – таким чином живописні за характером та імпресіоністичні за технікою втілення елементи музичного характеру мініатюр розкривають смислову концепцію композиції. Тенденція до подолання усталених локально-інтонаційних зворотів, до звільнення мелодики від пануючого в попередній період принципу пісенності реалізована шляхом посилення ролі конструктивних елементів, які виникають внаслідок специфічно авторського втілення музичного задуму. Показовими є додекафонічні, серіальні прийоми В.Барвінського та Н.Нижанківського, фортепіанні композиції яких написані в експресіоністичному ключі.

Загалом динамізація формотворчих процесів у жанрі фортепіанної мініатюри підпорядкована виключно концепційній логіці, тому жодного разу не набуває ознак зовнішньо-формального експериментування. Збереження класичного духу раціональності, прагнення до технічної досконалості і водночас опора на національну виразовість споріднює тогочасний український неокласицизм з епохою бідермаєра. До цього ж спричиняється особливе ставлення до фольклору та постромантичної мистецької естетики як визначних чинників мислення попередньої епохи. Усвідомлення важливості модерністських новацій та

переосмислення західного мистецького мислення фактично стало аналогічним впливу німецьких Lied та камерно-інструментальних ансамблів у середині XIX ст.

Потужний стилістичний поступ у творчості 20-30-х років забезпечив основу для наступних музичних процесів, хоч загалом і не досяг масштабу новацій в європейській музиці. Саме ці ознаки і властивості дають підстави визначити цю епоху в галицькій музиці як необідермаєр, тобто стилістику, для якої естетичний академізм був головною творчою рисою, попри на всі численні виразові, формотворчі та драматургійні новації. При цьому очевидно, що ступінь відтворення бідермаєрівських тенденцій у кожного з композиторів значно відрізняється, і, на відміну від прагнення свідомого осягнення і розвитку західних естетично-стилістичних чинників, не набуло характеру усвідомленої неотенденції.

Отже, розвиток української фортепіанної музики наприкінці XIX – початку XX ст. виявив загальні закономірності європейських мистецьких тенденцій. Відбулося розширення традиційної образної, інтонаційно-тематичної та жанрової сфер, значно збагатилися засоби виразності. Характеристикою тогочасної європейської музичної творчості можна визнати засвоєння інструменталізму як типу мислення, його синтез із чинниками національного музичного сприйняття. Це кардинальним чином вплинуло на темпи й потужність розвитку, спрямованого до піднесення рівня української музичної творчості до світових мистецьких критеріїв. Особливістю стилістики українського фортепіанного модерну тієї доби є те, що на ґрунті синтезу пізньоромантичної та імпресіоністичної стилістики відбувається віддалення від традиційного фольклоризму. Особливістю творів такого роду є органічність виникнення модерних рис: вони виростають із традиції, збагачуючись новими мотивами, образами, формами. Домінуюча емоційна сфера цього пласту модерної музики – споглядально-психологічна з посиленою увагою до внутрішнього змісту образу. Ці твори вже не містять змістової однозначності, що ґрунтується у реальному значенні вихідної образності. Натомість вже у перших композиціях українських авторів, що втілюють модерне світосприйняття, простежується можливість до різномірного їх тлумачення, пов'язана з індивідуалізацією асоціативних планів та модифікаціями традиційної жанрової семантики.

Джерельні приписи

1. *Аншюц Г.* Напрямки й можливості модерної музики / Г. Аншюц // Українська музика. – Львів, 1937. – Ч. 8. – С. 102-106.
2. *Ільницький М.* Від «Молодої музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів, 1996. – 238 с.
3. *Людкевич С.* Василь Барвінський // С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. – К.: Укр. музика, 1973. – С. 98-206.
4. *Рецензії* // Діло. – Львів, 1922. – С. 23-25.
5. *Соневицький І.* Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький. – Рим, 1973. – 34 с.

Резюме

Аналізуються особливості стилістики української фортепіанної музики.

Ключові слова: українська фортепіанна інструментальна мініатюра, українська музична культура, стилістика українського фортепіанного модерну.

Summary

In this article the researcher is analyzed the stylistic peculiarities of the Ukrainian piano music on the background of the European tendencies of development of musical culture.

Key words: the Ukrainian instrumental miniature, Ukrainian musical culture style of Ukrainian instrumental modern.

УДК 786.2(477)«17/19»

Цюлюпа Н.Л. – канд. пед. наук, доц. РДГУ

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО
ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА***(XVIII-XX ст.)*

Відродження національної культури у контексті духовного збереження культурно-освітньої самосвідомості українського народу вимагає теоретичного переосмислення комплексу художніх цінностей, висвітлення величезного виконавського досвіду.

Історія фортеп'янного виконавства, як складової національної культурної спадщини, є підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства. Тож вивчення надбань минулих поколінь – важливий чинник усвідомлення культурно-мистецьких процесів та визначення пріоритетних шляхів розвитку фортеп'янного мистецтва в умовах сучасної України, інтегрованої до Європейської спільноти.

Вагомий доробок у вивченні історії становлення та розвитку фортеп'янного виконавства належить працям Н.Кашкадамової, О.Михайличенка, А.Алексєєва, Б.Асаф'єва, Л.Баренбойма, О.Николаєва, Г.Когана та ін. Водночас, питання генези національного фортеп'янного виконавства майже не знайшли відображення в їх працях. Історія національного піаністичного мистецтва вимагають вивчення, порівняльного аналізу його характерних рис у різних історичних та соціально-економічних умовах. Тому *метою* статті є розкриття шляхів становлення й розвитку фортеп'янного виконавства в Україні.

Відмінною рисою українського фортеп'янного виконавства на перших етапах його формування (др. пол. XVIII – перша пол. XIX ст.) була перевага аматорського музикування. Піднесенню фортеп'янного виконавства сприяли «освічені аматори». На сторінках видань, крім питань про сутність музики, її місця у системі мистецтв, впливу на людину, обговорюються «естетичні вимоги» до виконання. Вищої оцінки музичних критиків заслуговує гра «приязна», «граційна», «душевна». Музичні смаки стосовно фортеп'янного виконавства визначала національна культура вокального інтонування, адже мистецтво співу на інструменті найбільше відповідало принципу самовираження духовного світу українця. Рисою вітчизняної педагогіки стає увага до змістовності виконання, критика «чистої» віртуозності. Осуджується навіть мода на «вундеркіндів», рекламування яких негативно позначається на творчому зростанні музикантів.

Навчання гри на фортепіано до появи консерваторій не претендувало на вирішення професійних завдань. У межах домашньої освіти і приватних навчальних закладів воно розглядалось із загальноосвітніх позицій. У поглядах на фортеп'янне виконавство концентруються дві лінії: розвиток класичних традицій на основі вивчення досвіду зарубіжних країн (в цей час з'являються переклади методичних праць Ф.Гюнгена, В.Манфредіні, Д.Тюрка та ін.), а також надання музичній освіті національного змісту.

Відображуючи ідеї, що сформувалися у західноєвропейському і російському піанізмі, українські педагоги-музиканти ставлять за мету виховання навичок художнього виконання, приділяють увагу правильній аплікатурі, педалізації, постановці рук. Послідовність розвитку технічних навичок учнів будують на грі різних вправ, етюдів, гам, сольних і ансамблевих п'єс. Разом із тим педагоги-музиканти намагалися зробити музичні заняття засобом гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей, духовно-творчого зростання особистості, удосконалення професійної майстерності виконавця. Навчання музики супроводжувалось пошуками зв'язків художніх образів із технічними прийомами музичного висловлювання, усвідомленням закономірностей змісту, структури, та форми музичних творів.

Боротьба за національний шлях розвитку музичної освіти проявлялась у намаганні подолати обмеженість навчального репертуару. Для залучення аматорів і формування їх музичного смаку до національної музики педагоги намагались використовувати обробки народних пісень і твори українських композиторів.

У др. пол. XIX – початку XX ст., з відкриттям консерваторій у Києві, Одесі, Львові та Харкові, інструментальне виконавство досягає етапу творчої зрілості. Концертна практика набуває не тільки інтенсивності й різнобічності, а й регулярного характеру, відрізняється тенденціями професіоналізації, націоналізації, демократизму. Поняття «виконавство» збагачується рисами монументальності, блиску, пафосу висловлювання. Основним критерієм в оцінці виконавця стає духовне багатство його художньої натури, артистизм і просвітницькі устремління; як і раніше, в інтонуванні цінується спів на інструменті (вокальна широта дихання та ідеальне legato), мистецтво володіння звуком, універсальна технічна майстерність у поєднанні з розвинутим інтелектом.

Створення перших музичних шкіл у Києві та Львові дозволило надати музичній освіті більшої професійності. Почав відбуватися «процес поступового удосконалення організації та поглиблення змісту професійного навчання, урізноманітнення форм виконавської, методичної та музично-просвітницької діяльності педагогів-піаністів, підвищення художнього рівня загального музичного виховання молоді» [2; 100-104]. Спираючись на ці засади, методика фортепіанного навчання за радянських часів розвивалась на основі традицій, закладених педагогами – музикантами минулого: Ф.Блюменфельдом, Ф.Бюзоні, Г.Бюловим, Й.Гофманом, М.Зверевим, О.Зілотті, К.Ігумновим, А.Корто, М.Лонг, К.Мартинсенем, С.Сафоновим, А.Шнабелем. Для неї характерним було прагнення до органічного сполучення художніх і технічних задач, вимогливість до якості звуковидобування, емоційна виразність виконання.

Професори консерваторій, займаючись поруч із виконавською діяльністю викладацькою роботою, мали можливість впливати на професійну музичну освіту. В практиці навчання ці виконавці проявляють себе творчими, мислячими вчителями-наставниками. Розуміння ролі педагога як викладача музики у широкому сенсі визначало мету освіти: не тільки навчити професійній майстерності, а й прищепити любов до музичного мистецтва, виховати вдумливого, розвинутого музиканта. Прізвища піаністів-педагогів А.Гольденвейзера, Г.Нейгауза, Я.Мільштейна, К.Михайлова, В.Пухальського, Л.Оборіна уособлюють собою кращі риси музичного виконавства і невіддільні від успіхів музичної педагогіки тих часів. Так педагогічна діяльність стала тією сферою, в якій яскраво проявилась багатогранність таланту В.Пухальського. Він виховав плеяду видатних піаністів-виконавців і педагогів, серед яких імена блискучих музикантів з європейським та світовим визнанням: Г.Артоблевська, А.Альшванг, І.Беркович, М.Гутковський, Е.Горовець, І.Зарицька, Г.Коган, К.Михайлов, Б.Міліч, Л.Ніколаєв, Б.Яворський.

У спогадах про В.Пухальського Г.Коган відзначав його дивовижне вміння виховувати індивідуальні якості музиканта. «Я не готую своїх учнів до поточних або наступних виступів, а готую до життя», – наголошував педагог. Він зауважував, що педагогічна майстерність викладача визначається тим, як грають його учні через 10-15 років після закінчення занять із ними [3; 4].

Метою виконавсько-педагогічної діяльності В.Пухальського було виховання гармонійно розвинутої особистості учня. Він вважав, що вдосконалення технічних навичок необхідно пов'язувати з розвитком загальних музичних здібностей, втіленням художніх задумів. В.Пухальський часто повторював своїм учням: «У музиці все існує для музики, здійснюється через музику». На жаль, видатний педагог не систематизував свій багатий досвід у методичних працях. Про його педагогічну діяльність можемо дізнатися лише зі спогадів його учнів, які втілили їх у власних методичних працях.

Виконавсько-педагогічні принципи майстра успадкував його учень К.Михайлов. Він особливо підкреслював, що особистість педагога завжди впливає на формування і розвиток молодого музиканта. Саме тому, на його думку, кожний, хто присвятив своє життя музиці, має постійно підвищувати свій професійний рівень, а також аналізувати процес становлення учнів, враховувати їх індивідуальні особливості.

К.Михайлов завжди схвалював, заохочував і розвивав самостійність, ініціативу та активність учнів. Він вважав, що завдяки цьому можна поєднати роботу вчителя та учня і спрямувати зусилля на виховання висококваліфікованого музиканта. Цікаво, що педагог заперечував розповсюджену думку про особливий талант, феноменальні надприродні здібності учнів, що є фундаментом для занять музикою. На його думку, праця, бажання бачити перед собою нотний текст музичних творів, розвиток уміння мобілізувати слух, зрозуміти ритмічну структуру та форму твору, вміння перевтілити нотний текст в «живу музику» – повинно бути джерелом таких надзвичайних здібностей музиканта [2; 6-10].

Інша плеяда видатних діячів у галузі музично-педагогічної діяльності формувалась і зростала у класі проф. Ф.Блуменфельда. Педагог наголошував, що «ключем» до вирішення виконавських проблем є чітке усвідомлення, розуміння змісту твору. Протягом усієї педагогічної діяльності він проводив боротьбу зі «слуховою рутинною», вбачаючи в ній «загрозливий і підступний недолік будь-якого музиканта». У своїх учнях він розвивав внутрішній слух, здатність розрізняти не лише звуковисотність, але й уміння керувати власними слуховими уявленнями. Розвиваючи погляди Ф.Ліста, Ф.Блуменфельд представляв фортепіанну фактуру у вигляді оркестрової партитури, тому постійно демонстрував учням багатство її можливостей щодо тембрального забарвлення.

На Галичині професійний етап розвитку фортепіанного виконавства пов'язаний з діяльністю К.Мікулі, В.Курця, В.Барвінського, Р.Савицького, а згодом О.Криштальського. Завдяки їх багаторічній праці була налагоджена систематична освіта піаністів від початкового до вищого рівнів. В узагальненому вигляді їх педагогічні ідеї знайшли відображення у методичних працях В.Курця «Поступ при навчанні гри на фортепіано» і Р.Савицького «Основні засади фортепіанної педагогіки». Цікаво, що в останній роботі автор підіймає питання комплексного навчання піаністів. За його переконанням, крім вивчення основного репертуару та технічних вправ необхідно впроваджувати й такі напрямки роботи з учнями як творчий (підбір по слуху, читання з листа); естетично-виховний (розвиток образного мислення на основі аналізу, прослуховування музики); теоретичний (виконавський, історичний та теоретичний аналіз музичних творів) [6].

Необхідно підкреслити, що Р.Савицький першим серед педагогів-методистів піднімає питання щодо важливості виховання у фортепіанному класі ментальності учня. Ця позиція автора зумовлювалась тим, що музична освіта у краї творилася в суголосі різних національних культур, творчій взаємодії і співпраці представників різних народів. Він вважає, що такий підхід формує в учня «інтонаційну фразувальну культуру», допомагає розв'язувати «інтерпретаційні проблеми» і в цілому розвиває музичне мислення. На жаль, представлені ідеї були викладені досить схематично, але вони не втратили свого значення і актуальності до нашого часу [6; 25-35].

Принципи навчання, що склалися у практиці музичної професійної освіти, вплинули на структуру виховання піаністів-початківців. У 20-ті роки ХХ ст. реформа музичної освіти призвела до закріплення у практиці трирівневої системи навчання. Відповідно почалась інтенсивна розробка проблем фортепіанного навчання дітей та юнацтва. Значний внесок у розробку їх методичних аспектів внесли С.Майкапар, О.Гнесіна, Б.Яворський, М.Барінова, Г.Прокоф'єв, М.Фейгін, О.Щапов, Л.Баренбойм. В їх роботах із методики фортепіанного навчання розглядаються питання розвитку музичних здібностей учнів, формування виконавських навичок, висвітлюються форми і методи проведення індивідуальних уроків у класі фортепіано. Важливою умовою такого навчання вони вважали розширення світогляду

учнів, розвиток їх загальної та музичної культури. Головними ознаками сучасної фортепіанної педагогіки науковці вважають глибоку повагу до учнів, прагнення поєднати навчання з природними інтересами та переживаннями; підкреслення широких виховних аспектів викладання гри на інструменті в русі сучасного гуманізму; створити процес навчання, здатний надати підготовку учнів, яка відповідає життєвим потребам; спільність педагогів різних спеціальностей для найбільш повного розкриття та використання своїх здібностей майбутнім поколінням на благо всього людства.

У нових методиках початкового музичного навчання М.Макарова, Т.Смирнової, Т.Юдовіної-Гальперіної та професійної підготовки виконавців Ю.Некрасова, А.Каузової, А.Ніколаєвої, Б.Печерського простежується стійка тенденція до створення сприятливих умов для розкріпачення творчих можливостей виконавця, завдяки чому відбувається його духовний, інтелектуальний та особистісно-творчий розвиток. Значної уваги автори приділяють розвитку музичних та творчих здібностей учнів, формуванню навичок художньої інтерпретації, збагаченні емоційно-чуттєвого досвіду, розширенню їх інтелектуально-понятійного тезаурусу.

Таким чином, науковий розвиток методики фортепіанного виконавства початку ХХІ століття забезпечується як новаціями, так і спадкоємністю традицій, узагальненням накопиченого в історії музичної освіти теоретичного, емпіричного знання та його використанням для вирішення актуальних проблем сучасної виконавської підготовки піаністів.

Джерельні приписи

1. *Баренбойм Л.А.* Размышления о музыкальной педагогике / Л.А. Баренбойм // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Сов. композ., 1969. – С. 58-65.
2. *Гуральник Н.П.* Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти / Н.П. Гуральник // Наук. часопис НПУ ім. М.Драгоманова. – К.: НПУ, 2006. – Вип. 3 (8). – С. 9-15 (Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти).
3. *Коган Г.М.* У врат майстерства / Г.М.Коган. – М.: Класика-ХХІ, 2004. – 463 с.
4. *Щербакова А.И.* Освоение фортепианной музыки XX века как нового мира музыкальных ценностей / А.И. Щербакова. – М.: Академия. – 1999. – 252 с.
5. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
6. *Савицький Р.* Основні засади фортепіанної педагогіки: Метод. посібник / Р.Савицький. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Тернопіль: Астон, 2000. – 68 с.

Резюме

Розглядаються етапи становлення та розвитку фортепіанного виконавства України, здійснено порівняльний аналіз характерних рис фортепіанного мистецтва у різних історичних та соціально-економічних умовах.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, музичне мистецтво.

Summary

The article reviews the main stages of the development of piano performance in Ukraine, the author compares the basic features of piano art in different historical and socio-economic conditions.

Key words: piano performance, musical art.

УДК 785:792.73

*Филипчук М.С. – канд. пед. наук,
ст. викл. кафедри естрадної музики РДГУ*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТРАДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Естрадно-оркестрове виконавство посідає важливе місце в житті сучасної людини, здійснюючи вагомий внесок у розвиток і популяризацію естрадної і джазової музики. З кожним роком популярність естрадних оркестрів в Україні та за її межами зростає. Цю музику можна почути на радіо, телебаченні, в різноманітних концертних програмах, фестивалях, конкурсах. Вона характеризується багатожанровістю, імпровізаційністю, що виявляється, зокрема, й у виконавському трактуванні музичного твору, різноманітністю інструментальних складів оркестрів і ансамблів, унікальністю їх репертуару тощо.

У контексті досліджуваної проблеми розглянемо естрадно-оркестрове виконавство як специфічний вид музичної діяльності, що сформувалося під впливом історико-еволюційних і соціально-художніх факторів. На основі опрацьованої наукової та художньо-публіцистичної літератури (Дж.Берендт, Дж.Коллієр, Ю.Панасьє, У.Сарджент, Ю.Саульський, М.Уільямс, В.Яшкін та ін.) трактуємо його як поліструктурне явище музичного мистецтва, яке значно відрізняється від сольного музикування передусім наявністю певної кількості виконавців, унікальністю репертуару, використанням різноманітних музичних інструментів, застосуванням сучасних засобів музичної та художньої виразності.

Ранній тип естрадного оркестру почав формуватись на початку ХХ ст., коли у країнах Східної і Західної Америки виникали невеличкі вуличні ансамблі, до складу яких входило кілька виконавців (від 5 до 7). Їх називали по-різному: «марчинг-бенди», «стріт-бенди», «джаз-бенди». Як зауважує Ю.Панасьє, у процесі музикування вони дотримувалися певної схеми виконання: на початку твору духові інструменти (корнет, кларнет, тромбон) спільно відтворювали тему, мелодична лінія переважно відводилась корнету; надалі виконувалась імпровізаційна композиція, в якій корнет брав головну роль у відтворенні основного голосу, а тромбон і кларнет відповідали за контрапунктні лінії; тромбон обігрував імпровізацію кларнета, виконуючи мелодичні вставки, спираючись на низькі тони, а кларнет переважно грав у верхньому регістрі, прикрашаючи основну мелодію; ритмо-гармонічну функцію забезпечували – банджо (гітара), бас, ударні [2; 23].

Такі оркестри в основному грали на вулицях, у парках, ставали безпосередніми учасниками народних гулянь, парадів тощо. Вони їздили вулицями міста, сповіщаючи про народні свята, дійства, рекламуючи різноманітні клуби, товариства. Як правило, в таких дійствах брали участь декілька оркестрів, демонструючи майстерність виконання музичних творів. У книзі «Сечмо. Мій Новий Орлеан» Л.Армстронг писав: «Зазвичай оркестри розміщувалися на вантажній машині, причому тромбоніст сидів попереду, опустивши ноги і вільно маневрував кулісою, створюючи таким чином відповідний святковий настрій. Переможців нагороджували аплодисментами» [5; 58]. Найбільшою популярністю користувалися оркестри Б.Болдена, Б.Джонсона, Ф.Кеппарда, К.Орі та ін.

Згодом вуличні оркестри поступово переросли в джаз-бенди, які за кількістю учасників і репертуаром майже нічим не відрізнялися. На відміну від своїх попередників, джаз-бенди були танцювальними колективами, виступаючи в дансингах, річкових пароплавах, нічних клубах, виконуючи різноманітну популярну музику, регтайми, блюзи. Найбільш відомими керівниками джаз-бендів були Д.Олівер, Д.Додс, Б.Бейдербек, Ф.Тешемахер, Е.Кондон, Ф.Трамбауер та ін. За словами Дж. Коллієра, ранні джаз-бенди хоча й нагадували вуличні оркестри, але за характером виконання та інструментальним складом дещо відрізнялися. Так, у ритм-групі замість туби басову партію виконував контрабас, поступово вводилось

фортепіано. До складу оркестру також запрошувалися скрипалі з метою підсилення мелодичної лінії та збагачення тембрового звучання [1].

На більш пізньому етапі розвитку джаз-бенду намітився достатньо збалансований і визначений інструментальний склад (труби, тромбон, саксофони). Особливе місце посіли саксофони, які згодом утворили окрему групу. Ритм-група набула стандартного і незмінного вигляду (фортепіано, гітара, контрабас, ударні інструменти) зі своїми функційними обов'язками. Скорочення складу оркестру могло відбуватися лише за рахунок саксофонів і мідних духових інструментів. Такий інструментальний склад був характерним для ансамблів диксиленд (*dixieland* – від англ. *dixie* – загальна назва Південних Штатів Америки та *land* – країна), до якого входили кларнет, саксофон, труба, тромбон, ударні інструменти, банджо, фортепіано, туба або контрабас [10; 123]. З переходом джаз-бендів у танцклуби і ресторани сформувався не лише інструментальний склад оркестру, але й визначились функції соло й ансамблю, а також підвищилась роль імпровізації, розповсюдження набула респонсорна техніка (питання-відповідь), різноманітною стала ритмічна пульсація (регулярне акцентування кожної долі такту змінилось парним чергуванням сильних і слабких акцентів, спочатку – з сильними акцентами на 1-й і 3-й долях чотиридольного розміру, пізніше на 2-й і 4-й), що створило певну метроритмічну конфліктність між інструментами мелодичної і ритмічної групи [11; 76]. Потрібно констатувати, що джаз-бенди заклали основи для формування великих біг-бендів (джазових оркестрів) у середині 20-х років ХХ ст. і визначили подальший розвиток оркестрового стилю на сучасному етапі становлення естрадної й джазової музики.

Поряд із джаз-бендами важливе місце в історії естрадно-оркестрового виконавства посідали салонні оркестри або їх ще називали суїт-оркестри, що розвинулись у середині 20-х років ХХ ст. Це були типові «білі оркестри» А.Пайрона, Д.Робішо, Ф.Мерайбла, Ч.Кріга, які не мали визначеного складу і характеризувалися різноманітними інструментами: струнними, неповним комплектом духових, наявністю ритм-групи та додаткових інструментів. Вони переважно виконували легку і доступну популярну естрадну музику. Салонні оркестри на відміну від джаз-бендів працювали в кращих умовах. Їх запрошували для участі у постановках мюзиклів і водевілей, зйомках музичних фільмів, різноманітних естрадно-розважальних і театралізованих програмах (шоу, рев'ю, вар'єте) [8]. У виконавській практиці салонні оркестри відмовлялися від застосування різких, грубуватих тонів, експресивної манери гри, складних ритмічних малюнків та інших виконавських прийомів, характерних для негритянської музики і широко використовуваних у джаз-бенді. Для таких оркестрів типовим було виконання помірних або повільних темпів, м'якого приглушеного звучання (*sub tone*), використання сурдин, змішаних тембрів (поєднанні духових і струнних інструментів), пристрасті до заокругленої пісенно-кантиленної мелодики в інструментальному соло, інтимної манери виконання, детально продуманих творів, які аранжувалися музикантами [3; 221]. Салонним оркестрам було притаманне використання театралізованих номерів, які органічно поєднувалися з інструментальними або вокальними творами. За словами автора, працюючи в одному з таких колективів, Л.Армстронг «...грав не тільки на трубі, але й співав, і навіть розважав публіку специфічними жартами, комедійними трюками» [7; 15].

Деякі салонні оркестри відзначалися великою кількістю учасників і наявністю різнохарактерних музичних інструментів, нагадуючи симфонічний оркестр. У музичній практиці вони дістали назву «симфоджаз», оскільки до репертуару таких колективів входили не лише легкі популярні твори, але й класичні п'єси зі складною гармонічною і мелодичною фактурою. За виконавською манерою, характером звучання вони відрізнялися від своїх попередників, оскільки у них грали музиканти, що здобули професійну музичну освіту. Симфоджазові колективи формувалися за принципом європейського зразка (багатоголосся), характеризуючись наявністю різнотипових інструментальних груп та введенням до складу

оркестру додаткових музичних інструментів, які надавали оркестровій фактурі багатоманітного тембрового забарвлення. Для прикладу такого типу колективу автор називає симфоджаз під керівництвом П.Уайтмена, що відзначався неординарним складом груп інструментів: 8 скрипок, 2 контрабаси, 2 труби, 2 тромбони, 2-3 валторни, 2 туби, 3 саксофони, які чергувалися з кларнетами, 2 роялі (один перемикався з челестой), сарюсофон, сузафон, литаври і набір різноманітних ударних інструментів [9; 39]. Особливістю симфоджазових оркестрових колективів є відтворення класичних і джазових творів з оригінальними тембровими ефектами і засобами музичної виразності. Але тенденція до збагачення оркестрових складів, яскрава продуманість і відпрацювання на репетиціях технічних і художніх елементів виконання – усе це стримувало творчу ініціативу музикантів, виключало вільну імпровізацію [10; 187].

Із появою традиційних біг-бендів у середині 30-х років ХХ ст. симфоджазові оркестрові колективи почали відходити на другий план. Проте вони залишили помітний слід в історії естрадного виконавства, заклавши підвалини розвитку симфоджазової музики, які надалі знайшли продовження у практиці сучасних біг-бендів та естрадно-симфонічних оркестрів.

Дж.Берендт біг-бенд визначає за двома ознаками: 1) тип джазового інструментального ансамблю, що виконує джазову музику зі свінгом; 2) комерційний танцювальний оркестр, що відтворює популярну естрадну музику [6; 105]. Такої думки дотримується і М.Уільямс, поділяючи такі оркестри на два напрями: «sweet» (комерційні танцювальні оркестри, що виконували «легку» естрадну музику) під керівництвом Р.Моргана, Я.Гарбара, К.Кайзера, Ф.Мартіна та «jump» (свінг) колективи, якими керували Б.Гудмен, К.Бейсі, Т.Дорсі, Ч.Уеб, Г.Міллер, Д.Еллінгтон, В.Герман, А.Шоу. Ці та інші колективи створювали специфічне звучання. Так, Б.Гудмен був відомий своїм «жорстким», Г.Міллер – «комерційним», К.Бейсі – «запальним», а Д.Еллінгтон – «інтелектуальним» свінгом [11; 76].

Щоб зрозуміти поняття «свінг» (англ. swing) – розгойдування, варто звернутися до його тлумачення В.Симоненком, який визначав це поняття за двома ознаками: 1) характерний елемент виконавської техніки джазу, що виражається в постійній і безперервній ритмічній пульсації. Він є основним прийомом джазової поліметрії, що виникає внаслідок неспівпадіння акцентів мелодичної і ритмічної лінії, у процесі якого створюється ефект поступового зростання темпу; 2) стиль оркестрового джазу, що сформувався в середині 30-х років ХХ ст. і є перехідним між традиційним і сучасним джазом [4; 68-69]. Музика свінгових оркестрів призначена для широкої публіки і стала явищем масової культури. Вона звучала в танцювальних клубах, стадіонах, шкільних майданчиках, кіно та радіо. За словами Н.Хентофа, необхідно було лише зайти в танцзал, кинути монету в музичний автомат, що стояв у кафе, або ввімкнути радіо – і ви могли відразу почути свінг, який виконує джаз-оркестр. Кожний вечір протягом двох-трьох годин радіо транслювало виступи різноманітних джазових оркестрів і ансамблів. Це було безкоштовною рекламою для творчих колективів. І якщо будь-який оркестр, що сподобався публіці, приїздив на гастролі, зала була переповненою [8; 84].

У біг-бендах було розроблено і закладено головний принцип поділ оркестру на групи – саксофонів із кларнетами (reels), мідних духових інструментів (brass) і ритм-групу (rhythm section), визначено структуру оркестрових груп і функціональні обов'язки кожного музиканта в ансамблевій грі, виконувались складні аранжування у джазовій манері, тобто зі свінгом, засвоювались елементи оркестрової техніки – респонсорна техніка (запитання-відповідь), оркестрові рифи, які вносили в звучання певну загостреність і напруженість ритмічного малюнка, бекграунд (оркестровий супровід).

У свою чергу, Дж.Колліер зазначає, що виконавцями ритм-групи розроблено і запроваджено в практику елементи техніки свінгування. На його переконання, спосіб виконання свінгування досягався за таким принципом: музикант, граючи на контрабасі у творах чотиридольного розміру, досягав злитого виконання фраз з легкими акцентами на

кожну долю такту (фор-біт); удари по тарілці або хай-хету у виконавця на ударних інструментах збігалися з рухом контрабаса на сильні доли, а удари по малому барабану зміщувалися на слабкі доли; ритм-гітара виконувала рух рівними четвертними; фортепіанний виклад фактури переважно збігався з викладом ритм-гітари [1; 153].

Найбільш глибоко специфіку естрадно-джазової манери гри в біг-бендах розкрито у праці І.Горвата та І.Вассербергера «Основи джазової інтерпретації», в якій автори розглядають специфіку джазового фразування та дають практичні поради щодо оволодіння ними, аналізують особливості гармонії та імпровізації в джазових творах та ін.

Із 40-х років ХХ ст. естрадна і джазова музика набуває нових жанрово-стилістичних ознак виконавства. В естрадно-оркестровий стиль запроваджуються нові форми звучання (new sound), здійснюються пошуки сучасних методів звукової організації (впритул до декафонії і мікрохроматики), проводяться експерименти з різними інструментальними складами, створюється спеціальний «серйозний» репертуар, часто програмної спрямованості, запроваджуються симфонічні прийоми, нові ідеї у сфері аранжування і композиції, музичної форми та полістилістики. У стилі прогресив-джазу (сплав джазу з симфонічною музикою) з середини 40-х років плідно працювали оркестри С.Кентона, Б.Рейберна, В.Германа. Оркестровий кул-стиль («прохолодний») із кінця 1940-х років активно розвивали бенд-лідери К.Торнхілл, Д.Малліган, М.Девіс, Г.Еванс.

Із середини 50-х років в естрадних оркестрах було запроваджено нові форми бопу – латиноамериканські стилі, розроблені трубачем Д.Гіллеспі; проводились експерименти з різноманітними оркестровими складами Ч.Мінгуса, Т.Монка, Д.Брубєка, Дж.Рассела, Р.Брауна, А.Блейкі, К.Кларка, Х.Мена, Т.Акійосі, Л.Табакіна, К.Огерманна, Д.Елісса, К.Джонса Дж. Дж. Джонсона і У.Гріна. Синтез елементів ритміки рок-музики і джазової імпровізації з широким використанням електронних інструментів (синтезаторів, ритм-гітари, бас-гітари), латиноамериканських ударних інструментів (бонгів, конгів, маракас) здійснено в біг-бендах М.Девіса, Д.Завінула, Х.Хенкока, Г.Еванса.

Новаторство в сфері оркестрового фрі-джазу (вільного) і нових креативних напрямів у розвитку джазового оркестру продовжує розвиватися бенд-лідерами К.Блейом, М.Мантлером, Сан Ра, Ч.Корія, Г.Бромом, К.Велебним та ін.

На сучасному етапі естрадні і джазові оркестри експериментують у сфері ритму, гармонії, імпровізації, здійснюють інтегративні пошуки з різними формами виконавської діяльності: рок-ансамблями, хоровими і симфонічними колективами, застосовують оригінальні транскрипції класичних творів І.Баха, В.Моцарта, Ф.Шуберта, І.Штрауса, перебуваючи в постійному пошуку нового звучання і естрадно-оркестрового стилю.

Отже, проаналізувавши наукову і музичну літературу з проблем естрадного виконавства та розкривши музично-колективне виконавство як одне з найпоширеніших жанрів музичної естради, вважаємо його багатограним явищем музичного мистецтва, яке посідає особливе місце в культурному та духовному житті сучасної людини. Воно є також складним та своєрідним суспільним явищем, що одночасно виступає способом музичного мислення і результатом художньої творчості, об'єктом пізнання, синтезом виразних засобів, виховання й освіти.

Джерельні приписи

1. **Коллиер Дж.** Становление джаза: популярный очерк / Дж. Коллиер; Пер. с англ.; Предисл. и общ. ред. А.Медведева. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
2. **Панасьє Ю.** История подлинного джаза / Ю.Панасьє; Пер. с фр. А.А. Никольской. – М.: Музыка, 1978. – 128 с.
3. **Сарджент У.** Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У.Сарджент; Пер. с англ. М.Н. Рудковской, В.А. Ерохина; Вступ. В.А. Ерохина. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
4. **Симоненко В.** Лексикон джаза / В.Г. Симоненко. – К.: Муз. Україна, 1981. – 111 с.

5. *Armstrong L. – Satchmo: My Life in New Orleans.* – New York, 1955. – 58 p.
6. *Berendt J. The Jazz Book.* – New York, 1995. – 93 p.
7. *Freeman B. You Lont Look Like a Musician,* 1970. – 294 p.
8. *Hentoff N. The Jazz Life.* – New York, 1975. – 260 p.
9. *Hobson W. American Jazz Music.* – New York, 1952. – 327 p.
10. *Lange A. Arranging for the Modern Dance Orchestra.* – New York: Robbins Music Corporation, 1926. – 256 p.
11. *Williams M. The Art Of Jazz.* – New York, 1960. – 296 p.

Резюме

Висвітлено засади становлення і розвитку естрадно-оркестрового виконавства. Проаналізовано творчу діяльність відомих естрадних колективів у системі музично-виконавської практики.

Ключові слова: естрадно-оркестрове виконавство, біг-бенди, виконавська манера, фразування, свінгування, ритм-секція, репетиційна робота.

Summary

The article reveals the historical backgrounds and development of variety-orchestral performance. Literature and creativity of famous variety bands in the system of music-performance practice is analyzed.

Key words: variety-orchestra performance, big-bands, style of performance, phrasing, swinging, rhythm section, rehearsal work.

УДК 786.2(470+571)

Тарчинська Ю.Г. – канд. пед. наук, доц. РДГУ

НОВІТНЄ І ТРАДИЦІЙНЕ У СОНОРИЦІ ПРОКОФ'ЄВСЬКОГО ШАНІЗМУ

XX сторіччя у музичному мистецтві ознаменувалося передусім тим, що можна було б назвати «втечею від звичного» («звичного», зрозуміло, до тієї пори). Кардинальних змін зазнає не лише тональне, а й звукове мислення загалом в усіх його складових. Навіть традиційні, добре засвоєні виразні прийоми постають у нових зв'язках, новому контексті їх використання.

У строкатій багатоликості культурного буття цього сторіччя яскравою індивідуальністю вирізнявся художній стиль російського композитора, піаніста, диригента Сергія Прокоф'єва (народився і провів дитячі роки у с. Сонцеве – Дніпропетровська об.).

Вступаючи на авансцену світового культурного життя в десяти роки XX ст., молодий митець одразу заявляє про себе як новатор, що протиставляє своє мистецтво творчості попередньої доби. Найзрозуміліше художня позиція Прокоф'єва постає в його ж висловлюванні: «Кардинальною чеснотою (або вадою, коли бажаєте) мого життя завжди були пошуки оригінальної, своєї музичної мови. Я ненавиджу наслідування, я ненавиджу затерті прийоми. Я не хочу бути під чиеюсь машкарою. Я завжди хочу бути самим собою» [1; 9]. Такою була передусім вимога митця до себе. Неухильно дотримуючись її, композитор оновив усі сфери музичної виразності. Він прокладав шляхи новаторського напрямку в музиці і як композитор, і як виконавець. Музичний талант митця породив самобутній фортепіанний стиль, що «простежується» у подальшому в творчості композиторів багатьох країн. Та навіть більше – Прокоф'єв створив новий тип виконавця [2; 17]. Проте однозначним визнання його як піаніста-класика нової формації, одного з кращих представників динамічного мистецтва XX ст. було не відразу. Перші концертні виступи композитора викликали як величезний інтерес і захоплення, так і бурхливі суперечки. Його енергійна, смілива ритмічною і гармонічною винахідливістю музика з невичерпним багатством характерних тем напочатку здебільшого сприймалася, на жаль, як виклик традиціям пізнього романтизму, символізму та імпресіонізму [3; 91]. Проте пошуки ультрановітнього музичного письма, експеримент зі звуком як таким, що здійснювалися б лише з однією метою – створити нову звукову реальність – такі пошуки були Прокоф'єву не притаманними. Він не прагнув відкрити нові принципи музичного мислення заради «законодавчого» встановлення нових норм, натомість застарілих. Прокоф'єва надихала мета – створювати музику, що мала б здатність впливати на слухача. Його приваблювали не лише пошуки нової мови, а мови сильнодіючої, вражаючої, що була б досконалим втіленням образу засобами виразності [4; 10].

Митець наполегливо торував обраний шлях. І хоча XX ст. вдячно приймало свої таланти (на відміну від тривалого забуття творчості Й.-С.Баха, запізнілого пошанування генія Л.Бетховена), Прокоф'єву доводилося переживати нерозуміння і несприйняття навіть таких своїх творів, як балет «Ромео і Джульєтта». Цьому шедевру балетного мистецтва судилося завойовувати визнання слухачів у вигляді невеликих витончених сюїт, що звучали у концертних залах та по радіо. Подив викликає описане диригентом Ю.Файєром ставлення до нового твору Прокоф'єва багатьох митців і музикантів. Восени 1935 року в Бетховенській залі Большого театру зібралися артисти балету, хореографи, диригенти. Прокоф'єв грав свій новий балет. «По мірі того як він грав, число слухачів рідшало. Більшість із них не зрозуміла прокоф'євської музики. Говорили, що під таку музику неможливо танцювати...» [5; 96]. Проте сила таланту композитора-піаніста поступово вривно важає полярні у своїй однобічності та поверховості судження. Згасають усі легенди про аемоційність, механістичну моторність, переважаючу токатність стилю виконання музики Прокоф'єва, зникають упереджені уявлення про звукові перебільшення, що сягають гучності сталевих

ударів. За полемічною гостротою музичної мови сміливого художника все більше сучасників бачить не лише творче та виконавське новаторство, не лише пошуки нової «ускладненості» поряд із новою «простотою», а й глибинний зв'язок із традиціями класичного мистецтва, який менш за все передбачає академічну «правильність» чи стерильність творів композитора. «Класичність» музики Прокоф'єва визначається вищими поняттями, властивими цій культурі, – гуманізмом, викінченістю художньої системи, осяяної великою простотою й красою. Особливості прокоф'євського піанізму настільки обумовлені особливостями композиторської творчості митця, що неможливо говорити про них поза зв'язком з його фортепіанною творчістю. Відповідно своєрідність творчого почерку Прокоф'єва, іноді навіть у найменших деталях, визначається властивостями його особистості. Недаремно говорять, що стиль – це людина. Стосовно Прокоф'єва подібна зауваження є особливо справедливим. Зі сторінок його автобіографії, спогадів, відгуків про композитора, не чисельних, але влучних висловлювань митця, що хвилювали його як музиканта, постає сильна людина, здатна захищати себе та свої переконання.

Розпочинаючи нову роботу, Прокоф'єв завжди знав, чого хотів і зрідка відступав від задалегідь замисленого. Таким є і його герой – людина великої життєвої активності, сповнений бадьорості та енергії, поглинутий рішенням посталою перед ним завдання. І особистості митця, і його музиці властиві гранична окресленість намірів та послідовність у їх втіленні. Музична мова композитора така ж стисла, чітка, точна, якими стислими, чіткими й точними є прокоф'євські формулювання. Показовим у цьому контексті є підпис музиканта. На світлинах друзям і прихильникам, у правому верхньому куті нотних аркушів нового твору – один і той самий автограф: П – Р – К – Ф – В.

Надзвичайно цікавими є міркування щодо знаменитого підпису композитора у статті видатного його сучасника – режисера-новатора Сергія Ейзенштейна. Згадувана робота з'явилася як результат співпраці двох художників, між якими склалися невимушені дружні стосунки. Ейзенштейн звичний підпис Прокоф'єва вважав символом непохитної послідовності його таланту. Режисер асоціює жорсткий дріб чечітки одних приголосних, якими Прокоф'єв підписував навіть своє ім'я, з вигнанням із творчості композитора всього хисткого, тимчасового, випадково-капризного, лабільного (подібно до зникнення голосних із написання імені Прокоф'єва). «Так писалося на давніх іконах, – зазначає Ейзенштейн [6], – де «Господь» – писалося «Гдь»...

Строгий дух канону відображався у вилученні випадкового, тимчасового, земного.

У вченні він спирався на вічне крізь тимчасове. У живопису – на суттєве замість швидкоплинного. У підписах – через приголосні, що здавалися символом вічного наперекір випадковому. Такий же аскетичний дріб п'яти приголосних – П, Р, К, Ф, В...».

Індивідуальність композитора відчувається у кожній складовій його музики. Мелодія – чітко окреслена, рельєфна, що закарбовується у свідомості як влучно сказане слово. Гармонія – вкрай логічна, тяжіюча до рівноваги, стійкості. Ритм – пружний, із невгамовною енергією. Форма – чітка, «надкласична», що розгортається у гармонійну, замкнену конструкцію.

Поряд із непохитною строгістю письма, настільки ж чудовим є ліризм Прокоф'єва, яким розквітає його структурна логіка. Так і в особистості композитора: за зовнішністю підтягнутої, бадьорої, енергійної людини прихована глибока ніжність, витонченість почуття, іноді здатність до аналізу жорстоких протиріч життя. Але й тут Прокоф'єва не залишає тверезість мислення – для нього зло є чимось протиприродним, а тому віддатися його стихії, впасти у відчай для нього є неприпустимим. Заперечуючи, він стверджує. І об'єктом цього ствердження стають вищі цінності життя – його невмируща краса.

Прокоф'єв, поряд зі своїми видатними сучасниками, став першовідкривачем нового музичного часу, нової «системи відліку», що відображала бурхливі темпи нової епохи. Він був музикантом-будівничим, що зводив гармонійні, завершені конструкції, продумані в

деталях. Єдність та цілісність музичної побудови, відкинення будь-якої еkleктики склали для нього основу основ створення музики. При цьому музикант Прокоф'єв відобразив, подібно до певного мікрокосмосу, сутнісні грані безмежного океану життя, сповненого протиріч та боротьби пристрастей. Він прагнув знайти у цьому оманливому хаосі гармонію і порядок, виявити у створеній ним моделі світу його глибоко приховані, але невблаганно діючі закони [4; 29-30].

Властивості художньої естетики композитора породили розмаїття прокоф'євських образів та ідей. Його постійний інтерес до моральних установок мистецтва наповнює світ музики контрастами. Контрастують не лише різні образні сфери: епічна, лірична, комічна та ін. Вже у межах певної ідейно-образної лінії перетинаються чисельні контрастні емоційні площини. Так, найхарактернішою особливістю образів веселощів є насиченість їх молодечим запалом, іронічністю, гумором. Протиборчі імпульси з різною мірою інтенсивності пронизують усі площини гумору, сарказму, гротесковості, буфонади, ексцентрики, карикатурності (іноді емоційні стани радості та веселощів забарвлюються чималою часткою гніву, висміювання, роздратування). Особливою багатогранністю емоційних потоків вирізняється лірична лінія. Лірика Прокоф'єва – стримана, але гранично щира оповідь, чистота почуттів та велике, хоч і приховане, сердечне тепло, світлий гуманізм. Ця сфера для нього, передусім, пов'язана з ідилічно-ностальгійними настроями, образами мрії-спомину, як «концентрація ідеального» [7; 54] – звернена до багатой образності казки, до уявного, ірреального.

Досить гнучкий емоційний спектр музики, де зіставляються різні емоційні стани, Прокоф'єв використовує незвично. Раптові зміни та зрушення, неочікувані емоційні перебудови, що часто відбуваються в атмосфері стрімкого руху, поєднуються у творах композитора з тяжінням до концентрації вольових дій, неухильності повторень. Саме ці численні «раптом», як спалахи дерзновенної та незалежної волі, поряд із непохитною наполегливістю виражають домінуючу психологічну властивість творів композитора у всіх жанрах [2; 20-21]. Більше того, Прокоф'єв максимально загострює кожен із сторін протилежних моментів музики. Такі полярні пари, як сильний і слабкий час, посилення гучності і її послаблення, зв'язність і відокремленість та ін., виявляються в музичному мистецтві у вкрай різноманітних формах. Можливим є, наприклад, взаємне врівноважування таких моментів в якомусь з елементів музичної мови, коли композитор прагне завуалювати їх полярність. Або, навпаки, – посилення, підкреслення одного з них при зведенні іншого до необхідного мінімуму. Так, у поліфонічній музиці зв'язність відверто переважає над роздільністю музичного процесу.

У Прокоф'єва ж підкреслений антагонізм протилежностей створює ефект рівноваги цілого, подібно до сильно натягнутої струни. Органічна єдність різних і навіть часто різностильових засобів робить його музичне висловлювання впливовим, вражаючим. За цим принципом поєднуються у Прокоф'єва різні стильові тенденції тієї епохи. З одного боку, довершена логіка форми, зумовлена зростанням ролі раціонального, графічність мелодичних ліній, прозорість гомофонно-гармонічної фактури, гнучка пружність ритму, строгість тональної організації свідчать про наближеність композитора неокласицизму. З іншого боку, стихійна емоційність, надзвичайна свобода гармонічного розвитку, що у ряді випадків призводить до виникнення атональних епізодів, численні «варварські» дисонансні співзвуччя і акорди «ударної функції» (термін Ю.Холопова), перкусійне трактування фортепіано, шалена моторика, гострий синкопований ритм, тривалі динамічні нагнітання, – все це перегукується з поезією новітніх на той час художніх течій, зокрема, з фонізмом та урбанізмом [8; 11]. Прокоф'єв таким чином загострює, іноді гіперболізує звичні, традиційні засоби. Цим досягається осмислений вплив, що передбачає момент впізнання у незнайомому добре знайомого. Використання відомих прийомів посилює ефект впливу завдяки таким якостям як свіжість, неочікуваність, непередбачуваність. Те ж саме, що у

класиків і завжди «не те» – один із головних творчих принципів композитора. Він мистецьки балансує між двома крайнощами, не впадаючи у традиціоналізм і не пориваючи з класичними основами.

Загострення полярності протилежних сторін музики у Прокоф'єва виявляється на різних рівнях. Це може бути гармонізація терпкими співзвуччями діатонічної мелодії, або збереження ритмічної основи тематизму (крім, звичайно, різноваріантних її деталей) при найрадикальніших перетвореннях висотної його структури. Самій метро-ритмічній організації властива підкреслена полярність сильного та слабого часу, акцентна пульсація. Ритм вищого порядку – ритм чергування відносно завершених структурних одиниць – дозволяє поєднати у творах Прокоф'єва архітектоніку величезного запасу міцності з іншою ніби діаметрально протилежною властивістю: динамікою, енергією, спрямованістю. Образне втілення у музиці композитора глибоких і різносторонніх тем відзначається величезною силою напруги, шаленості, невпинності (не випадково доволі часто у Прокоф'єва з'являється ремарка «feroce»). Водночас послідовність частин, співставлення розділів форми, весь драматургічний розвиток визначається контрастами та переплетенням основних внутрішніх устремлень митця.

Відповідно до художньо-естетичних установок, ідейно-образного змісту музики, принципів творчого мислення Прокоф'єва складаються і тенденції його фортепіанно-виконавського стилю. Головним чином надзвичайно збільшується амплітуда фортепіанних тембрів. Вона віддзеркалює всі ті образні метаморфози, домінуючим змістом яких є втілення боротьби зі злом, жорстокістю у людській душі, пошуку духовних її сил, утвердження вищої людяності на противагу ницості, утвердження активне, напружене. Широта діапазону звучності породжується фактурними знахідками та багатством фортепіанно-виконавського інтонування. У незвичній та динамічній музиці Прокоф'єва поєднуються тяжкі нагромадження «ударних» акордів і кристалічна прозорість високих регістрів, фактурна ускладненість і простий, чіткий виклад. Одноголосна, навіть діатонічна мелодія нерідко насичується тихими призвуками досить нестійких акордів. Багатьом темам властива асиметричність мелодичного рельєфу, співставлення плавного руху з миттєвим його порушенням, ходи на близькі і, навпаки, віддалені ступені звукоряду, зміщення ритмічних наголосів, виникнення скорочених, або, навпаки, подовжених тактів. Подібні моменти часто супроводжуються вигадливою, капризно-витонченою «грою» штрихів, що ніби допомагає порушувати інерцію однорідної метроритмічної пульсації. Суттєва й інша, протилежна тенденція – до повторності, остинатності однакових за тривалістю співзвуч. Наполегливості таким репетиціям додають неухильні динамічні наростання.

Досить характерна для прокоф'євської лірики прозорість звукового колориту часто досягається віддаленістю, широкою розподіленістю голосів фортепіанної тканини. Наспівні теми нерідко потрапляють або у дуже високі, або низькі регістри інструменту, що ускладнює завдання їх зв'язного інтонування. Не прості виконавські завдання постають перед піаністами і у швидких пальцевих пасажах (якими композитор поступово «покриває» величезне звукове поле), коли прозора фактура пронизливо «дзвенить» завдяки максимально гучній динаміці, а іноді і відривчастості штриха. Ознакою інтонаційного строю фортепіанних творів Прокоф'єва є безліч мелодичних зворотів: гнівних, скандуючих, жартівливих, або лагідних, але завжди декламаційно гранично точно і рельєфно окреслених. Основу тематизму творів композитора складає синтез глибоко народних інтонацій з голосами розмовної мови його сучасників. Пісенна мелодика переплітається із суто інструментальною. Підкреслимо, що старовина, основи народної традиції прекрасно втілені у музиці Прокоф'єва не через архаїзм або стилізацію, але крізь граничні і ризиковані злами новітнього музичного письма. Зв'язок із фольклором найвиразніше виявляється у творчості композитора на емоційному рівні: в особливостях потракування ліричних образів – щирих та ніжних,

обеззброюючих своєю дитячою чистотою, у специфіці прокоф'євського гумору, вайлуватого і водночас легкого, тяжіючого до ексцентрики скоморохів [8; 12].

Сонорика фортепіанного стилю композитора – явище творчого порядку. Цей стиль органічно поєднує у собі риси оркестральності і специфічно фортепіанного забарвлення. У багатьох творах прослуховуються тембри різних оркестрових інструментів – струнних, духових, ударних. Деякі п'єси написані з конкретною метою імітації звучання інших інструментів: фаготу в «Гумористичному скерцо», арфи у Прелюдії C-dur op. 12. Фортепіанна специфіка іноді розкривається засобами педалі (у «Швидкоплинності» № 5, наприклад, педаль утримується протягом 12 тактів, створюючи густе звукове нашарування). Часто використовуються і своєрідні барви безпедальних звучань [9; 263].

Загалом, своєрідність прокоф'євського фортепіанного мислення полягає у майже повній ідентичності фортепіанного і оркестрового мислення композитора. Численні фортепіанні транскрипції власних інструментальних творів свідчать про «фортепіанність» оркестрових задумів Прокоф'єва – настільки органічне їх перекладення для цього інструменту. У транскрипціях повною мірою збережені мелодика і гармонія інструментальних п'єс, і навіть фактура опрацьовуваного матеріалу майже не піддається змінам: зберігається розміщення голосів, реєстровка тощо. І, навпаки, перекладення власних фортепіанних п'єс для оркестру також зберігають особливості фортепіанного стилю композитора. При цьому важко визначитися, який жанр від цієї ідентичності виграє. У будь-якому випадку можна говорити про взаємопроникнення «фортепіанного» та «оркестрового» Прокоф'єва і сильний вплив Прокоф'єва «фортепіанного» на творчість композитора в різних жанрах. При тому ж, незважаючи на цей вплив, прокоф'євська музика не втрачає значимості, сили й блиску в жодному з них [10; 9]. Тому особливо цікаво у контексті даної роботи розглянути властивості піанізму самого Прокоф'єва. Він назавжди зберіг вірність фортепіанному жанру, і, доки дозволяло здоров'я, любив грати свої твори сам. Піаністу світового класу, Прокоф'єву щастило з педагогами. Особливо з тим, що кожен із них з'являвся на його шляху у свій час. Напочатку – добре сприяння розвитку його творчої самостійності. Далі – ріст високопрофесійної майстерності у класі відомої піаністки А.Єсіпової, що вважалася кращим професором Санкт-Петербурзької консерваторії. Величезна індивідуальність Прокоф'єва у поєднанні з блискучими традиціями школи Єсіпової породили унікальність його виконавства. Від початку своєї піаністичної кар'єри С.Прокоф'єв впевнено, навіть демонстративно відмовився від вишукано-витонченої манери своїх попередників – О.Скрябіна та К.Дебюссі. Він рішуче повстав проти засилля на концертній естраді виконавців «вуха-догоджальників», використовуючи інструмент для утвердження своїх новаторських ідей, «ораторських» виступів. Своє виконавське мистецтво Прокоф'єв передусім протиставляв салонно-академічному напряму, коли в жертву культу чистої майстерності приносився пафос «передання» виконуваного, його «програмність». Прокоф'єв оригінально розкрив інструментальну природу фортепіано. Своєрідно продовжуючи традиції гайднівсько-моцартівського піанізму та мистецтва клавесиністів, досягав надзвичайно цікавих ефектів, виходячи із специфічної короткозвучності інструменту, створив виконавський стиль загалом більш схожий до графіки, ніж до живопису. Звідси – домінуюча ударність звучання, деяка динамічна «вирівненість» (в якій відчувається зміна кінематографічних кадрів, що не взаємопроникають, а монтуються один з одним), ритмічна стійкість. Подібну досить узагальнену характеристику прокоф'євського виконавського стилю добре доповнюють висловлювання Б.Асаф'єва, який спостерігав за творчістю митця протягом багатьох років: «...За арсеналом списів, дротиків, самострілів і решти «засобів іронії» для мене став виявлятися «усамітнений вертоград» лірики з джерелом чистої криничної води, холодної і кришталевої, поза чуттєвістю і будь-якого роду накипу «ізмів»...» [11; 127]; «...Юнак – композитор і піаніст, що сміливо утверджував своє право на творчість, мову і звукоспоглядання, перетворився на зрілого композитора, виконавця-

майстра, художника, який критично перевіряє кожен свій крок і досягає повної свободи в оперуванні матеріалом. Все, що Прокоф'єв захоче виразити, він зможе виразити...» [12; 327].

Записи гри Прокоф'єва, враження його видатних сучасників свідчать про яскраво образну манеру виконання митця, його вміння доносити задум до слухача, поєднати мужність, впевненість, незбориму волю, залізний ритм, величезну силу звуку, особливу «епічність», ретельно уникаючу всього надто витонченого чи інтимного, з мистецтвом досконалого передання лірики (Г.Нейгауз).

Отже, виконавцю фортепіанних творів Прокоф'єва слід пам'ятати про необхідність використання у грі широкого спектру туше, залежного від багатогранності їх змістових завдань. Особливості виразних засобів музики композитора часто вимагають від піаніста величезної енергії «звуківисікання». Переважання штрихів *staccato* і *non legato* при дуже насиченій динаміці потребують зростання активності пальців, їх гостроти і сили, швидкості атаки. Водночас уявлення про стиль гри Прокоф'єва як про піанізм, позбавлений «обертонності», «жорсткий», «стакатний», із суцільними акцентами буде далеким від істини. Сам Прокоф'єв при необхідності застосовував чудове, справжнє єсіповське легато, «оксамитове» туше. Тому в його стилі доречним буде використання різноманітного, гнучкого комплексу засобів для втілення характеристичності звучання цієї музики. Тобто виразні виконавські засоби у Прокоф'єва обумовлені виключно характером музики, а не просто характером піанізму. У прокоф'євському піанізмі, таким чином, синтезуються традиційні й новаторські прийоми гри. Детальна характеристика їх типових особливостей потребує комплексного розгляду у музичному контексті всіх компонентів туше: змістового, інтонаційного, технічного.

Джерельні приписи

1. **Прокоф'єв С.С.** Альбом / Сост. и вст. ст. М.Нестьевой. – М.: Музыка, 1981.
2. **Очерки по истории советского фортепианного искусства:** Учеб. пос. / Ред.-сост. А.Николаев, В.Чинаев. – М.: Музыка, 1979.
3. **Дельсон В.** Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева / В.Дельсон // Вопросы муз.-исполнит. искусства. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1962.
4. **Тараканов М.** Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка / М.Тараканов // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972.
5. **Савкина Н.** Сергей Сергеевич Прокофьев / Н.П. Савкина. – М.: Музыка, 1981.
6. **Алешин Н.** ПРКФВ / Н.Алешин // Муз. жизнь. – М.: МКЖТ, 2007. – № 4.
7. **Чеботаренко О.В.** Жанровая семантика в творчестве С.Прокофьева (на примере фортепианных сюитных циклов) / О.В. Чеботаренко // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А.Нежданової. – Вип. 4 / Гол. ред. О.Сокол. – Одеса: Друк, 2003.
8. **Кусов Т.А.** «Сюжет» III фортепианной сонаты С.С. Прокофьева в аспекте диалога с романтизмом / Т.А. Кусов // Музыка и время. – М.: Научтехлитиздат, 2009. – № 5.
9. **Алексеев А.Д.** История фортепианного искусства. – Ч. 3 / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1982.
10. **Гаккель Д.Е.** Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии / Д.Е. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1988.
11. **Нестьева М.** Прокофьев – пианист / Сергей Сергеевич Прокофьев: Книга для школьников / М.Нестьева. – М.: Музыка, 1990.
12. **Прокофьев С.С.** Материалы. Документы. Воспоминания / С.С. Прокофьев. – М.: ГМИ, 1961.

Резюме

Розглядаються стильові тенденції творчості С.Прокоф'єва.

Ключові слова: стиль (музичний, інструментальний виконавський), звук, туше.

Summary

The stylish tendencies of work of S.Prokofiev are examined.

Key words: style (musical, instrumental performance), sound, touch.

УДК 78.087.68:008

Кречко Н.М. – *засл. артистка України***ЕТИЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ПОГЛЯДИ М.КРЕЧКА
ЯК ЗАСАДА ТРАНСФОРМАЦІЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ 70-80-х РОКІВ**

Стаття присвячена реконструкції етичних, естетичних, мистецьких поглядів диригента та хормейстера, керівника капели «Думка» М.Кречка, які ще не дістали адекватного висвітлення у мистецтвознавчій літературі. Варто описати той контекст, що існував в етичних, естетичних і мистецьких реаліях культури «розвинутого соціалізму». Гнітухий соцреалізм, ідеологізовані доктрини визначалися в етиці доби як цілком нормативний перефразований кодекс Нагорної проповіді, що виглядав як кодекс «будівника комунізму». В естетиці була більш жвава ситуація. Існувало декілька шкіл: семіологічна, аксіологічна школа, що належали авторським поштовхам Ю.Лотмана, Л.Столовича, М.Кагана, В.Іванова [6; 9; 3; 2]. Але панувала марксистсько-ленінська естетика, де все трималося на основі теорії діяльності.

В українській естетичній школі існувала потужна генерація вчених. В.Іванов визначав так званий естетичний потенціал культури, що належав естетичному суб'єкту. Цей суб'єкт, як носій естетичного потенціалу доби, виглядав як та межа абстракція, що універсалізує та концентрує в собі чуттєвий або естетичний потенціал часу. Ця модель нагадує схеми більш ранніх часів, все це в достаньо лапідарній формі було визначено в творах А.Канарського, який звертається до Гегеля і розбудовував модель естетичного процесу, де засадою або клітиною естетичного стає категорія «небайдуже» [4]. Тобто бачимо цікавий спосіб мислення. Байдужість пов'язується з аестетичним, а «небайдужість» в його модусах стає засобом розуміння і формування «естетичного». Це типова апофатична конструкція – опис з позиції заперечення, що відповідало настановам нонконформізму 80-х років. Якщо поглянути на поле типових ходів рефлексій, то звичайно вони виглядають звуженими, спрощеними і в певній мірі залежними від того, що зветься раціоналізація, або гносеологізація естетичного. Гносеологізація полягала в тому, що метою творчості і всього мистецтва було пізнання. Пізнання, однак, особливе – художнє і естетичне, а сама діалектика естетичного процесу як теорія пізнання чуттєвого і виглядала підґрунтям для розуміння естетичного як такого [4]. Звичайно зараз ця модель виглядає не адекватною всій повноті чуттєвого засвоєння світу. Не адекватною в тому розумінні, що крім пізнання є щось інше. Є екзистенційний самодостатній артистизм, є переживання без будь-яких намагань щось дізнатися. Все це прийшло в естетику і філософію швидко, але не в 70-80-ті роки. Прийшло в 90-ті роки, в ті часи, з точки зору естетичної рефлексії, або загального культурного процесу теорії митців-практиків, що належали андеграунду, або підпільному засобу мислення.

Композитори писали твори, але осмислити їх в адекватних формах ще не могли. Тому проблема полістилізму в А.Шнітке, ціннісна проблематика, якою так переймається Л.Столович, М.Каган і ін., ставали горизонтом осмислення естетичного та мистецького досвіду нонконформізму. Ситуація у філософській рефлексії набула антитези гносеологічного і естетичного суб'єктів у В.Іванова [2]. Якщо гносеологічний суб'єкт розумівся як абстракція, що уособлювала досвід мислення роду людини, то естетичний об'єкт – певна людина, що існує тут і зараз, але вона теж концентрує в собі естетичний потенціал культури, доби або роду людини в цілому. Зрозуміло, що коріння такого узагальнення походять від німецької класичної філософії, від трансцендентального суб'єкта. Цей максималізм, монументалізм і екстремізм естетичного або художнього досвіду був надзвичайно дихотомічним. З одного боку, він був вольовим, активним і належав універсальному суб'єкту, а з іншого, вписувався в так звану ленінську теорію відображення; його завданням було пізнавати і розуміти реальність [2]. Це вже стало трюїзмом. Зараз, коли

розглянемо теоретичні праці М.Кречка, стає зрозумілим, що він, звичайно, наслідував схематизм естетичної та етичної рефлексії, але не вписувався в ці рамки, більше того – їх долав зсередини, трансформував саме на підставі професійного мислення, професійної рефлексії хормейстера та диригента. Тобто диригент, хормейтр – всі ці реалії в певній мірі дублюють одне одного. Але тип рефлексії різний. Якщо майстер концентрує зусилля на діалозі, то – це хормейстр, якщо концентрує свої інтенції на розсіюванні, вольовому імпульсі, то – це диригент. Якщо він поєднує в собі і перше і друге, то це, звичайно, керівник хору. Тобто в особі певної особистості, або симфонічної особистості, якщо використовувати термін Л.Карсавіна, цікаву постать.

Якщо звернутися до етичних теорій, то вони мали теж свої верхівки і свої блискучі аналоги. Одна із монументальних теорій, що в ті часи існувала як онтологічна парадигма, але широко не виголошувалась, – була теорія, що розуміла етику як «диференційну онтологію» [8]. Тобто диференційна онтологія – сфера буття, що зосереджена в етичному, визначається як специфіковане буття, але специфіковане саме засобами етики. Отже, знову бачимо абстрактний підхід, але в філософському плані він надзвичайно плідний. Роботи В.Шердакова, О.Дробницького так чи інакше постулювали проблему цінностей, а сама етика в певній мірі уникала метафізичного зла; воно відсувалось в інший світ – так званого «буржуазного суспільства» [1; 10]. У майбутнє виносилось абсолютне добро, але не те добро, яке описував В.Соловйов, а добро прагматичне, добро, що визначалося в рамках теорії діяльності. В європейській культурі існує два типи етичного та естетичного спілкування, яке пов'язує із сократичним діалогом, а звідси вся та теорія діалогу як спілкування, що має різні конфігурації в теоріях М.Бубера та М.Бахтіна. Теорію діалогу трансформує у «полілог» Ю.Крістева, у «діалогіку» В.Біблер. Але скрізь існує діалог як висхідна форма. Проте, якщо звернемося до платонівських діалогів, то тут центральною фігурою виступає авторитет, носій істини, провокатор, той, хто підбурює рух співрозмови – Сократ.

Інший тип, пов'язаний не з обміном цінностей, обміном реченнями, наведенням між ними містка, а осмисленням так званої секратичної маевтики, є тип християнський, тип розсіювання. Дж. Д.Пітерс пише, що саме розсіювання як сповідь, як монолог, який веде до того, що абсолют є дотичним до людини, впевнює не шляхом логістичних імплікацій, шляхом обміну думками, а дивом, чудом, впевнює міфологічним образом існування абсолюта тут і зараз.

Ми якось захопились діалогом, саме спілкування зводиться скрізь до діалогу, а розсіювання як сповідальна інформація, трансформація культури взагалі, а в даному випадку хорової культури, – молитовне передстояння абсолюта, що для неї є головним висхідним принципом існування, забувається. Отже, найважливіше, що у М.Кречка цей другий тип – розсіювання, донесення, впевнення і разом вчинку, коли людина бере на себе відповідальність за те, що вона створює, є одним із важливих харизматичних, патернаціоналістських ознак, той, хто ніс традицію, кому довіряли, котрий стояв поза сумнівом, його не можна було піддавати якимось діалогічним оцінюванням. Ці да аспекти, завжди були і завжди є, але вони в певній мірі відступають у час, коли всі захоплюються діалогом, коли говорять про діалог культур. Так, В.Біблер говорить що світ настільки складний, що не може бути одної логіки, щоб оцінити його. Має бути розмаїття логік, або діалогік, або логік на межі переходу у щось інше – у спілкування, наприклад. Спілкування стає більш прагматичним, орієнтовним на прагматику етичного типу, стає процесом, що несе в собі абстрактну категорію «відношення». Так, у марксистській теорії етики «відношення» виглядало як найголовніше, що анігілювало в собі і етичний, і естетичний, і аксіологічний аспекти. Все обмінювалось, підлягало європейській парадигмі обміну. Адже настає момент прозріння: всі усвідомлюють, що є такі цінності, що не можуть бути розмінною монетою, що не обмінюються. Це любов до батьківщини, матері, землі рідної, це любов до справи. Її ж ніхто не може замінити на щось інше. Отже, всі ці реалії не прийшли раптом у

культуру 70-80-х років. Вони складно трансформуються, виборюються в тому процесі, який політично визнається як формування української незалежності, якої до сих пір так і не сформували у просторі культури. Варто говорити про етичну реальність простору культури як розмаїття концептів, рефлексивних систем. Це, передусім, розуміння етики як «диференційної онтології» у С.Рубінштейна, ціннісного модусу добра у О.Дробницького, в українській культурі – це метафізика морального добра у В.Малахова [7]. Отже, ці концепції в певній мірі тяжіють до категорій диференційної онтології, за С.Рубінштейном. І тому важливо зрозуміти, що саме діалогізм, який може виглядати як наведення містків між суб'єктами хородії, або хорової дії, хорології, не є самодостатньою формою. Поруч із ним існує розсіювання, монологізм, якщо шукати антитезу діалогізму. Але носієм монологу, сповіді того, хто дає світу дар чуда, є носієм абсолюту, або субститутотом абсолюту, його замісником, є митець як етичний та естетичний суб'єкт. Всі ці реалії опрацьовані ще в середньовіччі. Будя-який іконописець заміщував собою Бога, створював ікону саме так, як Бог створював світ: із небуття виникало буття, з темного тла або проміжної субстанції шляхом освітлення, накладення білил формувався світлоносний світ, а потім на нього наносилися плавки кольору, що визначали красу і гру наявного світу.

Метафізика креації – створення світу – зберігалась: субститут абсолюту, що бере на себе змогу говорити від його імені, здійснює не діалог, а розсіювання. Здійснює не акт комунікацій, а сповідь, проповідь, несе найголовніші цінності у слові, живописі. Це надзвичайно важливі аспекти, що в етичному просторі хорової культури не добачаються. Вони заховані, або до них не підіймаються ані хормейстери, ані теоретики хорової культури, що самовпевнено займаються фактурою, матеріалом голосоведення і не розуміють, що це ще не вся реальність хорової культури. Отже, творчість М.Кречка дає впевненість, що він обіймав у собі особистості діалогізуючого медіума, який завжди готовий бути іншим: іншим голосом, вжитися в нього, більше того, – резонувати всі сенси і відтінки естетичного варіювання звуку, і разом не втрачати себе, підводить всю багатоголосу тканину хору до того абсолюту, який визначається як «художня ідея» [5]. На жаль, це так. Ми не можемо нічого змінити. Це прописи того гегелівського типу рефлексії, яки не уникнув ні С.Канарський, ні М.Кречко.

В.Малахов пише: «Сократичний діалог розгортається скоріш не за типом зустрічі – спілкування, а за типом цілеспрямованої діяльності. Саме як цілеспрямованої діяльності, діалогові Сократа властиві певні меодичні засоби. Передусім – це діалектика, іронія, маєвтика. Тісне сполучення діалогу і діалектики є типовим як для Сократа, так і – в широкому розумінні – для античної думки загалом. Його забезпечує передусім давньогрецька мова» [7; 19]. Всі ці спостереження свідчать про те, що ми в певній мірі втратили контекст богоспілкування в слові, що вже належить історії. Якщо хор створює звукову ауру, залишається в рамках звучної матерії, то це один хор. Якщо хор у певний момент мовчить і матерія відступає і приходить як те нематеріальне, або абсолютно протилежне звучній матерії ціле смислонесучого контексту, то розуміємо, що створюється диво. Відтворюється обмін натурами: Божественною і людською, утворюється синергія, той енергетичний поштовх, де слово, що несе енергему, ноєму, за О.Лосєвим, стає словом – носієм найголовнішого у світі, що можна пов'язати з такими категоріями як добро, любов. Звертаючись до моделі діалогу М.Бубера, В.Малахів пише: «Одним із найістотніших понять буберівської філософії діалогу є поняття «взаємність». На думку філософа, будь-яке відношення справді «є взаємність»: це – запорука його діалогічної природи. Причому ця суто етична взаємність не передбачає формальної рівності, «однорівневості» партнерів; суть цієї настанови в тому, що вона уподоблює нерівне» [7; 101]. Це уподібнення нерівного має свої поетичні коріння. Це метонімія, наприклад, коли, існуючі поруч об'єкти, об'єднуються завдяки близькості існування. Це метафора, коли відбувається перехід якостей з одного предмета на інший. Це синекдоха, коли частина заміщує ціле, або ціле заміщує частину (так

звані підвищуюча та понижуюча синекдоха). Так, поетика, етика і естетика стають одною справою хорології М.Кречка, який намагається визначити всі етичні та естетичні категорії хороведення у рамках поняття «інтерпретація». Розгорнемо інтерпретативні реалії хороведення у контексті розсіювання та діалогу, етики спільності, але не взаємодії, а взаємності. Взаємодія – абстрактний процес впливу одного на інше, а спільність, взаємозустріч відбувається як зустріч натурами, зустріч глибинними фундаментальними засадами буття. Це абсолютно інший вимір. Як важко, в неадекватних формах, редукованих, абстрактних, гносеологізованих категоріях пробивалася до життя думка. Думка хореографа, хормейстера, композитора, думка художника. Всі створювали одну хорею, яку зараз не ризикуємо описати, але ця хорея як аналог давньогрецької існувала як спорідненість розумів, як та взаємність чутливості і етичної співмірності, що прийшла в 70-80-ті роки замість ідеологічного гнітучого диктату, що був позбавлений будь-якої справжньої етики.

Так, теорії існували, існувала теорія диференційної онтології як етика С.Рубінштейна, але вона не була панівною. Існували сурогатні, прагматично орієнтовані моделі, які можна було легко вживлювати в той чи інший контекст, але не існувало того зального абсолюту, образу, який зараз легко пов'язується з християнським абсолютом.

Професійність і абсолютність йшли тим шляхом, який долав всі бар'єри, що допомагав вижити, сформуванню і здійсненню своєї справи. В даному випадку – це проект М.Кречка: «Весь виховний процес співака в хорі проходить через вивчення музичного матеріалу, закріплення та доведення його до зрілого виконавського стану. Робота над музичним матеріалом на співанці переплітається з скрупульозним контролем за всіма елементами хорової звучності. Оскільки робота хормейстера над елементами хорової звучності висвітлена у спеціальній літературі, цей розділ обов'язків хормейстера свідомо випускається. В цій роботі приділяємо увагу тільки тим проблемам виконавства, про які мимохідь говориться у навчальних програмах хормейстерського фаху та з хорознавчої науки. Мова йтиметься про свідому підготовку будівельного матеріалу як звукового, так і психологічного. Для інтерпретації музичного твору, інтерпретації як основи хорового мистецтва як завдання у щоденній роботі хормейстера. Тобто розповімо про вміння хормейстера розмовляти зі слухачем засобами художніх образів, втілених у хоровій палітрі» [7; 2-3]. Йдеться про те, що такі слова як «матеріал», «хоровий матеріал», що розповсюджені у будь-якій рефлексії, необов'язково у хоровій культурі, а й живописній, архітектурній і навіть в інших системах музичних рефлексивних завдань, є субстантивними носіями цілісності мистецького твору. Йдеться про фактуру, формування висхідних чинників звучання або здійснення звучної матерії. Для нас важливо що сама інтерпретація як тип, або концепт узагальнення спільності, єдності формується і в процесі здійснення твору, і поза процесом. У процесі вона виникає як спілкування, а поза процесом як те ж саме розсіювання, творчий імпульс, доведення чогось важливого, без чого не існує хору. Не є секретом, що це розсіювання було ідеологією, пропагандою всіх гнучкомовців, що перетворилося на абсурд. Але йдеться про спілкування не як донесення ідеологем, міфологем і концептів, а донесення цінностей, любові, щирості, української вдачі. Всі ці слова раптом приходять у лексикон всіх, хто осмислює свою працю, але приходять у 90 роки. В 70-80-ті вони ще не звучали.

Так, у М.Кречка визначається домінанта голосоведення – щирість співу як ознака якості хорового мистецтва, виникає естетична категорія – «щирість». «Пісня лине з серця, – пише М.Кречко, – і народжується вона у хвилини найвищого емоційного стану, коли людина шукає у своїй пам'яті піднесену, підкреслену, проінтоновану мелодію. Людський спів – концентрація емоцій, стан певного, а то і повного самозабуття. Згадаємо, як співають у народі кращі представники народних пісенних традицій, – у співі наче виключаються із навколишнього світу, впадають у пісенний транс. Вони повністю віддаються настрою, який породив пісню. Просто кажучи, вони співають щиро» [7; 3].

Категорія «щирість», звичайно, виглядає іноді наївно в апробованому інструментарії музичних термінів, але, якщо ми її викреслимо, то залишиться зовсім бліда схема технології хороведення. Щирість – це і є те взаєморозуміння, взаємоднання і та спільність, що не рефлектується, осмислюється тут і зараз, що переосмислена в століттях і тисячоліттях і дається як досвід набуття єдності, досвід набуття інтонування слова. Слова з великої літери, з яким людина народжується і з яким вона вмирає. «Отже, – пише М.Кречко, – кожен хорівий колектив може і повинен співати щиро. Адже культурі емоційного співу як засобу виразності, колективного артистизму треба вчити кожен хор. Щирості співу необхідно вимагати від нього з першої співанки. Емоційне становлення співаків до виконання твору – основа виховання артистизму, необхідного при глибокій інтерпретації хорового твору. Тому так важлива щирість почуттів, над вживанням у настрої хоровому виконавстві треба працювати невинно, а також скрупульозно вчити співаків відображати голосом найтонші відтінки душі, закодовані в музичний образ» [7; 4]. Здається, що знаходимось у ситуації етичного імперативу. Щирість – виклик, вигук, вимога, і разом цю щирість потрібно зформулювати, артикулювати і виголосити, грамотно визначити у певній послідовності мистецького твору. Ще йдеться про тембр, фактуру звучання і образ. Тут знаходимо цікаві спостереження. «Видатний український співак І.С. Паторжинський у своєму класі з вокалу в Київській державній консерваторії вимагав від студентів яскравого емоційного забарвлення кожного звуку, кожної літери – як голосної, так і приголосної. При виконанні вокалізів – етюдів для вироблення співацької техніки – професор добивався конкретного настрою. Він ставив перед студентами завдання проспівати вокаліз так, наче йому призначено персональну стипендію, потім так, наче його позбавили стипендії зовсім. Десятки разів професор примушував починати арію, романс, пісню, доки студент не знаходив правильного тембрового забарвлення. Так збагачувалась фантазія студента, розхитувалась його емоційна інфантильність, закладалась основа артистизму. Такий стан має бути і в хорі. Не один раз треба проспівати акорд, слово чи фразу, поставивши конкретне завдання, і разом зі співаками шукати емоційні відтінки в колективному тембрі голосів. Ці пошуки тембральних фарб тісно пов'язані з ансамблевою майстерністю: індивідуальний тембр кожного співака необхідно підкорити ансамблю всередині хорової партії та привести його до спільного знаменника емоційного тембру. Так виростає тембр-образ, врахуючи що темперамент, життєвий та співацький досвід у кожного з хористів різний, то труднощі в пошуку тембру-образу, вихованні щирості, безпосередності, а, врешті-решт, артистизму в хоровому колективі зростають у геометричній прогресії» [7; 4-5].

Категорія «тембр-образ» через дефіс – цікава метафора і разом метонімія. Коли слова так з'єднані, бачимо що тембр як частина, поєднуються з образом як цілим. Але домінативним стає тембр. Він є першим, а не образ. Не образ-тембр, а тембр-образ. І ця зануреність у фактуру матеріалу, її продукування, і, більше того, інтерпретування цих цих ознак, про які пише М.Кречко на підставі досвіду Паторжинського, є тим висхідним інструментарієм, що несе в собі естетику, поезику співу. Естетику та поезику – не абстрактні, а конкретні, діючі, актуальні. Це естетика та етика трансформативного типу.

Тут і закладена головна дилема: з одного боку, – щирість, нерелективність є настановою хорового, соборного діалогізму, що завданий як вдача, як кордоцентризм, певна реальність, що передує будь-якому співу, а з іншого, – інтерпретація це знаходження в ситуації двовимірності діалогу, позиції тут і там, позиції бачення твору як рефлексивної реальності, що інтерпретується на підставах аналізу та синтезу. Аналіз і синтез не можуть бути штучно розкадрованими механізмами, але вони свідчать про те, що без осмислення, певного попереднього структурування семантики, а також всіх інших вимірів образу тут не відбудеться інтерпретації.

Головне, що автор послідовно нарощує складність: від першої категорії – щирість до другій – тембр. Тембр – артикуляція, а щирість – етичний, вольовий імператив. Починаючи

від етосу, етики до вже професійної співанки, М.Кречко розгортає наступні категорії власної естетики та поетики хорології. Так, у підрозділі «краса звучності – матеріальна плоть хорového співу» М.Кречко пише: «Хоровий спів має зачарувати красою, інакше він втрачає свою привабливість. Тому краса звучання хору – повсякденна турбота хормейстера. Вироблення хорového вміння артикулювати сенс, коли звучання кожної партії контролюється хормейстром з погляду тембрової забарвленості, легкості та природності вокального процесу – це не спів на спертому диханні, з закругленим звукоутворенням, при м'язовій свободі в кожній хоровій партії з кількома співаками з прекрасним природним тембром» [7; 5-6].

Цікаво, як розгортається палітра образного інструментарію хормейстера. Якщо спочатку в нього першою морально-етичною категорією була «щирість», потім естетичною – «тембр-образ», то наступною категоріальний вимір – «ритм». Це цілком природно. Він починає з фактури, матеріалу, а ритм є формотворенням цієї фактури. Тут постає проблема здійснення інтерпретації. Важливо відмітити, що «співане слово» у термінології М.Кречка – це та звучна матерія, як потребує диференціації. М.Кречко намагається визначити хорові імплікації діалогу або співаного слова, співанки в контексті ще одного виміру, який у європейській культурі пов'язують із риторикою. Йдеться про ораторську майстерність. «Важко уявити собі, – пише він, – ораторський виступ без точного знайдених відтінків для кожного слова у реченні, вміння підкорити усіх у реченні головному, і найважливіше, – без вміння поставити усі ці слова у реченні на службу основній думці, або ідеї. Ця логіка ораторського мистецтва цілковито відповідає побудові музичної фрази, адекватної за своїм значенням граматичному реченню. Ви чули коли-небудь читця професіонала, який поставленим голосом проричав би ліричну поезію, чи вокаліста, який на всі легені прокричав пісню, що понад усе потребувала душевної теплоти. Але такі необачності іноді роблять хормейстери: кричить хор без потреби для змісту, шумить без необхідності для шуму. Слухати таку монотонність – мука. Спів за своєю природою має приносити насолоду» [7; 9].

Отже, два шляхи інтерпретації поєднуються – шлях знизу з тембрової фактури, і шлях зверху в інтерпретативної цілісності змістовності твору, який він називає «художньою ідеєю», перехресшуються.

Джерельні приписи

1. *Дробницький О.Г.* Научная истина и моральное добро / О.Г. Дробницький // Наука и нравственность. – М.: Наука, 1971. – С. 196-296.
2. *Иванов В.П.* Проблема субъекта в предмете и методологии эстетики / В.П. Иванов // Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 9-40.
3. *Каган М.С.* Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / Моисей Самойлович Каган. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
4. *Канарский А.С.* Диалектика эстетического процесса / А.С. Канарский. – К.: Вища школа, 1979. – 216 с.
5. *Кречко М.М.* Теоретичні нотатки / М.М. Кречко. – Архів автора.
6. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
7. *Малахов В.А.* Эстетика спілкування / В.А. Малахов. – К.: Либідь, 2006. – 400 с.
8. *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1973. – 423 с.
9. *Столович Л.* Философия. Эстетика. Смех / Л.Столович. – СПб.-Тарту: Наука, 1999. – 384 с.
10. *Шердаков В.Н.* Иллюзия добра / В.Н. Шердаков. – М.: Политиздат, 1982. – 287 с.

Резюме

Аналізуються етичні, естетичні та мистецькі погляди М.Кречка як певної інтерпретативної системи хорового виконавства теоретичного простору 70-80 рр. XX ст.

Ключові слова: хорова культура, етика, естетика, хорове виконавство.

Summary

In the article the analysis of ethics, aesthetically beautiful and artistic looks of M.Krechka is given as a certain interpretative system of choral performance in the context of theoretical space 70-80 XX age.

Key words: choral culture, ethics, aesthetics, choral performance.

УДК 7.071.1

Драгомирецька О. – *артистка Національного Академічного
Українського народного хору ім. Г.Верьовки***ПРИНЦИПИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ
АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО**

Серед українських композиторів протягом значного історичного періоду виділяються митці-практики, що в своїх творчих пориваннях прагнули не тільки до втілення власних задумів, а керувались передусім думкою про суспільне призначення своєї творчості, про тих виконавців – слухачів, на яких буде розрахована їх «продукція». Вельми часто цю частку суспільно-художніх запитів – особливо в Україні, в умовах бездержавної нації! – заповнювали або керівники хорових колективів (особливо починаючи з другої пол. XIX ст., коли хоровий рух став одним із найважливіших джерел формування національної самоідентичності), або педагоги, що поповнювали дидактичний репертуар своїх виконавців. Протягом тривалого часу ця частка творчості оцінювалась середовищем позитивно, відігравала свою роль у художньому процесі нації та регіону і залишалась вагомим свідченням мистецької історії. Проте на певному етапі культурного розвитку ставлення до творчих здобутків композиторів-практиків змінюється внаслідок утвердження гасла «професіоналізації» в усіх ділянках мистецтва. Композитори-практики, що чутливо прислухаються до потреб аудиторії, для якої вони власне і пишуть, поступово відходять на другий план. Але поруч із вищезгаданими, беззаперечними величинами в світовій культурі повинно знайти місце необхідним у повноцінному суспільно-культурному процесі композиторам-практикам, що свої творчі помисли підпорядковують потребам і виконавським можливостям найширшого загалу, призначають свою продукцію чи професійним, чи аматорським колективам (нерідко співпрацюючи з одними і другими водночас), або дидактичним цілям. Їх головне завдання полягає в тому, щоб знайти порозуміння зі своїм колективом чи учнями. Тож свій творчий результат такий митець найчастіше мислить у конкретному виконанні тих не обов'язково високопрофесійних, нерідко зовсім не-віртуозних учасників, з якими йому доводиться працювати, і можливості яких він не тільки досконально знає, але й намагається розвинути і скоректувати. Але ця настільки важлива для суспільного розвитку праця опиняється немовби в затінку мистецького експерименту, що поступово виходить на перший план художнього процесу. Спадщину митців, що не отримали належної школи, соціум починає оцінювати більш поблажливо, акцентуючи передусім просвітницькі заслуги того чи іншого автора, але водночас жалкуючи за «змарнованим талантом». Прикметним у цьому сенсі може бути вислів С.Людкевича щодо відомого композитора-священника Віктора Матюка: «...хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицьким і Лаврівським – мусить знайтись місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капралю Тимка» – Віктор Матюк» [1; 284].

Тож актуальність статті вбачаємо у необхідності корекції згаданої позиції, яка, по-перше, далеко не завжди відповідає дійсності, по-друге, нівелює значну частину композиторського доробку, який повинен зайняти належне місце в репертуарі виконавців і колективів. Прикладом гармонійної єдності композитора і диригента найвищого класу може служити діяльність і творчість Анатолія Тимофійовича Авдієвського.

Висвітлення основоположних засад його індивідуального композиторського стилю, який стимулюється виконавським джерелом – багаторічною плідною працею художнього керівника і головного диригента Українського народного хору ім. Г.Верьовки і складає мету даної розвідки.

Хоча окремої праці, присвяченої композиторському доробку А.Авдієвського, поки що немає, ряд дотичних до теми досліджень і публікацій виявились важливим матеріалом для концепції статті. Зокрема це праці, присвячені проблемам хорового руху в історичному аспекті, виконавських та мистецьких ракурсах роботи з хором, творчої спадщини представників диригентського мистецтва (праці В.Витвицького, О.Бенч-Шокало, П.Медведика, А.Мухи, М.Бурбана, А.Лашенка). На окрему увагу, особливо в контексті заявленої теми, заслуговують наукові розвідки, авторами яких постають практикуючі диригенти та композитори: С.Людкевич, М.Антонович, О.Кошиць, М.Копко, В.Витвицький, С.Стельмашук, А.Кушніренко та ін., оскільки містять цінний фактаж практичного досвіду, мистецького спілкування, особистих рефлексій безпосередніх учасників диригентського та творчого процесів. Зрештою, важливим для розуміння творчого світогляду А.Авдієвського стали і його власні інтерв'ю та роздуми, опубліковані в пресі, як і рецензії, присвячені його виступам в Україні та за кордоном.

Сягаючи традицій, на які спирається у своїй творчості А.Авдієвський, слід згадати, що іншою важливою групою хорових жанрів, пов'язаних із фольклором у першій пол. ХХ ст. стали твори, приурочені до урочистих академій на вшанування національних історичних та мистецьких діячів, видатних постатей, що репрезентували націю. А у жанровій класифікації поряд із мініатюрою, утверджуються програмні фольклорні сюїти, в'язанки, віночки, фантазії, а також композиції для хору, солістів та оркестру. Таке індивідуалізоване трактування фольклору, звичаєвої традиції, що виходить на рівень певної театралізації, також відповідає творчій уяві А.Авдієвського – варто лише згадати його історичну постановку опери Є.Станковича «Коли цвіте папороть».

Друга пол. ХХ ст. вносить свою специфіку у напрями розвитку хорових жанрів в Україні. Очевидно, тут слід мати на увазі перш за все специфіку організації музичного (хорового) життя, виникнення певного типу структур. За радянської влади виникають численні самодіяльні хори у школах, клубах, будинках культури та народної творчості, культивуються масштабні самодіяльні капели різних складів, ансамблі пісні і танцю. Водночас діють фахові хорові колективи як академічного, так і фольклорного спрямування. Відповідно, виникає великий репертуарний запит, який стимулює композиторську творчість і створює широке поле реалізації практичного досвіду для хормейстерів-практиків, які нерідко поповнюють програми колективів власними аранжуваннями, обробками та оригінальними композиціями. Характеризуючи складний і суперечливий радянський період історії українського музичного мистецтва, О.Бенч зазначає: «Чітко організована «радянська культура» передусім спрямовувалася на нівеляцію регіональних пісенних традицій. Класична академічна традиція, яку започаткували у диригентській практиці М.Лисенка, М.Леонтович, К.Стеценко, і продовжили О.Кошиць, Д.Котко, Н.Городовенко, у 30-х роках була перервана. У 40-х роках виникає новий напрям у хоровій культурі – народне хорове виконавство, що охопило всі сфери хорової культури України.

Особистість диригента бере на себе функцію «наукового» інтерпретатора фольклору. Цей процес негативно впливав на розвиток традиційної пісенної культури, витісняючи її й трансформуючи саму її сутність. У результаті цього традиційна культура нині опинилася на межі повного зникнення» [2; 54].

Разом із тим саме така ситуація зумовлює і появу численних опусів-одноденок, написаних на потребу дня. Тому лише високообдаровані митці змогли піднятися над кон'юнктурою ідеологічних замовлень і одним із яскравих представників новітньої генерації творців-практиків став А.Авдієвський. В першу чергу йому вдалось відстояти неповторність художнього обличчя керованого ним колективу, тому істотним чинником мистецької концепції Українського народного хору ім. Г.Верьовки (що включає в себе репертуарну політику, принципи побудови програм, вибір форм концертної діяльності) і ключовим аспектом неповторності індивідуального образу провідного хорового колективу України стає

тісний взаємозв'язок із множинністю регіональних фольклорних форм, із виконавською традицією, опора на засади давньої фольклорної звичаєвості.

Фольклор як зосередження інтелектуального і емоційного багатства нації цікавив композитора-диригента від юних років. Він намагався збагнути його в суттєвому, етично-філософському сенсі, а не лише милуватись мальовничістю костюмів та предметів вжитку, чи захоплюватись поетичністю обрядів. Зовнішня, побутово-ужиткова функція народного мистецтва цікавила Авдієвського набагато менше, аніж «духовний код», який несе в собі народна пісня чи танець, а тим більше – цілісний обряд з усіма його символічними значеннями та категоріями. Це сприйняття фольклору знайшло своє відображення не лише в обробках народних пісень, що цілком природно, а також в самостійних авторських хорових творах, написаних здебільшого на вірші поетів-сучасників.

У всіх цих і численних інших творах композитор кожного разу індивідуально модифікує джерела українського фольклору, чи то характерні інтонаційні звороти, чи ритмоформули, чи жанрові моделі, індивідуально переосмислюючи автентичні народнопісенні мелодії (в обробках), чи стилізуючи їх дуже близько до першоджерела, чи вільно поєднуючи з деякими сучасними прийомами композиторського письма. Проте ніде А.Авдієвський не трактує мелодики пісні прямолінійно «етнографічно», насильно втискаючи її у банальний чотиритакт з автентичним кадансом, а завжди виходить у гармонізації і формотворенні з інтонаційної природи самої української пісенності, не порушуючи її внутрішньої природи і логіки. Він тонко відчуває природу саме тих жанрів, в яких набагато краще збереглися автентичні риси питомої виразності, інтонаційні, ритмічні прикмети, що сформувались лише в національному середовищі. Так само і природа багатоголосся у цих піснях зберігає більше ознак гетерофонії, підголоскової поліфонії, що винахідливо і розмаїто застосовує А.Авдієвський в обробках народних пісень – як українських, так і пісень інших народів.

Це тематичне, жанрове, образне розмаїття вельми цікаво й індивідуально відобразилась в його творчому доробку. На сьогодні він нараховує понад 40 творів, більшу частину якого складають хорові обробки народних пісень – передусім українських, а також чеських, іспанських, російських, корейських, хорватських, словацьких, мексиканських, французьких, португальських. З оригінальних композицій виділяються хори на вірші Лесі Українки та сучасників: В.Симоненка, С.Грищенка, М.Сома, Д.Луценка, А.Шкурата, О.Доріченка, В.Лагоди.

Визначаючи головні засади композиторського підходу як до поетичного тексту в оригінальних творах, так і до мелодичної основи та поетичного змісту – в обробках, виокремимо головні риси індивідуального стилю А.Авдієвського, сформовані на основі його величезного досвіду як диригента-практика.

Обробки народних пісень А.Авдієвського, як і його оригінальні твори, ґрунтуються здебільшого на варіантно-варіаційному розгортанні пісенної мелодії у куплетній формі, причому куплетно-варіантна структура переосмислюється композитором кожного разу відповідно до образності поетичного першоджерела. Це відповідає традиціям українського фольклору, але разом із тим це і найбільш гнучка, оптимальна форма для розмаїтого композиторського прочитання поетичного тексту – завдяки можливостям варіантно-варіаційних змін можна досягнути і ефекту театральності, сюжетності, і добитись багатства колористичних відтінків, і, зрештою, забезпечити умовну наскрізність розвитку форми.

А.Авдієвський вживає широку амплітуду використання куплетної форми, різноманітно, але в той же час, завжди відповідно до природи народної пісні, використовує систему виразових засобів. Деякі прийоми хорового письма є особливо прикметними для митця. Так, одним з улюблених прийомів обробки композитора є зіставлення *solo* окремих голосів і хорового *tutti*. Автор кожного разу знаходить виправданий прийом поступового включення голосів і об'ємного розростання багатоголосної тканини. Так само багато і вишукано він

оперує засадами підголосковості – одним із найважливіших принципів народного багатоголосся. Тут він цілком міг би підписатись під словами класика української музики М.Лисенка, які той висловив у листі до Ф.Колесси «...кращих контрапунктистів, як наш люд співучий, не вигадаете і усе це без підручників і консерваторій... Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності і творчості... А ми по підручниках гармонізуючи пісню, стежимо, якби які бракуючи інтервали виповнити яким-небудь тоном, тулимо всілякі дисонанси, септими, септакорди, калічачи тим самим природу пісні... [3; 533].

Справді, в низці пісень А.Авдієвський дотримується точного повторення куплетів, особливо, якщо в рамках самого куплету спостерігається достатньо інтенсивний розвиток мелодичної ідеї, наявна лінія достатньо інтенсивних наростань і спадів, динамічних нюансів і агогічних змін, а також сама розповідна манера викладу, метроритмічна перемінність. Такий тип обробки (або авторського викладу в оригінальних композиціях) помічаємо, наприклад, в обробці знаменитої пісні братів Лепких «Чуєш, брате мій». Два куплети повторюються ідентично, але сам заспів-приспів вирішений автором настільки багато і в тембрових перекличках, і фактурних видозмінах, і ефектах звуконаслідування, що не виникає потреби вносити зміни у другому куплеті. Мимоволі згадуються відомі слова Ф.Колесси, який вважав, що в обробках народної пісні композитор «підносив народові його ж перла в золотій оправі» [4; 491].

Так само він підходить до форми в своїй знаменитій пісні «Колискова» на вірші Лесі Українки, настільки розбудовуючи сам вихідний епізод: заспів – приспів, що відповідає необхідності у трансформації тематичного матеріалу в наступних куплетах.

В інших випадках композитор вдається до суттєвих видозмін фактури, гармонізації, варіантного проведення мелодії в куплетно-варіантній формі. Важливими виявляються метроритмічні зміни, варіантність ритмічної пульсації мелодії. Саме такий підхід помічаємо зокрема в обробці мексиканської народної пісні «Світанкова», призначеній для чоловічих голосів – тенорів та басів. На початку у викладі панує поважний поступ, компактний акордово-гармонічний виклад, а разом із тим винахідлива і не банальна гармонізація – не чергування тоніки і доміанти в основній тональності, а навпаки, уникання ввідного тону, підкреслення паралельно-перемінних зворотів. Але варіантність торкається не тільки гармонічної основи, але й ритмічної пульсації. В першому куплеті тема проводиться з повторенням основної ритмоформули в тридольному розмірі: четвертна нота з крапкою – три вісімки. Ця повторність надає загальному образу пружності і впевненості, тим більше при зазначеному помірному темпі. В другому куплеті вказується зміна жанрової формули – «в темпі вальсу», відповідно, змінюється і ритмічний малюнок мелодичної лінії, в ній підкреслюється вальсова плавність і кружляння. Таким чином, автентична пісенна мелодія набуває різних образно-сміслових відтінків, збагачується гармонічними нюансами, ритмічними видозмінами.

Інший принцип розвитку куплетно-варіантної форми – принцип тембрового напластування у зміні викладу мелодії в наступних куплетах спостерігається в обробці української народної пісні «Ой гарна я, гарна». Перший куплет заспіває солістка, другу фразу заспіву підхоплює дует, він же виконує приспів. Другий куплет «ущільнюється» туттійним виконанням, що створює крещендуючу драматургію всієї пісні. Тобто драматургійні хвилі будуються за класичним принципом, кожна наступна хвиля більш інтенсивна за розвитком і більш тривала, аніж попередня, а остання третя – найбільша.

На прикладі авторських обробок помічаємо винахідливість і розмаїтість підходів до засад варіантних змін мелодії в куплетній формі. Композитор проявляє винахідливість у прочитанні пісенного сюжету, наприклад у деяких з куплетів в основу варіантності покладені поліфонічні зіставлення мелодичних ліній – імітаційні чи контрастні (обробка пісні «Як була я маленька»). Інші завдяки навіть невеличким мотивним змінам, тембральним перекличкам, ущільненням – розрідженням фактури тяжіють до наскрізності, своєрідної

хорової поемності. Це помітно зокрема в обробці популярної пісні «Ой чорна я си, чорна», яка в обробці А.Авдієвського втрачає банальність, нерідко притаманну обробкам самодіяльних хорів і набуває масштабності хорової сцени. Важливим для створення такого ефекту є антифонне тембральне зіставлення голосів, що виправдовується образними контрастами, наближенням до театральної-ігрової сцени, закладеної в самому поетичному сюжеті.

Підсумовуючи огляд принципів композиторського мислення в обробках і оригінальних творах А.Авдієвського, зазначимо, що у кожному конкретному випадку автор знаходить неповторне вирішення форми, відповідно до образно-ідейного задуму, особливостей ритмоінтонаційної побудови пісні, розгортання поетичного тексту і специфіки пісенного тематизму. Подібно до принципів обробки народної пісні М.Леонтовичем, сучасний митець вважає, що «народнопісенна тема... трактується як вихідний словесно-музичний матеріал, який необхідно творчо переосмислити... [5; 38]. Тому створені ним зразки обробок народних пісень та хорові композиції, що в основі своїй наближаються до автентичних джерел народної пісні, стали популярними і життєздатними в репертуарі українських і зарубіжних колективів.

Джерельні приписи

1. *Людкевич С.* Віктор Матюк // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкув., ред. З.Штундер. – Т. І. – Львів: Вид-во М.Коць, 1999.
2. *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібн. / Ольга Бенч-Шокало. – К.: Ред. ж-лу «Український Світ», 2002. – С. 278-284.
3. *Цит. за: Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Ф.Колесса. – К.: Наукова думка, 1970.
4. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Ф.Колесса. – К.: Наукова думка, 1970.
5. *Луканюк Б.* Творчий метод М.Д. Леонтовича / Б.Луканюк // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 36-45.
6. *Грица С.* Мелос української народної епіки / Софія Грица. – К.: Музична Україна, 1974. – 235 с.
7. *Лашенко А.* Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.Лашенко. – К., 1989. – 149 с.

Резюме

Розглядаються риси індивідуального творчого стилю видатного українського митця А.Авдієвського. Зазначається його зв'язок з українською фольклорною традицією, опора на досягнення геніальних попередників – М.Лисенка, М.Леонтовича, О.Кошиця та ін. Виокремлюються характерні прийоми хорового письма А.Авдієвського.

Ключові слова: хоровий спів, фольклорна традиція, обробка народних пісень, народне багатоголосся, сучасна хорова творчість.

Summary

The main lines of individual creative style of the prominent Ukrainian musician Anatolia Audievskogo are examined in the article. His indissoluble connection with Ukrainian folklore tradition, support is marked on achievements of genius predecessors – H.of Lusenko, H.of Leontovich, O.Koshica the most characteristic receptions of choral letter of Audievskogo are Distinguished and other.

Key words: choral singing, folklore tradition, treatment of folk songs, folk polyphony, modern choral creation.

УДК 7:070

Негода Н.В. – аспірантка ХДАК

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Незважаючи на короткий період існування, сучасне мистецтво України вже має історію. Виникнувши на зламі культурно-мистецьких епох, радикальних соціально-економічних, політичних перебудов та експериментів, воно відображає всі складнощі цих подій у свідомості людини. Складаються транснаціональні інформаційні структури, набирають сили процеси глобалізації у різних сферах її прояву. Поняття «сучасне мистецтво» характеризується історичними трансформаціями форм і типів культури, їх взаємодіями, характером культурологічних, філософських, мистецтвознавчих, художньо-поетичних рефлексій. До теперішнього часу являє собою багатомірне значення, принципово відкрите для включення нових смислових елементів, що породжуються і трансформуються триваючим художньо-естетичним досвідом людства. І немає нічого дивного в тому, що за його результатами можна вивчати окремі сторінки сучасної історії країни, адже воно звернено до поточного моменту життя, розвитку інтеркультурних зв'язків, комунікацій, обмінів, технологій, що забезпечують та підтримують творчість і його репрезентацію у суспільстві. Визначення специфіки функціонування сучасного мистецтва та форм реалізації його продукту в умовах глобальної технічної комунікації й становить *мету даного дослідження*.

З традиційної точки зору репрезентація - створення образу будь-чого, що дає уявлення про об'єкт, представлення об'єкта, але не пряме, яким є презентація, а опосередковане, у вигляді будь-яких ідей чи образів. Найбільш загальне визначення може бути зафіксовано як «уявлення одного в іншому і за допомогою іншого» [3; 32]. Репрезентація є конститутивною функцією знака (тому поняття «репрезентація» і «знак» взаємно визначають один одного), що сама його створює і постає як знаковий феномен. Обидва поняття розкриваються через зв'язок з презентацією як присутністю або наявністю, що демонструє традиційний підхід до їх визначення. Розширились і межі репрезентації, включивши в себе нові засоби самовираження. Через століття після реді-мейда М.Дюшана репрезентація об'єкта в контексті художньої галереї (що робить його ірреальним і наділяє статусом знака в тій же мірі, що і штрих олівця) перетворює виставковий арсенал у самостійне поле, в якому художник немає причин бути вдоволенним зображенням світу за допомогою пензля. Він може відтворити його фрагмент, розкласти на частини і змусити їх функціонувати, створивши імітацію чи прототип. Сьогодні у сучасному мистецтві «дія репрезентується так само як і художній твір» [1; 35].

Сучасне мистецтво являє систему комунікативних форм і напрямів, що об'єднуються під гаслами «постмодерністських проєктів» [7]. Воно привернуло увагу своїм «нетиповим» мовним інструментарієм, що дозволило досягти бажаних результатів тоді, коли треба приголомшити публіку. Особливістю різноманітних репрезентацій стала присутність автора-виконавця в реалізації художнього акту, який спрямований на публічну провокацію, що завершується разом із виконанням, а художньо-естетична концепція, реалізується у формі програми, маніфесту, антропологічних рефлексій.

Мова сучасного художнього мистецтва зруйнувала колишні естетичні категорії традиційного вислову, що тримали свої позиції на рубежі століть. Конфлікт класичної та інноваційної художніх традицій, у надрах яких позначається глибинна трансформація сучасного мистецтва і вихід його в новий вимір людського існування, точно виразив німецький філософ-екзистенціаліст М.Гайдегер: «Мистецтво висувається в обрій естетики. Це означає: художній твір стає предметом переживання і відповідно мистецтво вважається вираженням життя людини» [5; 63]. Подібний статус сучасного мистецтва передбачає не

класичну будову художнього світу і рівноправне співіснування різноманітних комунікацій культурних світів. Вони пов'язані з динамічно мінливим настроєм митця, на який впливають зміни в політичних, господарсько-економічних, етнічних, релігійно-етичних і ціннісних сферах людського буття. Комунікативний принцип структуризації сучасного художньої культури видозмінив спосіб і форму передачі смислового значення твору «автором - глядачу» [5; 28].

Художні репрезентації сучасної культури були б неповними без феномена масової культури, орієнтованої на арт-ринок і виробництво. Розвиток відбувається переважно у засобах комунікацій, що представляють панівні політичні, економічні та ідеологічні референції суспільства і включають соціалізованих індивідів у тотальні системи влади [2; 449]. Нині неможливо судити і атрибутувати твір, виходячи з колишніх уявлень про художній образ, в якому фігуративне зображення вже не є сюжетним. Сучасна картина висловлюється не образами, а психічними станами. Вписаність у власну епоху не вимагає від мистецтва буквализму в інтерпретації подій. В світі, де панують позитивізм і матеріалізм, у художника залишилась можливість хвилювати і захоплювати публіку вміщеними у нього засобами, які називають художньою мовою. Так, сучасна художня мова виступає як сукупність методів візуальної комунікації, або сума образотворчих технологій. Колишні естетичні елементи існують подібно тих речей, що дійшли з минулого, але таких, що втратили своє призначення. Може бути тло, перспектива, колорит, композиція, але все це втратило колишні зв'язки між собою і існує за новими законами, адаптуючись до нових умов і завдань. Від «спонтанного і несвідомого» – до «гранично ангажованого, споживчого та ідеологічного» [8; 14], результатами цього бачення сучасний художник і може судити про навколишній світ, відображаючи його в залежності від свого психологічного підсвідомого. Він створює не візуальні образи, а систему відносин між ними, організовуючи роботу із зображенням як із паралельним засобом візуальної комунікації, що допомагає вибудувати нову систему відносин в умовах глобальної технічної комунікації [6; 24].

Уперше значимість комунікаційних технологій для творчості відзначили художники нового мистецтва початку ХХ ст., основоположники футуризму, дадаїзму й ін. напрямів. Здійснюючи художні експерименти з тільки що створеними технологіями, вони активно освоювали їх комунікативний потенціал і переносили в них рішення з вже існуючих галузей творчості. Нині, формою комунікації може бути все що завгодно, що не рухається і знаходиться у площині. Мова йде про експеримент не з твором як художньою формою і не з його формальними якостями і особливостями, – а з зображенням. Після багаторазових дослідів щодо його усунення, зображення знову повернулося на площину картини, але в зміненому стані. І саме ці процеси, що відбулися з зображенням являють сьогодні художній інтерес. Якщо 15 років тому трансавангард реабілітував картину як форму, при цьому наділивши її властивостями художнього об'єкта, то сьогодні мова йде про реабілітацію зображення [9; 23].

Отже, можна констатувати, сучасне мистецтво має розвинену систему і складну структуру, функціонування якої здійснюється за допомогою репрезентації власних продуктів виробництва. Здебільшого гуманітарно-антропологічний і комунікативний проект, різко, іноді агресивно спрямований проти панівних соціально-політичної та економічної систем, активними і багаточисельними репрезентаціями своїх досягнень. Зрідка подія претендує на камерність, більшість із них тяжіє до статусу художнього форуму (фестивалю, бієнале, арт-проекту), покликаною реалізувати місію, недоступну попередникам, підвести підсумки або відкрити новий напрям у світі мистецтва. У силу цього виникає «процес художнього акту співтовариства», що носять «маргінальний і тимчасовий характер» [4; 228]. Сьогодні все менш вираженими стають художні функції мистецтва, зокрема стійкість форм і образів. Відбувається поступове стирання відмінностей між суб'єктами презентації: художником, критиком, куратором, глядачем. Глядач все більш включений в художньо-виставкове дійство

і значущий для самої можливості його реалізації. Дедалі менш очевидна визначеність авторських позицій, видів, жанрів мистецтва. Проте сучасне мистецтво в його авангардних формах не вичерпує сучасну художню культуру, що утримується класичної парадигми, оформленої у формі класичної художньої освіти, музею, академічних інститутів, включених у систему масової комунікації і у ставленні до якої сучасні форми художньої діяльності пізнають себе в естетичному та художньому планах.

Джерельні приписи

1. **Буррио Н.** Современное искусство и репрезентация / Н.Буррио // Художественный журнал. – М., 1997. – № 17. – С. 34-36.
2. **Вишеславський Г.** Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму / Г.Вишеславський // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. – К., 2006. – Кн. 2. – С. 448-450.
3. **Ким И.В.** Модели репрезентации и проблема социальных симулякров / И.В. Ким // Известия Уральского гос. ун-та. – 2007. – № 48. – С. 30-34.
4. **Ляшко А.В.** Выставочный фастфуд: осмысляя аппетиты современной художественной жизни / А.В. Ляшко // Триумф музея? – СПб.: Осипов, 2005. – С. 226-244.
5. **Мартін Гайдеггер очима сучасників** / Пер. з нім. / М.Д. Култаєва. – К.: Стилос, 2002. – 128 с.
6. **Панасенко А.** Картина в условиях глобальной технической коммуникации / А.Панасенко // Современное искусство в Украине. – К.: Галерея «Гельман», 2003. – С. 23-25.
7. **Петрова О.М.** Сучасне українське мистецтво: новий початок / О.М. Петрова // Дзеркало тижня. – 2005. – № 15 (543).
8. **Сидоренко В.Д.** Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть: монографія / В.Д. Сидоренко; Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К.: АМУ, 2008. – 188 с.: ілюстр.
9. **Скляренко Г.** Парадокси українського авангарду / Г.Скляренко; Нац. худож. музей України. – К.: НХМУ, 2001. – С. 20-21.

Резюме

Розглядається специфіка функціонування сучасного мистецтва та форм реалізації його продукту в умовах глобальної технічної комунікації; здійснений термінологічний аналіз поняття «репрезентація».

Ключові слова: сучасне мистецтво, художня культура, репрезентація, комунікація, глобалізація.

Summary

Specificity and function of contemporary art forms of its product in a global technical communications, and made an analysis of the terminology «representation».

Key words: contemporary art, culture, representation, communication, globalization.

УДК 784(477)

Мозгова О.М. – пошукувач НАКККіМ

СУЧАСНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна культурологічна наука дедалі більше інтегрує у собі коло проблем, пов'язаних із широким тлумаченням культурного середовища в історичному розвитку та сьогоденні. Стан сучасної вітчизняної масової культури, яка ґрунтується на зразках естрадних жанрів попередніх періодів (зокрема доби радянської української естрадної пісні, періоду перебудови, пострадянських часів та нашого часу), віддзеркалює загальні світові процеси масової культури.

Жанрова й стиліова систематизація різноманітних явищ національної естради є етапним завданням на шляху до культурологічних узагальнень, що дозволить визначити місце і роль пісенної естради у сучасному (інформаційному) суспільстві. Тематичний профіль поетичного змісту естрадних пісень та його зміна також відбиває глибинні процеси в суспільстві, що формуються завдяки багатьом чинникам повсякденної, інформаційної та духовної практики. Спостерігається зворотній зв'язок та вплив масової естрадної пісні на свідомість і суспільну поведінку громади. Проте існує так званий запит суспільства на види й тематику масової естрадної культури, що формується типологічними тенденціями розвитку естрадної культури у глобальному контексті.

Важливим чинником у розвитку видів, форм та жанрів естрадного мистецтва є фестивальний рух, що активізувався останнім часом, поруч із відомими фестивалями, які існують не одне десятиліття з'являються нові у різних регіонах, об'єднані різними ідеями та тематикою, поширилася фестивальна географія, що дає можливість спостерігати ті чи інші тенденції у регіональному зрізі. Таким чином, місце естрадного мистецтва в ієрархії культурного простору суспільства та його зв'язок з іншими ієрархічними компонентами дає можливість узагальнити соціокультурний простір у розвитку та перспективі.

Соціальний підхід (А.Уледов, Г.Дилигенський, Г.Блумер) зумовлений розмаїттям зв'язків феномена масовості пісенного жанру в естраді з іншими соціокультурними явищами, об'єктами художнього відображення, соціально-історичними умовами функціонування конкретних людських спільнот. У межах цього підходу слід виокремити науковий напрям, що досліджує процеси масової комунікації (М.Маклюен, П.Лазарсфельд, Р.Міллс, Р.Мертон, І.Федякін, М.Рогожа).

Мистецтвознавчий підхід репрезентований напрацюваннями російських і українських вчених (В.Конен, М.Мозговий, О.Сапожнік, А.Сохор, А.Цукер та ін.). Музикознавці Н.Попович, С.Клітін та інші аналізують масову естрадну пісню як феномен мистецтва, а також як специфічний засіб світопізнання, моделювання і відображення соціокультурної дійсності. Актуальним є вивчення зазначеного феномена у культурологічному вимірі (праці В.Медушевського, Л.Закса, Б.Каца, Є.Маркової та ін.), що є вагомим внеском у дослідження функціонування та якісної специфіки сучасного масово-пісенного жанру в естраді.

Мета статті – виявлення особливостей розвитку українського естрадно-пісенного мистецтва та визначення сучасних напрямів його розвитку.

Масова музична культура України останньої третини минулого і початку ХХІ ст. гідно репрезентує і таке явище, як «Нова хвиля» («New wave»), що почала розгортатись у світі наприкінці 1970-х з електронної синтезаторної музики (1980 р. створено гурт «Крок») і охопила нео-романтику, нью-ейдж, нью-джаз, нео-ретро, нео-рокабіллі, сайкобіллі, пост-панк-поп або урбан-рок, ред-вейв, арт-вейв та дарк-вейв, данс флор і техно-поп та інші стилі. Серед найяскравіших представників – Катя Chilly (Кондратенко; Київ), творчий стиль репрезентує сучасне аранжування давніх слов'янських ритуальних пісень; Марійка Бурмака

(Харків), Росава (Олена Янчук, м. Сквиря Київської обл.). Найвищий рівень розвитку джазу у ці роки демонструють «Джаз-вуйко бенд», «Динамо Київ Оркестр», «Кредо», «Кросворд/Репортаж», «Острів Патмос», «Рок-тріо», «Смак», «Фест» і «Цвіркунове число», а також акапельні вокальні поп-джазові ансамблі «Джаз-експромт», «Man Sound» і «Пікардійська терція».

У сучасній українській естраді її представлено у напрямках поп-барду (В.Морозов, Л.Бондар, «Очеретяний кварк», «Чорні черешні»), рок-барду («Рутенія», «Арахнофобія»), гротескної пародії (І.Сітарський, «Метелики»), імпресіоністська (І.Козаченко), національно-патріотична (М.Бурмака, Е.Драч) включно з неокобзарством (В.Жданкін, Ю.Баришовець) тощо. Як й іншим поняттям сучасної культури, терміну надано різних визначень: від «явища третьої культури», «вільної культури» до джерела сучасного пісенного фольклору і «маленької вистави» чи «різновиду «музики міського побуту».

Найхарактерніший прояв контркультурної ідеології у світовій масовій музичній творчості – рок – на радянських теренах кристалізувався у творчості біт-груп і ВІА, певний час (понад десятиліття) не виокремлюючись у самостійний естрадний напрям. Риси контркультури виявлялися у цьому стилі не тільки через використання нетипових музично-виразових засобів. Вельми характерним для світового масового музичного мистецтва 1980-х років є вихід на світову арену соціально і політично спрямованих творів. Виконавцями цих пісень і відеокліпів були переважно рок-музиканти, що прагнули оновлення світу засобами рок-мистецтва і завоювання величезних аудиторій в усьому світі. Набули поширення світові турне, телемости, стадіонні концерти. Часто метою рок-груп було привернення уваги суспільства до певних проблем, збір коштів, пожертв тощо. Наприклад, організація у 1984 році благодійного запису сингла «Do They Know It's Christmas?» ансамблю під назвою «British Collective Band Aid», з метою допомоги голодуючим в Ефіопії відбулася з ініціативи Боба Гелдофа, лідера ірландської групи «Boomtown Rats». Сума від реалізації запису передана у спеціальний фонд і становила 13 млн дол. У заході брали участь переважно англійські рок-зірки, представники груп «Police», «Ultravox», «Spandau Ballet». До речі, традиція відносити до сфери року тільки ту музику, що пов'язана з вокалом, неправомірно. Наприклад, видатного гітариста-імпровізатора на електрогітарі Пета Дені відносять до джазменів на тій підставі, що він не записує синглів із піснями. Початкуючі джазові ансамблі проходять у хіт-парадах як рок-групи, тобто рангом нижче джазу. Це, зокрема, англійський гурт «Shakatak». Засвоєння стандартів рок-музики відбувалося насамперед через копіювання (репродуктування) пісень «Beatles» «Rolling Stones» «Deep Purple» та ін. популярних груп (при цьому виконання відбувалося англійською і російською), формування власних стильових концепцій спочатку в аранжуваннях, а згодом і оригінальних творах. Серед перших гуртів, що культивували рокову стилістику, – «Березень», «The once» (Київ, 1966), «Друге дихання» (Київ, 1966), «Еней» (Київ, 1969).

Розквіт рок-руху в Україні припав на кінець 1980-х, вже після закінчення антирокової кампанії. У короткого періоду «перебудови» був свій герой, що досить чітко відобразив реалії того непевного часу. «Перемен требуют наши сердца, перемен требуют наши глаза», – співав Віктор Цой, кумир кінця 1980 – початку 1990-х рр. У його піснях звучали велика надія й велика тривога, супроводжувана передчуттям біди. Важливу роль відіграли у цьому загальні жанрово-стильові тенденції, притаманні світовій музичній поп-культурі. Численні рок-гурти створювалися у різних містах, формуючи потужну творчу атмосферу. Український рок фактично оминула тогочасна загальносвітова тенденція, коли відхід від цінностей контркультури наприкінці 1980-х, незвичні для року модифікації в естетиці й стилістиці внаслідок певного їх «полегшення» й наближення до стандартів поп-музики (зокрема, у поп-року, хеві-попу, глем-року тощо) зумовили втрату певної частини масової аудиторії, що не бачила сенсу у відході від нонконформізму. Такий погляд поділяє один із чільних українських фахівців рок-культури О.Євтушенко, пов'язуючи інтенсивність розвитку рок-

музики з появою в Україні наприкінці 1980-х «нової формації музикантів, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України» [2; 11].

Із початком наступного десятиліття процес диференціації за стилями і напрямками отримав ще одну переконливу опору: «відбулося таїнство самоідентифікації рок-музиканта в площині рідних традицій» [2; 12], а, отже, можна констатувати остаточне окреслення нового явища на сцені світового мистецтва – української рок-музики. Так, тільки у Києві діяли «Колезький асесор» (1981 р.), що розвивався у напрямі випрацювання іміджу арт-панк-психоделічного року; «Едем» (1983 р.; «важкий метал»); «В.В.» (1983 р., стьоб-рок, жорсткий панк із елементами фолку); «Год-за-два» (1985 р., синтез панку та гітарна поп-музики), «Слід» (1987 р., важкий рок); «Титанік» (1984 р., «важкий метал»); «Квартира № 50» (1986 р., хард-блюз, психоделічний блюз-панк, фолк-панк); «Кому вниз» (1988 р.) камерно-психоделічний прогресив-рок); «Брати Карамазови» (1988 р., пост-панк), «Іванов Даун» (1989 р., психо-панк); «Табула раса» (1989 р., синтетичний інді-рок з елементами нью-джазу, етнічного ф'южн, гітарної хвилі); «Ностальгія за мезозоем» (1989 р., панк-треш-стьоб-фолк-рок), «Жаба в дирижаблі» (1989 р., панк-рок), «Страйк» (1989, хард-рок), «U.G.» (1989 р., помп-рок), «Летаргія» (1989 р., треш), «Джек Фрост» («Дід Мороз», 1990 р., рифф-рок), «Modus Vivendi» («Спосіб життя», 1990 р.), «Гайдамаки» (1991 р. як «Актус», класичний арт-рок; фолк; із 2001 р. – «Гайдамаки», «Karpaten-Ska»), «Mad Heads» [«Скажені голови», 1991 р., нео-рокабіллі (з саундом кантрі музики – хілбіллі) і сайкобіллі (психобіллі)], «Monkey's Work» («Мартишкин труд», 1991 р., хеві-фанк, фолк-стьоб), «Крук» (1992 р., акустичний рок), «Noisy Kinsfolk» («Галасливі сусіди», 1994 р., індустріал), «Я.Я.Я.» (1992 р., гліттер-рок), «Мандри» (1997 р. стьоб-рок).

Рок-музику в інших містах України популяризували «Дикий мед» (1978 р., Донецьк, ритм-н-блюз); одеські «Бастіон» (1986 р., глем-рок), «Кратер» (1987 р.); харківські «Фабрика» (1985 р., хард-вейв, ред-вейв), «Противовес» (1986 р., рок-н-рол, ритм-н-блюз та білий блюз), «Дош» (1986 р., хеві-блюз, білий ритм-н-блюз), «ГПД» («Група Продовженого Дня», 1987 р., техно-панк), «Ку-ку» (1988 р., буфф-панк-оркестр), «Калекція» (1989 р., «етно-стьоб»); «Т.О.К.» (1986 р., Дніпропетровськ, пауер-метал); львівські «Брати Гадюкіни» (1988 р., шоу-фолк-панк-реггі-стьоб-рок), «9.9.9.» (1986 р., синтез стьоб-панку, кабарецького джазу та рококо), «Клуб шанувальників чаю» (1989 р., арт-рок; згодом – у проекті «Руслана», фолк-рок), «Пам'ятки архітектури» (1989 р., акустичний рок), «Плач Єремії» (1990 р., концептуальний рок), «Мертвий півень» (1990 р., нео-хіппі), «Океан Ельзи» (1994 р., урбан-рок); «Лід'ер» (1988 р., Севастополь), «Незаймана земля» (1989 р., Луцьк, важкий рок), «Мертва зона» (1990 р., Рівне, треш-метал), «Брати «Блюз» («Брати блюзу», 1992 р., Калуш Івано-Франківської області, фолк і джаз-рок), «ДАТ» (1997 р., м. Сміла Черкаської області, хард-кор з елементами українського мелосу), «Фактично самі» (1992 р., Івано-Франківськ; панк-рок і психоделічний індастріел) та ін.

Більше того, діяльність українських рок-музикантів не обмежувалася винятково жанрово-стилістичними пошуками. Контркультурна парадигма року зумовлювала їх соціально-громадську активність, що виявлялася, з-поміж іншого, у створенні яскравих культурно-мистецьких об'єднань. Серед них у 1990-х яскраво вирізнялася харківська «Нова сцена», що «активно формує культурну ситуацію в місті регулярними акціями-перформансами, а іноді влаштовує фестивалі під назвою КУЛЬТ МОДЕРНУ» [2; 14].

Під впливом цих явищ і стилістичних тенденцій, що виникали й розгорталися в Україні упродовж 1960-1980-х років, жанр естрадної пісні збагатився досить вагомо. Активне поєднання в руслі національної музичної стилістики таких течій, як етно (фолк), рок, поп, джаз, авторська пісня тощо, забезпечило їй належний ступінь модерності й водночас збереження характерних етнічних традицій. У 1970-х загальною рисою світової естради, як різновиду масової культури, стає поширення шлягерів (хітів) – популярних пісень, підпорядкованих музичній моді. І хоча українська пісенна естрада не змогла уникнути

типових недоліків цього жанрового напрямку – зайвого сентименталізму, надмірної мелодраматичності, штампів у метроритміці, аранжувальних прийомів тощо, їх компенсували глибока образність та психологізм, емоційна шляхетність творчої манери композиторів і виконавців.

У цей час на українській естрадній сцені розгорталася творчість талановитих співаків, деякі з яких згодом сягнули величезної популярності – С.Ротару, Л.Сандулеса, А.Кудлай, В.Білоножко, І.Бобул, М.Гнатюк, П.Дворський, В.Зінкевич, Н.Яремчук, Т.Петриненко та ін. Ансамблеве виконавство так званої «традиційної естради» представлено мистецтвом Л. і В.Анісімових, «Двох кольорів», тріо Мареничів, «Явора» тощо. Вітчизняним авторам не завжди вдавалося уникнути ідеологічного тиску, однак вони здебільшого демонстрували високий рівень художньої естетики й втілювали у своїх творах гуманні ідеї та завдання. Загалом, співіснування у масовій музичній культурі найрізноманітніших стилів у цей час відтворило надлом ідеологічної доктрини і формування нового типу музично-інформаційного простору.

Із другої пол. 90-х рр. спостерігаються ностальгічні мотиви у ставленні до шлягерів радянської епохи. Позначилися новою музичною інтерпретацією пісні: «Чорний кіт» Ю.Саульського, «Королева краси» А.Бабаджаняна, «Пісенька про ведмедів» А.Зацепіна. Творчу манеру популярного в 60-х рр. співака Олега Анофрієва запозичив і вдало вдосконалив російський естрадний співак Валерій Сюткін з очолюваною ним групою «Браво». Загалом радянська поп-музика як жанрове утворення теж з'явилася у перші роки після «перебудови», зазнавши відчутного впливу західного року, диско, а пізніше – й інших молодіжних музичних напрямів (техно, реп, ейсід, хаус, ембіент, транс та ін.). Нині вона успішно адаптувалася до умов музичного радіо й телевізійного віщання, комфортно почуває себе у глобальній мережі Інтернет (існує компактний MPEG-формат, завдяки якому можна знайти практично будь-яку музику). Звичайно, таке розмежування є умовним, оскільки естрадна пісня й поп-музика інтенсивно змішуються. Інші пісенні форми, започатковані у 50-ті роки, не можна віднести до жодного із зазначених напрямів (пісні бардівська, авторська, студентська, блатна, дитяча тощо).

Музичне життя в Україні характеризувалося активізацією діяльності концертних закладів і організацій, збільшенням кількості відповідних теле- і радіопередач. Український радіоканал «Культура», спеціалізовані канали телебачення популяризують шедеври вітчизняної масової пісні 1960-1980-х – твори таких композиторів, як П.Майборода, О.Білаш, І.Шамо, С.Сабадаш, В.Михайлик та ін. Незмінною популярністю користуються, зокрема, «Київський вальс», «Пісня про рушник», «Ми підем, де трави похили» П.Майбороди. Пісні А.Кос-Анатольського «Коли заснули сині гори», «Зоряна ніч», «Гуцулка Ксеня» позначились яскравим впливом музичного фольклору карпатських українців, а «Солов'їний романс» та «Ой, піду я межі гори» – невичерпним потенціалом розвитку вокального виконавства. Зазначені пісні характеризуються мелодійністю, глибоким ліризмом, простою побудовою, які є важливими ознаками народної пісні.

Початок розпаду радянської системи був сприятливим і для розвитку української авторської пісні. Початок 1990-х рр. позначився становленням плеяди самобутніх авторів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів здібної мистецької молоді. У 1989 р. у Києві С.Рубчинським створено театр «Academia», що практикував проведення мистецьких концертів і фестивалів. Філії театру організовано також у Запоріжжі та Харкові. 1990 р. на базі театру було проведено III Всесоюзний, 1992 – міжнародний фестиваль авторської пісні «Білі Вітрила», а ще роком пізніше – фестиваль «Золоті Ворота». Київський культурно-просвітницький центр «Славутич» організував фестиваль під назвою «Без Подолу Київ неможливий» (1994 р.). В українській столиці діяли також Театр авторської пісні при Палаці культури Авіазаводу (І.Жук, В.Новіков, О.Рябинська, В.Семенов, С.Смолич), театр пісні «Гамаюн» (І.Винник, А.Леміш) та Театр-студія «Контакт» (керівник С.Рубчинський).

Втіленням нової стилістики вітчизняної авторської пісні став створений 1988 р. у Львові пісенний театр «Не журись», в якому концептуально співпрацювали Е.Драч, В.Жданкін, В.Морозов, К.Москалець та А.Панчишин.

Поява нової генерації композиторів-виконавців була ознаменована підвищеною вимогливістю в окресленні сюжетної канви творів, пошуками нової ритміки та інтонаційності. Ця тенденція яскраво втілилася у мистецькій діяльності композитора, поета і виконавця А.Матвійчука, який в результаті творчих пошуків створив свій Театр пісні під назвою «Анатолія» (2000 р.). Першою постановкою у ньому стала концертна композиція «Полустанок Любові». Після низки модифікацій та успіху у глядацької аудиторії її було оцінено музичною критикою як художньо довершений, насичений драматичною образністю та філософськими узагальненнями мистецький витвір. Жанр авторської пісні успішно репрезентує також А.Сердюк, на сьогодні автор 8 оригінальних сольних концертних програм. Вони реалізуються завдяки творчому потенціалові театру-кабаре «Олександрівський повіт», заслуженого ансамблю танцю «Запорожець», кінного театру «Запорізькі козаки» та провідних музикантів придніпровського міста.

Нинішній етап розвитку вітчизняного естрадного мистецтва характеризується професіоналізацією кадрів традиційних жанрів та творчими пошуками, що передбачають критичне переосмислення стандартів світового масового мистецтва. Триває жанрова диференціація музичного репертуару на основі врахування організаційних й технологічних можливостей та вивчення естетичних смаків і потреб аудиторії. Тому, хоча український масово-музичний ринок перебуває на маргінезі зацікавлень очільників західного шоу-бізнесу, а в умовах відсутності чіткої структурованості, недосконалості законодавства і пануванні «піратської» продукції є досить несприятливим і для українських митців, він продовжує розвиватись і формувати власні структури, що в перспективі можуть набути потрібної конкурентноздатності.

Розвиток української естрадної пісні на сучасному етапі відбувається у жорстких умовах її адаптації до ринкових умов, концептуальній перебудові форм адміністративного регулювання у форматі щойно окреслених структур вітчизняного шоу-бізнесу. Серед них на першому етапі цього процесу вирізнялися перші комерційні мистецькі агенції – «Комора», «Територія А», «Арт-Велес» та ін. Метою їх діяльності є популяризація естрадної музики, що виходить за межі традиційної естрадної пісенності й стимулювання творчого розвитку якомога більшої кількості українських і україномовних виконавців.

Для реалізації цього завдання існує плідний ґрунт: як було показано вище, сучасна українська масова естрадна музика охоплює велике коло жанрово-стилістичних явищ (зокрема, джаз, рок-музика, авторська пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика та межові синтетичні жанри), що у процесі свого поширення так чи інакше відтворюють закономірності попередніх періодів розвитку естрадно-пісенного мистецтва. При їх вивченні важливим є опора на концепції, що створювалися вченими різних напрямів у відповідь на окреслення й поширення таких закономірностей. Проте у сучасних умовах виникла ситуація, коли попередні класифікації підлягають істотному перегляду, хоча і є адекватними для своїх етапів теоретичного осмислення феноменів масової музичної культури (оскільки зорієнтовані переважно на контексти західного світу або Росії).

Усталена типологія пропонує насамперед хронологічний або жанровий принципи, що відбивають динаміку їх розвитку у сфері світової популярної масової музики. Найпростіша серед них схема ґрунтується на її поділі у наступних часових межах: стара масова музика (перша пол. ХХ ст. – ранній джаз, романс, танго та фокстрот), нова (1960-1970-ті роки – поп, рок, соул, диско, реггей, авторська пісня) і новітня (останні 10-20 років – хеві-метал, техно, реп, хаус, індастріел, ейсід). Проте щодо української пісенної естради, специфіки її розвитку зауважена можливість уточнення і конкретизації у виокремленні загальних стадій. Серед них виразно виокремлюються наступні етапи:

- формування основних закономірностей естрадно-музичного виконавства наприкінці XIX – початку XX ст. і окреслення головних його видів;
- довоєнна і повоєнна пісенна естрада, для якої характерний відхід від основних ліній світового розвою масового ринку внаслідок домінування тоталітарної концепції культурного розвитку, що спорадично долався зусиллями визначних музикантів переважно джазового спрямування;
- пісенна естрада останньої третини 1960 – початку 1980-х років, що охоплює епохи хрущовської «відлиги» і «застою», а в площині жанрово-стильового розвитку ознаменована активним перейняттям світових жанрово-стильових стандартів і окресленням їх самобутніх національних варіантів;
- естрадно-пісенна творчість останнього десятиліття XX поч. XXI ст.: стрімке розгортання альтернативних жанрових напрямів, активне експериментування зі стилістикою і музично-виразовими засобами; створення ефективних мистецьких структур; комерціалізація і набуття світового бізнесового досвіду у різноманітних сферах масової музичної культури.

Джерельні приписи

1. *Естрада* // Українська Радянська Енциклопедія. – К.: УРЕ, 1979. – Т. 4. – С. 60.
2. *Євтушенко О.* Українська рок-антологія: Легенди химерного краю / О.Євтушенко. – К.: Автограф, 2004. – 296 с.
3. *Закс Л.* О культурологическом подходе к музыке / Л.Закс // Музыка – культура – человек: Сб. науч. тр. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. – С. 9-44.
4. *Клитин С.* Эстрада: Проблемы теории, истории и методики: Уч. пос. / С.Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 192 с.
5. *Конен В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Конен. – М.: Музыка, 1994. – 319 с.
6. *Маркова Е.* Проблемы музыкальной культурологии / Е.Маркова. – Одесса: Астропринт, 2000. – 104 с.
7. *Мозговий М.* Фольклор в українській естраді / М.Мозговий // Вісник Прикарпатського ун-ту: Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. XIV. – С. 105-109.
8. *Мозговий М.* Історіографія проблем розвитку української пісенної естради / М.Мозговий // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського держ. гуманітар. ун-ту. – Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 54-59.
9. *Мозговий М.* Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради / М.Мозговий // Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. / За ред. В.Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2008. – № 10. – С. 72-80.

Резюме

Стаття присвячена сучасним напрямкам розвитку естрадної пісні в Україні. Розглядаються й систематизуються жанри сучасного естрадно-пісенного мистецтва, персоналії та найбільш вагомні події в житті української естради останніх років.

Ключові слова: естрадна пісня, українське мистецтво, виконавство.

Summary

The article is devoted development of modern directions of popular song in Ukraine. Examined and systematized genres of modern popular-song art, representatives and most considerable events in life of the Ukrainian stage of the last periods.

Key words: vaudeville song, Ukrainian art, performance.

УДК 7(477)

Сташук О.А. – канд. пед. наук, доц. РДГУ

ВІТЧИЗНЯНЕ МИСТЕЦТВО У ТРАНСКОРДОННОМУ СПІВРОБІТНИЦТВІ

Початок ХХІ ст. позначається інтенсифікацією світових інтеграційних процесів; не обминули вони й Україну. Реалії європейської інтеграції України підвищують роль її транскордонного співробітництва, є поштовхом для активізації загальнокультурної діяльності на прикордонних територіях. З огляду на світові тенденції загальнокультурного розвитку, актуальним для держави і її прикордонних областей, є активізація інтеграційної мистецької діяльності. Як засвідчує практика, така діяльність розвивається непослідовно. Не зважаючи на певні досягнення у цій сфері, наявні мистецько-культурні потенціали, значних зрушень у цьому не спостерігається. Відповідно, на міжнародних рівнях загальнокультурні позиції України представлені недостатньо, вітчизняному мистецтву у цьому не надається достатнього значення. Вважаємо, що вітчизняне мистецтво має увійти в європейський загальнокультурний простір, стати в ньому конкурентноспроможним і продуктивним гравцем.

Аналіз останніх досліджень з питань європейської інтеграції показав, що увага вітчизняних науковців в основному зосереджена на соціально-економічних, історичних, географічних та екологічних аспектах діяльності (В.Андрейцев, В.Фесюк, В.Шевчук, І.Ковальчук, І.Студенніков, Р.Філоненко, М.Пашко). Окремі аспекти тенденцій формування нової наукової методології, що містять в собі питання загальнокультурного спрямування, знаходимо у дослідженнях Т.Павлової, Л.Шевченко та ін. Що ж стосується аналітичного вивчення ролі вітчизняного мистецтва в транскордонному співробітництві, то ця проблематика майже не розглядається.

Метою розвідки є розгляд транскордонного співробітництва у культурно-мистецькій діяльності, визначення пріоритетів у цьому напрямі.

З огляду на поштовх інтеграційної активності України, поряд із геополітичними, економічними, екологічними, правовими та ін. проблемами, у процесах інтеграції України у європейські структури важливою є й мистецько-культурна діяльність. Здавна вітчизняна культура посідала особливе місце у загальнокультурних стосунках із сусідами, приваблюючи своєю оригінальністю [1; 192].

Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. характеризується посиленням творчої активності вітчизняних митців, художніх угруповань, організацій; виникає інтерес і зацікавлення у налагодженні творчих взаємозв'язків з європейськими мистецькими центрами. Стоїть завдання цілеспрямованого планування і упорядкування діяльності вітчизняних мистецьких інституцій з європейськими культурно-мистецькими структурами.

Транскордонне співробітництво є загальноприйнятним явищем для багатьох держав і становить «специфічну сферу зовнішньоекономічної, політичної, екологічної, культурно-освітньої й ін. видів міжнародної діяльності, що здійснюється на регіональному рівні та, охоплюючи усі загальні їхні форми, відрізняється необхідністю й можливостями активного їх використання, а також наявністю спільного кордону і необхідністю його облаштування, спільним використанням природних ресурсів, вирішенням проблем екологічної безпеки, широким спілкуванням населення сусідніх держав» [2; 25]. У цьому значенні транскордонна співпраця виступає елементом міжнародних відносин, суб'єктами якої є прикордонні території сусідніх держав, а мета співробітництва вбачається в отриманні спільної користі.

Уперше цей термін був запропонований 106-ю Мадридською конвенцією загальних принципів транскордонного співробітництва 1980 р. [2; 25]. Таким чином, мистецько-культурна діяльність становить специфічну сферу міжнародної діяльності з багатьма її формами і відрізняється необхідністю й можливостями активного використання для

отримання спільної користі. Вітчизняне мистецтво здатне стати суб'єктом транскордонного співробітництва, оскільки охоплює широке коло аспектів. Утім, на наш погляд, воно ще не відіграє тієї ролі у транскордонному співробітництві, яку повинне відігравати.

Означимо причини, що заважають використанню його потенціалу в євроінтеграційних процесах. До провідних віднесемо обмеженість можливостей вітчизняних митців щодо участі у спільних проектах, симпозіумах, конференціях тощо. Це впливає з особливостей суспільного життя наших співвітчизників, рівня благополуччя тощо. Недостатність фінансування лягає тягарем на учасників і творців спільних мистецьких проектів і програм. Адже фінансування подібних проектів є конкретизованим і відбувається переважно за рахунок зацікавлених осіб. Державна підтримка культурно-мистецьких заходів незначна, епізодична і нестабільна. Відповідно, маємо певну фактичну законсервованість мистецьких потенціалів, не повне використання їх потужностей. Дається взнаки і відсутність державних програм, що визначали б пріоритети розвитку й шляхи стимулювання співпраці між творчими інституціями України і Європи. Спостерігаємо недостатню інтегрованість України до європейської культури.

Причиною цього становища є перепони, що існують на рівні вітчизняних офіційних установ (і офіційної Європи). Перш за все, спостерігаємо відсутність чинника мистецтва і культури як важливої складової у політичній і соціальній сферах, що проявляється у різних аспектах життєдіяльності держави. Відтак страждає якість загальнокультурних і мистецьких напрямів, що накладає негативний відбиток на транскордонне співробітництво. Сьогодні складно організувати закордонну поїздку митців, працівників творчих установ, викладачів, студентів мистецьких ВНЗ на рівні провінційного міста. У той же час доволі мало в Україні і різноманітних мистецьких заходів із зарубіжжя – художніх виставок, театральних постановок, мистецьких експонувань тощо. Якщо столиця України перенасичена загальнокультурними заходами, то вони майже не проводяться у Луцьку, Рівному та ін. обласних центрах. Це стосується й виставкової діяльності. А саме у наближених до кордонів містах й повинні проводитись мистецькі заходи для ефективного використання їх у транскордонному співробітництві.

Майже не проводяться виставки вітчизняних митців за кордоном; лише окремі з них отримують можливість брати участь у міжнародних виставках, бієнале. До цього додамо й відсутність вітчизняних мистецьких центрів, покликаних акумулювати творчі інтереси митців.

Розв'язання цих та інших проблем, пов'язаних із загальнополітичними, політико-правовими, економічними аспектами, не можуть бути справою короткотерміною. Та й самотність вітчизняного мистецтва, його специфіка, збереження загальних стильових закономірностей і національних традицій дозволяють сподіватись на активну інтеграцію у європейські структури. Риси індивідуального стилю вітчизняних митців зумовлюють самотнє світовідчуття, поетику мистецьких творів, духовність, орієнтацію на національні здобутки. Дані чинники є «приваблюючими» для європейського глядача, посідають не останнє місце у транскордонному співробітництві і загальноінтеграційних процесах. У цьому контексті методологічне «значення для мистецької творчості має гуманітарний стиль мислення, ознаки якого – системність, діалогізм, контекстуальність, нелінійність, евристичність, інноваційність, креативність, рефлексивність. Орієнтація на діалог визначає розуміння мистецтва, пізнання національних мистецьких традицій і художніх здобутків інших народів» [1; 22].

Мистецькі діалоги, співпраця різних рівнів можлива за будь-яких умов; вона є необхідною для творчої реалізації митців. Сьогодні, коли мистецтво у різних країнах Європи розвивається переважно у межах модернізму, постмодернізму й ін. напрямів із загальним прагненням до полістилізму, зміни «світоглядної і художньої парадигми здійснюються у проблемному колі синергетики, якій іманентні «новий діалог людини і природи» (І.Стенгерс,

І.Пригожин), самоорганізація, крос-культурна взаємодія Заходу і Сходу, тенденції подолання мозаїчних уявлень щодо національного та світового мистецтва. У діалозі, передусім з європейськими художніми традиціями і витворюються стильові пріоритети українського мистецтва» [1; 22]. Пошук стильових пріоритетів вітчизняного мистецтва здійснюється шляхом подолання обмеженості, відсталості, завоювання позицій у європейських культурних центрах.

Нині в країні успішно функціонують спільні загальномистецькі проекти глобального характеру, діяльність яких виходить за межі культури і мистецтва. Саме таким є захід Міжнародного Благодійного Фонду, одним із завдань якого є створення в Україні мистецького телебачення, що стане об'єднувальною культурологічною платформою, хребтом розвитку культури, творчих проектів у державі й країнах Східної Європи, носієм європейських цінностей і культурного надбання. До реалізації залучені громадські діячі, представники міжнародних і громадських організацій: швейцарський культурний Фонд, німецький «Гете-Інститут», Французький культурний центр, Центр документації й інформації НАТО в Україні, Східно-Європейський Інститут Розвитку, Програми академічних обмінів ім. Фулбрайта в Україні, Бюро інформації Ради Європи в Україні. Фонд має представництво у Празі, Парижі, Лондоні, Токіо й 14 областях України.

У процесах культурно-мистецької інтеграційної діяльності значення мають довготривалі міждержавні угоди на рівні Міністерств і відомств. Відзначимо угоду про співробітництво між Міністерством культури України та Міністерством культури Республіки Польща, підписану 2003 р., що передбачає співробітництво у галузі культури, науки та освіти для підвищення якості двосторонніх зв'язків у галузі. Дана угода передбачає низку конкретних культурно-мистецьких заходів – виступи театральних і хорових колективів, обмін художніми виставками, проведення спільних фестивалів тощо. Існує й багато інших угод про культурно-мистецьке співробітництво України з державами Європи, але названа передбачає великий спектр діяльності у різних видах мистецтв, на різних рівнях і для різних вікових груп [8; 1]. Саме такі різномасштабні домовленості між державами Європи повинні переважати у майбутньому. Але на сьогоднішній день актуальним є вирішення проблеми підвищення спроможності вітчизняних мистецько-культурних інституцій, посилення їхнього впливу на процеси європейської інтеграції України.

Можна навести чимало прикладів відданості окремих вітчизняних митців, що презентують свої твори за кордоном, популяризуючи українську культуру. Наприклад, мистецькі проекти проф. Львівської національної академії мистецтв Марти Токар та ст. викл. РДГУ Іванни Токар. Уже понад 10 років вони презентують свої твори (художній текстиль, gobelen) в різних країнах Європи, зокрема в Польщі (у містах Кам'яна Гура, Ковари, Кросно), беручи участь у спільних мистецьких проектах (плернер-симпозіум художньої тканини «Мистецтво волокна» (Ковари), Бієнале художньої лляної тканини «Від Кросно до Кросно» (Кросно), міжнародні майстер-класи різних рівнів тощо).

Традиційними стають подорожі вітчизняних митців до Польщі, Чехії, Туреччини та ін. країн. Пленерні живописні етюди, натурні архітектурні замальовки, завершені живописні композиції, – далеко не повний перелік творчої роботи за кордоном. Так, на початку 2011 р. у виставковій залі Рівненського відділення НСХУ відбулось відкриття художньої виставки рівненського митця Миколи Годуна, що здійснив подорож до Турції. На виставці представлені різножанрові живописні і графічні твори, виконані за час перебування у Турції. Аналогічні поїздки здійснили й інші митці; і подібне характерне для Рівного, Луцька, Львова та ін. прикордонних міст. Правда, майже в усіх випадках подібні акції проводяться за власною ініціативою і власний кошт. Доречним було б централізоване планування таких заходів, їх державне забезпечення, фінансова підтримка тощо. Даний вид діяльності здатен стати вагомим інструментом транскордонного співробітництва у мистецтві, якщо механізм

взаємодії державних структур із мистецькими організаціями буде адаптований у відповідності до сучасних загально-мистецьких реалій.

Саме такими виявились міжнародні Майстер-класи з народного ремесла, проведені у польських містах Ольштин і Кентсин. У роботі брала участь доц. РДГУ, вишивальниця Я.Вернюк, інші рівненські митці та студенти. Завершився захід участю у Міжнародному фестивалі «З мальованої скрині», на якому репрезентовано зразки декоративно-прикладного мистецтва. Утім, таких заходів, підтриманих державою, проводиться мало.

У свята загальнокультурного значення перетворюються виставки закордонного мистецтва у прикордонних обласних центрах. Так, у березні 2011 р. у м. Рівному експонувалась виставка польського плакату, присвячена 30-й річниці Польської «Солідарності» та новітній історії Польщі. Подорожувала вона у західних обласних центрах і викликала інтерес громадськості.

Колеги з іноземних ВНЗ також виступають ініціаторами експонувань. Прикладом цього є ініціатива факультету художньої творчості університету Марії Кюрі-Склодовської у Любліні, що передбачала обмін митцями, спільні творчі проекти на території України і Польщі. Реалізація таких заходів спрямована на підвищення якості художньої освіти в університетах, створення польсько-української транскордонної інфраструктури інноваційної діяльності. Подібні проекти заохочують викладачів і студентів мистецьких спеціальностей до активної творчої діяльності в рамках транскордонного співробітництва.

Отже, міждержавну діяльність у мистецтві краще розвивати між сусідніми культурно-мистецькими інституціями, об'єднаними географічною близькістю, спільним кордоном, транспортними шляхами, потенційними можливостями для розвитку інтенсивного прикордонного співробітництва. Транскордонне співробітництво виступає чинником інтенсифікації економічного і культурного життя центру і периферійних територій, сприяє переведенню енергії відцентрових тенденцій периферії держав, пов'язаних із просторовим розміщенням, у конструктивну енергію економічного зростання [3; 23]. Нинішнє гальмування процесів розвитку культурно-мистецьких єврорегіональних структур, у яких Україна бере участь, визначає необхідність координації дій і об'єднання фінансових можливостей їх учасників для інтенсифікації такого співробітництва, приділення їм уваги в регіональних і державних стратегіях розвитку.

У вітчизняні мистецькі процеси і процеси євроінтеграції внесла свої «корективи» світова економічна криза, що зменшила активність громадських організацій культурно-мистецького спрямування, рівень фінансування; проблемною залишається й реалізація творів мистецтва. Але попри складнощі, вітчизняна культура знаходиться у стані розвитку, а її роль для процесів інтеграції в Європу може і повинна бути більшою.

Джерельні приписи

1. **Крвавич Д.П.** Українське мистецтво: Навч. посіб.: У 3 ч. / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Львів: Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
2. **Кицюк І.В.** Теоретичні аспекти транскордонного співробітництва / І.В. Кицюк // Наук. вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – № 4. – С. 23-27.
3. **Максимчук М.В.** Транскордонне співробітництво як інститут розширення економічного простору України / М.В. Максимчук // Там само. – С. 17-23.
4. **Петрова О.М.** Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ – початку ХХІ ст.: Зб. ст. / О.М. Петрова. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 400 с.
5. **Психологія і педагогіка:** Учеб. пос. для вузів / Сост. и ред. А.А. Радугин. – М.: Центр, 1996. – 335 с.
6. **Титаренко Т.М.** Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності / Т.М. Титаренко. – К.: Либідь, 2003. – 376 с.

7. **Шаблій О.А.** Міжмовна інтерференція як психолінгвістична універсалія / О.А. Шаблій // Мовні та концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – Вип. 11. – Кн. 1. – К.: Вид. дім Д.Бураго, 2004.
8. **Національна культура** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http // sd. org. ua /nevs.php.id](http://sd.org.ua/nevs.php.id).

Резюме

Зроблена спроба визначення ролі вітчизняного мистецтва у транскордонному співробітництві. Вказано на пріоритетні напрями мистецько-інтеграційної діяльності.

Ключові слова: роль і значення мистецтва, мистецька співпраця, євроінтеграція.

Summary

In the article the attempt to define native culture and art in the general European processes of integration is made. The stiles of art and integration activities of the highest are indicated.

Key words: the roles and meaning of Art, artistic collaboration, European integration.

УДК 78.071.2

Ковалик П.А. – канд. мист-ва,
доц. Національного пед. ун-ту ім. М.Драгоманова

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

Сьогодні вимагає творчого переосмислення значимості для духовного життя нації хорової культури, стану розвитку її чинників (творчість, виконавство, педагогіка) та значення хорової музики у формування світогляду майбутніх диригентів, їхньої національної самосвідомості, музично-естетичних смаків.

Метою статті є визначення основних напрямів сучасної композиторської хорової творчості в контексті диригентсько-хорового мистецтва як культурного феномену.

Завданням хорознавчої науки є усвідомлення процесів розвитку сучасної української музики, вивчення особливостей функціонування вітчизняного хорового виконавства та напрацювання певної системи заходів з підтримки і розвитку системи навчання і виховання диригентів-хормейстерів у вищих спеціальних навчальних закладах.

Керівники хорових колективів активно вводять до репертуару твори нової музики, які, слід віддати належне, вирізняються високою художністю й майстерністю роботи з хоровою партитурою. Отже, спроба оцінки стану диригентсько-хорового мистецтва на матеріалі сучасної української музики є, на наш погляд, цілком виправданою.

Сучасна українська хорова музика вирізняється високою композиторською майстерністю та художньо-виконавською різноманітністю. Серед її зразків можна відзначити декілька напрямів, що об'єднуються загальною рисою – усі вони створюють основу для творчого зростання виконавців та інформують слухачів про напрями втілення актуальних проблем сьогодення – культурних, етичних, естетичних та художніх ідеалів

До сучасної музики першого напрямку належать твори, що культивують класичні орієнтири, де багатоголосся виникає з двоголосся та спостерігається тяжіння до гармонічного складу, ніж до контрапунктичного, а людський голос є головним музичним інструментом. Твори даного напрямку передбачають наслідування традицій, принесених до хорової музики засновником української композиторської школи М.Лисенком, продовжених Л.Ревуцьким і М.Дремлюгою.

Твори другого напрямку складають розділ сучасної української хорової музики – це партитури неофольклорного напрямку. В основі цих творів – українська пісенність, вокальність та кантиленність. Напрямок хорової обробки, яку започаткував М.Лисенко і продовжив М.Леонтович, відштовхується від стихії народної підголосковості. Друга гілка, яку презентує творчість О.Кошиця, характерна «відлунням» барокової епохи, ліричною кастовістю, а також веделівською проекцією розгорнутої, професійно оформленого багатоголосся. Цю тенденцію пізніше розвинули П.Козицький, Б.Лятошинський, і далі – через твори Є.Станковича, Л.Дичко вона розчинилася у стилізаціях народного елемента в оригінальних композиціях Ю.Алжнева, В.Степурка, О.Яковчука та ін.

Важливою жанровою галуззю сучасної вітчизняної композиторської творчості є твори третього напрямку – духовна музика православної традиції, що з'явилася на концертній естраді у 80-х роках ХХ ст. Аналіз культурно-історичних обставин, котрі передували хоровому руху в Україні межі ХІХ-ХХ століть засвідчує, що найвищі художні досягнення хорової музики завдячують церковній культурі, оскільки християнська церква протягом багатьох віків була духовним центром музичного професіоналізму.

Українські композитори принесли до світової культури оригінальні, суто національні прийоми музичного письма. Це стосується і нового напрямку у духовно-музичній творчості, що виник на рубежі ХІХ-ХХ ст. Його представниками є К.Стеценко, М.Леонтович,

О.Кошиць, Я.Яциневич, П.Гончаров, П.Козицький, М.Вериківський та ін. композитори. В основу їх художнього методу покладено давні церковні жанри, збагачені інтонаціями фольклору й досягненнями професійної композиторської творчості.

Прикладом розвитку цієї глибинної традиції можуть бути духовні твори Є.Станковича, М.Скорика, В.Степурка, Л.Дичко, А.Гаврилець, М.Шуха та ін. композиторів сучасності, що виникли на тлі грандіозних звершень й перебудов у політичному і культурному житті України наприкінці ХХ ст.

Характер духовних творів сучасних українських композиторів свідчить про новий етап у розвитку музики духовно-релігійного напрямку, її жанрового оновлення, функціонального призначення. Це, перш за все, має прояв у співвідношенні канонічного начала з елементами концертності в духовно-музичному творі, що призводить до відокремленості літургійних творів від богослужіння, їх відносної самостійності, художньої самоцінності та дозволяє визначити нове жанрове утворення – концертні літургійні твори.

Ще одним напрямом у сучасній музиці є хоровий авангард останньої чверті ХХ – поч. ХХІ ст. – явище, для якого характерними є нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність пульсу, оновлена музична мова, іноді співставлення у різкому контрасті співацьких манер – академічної й народної. До цього напрямку належить не лише додекафонна і сонорна музика, але й новотональна, коли ідеї літературного тексту висловлюються за допомогою яскравих музичних засобів. Прикладом слугують твори В.Сильвестрова, В.Польової.

Ускладнення мови сучасного хорового письма, застосування нових засобів гармонії, ритму допомагають співакам вдосконалювати свою художню й технічну майстерність, розвивати тонкість слуху, музичного смаку, набувати контрапунктичної гнучкості. Нові твори, не зважаючи на високий рівень сучасної вітчизняної хорової школи, часто йдуть попереду можливостей виконавського мистецтва. Проте, як зазначає Б.Тєвлін, саме «це дозволяє хоровому диригентові шукати нові вокальні барви, штрихи звуковедення, розкривати вишукане сплетіння голосів, розуміти архітектоніку епізодів, відчувати паузи, не боятися жорсткості акордів» [3; 117]. Розуміння сучасної хорової музики не приходить само по собі. Для цього потрібна ґрунтовна творча робота з колективом. Сучасні хорові партитури вимагають від співаків вільного володіння інтонаційним матеріалом, засвоєння й співування, вміння досягнути «терміни» складної інтерваліки, інтелектуального та емоційного проникнення. Знайомство співаків із сучасною музикою сприяє накопиченню запасу музично-слухових вражень та нової інтонаційності.

Партитури кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризуються докорінними змінами у ладотональній структурі музики: одночасно із збагаченням мажору і мінору, розповсюдженням діатонічних ладів проявляються нові ладові системи, що відрізняються природою і внутрішніми зв'язками; широко використовується політональність. Усе частіше зустрічаються розвинуті мелодичні побудови, ґрунтовані на послідовному сполученні декількох інтервальних ходів, що вимагає від співаків вміння вільно і плавно переходити з одного регістру голосу до іншого і, відповідно, змінювати в процесі співу механізм звукоутворення.

Особливої уваги вимагає засвоєння гармонічної мови сучасних хорових партитур. Наш музичний слух вихований переважно на гармонічних співзвуччях терцового складу. Проте, в сучасній музиці розповсюдження набули квартові, квінтові й секундові сполучення. У пошуках нових засобів виразності композитори йдуть шляхом індивідуалізації акордів. Так народжуються нові співзвуччя із змішаною структурою. Тому в колективі необхідною є робота з розвитку гармонічного слуху на основі не тільки класичної, але й сучасної гармонії. Включаючи до репертуару колективу сучасні твори, керівник всебічно їх аналізує. Детальне вивчення музичного матеріалу дає можливість керівникові хору точніше підійти до розкриття авторського задуму, передбачити ті виконавські труднощі, що з'являються при

співі, намалювати шляхи їх подолання, визначити послідовність розучування творів і ті технічні прийоми, що цьому сприятимуть.

Не менш важливо здійснювати розгорнутий аналіз музичного матеріалу спільно з учасниками хору безпосередньо під час репетицій. Такий аналіз допомагає співакам глибше поринути в образний світ твору, зрозуміти його зміст, виявити характерні особливості викладення й розвитку тематичного матеріалу, усвідомити виразне значення тих або інших музичних засобів. Від того, наскільки зрозуміли співаки музичний твір, а саме – особливості побудови хорової тканини, залежить успішність подальшої роботи.

Отже, сучасний диригент-хормейстер повинен володіти широкими знаннями, багатою ерудицією, при цьому у найрізноманітніших галузях: від сольфеджіо, історії музики і вокалу до педагогіки і психології. Широкі й ґрунтовні знання, ерудиція керівника хору, в тому числі й професійна, добре відчувається артистами хору, адже, щоби колектив повірив диригентові, правоті його творчих задумів і намірів, він повинен переконати співаків. Це можливо лише за умови переважаючих знань диригента-хормейстера, здатності більше знати, далі бачити, краще зрозуміти. Тільки це допоможе йому утвердити свій авторитет.

Відповідно до вимог сьогодення, рисами диригента-хормейстера повинні бути, на наш погляд, поліфункціональність і універсалізм вмінь. У цьому сенсі можливо говорити про повернення до старовинного універсалізму доместиків і регентів, але у новій якості: сучасний диригент повинен бути ерудованим музикантом, теоретично і практично володіти усіма музичними мовами, представленими у хорovій літературі, жанрами і стилями хорового письма. Очевидно (цей момент може удаватися суперечливим), сучасний диригент не повинен за усіх випадків життя орієнтуватися на особисті смакові уподобання. Хормейстер-інтерпретатор може усвідомлювати чи не усвідомлювати свої справжні естетичні ставлення до музики, що виконується, але він повинен вміти за необхідності відсторонюватись від негативного упередженого ставлення до неї. Необхідно прагнути опанувати будь-яку музику: старовинну і ультрасучасну, церковну і світську, фольклорну і нефольклорну, європейську і неєвропейську.

Найважливішою якістю диригента-хормейстера є глибоке теоретичне і художнє змістовне знання національних хорових традицій, історичних стилів, композиторських шкіл, музично-мовних діалектів. Слід пам'ятати, що поряд з опрацюванням суто технічних елементів хорової партитури, чи не найголовнішим є відтворення образного змісту твору, його філософії, а це вимагає від хормейстера спеціальних знань з історії хорового виконавства, церковного співу, релігійно-філософського питання, теорії та історії культури. Цього потребує, першочергово, процес і творчого будівництва національної культури. Гострою практичною проблемою, що викликає неоднозначні оцінки спеціалістів, є освоєння різноманітними, наразі і академічними, хорами народної співочої манери. У наші дні в Україні фольклорне музикування помирає і цьому процесові неможливо зарадити. Як вважають спеціалісти, зокрема О.Бенч-Шокало [1], освоєння барв, співочих прийомів фольклорного ансамблевого музикування професійними чи любительськими хорами – одна з можливостей зберегти частину цього скарбу, зробити його живим компонентом сучасної культури. Проте практична проблема хорового виконавства полягає у тому, що народна співоча манера значно відрізняється від академічної. Остання походить від традиції церковного співу і «генетично» несе у собі естетичний ідеал і поетику християнського менталітету. Цей духовний спадок, як ми вважаємо, не менш цінний і актуальний для сучасної України, ніж традиція національного фольклору, і він настільки ж гостро потребує збереження і розвитку. Тому ми солідарні з тими професіоналами-хормейстерами, хто відстоює стильову чистоту і звукову «гомогенність» академічного співу. Ця позиція зовсім не заважає підтримувати і розвивати фольклорну орієнтацію інтонаційної манери і репертуару народних хорів (професійних і любительських). Для цього, зрозуміло, професійний хормейстер повинен володіти не тільки теоретичними знаннями у галузі

етномузикознавства, але й також особливими практичними знаннями і навичками. Отримати такі знання і навички можливо лише шляхом безпосереднього знайомства з фольклорним мистецтвом, методом усного навчання, що є іманентним народному селянському мистецтву. Додамо, що справжній знавець народного хорового інтонування повинен знатися на фольклорних діалектах України (навіть спеціально не підготовлений слух розрізняє наспіви і співочі манери, припустимо, жителів Карпат і Полісся).

Важливою якістю сучасного хорового диригента є, або повинна бути, висока творча здібність і активність. Зрозуміло, це твердження не применшує ролі творчого начала для всіх історично попередніх етапів і відповідних типів хормейстерського професіоналізму. Але у порівнянні з ними, сучасна музична практика вимагає від диригента-хормейстера значно більшої інтенсивності творчих дій. Зокрема, це виявляється у підвищенні значимості індивідуального художнього трактування твору та спеціальному виокремленні елементу імпровізації. Сучасна практика і вся історія виконавства довела існування так званого індивідуального магнетизму. На рівні з реальним існуванням таких якостей, як смак, талант, воля, існує й уміння диригента примусити співаків слухати його, сконцентрувати увагу виконавців на собі. Не зайвим буде навести слова видатного диригента-хормейстера сучасності Б.Тевліна щодо секрету підтримання творчої форми: «Кращого засобу, ніж узятися до вирішення нових творчих завдань, я не знаю» [3; 56]. І в цьому сенсі особливого значення набуває робота над сучасною музикою, адже опрацьовуючи усі її складності і диригент, і співаки підіймаються на наступний щабель професійного і художнього росту.

Найкращі зразки композиторського письма видатних майстрів ХХ – початку ХХІ ст., що збагачують виконавські можливості хорових колективів, висувають перед хормейстерами низку складних професійних завдань. Від хормейстера вимагаються глибоке розуміння теоретичної основи твору, відмінний слух і пам'ять, значна диригентська технічна підготовка, загальний культурний рівень, вміння проникнути до мелосу кожного голосу, драматургії твору, до істинного темпу, динаміки, знання секретів інтонування, вирішення задач дихання, дикції, різноманітних образних звукових ефектів, знаходження тісного взаємопорозуміння з колективом. У кожному новому дійсно талановитому творі таїться іскра цікавого, невідомого, й нам, хормейстерам, необхідно працювати задля того, щоби запалити з неї вогонь яскравої музики.

Визначення основних напрямів розвитку сучасної композиторської творчості в хорових жанрах у контексті диригентсько-хорового виконавства, особливості її використання у фаховій підготовці хорових диригентів, інтерпретаційний та хорознавчий аналіз духовно-музичних композицій українських авторів і є причиною необхідності осмислення хорового мистецтва як феномену культури на сучасному етапі, в умовах сьогодення, осмислення механізмів впливу хорового мистецтва як культурно-історичного феномену на життєдіяльність українського суспільства.

Джерельні приписи

1. **Бенч-Шокало О.** Український хоровий спів. Актуалізація за звичаєвих традицій: Навч. пос. / Ольга Григорівна Бенч-Шокало. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
2. **Лашенко А.П.** Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури // Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури / А.П. Лашенко. – Вип. 28. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 1998. – С. 13-24.
3. **Тевлин Б.** Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Борис Тевлин / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2001. – 280 с.
4. **Торба О.** Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблеми жанру / Олександр Торба // Культурологічні проблеми української музики (наук. дискусії пам'яті академіка І.Ф. Ляшенка). – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2002. – С. 276-296.

Резюме

Здійснено аналіз загальних рис сучасної української музики для хору, її жанрових різновидів, характерних особливостей мови хорового письма і завдань, які постають перед диригентом-хормейстером в процесі її опрацювання та інтерпретації.

Ключові слова: диригент-хормейстер, духовні твори, хоровий авангард, хорове мистецтво.

Summary

The article analyzes common features of modern Ukrainian music for chorus, its genre varieties, features of chorus' writing language and challenges facing the conductor (choirmaster) during its processing and interpretation.

Key words: conductor (choirmaster), spiritual works, choral avant-garde, choral art.

УДК 785:792.73

Сметана О. – ст. викладач РДГУ

ФОНАЦІЙНІ РЕЗЕРВИ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ

Однією з характерних ознак сучасного культурного життя України є розширення міжнародних контактів, зокрема й у сфері виконавського мистецтва та музичної педагогіки. Це зумовило ряд особливостей сучасного виконавства, до яких можна віднести активне входження вітчизняного мистецтва у міжнародну виконавську практику, збільшення стильової різноманітності естрадної музики.

Із практичного досвіду відомо, що досягнення професіоналізму у форматі накопичення фонаційних резервів естрадним співаком – важлива проблема. Саме тому для її вирішення на сучасному етапі розвитку естрадного виконавства стає можливим використати досягнення суміжних галузей наукових дисциплін, які до останнього часу спрацьовували інтуїтивно. З'явилась можливість залучення наукового аналізу у процесі постановки вокальних м'язів та систематизації вокально-технічних навичок естрадного співака завдяки ряду фонетичних та психологічних дисциплін: фонетичній вокалу, методики вокальної самопідготовки, біоакустики, музичної психотерапії та фоносемантики. Тому як у методичних, так і музикознавчих дослідженнях розглядаються психологічні аспекти, оскільки «...мовна фонація дає композитору матеріал, пов'язаний з виявом психологічного відчуття» [8; 7]. Отже, створення теорії і вироблення на її основі системи навчання естрадного співу не можливо без поєднання різних галузевих наук. Тобто, лише комплексний підхід забезпечить вирішення проблеми навчання та виховання співаків естрадного жанру. Цієї думки дотримуються, зокрема, такі науковці і педагоги практики, як Менабени А. [4], Вербов А. [2], Смельянов В. [3], Морозов В. [5].

Мета роботи: на основі сучасних наукових розробок і вивіренних практикою методологічних підходів розглянути біоакустичні та функціональні складові процесу формування фонаційного резерву естрадного співака та його вокальних навичок.

Процес співу – рух різних груп голосової м'язової системи людини. В результаті постійних і систематичних занять він переходить у систему автоматизованих набутих навичок. Виходячи з теорії І.Павлова «Про умовні рефлекси» [3], можна зробити висновок, що їх формування стосується і вокальних навичок, рухомих за своєю природою.

Поглиблене вивчення даного питання показує, що процес формування вокальних навичок естрадного виконавця підпорядкований визначеним закономірностям і виражається у певній логічній послідовності. *Дана стаття розглядає наступну проблематику:*

- визначення оптимально правильної роботи голосового апарата естрадного співака і звукоутворюючих систем голосу з метою вироблення природного, без напруження і форсування, інтонаційно чистого, колоритного за тембром звуку;
- застосування оптимальних звукоутворюючих систем при співі голосних і цілих слів у різних позиціях діапазону голосу при середній силі звуку;
- досягнення автоматизму руху всього звукоутворюючого комплексу, його удосконалення у процесі виконання численних варіантів музичних завдань.

Досягнення автоматизму набутих вокальних навичок дає можливість звільнитись співакові від затисненості, хаотичності руху голосових м'язів і у перспективі сприятиме позитивному вирішенню проблем творчого характеру.

У сучасній естрадній науці співу часто домінує схема так званої «горлової» парадигми, у якій пріоритет у тріаді «дихання – резонатор – горло» надається кінцевій ланці. Таке твердження є можливим у зв'язку з розвитком техніки, зокрема, використання мікрофонного підсилення звуку. Натомість, рентгенологічні дослідження відомого лікаря фоніатра Ісшікі та японського фоніатра Янадіхаре науково розкрили процес роботи гортані і голосових

складок співаків. Стало очевидним, що догма «Дихайте як зручно» і, навіть, «...як заманеться» призвела до негативних наслідків, включаючи й покалічені голоси, коли вокальна кар'єра новоспечених естрадних співаків закінчувалася, не встигнувши розпочатися, поступалася місцем новим прийомам і засобам творення звуку.

Проте, у практиці роботи багатьох відомих майстрів вокального співу і досвідчених педагогів, ще й сьогодні, побутує особлива думка про першочерговість у співі дихання, гортані, резонаторів і про беззаперечну перевагу у цьому процесі дихання і резонаторів. Резонаторне настроювання та відчуття власного вібраційного самоконтролю – цей вірний механізм звукоутворення – не можна втрачати ні за яких обставин, оскільки, втративши резонанс, перестаєш бути співаком. Натомість не можна заперечувати значення голосових зв'язок, без яких, власне, не може статися співак. Навіть досконалі й треновані голосові складки не в змозі самостійно видобувати звук великої потужності. Виміри показують, що у середині звукового тракту звуковий тиск сягає 155 Дб і більше. Ця, дивовижно руйнівна сила звуку здатна «спалити» голосові складки. На жаль, таке звуковидобування часто трапляється у роботі недосвідчених естрадних співаків, які, намагаючись досягти потужної сили звуку тільки напругою голосових складок, травмують себе (дисфонія, афонія, вузлики голосових складок та ін.). Вирішення проблеми криється, перш за все, у вмілому використанні роботи резонаторної системи. Оскільки один найпростіший резонатор, який є природнім «мікрофоном» посилює потужність звуку на 30-40 Дб, тобто в 5-10 тисяч разів.

Індивідуальний тембр голосу зумовлений анатомічними особливостями голосового апарата, але залежить також від злагодженої роботи голосових складок, дихання і від роботи резонаторів. Тому у процесі навчання можна, у деякій мірі, впливати на якість тембру. Прикладом тому служить виправлення горлового та носового призвуків. Отже, на тембр можна впливати, регулюючи роботу голосових складок (змінюючи характер звукоутворення, регістрові зони) і роботу артикуляційних органів.

Вихідна сила співочого звуку визначається величиною розмаху коливальних рухів голосових складок, тобто, амплітудою їхніх коливань. Амплітуда коливань голосових складок залежить від дихання, від підв'язкового тиску. Залежність між величиною підв'язкового тиску та силою звуку спрацьовує до відповідної межі, оскільки, надмірний підв'язковий тиск викликає перенапруження голосових складок. Цим пояснюється падіння сили фонації естрадного співака при значному формуванні дихання. Стан резонаторних порожнин дуже суттєво впливає на шкалу розширення фонаційних резервів, особливо це відноситься до ротоглоткового каналу, який є своєрідним рупором – природні «мікрофони» – не тільки здатні посилювати звук, вони ще й мають величезну захисну функцію, властивість оберігати голосові складки від травм та виснаження.

У сучасному естрадному виконавстві для недосвідченого співака, окрім вокально-музичних труднощів, зберігаються й інша прихована складність: вона (музика) не стільки співається, скільки декламується, емоційно-надривно горланиться, ледве гучно бормочеться, імітується і т.п. Речитативно-мовний принцип звукоутворення (фонація) не має захисного механізму для голосових складок. Проблема сучасних співаків-початківців полягає у тому, що вони намагаються речитативно-мовною манерою співу за рахунок напруги голосових складок посилити звучання голосу. А це, як вже зазначали, призводить до захворювання голосових складок. На нашу думку, вирішення проблеми вбачається в одному: потрібно використовувати резонансно-вокальний принцип у виконанні «мовних» фрагментів твору, як це і роблять кваліфіковані співаки, захищаючи свій голос від травмування. Використання резонансного принципу фонації вирішує й іншу проблему сучасної вокальної музики: проблему співу на *piano*.

При мовній фонації звук не буде летючим навіть у перших рядах зали, він «загальмує» у роті співака, оскільки за влучним висловом Джакомо Лаурі-Вольпи є «мертвонародженим». А при використанні резонансного резерву фонації будь-яке *pianissimo*

потужно заповнює великі концертні зали. Це ж, знову таки, властивість голосу майстра-професіонала, що досягається внаслідок роботи механізму резонаторної фонації.

Словник іншомовних слів характеризує термін «резонатор» (від латинського *resono* – звучу у відповідь, відгукуюсь) – як систему (або тіло), де виникає або може виникнути резонанс [6; 577]. Акустичним резонатором (далі просто резонатором є будь-яка пустотіла ємність, наповнена повітрям, яка з'єднана з навколишнім середовищем (атмосферою). Повітря має винятково пружні властивості, тобто, здатність активно вібрувати. Саме повітря і є основою для роботи резонаторів. Відмінною властивістю акустичного резонатора є те, що він «відгукується» (резонує) тільки на ті звукові частоти коливання, які збігаються з його власною резонансною частотою. Якщо направити звук у резонаторний «поршень» людського організму, який охоплює вокальні порожнини (трахея, гайморові пазухи, фронтальні пазухи і т.п.), утворяться коливання (стоячі хвилі). Частота цих коливань і висота видобутого звуку буде залежати суто від об'єму повітря. Однією з унікальних резервних фонаційних властивостей резонаторів є те, що для посилення звуку вони не потребують додаткової зовнішньої енергії. Фізична наука пояснює цей феномен тим, що при використанні резонаторної системи коефіцієнт корисної дії багаторазово збільшується. Без резонаторів основна частка енергії витрачається дарма, зокрема, перебільшення роботи артикуляційних органів, непотрібне нагрівання, подолання опору та інше. Стосовно естрадного співака це означає, що вміння користуватись власними вокальними резонаторами звільнить його голосові складки від надмірних перевантажень. Звук (вокальний видих) перейде у співі зі складок на енергію резонаторів. Сам по собі резонатор не зазвучить. Для зародження звуку необхідний вібратор – збудник первісних коливань – голосові складки. Сила звуку вібратора може бути не значною, практично не гучною, тому що всю роботу у процесі посилення звуку візьмуть на себе резонатори. Отже, голосові складки співака дають початковий поштовх, а резонатори і дихання стимулюють фонацію звуку. Чим збалансованіша робота дихання і резонаторів, тим краще озвучені резонатори, тим яскравіший і тембрально наповнений голос співака, тим далі відбувається траєкторія його «польоту».

У теорії резонансного співу, розробленої проф. Московської консерваторії В.Морозовим [5], визначено наступні функції резонаторів: енергетична, генеративна, фонетична, естетична, захисна, індикаторна.

1. Енергетична функція полягає у посиленні голосу людини у багато разів. Опанувавши у повній мірі навичками резонаторного вокального співу, естрадний співак здатний озвучувати великі концертні зали, переборюючи звукову завісу оркестрового супроводу, долати теситурні труднощі [7; 663], і при цьому без будь-якої перенапруги і захворювань голосового апарата співака протягом багатьох років його професійної діяльності. Енергетична функція резонаторів постає не тільки у безпосередньому посиленні звуку, але й у збільшенні звукового шляху (польотності). Щоб звук став польотним в естрадного співака необхідно сформувати відчуття так званого «близького звуку», який з'являється завдяки конструктивній організації роботи резонаторної системи. «Близький звук» – це відчуття звуку поза голосовим апаратом. У слухача такий звук буде викликати відчуття, що співак знаходиться десь поруч, а не на далекій від нього сцені.

2. Генераторна функція резонаторів полягає у тому, що не складки, а резонатори змушують звучать голос саме так, а не інакше. Отже, голосові складки без резонаторів утворюють звук далекий від музичної довершеності і зовсім не схожий на голос людини. Саме у резонаторах слабкий, «непристойний» звук, добутий складками набуває тембрових відтінків, сили і польотності.

3. Фонетична функція резонаторів. Мова людини, а тим паче, вокальний спів, були б нечіткими й незрозумілими, якби слова не поділялися на склади, а склади не містили б у собі голосні звуки. Завдяки рухливості ротової порожнини людини, а також язика, здатному

приймати різні положення, можемо формувати якісні фонемні звуки. Головна роль тут належить голосним звукам, вони допомагають зрозуміти зміст слова.

Яким чином людині вдається вимовляти різні голосні звуки? Завдяки великій рухливості язика, губ і нижньої щелепи, ротова порожнина перетворюється у постійно змінюваний за об'ємом та формою резонатор. Крім того, змінюється й шлях, яким має пройти повітря. Саме від об'єму і шляху залежить тип голосної, яку в даний момент ми вимовляємо.

4. Естетична функція резонаторів. Резонатори додають голосу красиве, об'ємне, темброве забарвлення. Світова вокальна педагогіка оптимізує цей процес усіма способами, прагнучи викоринити неприємні на слух відтінки горлового, зв'язкового тембру.

5. Захисна функція резонаторів. Ми вже згадували про те, як небезпечно співати на складках, намагаючись посилити звук голосу лише м'язовим напруженням. Оскільки, співочі резонатори мають властивість посилювати голос без сторонньої, додаткової енергії, то перетворення більшої частини енергетичних витрат співака у звук, можна назвати надбавку в силі голосу, що дають нам резонатори – дарованою енергією.

Слух людини організований таким чином, що звуки однієї висоти вона сприймає гостріше, ніж звуки іншого висотного положення, хоча вони видобуваються з однаковою силою. Це анатомічні особливості будови слуху людини. Слід відзначити, що резонатори у випадку оптимального настроювання реформують голос таким чином, що він потрапляє у зону максимальної чутливості слуху. Завдячуючи трансформації, голос співака без будь-якого посилення набуває гучності. Завдяки вмінню налаштувати резонаторну систему оптимальним чином, співак отримує надійного помічника (охоронця) у ролі резонаторів, які виступають гарантом ефективної та багаторічної роботи голосових складок.

6. Індикаторна функція резонаторів. Резонуючи у порожнинах дихального тракту, звук викликає різні відчуття сили коливання повітря. Така чутливість обумовлена наявністю віброрецепторів (нервових закінчень) у м'язових тканинах, особливо, на внутрішніх слизових оболонках. Якщо прикласти руку до грудей, можна виразно відчути тремтіння грудної клітини на низьких звуках – це відбувається завдяки резонансові звуку в трахеї. Резонанс у гайморових пазухах носової порожнини при наявності або відсутності відчуття вібрації у цій ділянці свідчить, що звук потрапив «у маску». Відчуття «маски» одне з найважливіших для професійного естрадного співака [3; 118]. Зважаючи на те, що співак здатний внутрішньо відчувати коливання від резонансу, він спроможний керувати настроюванням резонаторів, домагаючись їх оптимальної роботи. Іншими словами, ми не навчилися б користуватися резонаторами, якби їх не відчували. У цьому полягає основна індикаторна функція резонаторів.

7. Активізуюча функція резонаторів. Це визначення того, що резонатори стимулюють свою ж роботу. Тобто при визначеному оптимальному настроюванні резонаторної системи відбувається стимулюючий вплив на роботу самих резонаторів і на роботу гортані та голосових складок. Таке явище має фізіологічну основу і відбувається рефлекторно. Тобто співак не в змозі свідомо запустити цей процес – він проходить автоматично, при оптимальній роботі резонаторної системи. Досягнувши один раз визначеного рівня резонансу естрадний співак у повній мірі зможе розкрити власні фонаційні резерви та механізми само підтримки у процесі співу. У цьому випадку резонанс бере на себе значну частину роботи з активізації інших резонаторів.

Таким чином, розглянуто найбільш важливі фізіологічні і функціональні складові фонаційного процесу співу й формування голосу естрадного співака. Не претендуючи на вичерпну завершеність розгляду даної теми, варто зазначити, що визначальна роль у процесі систематизації фонаційних резервів естрадного співака відводиться принципу повторюваності: багаторазового повторення одних і тих же м'язово-дихальних, вокальних та

мовленнєвих «операцій», що викликають оптимізацію всієї системи голосоутворення і відповідають професійним стандартам та вимогам сучасного естрадного виконавства.

Джерельні приписи

1. *Асафьев Б.* Речевая интонация / Б.Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 135 с.
2. *Вербов А.М.* Техника постановки голоса / А.М. Вербов. – Л., 1991.
3. *Емельянов В.В.* Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – СПб.: Изд-во «Лань», 2003. – 192 с.
4. *Менабени А.Г.* Методическая подготовка студента при обучении в классе сольного пения на музыкальном факультете / А.Г. Менабени. – М., 1973.
5. *Морозов В.П.* Язык, понятный всем на земле / В.П. Морозов // Наука и жизнь. – № 10. – 1980. – С. 110-114.
6. *Словник іншомовних слів* / За ред. чл.-кор. АН УРСР О.С. Мельничука. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974. – 775 с.
7. *Універсальний словник-енциклопедія.* – К.-Львів, 2001. – 1576 с.

Резюме

На основі сучасних наукових підходів, власного виконавського й педагогічного досвіду формування фонаційних резервів голосу та вокальних навичок естрадного виконавця розглядаються оптимальні процеси роботи голосового апарата і звукоутворюючих систем голосу.

Ключові слова: резонатор, співак, голос, фонація.

Summary

This article is based on the modern scientific approaches, author's performing and pedagogical experience in the field of forming of the singing voice skills. It views the most urgent problems of the mentioned theme.

Key words: resonator, crooner, voice, phonation.

УДК 784(477)

Дука П.П. – *ст. викл. кафедри постановки голосу РДГУ***ТРАДИЦІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО СТАНОВЛЕННЯ В УКРАЇНІ**

Традиції українського вокального мистецтва сягають своїм корінням у давнину, ґрунтуючись на педагогічних засадах, що формувалися впродовж багатьох віків у світській та духовній культурі.

Музична культура слов'ян у часи родового суспільства була пов'язана з народними святами та обрядами, що склалися з пісенних й танцювальних жанрів. Пісня посідала вагоме місце в житті і побуті людини, творилася і передавалася в усній традиції. В передхристиянську добу існувала чимала кількість обрядових та календарних пісень: колядки й щедрівки, гаївки й веснянки, купальські й обжинкові, весільні пісні та похоронні голосіння.

Із прийняттям християнства Русь вступила в іншу фазу культурного розвитку. Під впливом Візантії з'являються нові форми християнського культу, що значно відрізнялись від форм культу язичницького, але в народі «виникає певний синкретизм християнських вірувань і церковних обрядів із старим, звичним образом мислення і побутом» [2; 62].

Протягом століть релігійний культ був невід'ємною частиною духовного життя слов'янських народів. Професійне та аматорське виконавство поєднувалося з церковним співом, який посідав важливе місце у суспільно-громадському житті. Прагнучи тримати у покорі народні маси, церква ефективно використовувала такі засоби художнього впливу, як ораторське красномовство проповіді, архітектуру, живопис, театралізоване дійство, музику [1; 148]. В тогочасних церквах широко побутував хоровий спів, що відігравав значну роль у формуванні національного вокального мистецтва. І саме з культурою церковного співу значною мірою пов'язують уяву про вокальну обдарованість українського народу. В усіх існуючих на той час школах навчання співу мало суто практичний характер: певна мелодія демонструвалася голосом, окремо пояснювалися характерні інтонаційні звороти, ритми, а потім все закріплювалося співом. Знання передавалися в усній формі з покоління в покоління.

Отже, пісенна творчість українського народу, що складалася і збагачувалася протягом століть, є невід'ємною частиною його культурного та духовного розвитку.

Основу української вокальної школи становить фольклорний та церковний спів. Український традиційний спів – динамічна структура, що має різноманітні стильові відгалуження і зберігає свої яскраві своєрідні риси [1; 11]. А.Іваницький створив регіональну класифікацію українських народних пісень, що має 8 співочих стилів: карпатський, галицький, лемківський, поліський, волинський, наддністрянський, подільський, степовий [5].

Поряд із стародавніми пісенними традиціями, що продовжували розвиватися в календарній та родинній обрядовості, виникає новий фольклорний жанр – биліни, що уславлювали захисників рідної землі, народних героїв. Цей різновид героїчного епосу стає головним у народній творчості періоду Київської Русі, але згодом припиняє існування.

Розвиток українського церковного співу розпочався після запровадження християнства в Київській Русі, коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які створили перші церковні співочі школи [1; 11]. За свідченням історичних джерел, наприкінці XI ст. двір грецьких та болгарських співаків-доместиків був розташований за Десятинною церквою [10; 49]. Домественим співом називають стильовий напрям давньоруського співацького мистецтва. Осередком, де цей спів культивувався, була Києво-Печерська лавра. Першим співаком київського співу, ім'я якого дійшло до нашого часу називають Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, який до 1074 р. був

доместиком Києво-Печерської лаври; згодом – ігуменом, пізніше – єпископом Київської Русі, про що згадується у літописі 1108 р. [1; 37]. Із Києва церковний спів поширився по всіх українських землях, змінюючись під впливом місцевих народних традицій. Співаки опановували мелодіями «з голосу» і відтворювали з пам'яті. Це призвело до поступового становлення на Русі самобутнього вокального акапельного церковного співу, що в майбутнього набув великого поширення. Вітчизняні вчені зазначають, що з II пол. XI ст., наприкінці князювання Ярослава Мудрого, у Київській державі починає творитися «питомо українська церковна музика, відмінна від грецької і болгарської» [9; 10]. Перенесення на Русь із Візантії християнського співацького мистецтва стало прийняттям розвиненої візантійської культурної традиції. Становлення національної співочої школи у згодом визначалися впливами народної пісенності на церковно-вокальне мистецтво [1].

Упродовж X-XVII ст. церква була центром, де формувалася музичний професіоналізм. В українській церковній музиці виділяють два стилі виконання: монодичний (одноголосний) і багатоголосний.

Виникнення багатоголосного співу спричинило певні труднощі у запису музики старим крюковим способом. Це зумовило появу строчного співу – перехідної форми церковного багатоголосся.

Наступним етапом розвитку вокального мистецтва стало виникнення партесного співу, що почав використовуватися у практиці церковних хорів завдяки діяльності братських шкіл – Острозької, Львівської, Київської, Луцької та ін. Учені відзначають, що до нашого часу зберігся реєстр нот бібліотеки Луцького братства, до якого увійшло майже 300 партесних творів понад десяти авторів [10; 65]. Отже, високий рівень музичного виховання у братських школах I пол. XVI ст. сприяв подальшому розвитку професійного музичного мистецтва.

Провідним жанром вокально-хорової музики того періоду був партесний концерт – багатоголосний одночастинний хоровий твір. Величезна роль у розвитку партесного співу належить українському музичному теоретику, композитору, педагогу М.Дилецькому. У праці «Грамматика музикальна» (1677 р.) він заклав теоретичні й методико-виконавські основи цього жанру, що сприяли становленню у його музичному матеріалі мажорно-мінорного строю, який замінив систему гласів, а також замінив нотації на сучасну [4; 137-138]. Утім, поряд із партесним у XVII-XVIII ст. набув поширення поза церковний духовний спів. Творцями духовних пісень були культурні діячі, письменники й богослови П.Беринда, Д.Туптало, К.Транквіліон-Старовецький, Ф.Прокопович та ін.

Важлива роль у музичній культурі цього періоду належить кантам і псалмам. Кант має куплетну будову і чіткий ритм. Його виконують найчастіше у три голоси: верхні два йдуть паралельними терціями, а третій (бас) становить гармонічну основу. За змістом канти поділяють на філософські, урочисті (панегіричні), ліричні, жартівливо-сатиричні [10; 93]. Канти і псалми входили до репертуару мандрівних дяків, лірників, учнів Києво-Могилянської академії. Лірник найчастіше співав канти з хлопчиком-поводирем або іншим лірником, а третій голос грав на інструменті.

Поряд із кантами у вокальній музиці цього періоду з'являється пісня-романс, що виконувалася під акомпанемент клавикорду, бандури, торбану, пізніше – фортепіано або гітари. Цей вокальний жанр мав фольклорне коріння. Учені зазначають, що у яскравих народних піснях-романсах формувалася самобутній співучий стиль своєрідного українського бельканто. Йому притаманні лірична образність, вільний мелодійний розспів, вигадлива ритміка. У становленні і розвитку пісні-романсу одне з провідних місць належить українському філософу-просвітителю, поетові, митцеві, педагогові Г.Сковороді. З його музичної спадщини до наших днів дійшли канти «Пастирі милі» та «Ангели, знижайтеся».

Певним підсумком вокальної творчості українського народу стало видання Почаївського «Богогласника» (1791 р.). Це перша друкована в Україні збірка духовних

пісень, що містить 248 віршів із нотами, поділених на чотири розділи: пісні про Ісуса Христа, Богородицю, інших святих, покайно-моралізаторські [9].

За козацької доби спостерігався значний розвиток музично-вокальної освіти. Так, на Запоріжжі існували спеціальні школи, які готували професіоналів «вокальної музики і церковного співу». У співочій студії при Покровській церкві працювали уставники, які навчали найбільш здібних хлопчиків з усієї України нотній грамоті та церковному співу [10; 97-98].

Одним із творців українського хорового стилю у духовній музиці був композитор і співак М.Березовський. Він узагальнив досягнення вітчизняної та західноєвропейської хорової музики у хорових духовних композиціях. Твори митця вирізняються високою емоційністю, вишуканістю й художньою досконалістю («Літургія», «Причасні вірші»). Одним із найвидатніших досягнень композитора є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи мене во время старости». У цьому творі відбувається зіставлення 4-х частин циклу, поєднується ансамблеве та хорове виконання. Так композитор втілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту [10; 95].

Неабиякий вплив на становлення професійної вокальної музики в Україні мала творчість композитора, хорового диригента, співака А.Веделя. Його музика відзначається виразністю мелодики. Найбільш вражаючими є експресивні тенорові соло – драматичні декламації імпровізаційного характеру, близькі до українських дум [9]. Важливий вплив на формування стилю композитора мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Так, мелодика його «Херувимської» подібна до української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну». Завдяки своїй простоті й виразності, співучості й широті музика А. Веделя набула великої популярності, а його творчість відбивала гуманістичні ідеали епохи.

Вершин тогочасної музичної культури досягли хорові твори Д.Бортнянського, якого вважають реформатором церковного співу. Його творчість характеризується поєднанням найновіших на той час здобутків світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з українськими музичними традиціями. Митець написав понад 100 хорових творів – святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегічних та ін. Серед них – дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Ці твори поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом. Стиль Д.Бортнянського відзначається інтонаційним багатством, своєрідністю прийомів поліфонічного письма, логічністю форми.

Окрім хорової музики, майстер створив кілька опер, «Концерт для цимбал з оркестром», «Концертну симфонію», сонати для клавесину, квінтет, започаткувавши в українській музиці ряд камерно-інструментальних жанрів. Написані ним на італійські лібрето опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій» ставилися у театрах Венеції [3].

Охарактеризувавши становлення і розвиток вокального мистецтва в Україні, доходимо висновку, що українське вокальне мистецтво виникло ще в дохристиянські часи та існувало у формах традиційного і культового співу. У ньому вкорінені мотиви усної народної творчості, що вирізнялася самобутністю й неповторністю. Упродовж багатьох століть було нагромаджено значне творче багатство, створені оригінальні музичні жанри, види, стилі вокальної музики, а також виховано плеяду співаків та композиторів.

Джерельні приписи

1. **Гордійчук М.** Фольклор і фольклористика: Зб. статей / М.Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1979. – 252 с.
2. **Антонюк В.** Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник / В.Антонюк. – К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.

3. *Грінченко М.* Історія української музики / М.Грінченко. – 2 вид. – Нью-Йорк: Український музичний інститут, 1961. – 192 с.
4. *Дилецький М.* Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / М.Дилецький. – К.: Музична Україна, 1970. – 109 с.
5. *Іваницький А.* Українська музична фольклористика / А.Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 319 с.
6. *Іванов В.* Нове про Глухівську школу / В.Іванов // Музика. – 1988. – № 6. – С. 23.
7. *Корній Л.* Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до I пол. XVIII ст.) / Л.Корній. – Київ, Харків, Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1996. – 315 с.
8. *Корній Л.* Історія української музики. Частина друга (друга половина XVIII ст.) / Л.Корній. – Київ, Харків, Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1998. – 388 с.
9. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики / Б.Кудрик. – Л.: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
10. *Художня культура України:* Навч. посіб. для ЗОШ України / Л.Масол, С.Ничкало, Г.Веселовська, О.Оніщенко / За заг. ред. Л.Масол. – К.: Вища школа, 2006. – 239 с.
11. *Історія української музики в 6 т.* / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського / Редкол.: М.Гордійчук та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. I.: Від найдавніших часів до середини XIX ст. – 447 с.

Резюме

Розглядаються етапи становлення вітчизняної вокальної музики.

Ключові слова: вокальна музика, композитори, творчість.

Summary

The stages of becoming of home vocal music are examined.

Key words: vocal music, composers, work.

УДК 787(477.81)

Горіна Л.І. – *ст. викладач РДГУ;*
Мельничук С.Ф. – *проф. кафедри народних інструментів РДГУ*

СТАНОВЛЕННЯ ДОМРОВОЇ ШКОЛИ НА РІВНЕНЩИНІ

Належність домрового мистецтва до української національної спадщини тривалий час залишалася предметом дискусій. Тому *метою даного дослідження є* розгляд розвитку виконавства на народних інструментах.

Питання еволюції народного музичного інструментарію вивчали відомі музикознавці: Г.Хоткевич [8], С.Фамінцин [7], М.Лисенко [4], А.Гуменюк [2], Л.Черкаський [9]. Історичний аспект народно-інструментального виконавства краю досліджували Є.Бортник [1], П.Шиманський [10], М.Пономаренко [5], Б.Столярчук [6].

Кожний музичний інструмент зберігає життєдіяльність завдяки тільки йому притаманним засобам виразності. Домра – народний інструмент, що будучи залученим до професійної музичної освіти, зіграв велику роль у розвитку народно-інструментального мистецтва. В організації системи народно-інструментальної музичної освіти в Україні домрі належала провідна роль. У 20-х роках ХХ ст. в Україні утворюються центри з підготовки професійних виконавців на народних інструментах. До 1935 р. класи домри відкрито в консерваторіях Харкова, Києва, Одеси, 13 музичних технікумах, дитячих і вечірніх музичних школах обласних центрів України, що дало початок професійній підготовці виконавців-домристів, педагогів, керівників самодіяльних народно-інструментальних колективів [1; 18].

Засновниками регіональних шкіл гри на домрі були В.Комаренко (Харків), М.Геліс (Київ), Г.Казаков (Львів), М.Лисенко (Харків, Київ), М.Білоконев (Київ), В.Івко (Донецьк), В.Бортник, Б.Міхеєв (Харків), В.Гапон (Одеса), О.Олійник (Одеса).

Поштовхом до розвитку професійного виконавства і, відповідно, музичної освіти на домрі став I Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах (1939 р.). Тут виконавці на квінтовій 4-струнній домрі виступили зі складним скрипковим репертуаром: Концерт Ф.Мендельсона, Рондо В.А.Моцарта, Концерт Ре-мажор Н.Паганіні тощо. Домристи-лауреати С.Якушкін, Г.Казаков, М.Марецький, О.Троїцький, М.Лисенко показали, що чотириструнна домра має значні переваги над триструнною. Це підтверджувалося і тим, що з 13 домристів учасників огляду виконавців на триструнній домрі було лише 3.

Із 30-х років ХХ ст. домрове мистецтво почало інтенсивно розвиватись у напрямі сольного виконавства. Видатними виконавцями на чотириструнній домрі стали Заслужений діяч мистецтв УРСР Ф.Коровай, Б.Міхеєв, лауреат міжнародного конкурсу М.Васильєв, заслужений артист України В.Івко.

Яскраві специфічні прийоми звуковидобування сприяють створенню українськими композиторами оригінальної домрової літератури. Це п'єси та твори великої форми як композиторів професіоналів (Д.Клебанова, І.Ковача, В.Полевого, К.Мяскова, М.Скорика), так і домристів-виконавців (М.Лисенка, В.Івка, Б.Міхеєва, О.Олійника та ін.).

До 40-х років ХХ ст. на значній території України було поширене мандолінно-гітарне музикування. Навіть у Київській консерваторії спеціальним інструментом вважалася мандоліна, а з 1936 р. – домра. Популярністю у населення користувалися й виступи виконавців-аматорів.

На Рівненщині поряд із хоровими, драматичними колективами утворювалися струнні інструментальні ансамблі, учасниками яких є виконавці на мандоліні та чотириструнній домрі. Навчання гри на домрі здійснювалося в колективах, що утворювалися з ініціативи громадських товариств та навчальних закладів.

Так, цікавий за складом інструментальний ансамбль виник наприкінці 20-х років з ініціативи Рівненського православного товариства, керівником якого був Є.Дубровін.

Учасницею цього колективу стала В.Цендерова. В 20-х роках у Рівненській українській гімназії існували любительський хор та оркестр народних інструментів, до складу яких входили мандоліни, гітари та балалайки. Згодом струнний оркестр народних інструментів, укомплектований триструнними домрами та балалайками, діяв у Рівненській російській гімназії. Цей оркестр професійно виконував п'єси В.Андрєєва, українські та російські народні пісні.

На Рівненщині одним із перших популяризаторів домрового мистецтва був П.Циркалюк, уродженець м. Білосток Люблінського воєводства (Польща). З 1927 року він брав участь у хоровому та музичному гуртках м. Здолбунова, грав на домрі, балалайці. З 1929 р. служив у польській армії, після служби створив у с. Здовбиця невеликий струнний оркестр. У 40-х роках П.Циркалюк організовує струнні оркестри у Рокитнівській середній школі, Межиріцькому будинку культури. У репертуар цих колективів він включає українські народні пісні, твори композиторів-класиків та сучасних авторів. У 1965 р. Петро Ісаакович закінчив Дубенське культурно освітнє училище.

Починаючи з 1939 року, з відкриттям музичних шкіл та відділів народних інструментів у них, почався інтенсивний розвиток академічного виконавства на домрі. Знанням виконавцем на домрі в м. Рівне, першим викладачем класу домри в музичній школі був К.Дячук-Ставицький. Наприкінці 20-х років він самотужки вивчив нотну грамоту, грав на домрі, балалайці. З 1929 р. працював артистом оркестру народних інструментів під керівництвом Рожицького, брав участь у концертах у Польщі. З відкриттям музичної школи в м. Рівне (1939 р.), працює в ній викладачем класу домри, балалайки, гітари, а 1946-1947 рр. – артистом оркестру в Рівненському музично-драматичному театрі. Створює ансамблі, виступає як соліст, працює в Костопільському педагогічному училищі. 1954 р. Костянтин Єрофійович прийнятий на роботу артистом-домристом ансамблю народних інструментів кінотеатру ім. Коюрніча у Львові, а з 1956 р. – музикантом ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу.

Внесок у методику викладання гри на домрі в м. Рівному зробив М.І.Пономаренко, випускник Луганського музичного училища (1953 р.), Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (1959 р.). З 1953 р. працює викладачем класу домри в Рівненській ДМШ. Із відкриттям музичного училища (1955 р.) – перший викладач класу домри. Перший набір домристів до Рівненського музичного училища здійснено у 1956 р. Серед перших випускників – Р.Цмінський, В.Пипченко.

У 60-х роках М.Пономаренко створює учнівський унісон домристів у складі 15 осіб, з яким виступає у багатьох концертах міста, здійснив записи на Львівському телебаченні. Він – учасник струнного квартету викладачів музичного училища у складі: К.Дячук-Ставицький (домра-прима), Р.Цмінський (домра-прима), М.Пономаренко (домра-альт), М.Сухомлін (домра-тенор). Із 1968 р. викладає в Рівненському педінституті, а з 1980 р. працював на посаді доцента музично-педагогічного факультету. Організатор і керівник самодіяльних та навчальних оркестрів народних інструментів, М.Пономаренко є автором понад 30 наукових праць й творчих робіт, серед яких – «Інструктивно-методичні вказівки для керівника шкільного струнного оркестру» (К., 1963), «Методичні вказівки з організації навчальної роботи зі шкільним оркестром народних інструментів» (К., 1963), редактор партії домри та упорядник збірника «П'єси українських композиторів для домри з фортепіано» (К., 1985). Упорядкував 8 зб. методичних розробок, рецензував понад 20 збірників науково-методичних робіт, навчальний посібник «Музичний фольклор України». Серед його випускників: Р.Цмінський – викладач Рівненського, П.Матусевич – викл. Тернопільського музучилищ, В.Пшеничний – викладач Рівненської ДМШ.

Після закінчення Харківської консерваторії (1958 р.) деякий час клас домри в Рівненському музичному училищі викладав В.І.Пономаренко. З 1961 р. він – керівник

оркестру українських народних інструментів хору міського Будинку культури, а з 1963 р. працював керівником оркестру народних інструментів Черкаського музичного училища.

У 1960-1966 рр. викладачем класу домри в Рівненському музичному училищі працював Р.Цмінський, постійний учасник квартету домристів.

У 1964 році К.Дячук-Ставицький закінчив Львівську консерваторію і з цього часу працював викладачем у Рівненському музичному училищі до виходу на пенсію. Учасник квартету та ансамблю домристів, веде активну концертну діяльність.

Першим викладачем класу домри та ініціатором створення кафедри оркестрового диригування в Рівненському культурно-освітньому факультеті КДК (1971 р.) є П.Свердлик, випускник Львівської консерваторії ім. М.Лисенка (клас проф. Г.Казакова).

Багаторічна педагогічна робота у галузі домрового виконавства належить В.В.Пипченку, випускнику Рівненського музичного училища 1961 р. (клас викл. Г.Глотка), Харківського інституту культури 1968 р. (клас проф. В.Бортника).

Плідна викладацька робота у Дубнівському культурно-освітньому училищі (з 1968 р.), Рівненському інституті культури (з 1972 р.) сприяла зміцненню домрової школи, поповненню новими кадрами педагогічні колективи музичних шкіл міста та області.

У 1979-1985 рр. на кафедрі оркестрового диригування працювала Л.А. Боднар. У 1982-1985 рр. вона навчалася в асистентурі-стажування з диригування в Ленінградському інституті культури ім. Н.Крупської (клас проф. Мусіна). З 1985 рр. – ст. викл. Львівської музичної академії ім. М.Лисенка.

Новими педагогічними кадрами поповнюється викладацький склад Рівненської музичної школи. Це Т.Мінтюк (її випускники: В.Лавренчук – викл. ДМШ № 2, С.Кириліна – викл. Рівненського музичного училища, І.Онофрійчук – викл. ДМШ № 1), Є.Манухіна, учасник оркестру народних інструментів міст Любомля, Володимир-Волинського, Рівного, Л.Краснова – керівник квартету домристів, ансамблю домристів «Унісон». Їх учні є постійними учасниками шкільних та обласних конкурсів.

У 70-ті роки з відкриттям Рівненської ДМШ № 2 пропагандистами домрового мистецтва стали М.Тищенко, М.Бордюг, В.Лавренчук, В.Ейсмонт, С.Пікуза.

Випускник Білоруської консерваторії (1964 р., клас П.Погодського) М.Тищенко певний час був директором Рівненської ДМШ № 2, де створив міцну матеріальну базу для музичної освіти на народних інструментах. Підібравши педагогічний колектив із високим рівнем викладання гри, зокрема на домрі, створив професійні народно-інструментальні колективи. Сприяючи творчій роботі відділу народних інструментів, заохочував викладачів до пропаганди цього інструменту, сольного виконавства. Лауреат фестивалів і конкурсів самодіяльного мистецтва, член обласної асоціації Національної музичної спілки – М.Тищенко написав 2 Концерти для домри з оркестром народних інструментів. Його твори звучали в звітних концертах композиторів області та багатьох ін. концертах.

У 1970-1990 рр. розгорнув активну творчу діяльність викладач Рівненського музичного училища В.Жиляєв. Учасник Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах (1977 р.), випускник Харківського інституту мистецтв, він неодноразово виступав з програмами в залі Рівненського музичного училища. З 1990 р. – соліст, художній керівник і диригент оркестру російських народних інструментів «Славяне» при культурно-освітньому центрі «Неллія» в м. Рига. Його випускники: Г.Троценко – артистка ансамблю Харківської філармонії, С.Бандер – викладач Сумського музичного училища, О.Кравчук – солістка Саратовської філармонії, С.Заїченко – викладач Рівненського музичного училища.

У 1974-1984 рр. викладачем Рівненського музичного училища працював домрист В.Зелений – нині Заслужений артист Росії. У 1975-1976 рр. – випускниця Рівненського музичного училища та Харківської консерваторії Майя Михайлівна Зміїна-Цибіна. У 80-ті рр. клас домри поповнився ще двома педагогами – С.Заїченко та Л.Лакомською.

С.М. Заїченко – випускниця Харківського інституту мистецтв (1979 р., клас проф. В.Міхеліса), з того ж року – артистка ансамблю Луганської філармонії. З 1982 р. працює викладачем Рівненського музучилища, учасник ансамблю «Джерела» Рівненської обл. філармонії (кер. М.Костючок). Грала в дуетах із В.Жиляєвим (домра) та Т.Юшковою (ф-но). Її випускники: П.Качанов – артист Національного оркестру народних інструментів, Т.Литвинець – лауреат республіканського (1951 р.), дипломант міжнародного (1996 р.) конкурсів серед учнів музичних училищ [6; 18]; зараз вона – викл. Донецької музичної академії; Касянчик Н., Приходько Н., Марковець В. – випускники Донецької музикадемії. Світлана Миколаївна не тільки навчала своїх студентів техніки виконання гри на домрі, але й прищепила любов до інструменту, який звучав у її руках розмаїттю барв.

Л.Лакомська у 1982 р. закінчила Львівську консерваторію (клас проф. Г.Казакова). З того часу – викладач, учасник оркестру народних інструментів Рівненського музучилища. Серед її учнів є лауреати обласних і регіональних конкурсів. Це випускники та студенти Одеської музичної академії ім. А.Нежданової (Гажаман В., Журавель В., Годованюк С.); дипломант Всеукраїнського конкурсу «Провесінь» (м.Кіровоград, 2007) Годованюк С., лауреат регіонального конкурсу виконавців на народних інструментах (м.Донецьк, 2010) Долматюк М.; студенти ВНЗ України, викладачі ДМШ класу домри: О.Примаковська, Р.Січкарук, В.Кромпф, С.Теслюк, О.Зозуля, О.Возняк. Людмила Василівна – провідний викладач-методист зі спеціалізації «домра», постійний член журі обласного конкурсу виконавців на народних інструментах серед учнів ДМШ у номінації «домра». Читає лекції на курсах підвищення кваліфікації ДМШ м. Рівне та області.

На освітянській ниві домрове мистецтво поповнилося новими випускниками консерваторії. Це С.Приходько (кер. Зразкового ансамблю домристів Рівненської ДМШ № 2, Народного аматорського оркестру народних інструментів «Оберіг»), Т.Холодова – викладачі цієї ж школи і викладачі класу домри Рівненського музичного училища. За час роботи на освітянській ниві репертуар домристів поповнився творами різної тематики та жанрів, а також творами місцевих композиторів. Тепло сприймають рівняни концертні твори А.Гуцала, М.Михайленка, А.Білошицького, Є.Дербенка, М.Тищенко.

Випускники Рівненського інституту мистецтв спеціалізації «народні інструменти» (домра) – Н.Долгорука, І.Онофрійчук, Н.Пінчук, О.Климюк, О.Савчук – є організаторами та керівниками шкільних ансамблів, учасниками оркестрів народних інструментів. Поряд із викладацькою роботою ведуть активну концертну діяльність, виступають як солісти-інструменталісти у супроводі ансамблів та оркестрів народних інструментів. Їх вихованці беруть участь в обласних конкурсах серед учнів ДМШ, є лауреатами обласних та регіональних конкурсів в номінації «домра», продовжують навчання у ВНЗ.

Таким чином, до 70-х років ХХ ст. у Рівному була сформована повноцінна мережа музичної освіти. Виконавська діяльність педагогів та учнівської молоді навчальних закладів сприяє популяризації домрового мистецтва в області, концертній діяльності інструментальних колективів філармонії, зокрема ансамблю народних інструментів «Джерела», солістів-інструменталістів і малих народно-інструментальних форм.

Джерельні приписи

1. **Бортник Е.А.** Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс... канд. искусств. – К., 1982.
2. **Гуменюк А.** Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967.
3. **Горіна Л.І.** Історія виконавства на домрі: Метод. рекомендації / Л.І. Горіна. – Рівне: РДГУ, 2009.
4. **Лисенко М.** Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К., 1955.

5. **Пономаренко М.І.** Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині (народні інструменти) / М.І. Пономаренко. – Рівне, 1992.
6. **Столярчук Б.Й.** Рівненське музичне училище (1955-200): Бібліографічний довідник / Б.Й. Столярчук. – Рівне: Перспектива, 2000.
7. **Фаминцын А.С.** Скоморохи на Русі / А.С. Фаминцын. – СПб.: Алетейя, 1995.
8. **Хоткевич Г.** Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків, 2002.
9. **Черкаський Л.М.** Українські народні музичні інструменти / Л.М. Черкаський. – К.: Техніка, 2003.
10. **Шиманський П.Й.** Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ ст.: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П.Чайковського / П.Й. Шиманський. – К., 1999.

Резюме

Розглядається еволюція становлення домрового інструментарію на Рівненщині.

Ключові слова: домра, інструментальне виконавство, Рівненщина.

Summary

The evolution of becoming of domra tool is examined on to the Rivne area.

Key words: domra, instrumental performance, Rivne area.

УДК 786.8(477.81)

**Пономаренко М.І. – доц. Кременецького Г-Ш ім. Т.Шевченка;
Корчага В.Г. – проф. кафедри муз.-пед. ф-ту РДГУ**

БАЯН І БАЯНІСТИ РІВНЕНЩИНИ

Баян – один із найпоширеніших народних інструментів в Україні, а отже і Рівненщині. У порівнянні з іншими інструментами – бандурою, домрою, цимбалами, лірою, сопілкою, він має невелике історичне минуле. Баян походить від більш простих музичних інструментів – гармонік, що з'явилися у другій половині XIX століття.

Великий внесок у розробку нового зразка хроматичної гармоніки з готовими акордами у лівій руці зробили визначні майстри й виконавці Белобородов та Стерлігов, а російський аматор-гармоніст Орланський-Титаренко назвав цей інструмент Баяном на честь легендарного співця билин – Бояна.

Сучасна баянна школа, спираючись на існуючі традиції, характеризується бурхливим розвитком усіх його складових: удосконалення і реконструкція музичного інструментарію, створення оригінального репертуару в усіх існуючих формах, жанрах і стилях – від народного, квазікласичного – до авангардних течій. Створена науково-теоретична база методології і методики викладання, активна пропаганда жанру. Змінилась і функція баяна, як народного інструменту: з переважно розважальної на художньо-естетичну. За останні роки впроваджуються нові прийоми гри, виконавського стилю. Нове покоління багатотембрових, регістрових баянів наділене необмеженими віртуозними можливостями, різнобарвністю штрихової палітри, чіткістю артикулювання, безліччю інших засобів.

У баянно-акордеонній школі розвивається тенденція камернізації ансамблевого виконавства шляхом включення народних інструментів в ансамблі з «класичними» інструментами – смичковими, фортепіано, органом, а також камерними та симфонічними оркестрами.

В Україні баян почав поширюватися на початку XX століття, а з 20-30 рр. клас баяна відкрили і в музичних закладах. Наприкінці 30-х років у Київській консерваторії була створена кафедра народних інструментів, яку очолив проф. М.М. Геліс.

На Рівненщині баян отримав загальне визнання у 40 – початку 50-х рр. минулого століття, коли в музичній школі м. Рівного відкрито відділ народних інструментів. Одним із перших виконавців на баяні був Леонід Вікторович Жевченко (1926 р.н.). Працюючи в Рівненській обласній філармонії, він також брав участь у розвитку художньої самодіяльності міста. Зокрема, у 1953-1955 рр. акомпанував хору міської поліклініки (кер. М.Пономаренко). 1959 р. Л.Жевченко закінчив Рівненське музичне училище (клас баяна Г.Глотка), а 1969 р. Львівську консерваторію (клас проф. А.Оберюхтіна); із 1964 р. – викладач кафедри музики і співів на філологічному факультеті Рівненського педінституту, а з 1973 р. веде клас баяна в Рівненському інституті культури. 1987 р. – доцент, член обласної асоціації композиторів Рівненщини.

Серед його учнів – народний артист України, співак Микола Гнатюк, проф., декан музично-педагогічного факультету Нижневартівського педінституту (Росія) В.Текучев, доц. кафедри народних інструментів РДГУ, канд. мистецтвознавства О.Трофімчук та ін.

Як композитор Л.Жевченко написав багато вокальних, хорових творів. Створив чимало обробок для баяна та оркестру народних інструментів. Зокрема, «Фантазія на теми українських народних пісень», «Фантазія на молдавські теми», «Поліська кадрили». Серед кращих інструментальних оркестрових творів «Українська фантазія», «Фантазія на теми пісень Великої Вітчизняної війни», супровід до хореографічної сьюїти «Вінок Дунаю».

У 50-х роках започаткували свою творчу ходу баяністи-композитори Ярослав Андрійович Калюх (1931-1994 рр.) та Володимир Павлович Кирильчук (1931 р.н.), які в

своїй творчості оспівували поліський край. Я.Калюх закінчив Житомирське музичне училище, працював у смт. Гощі директором РБК, згодом очолив місцеву музичну школу, де викладав баян. Окрім відомої «Вечірньої пісні», що ввійшла до золотого фонду українського радіо, були популярні й інші його пісні – «Вечірня мелодія», наприклад, звучала у кінофільмі «Зорі Дніпрові».

В.Кирильчук закінчив Дубенський культосвітній технікум (1960 р.), потім Рівненський інститут культури (1979 р.). Жив і творив у с. Тучин Гощанського р-ну. Працював директором сільського клубу. Власні пісні розучував із місцевим самодіяльним хором, яким керував тривалий час.

Варто згадати ще одну яскраву особистість того часу – Петра Ісаковича Циркалюка (1909-1985 рр.). Ампатор, ентузіаст, самотужки навчився грати на домрі, балалайці, баяні. Наприкінці 40-х років створив оркестр народних інструментів у Рокитнівському РБК, пізніше керував оркестром у Межиріцькому будинку культури. На обласних фестивалях та оглядах художньої самодіяльності оркестри П.Циркалюка посідали призові місця. Консультативну, методичну допомогу надавав йому відомий рівненський педагог М.Пономаренко.

Новий етап розвитку баяна на Рівненщині пов'язаний з відкриттям у місцевій музичній школі відділу народних інструментів. Очолив його викладач по класу баяна та акордеона Дмитро Федорович Залевський (1910-1983 рр.). Музичну освіту він здобув у Київському музичному технікумі (1939 р.). З 1945 року працював в оркестрі Київського оперного театру, з 1974 р. – артист Рівненського облмуздрамтеатру. У 1948-1974 рр. – викладач Рівненської ДМШ. Д.Залевський був провідним педагогом і виховав плеяду музикантів, серед яких Володимир Андропов (Народний артист Росії), відомі на Рівненщині педагоги та виконавці: Ігор Пехтерев, Юрій Туровський, Людмила Гончарова, Алла Пасічна та ін. Д.Залевський був одним із кращих місцевих майстрів по ремонту баянів (акордеонів).

Великий внесок у розвиток баянного мистецтва зробили й інші викладачі цієї школи. Серед них: К.Мороховець (1929-1993 рр.) – випускник Полтавського музичного училища (1951 р.) і з цього ж року викладач Рівненської ДМШ. 1960-1989 рр. – зав. відділом народних інструментів. Серед його вихованців – викладач Київської Національної музичної академії ім. П.Чайковського В.Мельник.

1953-1985 рр. у школі працювала випускниця Львівського музичного училища (1950 р.) Неля Іванівна Горлова (1930 р.н.). З 1960 р. – керівник шкільного оркестру народних інструментів. Серед її вихованців – доцент, заст. декана музично-педагогічного факультету РДГУ М.Матвеев, викладач по класу баяна Б.Байдан.

1960 р. відділ народних інструментів у Рівненській вечірній ДМШ очолив випускник музучилища, викладач по класу баяна Борис Антонович Байдан (1939 р.н.), що 1969 р. закінчив Львівську консерваторію (клас проф. М.Оберюхтіна). У 1981-1985 рр. – завідувач сектором педпрактики та зав. навчальною частиною музичного училища. 1985-1992 рр. – викладач Рівненської ДМШ. Серед його вихованців: Г.Шихова – ст. викладач РДГУ, П.Наумчук – викл. Рівненського музучилища.

У 1974 р. започатковано концертну біографію тріо баяністів у складі Володимира Донця, Алли Пасічної, Ореста Підгурського. 1978 р. до них приєднався Анатолій Литвинов. Новоутворений квартет мав у своїй програмі понад 50 творів і завоював популярність серед населення міста та області. Педагоги-баяністи давали понад 20 концертів щорічно. А зустріч із керівником квартету баяністів Київської філармонії М.Різозем дала змогу поповнити програму репертуаром відомого столичного колективу. В концертах звучали твори: «Органна прелюдія мі-мінор» та Скерцо Й.С. Баха, «Козачок» із симфонії невідомого автора, «Зимовий ескіз. Свято на Молдаванці» В.Власова. У програмі були й авторські твори та обробки народної музики місцевого композитора В.Лістратова: «Гуцульська сюїта», «Інтермеццо».

На обласному огляді викладацьких та учнівських художніх колективів ДМШ квартет посів I місце. На II Всеукраїнському фестивалі «Зірки баяна на Запоріжжі» (2002 р.) музиканти квартету стали дипломантами, а участь у регіональному конкурсі (Тернопіль 2004 р.) принесла звання лауреатів.

У свій 70-річний ювілей ДМШ, викладачі народного відділу, зокрема й баяністи, примножують здобутки попередників, роблячи внесок у справу виховання юних талантів. Із натхненням сьогодні працюють О.В. Бордюг, Л.В. Кутенкова, В.Г. Решетов, В.О. Решетова, Н.В. Тарасюк, П.М. Тарасюк, М.Б. Тимошук, Т.М. Фурсова, О.О. Приходько.

У 60-ті роки минулого століття бажаючих навчитися грати було чимало, тож постало питання про відкриття у Рівному ще однієї ДМШ. Організатором та її першим директором став М.Ф. Тищенко. (1968-1974 рр. школа існувала при музично-хоровому товаристві України). Тривалий час доводилося працювати у непристосованих для навчання приміщеннях. 1988 р. ДМШ № 2 отримала новозбудоване приміщення. Сьогодні заклад очолює В.В. Марченко.

Народний відділ музичної школи має певні здобутки у справі виховання юних музикантів. Педагоги-баяністи разом із вихованцями беруть участь у творчих звітах, концертах. Випускники навчаються у середніх та вищих музичних закладах. Сформовано стабільний колектив викладачів класу баяна-акордеона. Серед них: Л.М. Ніколаєнко, О.П. Рогульська, Т.К. Підгурська, М.Ф. Тищенко, Н.І. Грабовська, Л.В. Пустовіт, О.В. Одемчук, П.О. Костенко (кер. оркестру народних інструментів).

1955 р., у зв'язку з відкриттям у м. Рівному музичного училища, почався новий етап розвитку музичного мистецтва.

Завідувачем відділу народно-духових інструментів та викладачем по класу баяна став випускник Київської консерваторії Г.М. Глотко (1924 р.н.). Вже у 1957 р. оркестр народних інструментів під його керівництвом посів I місце на обласному конкурсі, присвяченому фестивалю молоді і студентів у Москві. Оркестр підготував досить складну і різноманітну програму: «Полонез» та «Вальс» В.Андрєєва, концерт для домри з оркестром М.Будашкіна (соліст М.Пономаренко), арію Оксани «Прилинь, прилинь» з опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського (солістка Є.Ігнат'єва), українську народну пісню «Як дівчина жито жала» (соліст К.Староскольцев) й ін. твори. А секстет баяністів студентів училища під кер. Г.Глотка на республіканському фестивалі отримав II місце серед інструментальних ансамблів.

Оркестр народних інструментів училища виступав із концертами в музичних училищах Луцька, Тернополя, Житомира, Львівській консерваторії. 1970 р. посів I місце серед оркестрів народних інструментів музичних училищ Західної України. Протягом багатьох років оркестр брав участь й у культурно-мистецьких заходах міста та області.

1969 р. Г.Глотко організує на базі обласного Будинку профспілок оркестр народних інструментів, в якому, крім студентів та викладачів навчальних закладів, грали робітники заводів і фабрик міста. В колективі було понад 70 ентузіастів. Це кращий оркестр Рівненщини, що неодноразово ставав лауреатом обласних фестивалів. 1972 р. за високу виконавську майстерність та художню досконалість він став лауреатом республіканського фестивалю та отримав Золоту медаль і звання «самодіяльний народний».

У репертуарі оркестру кілька десятків музичних творів, серед них: «Українська фантазія» О.Холмінова, «Болгарська фантазія» П.Кулікова, «Хатинські дзвони» Ю.Семеняки, обробки народних пісень.

У липні 1974 р. Указом Президії Верховної Ради УРСР за високі показники та заслуги у розвитку музичного мистецтва Г.М. Глотку присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР».

За роки своєї праці Григорій Микитович виховав плеяду музикантів. Серед них: Б.Депо – народний артист України, засновник та диригент камерного оркестру Рівненської обласної

філармонії, В.Андропов – народний артист Росії, диригент Великого театру (Москва), О.Староскольцев – заслужений артист Росії, В.Гарбарук – диригент Львівського театру опери та балету, М.Корейчук – заслужений працівник культури України, декан музично-педагогічного ф-ту, проф. РДГУ та багато ін.

1962-1965 рр. Рівненське музичне училище очолював П.Ф. Андропов (1921-2004 рр.), випускник Львівської консерваторії (1957 р.). Викладав баян в училищі у 1957-1965 рр. Згодом працював у м. Тула (Росія). Серед його вихованців: Б.Байдан, В.Пачевський, А.Пасічна та ін.

У 1965-1967 рр. у музичному училищі працював В.І. Голубничий (1943 р.н.) – викладач баяна, концертний виконавець, лауреат міжнародного конкурсу (Німеччина, 1968 р., I премія). Закінчив Львівську консерваторію (1965 р., клас проф. М.Оберюхтіна). 1971 р. завершив навчання в аспірантурі Нижньо-Новгородської консерваторії (у проф. М.Чайкіна). З 1987 р. – завідувач кафедри народних інструментів Нижньо-Новгородської консерваторії, доцент. Виступав із сольними концертами в багатьох містах України та Росії. Гра В.Голубничого відзначалася бездоганною технікою виконання, тонким відчуттям стилю. Він з успіхом виконував як твори великої форми, так і оригінальні мініатюри, написані для баяна. В репертуарі В.Голубничого «Українська соната» для баяна Г.Комракова та ін. твори.

Протягом чотирьох років (1967-1971) викладачем по класу баяна в училищі працював М.А.Орчинський (1938 р.н.). Закінчив Житомирське музичне училище (1957 р.), Львівську консерваторію (1967 р., клас М.Бікадорова). 1971-1993 рр. викладач Рівненського інституту культури.

Певний внесок у розвиток баянного мистецтва зробили викладачі музичного училища – М.І. Сухомлин (1923-2002 рр.), Ю.Н. Кімстач (1948), В.М. Репейкін (1948 р.н.).

Після Г.Глотка оркестр народних інструментів училища очолив В.М. Лістратов (1945 р.н.). Закінчив Київську консерваторію по класу баяна (1971 р.) Член обласної асоціації композиторів Всеукраїнської музичної спілки. Автор творів для баяна, ансамблів (квартету баяністів), оркестру народних інструментів. Протягом багатьох років концертмейстер хору ветеранів м. Рівного (кер. П.Фесай).

Естафету викладацької та концертно-виконавської діяльності старше покоління передає молодшим баяністам. Серед них: Ю.П. Яковенко (1954 р.н.). Закінчив Харківський інститут мистецтв (1979 р., клас проф. В.Підгорного), учасник всеукраїнських, міжнародних фестивалів та конкурсів у Канаді (1983 р.), Німеччині (1994, 1996 рр.), Югославії (1996 р.), Києві (1998, 1999 рр.), ст. викладач Рівненського музичного училища. Серед випускників Ю.Яковенка: В.Сторожук, В.Піддубник, Ю.Рибак – викладачі ВНЗ різних рівнів акредитації.

Після закінчення Київської консерваторії (1993 р., клас проф. М.Давидова) в училищі працює В.С. Сторожук (1969 р.н.), соліст-виконавець, учасник всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів: Югославія (1991 р.), Київ (1992, 1998, 1999 рр.), Німеччина (1992, 1993, 1994, 1996 рр.). З 1987 року виступає в дуеті баяністів з Ю.Яковенком. В програмі дуету: «Органна токато і fuga Фа-мажор», «Органна фантазія та fuga До-мінор» Й.С. Баха, «Рондо-капрічіозо» Ф.Мендельсона, «Вокаліз до-дієз мінор» С.Рахманінова, «Концерт фа-мінор» із циклу «Пори року» (Зима) А.Вівальді, Концерт № 2 для фортепіано з оркестром (фінал) К.Сен-Санса, «Пустотливе награвання» В.Грідіна, П'єса у стилі «кантрі» В.Чернікова.

1992 р. В.Сторожук та Ю.Яковенко здійснили запис сольних програм, а також випустили у світ 2 аудіокасети та 3 компакт-диски з концертними програмами.

1966 р. у Рівненському державному педінституті відкрився музично-педагогічний факультет, викладацький склад і зокрема педагога-баяніста якого зробили вагомий внесок у розбудову музичного мистецтва на Рівненщині.

Першим деканом факультету став П.І. Сурганов, баяніст за фахом, випускник Одеської консерваторії. Багато випускників його класу працюють у ВНЗ України. Пізніше факультет

очолював М.П. Черниш, випускник двох педагогічних ВНЗ – Глухівського та Луганського. По класу баяна навчався у проф. С.Литвинова та В.Лапченка. Крім педагогічної роботи, М.Черниш проявив себе як композитор-пісняр. Його пісні друкувалися у місцевій пресі, видавництві «Музична Україна».

Із 1994 р. музично-педагогічний факультет очолює М.П. Корейчук (1947 р.н.). Випускник цього ж факультету (1972 р.), клас баяна – ст. викл. П.Сурганова. Як диригент навчався у проф. В.Толканьова та М.Пономаренка; відмінник освіти України (1992 р.), Заслужений працівник культури України (2003 р.), з 1982 р. – доцент, з 2007 р. – професор, голова Рівненської обласної асоціації композиторів НМСК України. Понад сотня виконавців вийшли з його класу. Серед них дипломанти Всеукраїнських конкурсів Д.Панібраць, В.Голуб, А.Хомич. М.Корейчук не тільки викладач по класу баяна, він виконавець, диригент, композитор. 1972 р. організував інструментальний ансамбль «Медіатор», в якому, крім студентів, брали участь викладачі-баяністи: І.Пехтерев, М.Матвеев, В.Корчага, І.Самалюк. З колективом співпрацювали відомі співаки краю: П.Дука, Н.Родь, Н.-М.Фарина, Є.Юрків, Т.Денисюк.

У репертуарі ансамблю багато авторських творів М.Корейчука: «Інтермеццо», «Прогулянка», «Вальс-скерцо», «Фантазія дощу», «Концертіно» для двох баянів та ін. Частина репертуару автор виконує на баяні у супроводі ансамблю. Твори, написані для «Медіатора», вирізняються оригінальністю та вишуканим аранжуванням. Авторські інструментальні п'єси та пісні виконуються на українському радіо та телебаченні. М.Корейчук автор музики до дитячої вистави «Чарівний глечик» у постановці Рівненського Академічного лялькового театру. А мелодія пісні «Край над Горинню», що виконувалась у фіналі творчого звіту області (м. Київ), звучить у позивних обласного радіо. М.Корейчук – автор навчального посібника «Вокально-хорові та інструментальні твори для студентів музично-педагогічних факультетів», автор бібліографічного довідника «Композитори Рівненщини». Очолюючи композиторську організацію області, Микола Павлович надає допомогу молодим композиторам, бере участь у створенні та роботі різноманітних конкурсів і фестивалів.

На початку 70-х років педагогічний колектив музично-педагогічного факультету поповнили баяністи М.Матвеев, В.Текучев, І.Пехтерев, В.Корчага, І.Самалюк.

1971 р. на концертній естраді м. Рівного з'явився дует баяністів музично-педагогічного факультету у складі В.Корчаги та І.Самалюка. Ще в студентські роки дует виступав із концертами, 1972 р. став лауреатом обласного фестивалю народної творчості (Диплом II ступеня). 1973 р. дует брав участь у концерті на Всесоюзній науковій конференції студентської молоді (м. Каунас, Литва). В травні цього ж року здійснено перший запис концертної програми дуету на обласному радіо. Прозвучали «Угорський танець» Й.Брамса, «Концертна полька» М.Троїцького, «Молодіжний вальс» В.Дмітрієва, «Варіації» на тему російської народної пісні «Травушка-муравушка» В.Корчаги, «Святковий хорівод» В.Грідіна та ін. Неодноразово дует баяністів брав участь у творчих звітах асоціації Рівненських композиторів.

Протягом 11 років дует баяністів виступав у складі інструментального ансамблю «Медіатор». Концерти відбувалися в багатьох містах України та за її межами, зокрема: м. Мінськ, Полтава, Кременчук, Харків, Чугуєв, Чернівці, Луцьк.

І.Й. Самалюк (1948 р.н.) 1974 закінчив музично-педагогічний факультет РДПІ. З 1975 р. – викладач кафедри музики і співів. Із 1992 р. – доцент, з 1995 р. – завідувач кафедри гри на музичних інструментах.

В.Г. Корчага (1948 р.). Середню музичну освіту здобув у м. Полтава. У 1974 р. закінчив музично-педагогічний факультет РДПІ, клас баяна – ст. викл. П.Сурганова, диригентський клас – проф. М.Пономаренка. З цього ж року працює на факультеті викладачем, з 1994 р. – доцент, 2008 р. – професор кафедри гри на музичних інструментах. Поєднує педагогічну роботу (клас баяна, акордеона) з концертно-виконавською та науковою діяльністю. Вийшли

друком навчальні посібники для студентів «Етюди для баяна» (1993 р.), «Ансамблі» (1994 р.), «Грає дует баяністів» (2005 р.), «П'єси для баяна» (1996 р.), «Пісні для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку» (в супроводі баяна, акордеона) (2005 р.). На радіо записані 4 авторські сольні програми (2006, 2009-2010 рр.).

Авторські твори та обробки народної музики для баяна популярні серед баяністів-виконавців та поповнюють студентські навчальні програми. Інструментальна музика й вокальні твори В.Корчаги виконуються на національному радіо. 20 жовтня 2009 р. у програмі «Промінь» прозвучала передача «Творчий портрет композитора». Студенти класу В.Корчаги виборювали звання лауреатів та дипломантів на міжнародних та всеукраїнських конкурсах баяністів-акордеоністів, серед них: Б.Чубик, Б.Сушко, Я.Тарнавський, Н.Беша, М.Власюк. Випускники працюють у ВНЗ, очолюють творчі об'єднання: В.Яскевич, В.Легку, М.Глат, В.Хмарук, В.Климюк, М.Чагарин. Чимало вихованців працює за кордоном: Г.Крумик керує оркестром народних інструментів у м. Лос-Анжелес (США).

1991 р. у складі дуету баяністів відбулися зміни. Партію II баяна виконує І.Григорчук (нар. 1966 р.). Випускник музично-педагогічного факультету (1990 р.). Клас баяна – М.Матвєєв, концертмейстерський клас В.Корчаги. Кандидат пед. наук (1999 р.), з 2002 р. – доц., завідувач кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ.

Дует баяністів у складі В.Корчаги й І.Григорчука брав участь у звітних концертах кафедри, факультету, оглядах художніх колективів міста та області. У складі творчих груп дует тричі концертував у містах Західної Німеччини (1993, 1995, 1997 рр.).

В.Корчага та І.Григорчук здійснили запис двох концертних програм на радіо та одну на телебаченні. У програмі дуету класична музика, п'єси сучасних композиторів. Значну частину репертуару складають авторські твори та обробки народної музики В.Корчаги. Зокрема: «Ліричний вальс», «Гумореска», «Молдавський танець», «Варіації» на тему української народної пісні «Сусідка» та ін.

1988 р. на музично-педагогічному факультеті розпочав творчу діяльність ще один колектив. Це тріо баяністів у складі викладачів: М.Матвєєва, В.Текучева та Б.Турка. У програмі класичні твори, п'єси та обробки сучасних композиторів: А.Вівальді-Й.С. Бах «Концерт ля мінор»; Г.Ф. Гендель-С.Асламазян «Пассакалія»; М.Мусоргський «Старий замок»; С.Рахманінов «Італійська полька»; Д.Мійо «Бразільєра» із сюїти «Скарамуш»; К.Мясков «Болеро»; Б.Турко «Верховина». Тріо баяністів брало участь у звітних концертах кафедри, факультету, виступало перед громадськістю міста та області.

2 березня 1990 р. відбулася творча зустріч тріо баяністів із працівниками обласної газети «Червоний прапор». Тріо зарекомендувало себе як акомпануюча група. В супроводі баяністів співали викладачі Т.Перенчук та К.Старосколькоцев.

У 90-і роки кафедра гри на музичних інструментах поповнилася новим викладачем по класу баяна. Це О.Л. Івченко (1961 р.н.). Випускник Київської консерваторії (1986 р., клас проф., заслуженого діяча мистецтв України А.Семешка.), лауреат (володар Гран-Прі) XI міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів (м. Сент-Ент'єн, Франція) у 1985 р. Із 1987 р. О.Івченко – соліст-інструменталіст Рівненської обласної філармонії. Заслужений артист України (1993 р.). У його концертних програмах твори від раннього бароко до творів сучасних композиторів. Зокрема – оригінальна музика для баяна: В.Зубицький. «Партита» № 1 та «Соната» № 2; А.Білошицький «Партита» № 1 (вперше виконана О.Івченко); «Партита» № 3 (присвячена О.Івченку); В.Золотарьов «Камерна сюїта» та «Соната» № 2; І.Шамо. «Партита» № 1; В.Підгорний. «Російська фантазія».

О.Івченко – автор навчального посібника «Поліфонічні твори у перекладенні для баяна» (2000 р.), доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ (2000 р.).

Відкриття 1970 р. філії Київського інституту культури, а згодом Рівненського інституту культури – ще один період становлення та розвитку мистецтва гри на народних інструментах, сольного й ансамблевого баянного виконавства.

Одним із перших викладачів баяна був О.Л. Субач (1936 р.н.). Випускник Київської консерваторії, клас проф. М.Різоля. О.Субач працював в РДК протягом 10 років. Був організатором та керівником квартету баяністів.

1975 р. починає педагогічну діяльність випускник цього ж ВНЗ С.С.Димченко (1951 р.н.). З 1983 р. декан культурно-освітнього факультету, з 1999 р. декан факультету музичної творчості. 1984 р. закінчив асистентуру-стажування Ленінградського інституту культури. Відмінник освіти України (2001 р.), Заслужений працівник культури України (2004 р.), проф. У творчому доробку – концертні виступи у складі викладацького квартету баяністів, понад 40 афішних концертів студентів його класу. Автор 7 навчальних посібників, понад 100 статей, зокрема: «Педагогічні ідеї та досвід М.Різоля в контексті розвитку українського баянного мистецтва», «Володимир Підгорний – корифей українського баянного мистецтва», «Українські композитори – автори оригінальних творів для баяна та акордеона» та ін. С.Димченко – автор інструментовок для оркестру народних інструментів. Серед його вихованців Заслужені артисти України А.Мамалига та С.Барвік, Заслужені працівники культури України Я.Мельник та В.Лисенко, канд. пед. наук В.Чорнобай та А.Семиченко. С.Димченко бере участь у роботі журі міських та обласних конкурсів, фестивалів.

Із 1975 р. на кафедрі народних інструментів працював випускник Львівської консерваторії (1975 р.) Степанов Олександр Федорович (1950-2009 рр.), викладач по класу баяна. Протягом 1976-1984 рр. учасник квартету баяністів-викладачів у складі О.Степанова, Г.Турчина, В.Шиманського, М.Орчинського. У доробку цього колективу понад 15 творів зарубіжних та вітчизняних авторів, серед них: Й.С. Бах «Прелюдія і fuga ля-мінор», К.М. Вебер «Запрошення до танцю», Л.Ревуцький «Прелюдія ре-бемоль мажор», А.Штогаренко «Український танець», М.Різолі «Словацька полька», В.Грідін «Розсипуха» та ін. 1980-1999 рр. О.Степанов керував оркестром народних інструментів кафедри. У 1992 р. створив ансамбль народної музики «Мереживо», що виборов звання лауреата I премії міжнародного фольклорного фестивалю «Коломийка-96». Колектив здійснив низку гастрольних поїздок.

Як науковець, О.Степанов написав понад 40 праць із проблем розвитку народно-інструментального мистецтва. О.Степанов – відомий аранжувальник інструментальної музики. За період роботи з оркестром зробив 250 інструментовок, 15 з них – опубліковані. Серед його вихованців – викладачі середніх та вищих навчальних закладів, дипломанти та лауреати різноманітних конкурсів (В.Романів – дипломант відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів у Будапешті, 2000 р.).

У Рівненському інституті культури працював Заслужений діяч мистецтв України (1980 р.), Народний артист України (1990 р.) Б.В.Депо (1944-1992 рр.). Випускник Рівненського музичного училища (1962 р.) клас баяна Г.Глотка. В цьому ж році вступає до Львівської консерваторії по класу баяна. Як диригент навчався у Народного артиста СРСР М.Колесси. Згодом Б.Депо закінчує Львівську консерваторію як оперно-симфонічний диригент (1972 р.) і в 1975 р. організовує камерний оркестр у Рівненській обласній філармонії. Цей колектив отримав визнання в музичних колах не тільки краю, але й далеко за його межами. Богдана Володимировича запрошували диригувати провідними оркестрами України, в 1986-1987 рр. він працював із симфонічним оркестром м. Відіна (Болгарія). Серед учнів Б.Депо: В.Гарбарук – диригент Львівського оперного театру та Ю.Скрипник – диригент Рівненського камерного оркестру.

Із 1976 р. на кафедрі народних інструментів РДК працює Г.П. Турчин (1952 р.н.). Випускник Львівської консерваторії (1976 р., клас баяна А.В. Онуфрієнка). Із 1989 р. ст. викладач, з 1995 р. – доцент. У творчому доробку – власні інструментовки для оркестру народних інструментів. Брав участь у згаданому вище квартеті баяністів.

1979 р. викладацький склад баяністів Рівненського інституту культури поповнив Володимир Іванович Швецов (1945 р.), випускник Кишинівського державного інституту мистецтв (1971 р., клас баяна – В.Шарова. З 1988 р. – ст. викладач, із 1995 р. – доцент.

1986 р. на кафедру народних інструментів прийшов О.І. Трофимчук (1960 р.н.). Випускник цього ж навчального закладу (1981 р.). Клас баяна доц. Л.Жевченка. Канд. мистецтвознавства, доцент. Працював концертмейстером народного хору СПТУ № 1 м. Рівне (кер. М.Земельський), концертмейстером танцювального колективу Здолбунівського будинку піонерів (кер. Т.Недельська). З 1985 р. очолює дитячий зразковий оркестр народних інструментів «Самоцвіти» та дитячий Зразковий інструментальний ансамбль «Козачок» с. Здовбиця Здолбунівського р-ну Рівненської обл. Ці колективи неодноразово ставали призерами обласних, Всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів, зокрема, фестивалю «Симон-музика» у м. Столбци (Білорусія). Оркестр двічі – 1988 та 1992 рр. був учасником телевізійного конкурсу «Сонячні кларнети». У 1993-1998 рр. О.Трофимчук керував ансамблем народних інструментів «Заграва». На обласному радіо та телебачення записано дві передачі.

Із 1998 р. О.Трофимчук очолює оркестр народних інструментів кафедри, бере участь у філармонічних концертах. 2008 р. оркестр став лауреатом I премії міжнародного фестивалю у м. Лянчано (Італія). Олег Ігорович – автор оригінальних творів для народних інструментів. У 2008 р. він став лауреатом (I премія) Міжнародного конкурсу композиторів ім. В.Золотарьова у Нью-Йорку (США) з твором «Паремія» для баяна, скрипки та віолончелі.

Серед випускників інституту культури 1976 р. – А.С. Пастушенко (1952 р.н.). У 1985 р. він створив фольклорний ансамбль «Живограй», учасником якого були студенти місцевого педінституту. Керуючи ансамблем, А.Пастушенко виконував партію баяна в інструментальній групі.

У зв'язку з переходом до Рівненського економіко-гуманітарного інституту, Андрій Семенович продовжив діяльність ансамблю, набравши новий склад виконавців. «Живограй» – учасник всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалів. А.Пастушенко – автор методичних розробок та посібників, зокрема: «Організація фольклорних ансамблів», «Організація ансамблів сопілкарів» (співавтор М.Пономаренко), «Колядки та щедрівки», «Пісенний фольклор Рівненщини». А.Пастушенко – Заслужений працівник культури України, проф. кафедри РДГУ.

Багато баяністів Рівненщини вдало поєднують педагогічну роботу з концертно-виконавською, керують оркестрами народних інструментів та ін. художніми колективами.

А.П. Андрухов (1939-2010 рр.) – організатор та керівник оркестру народних інструментів смт. Млинова. Творчі здобутки колективу неодноразово відзначалися званнями лауреатів численних конкурсів та фестивалів. Із 1981 р. А.Андрухов очолив оркестр народних інструментів Острозького РБК.

Анатолій Петрович – випускник Рівненського музичного училища (1963 р.), клас баяна Г.Глотка. Вищу спеціальну освіту здобув, закінчивши музично-педагогічний факультет РДПІ (1974 р., клас баяна П.Сурганова).

Із 1985 р. – заступник директора з навчально-виробничої практики Рівненського музичного училища. Як сумісник, працював на кафедрі гри на музичних інструментах РДГУ, доцент, Заслужений працівник культури України.

Б.І. Забута – випускник Рівненського музичного училища (1966 р., клас Г.Глотка. 1981 р. закінчив Рівненський державний інститут культури). Протягом багатьох років керував ансамблем народної музики «Наспів». Разом із танцювальним колективом «Полісянка» музиканти представляли Рівненщину на мистецьких фестивалях та конкурсах у Болгарії, Німеччині, Югославії, Угорщині, Португалії, Канаді, Туреччині тощо. Творчі звіти області не обходяться без участі вокально-інструментального тріо «Срібна терція». Б.Забута – автор численних інструментальних та вокальних творів. Широкому колу музикантів відомі оригінальні обробки та аранжування для тріо «Срібна терція» та народного оркестру. У збірнику «Композитори Рівненщини» надруковані твори для баяна. Б.Забута робить вагомий внесок у збереження та популяризацію поліського народного мелосу, про що свідчать 30

культурологічних та музикознавчих публікацій у наукових збірках. Про творчий шлях композитора, концертного виконавця та створених ним колективів, опубліковані матеріали у вітчизняній та закордонній пресі. Авторські твори Б.Забута звучать на радіо і телебаченні. Випущено три аудіокасети та компакт-диски. Музичні композиції виконують артисти обласної філармонії, колективи Палацу дітей та молоді та ін.

Б.Забута працює також на посаді концертмейстера кафедри хореографії РДГУ.

За вагомий внесок у відродження національної культури він удостоєний урядової нагороди – ордена «За заслуги III ступеня». З 1990 р. – Заслужений працівник культури України.

О.Б.Аксьонов (1966 р.н.). Випускник Рівненського державного інституту культури (1984 р.). Клас баяна – доц. О.Степанова. Концертмейстер Заслуженого самодіяльного ансамблю танцю «Полісянка» та ансамблю народної музики «Наспів» (кер. Б.Забута). Концертмейстер гурту «Барви» Рівненської обласної філармонії та зразкового хореографічного ансамблю «Дружба» міського Палацу дітей та молоді. З 1987 р. концертмейстер кафедри хореографії РДГУ, художній керівник народного ансамблю народної музики Палацу дітей та молоді. О.Аксьонов – автор музики до хореографічних композицій: «Журавки», «Поліські показухи», «Весняні роси», «Як їхали чумаченьки» та ін. Відомі його обробки до хореографічних композицій: «Куделиця», «Крутяк», «Маленькі гуцулята», «Фантазії Волині». Здійснив обробки для двох баянів до хореографічних композицій «Козачок», «Молдавська сюїта», «Уральська топотуха», обробки українських народних пісень «Ой, Василю, Василю», «Ой музиченьки», «Глибока кирниця», «Ой у вишневому садочку».

За плідну творчу працю, відродження національного мистецтва 2004 р. О.Аксьонов нагороджений грамотою Міністерства освіти і науки України.

Серед сучасних концертмейстерів-баяністів відзначимо й Ю.С. Туровського (1946 р.), випускника Рівненського музичного училища (1968 р.). 1968-1972 рр. працював викладачем по класу баяна в Корецькій ДМШ. 1972-1979 рр. – викладач школи підготовки керівників художньої самодіяльності м. Рівне. З 1979 р. і по т.ч. працює концертмейстером заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» Рівненського МБК. У творчих досягненнях цього колективу є вагомий внесок і концертмейстера Ю.Туровського. Він завжди в пошуку, відбирає кращі зразки музичного фольклору поліського краю. На цій основі він створив музику до танців «Польки Погоринського краю», «Ясоньки», «Ремінець», «Хустинка» та ін. Вище названі хореографічні композиції з успіхом виконуються на Всеукраїнських та міжнародних фольклорних конкурсах й фестивалях.

Крім роботи в ансамблі «Полісянка», Ю.Туровський – концертмейстер ансамблю народної музики «Наспів», що супроводжує концертні виступи «Полісянки». Протягом 30 років Ю.Туровський разом із названими колективами побував із концертами у Польщі, Молдові, Румунії, Болгарії, Німеччині, Словаччині, Хорватії, Франції, Італії, Португалії, Канаді.

Минають роки... Своєрідну естафету передають покоління музикантів. З'являються нові таланти, нові імена. Сучасне покоління баяністів Рівненщини віддзеркалює пульс свого часу, дбає про розвиток національної культури і духовності, поповнює скарбницю музичного мистецтва на Рівненщині та за її межами.

Резюме

Розглядається історія народно-інструментального виконавства на Рівненщині.

Ключові слова: інструментальне виконавство, баян, Рівненщина.

Summary

History of folk-instrumental performance is examined on Rivne region.

Key words: instrumental performance, bayan, Rivne region.

УДК [378.14:786.2]-057.875

Буцяк В.І. – канд. пед. наук., доц. РДГУ;
Турко Н.Є. – доц. РДГУ

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ ІЗ ДИСЦИПЛІНИ «ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО»

Зазначена дисципліна є обов'язковим предметом у підготовці вчителів-музикантів, що включає розвиток навичок фортепіанної гри та засвоєння фактурних особливостей і стилевих закономірностей фортепіанної музики різних епох, стилевих напрямів, вміння акомпанувати, грати в ансамблі з фортепіано та з ін. музичними інструментами, читати з аркуша, транспонувати. Критерієм засвоєння студентами комплексу знань і умінь з цієї дисципліни є вміння застосовувати їх для самостійного вивчення фортепіанних творів.

Практика засвідчує, що частина студентів I курсу музичних факультетів не володіють інструментом на належному рівні. Оскільки методичні настанови навчання, розраховані на дитячий вік, є неприйнятними, виникають проблеми виконавського розвитку осіб старшого віку. Це стосується питань технічного розвитку студентів різних спеціалізацій, які мають слабку довузівську фортепіанну підготовку та особливо без неї.

Перше наукове обґрунтування методики викладання фортепіано для «не піаністів» зробив на початку ХХ ст. викладач Ленінградської консерваторії М.Загорний, який наголошував на важливості цієї дисципліни, розглядаючи її як обов'язкову умову отримання повної музичної освіти. У роботі «Фортепіанна гра як допоміжний в музичній освіті предмет» (1928 р.) педагог сформулював 5 елементів, що складають основу цього напрямку фортепіанної підготовки:

- 1) отримання найважливіших технічних навичок;
- 2) розучування сольних п'єс різних за стилем, фактурою, формою;
- 3) гра ансамблевих творів;
- 4) акомпанування (з попереднім розучуванням, з аркуша, з транспонуванням);
- 5) читання (виконання) з аркуша [7].

Важливий внесок у розвиток методики викладання загального фортепіано зробив Б.Яворський, який вбачав головну мету курсу в пізнанні музики, у всій її різноманітності, через фортепіано. У 1935 році він опублікував Хрестоматію з курсу загального фортепіано, яку апробував на кафедрі загального фортепіано Московської консерваторії. Визначальною методичною установкою праці педагога було виявлення нових підходів до початкового навчання гри на фортепіано студентів: створення спеціального навчального репертуару, який складають полегшені переклади оперної, симфонічної, ансамблевої та сольної музичної літератури; орієнтація навчального процесу на спеціальність студента. Хрестоматія містить теоретико-методичні матеріали, завдання на розвиток музично-творчих здібностей, навчально-педагогічний репертуар – спеціальні обробки оригінальних творів, вправи та ін. Вона і зараз є підручником, що продуктивно використовується в підготовці педагогів-музикантів [1; 6].

Наступним кроком в утвердженні курсу фортепіано для «не піаністів» у музично-педагогічному ВНЗ було відкриття 1962 року самостійної кафедри загального фортепіано в ДМШ ім. Гнесіних. Саме тоді була сформульована мета викладання дисципліни, що визначалася єдністю та взаємозв'язком таких аспектів:

- 1) Курс фортепіано має *універсальне* значення, адже на фортепіано можна виконати різні твори, написані для вокальних та інструментальних складів.
- 2) Курс фортепіано має *профілююче* значення, тобто може розглядатися як складова будь-якої музичної спеціальності.

3) Курс фортепіано має *формує* значення, сприяючи розвитку естетичного смаку та загальної культури музиканта-педагога [7].

Мета курсу, сформульована ще в 60-ті роки ХХ ст., не втратила своєї актуальності, лише доповнилася сучасними вимогами [5; 8; 9].

У класі «Загального фортепіано» вирішуються питання технічного розвитку студентів: на відміну від основного музичного інструмента не вимагається досягнення вершин виконавської майстерності. Натомість, важливо враховувати індивідуальні особливості та специфіку виконавського апарату студента з огляду на його основний музичний інструмент. Не слід використовувати музичний матеріал, що може сприяти неприродному напруженню м'язів рук, їх втомлюваності та скутості. Так, приміром, для бандуристів складність викликає виконання дрібної техніки у швидкому темпі через своєрідність постановки рук, яку не можемо змінювати, а лише «приспосовувати» до фортепіанної клавіатури; для баяністів може зашкодити посилена робота над технікою широких розтягнень кисті – октавами, акордами в октаву та ін. [6; 75]. Освоєння цієї дисципліни базується на вивченні інструктивно-технічного репертуару до якого належать вправи та етюди, гами, арпеджіо, акорди. На цьому матеріалі формується звуковий та технічний стереотип виконання найважливіших елементів фортепіанної фактури. Зупинимось детальніше на особливостях його вивчення.

Сучасний підхід до вивчення інструктивно-технічного репертуару базується на дотриманні вимог забезпечення комфорту та легкості в його опануванні. В основу методики фортепіанного навчання покладено принцип використання рухів усієї руки, що отримав початок від представників віденської фортепіанної школи С.Тальберга та І.Мошелеса [13].

Початковий етап технічного розвитку студента в класі «Загального фортепіано» розпочинається з розгляду питань виконавської постави. На перших заняттях студент має теоретично опанувати специфіку постановки рук та засвоїти її на матеріалі спеціально підібраних вправ. У музичній практиці зміст поняття «постановка рук» має більш широке значення, що включає: посадку за інструментом, положення корпусу і, власне, постановку рук-положення верхніх частин рук, передпліччя, зап'ястя, кисті та пальців.

При постановці піаністичного апарату доцільно керуватися трьома принципами: природність, економність, доцільність. Звертається увага на організацію піаністичного апарату та на її попередню підготовку. Правильна організація піаністичного апарату – поєднання активної роботи пальців із допоміжними (ротаційними) рухами руки (плеча, передпліччя, зап'ястя, кисті), що полегшують виконання технічних завдань та покращують якість звукоутворення. Основними ж недоліками в постановці рук вважається: припіднятність плечового пояса; інертне пасивне звисле чи скуте плече, лікоть, притиснений до корпусу; потрясання рукою (нестійке зап'ястя при грі legato); скутість (надто високе або занадто низьке положення) зап'ястя; недорозвинутість ротаційних рухів передпліччя (рухів передпліччя довкола власної осі); нестійкість 2, 3, 4, 5 пальців у п'ястнофалангових суглобах (провалювання кісточок); нестійкість 2, 3, 4, 5 пальців у кінцевих суглобах (проломлювання кінчиків пальців); недорозвиненість рухів п'ястної кістки великого пальця; напруження незайнятого п'ятого пальця; перетримування пальців на клавішах при грі legato [3; 53-54]. Порушення природних фізіологічних законів роботи м'язів рук під час гри на фортепіано можуть викликати ознаки захворювання, про які наголошувала А.Шмідт-Шкловська [12].

Процес постановки рук розпочинається з вправ без інструмента – своєрідної гімнастики, що сприяє приведенню усього організму в робочу форму, допомагає знайти та закріпити поставу та правильну взаємодію усіх частин виконавського апарату, зміцнити та активізувати м'язи. У класі фортепіано можуть бути корисними гімнастичні вправи Ф.Куперена «Мистецтво гри на клавесині», Джексона «Гімнастика пальців і кисті», Р.Прентіса «Гімнастика руки», Е.Піччірлілі «Гімнастика й масаж руки», Й.Гата «Техніка фортепіанної гри», П.Назарова «Основи музично-виконавської техніки та метод її

удосконалення», А.Шмідт-Шкловської «Про виховання піаністичних навичок», І.Штепанової-Курцової «Фортепіанна техніка», В.Макарова «Методика навчання гри на фортепіано у підготовчому відділі та початковій школі» та ін.

Вправи без інструмента слід поєднувати з вправами та легкими етюдами за інструментом, що полегшують процес виконавської підготовки та допомагають зосередити увагу на постановці рук на матеріалі фактурних формул, знайти правильний рух, точний прийом, акцентуючи увагу на вирішенні конкретного піаністичного завдання, дають змогу вивчити елементи фортепіанної фактури у спокійному, комфортному стані, тренують технічну витримку й впевненість виконання, сприяють «розігріванню» рук, приводять їх у стан готовності. Увесь комплекс вправ та етюдів можна систематизувати за спрямованістю на: оволодіння грою *non legato*, *legato*, *staccato*; розвиток усіх пальців, особливо слабких; роботу першого пальця; розвиток пластики рухів виконавського апарату при виконанні гам, арпеджіо, інтервалів, акордів; опанування різними прийоми звукоутворення; виконання різних ритміко-інтонаційних завдань; розвиток усіх технічних формул; оволодіння педаллю та ін.

Процес постановки рук опосередкований ставленням до звуку. Тому усі підходи до формування піаністичних навичок визначалися способом і якістю звуковидобування. Для видатних піаністів ідеалом звучання, естетичним еталоном був наспівний звук. У зв'язку з цим варто пам'ятати настанову В.Сафонова: «Грай завжди так, щоб пальці твої йшли за головою, а не голова за пальцями... Навіть у найсухіших вправах неухильно спостерігай за красою звука» [10; 21-22]. Для засвоєння різних прийомів звукоутворення, оволодіння різними видами туше особливо корисними є вправи І.Штепанової-Курцової [13].

Як вказував К.Черні, основою фортепіанної техніки є досконале оволодіння типовими видами фортепіанної фактури – гамми та арпеджіо, робота над якими включає гру різними штрихами, в різних темпах, різним звуком та динамічними відтінками [11]. Оволодіння ними сприяє розвитку рухових навичок і піаністичній свободі, якісному *legato*, умінню вести рівну мелодичну лінію, швидкій орієнтації як у музичному тексті, так і клавіатурі інструмента, а також у різних тональностях, глибшому засвоєнню образного змісту музики. При регулярних заняттях гамми, акордами, арпеджіо пальці та вся рука поступово стають рухливішими та гнучкішими, кінчики пальців починають краще відчувати клавіатуру, покращується якість звукоутворення. Практика показала, що вивчення гам, арпеджіо та акордів із курсу «Загальне фортепіано» в порядку збільшення кількості ключових знаків є неефективним підходом. На початковому етапі використовуємо запропоновану К.Давидовським методичну систему вивчення гам, арпеджіо акордів за ступенем зростання їх виконавської складності:

- 1) мі-мажор (за формулою Шопена) – у розхідному-східному русі;
- 2) фа-дієз мажор та ре-бемоль мажор – у паралельному русі;
- 3) до-мажор та фа-дієз мажор – короткі та ламані арпеджіо;
- 4) сі-мажор, ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, мі-бемоль мажор – довгі арпеджіо;
- 5) до-мажор – акорди, октави, подвійні ноти [4; 229].

Якісною характеристикою виконання гам є швидкість та рівність (звукова та темпова). Для її досягнення корисними є підготовчі вправи, що сприятимуть засвоєнню аплікатури, вирівнюванню кінчиків пальців, полегшенню процесу підкладання 1-го пальця при грі *legato*. Щоб добитися ритмічної рівності та швидкості рекомендується спочатку грати гами по 2, а потім, у більш швидкому темпі, по 4 звуки. Згодом слід прагнути до виконання гами на «одному диханні». Для звукової рівності виконання необхідно досягти координації дій усіх частин піаністичного апарату (пальців з ротаційним рухом передпліччя). Над хроматичними гамми доцільніше працювати після вивчення гам, акордів, арпеджіо. У класі загального фортепіано бажано ознайомитися з грою гам у терцію, сексту та дециму. Водночас із роботою над гамми можна розпочати засвоєння арпеджіо: коротке (по 3, 4 звуки), довге, ламане. Арпеджіо розвиває гнучкість піаністичного апарату, допомагає розтягнути відстані

між пальцями та зміцнити м'язи зап'ястя. Воно виконується від плеча, активними пальцями, об'єднаними ротаційними рухами. У даному випадку корисними є підготовчі вправи та етюди з елементами арпеджіо. Вивчення арпеджіо починається з теоретичного засвоєння аплікатурних формул, в основу яких покладено чергування 4-х пальців: в обох руках при виконанні тризвука з оберненнями постійно грають 1, 2, 5 пальці, а змінюються 3, 4. Спочатку необхідно грати арпеджіо окремо, щоб засвоїти правильну аплікатуру та відчути й утворити певну форму руки перед кожною ланкою тризвука. Як зазначає Т.Воробкевич, кисть завжди має «тримати» форму арпеджіо [3; 83-84]. Засвоївши аплікатуру коротких арпеджіо окремими руками, можна переходити до гри двома на 2, 3, 4 октави.

Наступний крок – вивчення довгих арпеджіо, в яких немає аплікатурних позицій з різною кількістю пальців, що значно спрощує засвоєння цього виду арпеджіо.

У практиці фортепіанної підготовки часто використовуються 11 видів арпеджіо від одного звука та ламані арпеджіо, що є більш складнішими у виконавському відношенні, хоча в них зберігаються аплікатурні принципи коротких арпеджіо. Для їх виконання необхідний складний комплекс піаністичних рухів. Тому ці види арпеджіо є не обов'язковими в технічному розвитку «не піаністів». Для правильної організації піаністичного апарату, при грі акордів, можна застосувати підготовчі вправи. Роботу над акордами слід починати у повільному темпі, з попереднім доторканням пальців до клавіші та із замахом плеча і передпліччя для звуковидобування, при цьому пальці не відриваючи від клавіатури. Спочатку вивчаються тризвучні, а пізніше чотиризвучні акорди. При виконанні акордів пальці мають активно грати «хапальними» рухами при русі в сторону передпліччя від тулуба. Великі пальці необхідно розташовувати ближче до чорних клавіш. Важливо слідкувати за плавним переносом рук, глибиною звукоутворення «від плеча», міцною опорою в кінчиках пальців. Більше виділяти верхній мелодичний голос у правій руці вгору, нижній – при русі вниз. Корисно грати верхній і нижній голос акордів окремо 1-м та 5-м пальцями. Розвиваючи навички виконання акордів слід намагатися переносити руки по дотичній на кожну наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. З цього приводу В.Сафонов писав: «Акорд повинен таїтися в м'яко стиснутій руці, що розкривається при падінні зверху в необхідну позицію будь-якого обернення тризвука чи септакорда, в самий момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того, хто грає, вже перед розкриттям руки» [14; 19].

Типовими помилками при грі акордів є скутість, напруженість піаністичного апарату; відсутність ансамблю між звуками акорду; відсутність диференціювання у звучанні мелодичного голосу; різке, «прямолінійне» звучання та ін.

Таким чином, вивчення інструктивно-технічного репертуару (вправ, етюдів, гам, арпеджіо, акордів) є важливою складовою фортепіанного навчання студентів із дисципліни «Загальне фортепіано», що слугує засвоєнню основних елементів фортепіанної фактури та прийомів звукоутворення. Техніка розвивається шляхом систематичної роботи при постійному чуттєвому, слуховому та руховому самоконтролі. Не слід перетворювати роботу на монотонне технічне вправляння, необхідно змінювати вправи та етюди, гами, акорди, арпеджіо, чергувати їх, урізноманітнювати повторення, вносячи в роботу максимум творчості. Якість технічного розвитку залежить від методів і прийомів, якими вона відпрацьовується.

Джерельні приписи

1. *Афанасьєв Ю.Л.* Професійна підготовка музиканта: уроки Б.Яворського / Ю.Л. Афанасьєв, О.Ф. Джура. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 128 с.
2. *Вивчення додаткового інструмента:* Метод. рекомендації / Укл. І.Г. Маринін. – Кам'янець-Подільський, 1997. – 24 с.

3. **Воробкевич Т.П.** Методика викладання гри на фортепіано / Т.П. Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
4. **Давыдовский К.** Применение современных методов развития фортепианной техники на уроках общего фортепиано / К.Давыдовский // Проблемы музыкального образования: Сб. ст. – К., 1993. – С. 221-243.
5. **Додатковий музичний інструмент:** Програма навч. курсу для спец. 7.02.02.7 «Музична педагогіка і виховання», 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Автори-укладачі: Н.Є. Турко, І.Й. Самалюк. – Рівне, РДГУ, 2005. – 18 с.
6. **Йовенко З.Н.** Общее фортепиано. Вопросы методики / З.Н. Йовенко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 99 с.
7. **Ныркова В.** Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей / В.Ныркова. – М.: Музыка, 1988. – 48 с.
8. **Програма з курсу «Фортепіано»:** для студ. спец. 7.020205 «Музичне мистецтво» / Укл.: О.К. Никон, М.М. Будз. – Рівне: РДГУ, 2002. – 28 с.
9. **Програма курсу «Гра на музичних інструментах (фортепіано)»:** для студ. спец. 7.020201 – «Театральне мистецтво» / Укл. Є.О. Власов. – Рівне: РДГУ, 2006. – 12 с.
10. **Рябов І.** Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано / І.Рябов. – К.: Муз. Україна, 1986. – 86 с.
11. **Черни К.** Ежедневная разминка юного пианиста. № 1-31. Этюды и упражнения / К.Черни. – Вып. 6. – М.: Композитор, 1992. – 24 с.
12. **Шмидт-Шкловская А.** О воспитании пианистических навыков / А.Шмидт-Шкловская. – Л.: Музыка, 1985. – 72 с.
13. **Штепанова-Курцова И.** Фортепианная техника: Методика и практика / И.Штепанова-Курцова. – К.: Муз. Україна, 1986. – 160 с.
14. **Шульгіна В.Д.** Про курс методики навчання гри на фортепіано / В.Д. Шульгіна // Питання фортепіанної підготовки та виконавства: Зб. ст. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 25-29.

Резюме

Розглядаються питання технічного розвитку студентів із дисципліни «Загальне фортепіано», розкриваються умови їх ефективного вирішення.

Ключові слова: музична підготовка, студенти, навички.

Summary

The article deals with the problem questions of students' technical development in discipline «Common Piano», it describes terms of their effective solution.

Key words: musical preparation, students, skills.

УДК 485.017.4+78017.4

Сахарчук Р. – студ. ф-ту муз. мистецтва РДГУ

ОРКЕСТРОВА І ХОРОВА ФАКТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ

Сучасний народно-оркестровий та хоровий репертуар охоплює оригінальні твори різних стилів, композиторських шкіл. Проте значну їх частку становлять перекладення творів, написаних в оригіналі для інших інструментів чи інструментальних складів. Питаннями перекладення займалися Д.Пшеничний, В.Дейнега, М.Давидов, В.Івко, А.Дубина. Теоретичні основи формування народно-оркестрової фактури розкривалися у посібниках А.Гайденка, В.Гуцала, О.Степанова. Та й надалі актуальним залишається подальше дослідження цих питань в оркестровій та хоровій музиці, їх взаємозв'язок.

Музична фактура (лат. *Facture* – обробка, виготовлення, від *folio* – роблю) – поняття багатозначне, багатовимірне, є сукупністю засобів викладу музичного матеріалу. Вона відіграє особливу роль у формуванні музичного мислення, мови, художньої виразності й образності, є одним із засобів музичної виразності поряд із мелодією, гармонією, поліфонією, ритмом, ладом. Розмежування фактури на елементи завжди залежить від її складу, чим зумовлюється функціональне значення кожного з голосів і склад фактури в цілому. Виділяють такі види фактури: монодичну, гомофонну, акордово-гармонічну, підголоскову, поліфонічну, гетерофонну та мішану, що зустрічаються у творах як для сольних інструментів, так і музичних колективів різних складів (хорових й оркестрових [6]).

Виокремлюють такі складові фактури – мелодія та акомпанемент. До акомпанементу відносимо фігурацію, педаль, контрапункт, бас.

Фактура – звукова матерія, що належить до сенсорного сприйняття музики. Не випадково, слухаючи музику, розрізняємо насичену або прозору, статичну або плинну фактуру [5]. Це значною мірою досягається такими складовими звукової тканини, як тембр, регістр, динаміка, штрих, артикуляція, агогіка.

Найцікавішою для аналізу є оркестрова фактура, адже оркестрова музика є найбагатшим за засобами виразності музичним мистецтвом. Кожен інструмент оркестру має своє особливе темброве забарвлення, природу та специфічні способи звукоутворення, регістр звучання, що відіграє вирішальну роль при передачі настроїв, образів, створенні музичної картини.

Не менш цікавою за своїми особливостями є хорова фактура, а її складність і насиченість, зумовлена особливостями і можливостями людського голосу: тембром, регістром, гнучкістю голосового апарату, артикуляцією, діапазоном. Вона має багато спільного з оркестровою музикою, адже часто звучання оркестрових інструментів прирівнюють до звучання голосів у хорі (для прикладу: про скрипку, як і про групу струнно-смичкових інструментів, говорять, що вона «співає»). В хорі її можна прирівняти до сопрано, альту, однойменного жіночого голосу; віолончель – до низьких голосів; контрабас уже справжній бас). Поєднує їх також і спільна історія, адже одні з перших форм оркестрового музикування виникли в Італії, і їх метою було супроводжувати церковний спів, у більшості випадків дублюючи хорові партії [2].

Цікаво, що історія розвитку народних оркестрів в Україні в першій пол. ХХ ст. має аналогічні приклади, коли оркестрова партитура записувалася з хорової, інколи, з точним збереженням всіх голосів. Відомі у цьому контексті перекладення хорових обробок народних пісень М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича.

Та поряд із спільними рисами хорової і оркестрової фактури, можемо навести низку відмінностей, що простежуються на прикладах перекладень оркестрових, інструментальних творів для хору, і навпаки. Існують причини, що спонукали до поширення таких партитур, а саме:

- бідність народно-оркестрового репертуару, в порівнянні з камерною інструментальною та хоровою музикою;
- популяризація класичних творів, що в основному написані для одного інструменту, надання їм нових барв, звучання, сили;
- творча ініціатива керівника оркестру чи хору.

Прикладом таких перекладань є фортепіанна п'єса Р.Шумана «Мрії», що увійшла до репертуару народних, симфонічних оркестрів, мішаних хорів. Саме на цьому прикладі, спробуємо простежити особливості і відмінності оркестрової та хорової фактури.

Перший приклад: перекладення фортепіанної п'єси Р.Шумана «Мрії» для мішаного хору а capella, здійснене В.Степановим. Це приклад, коли максимально вдалося зберегти фортепіанний виклад. Перекладення здійснене шляхом прямого перенесення за правилами перекладення творів гомофонно-гармонічного складу зі зняттям деяких подвоєнь; октавними перенесеннями, у зв'язку з теситурними можливостями хору, в оригінальній тональності. Виконується *morendo* [1].

Мелодична лінія оригіналу наспівна, «вокальна» – доручена сопрано, інші партії ведуть мелодичні лінії акомпанементу, формуючи таким чином фактуру твору.

При порівняльному аналізі клавiру і партитури можемо простежити ряд відмінностей, пов'язаних з особливостями інструменту, можливостями людського голосу. Наприклад: у 3 такті першого речення, в хоровій партитурі, перша доля в альту, тенора і баса скорочена, в результаті чого утворилась четвертна пауза, необхідна співаку, щоб взяти дихання перед акцентованою другою долею, що підкреслює кульмінацію даної фрази:

Тут же вилучено форшлаг, який неможливо виконати, враховуючи природну гнучкість голосу. У 7 такті другого речення простежуються аналогічні зміни.

У результаті аналізу усієї партитури, ми простежили низку закономірних змін пов'язаних, насамперед, із педаллю фортепіано, що вивільнює руки піаніста для виконання наступних нот, збільшує тривалість записаних. Також зауважили зміни фразування, у зв'язку з особливостями співацького дихання та зміни в нюансуванні. Повністю збережені темпоритмічні відхилення: *rit*, *ritard*.

Загалом, в результаті перекладення вдалося зберегти наспівне звучання твору, вдихнути в нього нове тембральне забарвлення.

Наступний приклад – перекладення п'єси для російського народного оркестру домробалалайкового складу Ю.Чернова. Перекладання здійснене в оригінальній тональності. Хоча в інших варіантах перекладення цього твору тональність заміненна на дієзну, у зв'язку зі зручністю виконання, зокрема, на струнних інструментах (для прикладу: для духового оркестру частіше на бемольну). Мелодичну лінію проводять домри та балалайки, що виступають у ролі контрапункту. Інші інструменти створюють ефект педалізованого акомпанементу, за виключенням деяких проведень у домри-баса і контрабаса.

У результаті перекладення фактуру твору ускладнено, додано багато гармонічних звуків, випущених у клавирі у зв'язку з виконавськими можливостями музикантів, спрощені форшлаги. Деяких змін зазнало фразування, простежуються зміни у нюансуванні, для прикладу: *pp* – де інструменти проводять тему в унісон. Фактура твору стала насиченішою, набула нового тембрального, реєстрового забарвлення у зв'язку з різноманіттям штрихів, характерних лише для певних груп інструментів (тремоло домри та балалайки створює насичене, наближене до вокального звучання педалізованих звуків, яке не можливо відтворити на фортепіано).

Нове звучання та фактурне збагачення твір отримав в результаті сучаснішого перекладення для симфонічного оркестру. Адже в результаті роботи було ускладнено не лише гармонію, фактуру, тембральне і реєстрове забарвлення, але й форму твору, що надало п'єсі глибшого звучання та змісту.

Отже, поняття фактури складне і багатогранне. Дослідження цього питання потребує глибоких теоретичних знань, які, в свою чергу, необхідні для вдалого перекладення і аранжування творів для різного складу виконавців. Саме тому ми зробили порівняльний аналіз двох варіантів перекладення фортепіанної п'єси та дійшли висновку, що при будь-якому перекладенні (для хору, чи оркестру), змінюється фразування, нюансування, відбуваються спрощення або ускладнення ритмічної структури музичної інтонації, що, насамперед, пов'язано з особливостями виконавства на фортепіано, наявністю педалі. В результаті аналізу сформувався такі методичні поради, а саме: перед початком перекладення необхідно зробити докладний аналіз партитури оригіналу, її слуховий аналіз, врахувати особливості виконання, технічні можливості виконавців (при перекладенні для хору – фізіологічні можливості голосу, для оркестру – технічні можливості інструменту); а також прослідкувати чи перекладення не призведе до збіднення звучання, чи донесе до слухача задум автора.

Загалом, при вдалому підборі музичного матеріалу, перекладення твору несе позитивні зміни, адже твір набуває нового тембрального, реєстрового забарвлення, гармонічно ускладнюється, і як результат, втілюється у нових формах концертного виконання.

Джерельні приписи

1. **Вахняк Є.Д.** Хорове аранжування / Є.Д. Вахняк. – К.: Музична Україна, 1977.
2. **Гайденко А.П.** Інструментознавство та основи теорії інструментування: Підручник / А.П. Гайденко. – Харків: Майдан, 2010.
3. **Горохов П.Д.** Хорове аранжування / П.Д. Горохов, Д.С. Загрецький. – К.: Музична Україна, 1972.

4. **Давыдов М.** Методика транскрипцій інструментальних произведених для баяна / М.Давыдов. – М.: Музыка, 1982.
5. **Дейнека В.** Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності у контексті наукової школи проф. Давидова М.А. / В.Дейнека // Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства. – Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2010.
6. **Оркестрова фактура та її складові:** Метод. розробка для студ. інструментальних кафедр ф-ту музичного мистецтва Ін-ту мистецтв РДГУ / Уклад. О.Ф. Степанов. – Рівне: РДГУ, 2008.
7. **Пшеничний В.** Аранжування для народних інструментів / В.Пшеничний. – К.: Музична Україна, 1980.

Резюме

Розглядаються питання оркестрової та хорової фактури, зокрема досліджуються та аналізуються особливості перекладення на прикладі фортепіанної п'єси Р.Шумана «Мрії».

Ключові слова: фактура, оркестр, хор, клавір, партитура, перекладення.

Summary

In this article is considered the questions of orchestra and choir facture. A special attention is devoted research and analysis the peculiarities of arrangement for example R.Human's «Dream».

Key words: invoice, orchestra, choir, clavier, score, setting to.

УДК 792:681.84

Ужинський М.Ю. – викл. РДГУ,
член Спілки звукорежисерів України

ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНА ЗВУКОРЕЖИСУРА

Звукорежисер (з англ. – audio producer, в американському ужитку – engineer producer) – професія, пов’язана зі створенням звукових художніх образів, концепції звуку, формуванням драматургії звуку, створенням нових звуків із подальшою їх обробкою. Людина цієї професії, як правило, володіє технічними аспектами фаху, знає фізику звуку, розбирається у психоакустиці, має музичну освіту. Звукорежисура не просто ремесло, це – мистецтво, тому що сучасний звукорежисер, використовуючи складні звукотехнічні засоби, повинен вирішувати творчі завдання.

Театральна звукорежисура – один із ранніх напрямів у звукорежисурі, якою займаються люди, пов’язані з драматургією, добре знають акустику театральної зали і специфіку цієї роботи. Вони проводять озвучення театральних дійств, відтворення музики і театральних шумів, записують і монтують музичні фонограми відповідно до задуму режисера. Звукорежисер театру разом із режисером-постановником заздалегідь складають *звукову партитуру* вистави, підбирають необхідні компоненти звуку: музику і шуми, формуючи *звуковий образ* – сукупність звукових елементів (мови, музики, шумів), що створюють у слухача за допомогою асоціацій уявлення реалії подій, що відбуваються на сцені, життєву правдоподібність, характер театрального персонажу.

Професія звукорежисера в театрі виникла з появою звукової техніки: мікрофонів, мікшерних пультів, підсилювачів, гучномовців, засобів мультимедіа тощо. Це дозволило удосконалити і методи звукового оформлення вистави. Раніше над шумовим оформленням працювала бригада «шумовиків», використовуючи громіздкі апарати для створення сценічних шумів. Зараз їх замінюють фон-бібліотеки. У минулому актори грали під живий музичний супровід оркестру, але з появою звукотехнічного оснащення почали залучати музичну фонограму; з’явилася можливість ввести у виставу запис мови, зроблений за допомогою мікрофонів. Завдання звукового оформлення стало творчою роботою з безмежними можливостями експериментувати, хоча звичайно, все залежить від потенціалу звукотехнічного обладнання театру. Завдання звукорежисера драматичного театру – звукове оформлення вистави. Звукорежисура вистави є невід’ємною частиною загальною режисерської постановки, і тому нею займається режисер. Але вона тісно пов’язана із звукотехнікою, в якій режисер не зобов’язаний розбиратися. Режисер може не знати технологічних аспектів, якими володіє професійний звукорежисер. Тому дії режисера-постановника і звукорежисера важливі при обмірковуванні звукового оформлення театрального дійства. У цей тандем входять і композитор, який пише музику до вистави, і художник-постановник – всі ці люди працюють над загальною концепцією вистави. Завдання звукорежисера включають у себе:

- організацію музичного, шумового та звукотехнічного оформлення театральновидовищного дійства на основі творчого задуму режисера-постановника і композитора;
- запис театральних шумів, мови і музики;
- звуковий супровід вистави за допомогою звукотехніки.

Для того, щоб реалізувати художній задум режисера, звукорежисер повинен володіти не тільки технічними знаннями, але і творчою підготовкою. Іншими словами, театральний звукорежисер повинен поєднувати у собі творчий потенціал, технічні знання, розбиратися в драматургії та театральній режисурі, акторській майстерності, відчувати взаємозв’язок сценічної дії та звукового супроводу, а також бути музично освіченою людиною, розбиратися в особливостях того чи іншого музичного стилю, добре орієнтуватися в

музичній літературі, знати і розуміти особливості творчості різних композиторів і музичних гуртів. Звукорежисеру важливо володіти звукотехнічними навичками, вміти розбиратися у будь-якій інноваційній звукотехніці, що використовується у звуковому оформленні вистави. Чим більш кваліфікований звукорежисер як технік, тим успішніше він може за допомогою технічних засобів вирішувати творчі завдання. Сьогодні в театрі важливі пошуки нових виразних засобів і прийомів, здатних передати драматургічний задум вистави і допомогти захопити увагу глядача. У вирішенні цих завдань велику роль відіграє музика, тому що вона завжди мала вплив на людину, її настрій, психіку. За її допомогою передається будь-який психологічний стан героя, відтінки його настрою. За допомогою музики можна передбачати або, навпаки, завершувати будь-яку подію, створивши закінчені форми актів і сцен. Музичне оформлення вистави – завдання творче, вимагає від звукорежисера не лише знання тексту п'єси, режисерської концепції постановки, але й глибокого розуміння характерів персонажів і драматургії сюжету. Музика у виставі відіграє підлеглу роль, але при цьому досить важливу. Вона повинна бути співзвучна з драматургією дії, створювати у глядачів певний настрій, допомагати у розвитку сюжетних ліній, підкреслювати емоційні акценти, при цьому не відвертати увагу глядача від дії. Музика також впливає на гру акторів, їх емоційний стан, тим самим допомагаючи зосередитися і глибоко розкрити театральні образи. Оскільки не всі драматичні театри мають змогу для постійної роботи з композитором, то часто музичне оформлення вистави здійснюється шляхом підбору музики, написаної різними авторами в різний час і в різних жанрах. З одного боку, музика, написана композитором, безпосередньо для вистави, ексклюзивна і вже лунає з урахуванням драматургії. З іншого боку, підбір готового музичного матеріалу має свої плюси: великий вибір різних авторів і музичних стилів, можливість попередніх проб і аналізу підбраного матеріалу; важлива також популярність музики серед публіки. Глядачеві завжди приємно почути знайому композицію улюбленої групи у виставі.

Підбір музики до вистави є завданням звукорежисера. Трапляється, що у режисера немає конкретного музичного матеріалу, а є лише уява, яка музика за змістом повинна звучати. Існує кілька типових фонограм, використаних у той чи інший момент вистави:

- музика для початку вистави, що виконує роль увертюри або вступу, вона вводить глядачів в атмосферу дії;
- музика для переходу між сценами;
- окремі музичні номери і лейтмотиви;
- музика для фіналу вистави.

Найбільш багатогранна роль музики, котра вводиться безпосередньо в ході сценічної дії. За способом використання така музика ділиться на дві категорії – сюжетна і «музика від режисера», іноді її називають «умовною» музикою.

Сюжетна музика найчастіше передбачена драматургом і позначається в п'єсі у вигляді ремарок. «*Умовна*» ж музика зазвичай вводиться в дію режисером для створення глибокого проникнення глядача в атмосферу вистави. Але будь-яка музика для вистави може виконувати різні функції. *Ілюстративність* – така музика підкреслює той або інший настрій актора, має зв'язок із дією. Тим самим ілюстративна музика при творчому її рішенні може допомогти глядачеві відчувати сценічну дію, доповнити та урізноманітнити враження від побаченого. Музика може бути *контрастною* з дією, що відбувається на сцені. Прийом контрасту між дією і музикою є психологічним прийомом, це дозволяє повніше розкрити суть того, що відбувається на сцені.

Ще один музичний прийом, часто задіяний у драматичній виставі, – використання *лейтмотивів* – невеликих фраз, що характеризують героя, або сюжетні дії. Лейтмотиви можуть звучати протягом усієї вистави, змінюючись у контексті дії або залишаючись незмінними.

Невід’ємною частиною звукового оформлення практично будь-якої вистави є шуми і звуки. *Шуми* являють складні за тембром звуки, такі як: шум дощу, вітру, літака – тощо. А *звуки* мають виражену тональну визначеність – звук дзвонів, спів птахів та ін. Існують величезні фон-бібліотеки з шумами і різними звуками, що застосовуються у театрі; крім того існує інший спосіб видобування шумів і звуків – безпосередньо акторами, помічниками режисерів чи шумовиками в кулісах або на сцені. Всі шуми, використані у виставі, за їх функціональної приналежності діляться на групи: ігрові, сценічні та фонові.

Ігровими називаються ті шуми, що супроводжують дії акторів на сцені синхронно, коли джерело шуму визначено: шум падаючого предмета з рук актора, або звук стріляючого пістолета. У цих випадках важливо, щоб шум звучав безпосередньо в зоні дії актора синхронно з його рухом.

Сценічними називаються шуми, виникнення яких не пов’язане безпосередньо з дійством акторів, однак вони так чи інакше реагують на них. До таких належать удар гонгу, плач дитини, різні звуки, що означають будь-які дії, що є логічним продовженням подальших дій актора.

Фонові шуми – ті, що створюють необхідну сценічну атмосферу або місце дії: рівномірний перестук коліс руху поїзда, шум моря, спів птахів у лісі. Цей вид шумів створює атмосферу, в якій відбувається дія.

Всі шуми можуть відтворюватися з фонограми, шумовиками з куліс, або на сцені, відповідно до завдання. Роль шумів у виставі сприяє розвитку сюжету: використанням шумів можна підкреслити місце, час і дію, певну атмосферу, більш виразно передати місцевість, де відбувається дія. Шуми можуть впливати на драматургію вистави, будучи «символом долі» героя, «підкреслити» кульмінацію вистави.

Складаючи *шумову партитуру* для вистави, звукорежисер повинен уявляти звукові особливості подій, що відбуваються на сцені, враховуючи сценічну атмосферу, в якій будуть відтворюватися ті чи інші шуми. Якщо вистава поставлена за літературним твором, важливо ознайомитися з першоджерелом і звернути увагу на звукові образи, описувані автором. У будь-якому випадку шуми включаються до вистави, несучи певний сенс і емоційне забарвлення; вони повинні бути виправдані. Тому підбір шумів є для звукорежисера творчим завданням, що вимагає знання як загального мистецького задуму постановки, так і конкретних завдань того чи іншого сценічного епізоду. Трапляється, що шуми і шумові картини з бібліотек не підходять для вистави, тоді завданням звукорежисера є запис *шумів з природи* і створення шумових картин шляхом *накладання, монтажу і зведення*. Щоб якісно записати такі шуми, використовують професійну звукотехніку студійного рівня. Варто зазначити *звуковий дизайн шумової картини*. Адже не всі звуки, почуті в реальному житті, входять до дії вистави. Наприклад, для створення сміху «темних сил» звичайний сміх не підійде. У цьому випадку шум може оброблятися різними програмами процесора ефектів (ревербератора) для досягнення потрібного результату. Також використовується імітація шумів при записі, тобто не сам природний звук, а його імітація шляхом використання різних пристроїв, музичних інструментів, чи електронних синтезаторів. Звукотехнічне оформлення вистави є основним завданням звукорежисера в театрі. До цієї частини роботи входить:

- розподіл фонограми, шумів і звукових ефектів у театральному просторі;
- використання раніше записаної мовної фонограми у виставі;
- застосування мікрофонної техніки;
- створення різних звукових ефектів по ходу театральної дії;
- звуковий супровід відеоматеріалу, включеного в частину дії;
- озвучування музичних колективів, які беруть участь у театральній дії.

Загалом, театральний звукорежисер повинен володіти навичками роботи в сфері *концертної звукорежисури* [12] для того, щоб належно озвучити музичні колективи, які беруть участь у виставі. Часто звукорежисеру доводиться записувати музику для вистави, а

для цього необхідний досвід *студійної роботи* [14] над музичною фонограмою. І театральний звукорежисер повинен дуже добре розбиратися в технічних можливостях звукотехніки і оперативно вирішувати поставлені завдання. Зараз практично всі театри оснащені професійною звукотехнікою. В залежності від якості і кількості технічного обладнання у звукорежисера є можливість творити, створювати оригінальні звукові ефекти і робити звукове оформлення максимально цікавим.

Технічне оснащення театру складається з мікшерного пульта – головного інструменту звукорежисера, низки процесорів динамічної [10] (контролери, еквалайзери, компресори, лімітери, експандери, гейти) та психоакустичної (енхансери, максимайзери) обробки звукового тракту, процесорів ефектів, мікрофонного парку (динамічні, конденсаторні та радіомікрофони), а також системи звукопідсилення, що включає лінії цифрових затримок, підсилювачі і власне акустичні системи, що складаються з гучномовців [2]. Існують театри з інноваційною звукотехнікою – це цифрові матричні процесори, багатоканальні цифрові системи ефектів, інтегровані системами звукозапису в комп'ютер з програмним забезпеченням для багатотрекового рекорденгу на PC і Mac.

Правильна організація звукового простору може оживити постановку вистави, зробити її цікавою і захоплюючою, передати місце, час і обставини дії, робити акценти на важливих, переломних моментах. Маючи широкий вибір мікрофонів, звукорежисер може вирішувати всілякі художні завдання, поставлені режисером-постановником. У театральній практиці використовуються всі види мікрофонів – динамічні, конденсаторні, радіомікрофони та ін. [7]. Приводів для застосування у виставах мікрофонів безліч – це і вирішення суто технічних завдань: «підзвучка» акторів, при недостатньому звуку на великій сцені, звукопідсилення музичних колективів і окремих музичних інструментів, котрі використовуються в театральній дії. Мікрофони застосовують для досягнення окремих ефектів, – виразного розкриття авторського задуму окремої сцени, або для того, щоб підкреслити художні особливості даної постановки. При цьому у досягненні певних художніх завдань часто мікрофонну техніку використовують разом із приладами обробки звуку (компресор, деесер) і процесорами ефектів. Мікрофони можуть бути видимі глядачеві, якщо це виправдано дією, або заховані в костюми акторів, чи бутафорію. Часто мікрофони розташовують у декораціях. Мікрофон, що вводиться в сценічну дію за сюжетом, зазвичай використовується в сценах, де дії персонажів пов'язані з ним: виступ диктора, ведучого, репортера, виконання музично-вокального номера. Також можливе «озвучення думок» театральних персонажів, відтворення голосів невидимих глядачу героїв дійства, вихід акторів на «на пару слів» (по сценарію), передача їх розмови за допомогою мікрофона. Застосування мікрофонів дозволяє підкреслювати важливість деяких фраз або слів, котрі можуть бути виділені за допомогою звукопідсилення.

Популярністю в театральних дійствах користуються радіомікрофони. Їх перевагою є відсутність дроту з'єднання. Це актуально в тих випадках, коли актор багато рухається по сцені, або танцює. Радіомікрофони для театру поділяються на три основні варіанти:

- ручний, в якому об'єднані в один корпус мікрофонна головка, передавач, антена і автономне джерело живлення;
- радіопетличний, підключений до кишенькового/поясного передавача;
- головний мікрофон-гарнітура з спеціальним кріпленням і автономним блоком живлення.

Багато акторів не мають досвіду роботи з мікрофоном, тому їх потрібно інструктувати і розповісти про особливості і тієї моделі мікрофона, з якою він працює.

У сучасному драматичному театрі ефекти можуть застосовуватися для вирішення різних завдань. Одним із засобів виразності у театральній постановці, є використання інноваційної технологічної платформи, яка поєднує реверберацію з новим алгоритмом програмного забезпечення технологій моделювання звуку й створення

акустичного оточення, що базується на дослідженнях про сприйняття людським мозком комплексного звучання. Використання процесорів ефектів у театральних діях можна звести до наступних видів:

- ефект трансформації (зміни звукових частот);
- ефект панорамування звуку;
- ефекти реверберації.

Ефекти трансформації частот (pitch control, chorus, flanger, detune, phaser, vibrato, tremolo/pan, rotary) – застосовуються для створення казкових персонажів у дитячих казках, та ін. постановках з елементами містики. *Ефект панорами* – створення ілюзії переміщення джерела звуку, або його точної локалізації з ліва на право, або навпаки. *Ефекти реверберації* (reverbs, delays, rooms, halls, chambers, plates, ambience, wild spaces, post тощо) зустрічаються майже у кожній виставі чи літературно-музичній композиції. Прикладів використання різних ефектів чимало, і в кожному випадку це творча знахідка звукорежисера для поглибленої передачі образу створеного актором або для емоційної передачі кульмінаційного моменту у виставі.

Останнім часом професія звукорежисер стає все більш популярною, про що свідчать конкурси у провідні ВНЗ держави, де готують фахівців із цього напрямку: КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого; НАКККіМ; КНУКіМ та ін. Величезну роль у популяризації роботи зі звуком відіграють, звичайно, персональні комп'ютери і засоби мультимедіа, що зараз є практично у кожного студента. Чимало уваги приділяє звукорежисурі телебачення і преса. Стали регулярно проводитися організовані «Спілкою звукорежисерів України» всеукраїнські семінари звукорежисерів, виставки-ярмарки звукотехнічного обладнання і музичних інструментів. Влаштовуються конкурси на краще аранжування і фонограму, де представляють свої творчі роботи як студенти-звукорежисери, так і фахівці з багаторічним стажем. На сьогоднішній день звукорежисер драматичного театру є частіше звуковим дизайнером театрального дійства і за допомогою різної звукотехніки спроможний бути таким самим митцем як і театральний режисер.

Джерельні приписи

1. *Алдошина І.А.* Связь акустических параметров с эмоциональной выразительностью речи и пения / И.А. Алдошина. – М.: Звукорежиссёр, 2003. – № 4. – С. 44-49.
2. *Бенин М.С.* Звукотехника / М.С. Бенин, А.С. Подунов. – М.: ДОСААФ, 1976. – 143 с.
3. *Гарбузов Н.А.* Музыкальная акустика / Н.А. Гарбузов. – М.: ГМИ, 1954. – 235 с.
4. *Ковалгин Ю.* Стерефония / Ю.Ковалгин. – М.: Радио и связь, 1989. – 272 с.
5. *Кравцов Ю.* Основы звукооператорского мастерства / Ю.Кравцов. – СПб.: ГУКИ, 2005. – 384 с.
6. *Меерзон Б.Я.* Акустические основы звукорежиссуры / Б.Я. Меерзон. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 205 с.
7. *Нисбетт А.* Применение микрофонов / А.Нисбетт. – М.: Искусство, 1981. – 107 с.
8. *Обертинька В.І.* Основи звукорежиссури масових видовищ і свят / В.І. Обертинька, Л.Ф. Голубцова: Навч. посібник. – К.: ДАКККіМ, 2002. – 211 с.
9. *Папченко В.П.* Золотые ворота, путь в тишину / В.П. Папченко. – М.: Звукорежиссёр, 2003. – № 10. – С. 62-64.
10. *Попов О.Б.* Цифровая обработка сигналов в трактах звукопередач / О.Б. Попов, С.Г. Рихтер. – М.: Телеком, 2007. – 341 с.
11. *Севашко А.В.* Звукорежиссура и запись фонограмм / А.В. Севашко. – М.: Альтекс, 2007. – 432 с.
12. *Семакин Ф.В.* Теория и практика звукорежиссуры / Ф.В. Семакин. – Л.: ЛИКИ, 1990. – 183 с.

13. **Трахенберг Л.С.** Мастерство звукооператора / Л.С. Трахенберг. – М.: Искусство, 1978. – 185 с.
14. **Щербина В.И.** Цифровая звукозапись / В.И. Щербина. – М.: Радио и связь, 1989. – 190 с.

Резюме

Розглядається специфіка театраль-но-видовищної звукорежисури.

Ключові слова: звукорежисура, художнє оформлення вистави, мистецтво.

Summary

The specific of theatrically-spectacle zvukoregisyr is examined.

Key words: voice direction, artistic registration of presentation, art.

УДК 72.03(477.83)

Берлач О.П. – канд. архітектури,
доц. ВНУ ім. Лесі Українки**ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНОГО
МИСТЕЦТВА ВОЛИНИ**

Аналіз останніх досліджень дає підстави констатувати, що фортифікаційна архітектура привертала до себе увагу краєзнавців, етнографів, істориків, археологів, архітекторів.

Збережені до наших днів пам'ятки історії і культури України, дають можливість уявити рівень розвитку продуктивних сил суспільства, відтворювати історію боротьби за державно-політичну єдність України, національно-визвольний рух українського народу проти гноблення польськими і литовськими феодалами, захоплення українських земель іноземними поневолювачами.

Архітектура з усіх видів діяльності людини та мистецтв найбільш пов'язана з суспільством і відображає всі сторони його життя. Як соціальне явище – це діяльність людини, подана в матеріалізованій формі.

Архітектура на всіх історичних етапах розвитку формувалася двома шляхами – як народне зодчество та як професійна творчість. Наприклад, у фортифікаційних комплексах, замках, фортецях, оборонних монастирях, міських укріпленнях втілювалися ідеї як професійних зодчих, художників, архітекторів, інженерів, так і народних майстрів-умільців. Особливо це проявлялося в період перебудови, або нового будівництва, що відбувалися в кожному архітектурно-мистецькому комплексі. При цьому народне мистецтво знаходило своє творче втілення в композиційному вирішенні, плануванні та оздобленні багатьох фортифікаційних споруд України [2].

Український народ створив свою культуру, яка завжди відрізнялася національною самобутністю. Наслідком розвитку української національної культури є численні історико-архітектурні пам'ятки, що збереглися до наших днів. Українському народові притаманна оригінальність архітектурно-будівельних традицій. Архітектурні пам'ятки України, в тому числі і Волинського краю, ввійшли до «золотого фонду» світових шедеврів архітектури й образотворчого мистецтва. Вони втілюють кращі творчі досягнення народу у вигляді неповторних споруд цивільної та оборонної архітектури, що не мають аналогів у світовій практиці.

Згідно з офіційним списком пам'яток архітектури України, що знаходяться під охороною, в державі збереглося 16 237 пам'яток архітектури національного та місцевого значення, з них фортифікаційних споруд – 146, які відображають героїчну історію українського народу періоду Середньовіччя [11]. Частина пам'яток архітектури – це замкові комплекси, монастирі-фортеці, оборонні укріплення міст. Аж до середини XVI ст. планування міст визначалося наявністю укріплень: замків, монастирів-фортець, навколо яких йшли кільцеві і радіальні вулиці з різноманітною забудовою.

На Волині збереглися 22 споруди фортифікаційного мистецтва – замки, монастирі-фортеці, оборонні укріплення міст, що на сьогоднішній день знаходяться в реєстрі [11].

Велика кількість пам'яток світового мистецтва були зруйновані, а до 80% фортифікаційних пам'яток архітектури знаходилися в катастрофічному стані через політичні засади «радянського періоду». Переважна більшість тих, що мають задовільний стан, використовується нерационально, що призводить до часткової або повної їх руйнації. Чимало використовується під тимчасові потреби і вимагає реставрації чи проведення консерваційних робіт, відтворення оточуючих ландшафтів.

За останнє десятиріччя в Україні сталися зміни в розумінні ідеологічної суті пам'яток фортифікаційного мистецтва, їх соціального значення для суспільства. Значна кількість об'єктів піддається можливій реставрації.

На першому етапі вирішення проблеми подальшого збереження замків, монастирів-фортець потрібно провести їх детальне історико-архітектурне обстеження та розробити обґрунтовані списки можливого сучасного використання з умовою збереження автентичного вигляду замків, фортець, монастирів-фортець. Кожен замок чи монастир-фортеця має свій історично сформований вигляд. Різноманітний рельєф, форма споруд, конструкції будівель їх кількість та призначення роблять пам'ятки індивідуальними.

Перші описи замків, монастирів-фортець, ревізії та люстрації почали проводитися в XVI ст. Члени Одеського товариства історії старовини видали кілька книг, в яких наведено історико-культурні та архітектурні характеристики окремих фортець та замків областей України, в тому числі і Волині [1].

Значну роботу з дослідження фортифікаційних комплексів Волині наприкінці XIX – поч. XX ст. здійснили мистецтвознавець Ю.Дуткевич, мистецтвознавець і етнограф А.Прусевич, археолог О.Дверницький [5]. В їх публікаціях описані фортифікації в Луцьку, Володимир-Волинському, Олиці, Клевані, Ізяславі, Острозі, Новомалині, Корці. Ілюстрації в книгах відсутні.

До 1917 р. про пам'ятки історії Волині, а саме замки, монастирі-фортеці є публікації істориків В.Собецького та А.Яблоновського, краєзнавців А.Хотинського, С.Коретніков, священика А.Сендульського [6]. Історик Б.Стелецький у 1910 р. опублікував дослідження про замок у Клевані. Текст супроводжується аксонометричним малюнком та планом замку. Наведені матеріали (плани, аксонометричні малюнки) мають вигляд, наближений до сучасного, за винятком східної сторони та південно-східної вежі, які за нашого часу зруйновані.

У другій пол. XIX ст. в Україні почали проводитися археологічні розкопки, що є невід'ємною частиною дослідження фортифікаційних споруд, особливо їх зруйнованих частин. Археологічні дослідження на місці замку у Володимир-Волинському і Зимному виконані археологом В.Антоновичем, який в 1887 р. опублікував свої наукові результати, а в 1900 р. видав археологічну карту Волинської губернії, що супроводжувалася текстовим матеріалом на 130 сторінках [9].

Археолог О.Цинкаловський 1936 р. у журналі «Життя і знання» дав історико-архітектурну характеристику окремих монастирів-фортець Волині. Дослідником Л.Масловим у 1937 р. у журналі «Наша культура» опубліковано декілька статей про архітектуру Луцького замку і оборонних веж Волині.

Більшість оборонних споруд Волині була описана згаданими дослідниками. При цьому слід зазначити, що історик А.Яблоновський і мистецтвознавець Ю.Дуткевич стверджували, що західноєвропейські стилі ренесанс і бароко лише з невеликим запізненням повторювались у творах волинських майстрів без нововведень та доповнень. Такі твердження суперечать історичним фактам. На всіх станах розвитку національної культури українські зодчі і народні майстри творчо використовували і осмислювали стильові приклади сусідніх народів, їх композиційні рішення. При цьому враховувалися самотутні національні мистецькі особливості, місцеві архітектурно-будівельні традиції.

На початок XX ст. кількість наукових публікацій зростає паралельно з накопиченням відомостей про пам'ятки архітектурного мистецтва, робляться спроби узагальнення історичних матеріалів з виявленням самотутності української культури, публікацією документів, багато з яких не втратили своєї цінності і в наші дні.

Аналізуючи колективні праці «Нариси історії архітектури УРСР» (1957, 1962 pp.), «Історія українського мистецтва» (1966-1970 pp.), «Пам'ятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» (1983-1986 pp.), «Нариси з історії українського мистецтва»

(1985 р.), написані провідними вченими (Ю.Асєєвим, І.Ігнаткіним, Г.Логвиним, М.Цапенком, П.Юрченком, В.Овсійчуком), слід зазначити, що через політичні засади «радянського архітектурознавства» подані лише короткі відомості окремих замків, монастирів-фортець, оборонних укріплень міст. Основні дослідження згадуваного періоду присвячені вивченню архітектури окремих мурованих споруд замкових комплексів (церков, великих бойових башт, оборонних стін, в'їзних брам), дослідженню конструктивних та інженерних рішень, питанню стильової характеристики, типології фортифікаційних споруд, окремо персоналіям та школам.

Дослідженню замкових комплексів і монастирів-фортець України в наш час присвячені роботи Ю.Асєєва, М.Бєвза, С.Бєссонова, С.Гаврилук, М.Говденко, Є.Годованюк, Ю.Диби, В.Заболотного, М.Кучінка, О.Лєсика, Г.Логвина, В.Луця, О.Мацюка, О.Михайлишин, І.Могитича, Р.Могитича, Ю.Нельговського, Є.Осадчого, Г.Петришин, О.Пламеницької, П.Раппопорта, П.Ричкова, В.Субчука, І.Фуголя та ін., окремі з них дали оцінку і фортифікаціям Волині [10]. Поглиблення наукових досліджень пам'яток фортифікаційного мистецтва базувалось не тільки на вивченні історико-архітектурних матеріалів та археологічних даних, а вивчалися споруди в натурі, складалися обмірні креслення планів.

Дослідження пам'яток ведеться широким колом спеціалістів, включаючи архітекторів, мистецтвознавців, істориків, археологів, краєзнавців, художників та етнографів. Це дає змогу поглиблено аналізувати їх історико-архітектурну і мистецьку цінність, особливості функціонування, реконструкції, а також містобудівного, композиційного і планувального вирішення споруд. Вагомий внесок у розширення досліджень пам'яток оборонної архітектури України зробили фундаментальні праці таких науковців, як О.Годованюк, В.Заболотний, О.Лєсик, Г.Логвин, І.Могитич, П.Раппопорт, Р.Могитич, Г.Петришин та ін., присвячені замкам, фортецям, оборонним монастирям Волині. Так, О.Годованюк в статті «Замок князів Остозьких», опублікованій у збірці «Типові статті про пам'ятники історії, археології, містобудування та архітектури, монументального мистецтва» 1985 р. проводить детальну історико-архітектурну характеристику замку, супроводжуючи обмірними кресленнями планів та розрізами фасадів будівель.

Важливе значення для розвитку архітектурної науки, подальшого збереження і сучасного використання замкових і монастирських комплексів Волині має дослідження проф. О.Лєсика. Численні наукові праці автора, присвячені вивченню архітектурної цінності фортифікаційного мистецтва супроводжуються обмірними кресленнями планів і оригінальними художніми роботами. Під час аналізу багатьох замків і монастирів-фортець Волині акцентується увага на історико-архітектурній цінності пам'яток, їх значенні в розвитку української національної культури.

Значна робота з пристосування пам'яток оборонної архітектури для сучасних цілей проводилася І.Могитичем (замок у Луцьку). Реставраційні роботи в замку Кременця, зокрема в'їзної вежі, проводить група фахівців інституту Укрзахідпроектреставрація під керівництвом Р.Могитича. Велика за обсягом та змістом наукова робота фахівців дає результати: значна кількість пам'яток фортифікаційного мистецтва Волині має обмірні креслення, на багато з них складені історико-мистецькі довідки, на науковій основі ведуться роботи з реставрації пам'яток історії і культури, залучення старовинних об'єктів у сучасне життя з наданням доступу до них широким колам населення.

В.Заболотний велику увагу приділяє пристосуванню пам'яток фортифікаційного мистецтва для сучасних цілей – під музеї-заповідники (замки в Острозі, Луцьку), ставить проблему реконструкції та розвитку історичних центрів міст та сіл, визначення сучасних функцій, здатних повноцінно замінити історичні та сприяти подальшому збереженню архітектурних об'єктів. Проте багато питань залишаються невирішеними і потребують уваги з боку фахівців. Не достатньо вивчені зруйновані замки. Фахівцями про них подано

обмежені відомості. Архітектурно-мистецьку цінність, композиційні та архітектурно-планувальні вирішення в спорудах замкових комплексів досліджені та вивчені автором.

Аналіз літературних джерел щодо архітектури фортифікаційних комплексів Волині засвідчив, що найбільша кількість джерел є: про замки в м. Луцьк, м. Дубно, м. Острог, смт. Олика, м. Клевань, м. Корець, м. Кременець, м. Старокостянтинів; монастирів-фортець у с. Зимно, с. Дермань, с. Межиріч, м. Бердичів; міські укріплення – Луцькі ворота в м. Дубно, в'їзні ворота в смт. Олика, Малий замок (синагога) у м. Луцьк. Найменше джерел є про замки в с. Степань, с. Губків, м. Ізяслав, с. Новомалин, с. Тайкури, м. Камінь-Каширський, м. Володимир-Волинський, про міське укріплення (синагогу) смт. Любомль, синогогу м. Острог.

Архівні документи, картографічні матеріали, як джерело вивчення композиційної та архітектурно-планувальної структури фортифікаційних комплексів, потребують перевірки натурними дослідженнями, оскільки вони інколи не зовсім співпадають із даними архітектурних обмірів (наприклад, південно-східна вежа замку в м. Клевань), не точно відображають наявність перелічених в них споруд.

Комплексне дослідження оборонних споруд Волині проведено автором, де встановлено особливості формування, етапи розвитку, періоди будівництва і результати висвітлено в дисертаційній роботі «Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині». Аналіз наукових досліджень з історії архітектури фортифікаційних комплексів на теренах Волині виявив, що до питання вивчення цієї архітектури зверталися не лише архітектори, а й мистецтвознавці, етнографи, історики, художники, археологи та ін.

Джерельні приписи

1. **Берlach О.П.** Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині / О.П. Берlach.: дис... канд. арх.: 18.00.01. – Львів, 2008. – 170 с.
2. **Заболотный В.А.** Использование памятников оборонного зодчества / В.А. Заболотный // Строительство и архитектура. – К., 1983.
3. **Заболотный В.А.** Крепости. Замки. Башни. Проблемы охраны и использования старинных оборонительных сооружений / В.А. Заболотный // Памятники Украины. – К., 1986.
4. **Заболотный В.А.** Основные принципы приспособления памятников оборонного зодчества УССР для современных функций / В.А. Заболотный: автореф. дисс... канд. арх. – К., 1990.
5. **Лесик О.В.** Охрана и рациональное использование памятников архитектуры / О.В. Лесик. – Львов, 1987.
6. **Лесик О.В.** Замки та монастирі України / О.В. Лесик. – Львів: Світ, 1993. – С. 17-47.
7. **Могитич І.** Сторінки архітектури Галичини і Волині XII-XIV ст. / І.Могитич. – Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – Львів, 1997.
8. **Могитич І.Р.** Особливості розвитку техніки мурування Галицько-Волинської Русі X-XV ст. / І.Р. Могитич, Р.І. Могитич. – Археологія. – К., 1990.
9. **Мацюк О.** Замки і фортеці Західної України / О.Мацюк // Мандрівки історичні: – Вид. 2. – Львів: Центр Європи, 2005. – С. 19-41.
10. **Петришин Г.** Змінність фортифікаційного фактора в еволюції урбанізаційного процесу (на прикладі Галичини XVII – кінця XVIII ст.) / Г.Петришин // Історичне картознавство України: Зб. наук. праць. – Львів, Київ, Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2004.
11. **Пам'ятники архітектури Української УРСР, що перебувають під державною охороною.** – К.: Держвидав літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1983.

Резюме

Вивчено стан наукового дослідження фортифікаційного мистецтва проведено аналіз літературних джерел і архівних матеріалів, щодо архітектури оборонних комплексів Волині XIV-XVIII ст.

Ключові слова: фортифікаційні споруди, замки, оборонні монастирі, архітектура, зодчество.

Summary

The article examined the state of scientific study of fortification art of the analysis of literary sources and archival materials on architecture defense complexes Volhynia XIV-XVIII cent.

Key words: fortifications, castles, monasteries defense, architecture, architecture.

УДК 78(477)«15/17»

Школьна Т. – аспірантка КНУКіМ

ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕХОВОГО МУЗИКАНТА XVI-XVIII СТ.

У розвідках Б.Фільц «Музичні цехи на Україні XVI-XIX ст.» та «Київський музичний цех» (1982 р.), що є найбільш ґрунтовними дослідженнями різних аспектів життєдіяльності професійних об'єднань цехових музикантів, недостатньо уваги приділено обрядовості музичних цехів. Те ж саме можна сказати і про музикознавчі праці М.Грінченка, А.Гуменюка, Й.Миклашевського, М.Гордійчука, О.Шреєр-Ткаченко, В.Довженко, Л.Корній, у яких розглядається чи згадується виконавська діяльність цих об'єднань. З іншого боку, в дослідженнях українських етнологів, зокрема, фундаментальній праці В.Балушка «Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників», та його ж розвідці «Обряди и обычаи жизненного цикла украинских цеховых ремесленников», працях А.Пономарьова, ін. сучасних етнологів, де аналізується звичаєво-обрядова культура українських ремісничих об'єднань, не розглядається обрядовість музичних цехів. *Мета статті* – виявити обряди, пов'язані з професійним зростанням цехових музикантів.

Дані обряди є важливим елементом «життєвого циклу» ремісничої обрядовості, що складався з: «1) ініціаційних звичаїв та ритуалів, пов'язаних із соціалізацією ремісників; 2) обрядів, що супроводжували перехід ремісника після завершення його соціалізації з одного життєвого стану й соціального статусу в наступні і, відповідно, просування сходами цехової ієрархії; поховальної й поминальної обрядовості» [1; 94-95].

Обряди соціалізації, що побутували в ремісничих цехах, виявляють типологічну схожість з ініціаційними звичаями й ритуалами архаїчної епохи, котрі мали на меті підготовку молоді до участі у виробничій діяльності і громадському житті спільноти. У процесі соціалізації молодь засвоювала не тільки трудові навички, а й звичаї, норми поведінки та їхнє ідеологічне обґрунтування у формі переказів та вірувань. Цеховий майстер мав зобов'язково навчати учня не лише ремесла, а й правил соціонормативної поведінки, передати йому мінімум знань про традиції, обряди тощо, що зберігалися в колективній пам'яті ремісників. Пишучи про майстрів ремісничих цехів, К.Зіновійв підкреслював, що, згідно з установленим цеховим порядком, вони «учеев своих людскости научають» [4;150].

Перший етап соціалізації починався із зарахування в учні. Церемонії передували (можливо, не всюди) випробувальний термін тривалістю від 2 до 4-х тижнів. Церемонія прийому мала назву «вписанье». Учасниками церемонії, окрім учня, були майстри й підмайстри, що наказували кандидатів вчитися ремеслу, поважати старших, шанувати цехові порядки, звичаї тощо; він, зі свого боку, запевняв цех, що виконуватиме всі правила й настанови. Тоді у присутності свідків, одного – з боку майстра й одного – з боку учня, його ім'я вписувалося в цехову книгу. При цьому учень вносив певну суму грошей або за нього платив майстер. Крім того, майстер домовлявся з батьками учня про термін навчання, утримання, винагороду за працю тощо. Час навчання в різних цехах був різним у залежності від складності ремесла. Так, у Кам'янець-Подільському навчання в золотарському цеху тривало 7 років, а в цеху олов'яників лише три [1; 67]. Документальних свідчень про те, як довго тривало навчання в музичних цехах у різні історичні періоди немає. У процесі навчання молодий ремісник зазнавав випробувань, характерних для обрядів ініціації, «причому не тільки на предмет освоєння ним певної професії, а й моральних та фізичних, часто у формі глузувань та знущань» [1; 68]. Такі звичаї існували в усіх європейських ремісничих цехах. Їхню обрядову сутність не враховує Г.Мозер, пишучи про період учнівства у цеху німецьких дудників. Характеризуючи становище учнів у цеху дудників, автор відзначає його непривабливий бік: «Життя... школяра, очевидно, було значною мірою жалюгідним існуванням у холоді, бруді, серед хвороб, голоду та биття. Доводилося

виконувати значно більше роботи для дружини майстра і грубих підмайстрів, ніж займатися дбайливим навчанням, до якого буркотливо й без особливого бажання брався старший підмайстер. Спостереження вухом та оком прийомів (гри – Т.Ш.) й особливо списування нот було головним методом професійного розвитку й лише сильні та обдаровані натури витримували «курс» [7; 38-39]. Щоправда, Г.Мозер додає, що подібні порядки властиві насамперед цехові німецьких дудників, які взагалі відзначалися брутальною поведінкою, зухвальством і лінощами: «...Як доводять майже всі документи (в середовищі дудників – Т.Ш.) панувало безпутне життя: пиятика, бійки, розпушта, сварки, що призводили до конфліктів із вищим начальством, і, наприклад, нюрнберзькі міські дудники в часи Гесслера (у XVII ст. – Т.Ш.) були ледачі на репетиції, що повинні були займатися під наглядом обізнаного в музиці члена муніципальної ради у приміщенні магістрату, аби не осоромити Раду на святах перед приїжджими гостями» [7; 39]. На нашу думку, приклад, наведений Г.Мозером, не давав права ігнорувати ініціативний сенс різноманітних випробувань, яким піддавався учень музичного цеху, а також поширювати оцінку, зіперту виключно на особистості цехового побуту дудників, на всі німецькі, надто ж – європейські музичні цехи.

Характеризуючи цехові ініціації, В.Балушок наголошує: «У звичаях насміхатися та піддавати різним випробуванням новачків під час цехових ініціацій, виявляється одна з характерних рис даних обрядів – прирученість ініційованих до несоціального світу «антикультури» [1; 68]. Ця риса виявлялася також у низці заборон та обмежень, що накладалися на учня, – позбавлення права відвідувати збори, заходити до світлиці, одягати одяг, який носять майстри, пити, курити, вступати до шлюбу та ін.». «І справа тут зовсім не в експлуатації майстрами учнів та підмайстрів, якою пояснюють вітчизняні (а інколи й зарубіжні, як то видно на прикладі Г.Мозера – Т.Ш.) дослідники існування таких звичаїв. Експлуатація, звичайно, існувала, але головне – в характері цехової організації. Адже все це стосувалося... і дітей цехових майстрів, які ставали членами ремісничих об'єднань у першу чергу і становили більшість серед підмайстрів та учнів» [1; 68].

По завершенню учнівства здійснювались обрядодії, пов'язані з переходом у стан підмайстрів. Одним із центральних у церемонії «визволки», тобто звільнення учня від його попереднього становища, був обряд перейменування. Цей обряд в Україні, як і в інших європейських країнах, відбувався в формі хрещення.

На відміну від європейських цехів, де в обряді «визволення» брали учні й підмайстри, в Україні обряд здійснювали тільки майстри, – отець перейменувальний, проповідник, хрещений батько і дзвонар в одному з цехів Кам'янець-Подільського, батьки господи, тобто, майстри, що очолювали організацію підмайстрів – у Львові [1; 69-70]. Обряд перейменування символізував переродження молодого людини через символічну смерть і народження під новим ім'ям, котре відображало найхарактерніші риси людини. Новий підмайстер одержував від цеху свідоцтво, а в цеховій книзі фіксувалася подія його «визволення». Цей підмайстер повинен був здійснити мандрівку (вендрівку) до інших міст, щоб поглибити знання в обраній галузі виробництва чи виконавської діяльності, як у випадку з представниками музичного цеху, набратися трудового чи життєвого досвіду і принести свідоцтва, що б підтверджували його професійну майстерність, старанність, моральність. Як правило, українські підмайстри мандрували по Україні, а також до Кракова, ін. міст Польщі й Німеччини. Підмайстер, що не відбув мандрівку, не допускався до посвячення в ранг майстрів. Причини цього полягали і тому, що мандри сприймалися середньовічною свідомістю ремісників як складова ініціацій: в них вбачали паралель до подорожі культурного героя в інший світ («на той світ»), де він здобував необхідні знання. Отже, цілком практичні мандрівки поєднувалися з її символічним змістом [1; 73].

Наприкінці мандрівки, що була в середньовіччі небезпечним випробуванням, у відповідності з нормами ритуального шляху, знаходились головні ритуальні й сакральні цінності, з досягненням яких і прилученням до яких (що відбувалося в ході посвячувального

обряду) було пов'язане підвищення його соціального статусу [1; 75]. До цих цінностей належали цех, світлиця, що була сакральним центром цехового простору і де знаходилася цехова скринька з сакральним текстом статуту і привілеями сюзерена, цехові коругви та ін. У цьому просторі здійснювався обряд посвячення у майстри, що мав назву «єднання цеху». «Єднання чинити» означало приводити до згоди [1; 75]; включення ремісника до структури корпорації як її повноправного члена. Як відзначає В.Балушок, для того, щоб стати членом цеху, майстром, ремісникові були потрібні належна кваліфікація, тобто, знання виробничого процесу, а у випадках з музичними цехами – оволодіння певним рівнем виконавської майстерності; наявність коштів для придбання засобів виробництва (музичних інструментів у музичному цеху), а також цехових звичаїв, традицій, норм поведінки, тобто, володіння комплексом соціальних знань, пов'язаних із цеховим способом життя [1; 75]. Метою випробувань, яким піддавався претендент під час обряду «єднання цеху» було виявлення сукупності цих знань і професійного вміння.

Окрім одержаних під час мандрівки свідоцтв, претендент представляв на розгляд цехової старшини «урочний виріб», так званий «шедевр», який в українських цехах називали також «проба», «штука» й «містерія» (від «містр» – майстер). Зразковий витвір, який виготовляв посвячувальний у майстри, був важливим символом: «У ньому в момент посвячення концентрувалося все майбутнє ремісника, яке він символізував» [1; 76].

Зразкова природа втілювалася в утилітарній формі виробу, що виготовляв даний цех. За процесом виготовлення «містерії», тобто, майстерно зробленої речі, наглядали майстри, стежачи за тим, щоб претендент виготовляв її власноруч, без сторонньої допомоги. Цілком зрозуміло, що таким виробом у цеху мечників був меч, у шабельників – шабля, у бондарів – бочка, у сідельників – сідло, у гончарів – виріб чи вироби з глини, у кравців – щось із одягу. Так, львівські кравці 1538 р. визнавали «штукою» «плащ звичайний, заокруглений, інакше ополистий, звичайну сукню, яку по-руськи називають опаскою (запаскою – Т.Ш.), облачення руського попа, яке по-руськи називається ризою, а також звичайну жіночу сукню» [1; 76]. «Штукою» в ремісничих цехах, що спеціалізувалися на виготовленні музичних інструментів, вважався той інструмент, який виготовляв даний цех. Про те, що такі цехи існували в Україні вже наприкінці XVI ст., повідомляє Б.Фільц: «...У Кам'янці-Подільському в кінці XVI ст., функціонували скрипковий та гусярський цехи. Вони згадуються в податкових списках 1578 року, де ремісників міста поділено на три групи: ...польська община, ...руська община, ...і вірменська община» [9; 42]. Гусягурський цех згадувався в числі металообробних. «...Можна припустити, що його ремісники виготовляли гуслі, можливо, гірські гуслі (від польського слова «дога» – гора)», – зазначає Б.Фільц [9; 42].

М.Грінченко і «Історії української музики» згадує про скрипковий цех у Кам'янці-Подільському наприкінці XVII – поч. XVIII ст., не уточнюючи, робив той цех скрипки чи об'єднував скрипалів-виконавців [3; 162-165]. На нашу думку, скрипковий цех міг займатися і тим, і тим водночас, адже й музиканти, що входили до ін. музичних цехів зрідка виготовляли інструменти своїми руками. Таким чином, у якості «штуки» претендент подавав на суд майстрів створений ним музичний інструмент – скрипку, бандуру тощо. На жаль, немає документальних свідчень про те, який «шедевр» мав представити претендент на звання цехового майстра-музиканта. «На будь-які особливі роботи, пов'язані з набуттям звання майстра, як це було в інших цехах, немає жодних вказівок», – констатує Г.Мозер, характеризуючи європейські музичні цехи, відзначаючи, що звання підмайстра ремісник-музикант здобував, «сяк-так навчившись грати на шести-восьми інструментах», потім вирушав у мандрівку, щоб виконавською діяльністю в інших містах «вітати мистецтво» і, нарешті, «з допомогою одруження здобути місце майстра» [7; 39]. Вірогідно, подібна ситуація була і в Україні, хоч твердження німецького дослідника про те, що упродовж учнівства музикант навчався «сяк-так грати» видається нам дещо заниженою оцінкою навчального процесу в період учнівства.

Важливим правом в умовах корпоративної організації цеху було право відвідувати цехові сходки, яке здобував посвячений у майстри, адже підмайстри, як і учні, були обмежені у правах, – їм дозволялося відвідувати лише ті сходки, на яких розглядалися справи підмайстрів, відзначалися обряди їх посвячення в майстри, святкувалися річні церковні й міські свята [5; 1119]. Як видно з документів київського музичного цеху ХІХ ст., музикантам, що прагнули одержати свідоцтво майстра, члени музичного цеху влаштовували іспит. Так, в «удостоверении», виданому київському скрипалеві Аоронову, зазначається: «Дано сіе от музикального цеха Киевских мещан, Киевскому мещанину Даниїлу Павлову Аоронову о том, что по іспитаніи его в іскусстве скрипача оказал себя в сиим званіи свидущим. Коєму для приобретения куска хлеба... іспитанія в теченіи года со стороны сего цеха припятствий никаких не кметь в етом музикальний цех подпиской и приложением печати удостоверяет» [2]. Однак, робити на базі цього поодинокого й пізнього свідчення узагальнення про порядок прийому в майстри музикантів навряд чи доцільно. Втім, можна припускати, що у ранні періоди діяльності музичних цехів підмайстрові влаштовували іспит з метою виявити рівень його професійної підготовки. На жаль, немає документальних свідчень про те, як проходив даний іспит, зокрема, про ритуали, якими він обставлявся.

Претендент на звання майстра, окрім усього іншого, мав підтвердити законність свого народження від чесних батьків, оскільки в середньовіччі вважалося, що діти успадковують погані чи добрі риси своїх батьків. Незаконність народження вважалося аморальністю, отже, незаконно роджений був за визначенням людиною аморальною. При цьому моральність майстра ставилася у прямий зв'язок із його продукцією (виконавською діяльністю, коли йшлося про музиканта): аморальна людина не могла робити добрі, якісні речі й добре грати на музичних інструментах. При прийомі в майстри існував віковий ценз, хоч, можливо, не скрізь. Так, у цехах деяких міст Поділля майстром міг стати підмайстер не молодший 24 років. Претендент мав засвідчити і своє належне матеріальне становище, що виявлялося у певному внеску грішми й воском до цехової скарбниці, а також у «фундуванні» щедрої учти для всіх майстрів цеху, котра називалася ще «кола цією штучною» та «містерією» [10; 61-62]. Зокрема, в об'єднаному цеху міста Угнів на Галиччині претендент повинен був дати спочатку бочку пива, а також горілки, 4 фунти воску, мушкет, 6 золотих до цехової скарбниці й певну суму для цехової церкви. Крім цього, мав улаштувати для членів цеху гучний банкет [1; 79]. Неспроможність забезпечити всі видатки, пов'язані з посвяченням в майстри, робила цю сходинку недосяжною для бідніших ремісників. «Сіе єднання недостатніх людей інколи утримує бути майстром і творити вільно своє рукоділля», – зазначав А.Шафонський [11; 295]. Про те, який внесок має зробити до цехової скарбниці музикант для посвяти у майстри, невідомо. Можна припускати, що цей внесок не міг бути надто великим, оскільки музичні цехи не відзначалися матеріальним достатком і чисельністю.

Церемонії посвячення в майстри відбувалися урочисто. Їх проводили під час новорічних сходок, що мали символічне значення, – починався новий ремісничий рік, розпочинався новий етап на життєвому шляху ремісника, оновлювався цех. Крім того, вважалося, що події, що мають місце в цей переломний для даного соціуму момент, визначають все, що станеться протягом року. Таким чином, «сакральність часу... обрядової сходки особливо актуалізувалося» [1; 81]. Обряд посвячення в майстри відбувався в цеховій світлиці. Прибуття на святкову сходку майстрів в окремих цехах було обставлене певними ритуальними діями, що впливали на психічний стан і поведінку учасників. Прибувши до цехового будинку, кожен майстер 20 разів проказував молитву і звертався до ін. майстрів з проханням благословити йому вийти до світлиці. Такі ж дії повторювались, коли майстри сідали. Як наголошує В.Балушок, у ритуалі не випадково використовувалося сакральне число 20 – «щасливе» у порівнянні з «нешасливим» 13.

Упродовж усього обряду посвячення в майстри претендент-підмайстер стояв за порогом світлиці. Йому дозволялося зайти й сісти лише після того, як майстри схвалювали представлену ним роботу, а в музичних цехах, вірогідно – рівень професійної майстерності у грі на певних музичних інструментах, а можливо, і в співі; розглянули представлені свідоцтва, визнаючи їх достатніми, частувалися, а писар робив відповідний запис у цеховій книзі. Церемонія запрошення до спільного столу новоприйнятого майстра була кульмінаційним моментом обряду, який засвідчував, що «єднання цеху» відбулося.

Згідно з середньовічними уявленнями, майстерність передавалася у спадок, була видом власності, яким, за правом наслідування володіли діти ремісників. Вироби, виготовлені представниками ремісничих династій, користувалися особливим попитом, а обряд посвячення в майстри проводилися для них за скороченою (в частині випробувань) процедурою – не вимагалось і представлення «штуки» тощо. Як відзначає В.Балушок, зяті майстрів і підмайстрів, що одружувалися з вдовами майстрів, користувалися такими ж полегшеннями: «В даному випадку професію майстра успадковувала його дочка чи дружина, і ця професія була приданим нареченої» [1; 83]. Очевидно, це загальне для ремісничих цехів правило було чинним і в середовищі музичних цехів. Спадком музиканта була його виконавська майстерність.

Здобувши статус майстра, ремісник, окрім прав, одержував і ряд обов'язків. Він був зобов'язаний якісно здійснювати професійну діяльність, оскільки погана робота одного представника цеху ганьбила об'єднання. За якістю праці стежила цехова старшина. Покарання, що їх використовували в цехах, були різні. Так, недоброчесного пекаря, карали у Львові на ринковій площі, підтягуючи «журавлем» біля «стовпа ганьби» [1; 86]. Майстер, що зробив погану річ, мав її переробити. Невідомо, як карали за погану гру цехових музикантів, однак, враховуючи типологічну схожість цехових правил, можна стверджувати, що такі покарання були. Вірогідно, музиканта-халтурника змушували грати безкоштовно чи взагалі забороняли йому на якийсь час займатися виконавською діяльністю, не допускали до цехових учт, штрафували тощо. Майстер був зобов'язаний брати участь в усіх цехових обрядах і святах, відстоювати права й вольності цеху, протидіяти конкурентам цеховиків – позацеховими «партачами» у їхній виконавській діяльності. До обов'язків майстра входила й оборона міста від ворогів, оскільки ремісничі цехи були бойовими одиницями міського ополчення. Як обов'язок розглядався і вступ майстра до шлюбу. Законний шлюб ремісники розглядали як запоруку моральності майстра в усіх сферах його життєдіяльності, включаючи і професійну. «Брат повинен мати чесну дружину, з якою повинен жити по християнському закону, а хто інакше робив – у цех не приймати і ремесла робити не може», – відзначається в цеховому статуті містечка Степані [6; 101]. Якщо ремісник не одружувався впродовж року після прийому в майстри, його карали в цехах Галичини штрафом, який сплачувався воском. Якщо не одружувався упродовж 3 років, його виключали з цеху. Вступ ремісника до шлюбу цех відзначав святковою сходкою. Весілля справляли за участю всіх членів об'єднання. Скликали на весілля ремісників цешкою, при цьому в м. Старий Самбір у Галичині кожен, хто передавав цешку, казав: «Ціха на коровай» [1; 85-86].

Важливою складовою цехового обрядового життя були спільні трапези-учти, що відбувалися з різних нагод (календарні і престольні свята, обряди цехової старшини, посвячення у майстри тощо). Характеризуючи ритуальні учти, Б.Попов зазначає: «Виробництво і споживання всім колективом в умовах особливого психоемоційного збудження, викликаного громадським контактом, культурних цінностей – матеріальних і духовних – породжували у членів соціуму специфічний внутрішній стан. Це не було задоволення від вгамованої біологічної потреби, скоріше, це було дещо протилежне» [8; 23]. Ритуальні учти цеховиків сприяли зміцненню колективу, утверджували усвідомлення цехової корпорації як єдиного цілого.

Отже, обрядовість, пов'язана з етапами професійного зростання цехового музиканта XVI-XVIII ст., виявляє типологічну схожість з ініціативними обрядами архаїчної епохи, котрі переслідували мету підготувати молодь до участі у виробничій діяльності і громадському житті соціуму. У процесі соціалізації молодий музикант засвоював не лише певні професійні навички (оволодіння музичним інструментом чи інструментами, вміння грати в ансамблі, співати тощо), а й норми поведінки, установлені в цеху, мінімум знань про цехові звичаї та обряди і їхнє ідеологічне обґрунтування в формі переказів, що зберігалися в колективній пам'яті об'єднання музикантів. Головними етапами фахового зростання й соціалізації музиканта були: «вписаньє» (прийом в учні); «визволення» (перехід із учня в підмайстри); «єднання цеху» (набуття статусу майстра). Кожен із цих обрядів фіксувався особливими діями, що входили до «життєвого циклу» (В.Балушок) ремісничої обрядовості.

Джерельні приписи

1. **Балушок В.** Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників / В.Балушок. – К.: Наук. думка, 1993. – 118 с.
2. **Державний архів м. Києва**, ф. 336, оп. 1, од. зб. 80, арк. 3.
3. **Грінченко М.** Історія української музики / М.Грінченко. – К., 1922; 2 вид.: Нью-Йорк, 1961.
4. **Зіновійв К.** Вірші. Приповісті посполиті / Підгот. тексту І.Чепіги; Вст. стаття В.Колосової та І.Чепіги; Іст.-літ. коментар В.Клосової / К.Зіновійв. – К.: Наук. думка, 1971.
5. **Історія української культури: У 5 т. – Т. 3** / Передм. В.А. Смоля. – К.: Наук. думка, 2003. – 1246 с.
6. **Кудринский Ф.** Цеховые братства въ мѣстечкѣ Степани / Волинской губ., Ровенскаго уѣзда / Ф.Кудринский // Кіевская старина. – 1890. – № 7. – С. 88-104.
7. **Мозер Г.И.** Музыка средневекового города / Пер. с нем., под ред. и со вступит. статьей И.Глебова / Г.И. Мозер. – Л.: Кооп. изд-во «Тритон», 1927. – 72 с.
8. **Попов Б.В.** Загальнонародне свято: походження і особливості розвитку в соціалістичному суспільстві / Б.В. Попов // Свята та обряди трудящих України. – К.: Наук. думка, 1983.
9. **Фільц Б.** Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.) / Б.Фільц // Укр. музикознавство. – 1982. – Вип. 17. – С. 33-45.
10. **Цехова книга бондарів, стельмахів, колодіїв, столярів міста Кам'яця-Подільського від 1601 до 1803 р.** / Передм. П.Климентя. – К.: ВУАН, археологічна комісія, 1932.
11. **Шафонській А.** Черниговскаго намѣстничества топографическое описаніе / А.Шафонській. – К., 1851.

Резюме

Розглядаються обряди посвяти в члени українських професійних братств.

Ключові слова: братська організація праці, ритуал, Україна.

Summary

The ceremonies of dedication are examined in the members of Ukrainian professional fraternities.

Key words: brotherly organization of labor, ritual, Ukraine.

УДК 371.38

Крусь О.П. – ст. викл. РДГУ

ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ*(за матеріалами історико-етнографічних досліджень XIX-XX століть)*

Розбудова української держави створила сприятливі умови для реформування освітньої системи та виховання національно свідомої, духовно багатой і гармонійної особистості. Національна доктрина розвитку освіти України передбачає спрямування системи освіти на втілення в життя ідеї формування особистості-патріота, який усвідомлює свою належність до нації і сучасної цивілізації; збереження та продовження національних культурно-історичних традицій, виховання шанобливого ставлення до державних святинь, історії народу, мови й культури; активної громадянської позиції; етичне та естетичне виховання й розвиток високої гуманістичної культури особистості, здатної протидіяти проявам бездуховності. Такі завдання надають особливого значення національному вихованню підростаючого покоління. Адже тільки через його призму можна забезпечити формування людини з високою національною гідністю, національним характером, складом мислення.

Велику роль у цьому відіграють традиції й фольклор, що є дзеркалом національного життя, носієм самобутньої духовної культури народу. Наша ж Україна, як і вся біосфера, «не монолітна, а мозаїчна», і складається з багатьох етнокультурних регіонів, що характеризуються особливостями не лише природно-кліматичного середовища, історичного розвитку, а й традиційної народної культури, в якій усе «було досить вагомим та наповненим великим змістом, мудрістю колективного досвіду багатьох поколінь. Змінювався спосіб життя народу, але духовні цінності, створені ним, не зникли. У новому житті вони знаходили і нові форми вираження» [8].

Із цього погляду Волинське Полісся з його прадавньою культурою заслуговує на особливу увагу. Це не тільки унікальна зона слов'янського світу, – зазначає Р.Кирчів, – а й «резерват збереженості численних реліктів давньої слов'янської культури і джерело неоціненного матеріалу для реконструкції архаїчних культурних пам'яток».

Не випадково регіон постійно привертав увагу фольклористів, етнографів та істориків. Ще 1814 р. директор Кременецького ліцею на прохання З.Доленги-Ходаковського залучав місцевих учителів до збирацької роботи. Є свідчення, що власне інструкціями вимагалась фіксація текстів пісень, казок, замовлянь. Пропонувалось також здійснювати описи обрядів та інших фольклорно-етнографічних матеріалів, а місцеві письмові джерела зберігати у Кременці. Заклики й звернення щодо збирацької роботи зачепили розум і серце відданих цій справі людей. Так, один із кореспондентів З.Ходаковського не лише відгукнувся оригінальними записами, а й надіслав низку пісень. Як бачимо, інструктивні заохочення, вироблені у м. Кременці, прислужились вивченню не тільки Волині, Полісся, а й слов'янщини загалом.

Волинський поліський фольклор, етнографічні джерела приваблювали й харківського романтика А.Метлинського. Видаючи збірник «Народные южнорусские песни, издание Амбросия Метлинского», шанувальник народної творчості систематизував матеріал за жанрами, подав і програму збирання історичних пісень та дум. Це – особливий здобуток методичної науки, бо А.Метлинський прагнув у логічній послідовності долучитись до історичного епосу, удосконалити паспортизацію збирацької роботи.

У середині XIX ст. волинські пісні студіював й М.Костомаров, працюючи у 1844-1845 рр. викладачем гімназії у Рівному. Учений 1845 р. двічі здійснив подорожі визначними місцями Волинської губернії, відвідавши Корець, Острог, Дермань, Гошу, Пересопницю, Тайкури, Дубно, Кременець, Берестечко та ін. містечка й села краю. Перебування на Волині наштовхнуло М.Костомарова на ґрунтовне дослідження цієї землі: «Я уехал оттуда с

большим ворохом народных песен, записанных преданий и обрядов» [5]. Дослідник опублікував етнографічні праці «Об историческом значении южнорусского народного песенного творчества», «Українські балади», а добірку фольклорних записів під назвою «Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 г.», видруковану у «Малорусском литературном сборнике» (Саратов, 1859 р.) Д.Мордовцевим, можна вважати першою помітною публікацією про фольклор Волині.

Восени 1846 р. на волинській землі побував Т.Шевченко. Поет відвідав Почаїв, Кременець, Вербу, Дубно, Острог, Корець, Новоград-Волинський і Житомир. Він звернув увагу на манеру виконання тужливих пісень, умови їхнього побутування, цінність для пізнання історії. Залишились достовірні відомості [9], що, перебуваючи у Почаєві, записав пісні «Ой у саду, саду гуляла кокошка», «Гиля-гиля, селезень», «Ой пила, вихилила». Дослідники припускають, що під час цієї подорожі Кобзар побував і в місті Берестечку, де оглянув історичні місця битви козаків Богдана Хмельницького з польсько-шляхетським військом. Його вірш про цю історичну подію «Ой чого ти почорніло, зеленее поле», мотивами та образною системою наближаючись до фольклорних творів, став народною піснею і нині широко побутує на Волині.

Заслугує високої оцінки діяльність та двотомна монографія Т.Стецького «Волинь» (1864-1872 рр.), що допомагає пізнати сторінки вивчення фольклору. Цінними є епізоди, що відтворюють умови побутування пісенних та музичних жанрів.

Протягом майже 6 років (1869-1874 рр.) на Правобережній Україні, зокрема й Волині, збирала народознавчі матеріали експедиція російського Географічного Товариства, очолювана П.Чубинським. Чимало записаних на території губернії пісень різних жанрів збагатили «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край» (1872-1878 гг.). Окремі результати досліджень українського фольклору публікує періодичне видання Краківської академії наук «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» (1877-1889 рр.). На жаль, у згаданих публікаціях пісенні матеріали подавались без мелодій. У зв'язку з цим цінною можна вважати книгу польського етнографа й фольклориста О.Кольберга «Wolyn. Obrzedy, melodie, piesni» (Краків, 1907 р.), являючи зібрання (понад 600 зразків) пісенного фольклору Волині. Майже до всіх текстів подано мелодії та вказівки на місце їхнього запису.

Активним збирачем народних пісень був М.Лисенко. Записуванню фольклору композитор надавав великого значення. Він здійснив величезну роботу зі збирання та публікацій його музичного зразку. Усвідомлюючи неможливість охопити самому матеріал народного фонду, композитор залучив до участі у збиранні фольклорних матеріалів діячів української культури: І.Франка, Леся Українку, Олену Пчілку, М.Кропивницького, П.Ніщинського, О.Потебню та ін. Збереглися документи, що свідчать про його звернення до української громадськості із закликом розшукувати, записувати й надсилати фольклорні твори, повідомляти про побутування цікавих зразків народної творчості. Композитор фольклористикою Волині зацікавився ще під час подорожі Західною Україною, зробив деякі записи, проте значну частину народного мелосу волинського краю занотував із голосу Лесі Українки. У праці «Фольклористична діяльність М.Лисенка» З.Василенко посилається на працю Г.Кисельова «Музика в житті й творчості Лесі Українки», в якій показано вплив композитора на формування інтересів і поглядів видатної поетеси. Дослідник підкреслює, що Леся Українка почала збирати народні пісні під впливом М.Лисенка. Вона наспівувала композитору весняні пісні, які він помістив у дитячий фольклорний збірник.

У с. Колодяжному Ковельського повіту, куди переїхала 1882 р. родина Косачів, Леся почала записувати народні пісні та мелодії. Один із зошитів письменниці з купальськими піснями після музичного редагування М.Лисенком 1893 р. став основою для фольклорно-етнографічної добірки «Купала на Волині», яку І.Франко надрукував у журналі «Житє і слово» (1884, кн. II і III). Інша доля спіткала другий зошит письменниці – із звичаєво-

обрядовими та суспільно-побутовими піснями: він загубився. Лише 1922 р. К.Квітка натрапив на загублений рукопис. Напередодні Великої Вітчизняної війни зошит із поміткою О.Косач-Кривинюк «Записи колодяжненських пісень» був переданий до Волинського обласного історико-краєзнавчого музею, де зберігається і нині. Збірник містить 156 пісенних зразків, записаних Лесею та її сестрою О.Косач-Кривинюк від односельців. Майже всі матеріали рукопису систематизовані за жанрами: веснянки, пісні жнивварські, весільні та ін. [7; 43].

В упорядкуванні та виданні фольклорних матеріалів Лесі Українки допомагав К.Квітка. Ними спільно підготовлений збірник «Дитячі ігри, пісні і казки з Ковельщини, Лущини й Звягельщини на Волині» (К., 1903 р.). Згодом, уже після смерті письменниці, К.Квітка упорядкував і видав літографським способом збірник «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» (К., 1917 р.), до якого увійшло 225 пісень із мелодіями й коментарями.

К.Квітку вабив поліський край унікальною музичною культурою. Етнолог записував і розшифровував почуті пісні і від матері Лесі – Олени Пчілки, і від брата Михайла й сестри Ольги. У його рукописних матеріалах є записи пісень із села Чекно Млинівського р-ну Рівненської області. Ці та інші зразки К.Квітка включив до збірника «Українські народні мелодії» [2; 3], який дослідники вважають найвагомішим виданням народних мелодій кінця ХІХ-початку ХХ ст.

Справою дослідження Полісся та Волині займався й М.Біляшівський. Отримавши запрошення стати науковим організатором і керівником музею у с. Городок поблизу Рівного, науковець налагодив контакти з місцевими селянами, вивчив їхній побут, звичаї, обряди, повір'я. У створеному ним музеї можна побачити колекції поліських музичних інструментів: ліри, сопілки, скрипки, свистки, які виготовлювались місцевими майстрами, експонувались маски вертепної драми, атрибути обряду «Коза». Вивчав М.Біляшевський і традиційний гуртовий спів. Тільки в с. Городок ним зібрано 270 зразків цього виконання.

Особливе місце у дослідницькій роботі видатного антрополога та етнографа Ф.Вовка посідають Волинь і Полісся. 1907 р. як співробітник етнографічного відділу Російського музею він обстежив села Ковельського повіту – Вербу, Заліси, Тур. Його цікавили оригінальні зразки народного одягу, домашнього побуту, звичаї та обряди, пам'ятки культурної архітектури. Улітку 1909 р. Ф.Вовк знову відвідує Волинь. Його маршрут проліг із села Городка, на Житомир, Новоград-Волинський-Корець-Овруч-Олевськ. І всюди його вражали звичаї, самотні зразки народної творчості, спостереження колишніх вірувань, обрядів, традицій. Неоціненною заслугою Ф.Вовка був доступ до європейських журналів та газет, де він пропагував здобутки не тільки української науки, але й літератури і фольклористики, розвитку якої сприяв в Україні. 1900 р. у Парижі на Міжнародному конгресі фольклористів він, як делегат Наукового товариства ім. Т.Шевченка прочитав реферати І.Франка про фольклористичні дослідження, а в «Матеріалах до українсько-руської етнології» (т. 1, 1899 р.) опублікував «Сороміцькі весільні пісні, записані М.Максимовичем», подарувавши рукопис НТШ.

У 1904-1905 рр. збиранням волинського фольклору займався П.Козицький. Зібрані матеріали згодом були опубліковані Д.Ревуцьким у збірнику «Золоті ключі» (1929 р.).

Музичним фольклором Волині цікавився також М.Вериківський. До волинської пісні композитор звертався у хоровій і камерній творчості, фортепіанних мініатюрах. У 1910 р. він видав збірник обробок народних пісень для хору під назвою «Волинські пісні».

Вагомий внесок у фольклористику видатного українського ученого, фольклориста Ф.Колесси. 1932 р. він відгукнувся на пропозицію польського етнографа взяти співучасть у фольклористичній експедиції на Полісся. Ф.Колесса і К.Мошинський записали 220 пісень і 26 інструментальних мелодій, а також дали характеристику співацької манери Полісся. Ф.Колесса вказував, що частіше або рідше вживання тих чи інших співацьких манер залежить не тільки від місцевої традиції, але й від індивідуальної вподоби та навіть

хвилинного настрою співака. Крім загальних манер, улюблених у даній місцевості, наголошує дослідник, спостерігаємо також індивідуальні манери поодиноких співаків.

Не випадково ідея регіонального вивчення й опрацювання фольклору передалася від Ф. Колесси його синові Миколі, який з дитячих років чув спів народних виконавців, що часто бували в їхній родині, а пізніше знайомився з фонографічними та нотними записами батька, які лягли в основу його обробок і, зокрема, волинських і поліських народних пісень.

Збірки М. Колесси «Українські народні пісні з Волині» («Мистецтво», 1966 р.), «Пісні з Полісся» («Музична Україна», 1968 р.) [3] містять лише невелику частину оброблених для хору фольклорних зразків.

Багатий внесок у збирання й дослідження публікацій наукових досліджень здійснив О. Цинкаловський. З дитинства і до похилого віку намагався розкрити таємниці життя предків і реалістично осмислював сьогодення, щоб здолавши ідеологічні міфологеми, утверджувати Україну як у слов'янському світі, так і людській цивілізації. Роздобуті археологічні матеріали допомагали розвивати волинезнавство, поліссязнавство, а відтак і українознавство. В умовах, коли чинились акції, спрямовані на «викриття українського буржуазного націоналізму», титанічна праця О. Цинкаловського не могла бути виданою в Україні. Тільки завдяки випадку здобутками вченого в Кракові зацікавився професор Кембріджського університету Франк Сисин. Оригінальний машинописний фоліант потрапив до Інституту дослідів Волині в Торонто (Канада). В 1984 і 1986 рр. праця О. Цинкаловського помертно вийшла у двох томах під назвою «Стара Волинь і волинське Полісся». Учений захоплювався дослідженнями Волині, вивчав усе, що можна було знайти на землі волинян. Тому й спромігся на оригінальний пам'ятник – двотомний енциклопедичний краєзнавчий словник, до якого ввійшли відомості про 5600 міст і сіл прадавньої й сучасної Волині. Праця надзвичайно вагома і є плодом 30-річної діяльності.

Упродовж останніх десятиліть окремі зразки фольклору Волині публікувались у журналах «Народна творчість і етнографія», «Мистецтвознавство і освіта», «Слово і час», «Українська культура»; місцевих художньо-поетичних альманах і збірниках «На оновленій Волині», «Народна творчість Волині»; багатотомному виданні «Українська народна творчість» та ін.

Зацікавлення та особливого шанування художньою творчістю окремих сільських осередків Рівненщини виявили Г. Равчук та І. Гурин, М. Кузьменко та І. Пестонюк, С. Кітова та Л. Бондаренко, Є. Шморгун та І. Пашук, С. Шевчук та В. Павлюк, М. Лисенко-Дністровський й Ф. Бабій, Л. Січкарук, К. Цимбалюк, Р. Тишкевич, Р. Цапун. А останні з 80-х років почали фіксувати не тільки словесну, а й музичну творчість [1; 11].

Рівненський державний інститут культури 1989 р. створив лабораторію поліссязнавства і розгорнув експедиційне вивчення як древньої, так і сучасної культури. Розпочалось комплексне дослідження оригінальних пам'яток, фоно-, фото- відеофіксація етнокультурних об'єктів та явищ, що допоможе повніше відтворити образ поліської культури. А з 1996 р. науковцями ВНЗ започатковане видання збірників з узагальнюючими матеріалами про здобутки, зібрані колекції, описи пам'яток території, потерпілої від наслідків аварії на Чорнобильській АЕС. Серед найбільш вагомих: «Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія» (Вип. I-III); «Наукові студії Рівненського державного інституту культури. Програма-запитальник, методичні рекомендації для дослідження пам'яток матеріальної та духовної культури Полісся» (1997 р.); «Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів» (1998 р., 2001-2010 рр.); «Волинські дзвони» (Вип. 1 (1995 р.), 2 (1997 р.), 3 (1999 р.)). РДІК допомагав в організації слов'янських фольклорних фестивалів «Коляда», був співорганізатором проведення наукових конференцій з проблем збереження різдвяно-новорічного фольклору та успадкування зимових звичаїв та обрядів [4].

Збирання та пропагування скарбів місцевого фольклору стало невід’ємною частиною діяльності багатьох самодіяльних хорових колективів області. Найбільш дійовими пропагандистами народної пісні й танцю Волинського Полісся є колективи Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету: «Горина» (кер. С.Востріков), «Джерело» (кер. Р.Цапун), «Волиняни» (кер. Л.Гапон), «Медіатор» (кер. М.Корейчук) та Український оркестр народних інструментів (кер. О.Трофимчук) [6; 11]. Завдяки підбраному репертуару, майстерності виконання колективи зуміли домогтись значних творчих успіхів. Їхньою запорукою є мистецькі пошуки, використання кращих зразків місцевого музичного фольклору. Велике визнання у глядачів здобули вокально-хореографічні картинки «Коляда», «Веснянки», «Обжинки», «Волинське весілля».

Значний внесок у пізнання художніх і побутових традицій Волинського Полісся вносять вчені Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Рильського НАН України (І.Березовський, В.Юзвенко, Й.Федас), Інституту народознавства НАН України (Р.Кирчів, С.Павлюк, Р.Захарчук-Чугай та ін.).

Отже, ми входимо у третє тисячоліття, сповнені рішучості до виконання вагомих наукових завдань щодо новітніх підходів до мистецьких, культурологічних явищ, щоб підтримати все життєздатне, що успадкувалось і буде успадковано українською культурою, сприятиме поглибленню її духовності, самобутності, патріотизму.

Джерельні приписи

1. **Вернюк Я.** До джерел незглибної духовності // Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія / Я.Вернюк, Я.Сверлюк. – Вип. І. Ч. II. – Рівне, 1996. – С. 208-211.
2. **Квітка К.** Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував Климент Квітка / К.Квітка. – К., 1917.
3. **Колесса Ф.** Музичні твори / Ф.Колесса. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 3-5.
4. **Коляда** // Міжнародний слов’янський фестиваль. – Рівне, 1995. – С. 3-20.
5. **Крусь О.** До питання дослідження пісенного фольклору Волині (за пам’ятками Рівненщини) / О.Крусь // Українська культура в іменах і дослідженнях: Наук. зап. Рівненського держ. ін-ту культури. – Вип. 4. Волинське Полісся в контексті слов’янської культури. – Рівне, 1997. – С. 85-87.
6. **Литвинчук А.І.** Плекаймо науково-творчу вузівську поросль / А.І. Литвинчук, С.І. Шевчук // Слово молодим дослідникам. – Рівне, 1996.
7. **Ошуркевич О.** Леся Українка і народна творчість / О.Ошуркевич // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 3.
8. **Разина Т.М.** О профессионализме народного искусства / Т.М. Разина. – М., 1985. – 194 с.
9. **Шевчук С.** Наша дума, наша пісня на Волинських шляхах Тараса / С.Шевчук. – Рівне, 1996. – 54 с.

Резюме

Йдеться про етапи та напрями дослідження Волинського Полісся.

Ключові слова: національне виховання, українська народнопісенна творчість, регіональний музичний фольклор.

Summary

Volyn Polissya with its old culture on stretch of long duration period attracted attention of many contributors – historians, folk-lore specialists, ethnographers. Interest of the scientists this region within independence of Ukraine especially has amplified.

Key words: national education, Ukrainian folk-song creativity, regional musical folklore.

УДК 061.237:728.4(477.82)

Ясінький М.М. – РМАНУМ, м. Рівне

ЕТНІЧНО-РЕЛІГІЙНІ КЛУБИ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Руські релігійні клуби в Галичині імовірно беруть початок ще з XIV ст. Після завоювання Галицького князівства Польщею відбулася релігійна диференціація галицького суспільства на прихильників віри чужих володарів та захисників віри своїх предків. Релігійні вірування, принесені в Галичину на вістрях мечів попередніх володарів, наприкінці XIV ст. перестали бути обов'язковою для підданих державною релігією. Відтоді як була знищена Галицька держава, християнська віра стала асоціюватися не так із державою, як із народом, що був сподвижником цієї віри. Очевидно, що політична експансія в Червону Русь та сусідні землі супроводжувалася і релігійною експансією. Відстоюючи свої релігійні вірування, русини Галичини тим самим боролися за право на існування як окремого народу чи етносу.

М.Голубець зазначав, що напад монголо-татар дав початок боротьбі за український Львів. Відтак можна продовжити, що, втративши руську державу, галичани почали боротьбу за руську віру [1; 11].

Певну релігійну толерантність у галицькі міста принесло німецьке або ж магдебурзьке право, що регламентувало умови розселення етнічних громад на міській території та визначало права на будівництво храму того чи іншого етносу в поліетнічних поселеннях. Проте навіть і в цьому випадку на рівні міжособистісних контактів русини зазнавали релігійних утисків і змушені були об'єднуватися для захисту своїх прав.

Ремісничі цехи, що стали уособленням розвитку міст, в епоху пізнього середньовіччя були не лише професійними (чи профспілковими) об'єднаннями; вони поширювали певні вимоги на повсякденне життя своїх членів, встановлюючи відповідні етичні та правові норми. Не дивно, що християнська релігія, як головний морально-етичний норматив свого часу, попала в коло інтересів цехових об'єднань. Проте розмаїтий регламент релігійно-обрядової діяльності потребував залучення до неї значного числа осіб та матеріальних ресурсів. Відтак, обов'язкова діяльність, пов'язана з членством у цеховому братстві, іноді йшла врозріз із християнськими догматами, а також ставала на заваді християнському аскетизму. Тож на захист руської віри поряд із цеховими братствами стали організації масового та ідеалізованого характеру – православні братства.

Діяльність релігійних братств у Галичині простежується вже на початку XV ст. Першим із відомих християнських об'єднань було Львівське православне братство (1378 р.) [2]. Згодом братства виникли в Перемишлі, Галичі, Кам'янці Струмиловій, Рогатині, інших містах Галичини. При братствах відкривалися школи, шпиталі, перші друкарні – мав місце розвиток етнічної культури.

Після 1775 року в зв'язку з прийняттям змін до законодавства Австрії значно зріс авторитет сільських священників¹. Підпорядкування цісарем Йосипом II діяльності церкви державі зробило необхідним визнання за священниками статусу державних службовців. Звісно, в становому суспільстві віками культивувалося поважне ставлення до людини вищого соціального стану. Священники стали окремим соціальним прошарком на селі, їх авторитет продовжував зростати, як, водночас, зростає потреба підвищення церковними службовцями особистого загальноосвітнього рівня. Так само і діти священнослужителів ставали лікарями, вчителями, агрономами чи управителями панських маєтків і поповнювали нечисленну сільську інтелігенцію, що тільки-но почала зароджуватися.

У 1596 році проголошено Берестейську унію, в результаті якої православні релігійні об'єднання опинилися поза законом. До 1700 р. за єпископа Й.Шумлянського більшість православних громад змушені прийняти унію і греко-католицька церква стала єдиною інституцією, що представляла релігійні інтереси сільських русинів Галичини². Після

захоплення Росією західної частини Поділля та інших земель наприкінці XVIII ст. мали місце спроби реставрації православ'я, втім, австрійський уряд не був зацікавлений в розвитку релігійних громад, підпорядкованих московському патріарху.

Після окупації Руського воєводства Австрією становище церковних братств змінилося. Із 1772 р. австрійський уряд почав опікуватися народною освітою. «Тривіальшулле» або ж початкові школи поступово відкривалися в неосвіченій Галичині. Освіта і книгодрукування перестали бути виключною компетенцією релігійних братств. В Європі, а згодом і в Королівстві Галичини та Володимирії з'явилися перші газети. Завдячуючи розвитку технологій книгодрукування стало доступним та урізноманітнілося. Почали користуватися популярністю не лише книги релігійного змісту, але й світські. Братські шпиталі, чия роль в охороні здоров'я населення і так була незначною, поступилися приватній медицині. Релігійні братства, котрі протягом століть стояли форпостами етнічної культури, оберігали від зовнішніх впливів народні традиції та звичаї, з поширенням просвітництва стали відходити в минуле. З початком окупації Галичини Австрією відбулося закриття австрійським цісарем окремих монастирів, що свідчило про потребу австрійської влади:

- а) запобігти розподілу влади на світську та релігійну;
- б) у зв'язку з підпорядкуванням церкви державі, зменшити фінансування цієї «збиткової» галузі;
- в) після програної війни отримати певні фінансові надходження від продажу монастирського майна.

Лише програні війни, намагання контролювати клір та економічна ситуація змусили цісаря піти на непопулярні кроки. В результаті вжитих заходів протягом 1782-1790 рр. у Галичині закрито 40 руських та 52 польських монастирів. Від продажу руських монастирів Австрія отримала майже 400 тис. гульденів [3; 54-55]. Підпорядковані церкві релігійні братства при підпорядкуванні церкви австрійському уряду, втрачають законодавчу основу своєї діяльності. Заборона діяльності релігійних братств в Австрійській імперії відбулася під мотивом їх нібито недостатньої активності в галузі шкільництва³.

Ситуація в релігійно-братському русі змінилася не відразу. В Королівстві, що об'єднувало як Руські землі від Сяну до Збруча, так і території, заселені переважно польським етносом, етнічно-релігійне протистояння було досить гострим. Поляки, чия еліта лобювала в Австрійській, а пізніше – Австро-Угорській імперії пропольські інтереси, були впливовою силою. До підпорядкування греко-католицької церкви польському костелу справа не дійшла, однак вже в середині XIX ст. греко-католики опинилися у відчутній ізоляції. Неодноразово греко-католицьким єпископам приходилося як засвідчувати свою лояльність Римові, так і просити підтвержень не підпорядкованості греко-католицької пастви в релігійних питаннях будь-кому іншому, крім греко-католицьких орденів, найвпливовішим з яких залишався орден чину св. Отців Василіан.

Єдиною значною силою, що підтримувала греко-католицьку церкву, була українська громада Галичини. Саме тут, у середовищі греко-католиків українців, зосередили свою організаційно-просвітницьку роботу уніатські священники.

Не без допомоги священнослужителів формалізуються та урізноманітнюються діяльність і релігійні братства. При церквах з'являються старші і молодші братства. Так само, інтерпретуючи діяльність віджилих вже цехових братств, виникають свічкові братства⁴. Дещо пізніше починають діяти жіночі релігійні об'єднання – сестринства. Пропаганда здорового способу життя призвела до створення при церквах протиалкогольних братств, або ж так званих Братств Тверезості⁵. Мають місце випадки створення релігійно-просвітницьких організацій. Не випадково навіть ідея створення Товариства «Просвіта» вперше зародилася у декана із Шельпак о. Степана Качали. З'явилися заклики церковних діячів до створення при церквах економічних товариств.

Роль українських релігійних клубів не зводилася лише до пропаганди християнських цінностей. Більше того, для прищеплення християнських чеснот достатньо було чітко організованої та структурованої діяльності самої церкви. Релігійні братства, на перший погляд, склали конкуренцію офіційним релігійним установам, применшуючи незаперечний авторитет останніх. Проте, у випадку з релігійними об'єднаннями в Галичині, мало місце не так залучення світських організацій до активної пропаганди віри, як приєднання громадян до участі в масових релігійно-обрядових заходах, режисованих церквою. Організовані за сприяння церкви, церковні братства становили структуровану організацію з розподілом різноманітних обов'язків між її членами: збір коштів на церковні потреби (носіння скарбонки), внесення церковної атрибутики під час богослужінь, участь у поховальних актах, вшануванні окремих членів братства, роботі церковного хору тощо.

Члени релігійних братств, маючи певні обов'язки перед братством та церквою, отримували також і пільги, зокрема на поховання, а навіть привілеї, такі, як чільне місце в хресній ході, при обрядах освячення та ін. Діяльність релігійних братств вела до зростання громадської активності її членів. Участь у суспільному житті релігійної громади могла бути подібною до політичної, просвітньої та іншої суспільної діяльності. Релігійні громади зміцнювали становище греко-католицької церкви в Галичині. Також громадські об'єднання, в тім числі й релігійні, зміцнювали становище й самих етнічно-територіальних громад, об'єднаних навколо тієї чи іншої церкви. Ці територіальні громади, отримавши в якості її неофіційних керівників активних членів, що проявили себе в діяльності релігійного братства, вже могли проявляти самостійність у вирішенні політичних, земельних, просвітніх та інших питань. Участь у роботі етнічно-релігійної громади була школою громадської активності. Релігійні братства приймали рішення про потребу будівництва храму. Якщо в XVII ст. церкви ще знаходилися у власності поміщиків, а ті нерідко їх здавали в оренду заможним євреям, то наприкінці XVIII, а особливо в XIX ст. братства ставали власниками церковних та інших споруд. Меценати й фундатори з числа вірних греко-католицької церкви і надалі вкладали значні кошти в будівництво, а проте, це вже були будівлі, що, попри їх формальне підпорядкування міністерству віросповідань, належали етнічно-релігійним громадам.

Розвиток архітектури церков, як певного типу громадських будівель, вимагав пошуку нових підходів, котрі б відображали відмінний від попереднього рівень розвитку українського суспільства. Апогеєм цього розвитку стало впровадження національного архітектурного стилю (так званої народно-стильової архітектури), що відображав засобами сакральної архітектури розвиток етнічно-релігійних громад і їх вплив на розвиток церкви. Церковні братства брали участь у будівництві Народних Домів у Лежайську, Коломиї, Борщеві тощо, організовували просвітні об'єднання, шпихліри, економічні спілки, сільськогосподарські та інші кооперативи. Члени релігійно-етнічних об'єднань входили й до складу інших громадських об'єднань. Так, організатором Товариств «Руська читальня» (1885 р.) та «Просвіта» (1893 р.) в Скалі, а також організатором будівництва Українського Народного Дому в місті був парох О.Левицький. Завдяки його зусиллям ще в 1896-1897 рр. збудовано в повіті найбільший на той час Народний Дім. Відомі приклади організації релігійними об'єднаннями торгових закладів. Про діяльність однієї з таких установ розповідає Ю.Є. Рабій [4].

При монастирях сестер Василіанок в Яворові (1906 р.), Станіславові (1909 р.), Дрогобичі (1912 р.) та отців Василіан у Бориславі, Золочеві виникають приватні українські вчительські гімназії й семінарії [5].

Діяльність релігійних об'єднань у Галичині, що отримали в XIX ст. новий рівень розвитку, вийшла за межі суто релігійної. Разом із тим, це не була розрізнена діяльність, спрямована на пошук шляхів входження в діяльність сукупних українських громад. Етнічно-релігійні братства підтримували українські культурні традиції: відроджували та розвивали обрядовість, організовували гаївки, вертепи, освячення громадських будівель тощо.

Українські релігійні об'єднання сприяли розвитку, фінансували безоплатною працею та виступали замовниками національної сакральної архітектури. Релігійні об'єднання забезпечили розвиток недільних шкіл та приклали зусиль до встановлення системи національної освіти. Українська медицина, що вийшла за межі монастирських стін та знахарських хиж, отримала цивілізоване обличчя. не в останню чергу завдяки пропаганді етнічно-релігійними братствами християнських ідей співчуття до ближнього, співстраждання, поваги до життя як Богом даної цінності.

Участь релігійних братств у вирішенні громадських питань, таких як будівництво Народних Домів, гімназій, шкіл, захоронок тощо, підносила авторитет цих об'єднань у середовищі українських громад та їхню роль у поліетнічному середовищі Австро-Угорщини. Така співучасть релігійних об'єднань у суспільному житті українських громад демонструвала одностайність української еліти у розумінні потреби та актуальності культурного розвитку української нації. Активна діяльність релігійних об'єднань сприяла розвитку та збільшувала авторитет греко-католицької церкви, що стала у XVIII-XIX ст. виразником етнічних інтересів українських громад. Відстоюючи потребу вживання української мови в церковному богослужінні, греко-католицька церква та її вірні з числа членів етнічно-релігійних братств, інших релігійних об'єднань сприяли розвитку національної мови, пропаганді мовної культури, поширенню українського книговидавництва тощо, тобто релігійно-мовно-національній самоідентифікації українців.

1589 р. Львівське братство при церкві Успіння пресвятої Богородиці отримало від патріарха Ієремії привілей – вихід із підпорядкування місцевих владик та підпорядкування його православному патріархові. Це дозволило братству і його меценатам розвинути значну просвітницьку діяльність. У 1788 році австрійський цісар Йосиф II підтвердив права Львівського братства, щоправда, при умові його реорганізації як «Інституту ставропігійського». Члени цього об'єднання виступали прихильниками збереження кириличного письма в Галичині, протистояли латинізації та поширенню на державному рівні розвитку католицизму й ополяченню населення краю, організували діяльність власного навчального закладу, друкарні тощо. Важливу роль відіграло Ставропігійське братство в організації діяльності чи не найзначнішого дітища Головної Руської Ради – «Руського Народного Дому».

Попри певні політичні впливи на діяльність Ставропігійського братства, воно і надалі залишалося одним із важливих осередків етнічно-культурного розвитку. Лише консерватизм, властивий християнському рухові, та відсутність достатньої кількості політично незаангажованих керівників Ставропігійського інституту не зробили цю етнічно-релігійну організацію провідником загальноукраїнських інтересів у Галичині в умовах етнічного протистояння та боротьби за розвиток української держави наприкінці XIX – початку XX ст.

Одним із більших етнічно-релігійних об'єднань було Братство св. о. Миколи в м. Перемишль. Братство в Станіславові мало також власний дім та бурсу для бідних студентів. Утримувало бурсу і власний дім й Братство св. Архістратига Михайла в Коломиї, що також стало одним з ініціаторів об'єднання руських етнічно-культурних громад із метою будівництва Руського Народного Дому в Коломиї. До 1914 р. у Стрию були Братство св. Миколая, Братство св. Василя, Апостолат серця Ісусового, Братство Непорочного Зачаття [6; 396].

Нез'ясованим залишається питання: чи були Марійські дружини в Галичині релігійними об'єднаннями етнічного типу в плані ідеологічному, культурологічному або ж феноменологічному. Не достатньо досліджена й роль вищого духовенства УГКЦ у секуляризації етнічно-просвітніх об'єднань при церквах та участі і ролі кліру в становленні етнічно-релігійних об'єднань. Отже, розвиток етнічно-релігійних об'єднань у Галичині другої пол. XIX ст. сприяв розвитку української культури. Невід'ємною частиною національної культури стали етнічно-релігійні клуби. Виступаючи в руслі релігійної

культури, ці об'єднання впливали на загальний розвиток історичних подій, творили нову історію краю, готували національний ренесанс початку ХХ ст.

В історії людства релігія є суттєвим засобом залучення індивіда до різних сфер суспільного життя [7]. Релігійні об'єднання, «існуючи тривалий час на українському етнічно-національному ґрунті, охопили своїм впливом широкий спектр національного буття народу, стали складовою духовного світу українців» [8]. Нині постає необхідність всебічного аналізу того, як релігія впливає на відродження національної культури, духовний розвиток окремих народів, зокрема й українців як нації [9].

Створення Західноукраїнської народної республіки було підготовлене всім ходом історичного процесу; піднесення української духовної культури до рівня абсолютної цінності, без якої формування національної держави було б неможливим, відбулося за участі українських етнічно-релігійних товариств.

Примітки

¹ Чисельність українського населення в містах Галичини сягала 10-15%. Переважну більшість її населення становили селяни. Отже наприкінці ХVІІІ ст. майже 95% українців Галичини проживали в сільській місцевості, де часто єдиною більш-менш освіченою, а отже, шанованою особою, був священник.

² У результаті воєнних дій Австрії та Росії проти Туреччини остання передала Австрії Буковину. Приєднана до Галичини Буковина залишалася в складі Австро-Угорщини православною провінцією до 1918 р.

³ Разом із частковою забороною діяльності релігійних об'єднань Австрійська імперія намагалася підтримувати віросповідний поділ окупованих територій: католицизм – у Закарпатській Русі, греко-католицьке віросповідання – в колишньому Руському воєводстві, православ'я – на Буковині.

⁴ Ремісничі цехи опікувалися не лише своїми членами, але й справами церкви та міста. Зокрема, купівля воску для потреб церкви була перетворена братчиками в обряд приношення колективної свічки. Цей обряд перейняли свічкові братства, кількість яких наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. була значною. Іноді в селах молодь кожного кутка, конкуруючи між собою, виготовляла до певної дати власну свічку, що сягала кількох пудів.

⁵ У Галичині діяло 23269 корчем. Одна корчма припадала на 233 особи. У середньому людині припадало випити 26 літрів горілки річно [Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Твори. – Т. ХІХ. – Львів, 1956. – С. 646-661]. У 1873-1883 рр. від селян було забрано за алкогольні напої 23237 господарств вартістю 23 млн. гульденів, із них 60% майна забрали даром євреї [Качор А. Роля «Просвіти» в економічному розвитку Західної України. – Вінніпег, 1960. – 32 с.].

Джерельні приписи

1. *Голубець М.* За український Львів. Епізоди боротьби ХІІІ-ХVІІІ в. / Микола Голубець. – Львів, 1927. – 80 с.
2. *ЦДАЛ*, фонд 129, од. зб. 3418.
3. *Прикарпатская Русь подъ владѣніемъ Австріи.* – Ч. 1. – Львовъ: Типографія Ставропігійского института, 1895. – 350 с.
4. *Рабій Ю.Є.* Княжий город Самбір / Ю.Є. Рабій. – Львів-Самбір: Ютика, 1999. – 422 с.
5. *Геник Л.Я.* Релігійно-моральне виховання в українських навчальних закладах Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / Л.Я. Геник; Ін-т пробл. виховання АПН України. – К., 2003. – 22 с.
6. *І.П. Стрий (місто)* / НТШ, Український архів. Регіональний зб. Т.ХLІХА. Стрийщина. Історично-мемуарний зб. Стрийщини, Скільщини, Болахівщини, Долинщини,

Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини. Том II. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: Комітет Стрийщини, 1990. – 608 с.

7. **Виговський Л.А.** Релігія як суспільно-функціонуючий феномен Автореф. дис... д-ра філософ. наук: 09.00.11 / Л.А. Виговський; Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 2005. – 34 с.
8. **Шуба О.В.** Релігія в етнонаціональному розвитку України. Автореф. дис... д-ра політ. наук: 23.00.02 / О.В. Шуба; Львів. держ. ун-т ім. І.Франка. – Л., 1999. – 30 с.
9. **Бодак В.А.** Релігія як феномен універсуму культури: християнський контекст: автореф. дис... д-ра філософ. наук: 09.00.11 / В.А. Бодак; Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К, 2006. – 32 с.

Резюме

На підставі історичних матеріалів досліджено процес становлення українських етнічно-релігійних клубів Галичини кінця XIX – початку XX ст., виявлено їхню роль у становленні національної самоідентифікації українців.

Ключові слова: Галичина, етнічно-релігійні клуби, культура.

Summary

Based on analysis of historical materials the process of Ukrainian ethnic and religious clubs of Galicia of late 19th early 20th century was investigated, and their role in the formation of national identity of Ukrainians was displayed.

Key words: Galychina, ethnically-religious clubs, culture.

УДК 791.61(477)

Злобін Ю.В. – аспірант КНУКіМ

**«СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК» М.ГОГОЛЯ ЯК ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ
УНІВЕРСАЛЬНОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ЯРМАРКУ**

Сорочинський ярмарок, яким він був у минулому і яким бачимо його нині, невіддільний від постаті і творчості М.Гоголя. Джерела написання повісті допомагають виявити такі гоголезнавчі праці, як «Гоголь в житті: Систематический свод и подлинные свидетельства современников» В.Вересаева, «По следам Гоголя» І.Золотуського, «Николай Гоголь: Литературный путь; Величие писателя» М.Храпченка, роман-есе М.Поповича «Микола Гоголь», що розкриває культурологічний аспект українських повістей геніального письменника, зокрема, «Сорочинського ярмарку». Різномічне висвітлення творчості і життєвого шляху М.Гоголя, як знакової постаті української та російської культур, здійснено у збірнику «Гоголь & Гоголь», виданому до 200-літнього ювілею письменника, куди увійшли дослідження О.Лазаревського, О.Оглоблина, В.Чаговця, Д.Чижевського, І.Каманіна, В.Горленка, М.Грушевського, П.Филиповича, Є.Маланюка, С.Єфремова, Д.Донцова, Ю.Липи, Ю.Барабаша та ін. Попри величезний обсяг гоголезнавчої літератури, в ній відсутні спеціальні дослідження, присвячені темі українського ярмарку в рецепції письменника.

У повісті «Сорочинський ярмарок» М.Гоголь зосереджується на створенні багатопланового українського ярмарку, формуванні його універсальної художньої моделі. Епіграфом до першого розділу твору письменник узяв слова, як зазначено в повісті, – «зі старовинної легенди»:

*«Мені нудно в хаті жить,
Ой, вези ж мене із дому,
Де багацько грома, грому,
Де гонцюють все дівки,
Де гуляють парубки» [4; 9].*

Подорож на ярмарок для родини Солопія Черевика була мовби тимчасовим переселенням в інший, небуденний світ, сповнений веселого шуму, пісень, танців, таємниць, де чекали незвичайні пригоди, тобто яскраве середовище українського народного свята. М.Гоголь мав намір відкрити читачеві чарівний світ українського ярмарку. На перших сторінках повісті він змушує нас перейнятися тим відчуттям ярмарку, яке властиве юній Парасці, для котрої все – вперше: «Все, здавалося, займало її; все було їй дивне, нове... і гарненькі оченята ненастанно бігали з одного предмета на другий. Як не розгубитися! Вперше на ярмарку! Дівчина у 18 років уперше на ярмарку!...» [4; 10].

За зовнішніми прикметами сюжет повісті нагадує історію зі щасливим кінцем, що часто розігрувались у ярмаркових театрах. Однак за простотою сюжету криються глибини змісту, культурологічний аспект яких осмислює, зокрема, М.Попович у романі-есе «Микола Гоголь». Дослідник указує на те, що в розповіді Рудого Панька містяться всі аксесуари карнавальності: переодягання, дотепні лайки, дивовижні перетворення тощо. «Грані між реальністю і сном, чудесами і п'яними видіннями майже непомітні, – відзначає М.Попович. – У творі так і лишається неясним, чи то нечиста сила допомогла парубкові висватати Параску, чи цигани за гроші влаштували виставу з червоною свиткою» [4; 61]. Але не тільки це надає повісті загадковості і глибини. М.Гоголь «прекрасно вживається в найдавніші світоглядні традиції народу, вони впливають на його власне світобачення» [4; 63]. Ця здатність виявляється в перших рядках повісті в захопленому описі «розкішного літнього дня в Малоросії», що є природним тлом для ярмаркового дійства. Аналізуючи опис у культурологічному аспекті, М.Попович виявляє його міфологічний зміст, – закладені в образах, створених письменником, прадавні світоглядні уявлення: «...Гоголь вводить нас у

свій художній світ через прадавній язичеський образ бога-Неба і богині-матері Сирої Землі, – відзначає дослідник. – Ще в давньоруських літописах уявлення про шлюб Неба і Землі засуджувались як поганські. Як дійшли вони через фольклор до XIX ст., але факт: Гоголь зафіксував у художньому образі сліди померлого ще в до київські часи бога полуденного світу і неба, що навіть у «Рігверах» належать до найстаріших і найблидших богів» [4; 61]. Таким чином автор, свідомо чи підсвідомо, реконструює на рівні архетипів ті прадавні світоглядні установки етносу, що були формотворчим чинником його календарної і родинної обрядовості. В архаїчному хліборобському світі подією календарного року є святкування священного шлюбу бога-батька Неба та богині-матері Землі. М.Гоголь створив образ цього священного шлюбу, невимушено вкарбувавши в його опис літнього ярмаркового дня. Піднесений тон перших рядків повісті відповідає врочистості священного шлюбного обряду. Цей міфологічний шлюб у творі мовби проектується на стосунки між Грицьком і Параскою, що також завершується в фіналі повісті щасливим поєднанням. Така багатоплановість дозволяє створити об'ємний образ ярмаркового свята, побудованого на законах народної обрядовості, в яких реалізуються світоглядні стереотипи і архетипи.

Повісті, що входять до книги «Вечори на хуторі біля Диканьки», відтворюють події народного календарного циклу: «Майська ніч чи Потопельниця» – стародавні Русалії, «Вечір напередодні Івана Купала» – купальське язичницьке свято; «Ніч перед Різдрвом» – Різдрвні святки. У цих та ін. українських повістях М.Гоголя використовуються архетипні символи народної міфології. Так, у «Майській ночі...» знаходимо образ світового дерева, що формується в діалозі закоханих Галі та Левка. Звертаючись до Левка, дівчина каже: «...Кожен дуб у нас не досягає до неба. А кажуть, проте, що десь, у якійсь далекій землі, є таке дерево, що шумить верховіттям у самому небі, і Бог сходить ним на землю вночі проти Великодня». Левко відповідає: «...Ні, Галю, у Бога є довга драбина од неба аж до землі. Її становлять проти Великодня святі архангели і скоро Бог ступить на перший щабель, усі нечисті духи полетять стрімголов і попадають у пекло, і тим-то на Христове свято жодної нечистої сили не буває на землі...» [4; 51].

Як підкреслює М.Попович, у діалозі між Галею і Левком виявляються дві: архаїчна та барокова – світоглядні установки в репетиції світового дерева. «Впродовж історичної епохи образ світового дерева... символізував структуру світу, його просторову і часову організацію, – відзначає дослідник: – співвідношенню «верх-середина-низ» відповідало «майбутнє-сучасне-минуле». З народних загадок, колядок, нам невідомих казок і легенд проникло це дерево в гоголівську творчість, ставши символом поєднання неба і землі.

Еквівалентом язичеському дереву став образ драбини на небо, шкільний бурсацький образ «лествиці на небесі» взятий із дійства страшного суду [4; 61-62]. Таким чином, Галя уявляє образ світового дерева, неба і землі консервативно, у вигляді символів дохристиянської релігії, а більш освічений Левко, поет і музикант, «перекладає язичеську образність на мову київських спудеїв» [4; 62]. Не важко помітити, що в обох повістях стосунки закоханих пар – Параски і Грицька в «Сорочинському ярмарку», Галі й Левка в «Майській ночі...» – мовби обрамлені архаїчними міфологічними образами космічної шлюбної пари – Неба й Землі. В першому випадку опис яскравого літнього дня, що продовжується ярмарковою феєрією і завершується масовим весільним танцем, мовби відтворює свято священного шлюбу Неба й Землі, а в другому символом поєднання цих двох начал є світове дерево. Обидва міфологічні образи в народній свідомості є світотворчими, такими, що протистоять хаосу.

Феномен ярмарку М.Гоголь художньо осмислює як святкове дійство, що традиційно організовує народне життя подібно до календарної обрядовості. На перший погляд, ярмарок є хаотичним скупченням торгуючого люду. Умисно підсилюючи це оманливе враження, М.Гоголь узяв до другого розділу повісті епіграф із комедії свого батька, В.Гоголя: «Що, Боже ти мій, Господи! Чого нема на тій ярмарці! Колеса, скло, дьоготь, тютюн, ремінь,

цибуля, крамарі всякі... так, що хоч би в кишені було рублів і з тридцять, то й тоді б не закупив усієї ярмарки» [4; 13]. Продовжуючи жартівливий перелік представленого на ярмарку, М.Гоголь вживає слово «хаос» («хаос дивних неясних звуків»), а також слово «вихор» («у вихорі сільського ярмарку»), в переліку предметного світу ярмарку та його візуальних і слухових ознак, фіксуючи насамперед безладдя: «Галас, сварка, мукання, мекання, ревіння, – все зливається в один безладний гомін. Воли, мішки, сіно, цигани, горшки, баби, пряники, шапки – все яскраве, строкате, безладне, метушиться купами і снується перед очима» [4; 13]. Однак ярмарок, як і світ гоголівських персонажів, «тільки на перший погляд... являє собою хаос, – наголошує М.Попович. – Насправді він – єдність свого порядку і свого хаосу, невіддільних один від одного» [7; 61]. Попри позірну хаотичність, ярмарок в інтерпретації М.Гоголя виступає як чинник гармоніювання, впорядкування всіх сфер народного життя: розкуплені на ярмарку товари займають своє місце в господарстві селян, ремісників та ін. соціальних верств, сприяючи його оснащенню і впорядкуванню; безладний ярмарковий гомін після завершення торгів стихне і перейде у стрункий спів різних гуртів, які в різних кутках ярмаркової площі й поза нею святкують завершення торговельних операцій купівлі-продажу; врешті, весь ярмарковий люд у «Сорочинському ярмарку» об'єднується в єдиному ритмі масового фінального танцю. «Ярмарок переходить у загальне святкування, сватання чи й весілля, – відзначає М.Попович... – Веселий танок сполучається з танком старих баб, відзначеним рисами ритуального дійства» [7; 60]. Дослідник підкреслює, що у М.Гоголя «...не просто танки, кожен несе своє смислове навантаження...» [7; 60]. Так, колективний танок у повісті, на нашу думку, є символом гармонійного єднання людей різних характерів, вікових груп, соціальних верств й етнокультур за домінування українського селянства: «Дивне, незбагненне оволоділо б глядачем при спогляданні того, як від одного удару смичком музиканта, в сермяжній світці, з довгими закрученими вусами, все прийшло, волею і неволею, до єдності й перейшло у злагоду. Люди, на похмурих обличчях яких, здається, од віку не прослизала посмішка, притупували ногами, здригалися плечима. Все неслося, все танцювало...» [7; 33].

Фінал «Сорочинського ярмарку» символічний. У єдиному танці М.Гоголь об'єднав не лише строкатий ярмарковий люд, а й різні часові площини – молодість, представлену Параскою та Грицьком і старість, представлену старенькими бабусями. Це уособлення не лише різного людського віку, а й минулого та майбутнього. Таким чином, танець у повісті символізує єдність, цілісність народної культури. Це єдність і цілісність, не завжди виразна в буденному житті, розкривається в карнавальному ярмарковому дійстві, у сфері святкової сміхової культури. М.Гоголь створив колоритну, неперевершену картину українського ярмарку як традиційного народного свята. Однак художня мета письменника полягала, на нашу думку, не лише у створенні картини народного свята, – феномен ярмарку досліджено в повісті і в аспекті розкриття сутнісних рис народного характеру.

Характеризуючи наукову метафору «народна душа», П.Вознюк у статті «Нація та її душа» стверджує: «Ключовим... і засадничим її («народної душі» – Ю.З.) складником є картина світу – об'єктивно притаманна кожній національній спільноті система уявлень про добро і зло, праведне і грішне, прекрасне та потворне і, відповідно, про критерії їхнього розпізнавання та розрізнення» [3; 2]. Здобутком М.Гоголя є те, що він інтерпретував ярмарок як специфічне традиційне середовище, в якому в процесі святкового спілкування розгортається, кристалізується й усталюється картина світу, котра в буденному житті суспільних верств мовби «згорнута в сувій». Це розгортання здійснюється невимушено, у традиціях сміхової культури й карнавального дійства. А водночас воно має і підтекстовий план, адже «карнавалізація немов подвоює дійсність. Поряд із звичайним упорядкованим буттям крізь жарти і переодягання проступають риси «світу навиворіт» [3; 17]. Зосередивши художню увагу на описі карнавального ярмаркового «світу навиворіт», автор у підтексті твору утверджує ідею впорядкованості, краси й доцільності традиційної самоорганізації

народного буття. Таке народне свято можливе лише за умови цілісності спільної картини світу як системи уявлень, що формують національний світогляд і в метафоричному вираженні постають як душа нації.

П.Михед у праці «Пізній Гоголь і бароко» відзначає, що сучасні російські культурологи й літературознавці іноді «прагнуть взагалі позбавити Гоголя від рідимої плями – його приналежності до українства» [5; 223]. Так, І.Виноградов у монографії «Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мировоззрения» твердить із приводу «Сорочинського ярмарку»: «Нічого «національного», власне українського, що б викликало особливу любов до рідного краю, Гоголь у цих (ярмаркових – Ю.З.) картинах не бачив». І там же висловлює припущення про близькість «картин» повісті до того ярмаркового дійства, яке письменник спостерігав у Любеку [2; 17]. Коментуючи таку оцінку повісті П.Михед пояснює її загострену тенденційність специфікою сучасної ситуації в гуманітарній сфері: «У всьому цьому є своя логіка, жорстка і прогнозована, – відзначає дослідник. – Процес відродження національних культур – української і російської – закономірно розводить умовні координати центру, раніше штучно зближувані історичними схемами, встановленими державою з другої пол. XVII ст., а потім «інтернаціоналістським пафосом» попередньої епохи» [2; 224].

На нашу думку, ігнорування специфічно українського в картині «Сорочинського ярмарку» призводить до недооцінки значення елементів народного світобачення в світогляді М.Гоголя, що його навряд чи можна назвати виключно християнським. У світогляді письменника християнські засади поєднувалися з елементами «народного православ'я», в якому в часи М.Гоголя ще жила потужна традиція дохристиянських вірувань. Сьогодні так звані релігійні свята приймаються як елементи християнського культу, – відзначає М.Попович. – А в гоголівські часи це було не зовсім так. Церква пристосувалась до старовинних язичницьких свят, частково їх асимілювала, але священики трохи розрізняли язичеські елементи в «народному православ'ї», нерідко відмовлялися вінчати парубка й дівчину, якщо ті стрибали через вогонь на Івана Купала...» [7; 44]. Народні карнавальні дійства, а згодом і ті видовища, що виростили зі шкільних театральних дійств, були пов'язані з календарними святами та обрядами, засадничо-язичницькими й поверхово асимільованими церквою. У часи М.Гоголя театралізовані видовища, діалоги й інтермедії ще розносили по Україні мандрівні дяки, «які встановили вистави в балаганах на ярмарках у містах і селах України...» [7; 46]. У гуморі цих вистав відлунювала сміхова стихія дохристиянських народних свят. Сміх – феномен культури, а не лише фізіологічний факт, що залежить від законів організації нервової системи. Сміх у «Сорочинському ярмарку» та інших українських повістях М.Гоголя – феномен української сміхової культури, в якій елементи народного сміху поєдналися з елементами барокового, зокрема, бурсацького сміху. «Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений із народно-святковим сміхом, що звучав у «Вечорах», – підкреслював М.Бахтін у праці «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», – і в той же час цей український бурсацький сміх був віддаленим київським відгомонам західного – «*gisus pashalis*» (пасхального) сміху» [1; 49]. Народно-святковим сміхом було пронизане середовище, в якому пройшли дитячі та юнацькі роки М.Гоголя, адже його батько був автором «малоросійських комедій»; носіями української сміхової культури були представники різних соціальних верств, із якими спілкувався майбутній письменник – селяни, ремісники, крамарі, духівництво і дворянство з козацьким родоводом. Джерелом комічного у повістях М.Гоголя є те протиставлення простонародного й «культурного», «висок книжного», що споріднює їх із водевілями й сатирами В.Гоголя (батька письменника), творами Г.Квітки-Основ'яненка, а особливо – «Енеїдою» І.Котляревського, що дає підстави назвати І.Котляревського одним із літературних попередників М.Гоголя.

Центральними постатями повісті є українські селяни, які не тільки потрапляли, як Солопій Черевик, Хівря й кум Цибуля у комедійні ситуації, а й виступали в ролі веселих,

достатньо заможних, ситуативно безтурботних носіїв народної сміхової культури, котрі окремим дослідникам творчості М.Гоголя здавалися ідеалізованими. «Дослідники творчості Гоголя нерідко вказували на те, що письменник у «Вечорах...» не заторкнув тему кріпосного права, – зауважував М.Храпченко. – Іноді це пояснювалось романтичністю устремлень Гоголя, частіше – ідейними міркуваннями, прихильністю до феодального порядку» [8; 89]. М.Храпченко правомірно вказує на помилковість таких оцінок, підкреслюючи, що М.Гоголь не погрішив проти історичної правди, оскільки герої його повістей – переважно козаки, тобто люди, що не перебували в особистій залежності від поміщицької влади, чи так звані державні селяни, що належали не окремим поміщикам, а «казні», державі. Ці селяни в переважній більшості були нащадками козаків. «На Україні, в районах Полтавщини й Чернігівщини державними селянами стали нащадки малоросійських козаків, – відзначає М.Дружинін у монографії, – вони поступово втратили своє військове значення і на початку ХІХ ст. опинилися у становищі землеробів, поверстаних державою на оброчний податок» [6; 39]. Це був великий прошарок сільського населення колишньої Гетьманщини. Під час війни з Наполеоном 1812 р. у Полтавській і Чернігівській губерніях було сформовано 15 козацьких полків. Згідно з ревізією 1819 року там налічувалось «козаков мужеска пола 450365 душ» [6; 128].

Світ «Сорочинського ярмарку» – світ вільних людей. Воля була для М.Гоголя визначальною нормативною ознакою українського соціуму. У символічному світі М.Гоголя немає нічого випадкового. Мабуть не випадково місце своєї появи на світ він обезсмертив цією повістю. Реальні ярмарки, що відбувалися у Великих Сорочинцях в останню суботу й неділю серпня, стали щорічним Гоголівським святом, засвідчують присутність М.Гоголя у традиційному календарному циклі народних свят Полтавщини й усієї України. Щоразу мовби оновлюючись, текст твору актуалізує в сучасному ярмарковому дійстві архетипи української національної культури. Завдяки повісті М.Гоголя Сорочинський ярмарок став феноменом української національної культури, збірним образом традиційних українських ярмарків усіх регіонів і всіх часів.

Феєричний, строкатий, галасливий, зовні безладний, внутрішньо впорядкований із розвиненою звичаєвістю, де вільно, весело, на всю широчінь розкривалися багатство народної душі і предметний світ побутової культури – таким бачив, відчував і геніально відобразив у конспекті епохи письменник український світ, ущільненою моделлю котрого постав Сорочинський ярмарок.

Джерельні приписи

1. **Бахтин М.М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Наука, 1990.
2. **Виноградов И.А.** Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мировоззрения / И.А. Виноградов. – М., 2000.
3. **Вознюк П.** Нація та її душа / П.Вознюк // Смолоскип. – 2009. – № 9.
4. **Гоголь Н.В.** Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород / Н.В. Гоголь. – М.: Худ. лит., 1982. – 431 с.
5. **Гоголь & Гоголь** // Хроніка 2000. – Вип. 76. – К., 2009. – 511 с.
6. **Дружинин Н.М.** Государственные крестьяне и реформа Д.Киселева / Н.М. Дружинин. – Т. 1. – М.-Л., 1946.
7. **Попович М.В.** Микола Гоголь: Роман-есе / М.В. Попович. – К.: Молодь, 1989. – 208 с. / «Уславлені імена». – Вип. 71.
8. **Храпченко М.Б.** Николай Гоголь: Литературный путь. Величие писателя / М.Б. Храпченко. – М.: Современник, 1984. – 633 с.
9. **Чтения Московского общества истории и древностей Российских.** – М., 1864. – Кн. 2. – Разд. V.

Резюме

Аналізуються зразки народної культури у повісті М.Гоголя «Сорочинський ярмарок».

Ключові слова: етнос, обряд, дерево, хаос, ярмарок, світогляд.

Summary

The combined image of traditions of Ukrainian fairs of all regions and times appeared through the prism of M.Gogol symbolic Universe. This image realizes in context of the Sorochynskyi fair which reflects annually on the last weekend of August.

Key word: ethnos, rite, trees, chaos, fair, world outlook.

УДК 392.5(477.81)

Панасюк І.Ю. – студ. НаУ «Острозька академія»

ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ ОСТРОЖЧИНИ*(за польовими матеріалами, зібраними в с. Українка
Острозького району Рівненської області)*

Щоб бути справжнім українцем, патріотом своєї землі, потрібно не лише знати традиції, але й відроджувати їх, звертатися до коріння, намагатися віднайти не тільки невідоме в своєму минулому, але, спираючись на нього, побудувати стратегію оновлення духовного життя нації. Сьогодні у суспільстві гостро відчувається брак духовності. З фатальною швидкістю втрачаємо зв'язок поколінь.

Із найдавніших часів наші предки надавали особливого значення утворенню сім'ї. Відповідно до цього формувалася родинна і в тому числі, весільна обрядовість.

Весілля – родинний обряд, що йде своїми коренями в далеке минуле і являє унікальне дійство з театралізованими елементами. Як фольклорне явище, воно містить величезний творчий потенціал народу, відбиваючи його менталітет і пріоритети. «Сценарій» традиційного народного весілля в основних рисах зберігся й дотепер – більшою мірою в сільській місцевості та, у значно трансформованому вигляді, в умовах міста. У кожній місцевості чи етнографічному регіоні України є свої особливості весільних обрядів, зокрема й на Острозьчині. Утім, особливості місцевої обрядовості до цього часу не знайшли належного висвітлення у науковій літературі. Тому проблема її наукового вивчення на основі місцевих традиційних елементів, є актуальною.

В Україні весільна обрядовість поділяється на передвесільну, власне весілля та післявесільну. Весільна обрядовість стала об'єктом дослідження вчених, що доклали чимало зусиль для її наукового трактування. Це Г.Лозко, В.Мацюк, М. і З.Лановик, П.Чубинський, В.Борисенко, А.Пономарьов, С.Макарчук та ін.

З огляду на обмеженість обсягу дослідження, розглянемо особливості весільного обряду у с. Українка Острозького р-ну Рівненської області.

Весілля, як відомо, ділилося на ряд етапів: передшлюбні дійства (випікання короваю, запросини на весілля і дівич-вечір) та власне шлюб. Зупинимося на розгляді особливостей цих обрядодій на визначеній вище території.

Обряд випікання короваю є давнім і пов'язаний із прадавніми культами. Здавна хліб в українській традиції символізував добробут, благоденство і продовження роду. Подібна смислова навантаженість хліба-короваю існує й нині в коровайному обряді.

Семантика та символіка обрядового весільного хліба різноманітна: коровай – символ об'єднання двох і народження нової сім'ї, символ достатку. Елементи цього обряду пов'язані з магією, культом сонця (він обов'язково повинен бути круглої форми), культом вогню та домашнього вогнища (печі, в якій він випікався), а також культами води, зерна, дерев та рослин, птахів. А загалом усі магічні дії мали сприяти щастю і доброму здоров'ю молодої пари.

За словами жительки с. Українка Ельяви Т.О., на Острозьчині весільний коровай пекли тільки у четвер, тому що у п'ятницю заборонялося взагалі випікати будь-який хліб: «Мені ще мама говорила, що п'ятниця – розвідниця, тому коровай, що є символом сімейного життя, в цей день пекти не можна» [10]. Утім, як зазначає В.Борисенко, «...у більшості регіонів України весілля зачиняли в п'ятницю, бо «п'ятниця – початниця». В цей день пекли коровай, запрошували на весілля» [6; 339]. Право брати участь у замішуванні тіста та випічці короваю дозволялось робити лише парній кількості молодих господинь (їх називали коровайницями), кожна з яких мала бути заміжня і щаслива у сімейному житті. Вдовам, розлученим та безплідним жінкам заборонялось бути поблизу того місця, де випікали коровай. Як

зазначають М. та З.Лановик «...цей обряд давній. Він був відомий уже у період трипільської доби, про що свідчать знайдені при археологічних розкопках статуетки жінок-коровайниць, кожна з яких наділялась певною функцією в обряді» [2; 200].

На Острожчині на коровай запрошувала мати або декілька жінок – «коровайниць». Пекли весільний хліб у сім'ях обох молодих. Хоча В.Борисенко зазначає, що у деяких регіонах України коровай випікали лише у домі молодого, а потім йшли з ним до молодої [6; 342]. Коровайниці приносили з собою миску борошна, молока або декілька яєць і бралися до роботи. Панасюк М.О. розповідає: «Коровайниці приходили до хати і співали. Мати давала кожній хустину і фартух. Обмивши руки, вони починали місити коровай, але обов'язково тільки долонями, «щоб чоловік у майбутньому не бив кулаками». З того ж тіста виробляли «шишки», своєрідне весільне печиво у вигляді пташок. Виробивши коровай, мили руки і несли воду під вишню, співаючи:

*Вишеньку підлила,
Щоб вишенька родила.
Щоб Маруся Івана любила.*

Після того, як коровай всадили до печі, всі виходили на подвір'я і одна з молодниць кидала миску з короваю через хату або хлів. Якщо миска впала догори дном то першим у сім'ї народиться хлопчик, а якщо навпаки – то дівчинка» [12]. Ці особливості випікання короваю на зазначеній території не втратили свого значення і до сьогодні.

Не менш архаїчним є й інший обряд – вбирання весільного деревця. Обряд приготування весільного гільця здійснювався лише неодруженою молоддю: парубки їхали до лісу вибирати та рубати дерево, дівчата його «наряджали». Іноді в центр короваю вставляли верхівку ялинки чи зелену гілку, що мала назву «гільце», «хвоїнка», «вітка». На досліджуваній території квітчали коровай барвінком, калиною та квітами. Одягаючи коровай, приспівували пісні:

*Короваю, мій раю,
Я тебе вбираю.
Овсом, калиною,
Усією родиною.*

Але з часом обряд вбирання весільного деревця втратив своє значення і на сьогодні не простежується – зазначає Кальніцка В.С. [11]. Прикрашання короваю зеленню не було розповсюджене на всій території України. У деяких регіонах єдиною прикрасою були шишечки та голуби з тіста. Готовий коровай повинні були благословити батьки. І він залишався у коморі аж до кінця весілля, коли його різали і ділили між гостями.

Не менш значимими є такі елементи весілля, як запросини родичів і прощальний молодіжний вечір. Ці передшлюбні дійства об'єднані в одну групу, оскільки виконувалися здебільшого протягом одного дня. Найпоширенішою формою запрошення було особисте відвідування родичів молодими. Перед тим, як випроводити дочку чи сина запрошувати гостей на весілля, мати обсипала її (його) і дружок зерном і грішми. На Острожчині для цього дійства спеціально випікали маленький калачик, який зав'язували у хустинку. З ним наречені мали запросити всіх гостей. Наречена одягала вишиту сорочку і вінок із стрічками. Заходячи до хати, старша дружка клала калач на стіл, а наречена (наречений) промовляли:

*Ласкаво просили і мама, і тато,
І я ласкаво прошу.
На хліб, на сіль
І до мене на весілля [9].*

Демчук В.П. розповідає, що «в селі Українка молоді запрошували лише родичів та знайомих, а також найближчих сусідів, а під вечір йшли запрошувати батьків один одного» [9]. В.Борисенко зазначає, що «за звичаєм, просили усіх, не минаючи жодної хати в селі, й

обов'язково всіх членів сім'ї персонально» [6; 346]. Це, очевидно, було раніше, коли села були невеликі і сільська громада була більш згуртованою.

Запросивши гостей, наречена з дружками поверталася до дому і розпочинали одне з найважливіших передшлюбних дійств – дівич-вечір, що символізував перехід дівчини в новий соціальний статус. Зазвичай дівич-вечір відбувався у п'ятницю перед весіллям і був своєрідним прощанням нареченої зі своїми подругами та дівочою громадою. У цей час здійснювалися певні ритуали, пов'язані із культом рослин та вірою в їх магічну силу. Найпоширенішим був ритуал виплітання вінка з калини, барвінку чи інших вічнозелених рослин на голову нареченої.

Останній день дівочого життя, коли молода прощається із своїми подругами, в с. Українка влаштовували також у п'ятницю. Кальніцка В.С. розповідає: «Зійшовшись до дому молодої, дружки ідуть шукати барвінок. Найчастіше барвінок брали у тих, хто живе у мирі і злагоді, або ж у самих дружок. Коли йшли до садка, дівчата співали пісню:

*Ой зацвів барвінок,
А ми йдем ламати.
Будем ми нашу Марічку
Заміж віддавати [11].*

Ідучи по барвінок, дружки беруть із собою хліб і з ним повертаються назад. Під хатою їх зустрічають батьки молодої і частують хлібом. Дівчата тим часом співають пісню. Зокрема, Галах М.І., жителька досліджуваного села, наспівала таку пісню:

*Летіла зозулька й
Сіла на дубочку.
Батьки ідуть віддавати
Свою рідну дочку [8].*

Далі всі заходять до хати і готуються до плетіння вінка. Готування полягає в тому, що барвінок висипають на стіл, застелений скатертиною і запрошують усіх присутніх допомагати. Плетений вінок був символом сонця, річного коловороту, дівочості, а також він мав відганяти нечисту силу, злі чари. Під час цього обряду всі присутні співали обрядові пісні. Одну з пісень наспівала Кальніцка В.С.:

*На городі зілля, Рута зелененька.
Було ще ходити, Ти ще молоденька.
Було причепити квіточку до боку,
Було ще ходити хоч півтора року [11].*

Досить часто на дівич-вечорі молоді обмінювалися подарунками через посередників. Найчастіше хлопці з боку нареченої вирушали на конях до нареченого, щоб оглянути підготовку до весілля і передати сорочку, яку наречена сама шила і вишивала. Демчук В.П. розповідає, що «на Острожчині обряд обміну подарунками традиційно закінчувався невеличкою гостиною з танцями» [9].

Обряд дівич-вечора в традиційному весіллі символізував прощання молодих із дівуванням та парубоцтвом. Створювана обрядом психологічна, емоційна атмосфера допомагала майбутньому подружжю зрозуміти всю серйозність переходу в інший статус, усвідомити нові обов'язки один перед одним і батьками.

Весілля, власне його шлюбна частина, розпочиналося в неділю і тривало 3 дні. На досліджуваній території весілля починалося вранці, в неділю, коли в будинку молодого та молодої відбувалися певні обрядодії. У цей день послідовно здійснювались церковне вінчання і народний обряд. Зазвичай зранку до молодого послали на коровай з роду молодої «делегацію» з 20 осіб на чолі з хресними (з хлібом, замотаним у рушник), щоб офіційно запросити гостей молодого на весілля і разом із ними прийти до дому молодої. Детальніше про обрядодії в домі нареченого розповів Шаповалов М.А.: «Зранку до молодого приходять дружки або бояри. Вони допомагають йому одягатися та й підтримують його. Коли

приходить делегація молодої, батьки запрошують усіх до столу випити по чарці. Це було обов'язковим елементом випроводжання. Потім світилки (молоді дівчата з роду молодого) брали нареченого під руки, щоб вести його до молодої. Батьки обов'язково благословляли і обсипали зерном» [13]. Перед дорогою світилки прикріплюють на одяг бояр букети з квітів-оберегів, що повинні їх охороняти від чарів та злих сил. Тим часом у домі молодої теж відбувалися певні обрядодії. Зранку до неї приходили дружечки і разом із свашками проводили церемонію одягання молодої. «Зазвичай наречена одягалася вдома. Її садили на стілець, на якому лежала подушка, і вона не могла вставати, аж поки не прийде наречений. Їй розплітали косу, бо вважалося, що до шлюбу наречена має йти з розпущеним волоссям» – зазначає Панасюк М.О. [12]. Це був своєрідний момент ініціації, як при народженні та смерті. Безперешкодний, легкий перехід в інший статус: молода «вмирає» як дівчина і народжується як «жінка».

Одяг у молодих був специфічний. Молода одягала вишиту (крамну) сорочку з корсетом, багато намиста, спідницю й фартуха, які сама шила для весілля. Весільний одяг шанували і зберігали протягом життя. Його могли одягати лише на великі свята. Тим часом приїжджав молодий зі своїми друзями і гостями. Родичі молодого разом із батьками, прийшовши до хати, співали пісні. Молодий підходив до воріт і говорив:

На добрий день тому, хто є в цьому дому.

Чи малому, чи старому, чи Богові святому [8].

Біля дверей його зустрічала молодь, що вимагає викуп за наречену. Ельява Т.О. розповіла, що на досліджуваній території «для того, щоб викупити дівчину, бояри давали дрібні гроші. Часто молодий приносив із собою для викупу хустку, а для хлопців часто наливали стопку горілки» [10]. Після викупу наречений підходив до нареченої і вони обмінювалися весільними квітками. Потім забирав її з подушки, а дружечки тим часом мали зайняти її місце. «Яка перша сяде, та й перша вийде заміж», – зазначила Демчук В.П. [9]. Після цього, наречені збиралися до церковного вінчання. Панасюк М.О. наспівала пісню, яку співали для молодят, коли вони збиралися до вінчання:

Ломіте горішину,

Стеліте доріжину.

Молодій, молодому

Аж до Божого дому [12].

Згадана вже В.Борисенко наголошує: «церковне вінчання в Україні було тривалий час притаманне лише панівному класові. Форма церковного шлюбу входила в побут дуже повільно, під тиском правлячих кіл, спеціальних указів синоду» [6;349]. Діти просили у батьків благословення йти до шлюбу. Після благословення всі гості і наречені виходили на дорогу і батьки молодої їх випроводжали, тричі обходячи колом увесь почет. «Батько йшов попереду з хлібом, а мати за ним із тарілкою жита та дрібними грішми, обсипаючи ними всіх присутніх» [8]. Після цього всі йшли до церкви, а батьки залишалися вдома. І.Огієнко у монографії «Дохристиянські вірування українського народу» згадував про те, що «Україні батько-мати на вінчання не ходять, – ждуть удома повернення молодих з-під вінця, щоб обсипати їх житом чи взагалі пашнею на порозі дому» [4; 215]. Але на Острожчині, як зазначає Шаповалов М.А., «було в нас і таке, що батьки ходили на вінчання. Церква цього не забороняла, тому, якщо хотіли, то ходили» [13]. До церкви зазвичай ішли пішки, а якщо було дуже далеко, то їхали кіньми. По дорозі наречені обов'язково мали тричі вклонитися всім, кого зустрічали. Вважалося, що людина в особливо важливі моменти свого життя, і зокрема, одруження, вразлива до наврочування, може піддатися впливу злих сил. Тому всі обрядодії супроводжувалися рядом магічних та захисних дій. У весільній обрядовості досліджуваного регіону також простежуються такі дії. «По дорозі до церкви молодим не можна було оглядатися назад, бо щастя не буде. Дуже часто молода одягала якийсь спідній одяг навиворіт, щоб ніхто не зурочив», – згадує Демчук В.П. [9]. У церкві молодим під ноги

стелили вишитий рушник, який наречена сама мала вишити. Часто під нього клали гроші, що були символом достатку. Виходячи з церкви молода мала витягнути ногою рушник, на якому стояла «Це, щоб інші дівчата швидко виходили заміж. А ще в нас часто наречена з порогу кидала цукерки, як символ солодкого життя», – згадує Кальніцка В.С. [11].

Після шлюбу всі гості йшли до дому молодої, де відбувалася гучна гостина. На Острожчині був поширеним звичай «перепіняти» молодих, коли вони поверталися з вінчання. Це так званий обряд привітання. Зазвичай це робили люди, що не запрошувалися на весілля.

Шаповалов М.А. розповідає, що «робили це діти, або старші чоловіки. Але обов'язково мало бути парне число. Найчастіше молодих вітали житом – на довге життя, або квітами. За це дітям давали солодощі, а старшим – горілку і закуску. Вважалося, «чим більше людей перепинить молодих, тим більше щастя вони матимуть» [13].

Молодих зустрічали батьки з хлібом-сіллю і медом. Спершу давали покуштувати хліба, а потім з'їсти меду, щоб життя було таким солодким, як мед. Як сіли до столу, батьки читали молитву і розпочинали частування. Гості та дівчата співали пісні і приспівки, часто жартівливі, щодо кохання молодих. Згодом відбувався урочистий розподіл короваю, що означав приєднання всіх гостей до сімейного торжества. Г.Лозко так тлумачить це дійство: «Обряди різання короваю, обрізання волосся молодої, і давні весільні пісні виступають як своєрідні молитви і жертви звернені Богам – покровителям шлюбу» [3; 296]. На Острожчині коровай ділив кум з боку нареченої, перед розподілом просив благословення у батьків, а потім роздавав шматочки короваю усім гостям.

Після розваг та розподілу короваю наступав найдраматичніший весільний обряд – покривання голови молодої хусткою, що символізувало перехід дівчини у статус заміжньої жінки, певною мірою – у підлегле становище. На Острожчині, за словами Кальніцкої В.С., «цей обряд виконувала свекруха. Після цього молода покривала голову вельоном усім дівчатам і танцювала з ними» [11]. Обряд покривання був останнім, що виконувався в домі нареченої. Після нього молодий забирав молоду до свого дому.

Отже, зібрані етнографічні матеріали про звичаї та обряди, пов'язані з одруженням молодих людей, доносять до нас елементи обрядодій, які на сьогодні є майже втраченими. Це дослідження проводилося з метою вивчення народних звичаїв та традицій краю.

Джерельні приписи

1. *Культура і побут населення України*: Навч. пос. / За ред. В.Наулко, Л.Артюх, В.Горленко та ін. – К.: Либідь, 1993. – 288 с.
2. *Лановик М.Б.* Українська усна народна творчість / М.Б. Лановик, З.Б. Лановик: Підручник. – К.: Знання-Прес, 2003. – 591 с.
3. *Лозко Г.С.* Українське народознавство / Г.С. Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
4. *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу: Істор.-реліг. моногр. / І.Огієнко. – К., 1991.
5. *Пономарьов А.П.* Українська етнографія / А.П. Пономарьов. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
6. *Українська етнологія*: Навч. посібник / За ред. В.Борисенко. – К.: Либідь, 2007. – 400 с.
7. *Українське народознавство* / За ред. С.П. Павлюка, Г.Й. Горинь, Р.Ф. Кирчіва. – Львів: Фенікс, 1994. – 608 с.

Польові дослідження

8. *Галах Марія Іванівна*, 1940 р.н., пенсіонерка, жителька села Українка.
9. *Демчук Віра Петрівна*, 1937 р.н., пенсіонерка, жителька села Українка.
10. *Ельява Тетяна Омелянівна*, 1924 р.н., пенсіонерка, жителька села Українка.
11. *Кальніцка Варвара Стахівна*, 1928 р.н., пенсіонерка, жителька села Українка.

12. *Панасюк Марія Олександрівна*, 1926 р.н, пенсіонерка, жителька села Українка.

13. *Шаповалов Микола Антонович*, 1926 р.н, пенсіонер, житель села Українка.

Резюме

Досліджується весільна обрядовість; розглянуто елементи звичаїв та обрядів, що мають локальну специфіку в Острозі.

Ключові слова: весілля, коровай, дівич-вечір, дружка, шлюб.

Summary

A wedding ritual is investigated; the elements of customs and ceremonies which have a local specific on Ostrog.

Key words: wedding, round the loaf of bead, party for girls only, friend, marriage.

УДК 792.8:392.5(477.81)

Самохвалова А. – ст. викл. кафедри хореографії РДГУ

ХОРЕОГРАФІЯ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ РІВНЕНЬСЬКОГО ПОЛІССЯ

Весільний обряд – один із найдревніших ритуалів духовно-мистецької діяльності людства, що безперервно змінюється під впливом економічних, соціальних, політичних, освітніх чинників і зберігається як необхідний компонент життєвого циклу людини незалежно від її віросповідання, національності та навіть особистих принципів.

У наукових працях істориків культури, мистецтвознавців, етнографів і фольклористів, філологів Г.Боплана, В.Красовської, К.Голейзовського, Дж. Ліндсея, Ю.Чурко, О.Воропая, Л.Орел, Є.Пристипи, В.Пилата, М.Немиро, Ю.Марка, Р.Цапун, О.Бріціної, З.Босик досліджено чимало матеріалів, що стосуються весільного обряду починаючи з давніх часів. Але хореографія весілля відображена досить поверхнево, як правило, це елементи певної обрядодії.

У чому ж полягає споконвічна потреба східних слов'ян, зокрема поліщуків, протягом століть виконувати ті ж самі танці під час весільних обрядів? Чому це важливо для них? Бажання знайти відповіді стало поштовхом до дослідження основних нагод до танцю та їхнього підґрунтя на прикладі весільної хореографії Рівненського Полісся.

У культурі древніх народів ритуальний танок – чи не найголовніша складова в обрядодіях різного характеру. Перевтілення ритуального танку у видовище пов'язане в першу чергу з обрядом погребіння, а пізніше – весільним обрядом [1; 200], оскільки «обертвий характер ритуального танку з його екстатичною кульмінацією вже сам по собі свідчить про рух народження, є круговоротом віднови та трансформації» [7; 17]. Предки українського народу не були винятком. Патетичний і пафосний обряд тризни – вшанування пам'яті загиблого воїна або померлого родича, неодмінно включав співи, танці, дужання [12; 12]. Згодом усі ці елементи переходять у весільний обряд.

Широку гаму настроїв – від сумного до святково-натхненного – передавали весільні пісні. Від вокалу не відставали і танці. В хореографії Рівненського Полісся зустрічається не так багато спеціальних закінчених танцювальних форм, що виконувались під час весілля. Є характерні лише для весільного обряду танки-хороводи, які і досі виконуються на весіллі, але не на них зосереджують увагу дослідники й виконавці. Нам вдалося віднайти кілька весільних танців та ігровий хоровод, що побутували на Поліссі до середини ХХ ст.

Розглянувши весілля за схемою, запропонованою українським етнохореологом Л.Сабан [13; 37-41], доходимо висновку, що традиційне весілля краю складається з певних обставин, які розглядатимемо щодо використання в них хореографічних елементів або закінчених танцювальних форм. Такий підхід відкриє можливості аналізу рухливої частини весілля – танцю.

На весіллі танцювали під час випікання короваю, у «неділю молоді», вінчання, після вінчання, обіду у молоді, комори перезов, поділу короваю. Як бачимо це – багатогранне дійство, в якому переплітаються різні за змістом і структурою обрядові дії. Зрозуміло, що не при кожній нагоді можна і потрібно танцювати, але в більшості випадків танець входив до ритуалу весілля як необхідний елемент.

Під час дослідницької роботи в історико-етнографічних експедиціях державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф при МНС України нам вдалося зібрати комплексний матеріал щодо хореографії весільного обряду Рівненського Полісся.

Першим у перебігу весілля виконують танець коровайниць. Його пам'ятають, а то й досі танцюють чи не в кожному поліському селі: «Єк коровай всадили в піч, то коровайници танцювали із лопаткою такою, що хліб сажили. Потом, як потанцювали, ти й лопаткою тею

били по головах мужиків» [3; 29]. А ось інший варіант ритуального танку коровайниць, більш поширений на цих теренах: «Як уже в піч саженю першого коровай, то всадит уже мати, чи крищона, тею лопатою бере та хату хрестить. З лопатою потанцує трошки» [11; 16]. При цьому коровайниці виконують приспівки.

1. *Ой дай Боже в добрий час, в добрий час,
Як у людей, так у нас, так у нас.*
2. *Поскачемо годину, годину,
звеселимо родину, родину* [11; 16].

Коли до весілля випікають маленькі коровайчики чи плетіночки, коровайниці беруть рогачі чи коцюбу, обмотують рушником «що на коровай та вішають на коцюбу чи рогачі. Сьпевають і танцюють:

*Наша пічка рогоче, гой,
Наша пічка рогоче,
Коровайчика хоче»* [11; 17].

Описи танцю коровайниць можна характеризувати як довільну імпровізацію з приспівками, що несе в собі позитивну інформацію, що насичає майбутній коровай і прогнозує настрій майбутнього весілля.

У «неділю молоді» зустрічаємо спогади та інтуїтивне виконання архаїчних розімкнутих танків-хороводів, які описує один із перших дослідників слов'янської хореографії К.Голейзовський [4]. Молоду одягають і садять за стіл. «Брат виде на посад.

*Ой брат сестру та за стіл веде,
Да калину й малину...»* [3; 32].

Надалі, в перебігу весілля, розімкнуті танки-хороводи зустрічаються щонайменше тричі – обведення молодого навкруг столу перед виходом до церкви, коли батюшка в церкві водить молодих навколо престолу та трійний обхід навкруг столу молодих коли їх вже обвінчали та «садовлять на кожух» [11; 23]. Обряд вінчання супроводжується процесією. До вінчання молодих супроводжували хресні батьки, дружки, гості та музиканти, що грали, як правило, марш. Наявність таких процесій фіксують майже всі дослідники. Спогади про середньовічні процесії з елементами танцю описують і в літературі ХХ ст.: «В средние века... люди ходили по городу с молитвой, свершая по дороге религиозные обряды... Изредка в такой процессии разыгрывалась игровая сценка на религиозный сюжет, и уж совсем редко в нее вплетался церемониальный танец» [8; 30]. Хід весільного поїзду (процесії) є нічим іншим, як розімкнутим хороводом, підпорядкованим музичному ритму або пісенно-музичному ритму. Яскравий приклад церемоніального танцю знаходимо на Буковині: «По вулиці весільного батька вели танцем «Ланцюжок». Він знаходився в центрі, з боків – «ватажели», до яких приєднувались інші гості, таким чином утворюючи «ланцюг» (лінію). Після приходу весільних батьків наречені йшли або їхали на возі до церкви вінчатись» [10; 42].

Ритуальною частиною весільного обряду є застілля. «Випивши по дві ритуальні чарки... гості включаються в священний емоційний магичний акт зародження нової родини, що поєднує в собі ритуальні дієства зі співами-танцями» [14; 21].

Про весільний танець молодих знаходимо спогад у книзі В.Красовської «Русский балетный театр». Свідоцтво про весільну «пляску» молодих збереглися «...в документе начала XVIII в. Сперва...пляшут оба, ...делая друг другу разные знаки лицом... В финале пляски парень дарил девушке платок. Она ложилась на пол, закрывая платком лицо. Жених продолжал плясать вокруг невесты. Пляска завершалась грубовато-откровенной пантомимой жениха» [9; 12].

У 2008 р. під час історико-етнографічної експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини України нам вдалося записати спогади про весільний танець

молодих у с. Кричільськ Сарненського р-ну Рівненської області від А.Ф. Корзун 1952 року народження. За її спогадами, на весіллі молодий танцював до молодої з приспівкою:

*«Ти до мене я до тебе,
А більше нікого...».*

Спогади про весільний танець молодих зустрічаються вкрай рідко. Можна припустити, що весільна пританцювка – відголосок старовинної весільної пляски. У східних районах Буковини «після першого столу староста з «деревцем» (маленька ялинка, прикрашена стрічками та штучними квітами), пританцювуючи, виводив молодих на їх перший танець» [10; 45]. Цей приклад підтверджує побутування весільного танцю молодих на теренах України незалежно від регіону. На сучасному весіллі функцію танцю молодих на себе перебрав вальс.

У с. Нобель Зарічненського р-ну після першої чарки затанцювали хліб. Старожили й досі про це пам'ятають. Танцювали по двоє. Старший дружок і дружка підійдуть до столу, перехрестять той хліб, що лежить біля молодої, поцілують його і затанцюють. Під рукою держать хліб, беруться за мізинчики і танцюють (імпровізація – вільний хід). Музика грає не швидко. Так прокручуються тричі. Далі беруться попід руки і скачуть. При цьому співають:

*Сватоньку до коханчику, гой,
Сватоньку до коханчику,
Пускай же нас до танчику.*

Після танцю дружка з дружкою танцювали хресні батьки, а далі всі інші [11; 34-35]. Схожий фрагмент затанцювання хліба ми побачили у с. Задовже Зарічненського р-ну Рівненської області.

У танцювальну програму весілля входили різновиди польки, козачок або гопачок, довгач або «До порогу до стола...», ігровий хорівод «Чоботи, чоботи...», який подекуди танцюють і досі на весіллі; «На реченьку», коробочка, різновиди вальсу та кадрили під назвою «Лисий» або «Надя». Яскраво танцюють у с. Вовчиці Зарічненського р-ну. Респонденти відтворили характер весільних побутових танців, їхній настрій. Саме в цьому селі вдалося зафіксувати майже втрачене аматорське виконання високого рівня, оскільки традиційні весільні танці пам'ятають і виконують найчастіше люди похилого віку.

Особливої уваги заслуговує весільний танець «Подушечка» або «Танець із хустинкою». У с. Нобель Зарічненського р-ну Рівненської області при виконанні «Подушечки» всі танцюристи ставали в коло, взявши одне одного за руки. У середині кола – дівчина або хлопець із хустинкою в руці. Соліст із хустинкою вибирає в колі того, хто найбільше йому сподобався. Підходить, стає на коліно, дарує хустинку, цілує і стає в коло. Той, кого поцілували, далі танцює з хустинкою. При цьому співали:

- 1. Подушечки, подушечки, усі пуховіє,
Подружечки, подружечки, усі молодіє.*
- 2. Кого люблю, кого люблю, того поцілую,
Я свою подушечку тому подарую [11; 34].*

У цьому танці обов'язковим є використання хустинки, яку подають вибраному партнеру, та поцілунок із партнером, стоячи на коліні або на колінах. Описуючи танець, знову відстежуємо відголосок весільної пляски, описаної В.Красовською.

Окремою частиною поліського весілля є «комора»: «...Наші предки не вивчали в школах сексологію, зберігали чистоту природних інстинктів, самі плекали у своїх дітей із малку духовність почуттів» [14; 15]. Танці, що виконували під час «комори», описані Г.Бопланом: «Коли молоді опиняться разом, жінки затягають заслону біля постелі. Більшість гостей приходять у кімнату, чоловіки танцюють із келихами в руках під звуки дудки, а жінки підскакують, плескають у долоні, аж поки не завершиться шлюбний союз» [10; 44]. На Поліссі все відбувалося за такою ж схемою, за винятком, що пісні і танці виконували поза коморою. Надалі все було за сценарієм. Простирадло, як знамено, вивішували на вулицю або

ж ходили з ним по селу з піснями і танцями. Якщо ознак дівоцтва не виявлялося, співали сороміцьких пісень, родину молодої всіляко ганьбили.

У ХХ ст., починаючи з середини 30-х років, цей звичай почав зазнавати змін. Сьогодні від «комори» залишилися хіба що сороміцькі або скромні пісні з пританцьовками, що виконують жінки середнього та старшого віку. Нам вдалося записати «аби що» у Г.Горбачевської, 1933 р. н., що проживає в с. Серники Зарічненського р-ну Рівненської області.

*Тумбаси, тумбаси,
Ти казала що даси
Того меду що спереду,
А я тобі – ковбаси!
Я прийшов, а ти не дала.
Щоб у тебе вовна впала!
Я прийшла, ти не хотів.
Щоб у тебе одлетів!
Ти до мене тупака,
Я до тебе вальца.
Ти ж мене за тую,
Я тебе за яйця.*

Зрозуміло що крім сороміцьких приспівок жінки співають весільні «пріпєвки» або «частушки», але обов'язково з танцями, що носили імпровізаційний характер. Кожна виконавиця індивідуально виконує рухи, найбільш притаманні особисто їй.

Наступним танцювальним фрагментом весілля можна вважати «перезов». На «перезові» гості могли дозволити собі шуткувати, переодягатися в циган, гадати на картах, обмашувати попелом руки тощо. Всі дієства супроводжували танцями. Танцювальний репертуар залежав від майстерності музикантів, що забезпечували весілля. «Циганщина» в середовищі українців зустрічається вже в XVII-XVIII ст. «На Україні... существовал обычай «цыганить», то есть передразнивать. Наряжались цыганом, цыганкой, «москалем», церковным старостой. Порой мужчины одевались в женское платье, и все вместе с музыкантами отправлялись «цыганить» [9; 12]. Поліське весілля і в наш час зберегло елементи театралізації з використанням характерної танцювальної лексики, як наприклад, циганського танцю, елементом якого є «потрашування» плечами, що чудово виконують танцівники навіть без хореографічної освіти.

Останнім танцювальним моментом весілля можна вважати ділення короваю. Той, хто коровай розносить, як правило пританцьовує, а гості співають жартівливих приспівок.

*Допустили негодя
До нашого короваю,
А він рук не помис
І делити ни вмій... [3; 61-62].*

Після того, як коровай розділили, весілля закінчується. Родина молодої йде додому з піснями і танцями, часто під супровід музики.

Весілля завжди розглядали як один із найдавніших обрядів. Описуючи весілля, автори зосереджували увагу на обрядодіях: заручини, дівич-вечір, випікання короваю, дорога до церкви, дорога від церкви, зустріч молодих, весілля тощо. Кожне дійство супроводжували певними словами, піснями, атрибутикою, про них ніколи не забували дослідники. Єдиною, чи не найбільшою прогалиною в фіксації весільного обряду українців залишалася хореографія, що незаслужено була відкинута на другий план. Респонденти зі згаданих поліських сіл дали цінний матеріал щодо використання ритуальних потрійних обводів, що виконуються під час весілля щонайменше чотири рази.

Ходіння навколо столу є нічим іншим, як хороводом – найдревнішою формою танцю, що побутує досі на теренах України. Іншим весільним дійством, є звичай переодягання – рядження в циган та інших персонажів. Його можна вважати як театральним дійством, так і танцювальним, оскільки супроводжувалося елементами танцю. Ще одним виразним звичаєм весілля були танці коровайниць, які виконували при випіканні короваю. Наступним звичаєм є саме весілля, яке набуває сили, коли музики грають весільні танці: гопачок, різновиди польки, різновиди вальсу, частушки, приспівки, «Аби що», що ставали тлом до «комори», власне, розігрівали тіло.

На хореографію весільного обряду не дарма звертатимуть увагу сучасні й майбутні дослідники. Це й досі біла пляма у вивченні народної традиції. Фольклористи XIX-XX ст. зафіксували для майбутнього музику та режисуру дійства весільної обрядодії, але не змогли зафіксувати весільні танці, оскільки система запису в хореографії остаточно сформувалась лише в 60-х роках XX ст. Але попри все танець посідає не останнє місце у весільному обряді, оскільки відповідає за рухливу частину. Без танцю воно було б одноманітним.

Сподіваємося, поданий матеріал дасть можливість дослідникам народної української хореографії та практикам-постановникам-балетмейстерам – скласти уявлення про використання у весільній обрядовості танців та ігор для подальшого вивчення, систематизації, обробки, адаптації на теренах професійного і аматорського сценічного танцю.

Джерельні приписи

1. *Балет: енциклопедія* / Под ред. Ю.Н. Григоровича. – М.: Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. *Блок Л.Д.* Классический танец: история и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
3. *Весілля у Сварищевичах: Етнографічний опис із народних уст* / Впорядкування Р.В. Цапун. – Рівне: Перспектива, 2005. – 100 с.
4. *Голейзовский К.Я.* Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
5. *Гуменюк А.І.* Народне хореографічне мистецтво України / А.І. Гуменюк. – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 235 с.
6. *Гуменюк А.І.* Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – 614 с.
7. *Ліндсей Дж.* Коротка історія культури. – Т. 1 / Джек Ліндсей. – К.: Мистецтво, 1995. – 240 с.
8. *Поэль Карп* / Младшая муза / Поэль Карп. – М.: Дет. лит., 1986. – 190 с.
9. *Красовская В.* Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века / В.Красовская. – Л.: Искусство, 1958. – 308 с.
10. *Марко Ю.М.* Хореографічний фольклор східного регіону Чернівецької області / Ю.М. Марко. – Чернівці: Друк Арт, 2009. – 104 с.
11. *Мелодії древнього Нобеля* / Впорядкування Р.В. Цапун. – Рівне: Перспектива, 2003. – 128 с.
12. *Приступа Є.Н.* Традиції національної фізичної культури. – Ч. 1 / Є.Н. Приступа, В.С. Пилат. – Львів: Троян, 1991. – 104 с.
13. *Сабан Л.* Синхронний запис нотного танцювальної творчості / Л.Сабан // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць. – К., 1989. – С. 37-41.
14. *Українське весілля* / Упоряд. М.Немиро. – Рівне: Олег Зень, 2008. – 304 с.

Резюме

Досліджені феномени хореографії весільних обрядів на прикладах польових досліджень у рівненському Поліссі. Автор аналізує головні нагоди для танців на весіллі.

Ключові слова: весілля, танець, хоровод, хореографія, Полісся.

Summary

In material the investigational phenomena of choreography of weddings ceremonies are on the examples of the field researches in Rivne Polesye. An author analyses main case for dances on wedding.

Key words: wedding, dance, round dance with singing, choreography, Polesye.

УДК 793.31

**Мерлянова О.А. – канд. мист-ва, доц. кафедри хореографії
Миколаївської філії Київського нац. ун-ту культури і мист-в**

ЖІНОЧІ ТАНЦІ ЯК ЕЛЕМЕНТ СІМЕЙНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Танці в контексті об'ємнішого явища – обрядів українського народу виступають 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 й сімейної обрядовості, зупиняючись на танцювальній складовій свят та обрядів українців. Тож метою 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.Кожолянка, О.Ошуркевича та ін.) з матеріалами польових досліджень, стали джерелом для аналізу сучасних форм народних жіночих танців у контексті календарних обрядів.

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 свята Покрови. Значна кількість весіль відбувалась у січні-лютому, на м'ясиці. На жаль, історики, етнографи, фольклористи ХІХ – початку ХХ ст., що цікавилися весільним обрядом українців, приділяли недостатньо уваги його танцювальному компоненту, обмежуючись зауваженнями на кшталт «починаються танці», «молодь танцює», або «молодь наймала музик і гуляла до вечора». Хоча майже всі дослідники визнають, що без танців не відбувалося жодне весілля. В.Борисенко повідомляє про магічні танці у весільному обряді, які з часом «перейшли до немотивованих ритуальних дій, а пізніше набрали функції гри та розваги» [1; 32].

У виконанні ритуальних дій, пов'язаних із певними звичаями, брало участь чимало так званих «дійових осіб», серед яких вагоме значення відігравали жінки, дівчата. Важливе місце жінки у виконанні низки обрядодійств весілля В.Борисенко пояснює наявністю рудиментів епохи матріархату, а в пізніші часи рівноправністю українського подружжя. «У парі зі старостою виступає його жінка – Старостина (сваха), 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 своєрідну 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].

Почесне місце у весільній обрядовості всіх регіонів України посідає прибирання дівчатами символу дівочтва – гільця, під час чого вони співають і 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 вариліха [1; 39-41]. Отже, у ключових моментах весільного обряду вагоме місце посідала жінка.

Приготування весільного хліба є надзвичайно важливим у системі весілля, що 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.

Одним із компонентів коровайного обряду були особливі пісні, що виконувались на весіллях під час приготування хліба. Знаходимо свідчення й про танці в цьому обряді. Так, 1929 р. у 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 с. Іванівка Єлизаветградського повіту Херсонської губернії наприкінці ХІХ ст. М.Ганенко записала весільний обряд, де зупинилась на деяких танцювальних моментах. Наприклад, своєрідним 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, музиці грают, свахи п'ють грівку, танцюють і для сміху співають» [6; 59]. Після того, як посадять тісто до печі, також «забавляються танцюм», а «як юж з пеца повинемают, бере єдна сваха коровай на голову, музиці грают, всі ідут в танец, виходят з халупи до сіней і співають:

Тамтуди; лежит з давна стежойка,

Ой Біг нам дав,

Коровай нам ся вдав,

Ясний, красний,

Як місяченько,

Як ясное соненько...

По танцю ховают коровай і гускі до комори» [6; 61-62]. У записаному Й.Лозинським обряді танець виступає завершальним акордом усього 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 с. Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії: «Як ізов'ють гільце, дружки і молода виходять із-за стола; музика починає грати, вони йдуть танцювати 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 рр. у с. Пінчуки Васильківського р-ну Київської області 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 приїде 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 еще потребовали, а вони го просят, би їм позволив до сіній танцювати і приспівують му:

Квіт калиночку ломит,

Сон головоючку клонит.

*Панове старії!
Просим вас молодії,
Дайте нам розказати,
До сінїй танцьовати.*

Як їм староста билыни танцьовати не дозволяє, вони співають: «Веди нас, старосто, спати...» [6; 85]. Отже, дівочі танці були складовою дівочих забав напередодні шлюбу.

«Характерною ознакою весільного обряду Карпат є збереження давнішої 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]. Сюди ж відносимо танець матері молоді, що прийнявши з рук свашок виготовлені весільні вінки, виконувала танець, тримаючи на голові миску з насінням, хлібом і вінком. Цей танець 1966 р. спостерігала Л.Дем'ян у с. Верхні Ворота Воловецького р-ну Закарпатської обл. На Тячівщині мати молоді виконувала перший весільний танець із калачем на голові.

Р.Скалецький у 30-х роках ХХ ст. записав весілля в с. Михайлівка Бершадського р-ну що на Вінниччині, де після шлюбу в неділю молоді розходилися по домівках та святкували окремо. У домі молоді після «першого» столу староста, подавши краєчок хустинки молодій, виводив її на двір, за нею виходили дружки та всі гості. На подвір'ї молода із дружками розпочинала танці: «Як тільки вийшла молода з дружками, музики грають якийсь танець, найчастіше польку, потім мазурку, знову польку, болгарку (мабуть, болгарку) й інші, а потім, коли підійдуть кілька охочих парубків, – козачка: до них після кількох тактів приєднуються одна-дві молодіці або дружка, що 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 дівочим гуртами, що знаходило відображення як у розвинутому пісенному, так і танцювальному фольклорі.

За свідченням Н.Димнич, у с. Кремеш Горохівського повіту молода, після від'їзду гостей до хати молодого в день шлюбу, «обтанцьовує дружок: танцює з кожною з них, потім прощається, цілуєчись...» [4; 60].

1929 р. у с. Дібрівка Баранівського р-ну Житомирської обл. був записаний текст пісні до хороводу, що виконували жінки на завершення обряду посагу та покривання молоді в неділю в її хаті. Цей хоровод мав 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 молоді 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 задають ей угану і сміються зо старости, же вибрав каліку, криву, малінковату і т.п., воляють коновала, аби ей ногу напростовав, а той, направляючи ногу нераз ю так вдарит по ней, же ледво стояти може. На останку дає ей

староста гроши в руку, тим лікарством улічена молода простується і танцює с ним добрі, а тогди хвалять всі старосту. По танцю віддає ю староста свекрови, але вона і с ним так довго в танцю криває, поки ей що в руку не втрутит, і тим способом танцює 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 с. Негровець побутує танець молодої, що є відлунням давніх традицій купівлі-продажу нареченої. Тут староста вигукує: «Чия молода?». Хтось із хлопців, що вишикувались у 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 перетанцювують, 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].

Панораму танців на українському весіллі середини ХІХ ст. подав А.Терещенко. Дівчата виступають ініціаторами танців: «Девушки между тем, чтобы не теряют время повеселиться, поют:

*Ой ты душечко, наша Гануся!
Ламлить роженьку,
Стелить дороженьку,
Щоб мягко ступаты,
На двір танцевати:
За скрипками, за цымбалами,
За хорошими боярами...*

Начинаются танцы, скачки, – кто как горазд... Веселыя девушки и молодцы выходят на широкий 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 із приводу весілля.

У с. Свидівка Черкаського повіту Київської губернії наприкінці ХІХ ст., за свідченням І.Стрижевського, після вінчання та обіду «молода із друзками та 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 ХІХ ст.

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 і специфічні суто жіночі танці, що невіддільні від усього обрядового комплексу весілля.

Найяскравішими з погляду насиченості жіночими танцями є три моменти весільного обряду: танці коровайниць під час приготування весільного короваю, танці дівчат на дівич-вечір під час виготовлення весільного деревця, танці молодої зі старостою (друзьбами, неодруженими та незаміжніми тощо). Значне місце жіночі танці посідали в загальному святкуванні, що не носило суворо-обрядового характеру. Отже, умовно жіночі танці в системі весільного обряду можна розділити на дві групи: обрядові (ритуальні) та розважальні (дозвіллієві). Перші характеризуються синкретизмом, 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: Істор.-етногр. дослідж. / Валентина Кирилівна Борисенко. – К.: Наук. думка, 1988. – 192 с.
2. **Босик З.** Весілля в селі Пінчуки Васильківського району Київської області / Зоя Босик. – К.: ТОВ «Поліграф Консалтинг», 2003. – 104 с.
3. **Весілля в с. Бористіль Переяславського повіту Полтавської губ.** 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 с. Кремеш Горохівського повіту.** Текст і музику записав Н.Димнич. 1930 // Весілля: У 2-х кн. / Упор. М.Шубравська, О.Правдюк // Там само. – Кн. 2. – С. 7-72.
5. **Весілля в с. Михайлівка Бершадського р-ну на Вінниччині.** Текст і музику записав у 30-х роках ХХ ст. Р.Скалецький // Там само. – 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.Рильського.** – Ф.1-7, од. зб. 697, арк. 77.
9. **Свадьба малороссийская** // Быт русского народа. Ч. II. Свадьбы / Сост. А.Терещенко. – СПб.: Тип. военно-уч. завед., 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. **Яшуржинский Хр.** Свадьба малорусская как религиозно-бытовая драма / Хр. Яшуржинский // Киевская старина. – Т. 55. – К.: Типогр. Г.Кончак-Новицкого, 1896. – С. 234-273.

Резюме

Досліджується жіночий танець як елемент весільного обряду українців та його місце в загальному святкуванні.

Ключові слова: весільний обряд, жіночий танець, українці.

Summary

In the article is given the analysis of a woman's dance as an element of the wedding custom of Ukrainians and its place in the general holiday.

Key words: wedding ceremony, woman dance, Ukrainians.

УДК 787.6(477)

Купцова-Величко М.Ф. – доц. КНУКіМ

КОРИФЕЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

До цієї теми звертались видатні представники кобзарського мистецтва: О.Версай, І.Кравченко-Крюковський, Т.Пархоменко, М.Кравченко, Є.Мовчан, І.Кучугура-Кучеренко, Ф.Кушнерик.

Ф.Лавров понад 40 років вивчав історію дожовтневого та радянського кобзарства, що надало йому можливість сформулювати яскраві враження про життя і творчість народних митців, змалювати характерні особливості, красу їх обдарованості.

Велика заслуга у відродженні кобзарського мистецтва належить М.Лисенку і Г.Хоткевичу. Вивчаючи фольклор, М.Лисенко записав думи О.Вересая, організував його виступ у Петербурзі, чим привернув увагу науковців до кобзарського виконавства, а на основі музично-теоретичного аналізу репертуару О.Вересая підготував наукову доповідь, що стала поштовхом до вивчення народної творчості і кобзарства, зокрема Ф.Колесою, Лесею Українкою, К.Квіткою, Д.Яворницьким та ін. У 1904 році М.Лисенко заснував у Києві музично-драматичну школу, що незабаром стала інститутом, а в ньому клас бандури, запросивши до викладання І.Кучугуру-Кучеренка.

Фундаментальні завдання професіоналізації і оновлення кобзарського мистецтва на початку ХХ ст. накреслив і вказав шлях їх вирішення творець багатьох мистецьких досягнень в українській культурі Г.Хоткевич. Музика була лише гранню його універсального таланту і в ній він проявив себе різносторонньо: бандурист-виконавець традиційної музики, дослідник кобзарського мистецтва, автор методики навчання бандуристів і двох підручників («Музичні інструменти українського народу», «Підручник гри на бандурі»), вихователь перших професійних бандуристів-виконавців і педагогів, диригент і композитор, автор майже 400 творів, половина з яких для бандури; організатор капели бандуристів, що мала успіх ще в 1902 році на XII Археологічному з'їзді науковців-етнографів. Багато зробив він для кобзарського мистецтва, і міг зробити значно більше, але став жертвою трагічних репресивних 1930-1940 рр., коли знищували бандуру й бандуристів як «націоналістичне», вороже явище, викоринювали вияв духовної величі українського народу.

Із 3-струнного музичного інструменту кобза вже в ХVIII ст. мала 12 струн, дійшовши в наші часи до 35. Якщо пригадати старі малюнки з портретом козака Мамає, де бачимо кобзу з 3-5 струнами – стане зрозуміло, які зміни відбулися, коли вона попала до українського народу.

Значення кобзи підкреслила Олена Пчілка на одному з кобзарських концертів на Полтавщині, наголошуючи на тому, що кобза є не тільки національним інструментом, але й заслужила загальну любов українського народу. У козацький період історії, на кобзі грали й дівчата, а козак не розлучався з нею навіть на смертельній дорозі.

С.Людкевич ще у 1906 р. писав, що бандура від ХVI ст. становить власність українського народу... – немов зрослася з його історичним життям і нині...є типовим специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо. Як така, бандура повинна стати близькою і милою кожному українцеві [1; 25].

Кобзарство було поширене в північно-східних регіонах сучасної України – Чернігівщині, Київщині, Полтавщині та Харківщині. Як не парадоксально, але Галичина і Прикарпаття в ХVII-ХIX ст. кобзарства не знали, хоча саме в піснях Галицької Русі кобза згадується найчастіше: кобзарі будили почуття самосвідомості, героїзму і патріотизму, вищої лицарської честі, вносили в боротьбу поняття Божого суду і правди, віри і свободи, виразниками яких були і вони самі. Вже з кінця ХVII ст. кобзарів знали у Польщі. В

польських словниках бандуру називали «козацькою лютнею», а слово «бандурист» перекладали як козак.

У Московії початку XVIII ст. українські бандуристи служили у багатьох титулованих осіб. Але тільки в Україні бандура чи кобза були народними інструментами, здатними виразити найглибші людські помисли.

Фундаментальні завдання професіоналізму кобзарського мистецтва початку XX ст. досягнув видатний творець в українській культурі Г.Хоткевич, у якого було чимало послідовників: виконавців, педагогів, удосконалювачів бандури: П.Древченко, Т.Пархоменко, М.Кравченко, І.Кучугура-Кучеренко, В.Кабачок, М.Опришко, А.Бобир, Г.Ткаченко, В.Ємець, Г.Китастий, З.Штокало.

У 1950-х рр. створились сприятливі умови для розвитку бандурного мистецтва. Відкрились класи бандури у Київській та Львівській консерваторіях. Ці центри кобзарства вже понад півстоліття плекають бандуристів-виконавців і педагогів. Очолюють професійні бандурні школи видатні митці, корифеї кобзарства – С.Баштан (Київ) і В.Герасименко (Львів).

У середині 80-х рр. започатковано класи бандури у ВНЗ Одеси, Харкова, Донецька.

Еволюція бандури – від простого до професійно-академічного, сольоно-віртуозного інструмента органічно поєдналась із вдосконалення конструкції, розширенням практики бандурного виконавства, появою нової генерації виконавців, виходом українських митців на світові мистецькі терени. Одним із таких новаторів був Г.Китастий (1907-1984 рр.).

Творча діяльність митця почалася у Полтавському музичному технікумі. Пізніше він був призначений диригентом Полтавської хорової капели. В 1930 році продовжує навчання у Київському музично-драматичному інституті на композиторському факультеті. Г.Китастий створив тріо бандуристів, залучивши до участі своїх братів: Миколу та Івана. Із 1949 р. Г.Китастий – художній керівник капели бандуристів. З його іменем пов'язане створення десятків молодіжних ансамблів бандуристів й у США, Канаді, Англії, Австралії. Наведемо декілька фактів.

Історичні джерела надають відомості про кобзарів XVIII ст. – Д.Бандурка та Г.Кобзаря, родом із Київщини. Вони були не тільки добрими бандуристами, а й брали участь у гайдамацьких, збройних походах проти польсько-шляхетських поневолювачів.

У свій час неабиякий інтерес до співців виявив і Петро І, про що свідчать записи у придвірцевому журналі, які вів юнкер Берхгольд. Увагу привертає постать незрячого кобзаря Григорія Любистка, забраного до царського палацу. Широко відомими були Остап Вересай, Іван Кравченко-Крючковський, Терентій Пархоменко, Гнат Гончаренко, творчість яких користувалась народною любов'ю.

Ім'я віртуоза-бандуриста Г.Гончаренка з'являється вперше в 1885 р. Г.Хоткевич характеризує його як: «...найсвітліший образ з усіх відомих кобзарів».

П.Тиховський 1899 р. написав статтю «Кобзарі Харківської губернії», де наводив дані з кобзарського життя Гончаренка. Г.Хоткевич відзначив надзвичайну виконавську майстерність Т.Пархоменка (нар. 1872 р. на Чернігівщині). Навчався у М.Кравченка з Полтавщини, а з 30 років став кобзарським вчителем; добре знав М.Лисенка; побував із концертами у кількох містах Західної України: Львові, Дрогобичі, пізніше – Варшаві. Сам же М.Кравченко навчався у відомого миргородського кобзаря С.Яшного, пізніше – у знаменитого кобзаря 80-х років Ф.Гриценка, якого у народі звали Холодним.

У 1902 р. його запросили до Харкова на XII Археологічний з'їзд, де він виступив у великому етнографічному концерті; побував він і у Петербурзі, на Всеросійській виставці; він – учасник XIII Археологічного з'їзду у Катеринославі, учасник етнографічних виставок у Києві, Москві. У дореволюційні часи з ним зустрічалися Ф.Колесса, Леся Українка, О.Сластїон, який у 1902-1904 рр. намалював 4 портрети народного співця.

Значний інтерес становить й діяльність кобзаря із Сумщини Г.Кожушка, виступи якого відбулися у Катеринославі й Петрограді. У фондах НАН України зберігаються фольклорно-етнографічні матеріали проф. М.Привалова, майстра гри на кобзі, знавця українського кобзарського мистецтва, прихильника таланту Г.Кожушка. Він – диригент капели бандуристів ім. Т.Шевченка (1959-1962, 1965 рр.), довголітній заступник диригента цієї Капели, засновник (1956 р.) і мистецький керівник жіночого ансамблю в Детройті. Народився на Житомирщині, закінчив Київську консерваторію, диригентський відділ, де викладали професори Г.Верьовка та Г.Компанієць; відвідував клас бандури.

У 30-ті роки було створено квартет співаків-бандуристів, яким він керував. До Капели «шевченківців» приєднався у серпні 1942 р. перед від'їздом до Німеччини і залишився в ній з деякими перервами до кінця життя. Після гастролей Капели в Україні в 1991 р, натхненний цими гастролями, уклав збірку творів українських композиторів і народних пісень. Ця збірка під назвою «Під срібний дзвін бандур» адресована ансамблям бандуристів і видана в Києві видавництвом «Музична Україна» (1993 р.).

Євген Цюра (1915-2001 рр.) – провідний соліст, бандурист, заступник диригента. Похований у Віндзорі (Онтаріо, Канада). Закінчив технічний ВНЗ, але перемогла любов до музики і він вступає до Київської консерваторії на хормейстерський відділ, а уроки з вокалу отримує в проф. О.Муравйової. Коли відкрили клас бандури, вони з П.Потапенком відвідують його, а в літній час концертують по селах із досвідченим бандуристом Кашубою. Ще студентом консерваторії стає учасником Капели Бандуристів Київського радіо-центру. До Капели «шевченківців» приєднався разом із П.Потапенком у серпні 1942 р. У 1966 р. переїхав до Канади. У Віндзорі організував молодіжний ансамбль бандуристів. 1974 р. товариство українських випускників Детройта і Віндзора вшанували Є.Цюру званням «Українець року».

Йосип Панасенко (1890-1965 рр.) – один із ветеранів Полтавської капели бандуристів, створеної в 1923 році, у складі 13 осіб під керівництвом В.Кабачка. До цієї капели входили Григорій Назаренко, Павло Міняйло та Яків Протопопів, що пізніше увійшли до складу об'єднаної Полтавської та Київської капел, що мала назву Зразкової Державної (1935 р.). В останній він був солістом, лірико-драматичний тенор якого один із «золотих» голосів Капели. Саме він заспівував героїку програми: «Марш Україна», «Закувала та сива зозуля» та ін. Й.Панасенко залишив свої спогади «До історії розвитку Капели бандуристів» (США, 1963 р.), а пізніше їх включено до книги Уласа Самчука «Живі струни», де є згадки про співпрацю з Г.Хоткевичем та намагання закріпити за Капелою статус державної (1935 р.).

Григорій Назаренко (1902-1997 рр.) – ветеран Полтавської капели. В різні періоди був її мистецьким керівником, заступником диригента та концертмейстером. Народився в Полтаві, у козацькій родині. Вчився в школі при Уманському Соборі, де співав у хорі; закінчив Полтавське музичне училище – те саме, що і Г.Китастих і де навчився грати на бандурі. У Полтаві співав у Національному хорі, а в 1925-1935 р. грав у Полтавській капелі під керівництвом В.Кабачка. З 1935 р. став солістом Державної Зразкової капели.

У Західній Німеччині деякий час в Англійській Зоні (м. Госляр) окрема Капела бандуристів ім. М.Леонтовича під його керівництвом. Він був прихильником класичного виконання кобзарського репертуару без диригента. У 70-ті роки він керував ансамблем «Проліски» за участю дітей – своїх та Миколи Лісківського. «Проліски» виступали перед українською та американською аудиторіями.

У 1992 р. українська громада Детройта відзначила його 90-ліття. Привітав ювіляра відомий бандурист України В.Горбатюк; тоді ж Г.Назаренко вручив Грамоту від українського народу.

Яків Протопопів (1885-1945 рр.) – співак-октавіст; «патріарх» Полтавської капели. У.Самчук описує його як великого майстра і ентузіаста кобзарського мистецтва,

обдарованого співака-соліста. Я.Протопопів виконував у Капелі роль похідного священика і цілком відповідав статусу духовної людини.

Павло Міняйло (1896-1973 рр.). Цей митець теж із числа Полтавських ветеранів-корифеїв. Володів сильним, оригінального тембру басбаритоні. Першу музичну освіту отримав до революції, в Полтавській духовній семінарії, де навчався на священика.

Із приходом радянської влади працював у друкарні. Ще до вступу до Полтавської капели бандуристів під керуванням В.Кабачка (1923 р.), співав разом із Панасенком у Кафедральному та Національному хорах Полтави. Разом із В.Кабачком виїздив до Харкова на консультації з Г.Хоткевичем. Коли Полтавська Капела переїхала до Києва (1934 р.), їх на нетривалий термін прикріпили до хору Н.Городовенка, де вони мали можливість знайомитися з шедеврами української хорової класики.

У Державній Зразковій капелі він був із часу її заснування (1935 р.) і до початку війни, де потрапив у полон і зміг втекти на шляху до табору військовополонених.

«У Павла Міняйла було вроджене відчуття музичної фрази. Він глибоко відчував українську пісню і вмів поєднувати слово і мелодію. Співав художньо. А це – найбільший комплімент вокалісту. Пісні віддавав свою душу. Його тембр, спів прикрашали Капелу. Не забуду, як на одній із Шевченківських імпрез, він, стоячи невидимим за великим портретом Шевченка у центрі сцени, натхненно і зворушливо прочитав вибірки поезій з «Кобзаря», створивши враження, що говорить сам поет» – згадував Г.Китастий.

Похований на українському цвинтарі у Бавди Бруці.

Гаврило Махія (1915-1999 рр.) – один із найяскравіших особистостей, помічник Г.Китастого, літописець Капели від початку і до кінця європейського періоду. Добре володів художнім словом, почуттям гумору, був чудовим аналітиком, патріотом. У Капелі виконував роль заступника мистецьких керівників і концертмейстера, був заступником голови та членом управи. Брав участь у всіх гастрольних поїздках до 1984 р.

Народився співак на Миколаївщині, з дитинства захоплений українською народною музикою; вступив до Одеської консерваторії на диригентський факультет. 1938 року закінчує його з відзнакою, отримує диплом диригента оркестру народних інструментів і спеціаліста гри на концертно. Його, як кращого випускника, запросив до колективу Г.Назаренко – тодішній концертмейстер. Згодом брав участь у гастрольях Зразкової Капели. З початку війни майже разом із Г.Китастим входить до складу нової, уже під патронатом Шевченка, Капели, маючи чудову музичну пам'ять, швидко оволодіває майстерності гри на бас-бандурі.

Дмитро Черненко (1894-1969 рр.). До Зразкової державної капели прийшов у 1938-1939 рр. із театру. Він був одним із тих 4-х бандуристів колективу, що залишилися в Києві, коли інших мобілізували до Червоної армії. І саме він, «скромний, тихий, але енергійний і діловий бандурист», – як писав про нього У.Самчук, організував об'яву в газеті «Українське слово» із закликом до бандуристів зібратися в Києві і знову почати працю.

Першим стає біля джерела виникнення майбутньої Капели ім. Т.Шевченка. Тут використовували його акторські здібності; він виконував роль конферансьє, був інспектором сцени, керував розстановкою бандуристів. Тривалий час був старостою Капели. Це він «одягнув» капелян перед гастрольями до Європи в 1958 р. Мав високий авторитет серед учасників: був одним із 3-х у складі спеціального комітету для прискорення повернення Г.Китастого до Капели у 1967 р., а також одним із заступників Голови громадського ювілейного комітету з відзначення 50-річчя колективу (1968-1969 рр.). Похований на українському цвинтарі (Нью-Джерсі). На плиті вирізьблена бандура і слова: «котилася зоря з неба» – його улюбленої пісні, що стала брендом співака.

Тимофій Півко (1901-1987 рр.) володів чудовим, ліричним тенором. Був членом Київської капели бандуристів. Артистично виконував соло «Куди їдеш, Явтуше». В детройтський період, куди приїхав з дружиною Оленою і матір'ю Катериною, тримався польської громади, оскільки був польського походження.

Олексій Дзюбенко – досвідчений бандурист, соліст, неперевершений виконавець історичних пісень і дум. У 1918 р., за Гетьманату, виступав у Київському театрі Бергольє у хорі кобзарів Ємця. Пізніше – у складі Київської капели. Він творить історичний ланцюг між хором кобзарів та капелою бандуристів ім. Т.Шевченка. У жовтні 1941 р. він та Дмитро Черненко спробували відродити капелу. О.Дзюбенко проводив перші проби. Він прийняв до її складу М.Лісківського. А коли повернувся з полону Г.Назаренко, передав йому керування. Своїм сольним виконанням історичних дум і пісень мав домінуючий вплив на формування мистецького профілю нововідродженої Капели як суто кобзарської мистецької одиниці.

Микола Лісківський народився 1913 р. на Вінничині. Співак. Другий тенор; завідуючий господарством капели і її архіваріус. Навчався в Київській консерваторії. Під час війни потрапив у полон, втік, вступив до капели «шевченківців» і розділив з нею її долю. В 1961 році, за дорученням управи Капели, організує Студію гри на бандурі, що надала Капелі бажане поповнення молодими бандуристами. Допомогає йому у цій справі Г.Назаренко. Мешкає М.Лісківський на фермі, біля Детройта. Мало хто знає, що М.Лісківський ще й віртуозно грає на сопілці, його соло в «Думі про зруйнування Запорізької Січі» звучало як реквієм, коли доходили до слів: «Зажурилась Україна, що ніде прожити». Г.Китастих коментував: «О! Це наш Лукаш русалок викликає!»

Іван Майстренко (1889-1984 рр.) – людина високої культури, патріотизму. Він розділив з Капелою чи не найважчі дні в концтаборі «Шупен-43»; а потім були виснажливі концерти по осттаборам. Філолог, викладач літератури, вів Щоденник, на основі якого написав пізніше спогади «Дещо з історії Капели Бандуристів ім. Т.Шевченка», надруковані в «Збірнику на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження» (1980 р.). У листопаді 1943 р. Майстренко виїхав до Європи з сином Левком.

Микола Приходько (1907-1980 рр.). Народився на Полтавщині, працював викладачем у ВНЗ Києва. 1938 р. арештований і засланий до Сибірського ГУТАБу, звідки повернувся у 1941 р. Супроводжував Капелу під час гастролей по Волині. В червні-липні його патріотичний виступ, як і І.Майстренка, під Жидачівом, послужив причиною примусового вигнання Капели до Німеччини. У ролі директора Капели Приходько залишався до лютого 1945 р. Людина кипучої енергії, забезпечив цілісність Капели під час гастролей по Галичині. Емігрував до Канади в 1950 році, жив у Торонто і не поривав дружніх стосунків із Капелою у Детройті. Став письменником-публіцистом. Помер і похований в Ніагара Фолс, Онтаріо, Канада.

Андрій Давиденко. Від лютого 1945 року і до еміграції Капели в Детройт навесні 1949 р., виконував роль директора-адміністратора й імпресарію. Був відповідальним керівником. Народився на Житомирщині. З його ініціативи у Берліні в серпні 1943 р. відбулася творча зустріч Капели і Хору Божика, що стала вирішальною для подальшої співпраці колективів. У жовтні 1945 р. колективи об'єдналися, а в 1958 р. відбулось їх тріумфальне турне по країнах Західної Європи. Капела Бандуристів пройшла складні шляхи Другої світової війни й зуміла себе зберегти.

Значний внесок у продовженні творчого замовлення належить «патріарху» сучасного кобзарства – Сергію Баштану. Народився він у січні 1927 року на Черкащині, закінчив Київську консерваторію; соліст ансамблю бандуристів Українського Радіо і Телебачення під керівництвом А.Бобири. У 1957 р. С.Баштан отримав Золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві.

Майже у 20 зарубіжних країнах-Європи, Азії, Північної і Південної Америки лунала бандура С.Баштана. Ось рецензії проф. А.Гуменюка «Мысли после концерта» («Правда Украины» 14.01.1966 р.): «Серйозний іспит мала перед слухачами бандура як сольний інструмент. І витримала! Грав Лауреат Міжнародного конкурсу, соліст оркестру Державного українського народного хору ім. Г.Верьовки Сергій Баштан. Музична виразність, блискуча

техніка виконавця ще раз переконливо спростували думку про бандуру як інструмент, здатний лише акомпанувати».

С.Баштан удостоєний почесного звання «Заслужений артист УРСР» (1967 р.), нагороджується орденом Трудового Червоного Прапора.

Джерельні приписи

1. *Лавров Ф.* Кобзарі / Ф.Лавров. – К.: Мистецтво, 1980.
2. *Ємець В.* Кобза та Кобзарі / В.Ємець. – К., 1993.
3. *Панасюк І.* Переплелись роки й бандури струни / І.Панасюк. – К., 2002.
4. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Х., 1930.
5. *Історичний календар.* – К., 2002.
6. *Самчук С.* Живі струни-бандура і бандуристи / С.Самчук. – Детройт, 1976.
7. *Див.: Збірник «На пошану Григорія Китастого».* – Нью-Йорк, 1991.
8. *Баштан С.* «Бандуристе, орле сизий..» / С.Баштан, Л.Івахненко. – К.: Музична Україна, 1995.

Резюме

Розглядаються біографії найбільш відомих представників кобзарського мистецтва.

Ключові слова: бандура, виконавство, діаспора.

Summary

Biographies of the most known representatives of kobza-player art are examined.

Key words: bandore, performance, diasporas.

УДК 477.08

Мельничук С.Ф. – проф. кафедри народних інструментів РДГУ,
народний артист України

ЦИМБАЛИ НА ВОЛИНІ

Оспіваний поетами волинський край дарує нам безцінну духовну спадщину, яку повинні вивчати, знати, користуватись нею, розвивати і передати майбутнім поколінням.

Волинь, Полісся – це дивовижні хори і ансамблі з неповторним звучанням, оркестри і троїсті музики, це колядники у Різдвяні свята, самобутні обрядові та звичаєві дійства, запальні танці, тощо.

Сьогодні важко уявити український народний оркестр чи інструментальний ансамбль без цимбалів. Розвиток цимбального мистецтва сягає сивої давнини. Ще з біблійних часів відомо, яку роль відігравав цей інструмент у житті давніх цивілізацій через своє дзвінке звучання, неповторну барву та відносну мобільність у використанні.

Цимбали – струнно-ударний інструмент – один із найдавніших і найпоширеніших музичних інструментів у народів світу. Цимбалоподібні інструменти мають різні назви: українські та білоруські цимбали, латвійський цимболе, литовський цимболяй, молдавський та румунський тсимбал [9; 10-11]. А ще іранський сантур, вірменський синтир, турецький канун, грузинський цинцила, узбецький чанг, киргизський канун, монгольський йоквін, в'єтнамський там-тхап-лук, індійський сантоор, французький тимпанон, китайський янгчін, тайванський гучен, німецький гакбрет, мексиканський сантеріо, англійський далсімер, японський кото та ін. [2; 8] Можна припустити, що асирійський сантир попав до Європи з країн Близького Сходу із прадавньої Асирійської столиці Ніневії міста Мосул під час хрестових походів у країни Близького Сходу, які відіграли велику роль у взаємовпливі культур. Тут знайдено перше барельєфне зображення виконавців на простих ударних хордофонах – попередника сучасних цимбалів. Воно відноситься до 3500 років до н.е. [1; 16]. Про шану і любов до цимбалів у стародавньому світі, свідчить 150-й псалом із Старого Завіту, де в переліку серед інших інструментів лише цимбали згадані двічі й обидва рази з епітетами: гучні й дзвінки – як символ життєствердження.

«Хваліте Господа в Його святині.

Хваліте Його на дзвінках цимбалах,

Хваліте Його на гучних цимбалах.

Хай хвалить Господа все, що живе!» [7; 51].

Дослідник українських народних інструментів Г.Хоткевич доводив: «У Європі як струнний інструмент, бачимо цимбали вже в IX віці в Сан-Галені; на тих цимбалах було 4-5 струн, і поодиноких, а не хорових» [11; 155].

М.Лисенко у статті «Народні музичні інструменти на Україні», вперше надрукованій у Львівському журналі «Зоря» 1894 р., описуючи будову і стрій українських цимбалів, відзначав: «По історичних розвідках цимбали були ще у XVI віці описані в Європі під назвою Psalteries, як інструмент трикутний з натягненими на ньому 13 бунтами струн почасти мідяних, почасти сталевих; по тих струнах грали, вдаряючи дерев'яними колотушками. Бунтами струн звуться рядки струн по парі, по три і більше, настроєні в один тон» [8; 51]. Дульцимери, псалтеріуми й цимбали – так називались у різних кінцях світу різновиди монохорда – впродовж багатьох віків були незмінними помічниками вчителів музики і співів, вірними супутниками бродячих музикантів і артистів [5; 6].

А.Гуменюк у книзі «Українські народні інструменти» подає відомості про походження цимбалів: «Перша документальна згадка про цимбали і цимбалістів відноситься до XVII століття» [3; 107].

В Україні цей інструмент здавна використовувався для виконання танцювальної музики, зокрема в складі інструментального ансамблю. У піснях народних часто згадуються цимбали у сполученні зі скрипками; ця найулюбленіша комбінація інструментів, відома троїста музика, котру становлять скрипка, бас та цимбали, однаково вживана на бесідах, весіллях як в Україні, так і Галичині, Покутті, Коломийщині.

*«Ой чия ж то родина
Кругом діжі ходила
З скрипками, з цимбалами,
З молодими боярами!»* (П.Чубинський).

*Коби скрипки, цимбали,
То б і ніжки скакали»* (Закревський) [8; 52].

*«Скрипаку! Будеш в раю
А басистий коло тебе
А цимбалистий то ще й далі,
Бо в цимбали добре валить»* (з польської) [11; 32].

«Розвитковий характер накопичення культурних цінностей призводить у ХІХ-ХХ ст. до розширеного тактування виразових можливостей цимбалів в Україні. Поруч зі стабільними рисами структурно сформованих ознак, що безсумнівно виявляють паралелі між окремими різновидами українських цимбалів та їх прототипами у різноетнічних культурах, спостерігаємо вузькорегіональні феномени, що є проявами рудиментарного міфологічного мислення. Певні паралелі простежуються упродовж віків не лише на рівні інструмента, але й знаряддя творення звуку музикантом – виконавцем на цимбалоподібних інструментах» – розмірковує Т.Баран – народний артист України, професор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка. Він стверджує: «Етапи процесу вдосконалення цимбалоподібних інструментів за останні тисячу років рясніють технологічними паралелями і в найоптимальнішому вигляді вони узагальненні угорським майстром чеського походження Й.Шундою. Великі концертні цимбали системи «Шунда» з діапазоном С – а 3 є основним інструментом для навчання і концертної діяльності сьогодні» [2; 9].

На Волині цимбали поширювались двома шляхами. І – із Прибалтики через Білорусь, другий – із Закарпаття. У родинях чеських поселенців, так званих «чеських колоній», яких було чимало у регіоні, такий інструмент користувався великою любов'ю. Цю думку підтверджує Т.Баран: «Якщо на Закарпатті відчутним є вплив на український інструментальний фольклор циганської, угорської, словацької музики, а на Буковині помітним є вплив румуно-молдавського ансамблю «тараф», то Полісся переважно культивує традицію народного інструментального музикування, що близьке до північних сусідів (білорусів, литовців)» [1; 30]. Із цього приводу А.Гуменюк наголошував: «У ХІІ-ХІІІ ст. німецькі феодали загарбали землі прибалтійських і слов'янських країн. Лицарі Тевтонського ордена проникли аж на землі Білорусії і в 1237 р. захопили м. Дорогочин; не раз робили спробу підкорити Русь, але завжди зазнавали нищівного розгрому. У німецькому війську були співаки, музиканти і декламатори, яких називали мінезінгерами. Не виключена можливість, що вони занесли на територію Білорусії арабський сантур, який був засвоєний, а згодом і модернізований білоруським народом і став його національним інструментом» [3; 107]. Автор книги дослідив цимбали кінця ХІХ ст., що знаходяться у Волинському краєзнавчому музеї (інв. № РЗ-414, їх передав у музей житель Луцька Пилипчук Д.К.). «Проте, навчання гри на цимбалах на професійній основі на Волині розпочинається 1947 р., коли в Луцькій музичній школі був відкритий спеціальний клас. Першим викладачем став Ю.Бартошевський – колишній керівник оркестрової групи Державного українського народного хору ім. Г.Верьовки. А 1946 р. Волинським обласним комітетом у справах мистецтв був запрошений із Києва музичний майстер В.Тузиченко, який разом з Ю.Бартошевським розпочали експериментальні роботи над удосконаленням цимбалів і

бандур. Вони тривалий час вивчали місцеві народні цимбали. Згодом вирішили зробити зразок удосконалених цимбалів зі строем *до-мажор*, пристосувавши до них механізм зміни строю. Принцип перестроювання цих цимбалів полягає в тому, що тільки середня права сторона струн за допомогою спеціального валика підвищувалась на півтона. Але через складність їх виготовлення вирішено відмовитись від механізму перестройки і зробити звичайний інструмент із до-мажорним хроматичним строем» [9; 25-26].

Система перестроювання цимбалів за допомогою додаткових пристроїв сьогодні спостерігається у турецькому кануні. «Для кожної ноти є від 4 до 12 мандалів (важелів, ключів настроювання), за допомогою яких можна використати ноти всіх інтервалів у турецькій музичній системі» [10; 30]. Головним випробувачем експериментальних цимбалів конструкцій Ю.Бартошевського та В.Тузиченка був учень Луцької музичної школи Роман Скіра. Після тривалих пошуків цими майстрами побудовано хроматичні цимбали з квартоквінтовым строем. Для глушіння струн застосовується демпфер, що дає змогу частково звільнити руки від припинення зайвих звукових коливань струн пальцями. Проте повністю відмовитись від глушіння струн руками недоцільно. Творення звуків на таких цимбалах ідентичне, як на всіх інших цимбалоподібних інструментах. Виконавець ударяє по бунту (хору) струн пальцятками (молоточками), кінці яких обшиті замшею або іншою м'якою тканиною, що забезпечує приємний звук. Крім ударів пальцятками часто використовується прийом піцикато – звукотворення пучками або нігтями пальців. Поєднання основних прийомів гри – удару, тремоло, піцикато при правильному використанні педалізації забезпечує яскраве використання музичних творів. Цей інструмент тривалий час використовувався для професійного навчання учнів музичних шкіл, музичних і культосвітніх училищ Волинської та Рівненської областей. Викладач Луцької музичної школи і музучилища Р.Скіра виховав плеяду цимбалістів, упорядкував і розробив низку методичних досліджень, навчальних та концертних програм із класу цимбалів, став фундатором волинської цимбально-педагогічної школи.

Як стверджує Р.Скіра, на початку 60-х років ХХ ст. завдяки О.Незовибатьку, на той час доценту Київської консерваторії ім. П.Чайковського, цимбали значно удосконалено. На основі вивчення різних конструкцій і строїв останній виготовив креслення українських цимбалів, прийняте до виробництва Чернігівською фабрикою музичних інструментів. Вони відзначалися гарним зовнішнім виглядом і приємним звучанням. Їх було зручно транспортувати. Розширилися художньо-виражальні можливості. На той час вони повністю замінили цимбали конструкції В.Тузиченка і почали широко застосовуватись у професійних та аматорських колективах.

Волинська земля пишається цимбальною виконавською культурою, осередками якої є Луцьк та Рівне. У музичних школах та училищах цих міст, у ВНЗ упродовж десятиліть панує атмосфера пієтету до національної культури, в якій музика і народні музичні інструменти відіграють вагомий роль. Ще в роки навчання у Р.Скіри автор статті почав усвідомлювати необхідність розвитку інструментального професіоналізму на ґрунті народних традицій. Першими спробами ознайомити музикантів-початківців та виконавців із перлинами не лише українського фольклору, але й тих народів, з якими вони перебувають у контактах, були публікації В.Логвин. Значною мірою в утвердженні як народного, так і професійного виконавства сприяла діяльність цимбаліста Я.Зуляка, який власним прикладом заохочував музикантів до оволодіння глибинами цимбального професіоналізму. Якщо на Південному Заході України традиційно в контактах із сусідніми народами активно діє Буковинська цимбальна школа, а традиції Галичини та Покуття стали базою для розвитку Львівської виконавської школи цимбалістів-віртуозів, то саме завдяки таким митцям, як Р.Скіра, В.Логвин, Я.Зуляк, Л.Ладченко та П.Юсипчук можемо стверджувати про формування традицій академічного цимбального виконавства на Волині. Поруч із відомими осередками цимбального мистецтва Києва, Львова чи Харкова, волинський осередок добре знаний за

межами України. Свідченням цього є факт, що провідні музиканти світу, організатори (проф. Львівської музичної академії ім. М.Лисенка Т.Баран та проф. Центральної Пекінської академії музики Лю Юнінг) VI (Львів, 2001 р.) та VII (Пекін, 2005 р.) світових конгресів цимбалістів, прибули до Волинського училища культури і мистецтв, провели майстер-клас й виступили у концерті пам'яті Р.Скіри (Луцьк, 2006 р.). Організаторами вищезазначених дійств були викладачі згаданого училища та Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки – заслужений працівник культури П.Хлебнік та П.Юсипчук. Ідеї єднання різних культур, традицій та виконавських шкіл в органічне ціле хвилює не тільки організаторів світових конгресів; ці ідеї є віхами у розвитку цимбального мистецтва, співставленням та демонстрацією різних підходів до освоєння нових мистецьких горизонтів.

14 березня 2007 р. в актовій залі РДГУ відбулось свято цимбальної музики «Світ цимбалів незрівнянний» та науково-практична конференція «Цимбальне виконавство: минуле і сучасність», присвячене Р.Скірі. Мета – пропаганда українських народних інструментів, зокрема цимбалів. На свято запрошено кращих цимбалістів зі Львова, Луцька, Харкова, музичних шкіл і училищ Луцька і Рівного. Майстер-клас провів проф. Т.Баран. Відбулось ознайомлення музичної еліти Рівненщини з новими видавцями нотної та музикознавчої літератури.

У травні 2010 р. у Луцьку проводився I Всеукраїнський конкурс цимбалістів і сопіларів «Волинська Гуковиця». Автор статті був членом журі і засвідчив зростаючу зацікавленість цимбалами, ріст виконавської майстерності на цьому інструменті.

У 2011 році виповнюється 40 років із дня заснування кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, яка за роки існування випустила низку виконавців-цимбалістів, що є лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів, чим прославили волинське цимбальне виконавство.

Джерельні приписи

1. **Баран Т.** Світ цимбалів / Т.Баран. – Львів: Світ, 1999. – 88 с.
2. **Баран Т.** Спеціальний інструмент цимбали / Т.Баран. – Львів: Афіша, 2005. – 30 с.
3. **Гуменюк А.** Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 243 с.
4. **Зимин П.** История фортепиано и его предшественников / П.Зимин. – М.: Дет. лит., 1968.
5. **Зильберквит М.** Рождение фортепиано / М.Зильберквит. – М.: Дет. лит., 1984. – 64 с.
6. **Жинович И.** Оркестр цимбалистов / И.Жинович. – Минск, 1968. – 34 с.
7. **Котюк Б.** Світовий конгрес цимбалістів / Б.Котюк // Цимбали як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 51-53.
8. **Лисенко М.** Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К., 1955. – 52 с.
9. **Незовибатько О.** Українські цимбали / О.Незовибатько. – К.: Музична Україна, 1976. – 56 с.
10. **Автовгді Т.** Світовий конгрес цимбалістів / Т.Автовгді // Вступ до старовинного турецького інструменту і до класичної турецької музики. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 29-34.
11. **Хоткевич Г.** Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: ДВУ, 1930. – 264 с.
12. **Логвин В.** Хрестоматія цимбального акомпанементу / В.Логвин. – Рівне: РДК, 1995.
13. **Лисенко-Дністровський М.В.** Українське народне інструментознавство / М.Лисенко-Дністровський, С.Марцинковський, Г.Турчин. – Рівне: РДК, 1996. – 117 с.
14. **Мельничук С.** Концертні твори для цимбалів / С.Мельничук. – Рівне: О.Зень, 2005. – 160 с.

Резюме

Розглядаються форми функціонування цимбального виконавства на Волині.

Ключові слова: цимбали, інструментарій, Волинське Полісся.

Summary

The forms of functioning of cymbal and performance are examined on Volyn.

Key words: dulcimers, tool, Volyn Polesye.

УДК 78.077:784.4(477)

Павлюк І. – студ. II курсу ІІМ ВДПУ ім. М.Коцюбинського

РОЛЬ НАРОДНИХ САМОДІЯЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Нині, коли йдеться про збереження національних традицій, відродження духовності та національної самосвідомості, надзвичайної ваги набуває вивчення традиційних форм народного мистецтва, на зміну яким сьогодні все частіше приходять естетично, художньо, структурно відмінні типи і різновиди академічної та сурогатно-андеграундної поп – і рок – масової культури.

Місце традиційної народної музики, як найбільш вразливого до цих процесів типу культури, а водночас, і найбільш схильного до новочасних трансформацій, неможливо недооцінювати. Саме народні пісні, що поступово зникають із телеекранів та радіоефіру і живуть лише у народі, але вже й там із кожним роком стають все менш популярними, відіграють одну із провідних ролей у формуванні національної самосвідомості, особливо у дітей, що є надзвичайно важливим націєтворчим елементом.

Народна музика, зокрема пісня, має великий освітній потенціал. У піснях знаходимо інформацію про історичне минуле, традиції та побут українського народу, уявлення про себе і навколишній світ. Саме у народних піснях вилилася вся минула доля, справжній характер України. Сприймаємо їх як живих свідків далекого і тривожного, гіркою життя наших предків [3; 8]. Пісні допомагають краще пізнавати духовний світ народу, вчать розуміти і любити національне мистецтво, а також духовно об'єднують людей і впливають на емоційний світ людини. Мова і пісня – найцінніші здобутки творчого генія українського народу і зберігати їх, дбати про них – обов'язок кожного українця.

Проблемами української народної пісні та її ролі у сучасній українській культурі займалися такі дослідники, як Г.Нудьга, С.Науменко, О.Катрич, М.Чабада, Д.Чередниченко, Л.Кулик та ін.

У праці «Роль української народної пісні у формуванні духовності народу» С.Науменка наголошується: Пісня – єдине ціле звука і мелодії. Ритм – серце музики, мелодія – її душа. Слова в пісні – вербальне підтвердження певного почуття чи настрою. Таке поєднання духовно-емоційного і раціонального, як ніщо інше впливає на людину, виховання її духовності, ставлення до того оточення, в якому вона живе, природи тощо. Під впливом народної пісні у неї формується система духовного багатства.

Г.Нудьга у статті «Українська пісня у зв'язку із світовою культурою» зазначив: «З мистецьких ознак українських пісень іноземні діячі культури відзначають природне багатство і глибину почуття, що розкриваються в піснях сильно, просто і коротко... Поетична зримість і вагомість образів, делікатність вислову, граціозність, величність, демократизм і багато інших прекрасних рис відзначають дослідники філологи і музикознавці, коли говорять про українську пісню і її світову славу» [6; 112].

П.Андрійчук у розвідці «Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу» відзначив: «Фольклор – не пережиток старовини, не мертва, застигла, механістично відтворювана традиція минулого, а безперервний процес, що розвивається в надрах народних виконавців і знаходиться в постійному процесі оновлення» [11].

Народно-хорове мистецтво – ланка між аутентикою і класикою, що сприяє творенню нових пісень для масового вжитку. В цій площині з'явилося чимало шедеврів, які співає український народ: «Мамина вишня» А.Пашкевича, «А льон цвіте» тощо. Є в цьому виді творчості й цікаві сценічні експерименти, визначні досягнення: фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті», версія В.Левченка з введенням народного хору в партитуру концерту

С.Шевченка для фортепіано з оркестром, обробка Г.Черненка української пісні «За нашою границею» в супроводі ансамблю ударних інструментів.

У неминучих євроінтеграційних процесах, на які орієнтується наша держава, народно-хорове мистецтво, як основа масової пісенної творчості, є засобом збереження національної ідентичності. Це мистецтво сьогодні тримається переважно на подвижниках середнього і старшого покоління. І якщо не змінити до нього ставлення, то найближчим часом народний хоровий спів, як один із найбільш виразних сегментів народно-пісенної культури, зникне із українського культурно-мистецького простору.

«В усіх національних культурах співвідношення національної ментальності і національного характеру різне, але завжди взаємозумовлене. Аналізуючи фактори, що детермінують українську ментальність, зауважимо, що наша культура складається на основі хорового начала при збереженні індивідуальної мови. Такою специфікою української ментальності, можливо, зумовлений і факт яскравого втілення мистецького потенціалу нації саме в сферах із колективним типом творчості – у фольклорі та професійному хоровому співі» [4; 32].

Із наукової точки зору народна пісня – глибинна традиційна і сучасна усна творчість. А за змістом – саме життя, його інтереси, зв'язок з історією, національною самосвідомістю і соціальними почуттями. Її роль неможливо недооцінювати, адже вона споконвіку посідала провідне місце у вихованні особистості. Народна творчість є вихідною точкою, з якої починається історія культури українського народу [2; 623].

Мистецтво було, є і буде невід'ємною складовою практично-пізнавальної діяльності людей. Життя людини завжди пов'язане з природою і відображається у пісні. Ритм допомагає координувати зусилля людей як у праці, так і у відпочинку. Пісенна народна творчість охоплює усі сфери життя людини. Усупереч природній традиції до нівелювання і згасання автентично-самобутніх рис, традиційна музично-етнічна культура все ж збереглася до наших днів, хоч і в неповному, та все ж у досить чистому вигляді.

У кожній обласній філармонії залишилися фольклорні професійні колективи: в Києві – Національний Заслужений Академічний народний хор України ім. Г.Верьовки під кер. А.Авдієвського, Національний Заслужений Академічний ансамбль танцю України ім. П.Вірського під кер. М.Вантуха; в Луцьку – Державний Академічний Волинський народний хор; у Черкасах – Черкаський державний Заслужений український народний хор; у Житомирі – Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок». У Вінниці таким колективом є ансамбль пісні і танцю «Поділля», утворений наприкінці 1944 року при обласній філармонії. Колектив отримав назву «Український ансамбль пісні і танцю».

У зв'язку з повоєнним становищем, 1949 року склад зменшено і колектив реформовано в ансамбль бандуристів «Вітерець Поділля». 1982 р. на його базі створюється ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії у складі 60 осіб. У різні роки колективом керували провідні митці області: проф. А.Мархлевський, С.Гладецький, Г.Новіков, народний артист України, проф. В.Газінський, заслужений артист України В.Ткаченко.

Із 1996 р. художнім керівником та головним балетмейстером ансамблю пісні і танцю «Поділля» є заслужений артист України А.Кондюк. Головний хормейстер – заслужений артист України В.Волков. Керівник оркестру – В.Пиріг.

Значний внесок у розвиток колективу зробили Заслужені артисти України: Л.Остапчук, Г.Король, Б.Левицький; артисти хору: В.Ромейко, П.Рибончук, Н.Кирилова, О.Остапчук, І.Іванченко, Л.Гордієнко, Т.Каплун, Т.Бутенко, М.Левицький, В.Городецька, О.Терещенко; артисти балету: М.Бевз, Т.Поліщук, Т.Олексієнко, О.Веселовський, Л.Кондюк, В.Марценюк, О.Грیشина, Ю.Геваргізов, О.Шевченко.

Ансамбль «Поділля» – художній колектив, що своїм мистецтвом презентує найкраще з скарбниці народної творчості Вінниччини. З кожним роком все більше народних пісень, зібраних такими відомими фольклористами, як Н.Присяжнюк, Г.Танцюра, Р.Скалецький,

М.Руденко, З.Чорна, звучать зі сцени у виконанні «Поділля». В концертних програмах ансамблю є історичні думи, козацькі та чумацькі пісні, танці, і жартівливі хорові сценки, а також родинно-побутова, обрядова лірика, купальські, жнивварські, весільні пісні і танці, колядки, щедрівки [1; 3].

Гастрольні шляхи колективу пролягли по найвіддаленіших куточках України та за її межами. Аплодував «Поділля» глядач Англії, Франції, Польщі, Німеччини, Швейцарії та ін. країн. Тільки за останні роки ансамбль радував своїм мистецтвом жителів Одеської, Черкаської, Хмельницької, Житомирської, Київської областей. Колектив – учасник творчих звітів Вінниччини в Національному палаці «Україна». Ансамбль часто виступає перед дитячою та молодіжною аудиторією, створює концертні програми для ознайомлення з традиційними українськими обрядами: сватанням і весіллям, а також новорічно-різдвяні та лекційні програми: про хор, оркестр народних інструментів, танцювальний колектив.

Незважаючи на засилля рок – і поп-культури, сучасна молодь чує, знає і любить українську пісню, тягнеться до рідного мистецтва, а отже створюються різноманітні аматорські колективи, самодіяльні фольклорні ансамблі. Одним із таких є народний самодіяльний фольклорний ансамбль «Вишня», біографія якого розпочалася у 2002 р., коли 20 студентів Національного аграрного університету згуртував у колектив Заслужений артист України А.Дзюба. Солісти гурту «Вишня» – В.Гнатюк і Т.Запарнюк.

Навіть найпалкіші прихильники та знавці фольклору бувають вражені, відвідавши концерти ансамблю. Їх вражає бездоганне інтонаційне звучання, єдина манера співу, чудовий тембральний ансамбль та широкий голосовий діапазон учасників колективу, а особливо вокального квартету «Пасаж», що входить до складу ансамблю. Цей колектив є бажаним гостем у містах і селах Вінниччини. Його не раз вітали жителі Житомирської, Хмельницької, Миколаївської, Київської областей, а також Молдови, Польщі, Німеччини, Португалії, Іспанії. У виконанні ансамблю та солістів, дуету «Вікторія», вокального тріо, інструментального гурту «Сад», вокального квартету «Пасаж», – що є складовою його частиною, – звучать найрізноманітніші українські народні пісні. Зокрема, в репертуарі, поряд зі старовинними історичними, козацькими, побутово-ліричними піснями, звучать твори Д.Бортнянського, пісні на слова Т.Шевченка та сучасні мелодії українських авторів.

Не менш яскравим прикладом молодіжної самодіяльності є й народний фольклорний ансамбль «Оберіг» Вінницького національного технічного університету.

Творчий шлях ансамблю розпочався 1991 року. Засновник і керівник «Оберегу» – О.Остапчук. Кожні два роки колектив успішно витримує мистецьке випробування, що підтверджує його звання народного. Ансамбль налічує 12 учасників. До інструментальної групи «Оберегу» входить кобза, дві сопілки, бубон, флейта і баян. Ансамбль бере участь у загальноміських святах та заходах університету, обласному конкурсі дитячої й молодіжної творчості «Перлинка Поділля», обласному святі народної творчості ім. Г.Танцюри, де став Лауреатом. Виступи ансамблю транслювалися по обласному радіо і телебаченні. Колектив щороку нагороджується грамотами та дипломами обласного та міського управління культури. Сьогодні «Оберіг» – зрілий колектив, у якому співають студенти, аспіранти, викладачі. Ансамбль має різноплановий репертуар, що нараховує до сотні пісень: календарно-обрядові: колядки, щедрівки, веснянки, купальські, обжинкові, козацькі й стрілецькі пісні, та особливо популярними є ліричні та побутові українські народні пісні. В репертуарі чимало акапельних творів, що завжди справляють на слухача враження, адже, яким багатим і досконалим не був би інструментальний супровід, він ніщо, порівняно з магічною силою людського голосу, яка іноді й зовсім не потребує підкреслення своєї виразності музичними інструментами. Найбільш популярними композиціями у виконанні ансамблю є акапельні: народна пісня «Недалеко криниченька од села» та українська народна пісня «Якби я мала крила орлині» в обробці В.Газінського.

*«Якби я мала крила орлині,
якби я вмiла лiтати,
я б полетiла свiтом далеким
свого милого шукати...».*

Немає нічого дивного у тому, що саме ці рядки сприймаються молоддю з найбільшим розумінням. Інтимна лірика споконвіку була, є і в буде актуальною, адже вона змальовує душу людей, їх почуття та все те, що для них є найважливішим, тож цілком природно, що завжди таке велике враження на слухача «Оберегу» справляє трагічний фінал української народної пісні «Ой ти гаю, ти мій гаю»:

*«Застеляє смутку хмара
очі мої, очі карі.
Вирвуть серце, виймуть душу –
в жалі й смутку жити мушу».*

Сила такої музики – в її людяності, простоті і природності [6; 118]. Саме на це учасники ансамблю звертають увагу, працюючи над репертуаром. Але й не забувають, що для української пісні характерним є сила, радість життя і гумор [6; 119] і саме їх вони шукають як у навколишньому світі, так і пісенній скарбниці. Досліджені ансамблі популяризують традиційну українську народну музику завдяки постійному пошуку шляхів збереження автентичної подільської пісні. Ансамбль пісні і танцю «Поділля» багато гастролює, виступає як перед молоддю, так і перед людьми старшого покоління, носіями різних культур та представниками різних соціальних прошарків, доносить до широкого загалу подільську народну пісню, пропагує загальнолюдські цінності, розвиває почуття патріотизму, національної самосвідомості, кодує смак молоді від неестетичних впливів. Народна музика у виконанні академічних й самодіяльних ансамблів спонукає слухача співпереживати, пробуджує його душу, активізує генетичну пам'ять, розвиває художнє мислення.

Джерельні приписи

1. *Ансамбль песни и танца «Поділля»*. – К.: Реклама, 1986. – С. 2-4.
2. *Історія української культури* / За ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 622-625.
3. *Капустін В.С.* Одна на цілий світ: Зб. худож. нарисів про творців українських пісень, що стали народними / Вступ. слово М.Ф. Галюк. – К.: Криниця, 2003. – С. 8-10.
4. *Катрич О.* Національна специфіка української музики / О.Катрич // Український світ. – 1996. – № 4-6.
5. *Кузьмінська Л.* Музично-виконавська діяльність в Україні: соціокультурне значення та проблеми / Л.Кузьмінська // Мистецтво та освіта. – 2003. – № 3. – С. 12-15.
6. *Нудьга Г.* Українська пісня у зв'язку із світовою культурою / Г.Нудьга // Хроніка 2000. – 2000. – № 35-36. – С. 111-123.
7. *Оберевко О.М.* Співоче мистецтво України з часів Київської Русі до наших днів / О.М. Оберевко // Актуальні проблеми культурологічного та музично-естетичного виховання. – Вінниця: ВДПУ, 2003. – Вип. I. – С. 92-93.
8. *Русин М.Ю.* Фольклор: традиції і сучасність / М.Ю. Русин. – К., 1991. – С. 99-101.
9. *Шевчук О.* Сторінки музичної україніки кінця ХІХ – поч. ХХ ст. в історико-культурному контексті / О.Шевчук // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 16-23.
10. *Ансамбль пісні і танцю «Поділля»*: Вінницька обласна філармонія, 2009. – <http://www.filarm.vn.ua/podillia>.
11. *Андрійчук П.О.* Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу / П.О. Андрейчук. – http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-3.php.
12. *Науменко С.І.* Роль української народної пісні у формуванні духовності народу / С.І. Науменко. – <http://www.yatran.com.ua/articles/347.html>.

Резюме

Досліджена роль фольклорних колективів у культурному просторі Вінниччини та їх вплив на виховання духовності, національної самосвідомості молоді.

Ключові слова: українська народна пісня, фольклорний колектив, національна самосвідомість, музично-етнічна культура, самодіяльний ансамбль.

Summary

In this work the role of folk ensembles in cultural space of Vinnytsia region and their influence on the spiritual and patriotic upbringing has been explored.

Key words: Ukrainian folk song, folklore collective, national consciousness, musically-ethnic culture, amateur ensemble.

УДК 111.852:391«652»

Грантовська О.А. – аспірантка КНУКіМ

ТРАДИЦІЇ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ЕСТЕТИКИ АНТИЧНОГО ОДЯГУ

Феномен грецької цивілізації (незалежно від рівня його усвідомлення й осмислення) є об'єктом зацікавленості новими поколіннями людства, кожне з яких не просто відкриває для себе світ заново, з більш високого рубежу культурних досягнень людства, прагнучи глибше осягнути й оцінити його культурно-історичну спадщину.

Важливим елементом античної культури стали стереотипи тогочасного вбрання, яке своєю архітектонікою відповідало природним лініям людського тіла, підкреслюючи його красу або приховуючи недосконалість в орієнтації на тогочасний естетичний ідеал. Антична мода була позбавлена ексцентричності й керувалася девізом – «усе в міру».

Одяг людини античної доби втілює у собі багато характерних особливостей епохи, реалізуючи не лише функціональне призначення, а й матеріалізуючи естетичний ідеал, моральні та філософські ідеї, а, отже, набуваючи важливе соціально-диференціююче навантаження. Використання тогочасних прийомів формоутворення одягу, зокрема, незшитих шматків тканини (жіночий поясний одяг та головні убори), а також зшитих глухих форм типу сорочки або спідниці, чоловічого шаровароподібного поясного одягу, головних уборів тощо засвідчує, що на території сучасної України відбувалася етнокультурна взаємодія культурних цінностей античного світу з побутовими рисами північних племен, що пересувалися на південь та азійськими кочовиками Північного Причорномор'я, які рухалися на захід і північ.

Досліджуючи передумови формування класичного мистецтва греків, Г.Гегель підкреслював публічний характер цього мистецтва й шанобливе ставлення до художника в суспільстві, на тлі антропоморфності грецької міфології. Пластичність цей німецький філософ інтерпретує як органічну єдність всезагального (субстанціального) та індивідуального, ідеально-духовного та чуттєво-виразного. Скульптура, за Г.Гегелем, є найадекватнішим вираженням ідеалу класичного мистецтва. У класичній формі (античне мистецтво) ідей та її зовнішній вигляд перебувають у гармонійній відповідності. Естетика античності вплинула на подальший перебіг соціокультурних процесів людства, зокрема, позначившись на становленні феномену моди й поступальному розвитку естетики одягу.

Окремі аспекти цієї проблеми знайшли відображення у дослідженнях В.Зайцева [3], Є.Киреевої [5], Г.Кнабе [6], Ю.Легенького [7], дисертаційних роботах Н.Вернигори [1], Л.Ткаченко [9], Ю.Шестопалової [10] й деяких інших, допоки малочисельних авторів. Останнім часом опубліковані також аналітичні статті у рекламних журналах. Проте культура одягу набуває в наш час особливої значущості, стаючи об'єктом суспільної уваги й впливаючи на концептуально сучасні інтерпретації категорії прекрасного. У дисертаційному дослідженні Ю.Шестопалової на основі вивчення наукових джерел й емпіричного матеріалу вперше у вітчизняній культурології аналізується проблема еволюції ідеалу людської краси від античності до наших днів у контексті історичної динаміки української моди. З'ясовуючи особливості об'єктивації естетичного ідеалу краси у культурно-історичній практиці, автор здійснила спробу заглиблення у механізми традицій моделювання сучасного українського одягу [10].

Н.Вернигорою здійснено аналіз історичного розвитку західноєвропейського естетичного ідеалу в його антропомному вимірі від доби античності до початку ХХ ст. Виявлено найсуттєвіші культурно-історичні стереотипізовані форми зовнішності людини у різних географічних регіонах, уточнено зміст естетичного ідеалу тілесної краси, у відповідності з канонами мистецтва періодів грецької класики, грецького Еллінізму, Римської Імперії, раннього, зрілого й пізнього Середньовіччя, Відродження, Нового й

новітнього часу [1]. Але вимагають поглибленого дослідження питання, пов'язані з традиціями наукового осмислення естетики античного одягу стосовно еволюції її трактування, що і є метою даної статті.

Слід, на нашу думку, моделювати динаміку формоутворень моди у Стародавній Греції, зокрема, еволюції «південного» стереотипу моди Криту та Мікен (грецької архаїки) у «північну» модель грецької класики, де у просторах космосу немовби навіки застигли драпірувальні плащі та тканини Сходу. Одяг мешканців Криту та Мікен позначений впливом культурної спадщини Сходу – жилет, рукави та спідниця тут безсумнівно єгипетського зразка, хоча витонченість Єгипту поступилася буйству форм та строкатістю фарб. Чоловіки носили набедрений фартук, на плечі одягали накидку, фіксовану у на одному плечі застілкою. Головним убором слугували капелюхи з широкими полями; одяг доповнювали дорогі пояси із золотими фігурками.

Жінки у цій культурі високо шанувалися. Маленька фаянсова фігурка богині зі зміями персоніфікувала моду Мікен. Костюм богині утворювали тюрбан із символом лева, короткий жилет з оголенням грудей, спідниця з воланами (дослідники зазначають наявність своєрідних архаїчних кринолінів). Мікенська мода прикметна гіпертрофованим достатком жіночої краси – підкресленими лініями стегон і тазу, тонкою талією, відкритим бюстом. Це аж ніяк не єгипетський «натуралізм» із легкою домішкою еротики, схованою в канон. Крито-мікенській культурі притаманна чуттєвість, піднесена до абсолюту. Структури одягу населення цієї цивілізації надлишкові – такими є пластична й рельєфна спідниця, витончений корсет-жилет, зашнурований, але здійснюючий оголені груди.

Символічний образ цієї культури – так звана «Парижанка», фрагмент розпису, знайдений у Кноссі. Перед нами майже сучасна густо «нафарбована» модниця з високою зачіскою з розпущеного волосся та у жилетці з глибоким декольте. Мода, напевно, ніколи не знала такого буйного розквіту жіночої краси в її кристально чистій пластичності, позбавленої пізньої християнської сором'язливості та аскези [7].

Краса, гармонійність та міра були кваліфіковані давньоримським архітектором і інженером Витрувієм у контексті п'яти підстав гармонії: закономірності, організованості, пропорційності, симетричності та доцільності [2]. Правила Витрувія правомірно постфактум реконструювати й у перших моделях грецького одягу, що нагадували скульптурні статуї. Найдавніший одяг греків виготовлявся з щільної й важкої тканини, яка при драпіруванні утворювала великі важкі, грубі складки. «Це була груба тканина, – зазначають чеські автори Енциклопедії моди, – яку, за повідомленням грецького історика Геродота, кустарним способом виробляли дорійці» [4; 57]. Зазначений одяг був ще «звіроподібним», являючи собою, за Гомером, «кошлатий плащ» – субститут шкіри тварини. Цей тип жіночого одягу відомий в історії також як пеплос.

Світ одягу стародавнього грека – не лише застиглий білий, «ідеальний одяг». Це динамічний простір строкатих тканин із розвинутою пластикою силуету складок, які формуються при ходьбі, жестикулюванні тощо. Особливу увагу драпіруванню приділяли ритори, а велич складок відповідала гармонійним членуванням мови. Оратори часто драпірувалися угіматій так, що обидві руки були захищені під плащем. Гіматій обертали навколо фігури й ліворуч зі спини перекидали уперед із метою закриття лівого плеча. Тканина спадала до рівня талії, де її перегинали, перекидали назад через праве плече у такий спосіб, щоб вона охоплювала й закривала зігнуту в лікті руку [5; 12]. В часи античності в Греції практично не існувало поділу одягу на чоловічий і жіночий: як нижній (хітон), так і верхній (гіматій) кроїлися за єдиним зразком. Проте за всієї простоти конструкції одяг давніх греків не справляв враження одноманітності. Кожен його зразок був індивідуальним, його форма залежала від розмірів штуки тканини, її пластичних характеристик та способу драпірування. Одягови стародавніх греків притаманні ознаки інтерактивної цивілізації. Пеплос, хітон та хламід стали базовими моделями драпірувального комплексу античного

одягу. Архаїчний пеплос, що є субститутом шкіри тварини, виготовлявся з грубої вовни. Хітон носили майже всі, й лише його довжина виступала маркером соціальної належності людини. Важливу роль відігравала кольористика одягу: білий колір був символом аристократії, тоді як зелений, сірий та коричневий кольори – характерними ознаками сільських мешканців. Плащ одягали поверх хітону й унаслідок утворювались виразні складки. Римляни декорували одяг, й хітон перетворювався у туніку, а плащ – у тогу. Унаслідок довжина останньої зростала майже удвічі, утворюючи декоративний драпірувальний ансамбль.

Простота першого християнського одягу була типово римською за традицією. Туніку стали одягати одна на іншу ще в Римі, одночасно поширився галльський звичай випускати з-під верхньої туніки рукави нижньої, оторочуючи її хутром або декоративними смугами [6; 101]. Рукав подовжувався за технологічно сучасного крою. Римський імператор Коммод зображується без тоги, але у туніці з довгими рукавами. Наставала нова епоха в історії моди, пов'язана з Середньовіччям.

У ранньому Середньовіччі оголене тіло вважалося гріховним і його ретельно ховали в одяг, нижня частина якого виступала субститутом тіла. Будь-яка надмірність прикрас асоціювалася з диявольськими спокусами. Мода зневажалася як зрада Богові, який створив людей оголеними. Але від цього тих, хто захоплювався модою, не ставало менше [9]. Загостривши антиномію «сакральне – профанне», культура Середньовіччя спричинила появу низки модулаторів в одязі, які репрезентували світобудівні інтенції. В одному гротескному «тілі моди» співіснували немовби два полярних тіла – скульптурно-пластичне тіло античності й містичне тіло християнина. В чоловічому одязі під впливом побуту варварів з'явилися штани й короткі чоботи.

Жіночий одяг компонувався як складний ансамбль за допомогою корсету, широких декольте, масивних юбок та високих зачісок. Помітну роль у середньовічній моді відігравала лицарська культура з культом дами серця й відвертим фемінізмом. Готична мода, й передовсім її верхівка – бургундська мода, трансформувала саму жінку на складний витвір мистецтва. Жінка, неначе корабель, пливла у складках одягу.

Мода Середньовіччя, подібно до своїх античних попередників, сприймала оточуючий світ як прекрасний. Світ, за їхніми уявленнями, є тому прекрасним, що являє собою образ Бога, а Бог є абсолютною красою. Людська краса, у свою чергу, є відблиском божественної краси, оскільки людина створена за Божим образом та подобою. Проте християнська етика та естетика Середньовіччя наголошують на домінуванні духовної (умосяжної, інтелігібельної краси над тілесною, такою, що чуттєво сприймається. Тілесна краса, за Августином Блаженным, постає лише сполученням певних частин людського тіла з певною привабливістю кольору та форми. Тому дух слід любити незрівнянно більше, ніж тіло. Тож оголене людське тіло драпірується у добу Середньовіччя складками чернечого й світського одягу, з акцентом на заплющені у релігійному благоговінні тремтячі очі й скорботний вираз обличчя. Дискурс людського тіла поступово змінився дискурсом поверхні, що інтерпретувалася як багат шаровий ряд соціально-космічної інформанії. Середньовічна культура підносила сферу сакрального, дедалі розпредметнюючи тіло моди й роблячи його нематеріальним та ірреальним. Але середньовіччя багато в чому наслідує римську моду. Так, вперше в Римі стали одягати елементи одягу один на один. Уже в Римі одяг стає плоским, виникає зчитування інформації від одного шару одягу до іншого – одяг поділяється на верхній і нижній.

Мистецький стиль класицизму у Європі XVII-XVIII ст. в етичному та естетичному контексті апелював до облагороджених ідеалів грецької античності. У художньому сенсі він позначився усвідомленням міри і порядку, конструктивною ясністю, чіткістю композиції, бездоганною цілісністю силуетів, статикою й рафінованою довершеністю форм. Подібно до живопису Н.Пуссена тогочасна мода позначилася строюю композицією, античною красою,

шляхетною стриманістю й одночасно поетичною піднесеністю почуттів та психічних станів, відсутністю вульгарного, приземлено-життєвого, безпосереднього. Класицизм виражав ідеологію Просвітництва як канона Великої буржуазної французької революції. Ідеал героїки, служіння громадському обов'язку і навіть зразки зовнішності черпалися з арсеналу античної історії, міфології, мистецтва. Тілесність у такому контексті мала бути виразником громадянських чеснот. Це завдання для втілення у візуальному ряді є непротим, проте не складніше за завдання середньовічного ідеалу – візуалізувати духовність.

Ідеалізація та стилізація художніх полотен неокласицизму під античність, що втілювалась в обличчях героїв картин, подібних до греко-римського типу, асоціювалася з естетичними вимогами кінця XVIII – початку XIX ст. Образотворче мистецтво цієї доби свідчило на користь штучної стилізації, досяжної у мистецтві й не завжди здійсненої у реальному житті. Антропність естетичного ідеалу неокласицизму характеризується тяжінням до стилізації під античний ідеал тілесності й відповідних типів обличчя: картини Ж.Давіда «Сабінянки» (1799 р.), «Амур і Психея» (1817 р.). Його стиль революційного класицизму успадкували декілька учнів й передовсім Ж.Енгр, провідний французький художник першої половини XIX ст. Зникала обтяженість нижньої частини жіночого тіла, як це спостерігалось в оголених моделях на картинах доби рококо. Жіноча статура зберігала округлі форми, хоча дещо втрачала свою спокусливість. Холодна, нееротична оголеність асоціювалася із статуєю, яка чекала на свого Пігмаліона. Спрощеність і навіть прихованість вбранням жіночого тіла трансформувалися в оновлену античну моду – жіночі туніку, дульєтку, чоловічі альмавіву та тальму.

Екзотика і античність дивовижно поєдналися у стильових шуканнях кінця XIX ст. Американська танцівниця Айседора Дункан, одна із засновниць школи танцю «модерн», виробила емоційно-експресивний вільний стиль танцю, танцюючи босоніж у легкій туніці в орієнтації на ідеали естетики еллінізму і з'являлася на сцені у вільній, напівпрозорій сукні. Інтерес до античності набув яскравих форм у музичному мистецтві (І.Стравінський, М.Равель), балеті та сценографії, літературі тощо. Зацікавленість античною міфологією надихнула російського композитора Ф.Стравінського на створення опери-ораторії «Цар Едіп» (1927 р.), балетів «Орфей» (1948 р.) та «Агон» (1957 р.). Типово античним у постановці цих творів є сценічне вбрання їх виконавців. Античну культуру, зокрема, тогочасну культуру одягу, продовжували сприймати як естетичний ідеал, гідний обожнювання та оспівування.

Таким чином, у традиції мистецтвознавчого осмислення античного одягу простежується стереотипність ідейно-світоглядних тенденцій конкретної історичної епохи. Консерватизм середньовічного погляду на одяг та людське тіло як уособлення гріховності змінився розкріпаченням естетичної свідомості доби Просвітництва та Нового часу. У подальшому антична мода й костюм сприймалися як утілення високого естетичного ідеалу, що позначився на розвиткові багатьох видів сучасного мистецтва.

Джерельні приписи

1. **Вернигора Н.М.** Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в західноєвропейській культурі: автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н.М. Вернигора; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 19 с.
2. **Витрувій.** Десять книг об архітектурі / Пер. с лат. Ф.А. Петровського / Витрувій. – М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 335 с.
3. **Зайцев В.М.** Такая изменчивая мода / В.М. Зайцев; Лит. запись А.Васильева, М.Кранса. Рис. В.Зайцева. – М.: Мол. гвардия, 1980. – 206 с.
4. **Кибалова Л.** Иллюстрированная энциклопедия моды / Л.Кибалова, О.Гербенова, М.Ламарова. – Прага: Артга, 1989. – 608 с.
5. **Киреева Е.В.** История костюма / Е.В. Киреева. – М.: Просвещение, 1976. – 174 с.

6. **Кнабе Г.С.** Древний Рим – история и повседневность: Очерки / Г.С. Кнабе. – М.: Искусство, 1986. – 208 с.
7. **Легенький Ю.Г.** Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Ю.Г. Легенький, Л.П. Ткаченко. – К.: ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
8. **Седова Т.А.** Старая пинакотека в Мюнхене / Т.А. Седова. – М.: Искусство, 1990. – 277 с.
9. **Ткаченко Л.П.** Мода як естетичний феномен: автореф. дис...канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / М.П. Ткаченко; Ін-т філософії ім. Г.Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.
10. **Шестопалова Ю.А.** Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис...канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю.А. Шестопалова; Київський нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.

Резюме

Аналізуються питання дослідження естетики античного одягу у контексті еволюції його трактування.

Ключові слова: традиція, естетика, античність, одяг, античний одяг, мода, антична мода, естетичний ідеал.

Summary

The question of the research of the aesthetics of the antique clothes in the context of the evolution of its interpretation is analyzed in the article.

Key words: tradition, aesthetics, antiquity, clothes, antique clothes, fashion, antique fashion, aesthetic ideal.

УДК 78.27

Величко О.Б. – викл. Львівського нац. ун-ту ім. І.Франка

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ПРАЦЯ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА
«VERSUCHE GRUNDLISCHE VIOLINSCHULE» – AUSPURG: GEDRUCK BEI JOHAN
JASOV LOTTER, 1756 КРИЗЬ ПРИЗМУ ПРОСВІТНИЦЬКОГО РУХУ**

Актуальність теми зумовлена зацікавленістю педагогічною діяльністю Леопольда Моцарта та її впливом на формування австрійської скрипкової школи.

Українські музикознавці спорадично досліджують педагогічну діяльність Леопольда Моцарта та її вплив на формування сина Вольфганга Амадея Моцарта. Зокрема, львівський музикознавець, доц. кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка, Яким Горак у статті «Постать і творчість В.А. Моцарта в музикознавчих матеріалах П.Бажанського, А.Вахнянина та В.Матюка» спирається на методичну працю Л.Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи».

Метою запропонованої статті є деталізація недостатньо досліджених фактів, що стосуються старовинних скрипкових інструментів і в подальшому сприяли б глибшому науковому обґрунтуванню важливих розділів аналізованої методичної праці Л.Моцарта, що спирається на давні джерела і допомагає краще формувати музично-теоретичні знання та професійні навички гри на скрипці.

Поштовхом до написання методичної праці композитора можна вважати поширений у ті часи просвітницький рух, естетичними принципами якого було всебічне прагнення освіченості, панування розуму. Цьому сприяло видання у Франції багатотомної «Енциклопедії або тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751-1780 pp.), засновниками якого є Дені Дідро (1713-1784 pp.), Жан Лерон д'Аламбер (1717-1783 pp.).

У добу абсолютизму виникла літературно-філософська течія Просвітництва як свідчення ролі третього стану, його інтелектуальних та духовних запитів. Цей рух виник у XVII ст. в Англії; його яскравими представниками були Т.Гоббс (1588-1679 pp.), Д.Дефо (1659-1731 pp.), Р.Бернс (1759-1793 pp.). Зокрема, Томас Гоббс вважав, що людині властивий природжений егоїзм і вона веде війну «всіх проти всіх», висунувши ідею суспільного договору. Даніель Дефо писав, що всім завдячує самому собі – у цьому виявилася ідея самодостатності і самовідданості людини.

У музичному житті Англії того часу основне місце посідала народна пісня та інструментальна музика, зокрема мистецтво вірджіналістів.

Характерною рисою Просвітництва було прагнення його представників до перебудови всіх суспільних відносин на основі розуму, «вічної справедливості», рівності та інших принципів, що, на їх думку, випливають із самої природи, невід'ємних «природних прав людини». Рушійною силою історичного розвитку і умовою торжества розуму просвітителі вважали розповсюдження передових ідей, знань, а також покращення морального стану суспільства. Вони прагнули розкріпачити розум людини, вірили в неї і в її високе покликання. В цьому продовжувались гуманістичні традиції доби Відродження, що вплинули на розвиток мистецтва. Не відкидаючи ідею Бога, значна частина просвітителів переосмислювала її в контексті деїзму з його провідною тезою «Закон природи є закон Божий». Представниками цього філософського напрямку були Ф.М.А. Вольтер (1694-1778 pp.), Ж.Ж. Руссо (1712-1778 pp.), Д.Дідро (1713-1784 pp.), К.А. Гельвецій (1715-1771 pp.). Крім цього, Ж.Ж. Руссо є автором французької комічної опери «Сільський чарівник» (1752 p.).

Важливу роль у формуванні нових уявлень і розповсюдженні ідей французького Просвітництва відіграло видання вище згаданої багатотомної «Енциклопедії або тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел». Мета, яку прагнули досягти автори «Енциклопедії», –

полягала в тому, щоб зв'язати в єдине ціле існуючі знання, спрямувати їх до розуміння того, якими повинні бути нові суспільні відносини.

Рух Просвітництва був поширений і в Німеччині. Його характерною рисою став компроміс між знанням і вірою, наукою і релігією. Представниками німецького Просвітництва є Г.Е. Лессінг (1729-1781 рр.), Й.В. Гете (1749-1832 рр.), Й.Ф. Шіллер (1759-1805 рр.), Й.Г. Гердер (1744-1803 рр.). Просвітителі вперше протиставили літературу, театр, музику панівному тоді образотворчому мистецтву, розглядаючи їх як жанри мистецтва динамічного. Яскравими представниками німецької музичної культури цього часу були Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель – могутній вплив яких сягає наших днів.

У XVII ст., поряд зі стилем Бароко, помітно виявив себе суголосний раціоналізмові доби стиль Класицизм – мистецтво героїчної краси; прекрасне виступає в ньому як чітке, розумне, логічне, без суперечностей, притаманних реальному життю. Мистецтво Класицизму тяжіло до ідеалізованих абстрактних ідей, базуючись на позачасовій красі античних образів. Його канони – єдність місця, часу і дії та жорстка ієрархія високих (трагедія, епічна драма, ода) й низьких (комедія, сатира, байка, побутова картина) жанрів.

У XVII ст. вагомими музичними досягненнями пов'язані з Італією, колискою європейської опери і основоположницею видатної скрипкової школи. Квінтовий стрій надав скрипці особливої виразності.

Славетні майстри Кремони Ніколо Амати (1596-1684 рр.), Антоніо Страдіварі (1644-1737 рр.), Д.А. Гварнері (1698-1744 рр.), майстри Брешиї (Ломбардія) Д.Паоло, Джованні Паоло Маджіні (1580-1630 рр.) Гаспаро да Сало – довели мистецтво виготовлення смичкових інструментів до досконалості. Венеція стала колискою сольної скрипкової школи, де виник інструментальний жанр тріо – сонати. Б'яджо Маріні (1597-1665 рр.), Джованні Легренці (1626-1690 рр.), започаткували розгалужену гілку італійського скрипкового мистецтва. Представник Болонської скрипкової школи Арканджело Кореллі (1653-1713 рр.) вивів мистецтво гри на скрипці на вищий рівень. 60 сонат для струнних інструментів та 12 Великих концертів (Concerti grossi) стали позитивним поштовхом для розвитку інших скрипкових шкіл.

Засновником падуанської школи був Д.Тартіні (1692-1770 рр.) – скрипаль-віртуоз, відомий своїми «Диявольськими трелями», «Мистецтвом смичка». Він прославився як відомий теоретик скрипкової школи, написав «Трактат про музику» (1754 р.), «Трактат про прикраси» (опубліковано посмертно), «Про принципи музичної гармонії, які знаходяться в діатонічному строю» (1767 р.) та ін. теоретичні праці. Особливу увагу він приділяв техніці штрихів, використав високі позиції скрипки, тонкі динамічні відтінки. Сучасники говорили про нього, що він не грає, а співає на скрипці.

Мистецтво італійської скрипкової школи виявило себе в межах Священної Римської Імперії, тому австрійський композитор, скрипаль і педагог Йоган Георг Леопольд Моцарт (1719-1787 рр.) мав гарний приклад до наслідування. Він навчався у музичному колегіумі Аугсбургу у Ф.Ф. Крайтера (учня Й.С. Баха), де отримав ґрунтовну музичну освіту як композитор, скрипаль і органіст. Леопольд Моцарт прагнув прислужитися формуванню професійної австрійської скрипкової школи і в 1756 році, коли народився його геніальний син Вольфганг Амадей, видав методичну працю «Досвід ґрунтовної скрипкової школи». Вона майже 90 років вважалася одним із кращих посібників вивчення гри на скрипці, поряд із «Методом для поперечної флейти» (1752 р.) Й.Й. Кванца і «Досвідом правильного способу гри на клавирі» (1753 р.) К.Е. Баха. Вони були основними методичними працями з музичного виконавства XVIII ст.

Методична праця Л.Моцарта складається з присвяти Князю Священної Римської Імперії, передмови, вступу у школу скрипкової гри, аналізу історії музики та 12 розділів, присвячених теорії музики, постановці ведення смичка, аплікатурі правильного виконання прикрас й читання нот і якісної інтерпретації.

У присвяті ясновельможному Князю Священної Римської Імперії Л.Моцарт пропонує віддати музичне виховання освіченим особистостям, які б навчали молодь із «дотриманням усіх правил доброго смаку» [4; 2]. Автора засмучував стан тогочасних справ, оскільки, на його думку, навчання учнів здійснювалося не належним чином, тому що основи гри не закладалися з самого початку, що спричиняло багато помилок, у тому числі і в техніці володіння смичком. Це не відповідало передбаченому вимогами твору стилю виконання: «З огляду на це, в мене виникла думка опублікувати дані положення скрипкової школи» [4; 3]. Так Л.Моцарт ділився думками щодо доцільності написання методичної праці і зазначив, що тоді до його рук потрапив твір Марпурга Сісторіш «Критичні зауваження щодо сприймання музики». В ній йшлося про те, що попри розмаїття творів на музичну тематику, відсутні роботи, присвячені опануванню скрипкової гри. Це стало поштовхом для Л.Моцарта написати працю, яку він після завершення надіслав книговидавцеві. Однак чи ця праця відповідала очікуванням пана Марпурга та інших професійних музикантів залишається під запитанням, відповідь на яке зміг дати лише час. У праці «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» викладені загальні засади належного стилю виконання музичного твору. Здібні молоді люди могли б, на думку Л.Моцарта, досягти вагомих результатів, маючи методичну працю відповідного змісту. Автор визнає, що написав її не лише для успіху тих, хто навчається скрипкової гри, але і для підтримки їх вчителів. Якщо у них і траплялись помилки, то за допомогою даного підручника вони могли б їх усунути. Загалом праця своїми аргументами спонукала до вдосконалення стилю виконання музичних композицій.

«Вступ у школу скрипкової гри» складається з двох частин.

Перша – містить 7 параграфів, у яких викладений матеріал про скрипкові інструменти, зокрема про скрипку [Під назвою «скрипкові інструменти» слід розуміти – струнні – О.В.]. Цінність цього матеріалу визначається тим, що автор детально характеризує старовинні прототиби струнних інструментів, що відійшли в історію. Міститься згадка про невеликі дорожні скрипки (Sack – oder Spitzgeigleine), на які натягали 4, або 3 струни. Для зручності інструмент носили у наплічниках, їх використовували здебільшого вчителі танців для супроводу своїх занять.

Другим, менш поширеним типом, була дощана скрипка (Brettgeigen). Вона отримала назву з огляду на те, що 4 струни натягувались безпосередньо на дугоподібну вигнуту дощану планку, що нагадувала верхню частину сучасної класичної скрипки (Violine).

Третій тип складала четвертинні або половинні скрипки (Quart oder Halbgeiglein). Загалом ці скрипки менші за розміром від загальновідомої класичної скрипки та використовувались для занять із малими дітьми. Л.Моцарт зазначав: «Ще перед тим декілька років практикувалося використання у концертах так званих половинних скрипок (Violinno Piccolo), з огляду на те, що їх можна настроювати як інші скрипки» [4; 6]. На той час зникла необхідність у їх застосуванні, позаяк можна грати на верхньому регістрі класичної скрипки.

Четвертий тип скрипкових інструментів – класичні скрипки, або дискантні. Саме про них йдеться у даній книзі.

П'ятий тип скрипкових інструментів утворюють альти (Viola di Braccio – віола). На них за потреби високі обертони басів грають як альт, так і тенор.

Шостий тип – так звані фаготні скрипки, що відрізняються від альтів як за розміром, так і зовнішньою структурою. Фаготні скрипки використовувались для супроводу на скрипці чи флейті.

Сьомий тип становлять Bassel чи Bassette (від італ. Violoncello). Раніше цей інструмент мав 5 струн, а згодом грали на 4-х. Призначений для виконання партії басів.

Великий контрабас (або Violon) є восьмим типом скрипкових інструментів. Даний тип виготовляли різного розміру, незмінним залишається лише регістр звучання. Як правило, на контрабас натягувались чотири струни і звучить він октавою нижче, ніж віолончель.

Дев'ятий тип утворює Gamba, Viola di Gamba, що означає міжколінна скрипка. Віолончель – також міжколінний інструмент, але у всіх інших аспектах Viola di Gamba істотно відрізняється від віолончелі. У неї 6 або 7 струн, вона володіє більш приємним звуком і служить для виконання творів у високих регістрах.

Десятий тип – Bordon. У нього, як і Gamba 6 або 7 струн, гриф широкий, задня частина – порожнинна та відкрита, де вниз йдуть 9 або 10 латунних чи сталевих струн, звучання яких спричиняється дотиком великого пальця руки. Отже, у той момент, коли основний звук виводиться смичком на натягнених зверху жильних струнах, басовий супровід паралельно грався за допомогою удару великим пальцем руки по струнах, натягнених на грифі знизу. З огляду на це, твори повинні компонуватись спеціально для такого інструменту з урахуванням усіх особливостей його звучання. На думку Л.Моцарта, це один із найпривабливіших скрипкових інструментів.

До одинадцятого типу скрипкових інструментів належать Viola d'Amor. Це тип скрипок, що звучить ніжно та приємно, зокрема у вечірній тиші. Згори на ній натягувались шість жильних струн, що розташовувались дещо глибше, ніж в інших інструментів, а знизу шість сталевих струн призначених для підсилення звучання верхніх жильних струн. Його недоліком є те, що цей інструмент швидко втрачає висоту.

Дванадцятий тип скрипкових інструментів – англійський Viollet, лише тим відрізняється від Viola d'Amor, що згори у нього 7, а знизу 14 струн та, відповідно, дещо сильніше звучання.

Тринадцятий тип скрипкових інструментів – Trompette marine. У нього лише одна потужна жильна струна, корпус трикутної форми, довгий гриф. Струна натягнена на поперечну планку, яка з одного боку ледь торкається звукогенеруючої поверхні і смичком добувають звук, подібний до звуку труби. Загалом це усі, на думку автора, відомі йому типи скрипкових інструментів.

Основу створення підручника скрипкової гри становить четвертий тип – класична скрипка. Автор детально описує будову і звукові якості скрипки. Застереження спрямовує на увагу майстрів щодо натягу струн, адже у скрипки і віолончелі струни мають різну довжину і товщину, можуть бути віддалені одна від одної на точно визначені відповідні інтервали, що створюють чистий звук. Якщо струни натягнені вірно, інтервал дає звучання квінти.

Акцентує й автор на якості скрипкових інструментів. Є певні правила виготовлення інструментів, але у більшості випадків, майстри «на око» визначали товщину дерева, тому всі інструменти звучали по-різному. Усе це залежить від різних технік їх виготовлення і фаховості майстра.

Зупинимося на повідомленні, яке зробив пан М.Коренц Мізлер: у Німеччині заснували Товариство музичних наук, що розпочало роботу ще 1738 р. Увесь музичний світ має завдячувати такому товариству за те, що воно дало точні знання для якісного виготовлення музичних інструментів і відповідно кращих можливостей для виконання музичних творів. Велика увага приділяється пропорціям струн, підставки та душки, ефі і підгрифник повинні бути допасованими. Особливе значення має добре висушене і відшліфоване дерево.

Перша частина тексту завершувалась побажанням автора професійним майстрам продовжити пошуки кращих вихідних даних при виготовленні скрипкових інструментів.

Друга частина методичної праці має назву «Про походження музики та музичних інструментів». У ній автор заглиблюється в історію музики і намагається дослідити етимологію цього слова. Вважають, що це слово походить від поняття «музи», що прославлялись як богині співу. Інші співставляють його з грецьким відповідником, що означає старанно вивчати, досліджувати. Чимало вчених дотримуються думки, що дане слово походить від «Moys» [3; 25], що у мові єгиптян означає «вода» та «Icos», що означає «наука» [2; 16]. Отже, це наука, винайдена біля води, оскільки існує гіпотеза, що саме звук

течії Нілу став поштовхом до зародження музики. Проте, існують й інші гіпотези, що не підтверджують виникнення слова музики, пов'язаного зі свистом вітру та співом птахів.

Нарешті, це слово співвідносять із грецьким «ΜΟῦσα», що є еремейського походження і означає позитивну цінність, розвинену на славу Бога [4; 16]. Автор пропонує читачеві обрати свою версію. Варто зауважити, що Л.Моцарт використовує джерела, датовані 1508 та 1706 роками.

Наступний параграф стосується винаходу та винахідників музики; у цьому питанні цілковита єдність відсутня. На Юбала вказує свідчення Святого Письма, де його названо батьком тих, хто грає на цитарах та органі [4; 16]. Дехто вважає, що не Піфагор, як стверджують [1; 30], а саме Юбал описав відмінність звуків через удари молота свого брата Тубала, який був ковалем [4; 16]. До Вселенського Потопу у Святому Письмі не згадується жодного музикознавця, крім Юбала, однак відсутні свідчення про те, чи Ной, або один з його синів, брав із собою у ковчег музичні інструменти. Відомо лише, що їх відродили єгиптяни, від яких мистецтво музики перейшло до греків, а від греків – до римлян. Про це свідчать джерела 1692 р.

Л.Моцарта цікавили попередники арф, гітар, органів, лютні, флейт та інших інструментів. Автор звертає увагу на те, що в «Новій збірці цікавих подорожніх історій» [4; 17] йдеться про один з інструментів, винахідником якого мав би бути Юбал: інструмент «Сінуга» використовували ще сирени. Євреї називали його «Rinnor», халдеї – «Rinnoga», араби – «Rinnağa», відомий ще до Вселенського Потопу [4; 17]. За твердженням джерела, це той інструмент, на якому Давид грав королю Саулу (Saul) [4; 17], потім його названо арфою. Інструмент виготовляли з дерева, на яке натягувались десять струн, однієї його струни торкалися паличкою з пір'я, а інші щипали пальцями [4; 17]. Сам опис ґрунтується на припущенні, а в інших джерелах містяться протилежні думки. Автори цих праць доклали багато зусиль, щоб з'ясувати істину. Пророк Давид згадує тромбон, трубу, арфу, бубен, лютню та деякі струнні інструменти [4; 17]. Утім не стверджується, що ці інструменти виглядали як їх сучасні відповідники.

Про винахідника популярної у давні часи ліри точилися суперечки. Діодор стверджував: «Меркурій заново після Потопу винайшов рух зірок, музичні співзвуччя, співвідношення чисел. Саме він повинен бути винахідником лір із чотирма чи трьома струнами». Це підтверджують Гомер та Луціан: однак Лактаній приписує винахід ліри Аполлону, проте Пліній вважає зачинателями музики Ампіона [4; 18]. Ця полеміка повинна розширити уяву про старовинні інструменти, які започаткували розвиток музики.

Аналізуючи зміст розділів методичної праці «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» Л.Моцарта, можна стверджувати, що це актуальна на той час робота не втратила своєї популярності і до наших часів, що свідчить про талант автора до педагогічної діяльності, його ерудованість, бачення різностороннього розвитку у формуванні музикантів, акцентує на важливості виховувати молодь у правильному виконавському руслі. Сам автор зазначив, що тільки час може дати відповідь, чи потрібна його методична праця.

Джерельні приписи

1. **Gafuri F.** Theorica Mufikae, Lib. I. Cap. 8. – Mediolani: Impreas, 1492.
2. **Tevo Z.** Nel fuo Mufico Tefiore P. 2. – С. 7 pag. 10 Stamp. – In Venezia, 1706.
3. **Philosophica M.** Mufikae fpeculativae. Lib. 5. Tract. I. Cap. 3. – Basileae: Imprefs, 1508.
4. **Mozart L.** Verzuche grundlichen Violinschule. – Auspurg: gedruckt bei Johan Jacob Lotter, 1756.

Резюме

Стаття присвячена дослідженню методичної праці Леопольда Моцарта «Досвід ґрунтовної скрипкової школи», що мала вплив на формування творчої особистості сина Вольфганга Амадея та загалом австрійської скрипкової школи.

Ключові слова: скрипкова школа, методична праця, музика.

Summary

This article describes the methodical work of Leopold Mozart's «Extensive experience violin school» which had great influence on the creative personality – son of Wolfgang Amadeus and austrian violin school in general.

Key words: violin school, methodical labour, music.

УДК 7.036.5/.7(477)

Рабчук І.О. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ «БОЙЧУКІСТІВ»

Початок ХХ ст. в Європі позначений активним пошуком шляхів виходу із духовної кризи, що спричинило появу низки мистецьких течій, таких як, експресіонізм, кубізм, футуризм та ін. У 20-х рр. українські майстри також долучилися до цього процесу, що вивело вітчизняне мистецтво на новий рівень.

Одним із найбільш самобутніх явищ вказаного періоду була творчість М.Бойчука та його учнів, що згодом отримала умовну назву «бойчукізм» завдяки своїй оригінальності, що унеможливило її віднесення до будь-якої конкретної течії, зокрема експресіонізму, хоча вплив останнього був досить помітним.

До вивчення мистецької спадщини «бойчукістів» зверталось чимало дослідників. Це і Л.Соколюк [6], автор першої і чи не єдиної монографії, що цілісно відтворює один із багатьох видів творчої діяльності представників даної школи – графіку; І.Литовченко [4], що розробляє питання впливу бойчукістів на художників незалежної України; Л.Ковальська [3], дослідниця педагогічної діяльності М.Бойчука, а також М.Скиба [5], С.Гординський [2] та ін. Варто зазначити, що більшість дослідників якщо і розглядали творчість М.Бойчука та його учнів у загальноєвропейському контексті, то лише побіжно, концентруючи увагу на іконописних візантійських та українських традиціях.

«Бойчукізм» як художня школа – самобутнє явище в українській культурі. Його виникнення пов'язане з карколомними змінами, що відбувалися на початку ХХ ст. у світі загалом, й Україні зокрема. В той час активізувався пошук нових засобів виразності, формування т.з. нового мистецтва. М.Бойчук, засновник і лідер вказаної школи, на відміну від значної частини сучасників, розглядав нове як давно забуте старе. Тому для його творчості зовсім не характерним є відмежування від традицій; навпаки, ґрунт нового мистецтва художник шукав у спадщині попередніх поколінь, у т.ч. інокультурній, синтезуючи її зі здобутками «найближчої сучасності» [3; 48]. Подібні погляди були притаманними й для його учнів: і тих, хто приєднався 1909 р. у Парижі, і тих, хто навчався на його курсі в Київській академії мистецтв. Серед них найвідоміші: С.Налепинська-Бойчук, І.Падалка, В.Седляр, Є.Сагайдачний, О.Павленко, О.Новаківський, Т.Бойчук, В.Меллер, М.Рокицький. Частина з них у 20-х рр. потрапила під вплив експресіонізму, що виник у Німеччині й на теренах України з'явився, досягнувши рівня потужної течії європейського мистецтва зі своїми загальними рисами та національними особливостями. З-поміж головних його ознак слід виділити настанову на абсурдність існуючого світу, ворожість останнього природі людини; нездатність індивідуумів до спілкування, їх відчуженість одне від одного; непереборний жах перед хаосом міста й прагнення втікти від нього.

Представники експресіонізму у своїх роботах втілювали не явища зовнішнього світу, а внутрішні порухи душі, виражаючи, таким чином, особисті відчуття, настанови, світоглядну позицію. Майстри образотворчого мистецтва використовували для цього такі засоби, як «нервовий» мазок, різкі лінії, різноманітні деформації, неочікувані (часто дисгармонійні) сполучення кольорів, а також відмовилися від передачі простору, що часто робило зображення відверто потворним [1; 193].

Попри вплив експресіонізму, творчість українських художників розвивалася в контексті національного культурно-творчого процесу й передбачала переосмислення, а не копіювання ідей. Зокрема, однією з характерних рис школи М.Бойчука була орієнтація на всебічне вивчення давніх традицій мистецтва: візантійського, західно-європейського та українського. Художники вважали, що архаїка і сучасність пов'язані одна з одною, тому

шлях виходу із кризи сучасного їм мистецтва бачили в Середньовіччі та ранньому Відродженні з їх богобоязливістю, стишеними інтонаціями, ліризмом і сумовитістю.

Особливого характеру набув у творчості М.Бойчука та його учнів монументалізм, що не зводився до площинності та величезних розмірів, а передбачав уникнення всього зайвого, не суттєвого в роботах, завдяки чому формувалися лаконічні образи – ще одна з характерних ознак «бойчукізму». Вишуканість, аристократизм також притаманні творам представників цієї школи. Їх корені виявляються у зовнішній простоті й внутрішній складності, наповненості картин. Творам представників «бойчукізму» притаманна така риса, як поєднання конструктивних особливостей живопису іконописців Київської Русі та раннього Відродження з елементами українських орнаментів, мозаїк, фресок, портретів XVII-XVIII ст. Таким чином і автор, і глядач опиняються у позачасі, вільно подорожуючи епохами [4; 7]. Даний підхід став можливим завдяки ґрунтовному вивченню історії, про що Г.Аполінер, оглянувши їх експозицію в «Салоні незалежних», писав: «Ця група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині і художники стали ерудитами. Вони подорожують по сторіччях і почувуються кривляками Джотто і Чімабуе» [7; 6].

Для творчості М.Бойчука і його учнів притаманний слов'янізм, що проявився в особливостях тематики й сюжетів. Та найочевиднішою рисою, котра відрізняла їх від сучасників, була настанова на пошук гармонії у світі. Тому й експресіонізм у творчості «бойчукістів» відмінний від німецького: це і відсутність теми міста як втілення всесвітнього зла, й зовсім інше ставлення до образу жінки, яка для вітчизняних митців залишається берегинею. На протигагу німецьким експресіоністам, рисою творчості яких було зображення деформованого світу, внутрішнього і зовнішнього, Бойчук та його учні вірили в людину, її духовні сили, здатність протистояти злу, – звідси ліризм як головна ознака їх методу, драматизм-туга, а не крик відчаю.

Прикладом реалізації зазначених тенденцій на практиці може слугувати робота М.Бойчука «Молочниця», в якій відчутним є вплив іконописних традицій: тут і приглушена кольорова гама, й площинність у трактуванні образу, і його лаконізм. Щодо теми роботи, то вона була досить популярною в той час (О.Богомазов, А.Петрицький), неодноразово звертався до неї і сам М.Бойчук («Пастушка», «Чабан»). «Молочницю» ж із цього ряду вирізняє ліризм, внутрішня глибина. Це не просто жінка-трудівниця, що несе молоко в глечиках; від неї віє внутрішнім спокоєм, рівновагою, притаманними лише тим, хто вмів жити у гармонії зі світом. А світ молочниці – природа (не дарма крони дерев повторюють вигин її спini, схиленої вагою ноші), що спонукає до пошуку паралелей з анімістичними уявленнями слов'ян. Загалом, роботи М.Бойчука вирізняються широким використанням іконописних традицій, ліризмом, відсутністю драматичних колізій.

Зразком синтезу методу «бойчукістів» та експресіонізму є гравюри С.Налепинської-Бойчук. Серед них «Голод», що демонструвався на різноманітних виставках у містах України, Москві, а також міжнародній виставці сучасної гравюри у Флоренції та виставці українського графічного мистецтва у Брюсселі, під назвами «Голодні діти» і «Приїзд дітей з голодуючих губерній на Україну». Дана робота за тематикою споріднена не лише з німецьким експресіонізмом; вона перегукується з напруженою поезією Т.Осьмачки й М.Семенка. На відміну від гравюр «Хліба!» К.Кольвіц, «Голодні» Г.Гроса, С.Налепинська-Бойчук не вносить у твір емоцій безвиході, відчаю. Навпаки, вона пом'якшує драматизм ситуації теплотою почуттів, ліризмом, що його втілює образ жінки, яка на залізничній станції годує дітей, привезених із голодуючих губерній в Україну. Округлі форми її фігури різко контрастують із жорсткими, практично ідеально рівними діагоналями, вертикалями, горизонталями вагонів, платформ, розкиданих дерев'яних ящиків. Образ жінки С.Налепинська-Бойчук трактує зовсім по-іншому, ніж це характерно для Е.Кірхнера чи інших представників «МОСТУ»: художниця розглядає її як рятівницю, що дарує друге

життя, а не підступну істоту, непередбачувану й жахливу. Натомість загострені риси виснажених дітей з кістлявими ніжками й набряклими животиками, викликають асоціації з експресіонізмом та підсилюють глибокий внутрішній зміст роботи, її гуманістичну спрямованість. Загалом, для творів С.Налепинської-Бойчук притаманне відчуття глибокого внутрішнього змісту, що ґрунтується на драматичних переживаннях героя, котрий, проте, ніколи не постає перед глядачем як зламана, перелякана істота, емоційна напруга якої доведена до найвищого рівня. Художниця не виражає той чи інший стан безпосередньо, а, швидше натякає на нього. Звідси бере свій початок елегантний лаконізм її мистецького почерку.

Наступним представником школи М.Бойчука, на творчості якого позначився вплив експресіонізму, є В.Седляр. Восени 1926 – навесні 1927 рр. йому вдалося здійснити поїздку до Західної Європи, під час якої він оглянув музеї та мистецькі заклади Німеччини, Франції, Італії та Австрії. Під впливом цього відрядження з'явилася серія малюнків «Європа», що демонструвалася на виставках, організованих АРМУ в Києві (1928 р.) та Москві (1929 р.). Більшість цих робіт згодом було знищено. Зберігся лише малюнок – «Кав'ярня», надрукований у каталозі Київської виставки. У цій роботі поєднано ліризм і передчуття майбутньої трагедії, що було характерним для багатьох європейських митців, які критично ставилися до трансформацій суспільства (Б.Брехт, П.Пікассо). У настроях відвідувачів кав'ярні, що слухають музику, відчувається трагізм, внутрішня дисгармонія, порожнеча. В.Седляр намагався показати сутність людини та її невідповідність зовнішній оболонці.

Критик мистецтва А.Греч вказує на те, що серія «Європа» – лише епізод у творчості митця, оскільки його більше приваблює зображення типів українських селян, їх повсякденної праці [6; 160]. Характерними у цьому плані є роботи «Жнива», «Збір картоплі», «Збирають яблука», де кожна фігура виписана гостро, в русі, а засоби виразності (лінія і штрих) використовуються економно, що формує враження лаконічності образів. Тут знаходимо певні паралелі з творчістю А.Матісса, зокрема енергійність, начерковість малюнка. Характерною рисою творчого методу В.Седляра є граничний лаконізм у використанні зображальних засобів, коли відсутність будь-якого елемента роботи суттєво впливає на розуміння її змісту й художню вартість [5; 6]. Також для його мистецької спадщини кінця 20 – поч. 30-х рр. притаманним є загострене сприйняття сучасності, її ритмів, глибина, сила, внутрішній драматизм, нав'язані впливом експресіонізму. Проте В.Седляр, як і С.Налепинська-Бойчук, продовжує дотримуватися принципів «бойчукізму».

Експресіоністські віяння помітні й у селянському циклі О.Павленко, зокрема, таких роботах, як «Відпочинок під час маневрів на селі», «У лікарні», «Пряля», «Додому». Особливої виразності додає цим картинам контрастне порівняння виразних поз, чітких контурів, стрімкої штриховки, використаних при зображенні центральних персонажів та статичності середовища, в котре їх вписано. Її роботи не вирізняються глибиною філософських узагальнень й відображають конкретні, буденні життєві ситуації, привертаючи таким чином увагу до персонажів – звичайних людей, енергійних і працьовитих, не позбавлених турбот і проблем, але надзвичайно наполегливих. Використання ліній, що плавно вигинаються, формує відчуття руху й додає динамізму зображеним постатям.

Розробляючи теми «Збирання урожаю», «Поління», «Спір у сільраді», на відміну від колег по мистецькому об'єднанню, О.Павленко розвиває компромісний підхід, а саме: поєднує конкретність, розповідність із монументальним трактуванням форми, експресією руху. Можливо, саме завдяки цій тенденції, що в подальшому перейшла у відверте домінування соцреалізму, 1936 р. їй вдалося уникнути розстрілу й зберегти частину доробку колег [2; 50].

Вивчення цих та інших матеріалів, що стосуються розвитку українського мистецтва поч. ХХ ст., дасть змогу презентувати власну країну як таку, що розвивалася саме в контексті європейського культурного процесу, сприятиме усвідомленню надбань попередніх поколінь

митців за умови їх неупередженої оцінки. Експресіонізм в Україні мав свій, особливий характер, що відрізнявся від «канонічного» німецького. Представники школи М.Бойчука, які першими на наших теренах звернулися до цього напрямку, ніколи не відкидали традицій минулого. Вони використовували можливості експресіонізму постільки, поскільки це було їм потрібно для досягнення певної мети – привернення уваги глядача до конкретної проблеми, втілення власного бачення, передачі емоцій, ставлень.

Джерельні приписи

1. *Всеобщая история искусств* / Под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – В 6 т. – Т. 6. – Кн. 1. – М.: Искусство, 1965. – С. 186-195.
2. *Гординський С.* Розвиток стилів національного мистецтва України 20-60-х рр. ХХ ст. / С.Гординський // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 1-2. – С. 48-56.
3. *Ковальська Л.* М.Бойчук – учитель і митець / Л.Ковальська // Український модернізм 1910-1930 рр.: Зб. статей. – К.: ТОВ «Новий друк», 2009. – С. 46-57.
4. *Литовченко І.* Бойчук і сучасність / І.Литовченко // Образотворче мистецтво. – 1994. – № 2. – С. 6-8.
5. *Скиба М.* Вирубаний сад / М.Скиба // День. – 2002. – 29 жовтня.
6. *Соколюк Л.* [Текст]. Графіка бойчукістів / Л.Соколюк. – Х.-Нью-Йорк: В-во М.П. Коць, 2002. – 222 с.
7. <http://cn.com.ua/N238/culture/date/date.html> від 30.12.10

Резюме

Розглядаються особливості мистецької спадщини М.Бойчука та його учнів, зокрема експресіоністичні мотиви у їх роботах.

Ключові слова: образотворче мистецтво, «бойчукізм», експресіонізм.

Summary

The features of artistic heritage of M.Boichuk and his followers are considered, specifically expressionist motifs their pictures.

Key words: painting, «boichukizm», expressionism.

УДК 782.91:821.161.2

Геккель А.В. – викл. кафедри хореографії РДГУ

**ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ Т.ШЕВЧЕНКА НА РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Актуальність дослідження визначається зростанням інтересу мистецтвознавців до творчості Т.Шевченка, зокрема її вплив на розвиток хореографічного мистецтва. Це викликано тим, що літературна творчість поета тісно пов'язана з народною художньою спадщиною, духовними традиціями українського народу.

Українські дослідники XIX-XX ст. (Б.Грінченко, Ф.Колесса, О.Правдюк, Д.Ревуцький, В.Довженко, В.Купленник, Ю.Станішевський) не обминули цей факт увагою, вивчаючи соціально-побутові та фольклорні джерела поезики Т.Шевченка. І на сьогодні ця тема у наукових дослідженнях є актуальною. Предметом нашої зацікавленості є поезика літературної творчості, а також танцювальні сцени в його поетичних, драматичних і прозових творах. Адже вони є свідченням глибокої обізнаності Кобзаря з народними піснями (кріпацькими, козацькими, чумацькими, побутовими, обрядовими), думами, музикою, звичаями, обрядами і танцювальним мистецтвом.

Ці форми традиційної культури тісно пов'язані між собою, вважав видатний дослідник В.Верховинець, а особливо пісня, танець і звичай. В них Т.Шевченко черпав теми і сюжети для поезій, поем, повістей, драматичних творів.

Витоки українського танцювального мистецтва, як відомо, сягають у первісні мисливські ритуали, драматичні дійства, приурочені змінам пір року, богам-покровителям. Слов'янська доба залишила у спадок хороводний цикл пісень, пов'язаних із рухом танцю й драматичною дією. Тобто, еволюція танцю пройшла шлях від тотемних, магічних, землеробських, військових до ілюстративних (наслідування рухів тварин, птахів, процесів праці) та побутових.

Танець – вид мистецтва, у якому художні образи створюють за допомогою ритмічних пластичних та виразних положень людського тіла, які виконують у чіткому ритмі. Саме ритм ріднить танець і вірш, але поезія Кобзаря зображує танець не тільки через ритм, а й слово. Шевченків ритм будить уяву, окреслює образи і картини. Це «живий» чинник переживань і чуттєвих нюансів [13; 97].

Перші враження від танців у Т.Шевченка пов'язані зі спогадами дитинства. Велике враження на Тараса справляли дитячі та молодіжні вуличні розваги. Він із ровесниками спостерігав за тим, як гуляє молодь на Великдень та в неділю. Ці враження дитинства знайдуть втілення у поезії. В «Кобзарі» читаємо:

*У неділю на вигоні дівчата гуляли,
Танцювали з парубками, весело співали...*

У «Щоденнику» поет згадує про своє життя у поміщика Енгельгарда, який намагався зробити з нього прирученого козачка, а дехто тримав їх ще й як музикантів та танцюристів [12; 22]. Про навички Тараса виконувати українські танці свідчив один із його сучасників, лікар А.Козачковський: «...якось у с. Масівці Полтавської губернії, в маєтку генеральші Т.Волховської зібралися навколишні поміщики із сім'ями на танцювальні розваги, які могли тривати до другої години ночі. До цього світського товариства письменник Є.Гребінка привів майже невідомого Т.Шевченка (Модними на той час були такі танці, як вальс, полька, мазурка, екосез, гросфатер, котильйон). Раптом старенька господиня, заінтригована молодим поетом, із запалом почала танцювати з ним український народний танець «Метелиця» [8; 43]. Це свідчення вказує, що митець знався на народних танцях.

Яким же чином поезія Шевченка може бути джерелом для створення фабули хореографічної драматургії? Тим, що за своєю ритмічною структурою вона відображає

народну самобутність як об'єкт пісенного жанру. Балади поета побудовані на мотивах народних переказів. Значну роль у них відіграє схвильована авторська мова, покликана зворушити читача, збудити в нього співчуття до героїв. Як результат – літературні мотиви асоціюються з мотивами пластичної асоціації, підкреслює В.Купленник [8; 42-47]. Монострофічна словесно-музична будова рими дозволяє читачеві уявити характер змалюваної картини, у якій поет відтворює через танець народний дух [13; 57]. Шевченкові рядки містять цінну історичну інформацію про українські народні танці «Метелиця», «Горлиця», «Гопак». Цим самим автор підтверджує, що зазначені танці були популярними не тільки за його часів, а й набагато раніше [13; 65]. Таким чином, із багатої скарбниці слова, пісні й танцю Шевченко-художник лаконічно передає емоційний заряд, що робить його поезію виразнішою. На першому плані у поезії Шевченка не стільки персонажі народнопоетичної символіки, скільки надзвичайні події. Сюжет розвивається поступово, важливого значення набувають гіперболічні описи природи, а також звернення до персоніфікацій, метафоричність пісенного жанру балади. Етимологія частини слова «балада» – «ballo» походить від грецької «рухатись» (з лат. мови – танцювати). Цей переклад наводить на думку, що на генезу баладного жанру вплинув танець. Саме цей жанр наближає поезію Шевченка до природи хореографічного мистецтва. Танець у хореографічному творі – своєрідна «візуальна музика», тому що основою танцю по суті є музика, яка ніби наповнює його з середини.

Як один із виявів волелюбної вдачі українського народу, танець мав популярність у козацькому середовищі. Не випадково кобзарі та бандуристи були типовими образами XVIII ст. У баладах «Гайдамаки» та «Сліпий» кобзарі співають і танцюють з іншими персонажами творів [13; 94]. Через образ кобзаря Т.Шевченка передає глибинну духовність українського народу, а через пісню і танець – символ невмирущого козацтва, багатство національного етносу [13; 40]. «У Шевченка все коло його думок і почуттів перебуває у відповідності зі змістом і ладом народного життя. Він вийшов із народу, жив з народом і не тільки думкою, а й обставинами життя був з ним міцно і кровно зв'язаний» – зазначав М.Добролюбов.

Проаналізуємо танцювальні мотиви у творах Т.Шевченка. Визначним із них є поема «Гайдамаки». Невід'ємною рисою стилю цього твору є пісенність. А образи таких героїв, як Ярема, Галайда, Гонга, Залізник, Оксана – стали безсмертними завдяки танцю. Відомий у діаспорі український хореограф В.Авраменко (який активно пропагував український танець на американському континенті) видав монографію про український танець. Там він подає «Гопак парубоцький», «Запорозький герць», «Танок Гонти». На Дніпропетровщині та Запоріжжі й досі живе танець «Гонта» [1; 11].

У поемі «Чернець» Т.Шевченко поетично відтворив записаний Д.Яворницьким переказ, але автор не лише переказав у віршованій формі обрядові дії та історичні події, а використав український народний танець як засіб виразності, підкреслив невід'ємність народного характеру від його віковичних цінностей духовної гармонії, національної етнічної культури, правди життя. Так через збагачення духовного світу образів, віддзеркалення справжніх людський рис українського народу Кобзар утверджував розмаїття зображувальних подій, мальовничість картин і характерів. Саме в мові, жести, співі, танці, обряді, що їх синтезує митець, закодована ментальність українця [14], [6].

Досліджуючи творчість Т.Шевченка, звернемо увагу й на баладу «Тополя». Уперше звичай українського народу – Зелені свята – описав П.Гулак-Артемівський. На Харківщині та Полтавщині в Зелений тиждень дівчата водили «тополю». Для цього вони збиралися до гурту, вибирали найвищу на зріст дівчину, що й зображала «тополю». Дівчина піднімала руки догори, з'єднувала їх над головою, на руки їй надівали намисто, стрічки, барвисті хустки – усе це було рясно поначіплювано, що майже не було видно голови. Груди і стан теж прикрашали різнобарвними хустками. У такому вбранні дівчата водили «тополю» селом та полями. Зустрівши людей, «тополя» їм низько вклонялася, а господарі частували дівчат і давали подарунки «тополі на стрічки». Водіння «тополі» супроводжувалось співом [9; 149].

Первинного автентичного матеріалу було достатньо для Т.Шевченка, щоб створити літературний шедевр. У цьому контексті варто пригадати М.Гоголя, який вважав, що у великому мистецтві важлива ідея, первинність творчої стихії. «Творець балету..., схопивши в національних танцях першу стихію, може розвинути її та полетіти незрівнянно вище свого оригіналу, як музикальний геній із почутої на вулиці пісні створює цілу поему» [5; 196].

Головний зміст «Тополі» не виходить за межі соціально-побутових картин життя народу. В образі стрункої тополі втілена краса вірності глибокого почуття, і це надає розповіді незвичайного ліризму, теплоти. Сюжет розгортається навколо ліричної героїні з її поглядами, симпатіями, прагненням щастя, переживаннями. Характерною ознакою «Тополі» є мовленнєве домінування героїні, від чого драматично напружений сюжет пронизано глибоким ліризмом. Із часом «Тополя» Т.Шевченка набула популярності в театральних постановках, музиці, образотворчому мистецтві, хореографії, що стало підтвердженням розвитку фольклоризму.

Хореографічна картина «Про що верба плаче» в постановці П.Вірського стала визначним досягненням українського танцювального мистецтва в Державному заслуженому ансамблі танцю України. П.Вірський на матеріалах національного фольклору віднайшов благородний та поетичний візерунок танцю, ґрунтуючи його на рухах демікласики й інтонаціях українського народного танцю. Драматичне чуття постановника підказало правильну структуру лібрето. В основу Шевченкової поеми покладено не тільки мотиви «Тополі», а й цілої низки віршів, у яких яскраво розкрито трагічну долю української жінки.

Перед очима глядача засобами хореографії оживають заповітні думи поета, його безсмертні образи. «Вірський відчуває специфіку хореографічного жанру не в побутовій деталізації, а в поетичній правді художніх образів». У них – кохання і мрія, скорбота й гнів страждальної України [2; 71]. Постановка ґрунтується на безперервному розвитку танцю. Кожна лейттема, мізансцена містить усю повноту драматургії, становить цілісну лінію розвитку композиції. Дієвість цієї мініатюри полягає в зміненні невеличких ансамблів сольними партіями – емоційно насиченими діалогами та монологіями персонажів. Ця постановка поповнила золотий фонд хореографічної шевченкіани ХХ ст., здобула визнання в глядачів та критиків. «У цій напрочуд хвилюючій картині образно розкрито велику ідею боротьби за щасливе майбутнє людства, і кожен глядач гостро відчуває зв'язок картини з нашим сучасником», – писав В.Довженко [7].

Етапною роботою в розвитку українського хореографічного театру є балет К.Данькевича «Лілея», за мотивами однойменної балади Т.Шевченка та інших його творів. Головна героїня балету «втілює в собі, у своїй творчості основні і найглибші риси народного світогляду» [10; 5]. Автор лібрето, В.Чаговець, майстерно передав народний дух в інтерпретації великого Кобзаря і створив літературно-хореографічну програму, якою відтворив поезію Т.Шевченка різних часів. Дотримуючись хореографічної умовності, він розробив багатогранну й цілісну систему образів, у яких віддзеркалилися Шевченкові герої та їхнє скалічене кріпацькою дійсністю життя.

Героїко-романтичну «Лілею» на київській сцені створювали в той історичний час, коли український балет своєрідно синтезував у своїх реалістичних пошуках прогресивні вітчизняні класичні традиції, плідний досвід театралізації національного хореографічного фольклору й естетичні досягнення всього балетного театру. Ці три основні лінії, три головні тенденції, цікаво й оригінально поєднувалися в київській «Лілеї» [11; 106].

У виставі Г.Березова гармонійно поєднала ліричні сцени з побутово-етнографічними й гумористичними сценами, а замріяну романтику – з високою та мужньою героїкою, використавши принципи синкретизму українського театру, які проступили більш опосередковано та узагальнено. Кожна дія вистави, що мала свій образно-дійовий колорит зливалася із загальною хореографічною картиною, пройнятою героїчним пафосом поезії. «Пластична мова київської «Лілеї» складалася з трьох цільно злитих між собою образно-

виражальних струменів – класичного й українського народного танців та ритмізованої пантоміми», писав Ю.Станішевський [11; 106].

Уже з перших акордів оркестру відчувається присутність етнічного напряму українського мелосу, пісенної чарівності. Українська народна пісня для композитора К.Данькевича була провідником у розкритті правдивих образів, знаходженні засобів виразності для створення структури мелодики, характерів та емоційної напруги драматичних ситуацій балету.

Так, основний лейтмотив образу Лілеї – українська народна пісня «Ой зійди, зійди зіронька та вечірняя». У симфонічному розвитку композитор використав українські пісні, які в пам'яті народу асоціюються з образом великого Кобзаря, або його творами.

Щедра танцювальність, мелодійне та ритмічне розмаїття музичної драматургії підказували балетмейстеру Г.Березовій напрям пошуку необхідного пластичного еквівалента й багатьох інших вдалих хореографічних рішень. «Українська народна пісня – рідна сестра поезії Т.Шевченка – стала для композитора К.Данькевича специфічним ключем до розкриття психологічно правдивих характерів балету...» [11; 107].

«Лілея» в постановці Г.Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідних пластичних інтонацій, збагаченої палітри, неповторної самобутності виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В.Литвиненка, фольклорні дослідження В.Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М.Соболя, новаторські відкриття П.Вірського, що і збагатили лексичний матеріал балету. Перетворення на сцені поетики й образної системи української народної пісні мусили трансформуватися в реалістичну балетну драму. Цю творчу концепцію мистецтвознавець Ю.Станішевський пояснює так: «Таким чином, «балет пісня» на сцені мусив перетворитися на «балет драму».

Г.Березова зуміла об'єднати увесь арсенал засобів складної техніки сучасного балету з поетичною виразністю українського народного танцю і результати цього об'єднання цілком себе виправдали [11; 112]. Новаторського характеру балету «Лілея» надало глибинне проникнення в духовний світ людини.

Таким чином, твори Т.Шевченка не залишили байдужими композиторів, хореографів, балетмейстерів, виконавців, зачепили кожну струну людської сутності своєю правдивістю, народністю та простотою, висвітлили духовний світ української душі, подарували світу шедеври танцювального мистецтва.

Джерельні приписи

1. *Авраменко В.* Українські національні танці / В.Авраменко. – Вінніпег, 1928.
2. *Боримська Г.* Самоцвіти українського танцю / Г.Боримська. – К., 1974.
3. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В.Верховинець. – К., 1919.
4. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 9 т. / М.Грушевський. – К., 1993. – Т. 1.
5. *Гоголь Н.* Собр. соч. в 7 ч. / Н.В. Гоголь. – М., 1982. – Т. 6.
6. *Дей О.* Танцювальні пісні / О.Дей. – К., 1970.
7. *Довженко В.* Велике мистецтво / В.Довженко // Радянська Україна, 1960.
8. *Купленник В.* Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво / В.Купленник // НТЕ. – 2003. – № 3. – С. 42-47.
9. *Основа.* – 1861. – № 4.
10. *Рильський М.* Наша кровна справа / М.Рильський. – К., 1957.
11. *Станішевський Ю.* Український радянський балетний театр (1925-1975 рр.) / Ю.Станішевський. – К., 1975.
12. *Шевченко Т.* Дневник / Т.Шевченко. – М., 1954.
13. *Шевченко Т.* Кобзар / Т.Шевченко. – К., 1982.
14. *Яворницький Д.* Історія запорозьких козаків / Д.Яворницький. – К., 1998. – Т. 1.

Резюме

Розглядається особливості відображення творчості Т.Шевченка у хореографічному мистецтві.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, Кобзар, творчість Т.Шевченко.

Summary

Examined to the feature of reflection of work of Shevchenko in a choreographic art.

Key words: choreographic art, Kobzar-player, work of T. is Shevchenko.

УДК 378.14:78(091)(073)

Крижановська Т.І. – канд. пед. наук, доц. РДГУ

**СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ДУХОВНИХ ТВОРІВ В КУРСІ
«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ»**

Феномен духовності є предметом особливої уваги сучасної педагогіки. Масштабні кризові явища зачепили та травмували всі сторони суспільного буття і особливо болісно позначились на його духовній сфері. Культ матеріальних цінностей, поклоніння сумнівним моральним вартостям, домінування прагматизму та раціоналізму – це реалії сучасного молодіжного середовища, зокрема шкільного та студентського. Такий стан серйозно непокоїть педагогічну спільноту, саме на неї покладена відповідальна місія – виховання молодого покоління в дусі загальнолюдських моральних ідеалів. Адже висококультурне суспільство може творити лише високорозвинений, перш за все високодуховний народ.

Із глибини ХІХ ст. дійшов до нас і став актуальним вислів Феофана Затворника: «Духовність є нормою людського життя». Його творчо доповнює думка сучасного українського композитора Є.Станковича: «Духовність безмежна як людське життя. Все, що чинить людина, її вчинки, її дії на цій землі пов'язані з поняттям духовності». Це змушує нас задуматись над питанням: «Що може зробити викладач, щоб з життя сучасних студентів, перш за все – майбутніх вчителів, не зникли його духовні основи?».

Сьогодні спостерігаємо прояви активного педагогічного пошуку щодо розв'язання окресленої проблеми. Дослідниця Т.Щериця переконує, що музично-культурне зростання майбутнього вчителя музики є частиною розв'язання більш важливої проблеми розвитку духовності особистості та суспільства [8; 6-9]. Цікаві методичні знахідки пропонують науковці Л.Аристова, О.Успенська, О.Шевнюк та ін., які активно використовують духовне мистецтво в шкільному художньо-естетичному вихованні. Не стоять осторонь і викладачі РДГУ. До теми «Духовна музика і культурне зростання особистості» неодноразово звертаються І.Григорчук, Л.Радковська, Т.Прокопович та ін. О.Гумінська, розробляючи власну концепцію музичного виховання школярів, передбачає для засвоєння учнями середніх класів тему шкільного курсу Музика «Музика в храмі» [2].

Запропонована стаття є спробою узагальнення досвіду автора у практиці фахової підготовки вчителів музики та художньої культури. Предметом даного дослідження стали методичні аспекти використання духовних творів в курсі Історія української музики.

Оскільки ключовим поняттям нашого дослідження є термін «духовність», спробуємо окреслити його зміст. Довідникова література пропонує наступні тлумачення: «Духовність – властивість душі, що виявляється у переважанні духовних моральних та інтелектуальних інтересів над матеріальними» [3; 201]. Особистісна духовність виявляється в людяності, сердечності, відвертості, щирості до інших людей... Духовність несумісна з егоїзмом, черствістю, орієнтацією на матеріальну вигоду. Втрата духовності – це втрата людяності [4; 117].

На думку М.Ратко, її проявами є архетипи краси, природи, софійності буття, серця та ін. Ми віримо в одухотвореність природи, її красу та досконалість, божественну гармонійність світу речей. Людська душа відіграє визначальну роль в емоційному житті українців. Поклики їх серця завжди переважають над формалізмом розуму [6; 48-55]. Саме тому у духовній скарбниці українського народу зберігаються та примножуються численні пам'ятки мистецтва, зокрема музики. «Ніщо так не підносить душу, не окрилює її, не віддаляє від землі, ...як узгоджена мелодія і керовані ритмом божественні співи», – говорив Іоанн Златоуст. Засновник гуманістичної педагогіки ХХ ст. В.Сухомлинський є автором слів, що повинні стати девізом кожного викладача-музиканта: «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати

музику і діставати насолоду від неї. Без музики важко переконати людину, що вступає у світ, у тому, що людина – прекрасна, а це переконання по суті є основою... моральної (отже, можемо уточнити – духовної) культури» [7; 53].

Викладаючи історію вітчизняної музики для майбутніх освітян, як носіїв духовності, наголошуємо на наступному: поняття «духовна музика» має декілька значень. Так, у більшості студентів воно викликає асоціації з релігійною, храмовою, музикою біблійного змісту, присвяченою вічним темам людського існування. Отже, майбутній вчитель музики повинен пам'ятати, що у вузькому сенсі духовною вважається культова музика, тобто та, що створюється для богослужіння. Вона виконує функцію посередниці між світом земним і світом «горнім». Тому в духовній творчості спостерігаємо відмову від життєвої асоціативності, мінімальну суб'єктивність, уникання надмірної емоційності. Тут панує світ високих, далеких від буденності образів. Їх сприйняття вимагає зосередженості, заглибленості, осмисленості [5; 7]. На заняттях з історії музики (теми: «Хоровий концерт та його творці», «Музичне мистецтво Західної України др. пол. XIX ст.») пропонуємо студентам прослухати «Херувимську» А.Веделя та «Херувимську» (знаменну); знаменний розспів «Богородиця Діво, радуйся» та твір на цей же канонічний текст М.Вербицького. Обговорення особливостей музичної образності вказаних творів дозволяє студентам усвідомити, що духовна музика включає обіходні та концертні твори. Результатом порівняльної характеристики мовних особливостей вказаних творів можуть стати висновки, що поглиблюють розуміння цього поняття. Зокрема, обіходним піснеспівом показові:

- суто церковна призначеність;
- домінування слова над музикою, яка виконує допоміжну роль;
- простота засобів музичної виразності;
- переважання речитативно-декламаційної мелодики;
- дотримання строгих правил творення – релігійних канонів, тому – мала авторська індивідуалізованість музичних творів (середньовічний афоризм говорить: «Людина – піщинка в руці Божій»);

- доступність виконанню непрофесійних хорових колективів.

Концертні духовні твори характеризуються такими проявами:

- призначені для концертного виконання та святкових церковних служб;
- їх музична образність є самостійною і часто домінує над словом. У численних зразках поетична та музична образність співіснують, взаємно збагачуючись;
- більш складні у порівнянні з обіходними засоби музичної виразності;
- використання різних типів мелодики (кантиленної, пісенної, декламаційної та ін.);
- яскраво виражені впливи світської музичної творчості, оскільки досить часто автори – світські композитори;
- відчутна авторська індивідуальність та національна своєрідність;
- вимагають високого виконавського рівня, виконуються переважно професійними хоровими колективами [5; 52].

Викладаючи курс «Історія української музики» на засадах кредитно-трансферної системи, що акцентує індивідуальну та самостійну навчальну діяльність студентів, ми передбачили наступні ІНДЗ професійно спрямованого типу:

- Систематизувати жанри обіходних піснеспівів; виділити ті, що можуть бути засобом музичного виховання учнівської молоді. Розробити інформаційне забезпечення процесу їх сприймання.

- Укласти довідник для школярів із теми «Духовна музика».

- Розкрити зміст основних номерів Всенощної (Літургії). Підготувати вступну бесіду до сприймання окремих з них учнями середніх класів.

- Підготувати вправи для сольфеджування на матеріалі обіходних піснеспівів та концертних духовних творів, адаптувавши їх до шкільних програм «Музика».

- Виявити навчально-виховний потенціал духовної творчості М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського.
- Здійснити художньо-педагогічний аналіз культових творів М.Лисенка, М.Леонтовича, Л.Дичко.

Оскільки серед студентів, що вивчають названу дисципліну, є майбутні вчителі художньої культури, то на заняттях курсу, ми сприяли збагаченню їх культурологічної освіти, моделюючи види шкільної художньо-виховної діяльності, використовуючи інтеграційний підхід, тобто поглиблюючи практичну спрямованість навчального процесу. Наведемо приклади окремих застосовуваних нами форм роботи.

1. Організація обміну думками з питання «Символічний сенс храмового мистецтва» доцільний у процесі вивчення музичного мистецтва Київської Русі, зокрема знаменного розспіву, провідними рисами якого є монодичність, чоловіча а капельність, що символізують основні ідеї християнства.

2. Сольфеджування мелодій окремих піснеспівів церковних служб. Наприклад, грецький розспів «Благослови, душе моя, Господа» супроводжується коментарями: цей твір розповідає про створення Богом гармонійного світу, славить Божественну могутність та мудрість. В християнському храмі його виконання поєднується з символічною дією – закриттям царських врат: за свої гріхи людина була вигнана Творцем з Раю. Сольфеджування знаменної «Херувимської» дає підстави нагадати, що під час її звучання царські врата відчиняються, даючи надію на прилучення до Небесного Царства.

3. Творчі вправи: створення різних ритмічних та мелодичних варіантів молитов «Отче наш», «Вірую». Пояснення: віруючі, присутні на Службі Божій, є учасниками церковної дії, тому окремі піснеспіви виконуються усіма християнами. Саме такими є вище наведені молитви.

Оскільки в курсі «Історія української музики» часто звертаємось до культових музичних зразків, вважаємо доцільним наступне завдання для самостійної роботи студентів: дібрати музичні твори поза релігійного змісту, що є носіями вічних людських цінностей, а тому можуть називатись духовними. Наведемо результати студентських пошуків щодо вирішення поставленого завдання.

Приклад 1. Образ гармонії людини з оточуючим світом, зокрема природою (піснеспів «Благослови, душе моя, Господа» Я.Яциневича) є співзвучним змісту кантати «Чотири пори року» Л.Дичко. Цитовані тексти обрядової пісенності, народне звучання мелодій створюють враження величного дійства, що славить єдність людини-трударя і матінки-землі.

Приклад 2. Образ материнського подвигу, оспіваний в молитві «Богородице Діво, радуйся» М.Вербицького, поглиблюється мужньою скорботою хорової обробки М.Леонтовича «Козака несуть» та настроєм жіночого горя у хорі «Із-за гори сніжок летить». Ці твори, народившись із джерела козацької пісенності, генієм М.Леонтовича перетворились на пісні-реквієми, що викликають асоціації з такою православною службою, як панахида.

Приклад 3. Образ гріха, духовної смерті перегукується з музичними образами зла, насильства, створеними Б.Лятошинським в Симфонії № 3. І хоча традиційно драматургію цього твору пояснюють через категорії війни та миру (епіграф «Мир переможе війну»), зміст симфонії є загальнолюдським: боротьба світлого начала із проявами зла та мороку.

Приклад 4. Стан піднесеності, радості з приводу воскресіння Ісуса Христа («Воскресенський канон» М.Дилецького, Хоровий концерт № 15 Д.Бортнянського) є кульмінацією Всенощної. Близьким йому, на нашу думку, виявився образ оживання, «проростання» («Оживуть степи, озера»), віри в торжество життя, що завершує величну кантату «Радуйся, ниво неполитая» М.Лисенка.

Таким чином, духовна музика (у широкому розумінні) є носієм морального, гуманістичного змісту. Потужний морально-етичний потенціал робить її зразки необхідними у процесі професійної підготовки майбутніх вчителів музики. З огляду на спеціальність

студентів, вважаємо: в курсі «Історія музики» виявлення морального сенсу творів, що вивчаються згідно програми, повинне стати не менш важливим, ніж здійснення їх мистецтвознавчого аналізу. Майбутньому вчителю важливо переконатись: шлях осягнення музичної духовності – проникнення в глибину її змісту, встановлення духовного зв'язку між серцем слухача та мистецьким образом.

Джерельні приписи

1. **Гончаренко С.У.** Український психологічний словник / С.У. Гончаренко. – К.: Либідь, 1997. – 275 с.
2. **Гумінська О.О.** Вивчення музики. 5-8 класи / О.О. Гумінська, Л.І. Туровська. – Тернопіль: Богдан, 2009. – 72 с.
3. **Духовність** / Серія «Европейская энциклопедия» / Гл. ред. В.С. Дудик. – Кн. 1. – К.: Европейская энциклопедия, 2008. – 688 с.
4. **Дьяченко М.И.** Психологический словарь-справочник / М.И. Дьяченко, Л.А. Кандыбович. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001.
5. **Кошмина И.В.** Русская духовная музыка. – В 2 кн. / И.В. Кошмина. – М.: Владос, 2001.
6. **Ратко М.** Світ українського бароко / М.Ратко // Мистецтво і освіта. – 2002. – № 4. – С. 48-55.
7. **Сухомлинський В.О.** Народження громадянина / В.О. Сухомлинський // Вибр. тв.: У 5 т. / Ред. кол. О.Г. Дзевєрін та ін. – Т. 3. – К.: Радянська школа, 1976. – С. 5-228.
8. **Щериця Т.** Духовність і музична культура майбутніх учителів музики / Т.Щериця // Мистецтво та освіта. – 2005. – № 4. – С. 6-9.

Резюме

Розглянуті методичні підходи використання духовної музики в курсі «Історія української музики». В якості основного підходу обрано міжпредметна інтеграція.

Ключові слова: духовність, духовна музика, навчання.

Summary

The author of this article considered some methodical approaches of using sacred music in the high-school course, witch called «History Of Ukrainian music». The integration of subjects is the leading approach.

Key words: spirituality, sacred music.

УДК 78.07(477-25)«2000-2010»

*Давидовський К.Ю. – викл.-методист Київського
ін-ту музики ім. Р.Глієра, пошукувач НАКККІМ*

**МИСТЕЦЬКІ ПРОЕКТИ – МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ
«КИЇВСЬКІ ЛІТНІ МУЗИЧНІ ВЕЧОРИ»
ТА «МІЖНАРОДНА ЛІТНЯ МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ» –
У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ КИЄВА 2000-2010 РР.**

Стверджуючи гуманістичну етику, незалежна українська держава розглядає людину як найвищу цінність і ставить за мету забезпечення духовного, культурного та інтелектуального розвитку особистості. Це створює надійний ґрунт для формування нового культурно-мистецького середовища. Чільне місце в цьому процесі посідає найстаріший музично-освітній заклад – Київський інститут музики ім. Р.Глієра.

Векторна палітра, що обумовила діяльність цього закладу в період розбудови незалежної держави, значно ширша і не обмежується музично-освітніми проблемами. Зміна в її культурному просторі естетичних ідеалів та художніх орієнтирів при високому професіоналізмі в справі підготовці мистецьких кадрів (й нетрадиційних для радянської системи музичної освіти – естрадних музикантів, звукорежисерів) та розвитку національної музичної культури створила плідне підґрунтя для нових культурно-мистецьких ініціатив, передусім Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В.Горовиця, фестивалів мистецтв: «Шевченківський березень», «Київські літні музичні вечори», «Віртуози планети», Міжнародної літньої музичної академії, Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України», регіонального конкурсу-огляду юних піаністів ім. О.Вериківської, випуск наукової мистецької збірки «Київське музикознавство» тощо.

Ці та багато інших культурних та науково-мистецьких заходів залучають чимало учасників, організаторів, музикантів-виконавців та науковців музичної культури, привертають увагу публіки, музичної критики, мас-медіа тощо і таким чином сприяють формуванню нового культурно-мистецького середовища Києва.

У науковій літературі поняття «середовище» визначається як сукупність умов (природних, суспільних, соціально-побутових і духовних), в яких відбувається діяльність людини; як оточення особистості, пов'язане з нею спільністю життєвих умов, занять, матеріальних і духовних інтересів, фізичними та соціальними умовами тощо [1; 669]. Дослідники розглядають мистецьке середовище як явище, що створюється митцями як суб'єктами культури і мистецтва та соціальної групи, або що створюється в процесі взаємодії митців із буттям [2]; як інститут і певним чином організований процес виробництва, відображення, зберігання і споживання художніх образів, культурних цінностей. В дослідженнях із мистецтвознавства мистецьке середовище виступає в якості теоретичної моделі, інтеграційної константи. Так, Ю.Лотман зазначав, що художник у своїх роботах повторює образ життя, властивий об'єктивній реальності. Оточуючі художника події та явища виявляються в певній матеріальній моделі, системі відносин [3; 318-319]. Л.Крупеніна так визначає мистецьке середовище міста: «це структура взаємодій (перш за все, соціальних), представників різних видів мистецтва, критиків, інтелігенції, меценатів з приводу мистецтва, яка склалася в міському культурному просторі» [4; 185].

Спрощене, проте зрозуміле пересічній особі, тлумачення терміну «мистецьке середовище» можна знайти в мережі Інтернет. Так, «Вікіпедія» надає таке визначення: «Мистецьке середовище – поняття, що характеризує сукупність властивих даному суспільству культурних цінностей, звичаїв і звичок». Зарубіжні сайти дають і такі версії визначення: «культура, що оточує тебе» [5], «те, що має глибокий вплив на локальну націю, установу, особистість» [6].

Множинність визначень і тлумачень терміну «мистецьке середовище» свідчить про те, що його необхідно розглядати як комплексне поняття, мистецький простір із пам'яттю людського загалу в системі різноманітних образно-знакових координат: художніх текстів, знаків, символів, звуків тощо.

Таким чином можна зробити висновок: залежно від конкретних потреб і об'єктивних умов, що складаються історично, людина засвоює відповідний текст і звертається в процесі творчої діяльності до тих чи інших еталонних моделей культурного середовища, споживаючи і перетворюючи їх.

Масштаби дослідження дозволяють зупинитися лише на двох мистецьких проектах, що започатковані і проводяться на базі Київського інституту музики ім. Р.Глієра, – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» і Міжнародна літня музична академія – і постійно демонструють зростання інтересу до них київського культурно-мистецького середовища. Ініціаторами проектів є співробітники інституту та дирекція Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В.Горовиця. Створювані ними заходи залучають велику кількість активних учасників, організаторів, музикантів-виконавців, що починають свій творчий шлях, а також тих, що вже досягли світового визнання в галузі музичної культури.

Щорічний Міжнародний музичний фестиваль «Київські літні музичні вечори», заснований 1998 р. наслідує європейську традицію проведення концертів на відкритих сценічних майданчиках. З часу його заснування концерти відбуваються впродовж двох літніх місяців щосуботи і щонеділі на Літній естраді Центрального парку культури і відпочинку столиці України – місті Києві. Концертні програми презентують твори класичних і сучасних композиторів у виконанні симфонічних, камерних, духових оркестрів, ансамблів, хорових і джазових колективів та солістів. За час існування фестивалю в них брали участь солісти та колективи з Австрії, Беларусі, Вірменії, Великої Британії, Греції, Естонії, Ізраїлю, Іспанії, Італії, Казахстану, Китаю, Кореї, Латвії, Литви, Македонії, Мексики, Нідерландів, Нової Зеландії, Норвегії, Польщі, Росії, Сербії, США, Туреччини, Франції, Югославії, Японії.

Центральний парк культури і відпочинку Києва, де відбуваються концерти, був заснований ще у XVIII ст. й залишається одним із найулюбленіших місць відпочинку киян і гостей столиці. У 20 роки ХХ ст. на літній естраді ЦПКВ з просвітницькими концертами виступали О.Глазунов, С.Прокоф'єв, В.Горовиць, Н.Мільштейн за участю симфонічних оркестрів під орудою Р.Глієра, Ф.Блуменфельда, а в 50-х роках із серією творів світової музичної спадщини Натан Рахлін.

Літній фестиваль приваблює киян, численних туристів із різних країн світу – адже його концерти проходять у сезон, коли більшість театрів і концертних зал закриті, а на Літній естраді слухачька аудиторія має можливість насолоджуватись концертними програмами. За роки існування Фестивалю в його рамках пройшло 332 концерти, в яких представлено понад 700 солістів і 150 колективів із 28 країн світу [7].

До видатних і в той же час характерних для останнього, XIII Фестивалю концертів, можна віднести «Джазові вечори пам'яті Симоненка», що відбулися 19-20 червня 2010 р. на сцені Маріїнського парку як традиційний фестиваль у фестивалі в рамках «Київських літніх музичних вечорів» за участю випускників естрадного відділу коледжу і кафедри джазу Київського інституту музики ім. Р.Глієра.

У липні 2010 р. виповнилося 70 років від дня народження знаменитого українського джазмена – дослідника, пропагандиста і засновника професійної джазової освіти в Україні, Володимира Симоненка. Він став відомим і як автор-укладач і видавець першої для радянського культурного простору нотної збірки «Мелодії джазу». На той час (1970 р.) Симоненко виступав у різних київських джаз-бендах і, окрім іншого, організував перший в Києві джаз-клуб із символічною назвою «Мрія». Одночасно з роботою над словником-довідником «Лексикон джазу» він, як і раніше, організував джазові концерти, які особисто

супроводжував пізнавальними тематичними бесідами, вів цикл передач «Абетка джазу» на Українському радіо. 1980 року в Київському державному вищому училищі ім. Р.Глієра за ініціативою В.Симоненка створено відділ «Музичне мистецтво естради», який за змістом, прагненням Симоненка і вже тоді зрозумілій значущості для українського джазу, можна було б назвати «Мрія-2».

І ще 8 років завдяки творчій діяльності Володимира Степановича в Києві проходив масштабний український джазовий фестиваль «Голосєєво-88», а пізніше з'явилася «Джазова асоціація України». Поза сумнівом, в його планах була ще не одна українсько-джазова «мрія» – створення вищого факультету джазового мистецтва, яка здійснилася вже після смерті митця.

На XI Фестивалі презентувався ексклюзивний мистецький проект – «Державний іспит 2008». Складання державних іспитів з ансамблевої гри перед відкритою аудиторією набуває рис традиції. Так, у сезоні 2010 р. на літній естраді ЦПКВ відбувся відкритий державний іспит на отримання кваліфікації «Артист ансамблю» Факультету музичного мистецтва (клас викл. Лебедевої Н.В.). Професійну майстерність і артистизм молодих виконавців разом із широкою слухацькою аудиторією оцінювала державна комісія у складі якої провідні педагоги-музиканти України.

У 2000 році, після створення факультету музичного мистецтва КДВМУ ім. Р.Глієра (тепер інституту музики ім. Р.Глієра) талановита молодь має можливість отримання вищої професійної джазової освіти. В інституті працюють відомі музиканти-фахівці джазової музики – лауреати джазових фестивалів, концертує виконавці.

Серед низки спеціальних дисциплін, що виховують професійного джазового музиканта, особливе місце посідає гра в ансамблі. Ансамблеве музикування – основа мистецтва джазу, тому в процесі гри саме в джазовому ансамблі виховується той необхідний комплекс вмій та навичок, що формує джазового виконавця.

У згаданому концерті – державному іспиті – мистецтво ансамблевої гри демонстрували випускники класу ансамблю відомого джазового музиканта Н.Лебедевої, яка понад 15 років працює в інституті, успішно поєднуючи педагогічну роботу з активною концертною діяльністю. Н.Лебедева – постійний учасник джазових фестивалів у Латвії, Польщі, Україні, музичний директор та бенд-лідер Міжнародного дитячого джазового фестивалю «Атлант-М», засновник і бенд-лідер власного джаз-тріо (Тріо Наталії Лебедевої), учасник джазових вечорів пам'яті В.Симоненка, Міжнародного фестивалю «Київські літні музичні вечори».

20 червня 2010 р. на згаданому XIII Фестивалі відбувся також відкритий державний іспит випускників-джазистів на отримання кваліфікації «диригент оркестру». В програмі концерту звучали джазові композиції у виконанні біг-бенду КІМ ім. Р.Глієра.

Кваліфікацію «диригент оркестру» студенти обирають як допоміжну після 3-х років навчання у ВНЗ. До комплексу спеціальних знань і навичок входять такі дисципліни, як диригування, читання партитур, аранжування, методика й практика роботи з художнім колективом.

Створений у 1983 році біг-бенд завжди брав активну участь у концертному житті естрадного відділу КІМ ім. Р.Глієра. У різні роки ним керували А.Шарфман (1983-1995 рр.), Г.Стрілець-Стрілецький (1995-1997 рр.), заслужений діяч мистецтв України О.Шаповал (1998-2009 рр.), випускник КІМ ім. Р.Глієра Денніс Аду (з 2010 року). На базі факультету музичного мистецтва в 2003 році сформовано склад нового біг-бенду, який сьогодні виступає з концертами естрадного й джазового спрямування.

До видатних подій XIII Міжнародного фестивалю «Київські літні музичні вечори» можна віднести концерт класичної музики, присвячений пам'яті Богодара Которовича – видатного діяча музичного мистецтва світу, Народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т.Шевченка, лауреата премії ім. В.Вернадського фонду «Україна ХХІ ст.», член-кореспондента Академії мистецтв України, одного із фундаторів української

професійної скрипкової школи, засновника Національного камерного ансамблю «Київські солісти». Ці почесні звання й сфери діяльності не вичерпують усі параметри його багатогранної творчої постаті, рівновеликій як виконавця, так і педагога. Б.Которович – український музикант, єдиний скрипаль в світі – не італієць, удостоєний честі дати два концерти на легендарній скрипці Паганіні за межами Італії.

У травні 1999 р. мер італійського міста Генуя спеціальним рейсом привозив до Києва скрипку Паганіні «Канон» роботи Гварнері дель Джезу для двох концертів Б.Которовича, що пройшли з небувалим успіхом у кращих залах міста.

У концерті пам'яті великого скрипаля, що став однією з кульмінацій Фестивалю, прозвучали твори Ф.Мендельсон-Бартольді, В.Каліннікова, П.Чайковського та А.Шнітке, які виконували Національний камерний ансамбль «Київські солісти» під орудою Заслуженого діяча мистецтв України Д.Логвіна та солісти М.Которович і С.Топоренко [8].

Фестиваль Київські літні музичні вечори проходить пліч-о-пліч з іншим, не менш цікавим мистецьким проектом, який проводиться на базі інституту музики й ініційований дирекцією Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В.Горовиця, – Міжнародною літньою музичною академією. Щорічним сесіям Академії передувало створення «Школи виконавської майстерності», задум якої виник під час проведення II Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В.Горовиця у 1997 р. Перші ж майстер-класи провідних музикантів-педагогів світу – У.Томсона (Австралія), В.Крайнева (Росія), Н.Фішер (Велика Британія), Д.Іоффе (Ізраїль), А.Вібровські (Польща), Я.Касмана (США), визнаних українських професорів І.Рябова, В.Козлова, Б.Архімовича, Ю.Кота, – стали значними віхами вітчизняного музичного життя.

Із 2000 року «Школа виконавської майстерності» перетворилась у «Міжнародну літню музичну академію» – систему майстер-класів видатних музикантів-майстрів виконавського мистецтва. Її слухачі отримують індивідуальні консультації, відкриті уроки та можливість грати соло, з оркестром та виступати у складі камерного ансамблю. За період існування «Академії» елітна спільнота славетних педагогів з Австралії, Ізраїлю, США, Франції, Німеччини, Великої Британії, Нідерландів, Туреччини, Росії, України поділилась своїм професійним досвідом із 562 молодими музикантами з 15 країн світу. Майстер-класи Міжнародної літньої музичної академії відбуваються на базі інституту музики. Заняття відкриті для слухачів «Академії» та публіки. У сезоні 2010 р. в «Академії» навчалися 48 слухачів з України, Нідерландів, Росії, Румунії і США. 24 учасника брали участь у майстер-класах із дисципліни «Гра з оркестром» [9].

Як завжди, до викладання в «Академії» запрошено авторитетний склад професорів: Я.Касман (США) – професор по класу фортепіано Алабамського університету в Бірмінгемі; Ю.Кот (Україна) – професор по класу фортепіано НМАУ ім. П.Чайковського; В.Руденко (Росія) – соліст Московської державної академічної філармонії; М.Лакірович (США) – професор по класу скрипки Longy School of Music у Бостоні; М.Кугель (Бельгія) – професор Королівської консерваторії м. Гент (Бельгія) та Королівської консерваторії м. Маастрихт (Нідерланди).

Слухачі академії виступали у супроводі Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (худ. кер. і гол. диригент – народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка В.Сіренко). В концертах також брали участь запрошені диригенти – Ж.Коен (Велика Британія) та В.Жадько (Україна).

Міжнародна літня музична академія пропонує слухачам широку виконавську практику на Міжнародному фестивалі «Київські літні музичні вечори», концерти якого відбуваються на відкритій сцені біля Маріїнського палацу і збирають тисячі киян та гостей столиці.

Таким чином, ці два творчих проекти поєднані подвійною метою – надати можливість молодим музикантам наблизитися, під керівництвом всесвітньо відомих викладачів, до міжнародного рівня виконавської майстерності та задовольнити потреби киян у подальшому

споживанні еталонних моделей високопрофесійного класичного музичного мистецтва, сприяти формуванню сучасного мистецького середовища Києва.

У цьому контексті можна розглядати постійно діючі мистецькі проекти як приклад створених у процесі творчої діяльності митців Київського інституту музики ім. Р.Глієра існуючих еталонних моделей київського мистецького середовища. Значення таких мистецьких проектів, що виводять талановиту музичну молодь на міжнародний рівень музичної освіти й професійної діяльності та не мають аналогів у інших ВНЗ України, важко переоцінити. Воно полягає не тільки в створенні широкого резонансу в музичній громаді міста, а й у впливі на формування сучасного культурно-мистецького середовища Києва. Як відзначала преса, концерти цих проектів переконують «наскільки великий у нас потяг до мистецтва і зокрема до музики, адже глядацька зала так і не змогла вмістити всіх бажаючих» [10].

Джерельні приписи

1. *Філософський словник соціальних термінів* / Під заг. ред. В.П. Андрущенко. – 3 вид., допов. – К.; Х.: Р.И.Ф., 2005.
2. *Бітаєв В.А.* До питання взаємоадаптації соціокультурного середовища і людини / В.А. Бітаєв // Вісник ДАКККиМ. – К., 2000. – № 1.
3. *Лотман Ю.* Об искусстве / Ю.М. Лотман. – С.-Пб.: Искусство-СПБ, 2000.
4. *Крупеніна Л.* Творча спілка як культуроутворюючий чинник міського середовища (на матеріалі діяльності Товариства південноросійських художників в Одесі на межі ХІХ-ХХ століть) / Крупеніна Лідія Валеріївна: дис... канд. культурології: 26.00.01 / Таврійський національний ун-т ім. В.І. Вернадського. – Сімф., 2009.
5. www.uk.wikipedia.org
6. www.answers.yahoo.com
7. *Летние музыкальные вечера: без занавеса* // Зеркало недели. – 2010. – 29 мая-4 июня. – № 20.
8. *Антонечко А.* Место встречи – парк /Алиса Антонечко // День. – 2010. – 30 червня.
9. *Пірієв О.* У Києві відкрилася Літня музична академія / Олександр Пірієв // Music-review. – 2010. – 30 червня.
10. *Кривда М.* Музика не залишає байдужих / Марина Кривда // Зеркало недели. – 2010. – 9 июля.

Резюме

Йдеться про творчу діяльність Київського інституту музики ім. Р.Глієра.

Ключові слова: мистецький проект, мистецьке середовище, творча діяльність.

Summary

R.Glier Kyiv Institute of Music is the oldest musical educational establishment of Ukraine and famous not only for its graduates – musicians, but also for its unique art projects. Researched are the latter two ones – International Festival «Kyiv Summer Music Evenings» and International Summer Music Akademi, their influence on Kyiv art environment.

Key words: art project, art environment, creative activity.

УДК 94:341.241.7(477+569.4)

Давидчук С. – аспірант РДГУ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАХОДИ В УКРАЇНО-ІЗРАЇЛЬСЬКИХ ВІДНОСИНАХ

Культурні зв'язки України та Ізраїлю доволі широкі та різнобічні. Вони охоплюють практично усі галузі культури та мистецтва. Проведені ж заходи почасти були масштабними із залученням широкого спектру діячів. Це зумовлює важливість наукового аналізу культурних заходів.

Джерельну базу складають значною мірою єврейські періодичні видання в Україні та поточний архів Міністерства культури і туризму.

Наукової розробки означеної теми торкалася харківська дослідниця О.Балера [1]. Її стаття висвітлює культурні заходи окремих галузей мистецтва.

Україно-ізраїльські заходи в сфері культури можна розділити на універсальні, що торкалися різних культурних галузей – Дні культури, Дні Ізраїлю в Україні та галузеві.

У лютому-квітні 2004 р. уже втретє проведено Дні єврейської культури, приурочені до 145-річчя від дня народження єврейського письменника українського походження Шолом-Алейхема. Організатори заходу – Міністерство культури і туризму, Державний комітет у справах національностей і релігії, Міжнародна громадська організація «Джойнт», Єврейська Агенція «Сохнут-Україна» та Єврейська Конфедерація України [7; 3]. Відповідні вечори, вистави і концерти проведено у Києві, на батьківщині Шолом-Алейхема – в с. Вороньків, поблизу Переяслав-Хмельницького та в містах, де проживають єврейські громади.

Найпомітнішою подією культурної взаємодії стало проведення Днів ізраїльської культури в Україні та Днів української культури в Ізраїлі. Перші Дні – квітень-травень 2002 р. [1; 17]. Дні ізраїльської культури проведено 12 квітня – 2 червня 2005 року. Організатори – Посольство Держави Ізраїль, Ізраїльський культурний центр при Посольстві, Єврейське Агентство «Сохнут», американська єврейська організація «Джойнт», що проводили захід за сприяння підприємства «Україна-арт» та Міністерства культури і мистецтв. Із нагоди їх відкриття віце-прем'єр-міністр М.Томенко заявив, що завдяки зусиллям ізраїльського посла Н.Бен-Амі два народи і країни є партнерами, яких не можна посварити і які на далі будуть разом. У відповідь посол повідомила, що Дні – масштабний культурний проект, що охоплює усі мистецькі сфери, і сприятиме тісним контактам між народами [3; 3]. Характерним було проведення заходів на тлі зміни влади в Україні і активізації зовнішньої політичної діяльності. Тоді проводили вистави у великих містах. Однак найбільш масштабний успіх мали Дні культури 7-12 вересня 2007 р. Ізраїлю в Україні і 24-29 квітня 2007 р. України в Ізраїлі. Ініціатором проведення даних заходів з українського боку виступив Уряд, як це видно з його доручення № 334 28/2/1-06 від 20.09.2006 р., яке згадується в письмових зверненнях Міністра культури Ю.Богуцького до голови ВР О.Мороза і Прем'єр-міністра В.Януковича від 27.03.2007 року. У них міністр інформував про здійснені заходи, узгоджував робочі моменти підготовки [23, 24]. З ізраїльського боку найпевніше теж були ініціатори. Депутат Кнесету Л.Шемтов просила у Міністра сприяти в отриманні віз членам української делегації до Ізраїлю [19]. В МКТ просили прислати для деяких із них іменні запрошення [21]. Л.Шемтов також визнала в одному з інтерв'ю, що ідея проведення Днів в Ізраїлі з'явилася під час її візиту до України в жовтні 2006 р. [9]. До неї зверталось підприємство «Український державний центр мистецтв» із пропозицією проведення означених заходів [16]. Дні культури в Ізраїлю обговорено під час зустрічі Ю.Богуцького із послом Ізраїлю [13; 2].

Відкриття Днів ізраїльської культури в Україні відбувалося в Національній музичній академії ім. П.Чайковського. Україну представляли Ю.Богуцький, віце-прем'єр-міністр з гуманітарних питань Д.Табачник, заступник Ю.Богуцького, Т.Кохан, керівник Головної

служби гуманітарної політики та з питань збереження національно-культурного надбання О.Биструшкін, ректор академії В.Рожок; Ізраїль – міністр туризму І.Аронович. На сцені встановлено прапори двох держав, звучали їх гімни [28; 1]. І.Аронович виголошував промову на івриті. На концерті виступали творчі колективи із Ізраїлю, яким вручено квіти від В.Юшенка, В.Януковича.

Промову з нагоди відкриття Днів культури виголосив і Ю.Богущий. Виступали флейтист А.Коган, піаніст-джазист А.Пташка, оперний співак Е.Шаповалов – виходець з України [3]. Проведено також концерти в Богуславі та Ірпіні, що проходили в місцевих будинках культури. Виступали естрадна група «Українці в Ізраїлі» (іврит та українська мова), співачка А.Резнікова (українська і російська мова, іврит), О.Яшин (ідиш). Від Ізраїлю Україну відвідали також очільник російськомовного 9 каналу Л.Блехман, помічник мера Бат-Яму Рафі Насі і група «Голоси Бат-Яму». 7 вересня відбулася спільна прес-конференція сторін в приміщенні Міністерства культури і туризму.

Ізраїльська делегація відвідала ряд відомих культурних місць – історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр», м. Умань, де поховано цадика Нахмана Брацлавського, меморіальний комплекс «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни», «Національний музей історії України», а також Національну оперу (опера Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй»). Їм провели екскурсії Києвом, відбулася їх зустріч з єврейською общиною в синагозі на вул. Шота Руставелі, 13; делегати відвідали музей під відкритим небом «Пирогово». В кінотеатрі «Жовтень» урочисто відкрито Тиждень ізраїльського кіно. В Умані гості ознайомилися з місцевими пам'ятками.

Великий успіх мали Дні культури України в Державі Ізраїль, проведені 24-29 квітня 2007 р. Метою заходу, згідно з його концепцією, були поглиблення культурно-мистецьких взаємин із Державою Ізраїль, популяризація української культури, підтримка майстрів мистецтва. Даний проект визначено як важливий крок на шляху до реалізації євроінтеграційних прагнень України [16; 1]. Обговорено проведення даного заходу між заступником Міністра закордонних справ Ю.Костенком і Н.Бен-Амі. Визначено його як важливу культурну подію, що сприятиме розвитку відносин між двома народами. На зустрічі у лютому 2007 р. обговорено підсумки україно-ізраїльської співпраці, зокрема – підготовку візиту В.Юшенка до Ізраїлю, IV засідання Міжурядової комісії з торгівлі і економічного співробітництва. Дні України внесено до плану заходів МКТ.

У ході проведення Днів української культури концерти відбулися в Бат-Ямі, Нетанії (за підтримки муніципалітетів міст). Виступали директор і художній керівник Національного академічного театру драми ім. Лесі Українки М.Резнікович, заслужені артисти України О.Крюкова, М.Одольська, художній керівник Національного академічного театру драми ім. І.Франка Б.Ступка, скрипаль О.Кульчицький, квартет «Гетьман», ансамбль «Калина», співачка Оксамита, група «Екс-Президенти», народний артист В.Талашко. Акторів зустрічали тепло; слухачі розпитували їх про Україну – для багатьох місце попереднього проживання. Захід проведено до Дня Незалежності Ізраїлю (в 2007 р. – 23 квітня) та через тиждень після виграшу Україною і Польщею конкурсу на проведення чемпіонату Європи 2012 р., до участі в підготовці якого запрошено ізраїльських інвесторів.

Програма перебування української делегації передбачала виступ Ю.Богущого Б.Ступки і В.Талашка на телеканалі «Ізраїль+» разом із послом України І.Тимофєєвим (вечір 24 квітня). Проведено зустріч у Кнесеті із Л.Шемтов, головою комітету з питань інтеграції, абсорбції та діаспори, «головним лобістом України в Ізраїлі» М.Нудельманом, з І.Ароновичем, віце-прем'єр-міністром і міністром стратегічного планування А.Ліберманом, Ралебом Маджаделе – Міністром культури, науки і спорту.

Офіційне відкриття Днів відбулося на центральній площі міста Нетанія. 26 квітня проведено зустріч із вихідцями з України в готелі «Давид Інтерконтиненталь». Цього ж дня – від'їзд до Бат-Яму, де відбулася зустріч із міністром абсорбції Зеєвом Боймом (у Тель-

Авіві), концерт-панахида за жертвами аварії на ЧАЕС; 27 квітня – екскурсія до району Мертвого моря, перебування в Беер-Шеві («столиці пустелі»). 28 квітня – відвідини Назарету і р. Йордан, концерт у Нацрат-Еліті. 29 квітня – екскурсії по Єрусалиму. Під час зустрічі Ю.Богуцького з офіційними колами: принесено вітання з Днем Незалежності Ізраїлю; наголошено на українському походженні багатьох видатних єврейських діячів (Шолом-Алейхема, Леона Піскнера, Іцхака Бен-Цві, Моше Шарета та ін.); обговорено збільшення присутності українців на ізраїльській музичній і театральній сцені, що відповідала б культурним інтересам вихідцям з України та відкриття українського культурно-інформаційного центру; наголошено на зусиллях України стосовно задоволення культурних потреб єврейської общини; обговорено питання визнання Голодомору 1933 року геноцидом і проблеми антисемітизму, а також майбутні Дні культури Ізраїлю в Україні. Наголошено, що завдяки активним дружнім контактам створюється атмосфера близького сусідства тісних дружніх зв'язків [27].

Центральним заходом цих Днів стало проведення концерту «З України, з любов'ю». Ансамбль «Калина» виконував народні пісні «Гаврило», «Шипшина», «Ряжені», «Задумали козаки», «Черемшина», «Маруся»; Олег Кульчицький – партії «Чардаш», «Жайворонок»; Б.Ступка виступав із уривком з вистави «Тев'є-Тевель» на основі однойменного твору Шолом-Алейхема. Квартет «Гетьман» – «Їхав козак за Дунай», «Вишеньки-черешеньки». В.Талашко – пісня з художнього фільму «В бой идут одни старики»; Г.Кричевський – «Осенний вечер», «Привокзальная»; О.Крюкова – «Червона рута», «Кава Начіла», «Екс-президенти» – «Моя єдина». Керівники проекту – заслужені діячі мистецтв В.Куцевалов і В.Коломієць.

Характерним є факт вітання тодішнього Прем'єр-міністра В.Януковича: «Дні культури – символ єднання народів, адже відомо, що найдієвішим шляхом до взаєморозуміння народів є культурна співпраця між їх народами...Зичу приємних вражень і гарного настрою, адже кращим провідником співробітництва між народами, безсумнівно, є могутня сила мистецтва» [4].

Українські делегати перебували на запрошення Кнесету. Правовою основою заходу було чинне законодавство, план роботи МКТ, згадане доручення і постанова КМУ «Про затвердження державної програми співпраці із закордонними українцями» від 26 липня 2006 року [№ 1034]. Продюсерське забезпечення – компанії «Аврора Афакот» і «Алеф Мафаїм». Захід сприяв піднесенню міжнародного іміджу України, інформуванню про її мистецькі здобутки і туристичний потенціал.

16-19 травня 2004 р. у Києві пройшли Дні Держави Ізраїль в Україні. Організаторами заходу виступили ізраїльське Посольство, фонд «Херен Хаесод» та «Сохнут-Україна» [6]. Для відвідувачів надано можливість ознайомитись з умовами працевлаштування й освіти в Ізраїлі. В межах розважальної програми проведено презентацію одягу провідної ізраїльської кутюр'є Шалви Бен-Галь і гала-концерти співаків з обох країн.

6-8 червня 2010 року в «Мистецькому арсеналі», в одному з найбільших і найкращих музеїв України, проведено Дні Ізраїлю. Серед іншого, представлено витвори живопису [10]. Проведено гала-концерт «Ізраїль вітає Україну». Одним з організаторів Днів виступав А.Шейнгайт – виконавчий директор київської міської єврейської общини та учасник національної спілки театральних діячів України. На іншому концерті «Україна вітає Ізраїль» виступали актори з Національного академічного оркестру народних інструментів, Театру піску з Харкова, ансамблю «Сохнуту», «Шофар», Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтв, переможниця «Серебряной волни» І.Розенфельд.

В Україні регулярно проходять Дні кіно Ізраїлю (на основі ст. 10 Угоди між Урядом України й Урядом Держави Ізраїлю про співробітництво в галузі освіти та культури від 12 січня 1993 р.). На них демонструють досягнення ізраїльської кінематографії, що торкається тем Голокосту, освоєння репатріантів у новому середовищі тощо. На одному з таких Днів

Україну відвідали ізраїльські режисери Б.Мафцір та Л.Горовіц; обговорювались спільні культурні зв'язки. Обидва режисери працювали на київських кіностудіях. У 2002 р. у київському планетарії продемонстровані документальні фільми – «Єрусалим – ворота часу», «Земля надії».

У грудні 2002 р. – Ізраїльський культурний центр організував показ фільмів ізраїльського режисера А.Ритая. У квітні-червні 2005 року, під час проведення Днів ізраїльської культури у Києві, Львові і Чернівцях, показано «Зламани крила» – кращий фільм 2002 р. у 9-ти номінаціях ізраїльської кіноакадемії. В Україні його представляв режисер В.Фрідман [1; 18]. Тоді ж в Одесі показано «Площу мрій», «Турецький марш», «За згодою», «Розслідування». Останні Дні кіно відбулися в лютому 2010 р. у київському кінотеатрі «Жовтень». Представлено фільми: «Вальс із Баширом» (автор і режисер – Арі Фольман, отримав «Сезар-2008» та «Золотий Глобус 2009» у номінації «Найкращий іноземний фільм»), «Нудл» (режисер – Айелет Манехемі), «З ким би побігати» (режисер – Овед Девідофф), «Медузи» (режисери – Шира Гефен та Єттар Керат, отримав «Золоту Камеру» за найкращий дебют на Канському кінофестивалі у 2008 р.). Дні кіно незмінно супроводжували проведення Днів ізраїльської культури.

15-18 квітня 2008 р. відбулися мистецькі акції, пов'язані із вшануванням пам'яті жертв Голодомору. В ході візиту делегати прибули до Посольства України, 16 квітня – прес-конференція, екскурсія в Яффі, зустріч із міністром закордонних справ палестинської автономії Р.Малікі та його заступником А.Субахом. О 20.00 в амфітеатрі міста Бат-Ям відбулося офіційне відкриття заходу із виконанням «Реквієму за померлими з голоду». 17 квітня – зустріч із головою комітету Кнесету з питань еміграції, абсорбції та діаспори, головою міжпарламентської асоціації дружби «Ізраїль-Україна» М.Нудельманом. Того ж дня проведено друге засідання Робочої групи з питань виконання домовленості, досягнутих під час ізраїльського візиту В.Ющенка у жовтні 2007 р. за участю очільника делегації, І.Тимофєєва, ІІ секретаря Посольства України Е.Пляскіна, заступника генерального директора МЗС Ізраїлю П.Авіві. Відвідано меморіальний комплекс «Ян-Вашем» В.о. І заступника міністра також виступив на російськомовному «9 каналі», відбувся також концерт-реквієм у театрі «Іерусалаїм», зала «Генрі Краун». Характерним було перебування на заході євреїв-старожилів, які пережили голод.

Було підписано Меморандум про організацію та проведення акцій, присвячених вшануванню пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 рр. між Міністерством культури і туризму, державним підприємством «Державне концертне агентство «Україна», з одного боку, та ізраїльською агенцією «Аврора Афакот» з іншого [22]. Документом передбачено з метою визнання голоду геноцидом українського народу в рамках інших заходів виконання «Панахиди за померлими з голоду» Є.Станковича на слова Д.Павличка у виконанні Національної Заслуженої Академічної хорової капели «Думка», мішаного хору, двох солістів, Симфонічного оркестру Національної філармонії України. Українська агенція брала на себе матеріальні витрати ізраїльської делегації (гонорари, добові, відкриття віз та інше), «Аврора Афакот» – наймання зал в Ізраїлі. Очевидно, що на основі цієї угоди і відбувались означені заходи в рамках візиту 15-18 квітня 2008 року. Дане Агенство є незмінним учасником багатьох обоюсторонніх культурних проєктів. Окрім цього, МКТ зверталось до депутата Кнесету Л.Шемтов, також активного учасника багатьох україно-ізраїльських культурних заходів, із пропозицією надати організаційно-методичну допомогу у проведенні заходу [15].

У січні 2001 року Єрусалимський театр «Нан» прийняв постановку п'єси івритомовного автора, репатріантки з Чернігова Д.Горен «Вона у відсутності любові і смерті». У вересні 2001 року київський «Театр на Подолі» під керівництвом В.Малахова поставив п'єсу ізраїльського драматурга Аліси Ольмерт «Фантазія для фортепіано в чотири руки». Допомогу в постановці надало Посольство Ізраїлю, захід відвідали автор твору та мер

Єрусалиму Е.Ольмерт [1; 15]. Наприкінці жовтня 2001 р. Б.Ступка виступав у кількох ізраїльських театрах із фрагментами вистави «Тев'є-Тевель» драматичного театру ім. І.Франка.

У липні 2002 р. Київський Державний театр драми і комедії на Лівому березі відвідав ізраїльський драматург Йосеф Бар-Йосеф і взяв участь у постановці п'єси власного авторства «Це велике море».

8-13 жовтня 2002 року проходив IV Міжнародний фестиваль театрального мистецтва, приурочений до святкування річниці Шолом-Алейхема «Мандрівні зірки» (Різноманітні заходи з нагоди ознайомлення з творчістю єврейських класиків України завжди були значущими і широкими культурними подіями). Тоді ж проведено виставу «Гойбеле і Демон» Ісаака Башевіца-Зінгера, лауреата Нобелівської премії та М.Фрідмана у постановці М.Резніковича [16; 94].

На IV Міжнародному фестивалі «Золотий лев» у Львові 2002 р. представлено ізраїле-німецьку п'єсу «Спочатку була пісня». У головних ролях – Мар'яна Садовська, що емігрувала до Німеччини з України та ізраїльтянка Вікторія Ханна [1; 16].

На початку 2005 року виходець із Чернівців, єрусалимлянин В.Воробйов працював у Чернівецькому музично-драматичному театрі над постановкою власної драми «Кабаре Брут». Прем'єра відбулася у лютому того ж року [1; 15].

У рамках проведення Днів культури Ізраїлю 2005 р. пройшли вистави Ханана Левіна «Торговці гумою» в Київському театрі драми і комедії на Лівому березі, «Забава» Едни Марії у Національному театрі російської драми ім. Лесі Українки та «Фантазія для фортепіано у чотири руки» Аліси Ольмерт у «Театрі на Подолі». У лютому 2009 р. Національний академічний драматичний театр ім. І.Франка звернувся з проханням про проведення гастролей в Ізраїлі [20]. Президент України видав доручення, на виконання якого МЗС розглянуло цю ініціативу. Посольство України повідомило, що партнером може виступити продюсерська агенція «Аврора Афакот продакшин». Готовність сприяти організації заходу виразило й МЗС, про що повідомлено Міністерство культури і туризму.

Міністр культури та туризму України В.Вовкун згадував в інтерв'ю ізраїльському журналісту С.Бриману про підготовку концерту «Україна вітає Ізраїль із 60-річчям» [30]. Єврейська Рада України організувала концерти «Шолом, Україно». Проходили обміни гастролями творчих колективів. Один із означених концертів, наприклад, пройшов у липні 2004 року у Києві в залі Центру культури і мистецтв. Брала участь у ньому 28 колективів із 20 міст України. Основні номінації – вокально-інструментальна, музика, вокал, танцювальні колективи і фольклор. Концерт мав значний успіх у глядачів.

Ізраїльське музичне мистецтво доволі розвинуте. Концентрація музикантів, музичних закладів найвища у світі. Чимало гастрольних поїздок до України зробила шоу-група «Мікс» із програмою «Українці Ізраїлю» (Існує також окрема однойменна музична група). Вони проводили концерти з метою зміцнення україно-ізраїльської дружби. Під час їх перебування у Нікополі в місті перебував генеральний директор Єврейського фонду України А.Монастирський. З ним обговорено діяльність місцевої єврейської общини. Наприкінці червня 2002 р. в Ізраїлі, за підтримки Об'єднаної Єврейської Общини України та «Сохнута», пройшли концерти 30 українських артистів із Харкова, Донецька, Луцька і Києва. Високо відзначили її виступи віце-спікер Кнесету Нудельман і мер Єрусалиму Е.Ольмерт. Українській групі вручено пам'ятні подарунки. [31].

2 березня 2009 р. у Дніпропетровську за підтримки Фонду В.Пінчука і Банку «Кредит Дніпро» відбувся концерт «Пори року». Активний учасник-Ваг Папаян – диригент і піаніст, викладач Тель-Авівської музичної академії, учасник знаменитого Ашодського симфонічного оркестру. Виконували твори Л.Бетховена, Ф.Шопена, «Кампанелу» Ф.Ліста. Він поєднував у виступі диригування і гру на роялі, традиційне для XVIII ст. Виступ отримав значний позитивний відгук глядачів.

Ашдодський симфонічний оркестр на чолі з Омрі Кадарі та органістом Різом Шахтер взяв участь в ізраїльській прем'єрі симфонії В.Бібіка – репатріанта з України. 7 симфонія призначена для органу та струнних інструментів. Написана Бібіком у Києві 1982 р., світова прем'єра – 1983 р. Концерт пройшов 23-30 січня в Лоді та Ашдоді [14].

В Єрусалимській російській бібліотеці відбулася читацька конференція на основі книги «До Землі Обітованої», що розповідає про український слід в освоєнні Палестини єврейськими поселенцями. Автори – Е.Грінберг і В.Левін. На заході виступали А.Мостославський, Б.Смехова (журналісти), Л.Цигельман, А.Кардаш (історики), які високо оцінили книгу [3].

Можна зазначити, що відродження івриту розпочалося від Бен-Єгуди – українського єврея, який у 1879 р. надрукував статтю в журналі «Ашахар» («Ранок») у Відні про необхідність вивчення давньої мови [34; 52]; після переселення до Палестини він продовжив відродження івриту.

Створення колективних землеробських об'єднань – кібуців – пройшло за участю саме вихідців з України. У рамках літературного проекту «Народи світу пишуть Біблію», який передбачає написання Св. Письма на всіх мовах, відповідні рукописні тексти в травні 2009 р. привезено до України – 55-ї за рахунком країни. Мета – зміцнення взаєморозуміння людей різних національностей.

Створення української частини тексту відбулося в Дніпропетровську – осередку єврейства в СНД. Першим записав вірш із розділу «Беїмбдер», що розповідає про мандрування євреями пустелею з Єгипту, мер міста І.Куліченко. Присутні на урочистості – головний рабин області Ш.Каменецький, голова місцевого представництва «Джойнту» Амір Бен-Цві, директор ізраїльського культурного центру О.Кароль та інші почесні гості, що зібралися в синагозі «Золота Троянда». Координатор проекту проф. А.Вайс ознайомив із листом створювача проекту А.Ральніка, в якому йшла мова про Біблію як джерело загальнолюдських цінностей, серед яких особливе місце посідають давні закони соціального захисту і справедливості [12]. Ш.Каменецький звернув увагу на важливість Книги Книг як духовної основи для людини. О.Кароль вказала на позитивне значення вивчення ТАНАХу (Старого Завіту) рідною мовою. Захід завершився виступом дитячого єврейського ансамблю «The Best» та місцевих виконавців. Все це проходило напередодні єврейської Пасхи.

У січні 2002 р. в Єрусалимі проведено вернісаж художніх робіт М.Андієвської – емігрантки з України до Німеччини. 734 роботи художниці зберігаються в музеях світу. В 12 країнах на той час відбулося 100 її виставок [2]. Крім цього, Е.Андієвська є автором 30 книг віршів. На означеному заході, серед інших, був присутній голова Спілки українських письменників Ізраїлю О.Деко.

Загалом, різноманітні культурні заходи демонструють значний потенціал двох країн, а також перспективність україно-ізраїльської культурно-мистецької співпраці. Вони отримали значимий успіх у відвідувачів та глядачів. Культурні заходи мають вагоме гуманітарне значення, відіграють помітну роль у наведенні «мостів дружби» між державами, підтримання міжнародної толерантності. З огляду на насиченість культурних заходів та обмінів можливе їх подальше дослідження.

Джерельні приписи

1. **Балера О.В.** Україно-ізраїльське співробітництво в галузях театрального та кіномистецтва / Балера Олена Василівна // Харківський нац. пед. ун-т ім. Г.Сковороди: Зб. наук. праць. Серія «історія та географія». – Вип. 23. – Х., 2006.
2. **Вернісаж работ Андиевской** / Вести из Израиля // Єврейські вісті. – 2007. – № 1 (158).
3. **Відкрилися Дні культури Ізраїлю** // Урядовий кур'єр. – 2005. – 14 квітня.
4. **Вітання Прем'єр-міністра В.Ф. Януковича** з нагоди Днів культури України в Ізраїлі. – Поточний архів Міністерства культури і туризму (МКТ). – К., 2007.

5. *У Києві почнуться Дні Ізраїлю*, які після того пройдуть в інших містах України. 06.04.2005. – Режим доступу: <http://kmg.gov.ua/news.asao/drype=18/d=38799>.
6. *Дні Держави Ізраїль* // Урядовий Кур'єр. – 2004. – 23 травня № 94.
7. *Дні єврейської культури* // Урядовий кур'єр. – 2004. – 31 лютого.
8. *Дні культури України в Державі Ізраїль 24-29 квітня 2007 р.* «З України, з любов'ю». – Поточний архів МКТ – К., 2007.
9. *Дні культури України в Ізраїлі*: Інтерв'ю О.Куцевалова із депутатом Кнесету Л.Шемтов). – Режим доступу: <http://ex-presidenty.kiev.ua/intervyu/dni-kyltury-ukrainy-v-izrail>.
10. *Дни Израиля в Украине* / Регион: наша жизнь // ВЕК. – 2010. – № 17. – С. 3.
11. *Дни культуры Израиля в Украине 2010* / Праздник общения // ВЕК. – 2010. – 16 червня. – № 22. – С. 1.
12. *Жукова А.* Народы мира пишат Библию / Александра Жукова // Шабат Шалом. – 2009. – травень № 5 (156).
13. *Звіт про виконання програми проведення роботи з Надзвичайним і Повноважним Послом Держави Ізраїль в Україні пані Наомі Бен-Амі.* – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
14. *Израильская премьера симфонии Библика* // Вести из Иерусалима: землячество в Израиле. – 2001. – 19 січня. – Режим доступу: <http://jew.dp.ua/old/uri/290101.htm>.
15. *Інформаційне повідомлення заступника Міністра культури і туризму Т.Кохана* послу України в Державі Ізраїль І.Тимофєєву від 29 січня 2008 р. – Поточний архів МКТ. – К., 2008.
16. *Інформаційне повідомлення Посольства України в Державі Ізраїль* директору Департаменту культурного і гуманітарного співробітництва МЗС України Т.Іжевській з приводу підготовки проведення Днів культури України в Державі Ізраїль. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
17. *Концепція проведення Днів культури України в Державі Ізраїль 24-29 квітня 2007 р.* – Поточний архів Міністерства культури і туризму. – К., 2007. – С. 1.
18. *Кочубей Ю.М.* Ізраїльська література в Україні: переклади, дослідження // Східний світ. – 2003. – № 3.
19. *Лист депутата Кнесету Л.Шемтов* до Міністра культури і туризму Ю.Богуцького від 25 березня 2007 р. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
20. *Лист заступника міністра закордонних справ О.Горіна* у МКТ від 12 бер. 2003 р. щодо гастролей в Ізраїлі Національного академічного театру ім. І.Франка. – Поточний архів МКТ. – К., 2009.
21. *Лист заступника міністра культури і туризму Т.Кохана* депутату Кнесету від фракції «Наш дім – Ізраїль» Л.Шемтов. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
22. *Меморандум про організацію та проведення акцій*, присвячених вшануванню пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 рр.: за станом на 20 червня 2010 р. – Поточний архів МКТ. – К., 2008.
23. *Письмове звернення Міністра культури і туризму Ю.Богуцького* до Голови Верховної Ради О.Мороза з приводу підготовки проведення Днів культури України в Державі Ізраїль від 22 березня 2007 р. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
24. *Письмове звернення Міністра культури і туризму Ю.Богуцького* до Прем'єр-міністра В.Ф. Януковича з приводу підготовки проведення Днів культури України в Державі Ізраїль від 22 березня 2007 р. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
25. *Програма перебування в Державі Ізраїль офіційної делегації* для участі у мистецькій акції, присвяченій вшануванню пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 рр. – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
26. *Програма перебування в Державі Ізраїль офіційної української делегації* на чолі з Міністром культури і туризму Ю.Богуцьким в рамках Днів культури України в Ізраїлі (24-29 квітня 2007 р.). – Поточний архів МКТ. – К., 2007.

27. *Пропозиції до тез для зустрічей Міністра культури і туризму Ю.Богуцького з офіційними особами Ізраїлю (24-29 квітня 2007 р.).* – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
28. *Сценарний план офіційного відкриття Днів культури Держави Ізраїль в Україні 7 вересня 2007 р.* – Поточний архів МКТ. – К., 2007.
29. *Тактерим Е.* Подарок музикального Ізраїля / Естер Тактерим // Шабат Шалом. – 2009. – квітень. – № 4. – С. 7.
30. *Украине с Израилем помогут правда и олигархи* / Эксклюзив. Министр культуры Украины В.Вовкун. – Режим доступу: <http://izrus.co.il/dvuhstoronka /article/ 2008-04-18/363.html>.
31. *Украинцам аплодирует Иерусалим* // ВЕК. – 2002. – 2 липня. – № 24. – С. 1.
32. *У 2007-у в Ізраїлі відбудуться Дні культури України.* – Режим доступу: <http://khreskhatik.kiev.ua/ua/2980/art/36004/htm>
33. *Украинский след в истории Израйля* // Вести из Иерусалима. Украинское землячество в Израиле. – 2001. – 19 січня. – Режим доступу: <http://jew.dp.ua /old/uri /290101.htm>
34. *Феллер М.* Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам’ятає своїх дідів, про єврейсько-українські взаємини, особливо ж про мови і ставлення до них / Мартен Феллер. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 239 с.

Резюме

Висвітлено проведені заходи стосовно україно-ізраїльської культурної співпраці.

Ключові слова: культурні заходи, Дні культури, україно-ізраїльські відносини.

Summary

The article highlights the activities undertaken important for Ukraine-Israel Cultural Cooperation.

Key words: cultural events, days of culture, the Ukraine-Israel Relations.

УДК [78+78.085]:91

Волошина Л. – викл. к-ри хореографії РДГУ

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МУЗИКИ І ТАНЦЮ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Історія хореографічного мистецтва налічує не одне сторіччя і веде свій шлях із далекого минулого. Звертаючись до давнини танцювально-пісенної творчості різних національних культур, зокрема багатств національного фольклору, що виражаються жанровим різноманіттям та неповторністю рухів і композицій, танець і музика посідає вагомим місце у мистецькому розвитку. Кожен окремий танець несе в собі інформацію про історичні складові обрядів, звичаїв, як і риси психологічного складу кожного окремого народу. Кожний народ славиться своїми танцями, кожен із них приніс у скарбницю світового мистецтва музики та хореографії неповторні особисті риси [4; 6].

Метою роботи є аналіз взаємозв'язку музики та танцю в історичному аспекті світової культури.

Дана тематика є об'єктом уваги мистецтвознавців. Достатньо згадати такі прізвища, як Бахрушин Н., Красовська В., Катанова С., Блок Л., що ретельно аналізували досягнення світового та вітчизняного хореографічного мистецтва. Їх наукові доробки дали старт для нових пошуків таким особистостям, як Безуглая Г., Карп П., Вакунін М., а з українських дослідників відмічаємо – Станішевського Ю., Молчанову Г.

Тісний зв'язок двох видів мистецтв – музики і танцю – підтверджує історія розвитку світової культури. Як відомо, танець виник із різноманітних рухів і жестів, втілюючи людські враження від оточуючого світу. В історичному процесі формування танцювального мистецтва довготривалою була стадія поєднання руху та звуку на рівні елементарного зв'язку. Зокрема, у танцювальному фольклорі деяких південноафриканських племен (що зберегли найстародавніші традиції) ще й досі існують танці – ритуальні процеси, котрі виконуються лише під ударні інструменти. Тобто тут зв'язок – музики і танцю – обмежений сферою ритму та тембру [5; 155].

Музика – душа танцю, де закріплена його емоційна будова, де ритмом підкреслюється характер руху, а в змісті мелодії передається пластичний малюнок. І чим яскравіше розгортається для даного танцю ритмічна формула, чим вільніше дихає супроводжуюча його мелодія, тим більшу естетичну насолоду вона надає [4; 8]. Танцювальна музика досить різна за своїм призначенням. Вона не обмежується лише супроводом до танцю. В цьому випадку супровід має дещо спрощений розважальний напрям. Але відомі і високохудожні її зразки, в яких передаються не тільки ритмічно-танцювальні формули чи схеми, а й образи, що викликають відповідні почуття і думки [4; 8].

Так, симфонічна музика має власну специфічну драматургію, що є основою для пластичного вирішення. Звичайно, кожен хореограф має право трактувати її конфлікти за власним бажанням, відповідно сприйняттю музичного твору. У хореографічній постановочній практиці часто застосовуються так названі музичні колажі, що за своєю суттю, означає пошук того органічного звукового середовища, де б могли б знайти свій розвиток оригінальні хореографічні ідеї. Танець самостійно може розкрити відповідні думки, породжувати відповідні асоціації, а не бути лише «тіною» музики. Поєднавшись із нею, він набуває силу комплексного впливу [6; 30]. В історичному розвитку музика часто використовувала танцювальні ритми мелодії: вони наділяли її конкретною, наочною образністю. Вона ставала більш виразною, насичувалась «життєвою енергією», тому композитори постійно втілювали у своїх творах міміку, жест, пластику в рухи танцю, зверталися до скарбниці танцювальної народної музики при створенні інструментальних, вокальних і оперних творів [4; 8].

Аналізуючи матеріали музичного акомпанементу танцю, можна побачити, що вже з античних часів і до кінця XVII – поч. XVIII ст. особливістю танцювальної музики є її імпровізаційність, тісний взаємозв'язок із танцювальними рухами. Цей зв'язок базувався на використанні єдиних засобах виразності музики та танцю. Так, у побутових і бальних танцях епохи Відродження малюнок рухів, продовжуючи античну традицію, багато у чому визначав композицію танцювальної музики того часу. Роль симетрії повтору, ритмічної періодичності була обумовлена моторикою танцю [1; 17].

Інструментальне виконавство у XIV-XVII ст. змушувало музиканта володіти навичками імпровізації, тому багато музичних зразків дійшли до нас не в повній нотатції. Схематичний запис танцю мав вигляд скороченого тексту танцю – і музики, і хореографії. Неповний запис пояснювався тим, що у побутових танцях того часу використовувався типовий хореографічний матеріал, загально відомі рухи. Розвиток хореографії та музики відбувався на основі взаємозв'язку. Музиканти-акомпаніатори, що мали ґрунтовні знання та поняття про різновиди танців, вільно орієнтувалися в характері музики, її ритмі та структурно-композиційних особливостях [1; 19].

До кінця XVII ст. в європейській професійній музиці господарювали нормативні критерії композиторської майстерності, що повинна була відповідати вимогам відповідного жанру. З появою у XVII-XVIII ст. більш індивідуалізованих хореографічних форм, народжується театральний вид танцювальної музики. Паралельно з розвитком професійного музичного мистецтва, відчувається тенденція «звільнення» інструментальних жанрів від прикладної функції хореографії. Розповсюдженням жанром того часу стає танцювальна сюїта, що зберігає характер гавотів, алеманд, курант, але ці твори вже не призначалися для побутових танців і несли навантаження окремого інструментального твору [1; 21-22].

Аналізуючи творчість видатних композиторів, можна побачити відображення танцювальних мелодій у творах. Так, Й.-С.Бах у своїх творах для оркестру та клавесину широко використовував танцювальні мелодії куранти та сарабанди; Й.Гайдн і В.Моцарт ввели в симфонію менует, як невід'ємну особисту частину; творчість Л.Бетховена пронизана інтонаціями танцю та маршу, а Ф.Шуберт часто звертався до австрійського лендлеру; М.Глінка увічнив російську «камаринську» в увертюрі для симфонічного оркестру; основоположники чеської класичної музики А.Дворжак та Б.Сметана в операх і інструментальних творах використовують теми національних танців – польки та фуріанту [4; 8]. Багатство танцювальних образів, що знайшли визнання у класичній музиці, мають неогімено велике значення у світовому мистецтві [1; 22]. Таким чином, специфічні особливості, що сформувались у танцювальній музиці доби Середньовіччя та епохи Відродження, обумовили вихідні положення прикладної музичного акомпанементу для різних форм хореографічного мистецтва.

За визначенням Г.Безуглої можна визначити розуміння традиційних принципів хореографії, як «суму відповідних елементів танцю, що варіюються, та їх взаємозв'язок із музикою» [1; 22]. За аналогічними принципами розвиваються тенденції і вітчизняного музичного мистецтва. Однак у театральній практиці XVIII-XIX ст. помітна трансформація нормативів танцювальної балетної музики. З розвитком балетмейстерського мистецтва йде процес звільнення засобів виразності балетної музики і сценічного танцю. Для балетмейстера основним завданням стає метрична музична канва. Роль композитора у балеті відходить на другорядний план. Так, історик балетного мистецтва Л.Блок не згадує жодного прізвища композитора балетів у період XVIII ст. [2; 228-250]. Але й у XIX ст. у балетмейстерській практиці існувала думка, що перебільшувала значення метричного фактора розвитку такого жанру, як «дансанта» музики. Приклади такого музичного мистецтва можна побачити у творчості Р.Дріго та Ц.Пуні, Л.Мінкуса [1; 24]. Достатньо сказати, що Ц.Пуні – автор 312 балетів (35 із яких написані для петербурзької балетної сцени). Балетні композитори того

часу за угодою з дирекцією Імператорських театрів були зобов'язані писати щорічно по 2 п'ятиактних балету, тому про ґрунтовну роботу мова не йшла [4; 23].

Характерною рисою такого роду музики є її функціональна зручність, квадратність, метричне однаковість, відсутність будь-яких індивідуальних рис ритму, мелодики, структурно-композиційних особливостей, оскільки вони могли порушити проявлення балетмейстерської дивертисментної думки. Все це призвело до того, що багато композиторів виключили жанр балетної музики із своєї творчості, як мистецтво «другого сорту» [1; 24].

Розквіт російського класичного балету кінця XIX ст. з'явився у співпраці композиторів П. Чайковського і А. Глазунова з балетмейстером М. Петіпа. Ще до написання П. Чайковським «Лебединого озера» у вітчизняній музичній спадщині можна побачити оперні та оркестрові твори М. Глінки, насичені танцювальними ритмами. Він не створив балету, але його «Камаринська», «Арагонська хота» та «Вальс-фантазія» пронизані танцювальністю, а оперні вистави мають чудові танцювальні сцени: танцювальна сюїта в польському акті опери «Іван Сусанін» та танці дів Наїни і східні танці в опері «Руслан і Людмила». Новаторство М. Глінки було в тому, що танці польського акту мали не тільки дивертисментне значення, а й передавали характер і стан польського війська в опері «Іван Сусанін». Казкові сцени в опері «Руслан і Людмила» передавали колорит, притаманний східній музиці.

Наслідуючи М. Глінку, образною танцювальністю насичували свої твори О. Дагомижський (опера «Русалонька»), О. Бородін (опера «Князь Ігор»), М. Римський-Корсаков (опера «Снігуронька»), що продовжували розвивати новаторські художні принципи в музиці [4; 24]. Але вперше художньо повноцінно музика в балеті зазвучала в творах П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик»; вперше союз музики і хореографії виявився плодовитим і був заснований на рівних умовах. Музика П. Чайковського відобразила зміст та характер хореографічної вистави, замість розважального, зовнішньо ефектного явища народилася реалістична розповідь людських доль. Композитор зміг відобразити духовний світ людських переживань, які до того застосовувалися в інших жанрах музичного мистецтва. В цьому сутність новизни балетної музики. Великий композитор-симфоніст і оперний драматург зумів запровадити реформу балету тому, що знав природу таких жанрів, як опера та симфонія. П. Чайковський створив пластичні музичні характеристики та відобразив в музиці драматизм подій, що відбуваються на сцені. Тим самим збагатив можливості музично-хореографічного мистецтва [4; 25].

Реформа, здійснена у балетному театрі П. Чайковський, розвивалась та збагачувалась у творчості О. Глазунова, який наприкінці XIX ст. написав три балети: «Раймонда», «Панянка-служниця» і «Пори року». Його балети відрізняються послідовним показом картин та епізодів, які насичені пишною симфонічною музикою [4; 34].

Розглядаючи історичний розвиток музики в контексті хореографічного мистецтва, можна побачити, що класичний танець і далі не стояв на місці. Він поширював свої права у нових героїчно-революційних виставах, що відповідало віянням часу. Бездумна казка, омріяна романтика, яка була далека від реального життя уступила місце новим сюжетам та образам. Спираючись на художні втілення П. Чайковського радянські композитори, сценаристи та хореографи створювали гостропсихологічні та соціальні драми. Союз хореографії та музики на основі драматичного сюжету ставив авторам балетних творів нові вимоги. Балетні сценарії повинен бути не просто приводом для танців, а служити основою для створення вистави з глибоким змістом, де безперервно розвивається драматичне дійство, а музика правдиво вимальовує характери героїв, їх переживання і вчинки [4; 35].

Хореографія – мистецтво синкретичне і не може успішно розвиватися без зв'язків з іншими видами мистецтва, не спираючись на їх здобутки [7; 236]. Кожен період розвитку балетного театру висував перед композиторами та балетмейстерами свої художні завдання, пов'язані з постановочним процесом та виражальними засобами хореографічної вистави. Кожне покоління митців, продовжуючи та збагачуючи традиції, попередників намагалися по

своєму розв'язати актуальні проблеми, знаходити нові оригінальні музично-сценічні форми, які були б співзвучні сучасності [7; 238].

Танець, як і література, музика, живопис, театр пережив періоди класицизму, романтизму, накопичував реалістичні тенденції. Аналізуючи тенденції сучасного танцю, легко побачити специфічні особливості сучасного життя. Фрагментарність сприйняття, «колажність», «кліповість» мислення все це лежить в основі композиційних прийомів сучасних хореографів-постановників [3; 9]. Активна й багатогранна діяльність балетних та народно-сценічних танцювальних колективів, зміцнення та поглиблення співпраці з українськими композиторами, засвідчують плідність взаємозбагачення та оновлення музично-хореографічної культури. Спільні пошуки у галузі створенні нового репертуару й інтенсивне оволодіння художніми цінностями інших народів й провідних течій європейської хореографії надають необмежені можливості творчих експериментів. Постійно працюючи над музично-сценічним втіленням кращих творів провідних композиторів-симфоністів світу, українські митці оновлюють музично-хореографічну власну виражальну палітру [7; 19].

Крім танцювальних національних колективів успішно розвиваються сучасні хореографічні ансамблі, що утверджують різні напрями театру танцю. Оригінальний синтез класичного танцю, джазу, модерну, брейку та нових досягнень бального, спортивного танцю, зумовили народження у Севастопольського театру танцю нових оригінальних вистав. Цей театр заснував В.Єлізаров. Власний шлях у жанрі театру шукає засновниця хореографічного ансамблю «Сузір'я Аніко», лауреат конкурсу С.Ліфаря А.Рехвіашвілі. У своїх мініатюрах балетмейстер стверджує виразові форми модерн-танцю [7; 419-420].

Джерельні приписи

1. **Безуглая Г.** Концертмейстер балета: музикальне супроводження урока класического танца. Работа с репертуаром / Галина Безуглая. – СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – 217 с.
2. **Блок Л.Д.** Классический танец. История и современность / Любовь Блок. – М.: Искусство, 1987. – 558 с.
3. **Валукин М.Е.** Эволюция движений в мужском классическом танце: Учеб. пособие / Максим Валукин. – М.: Российская академия театрального искусства. – ГИТТИС, 2007. – 248 с.
4. **Катонова С.** Музыка в балете / Светлана Катонова. – Л.: Гос. муз. изд., 1961. – 51 с.
5. **Молчанова Т.О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. пос. – Вид. друге, перероб., доп. / Тетяна Молчанова. – Львів: СПОЛОМ, 2007. – 216 с.
6. **Константинова В.** Музыка и балет / В.Константинова // Советский балет. – 1986. – № 5.
7. **Станішевський Ю.** Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.: іл.

Резюме

Розглядається історичний взаємозв'язок музики і танцю на прикладах світової хореографічної спадщини.

Ключові слова: мистецтво, танець, музика.

Summary

Historical intercommunication of music and dance is examined on the examples of world chore graphically inheritance.

Key words: art, dance, music.

УДК 378:78

Вознюк Л.П. – асистент Кременецького ОГШ ім. Т.Шевченка

**ПОЛІХУДОЖНІЙ, ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЗВОНАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА
В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

У час негативної дії глобалізаційних процесів актуалізується питання поліхудожнього, естетичного виховання підростаючої особистості. Про це йдеться в таких державних освітніх документах, як «Національна доктрина розвитку освіти України XXI століття», «Державна національна програма «Освіта». Україна XXI століття», Закон України «Про освіту», «Національна державна комплексна програма естетичного виховання». Зокрема, у «Концепції національного виховання» мова йде про те, що головною метою національного виховання на сучасному етапі є передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, своєрідності світогляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина України, які включають в себе національну свідомість, духовність, моральну, художньо-естетичну та іншу культуру [4; 568]. Саме тому виникає необхідність покращення підготовки майбутніх учителів музики до виховання учнів школи етнопедагогічними засобами, зокрема дзвонарським мистецтвом, формування шанобливого ставлення до нього. Вельми актуальною проблемою бачиться розробка педагогічних основ розв'язання цього питання. Однак, як встановлено, ще не визначені напрями наукового пошуку стосовно залучення проблематики церковних дзвонів і дзвонін у поліхудожньому, естетичному обсязі в системі музичної підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Привернення уваги до цього наукового напрямку є метою статті.

Серед завдань, що співвідносяться з означеною метою, назвемо окреслення можливостей поліхудожнього підходу як засобу вдосконалення професійно-музичної підготовки майбутнього вчителя музики; встановлення місця й призначень дзвонарського мистецтва в європейській історії культури та історії музики, обґрунтування об'єктивних можливостей розкриття поліхудожнього потенціалу феномену дзвонін; з'ясування сутнісних, поліхудожніх зв'язків дзвонарського мистецтва з іншими видами мистецтва з метою формування в майбутніх учителів музики системного, цілісного уявлення про взаємозв'язок різних видів мистецтва на різних етапах його історичного розвитку. Вирішення вищезазначених завдань потребує підвищення якості освіти шляхом покращення підготовки майбутнього фахівця.

Як визначив Л.Мардахаєв, підготовка – це формування й узагальнення установок, знань та вмінь, необхідних індивіду для вирішення специфічних задач [8; 229]. У педагогічній енциклопедії, професійна підготовка – сукупність спеціальних знань, умінь та навиків, якостей, трудового досвіду та норм поведінки, що забезпечують можливість успішної праці з визначеної професії [7; 549]. Професійна підготовка вчителів як самостійний феномен зі специфічними характеристиками і особливостями базується на певній системі цінностей, пов'язаність із буттям здійснюється завдяки культурі, вихованню. Проте варто зауважити, що найбільше похитнулись основи підготовки вчителів, щодо виконання їхньої виховної функції в суспільстві. Це пов'язано зі змінами в житті суспільства, трансформацією старих і появою нових цінностей, розвитком нових суспільних явищ, феноменів. Аналіз науково-теоретичної та методичної літератури показав, що останнім часом науковці (Л.Масол, Г.Падалка, О.Бузова, Л.Московчук, Б.Кіндратюк та ін.) приділяють чималу увагу поліхудожньому, естетичному вихованню майбутнього педагога-музиканта. В умовах урбанізації та інформатизації збільшується значення зв'язку здоров'я з духовністю, мораллю, виникає необхідність гармонізації людських взаємин у суспільстві, прагнення особистості до налагодження гуманних стосунків. Йдеться, про морально-духовну складову здоров'я

підростаючого покоління й важливу роль тут відіграє поліхудожнє, естетичне виховання. Як вважає Л. Масол, процес залучення до мистецтва, спрямований на поліхудожнє виховання учнів, розгортається на основі зворотнього зв'язку, тобто на ґрунті суб'єкт-суб'єктної взаємодії через діалогічність навчально-виховних ситуацій. Учена розуміє поліхудожнє виховання учнів як особистісно зорієнтоване планомірне залучення їх до різних видів мистецтв у їх взаємодії. Саме тому, на її думку, варто обирати не суто предметний, а галузевий підхід до підготовки майбутнього вчителя музики. Адже учитель не тільки готується до викладання інтегрованих курсів у школі, а також отримує можливість багатоаспектного вдосконалення особистісного, творчого потенціалу: фахового (мистецького) – підвищення ерудованості в царині мистецтва (насамперед опанування тих його видів, які не були охоплені базовою освітою) [6; 16].

Важливе значення для дослідження мають наукові погляди О. Бузової щодо поліхудожнього виховання студентів музичних спеціальностей, висвітлено в кандидатській роботі автора [1]. На її думку, «підготовка фахівців для здійснення завдань музичної освіти в нових умовах суспільного розвитку потребує винайдення й розробки нових, відповідних часу, підходів. Одним із них виступає оволодіння майбутніми спеціалістами навичками розкриття поліхудожнього потенціалу унікальних сторінок історії та характерних особливостей художньої мови різноманітних видів українського мистецтва», зокрема дзвонарського, яке є значним внеском у скарбницю надбань людства, розвій світової цивілізації загалом». Зокрема, автор наголошує на тому, що поліхудожній підхід актуалізує питання формування майбутнього вчителя музики в єдності з розвитком його художньо-образного мислення, уможлиблює застосування універсального системно-художнього впливу, оснований на педагогічно спрямованій взаємодії, синтезі різних видів мистецтва. Все це відповідає покладеному в основу змісту освітньої галузі «Мистецтво» принципу об'єднання різних видів мистецтва з метою формування у свідомості цілісної картини соціокультурного простору [2].

Дзвонарське мистецтво, маючи великий виховний та естетичний потенціал, спроможне донести до свідомості підлітка закладені в ньому морально-етичні ідеї, формуючи певні якості, відповідні цінності та ставлення до явищ дійсності. Художність та доступність надають дзвонівій музиці великого педагогічного значення. Вона виконує виховну роль, адже її засобами передаються моральні, соціальні та філософські принципи.

Виразні засоби дзвонівій музики: інтонаційна особливість, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, глибоке семантичне значення, чистота образу тощо. Виховний, естетичний вплив дзвонарського мистецтва на підлітків, їхня музична освіченість залежить від правильно спланованої та організованої музично-естетичної роботи в школі; традиція національного духовного виховання повинна посісти належне місце в сучасній школі; доцільне введення у школах різного типу навчання факультативів, де б учні ознайомилися з дзвонарським мистецтвом. Зростання виховної функції дзвонарського мистецтва, його естетичного потенціалу в школярів визначається наявністю знань і рівнем зацікавленості дзвонівією музикою, обізнаністю з її стильовими особливостями. Так, Б. Кіндратюк пропонує для усвідомлення естетичного потенціалу дзвонарського мистецтва, розуміння механізмів його впливу на підростаючу особистість застосовувати різні форми роботи зі школярами, зокрема, включення їх у краєзнавчу, музикологічну пошукову роботу щодо вивчення джерельних основ дзвонарства [5; 223]. Це є першочерговим завданням майбутнього вчителя музики, який мав би уміти знайти такі методи і форми, які б давали можливість розкрити поліхудожній, естетичний зміст дзвонарського мистецтва.

Усуненню недоліків у професійній діяльності педагога-музиканта допомагає вміння збирати інформацію про місцеві церковні дзвони й дзвоніння, дзвіниці як пленерні музичні споруди, особливості побутування дзвонарства в регіоні тощо. Це сприяє кращій реалізації *мотиваційно-когнітивного* напрямку поліхудожнього вивчення дзвонарського мистецтва,

зокрема формуванню мотивів до спілкування з його взірцями у взаємодії з іншими видами мистецтва, прагнення до розширення своєї художньо-естетичної компетентності, усвідомлення загальних закономірностей художнього пізнання дзвонарських композицій і самотніх засобів дзвонарства. Втілення *компенсаторно-образного* напряму реалізації поліхудожнього опанування дзвонарським мистецтвом допомагає усунути односторонню установку майбутніх учителів музики на відокремлене від інших видів художньої діяльності чуттєве пізнання творчості дзвонарів і побудові цілих художньо-образних уявлень, досягненню перспективи додати до слухових вражень зорові, пластичні й ін. Розширення художньо-сенсорного досвіду студентів, надання їм можливості пережити й естетично оцінити образне відтворення дійсності засобами дзвонарського мистецтва допомагає реалізувати *емоційно-оцінювальний* напрям. У нашому досвіді цьому сприяє ознайомлення із різними видами уставних дзвонів: благовістом, дводзвоном, тридзвоном, передзвоном, «красним» дзвонінням, сполошною та поховальною музикою дзвонів, її семантичним змістом.

Художньо-творчий напрям активізує образну уяву особистості студента, доповнює ознайомлення з можливостями дзвонарства щодо узагальнено-естетичного й символічного відображення дійсності (семантичне наповнення образу дзвонів), їхня рецепція в усній народній творчості, малярстві. У нагоді стає ознайомлення з народними звичаями й традиціями, пов'язаними з дзвонами, дзвоніннями, зокрема вихованням шанобливого ставлення до них.

Реалізації *практично-педагогічного* напряму, суть якого полягає в збагаченні мозаїки художньо-педагогічних дій студентів у ході майбутньої професійної діяльності, розвитку в них умінь застосовувати на уроках музики різні види мистецтва, зокрема дзвонарське, допомагає готувати творчі завдання для активізації школярів: пригадати звучання різних дзвіночків із того богослужіння, на якому діти були з батьками; як це поєднується в уяві з малярським оформленням храму, діями церковнослужителів, сакральним співом, відзначенням ударами великого дзвона найбільш важливих місць у Службі Божій тощо [3; 78-83].

Тож застосування поліхудожнього, естетичного потенціалу дзвонарського мистецтва у системі підготовки майбутніх вчителів музики сприятиме покращенню фахової підготовки; морально-духовному, естетичному самовдосконаленню; збагаченню мовного тезаурусу та ін. Дієвим засобом формування емоційно-чуттєвої сфери майбутнього вчителя музики є використання комплексу різних видів мистецтв у професійній діяльності. Перспективу наукового пошуку вбачаємо в розробці моделі підготовки майбутніх педагогів-музикантів до комплексного використання поліхудожнього, естетичного потенціалу засобів дзвонарського мистецтва у роботі з учнями основної школи.

Джерельні приписи

1. **Бузова О.** Поліхудожнє виховання як засіб вдосконалення музичної підготовки майбутніх учителів музики / Олена Дмитрівна Бузова: дис... канд. пед. наук. – К., 2004.
2. **Бузова О.** Поліхудожній потенціал вивчення дзвонарського мистецтва України в контексті системи музичної підготовки майбутнього вчителя музики [Елект. ресурс] / Олена Дмитрівна Бузова. – Режим доступу: http://www.bdpu.org/scientific_published/pedagogic_4_2005/21-93.k.
3. **Вознюк Л.** Підготовка майбутніх учителів музики до використання дзвонарства в роботі з молодшими школярами / Ліна Петрівна Вознюк // Вісник Прикарпатського ун-ту. Педагогіка. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. XXVIII-XXIX.
4. **Докукіна О.** Національне виховання дітей і учнівської молоді / О.Докукіна // Енциклопедія освіти / АПН України; гол. ред. В.Кремень. – К.: Юріком, 2008. – С. 567-569.

5. **Кіндратюк Б.** Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: Етнопедагогічний аспект / Богдан Дмитрович Кіндратюк: Наук.-метод. посіб. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
6. **Масол Л.** Підготовка вчителів до поліхудожнього виховання учнів(теоретичні підходи й експериментальний досвід) / Людмила Масол // Мистецтво та освіта. – К., 2009. – № 2.
7. **Педагогическая энциклопедия** / Гл. ред. И.А. Каиров, Ф.И. Петров. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 879 с.
8. **Словарь по социальной педагогике:** Учеб. пособие для студ. ВУЗов / Авт.-сост. Л.В. Мардахаев. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 368 с.

Резюме

Проаналізовано поліхудожній, естетичний потенціал дзвонарського мистецтва у системі підготовки майбутніх учителів музики; розкриваються інноваційні підходи в підготовці студентів до використання потенціалу дзвонарства в роботі зі школярами.

Ключові слова: поліхудожнє, естетичне виховання, потенціал, підготовка майбутніх учителів музики, дзвонарське мистецтво.

Summary

In the article polyartistic aesthetic potential of the bell-ringing art in a system of training of future music-teachers is analyzed. At the same time an innovative approach in the preparation of students to the user of potential of bell-ringing in the work with pupils is disclosed.

Key words: polyartistic, aesthetic education, potential, training of future music-teachers, bell-ringing art.

УДК 793.31:792.8(477)

Легка І.П. – ст. викл. к-ри хореографії РДГУ

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ПЕРШООСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Реальна дійсність в образно-узагальненому вигляді відтворюється усіма видами мистецтва, кожен з яких використовує своєрідні, лише йому властиві засоби.

Хореографія – мистецтво образно-пластичного, емоційно-чуттєвого відображення дійсності, сутністю якої є ритмічна зміна систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла. Виразальним засобом тут є узгоджене та послідовне поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, різноманітний гармонійний ритм яких фіксується в танцювальних па, позах, жестах, міміці. Поєднання виразних засобів підпорядковується внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії. Саме це є початком створення художнього образу, який є першоосновою хореографічного твору й сприймається опосередковано через хореографічні фрази, речення, періоди.

Актуальність пропонованої статті передбачає розкриття значення художнього образу в хореографічному творі. Як зазначав К.Василенко, танець починається там, де рух породжує образ, а образ є носієм емоції та думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу [1; 56]. Танцювальний образ є складним явищем, візуальні компоненти якого (рух, міміка, пози, жести) виступають лише матеріалом для створення внутрішньої структури, де провідну роль відіграють емоційність та чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії. Без цього танець перетворюється на хаотичний набір рухів, що не несуть смислового навантаження та не являють художньої цінності.

Проблема невідповідності між зовнішнім і внутрішнім образом, формою та змістом народно-сценічного танцю набула сьогодні гостроти внаслідок беззмістовної й бездуховної модернізації хореографічного мистецтва, його примітивізації. Чимало науковців і митців звертались до цієї проблеми у своїх працях, насамперед, К.Василенко «Лексика українського танцю», В.Верховинець «Теорія українського народного танцю», К.Голейзовський «Образи російської народної хореографії», Р.Захаров «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта».

Дослідження природи і властивостей художнього образу, як першооснови танцювального мистецтва, вимагає передусім уточнення понять «образ», «художній образ», «хореографічний образ».

Поняття «образ» означає вигляд (вид), зовнішність, фігура, форма. В релігійному значенні образ ототожнюється з іконою; у філософії – результат відображення світу у почуттях та свідомості людини; у мистецтві – створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось або щось, що, як правило, вживається з епітетом «художній». Образами в мистецтві називають як окремі виразальні прийоми, метафори, порівняння, так і цілісні структури (персонажі, характери, твори в цілому). Крім цього, існує і образний ряд напрямів, стилів, манер (образи середньовічного мистецтва, Відродження, бароко тощо). У мистецтвознавстві термін «художній образ» має два основних значення: у широкому розумінні образом називають специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві; у вузькому – форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема. Художній образ, як результат відображення дійсності в мистецтві, є продуктом фантазії та мислення художника. Подія в художній інтерпретації відповідно структурована, вона показує одиничне явище і разом із тим відображає типові характери, обставини, вчинки. При цьому саме одиничне має підноситись до типового, але так, що при створенні образу і при його сприйманні (естетичному переживанні) виступає насамперед індивідуальне явище [7; 145]. Думка або ідея, закладена в образі, завжди має конкретне

чуттєве вираження. З одного боку, ідея є визначальним чинником при створенні художнього образу, з іншого – розкривається через сценічні образи. Отже, художній образ – єдність об’єктивного (узятого із дійсності) та суб’єктивного (створеного творчою думкою митця).

Хореографічний образ – категорія естетична, що відображає конкретні, узагальнені сцени життя, характери людей, явища природи крізь призму розуміння, уяви та фантазії балетмейстера. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно відображене певне життєве явище. Таким чином, диференційований підхід до цих понять, урахування їх потенційних можливостей дає можливість зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини. Хореографічний образ народжується у творчій уяві хореографа, втілюється танцюристами і відтворюється в уяві глядачів. Відтак, він являє сплав образу-задуму (ідеї), образу-творення (художньо-пластичної реалізації) та образу сприйняття (результат художньої комунікації). Оскільки основою для створення образу є пластичні засоби (рухи, міміка, пози), то внутрішня його структура опирається на емоційне, життєве сприйняття життєвих ситуацій. Створення митцем художнього образу – процес індивідуальний. Аналізуючи комплекс отриманих знань чи вражень балетмейстер виробляє власне судження, погляд, який реалізує в практичній діяльності. Вміння обрати головне, найсуттєвіше відіграє велике значення для кінцевого результату роботи – постановки хореографічного твору. Формуючи художньо правдивий образ балетмейстер повинен досконало знати технологію хореографічного мистецтва, вміти аналізувати музичний твір, визначати його форму, стиль, характер. Хореограф повинен донести до глядача музичні характеристики кожного персонажу, зв’язати розвиток хореографічних образів із музичною формою. Від цього залежить характер музичного твору (ліричний, швидкий, жартівливий). Адже, обов’язковою умовою є відповідність музичного матеріалу народній та стилістичній спрямованості хореографічного твору. Так, російські танці звичайно виконуються під російську музику, а циганські – під циганську.

Необхідною умовою створення художнього образу є знання підґрунтя психології. Це дає можливість хореографу розуміти психологічні тонкощі характеру персонажів, правильно вибудувати лінію образної поведінки хореографічного твору.

Постановка танцю на історичну тему вимагає від балетмейстера вивчення епохи, історичних портретів людей – іконографію, костюми, літературу, живопис – усі компоненти, що можуть сприяти створенню повноцінного комплексного образу. Отже, створення художнього образу, як першооснови хореографічного твору, вимагає від хореографа глибоких комплексних знань у різних галузях мистецтва.

У хореографічному мистецтві виразним засобом для створення цього образу є лексика танцю. Образність лексики залежить не тільки від її якостей. Вона стає образною лише у цілісній системі – побудові хореографічного твору, в якому розкривається ідея, тема. Образність лексики – категорія стилістична. Вона створюється за допомогою об’єднання серії своєрідних рухів, поз, жестів, міміки, засобів їх виконання. Виконання одного руху зумовлюється формою іншого, який в свою чергу переходить в третій. Таким чином створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв’язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу, який поєднується з художнім задумом балетмейстера у створенні художнього образу. Це призводить до побудови лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, які лежать в основі хореографічного твору.

Іноді змістові та формотворчі поєднання рухів розвиваються в межах одного па, якому балетмейстер надає численних нюансів та відтінків. Прикладом є танець «Плескач» П.Вірського. Видатний знавець українського фольклору використав тут звичайне сплескування у долоні. Змінюючи ритмічну структуру оплесків, манеру їх виконання, балетмейстер створив оригінальний дівочий танець-гру. Подібний прийом для створення художніх образів використовували видатні хореографи: І.Мойсєєв («Бульба»), Н.Надеждіна

(«Берізка»), П.Вірський («Повзунець»). У хореографічній картинці «На Січі Запорозькій» В.Михайлова використовуються цілі лексичні групи.

Розглянемо лексику з позицій тих естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її образність, емоційність, афористичність. Використання хореографічної лексики зумовлюється завданням створити певний художній образ. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики необхідно розглядати в єдиному синтезі, а не особлено, ізольовано. Варто певний рух перенести з одного танцю в інший (без зміни його структури), як втрачається логічна закономірність його зв'язку з іншими рухами. Це призводить до нівелювання національного характеру хореографічного твору, порушення законів жанру. Наприклад, у хореографічній мініатюрі П.Вірського «Ой під вишнею» використання специфічних танцювальних рухів сприяє створенню художніх образів, що відтворюють певну історичну епоху, відображають відповідні соціальні умови. Загальновідомі па своєрідно трансформуються, підлягають законам жанру (сатира, гумор), набувають особливої природності. Перенесення цих рухів у будь-який сучасний танець призведе до граматичної неузгодженості лексичних елементів, втрати логічного розвитку художнього образу та сюжету танцю. Всебічне осмислення хореографічної лексики твору дає можливість простежити за творчою думкою балетмейстера-постановника, з'ясувати закономірності художньої структури танцю. Хореографічна лексика не тільки створює оболонку художнього образу, вона є формою його існування.

Функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв'язок лексики композиції з його змістом. Зв'язок цей, як зазначено вище, опосередкований через образну систему. Таким чином, внутрішня форма танцю – художній образ – являє собою діалектичну єдність змісту і форми. Образ у хореографічному творі є формою стосовно до основної ідеї і змістом відносно зовнішньої форми танцю – лексичних і композиційних елементів, з яких складається твір.

Кожний хореографічний твір має власний стиль, що впливає на вирішення художніх образів танцю. Попри відмінність, усі художні образи повинні бути вирішені в одному ключі [6; 146]. Яскравим прикладом є хореографічна картинка «Ляльки» П.Вірського. Різні за характерами образи Писарчука, Дівчини та Козака стилістично об'єднані спільною лексичною системою, серією своєрідних рухів, манери їх виконання.

Будь-який художній образ у хореографічному творі будується за законами драматургії – експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Протягом дійства образ поступово розвивається, досягаючи свого апогею. Цьому сприяє музичний супровід твору. Музика відповідає певному етапу розвитку художнього образу, передає психологічний стан персонажу й набуває тих відтінків, темпів, які підкреслюють характеристику образу (заповільнення, прискорення, посилення). Велике значення відіграють музичні паузи, що мають бути заповнені позами, жестами, мімікою. Часто розвиток одного художнього образу відбувається під впливом іншого. Це вимагає від батмейстера детальної розробки як кожного окремого образу, так і тандемів персонажів, які доповнюють один одного.

Важлива риса лексики – її природність, безпосередність. Показовий в цьому плані досвід роботи П.Вірського над мініатюрою «Чумацькі радощі». За допомогою образних, але простих за виконанням рухів автор показав яскраві людські характери. Він знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики персонажів на основі образно-характерної народної лексики. У хореографічному мистецтві поряд з індивідуальними існують узагальнені художні образи. Аналіз репертуару провідних танцювальних колективів України дозволив окреслити коло художньо-образної сфери народно-сценічного танцю:

· образи-символи, що збереглися з архаїчних танців (Червона Калина, Тополя, Вербиченька, Хміль, Коза, Голубонька та ін.);

- жартівливі жіночі (Гандзя), чоловічі (Микола, Бурим, Тиміш);
- образи героїв (Гонта, Довбуш, опришки);
- образи за професійним спрямуванням (комбайнери, ткалі, шевці, лісоруби);
- узагальнюючі образи (України, народу, матері-землі, матері-героїні).

Узагальнити художній образ – зробити його типовим у поєднанні з правильно побудованим сюжетом, де створюються такі життєві обставини, в яких найбільш повно розкриються його риси. Для узагальнення відбираються яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, деперсонізувати. У хореографічному мистецтві узагальнення призводить до колективного образу в його індивідуальному виявленні. Слід зазначити, що між індивідуальним і колективним образом не існує чіткої межі. Досягається це з допомогою акторської майстерності, музики, зміни лексичного матеріалу [1; 21].

Другим етапом у створенні художнього образу в хореографічному творі є його відтворення на сцені. Цьому передують спільна робота балетмейстера та виконавця. Постановник повинен ставити перед танцівником зрозумілі й конкретні сценічні завдання, зумовлені розвитком дії, сюжету, ідеї. Це призводить до розуміння артистом художнього образу та його осмисленого виконання. Танцівник повинен зуміти передати задум балетмейстера й донести його до глядача, використовуючи всі образно-лексичні засоби хореографії. Велике значення тут має не тільки хореографічна, а й акторська майстерність виконавця – вміння перевтілюватись, пропускати образ через себе. Для емоційного забарвлення персонажу артист повинен володіти мімікою, природною жестикуляцією. У композиції «Про що верба плаче», створеній П.Вірським за мотивами творів Т.Шевченка, народна артистка України В.Котляр створила повний драматизму образ української жінки. Глибокий емоційний вплив на глядача має оптимістична трагедія «Ми пам'ятаємо» того ж автора – одна з найбільш яскравих картин у сучасній народно-сценічній хореографії.

Створення хореографічних образів, особливо у таких складних за технікою виконання танцях, як грузинські, російські, українські, пов'язано із значними фізичними навантаженнями. Виконавець повинен вкластися у точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити образний танець. Отже, художній образ буде створено танцівником при умові об'єднання внутрішнього емоційного стану із зовнішнім його еквівалентом. Саме тоді, коли хореографічна лексика, пластика є не самоціллю, а засібом створення художнього образу, танець стає змістовним, діючим.

Сприйняття глядачем художнього образу як першооснови хореографічного твору має комплексний характер. Сприйняття образу складається з чуттєвого враження і певного суб'єктивного доповнення, пов'язаного з досвідом та світосприйняттям людини, її уявою та фантазією. Правильне сприйняття хореографічного твору залежить від істинності та цілісності художнього образу. Художній образ у хореографічному творі – складна естетична категорія, що створюється балетмейстером унаслідок взаємодії музики, малюнку, хореографічного тексту та доповнюється допоміжними засобами танцю: костюмом, гримом, атрибутикою, світловим та шумовим оформленням.

Аналіз специфіки образотворення у хореографічному мистецтві показав першорядне значення художнього образу у розкритті ідеї та сюжету танцю. Сприйняття глядачем хореографічного твору відбувається опосередковано через художній образ й залежить від того, наскільки цілісно він створений хореографом та втілений танцівником.

Художні образи у хореографічному мистецтві відображають особливості національного мислення, характеру, способу життя і побуту різних народів. Добір танцювальних рухів здійснюється у процесі багатовікового культурно-історичного процесу, причому художній образ завше залишається провідним у створенні хореографічного твору.

Джерельні приписи

1. **Василенко К.** Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 493 с.
2. **Верховинець В.** Теорія українського народного танцю / Василь Верховинець. – К.: Мистецтво, 1968. – 150 с.
3. **Выготский Л.** Психология искусства / Л.Выготский. – М.: Искусство, 1967. – 576 с.
4. **Голейзовский К.** Образцы русской народной хореографии / Касьян Голейзовский. – М.: Искусство, 1984. – 211 с.
5. **Гуменюк А.** Українські народні танці / Андрій Гуменюк. – К.: Наук. думка, 1969. – 616 с.
6. **Захаров Р.** Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
7. **Роменець В.** Психологія творчості: Навч. пос. / В.Роменець. – друге вид., доп. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.

Резюме

Розглядається специфіка художнього образу та його втілення у мистецтві танцю.

Ключові слова: художній образ, танець, хореографія.

Summary

The specific of image and his embodiment is examined in the art of dance.

Key words: image, dance, choreography.

УДК 792.8(477.81)

Аксьонова І.Ю. – ст. викл. к-ри хореографії РДГУ

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЛІСЬКОГО КРАЮ

Хореографічне мистецтво є частиною української національної культури, яку складають танці регіонів та областей, чимало з яких частково або цілком втрачені. Тому, сьогодні постало питання відродження та популяризації культурних цінностей українського народу.

На Поліссі побутує чимало танців, що потребують подальшого вивчення та запису, а також збереження сценічної форми існуючих постановок.

Розвиток українського народного хореографічного мистецтва неможливий без знання історії, побуту, традицій та обрядів, знань його пісенно-музичного матеріалу, вбрання, що дозволить глибше пізнати походження танців. Основною компонентою танцю є рух, тобто лексична основа, що передає локальні особливості побутування танців певного регіону. Тому логіка дослідження танцю передбачає насамперед вивчення лексичних особливостей, притаманних Поліському регіону.

Оскільки на формування лексики Поліського краю мали вплив як географічне розташування (а це північна частина України, що окреслюється Волинським, Житомирським, Київським, Чернігівським Поліссям і займає терени лісо-болотистої смуги), так і культурно-історичні зв'язки з сусідніми країнами – Росією, Білорусією, Польщею, Чехією, Словаччиною, Болгарією, Угорщиною, Молдовою, що стало причиною взаємовпливу культур у формуванні лексики українського народного танцю взагалі й на території Поліського краю, зокрема.

Означена нами проблема неодноразово розглядалась дослідниками хореографічного мистецтва. Першими в Україні були В.Верховинець (20-40 рр. ХХ ст.), М.Авраменко, А.Гуменюк, А.Лукін, П.Григор'єв (50-70 рр. ХХ ст.), К.Василенко (70-90 рр. ХХ ст.).

Першим спробу фіксації лексики українського народного танцю зробив В.Верховинець у праці «Теорія українського народного танцю». Автор описав підготовчі рухи, танцювальні позиції, основні танцювальні кроки та ходи, присядки й плазунці, комбінації і фігури народних танців, подав опис різноманітних рухів [4].

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 й А.Гуменюк у праці «Українські народні танці» [7].

К.Василенко приділяв велику увагу впливу географічного розташування та історичних зв'язків країни на формування рухів у контексті побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських за межами України в їх первісному вигляді; трансформацію структурних елементів *na* і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух [3]. Спираючись на досвід дослідників-попередників та особистий, К.Василенко продовжив дослідницьку роботу над збиранням і записом лексики українського танцю. У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» автор подає класифікацію української хореографічної лексики, виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху. Все це призвело до використання в хореографії закону ряду: група рухів, його ланки (підгрупи). У зв'язку з цим, автор подає записи рухів згідно з їх поділом на групи та підгрупи (відповідно 21 група з 27 підгрупами). Запропонована класифікація має широкомасштабний характер, стосується загальноукраїнських особливостей народного танцю і тому дає можливість репрезентації національної хореографічної культури на світовій арені. Хоча автор не враховував специфіку відмінностей рухів окремих регіонів України, на нашу думку, саме це надбання має стати джерелом подальшого розвитку регіонального хореографічного мистецтва, дослідження лексичних

особливостей хореографічної культури регіонів України, їх специфічні особливості та характер і манеру виконання, що відкриває багатогранність лексики українського народно-сценічного танцю.

Сьогодні на світовій культурній арені зростає інтерес до етнічного колориту окремих регіонів України. Тому актуальність представленої проблеми передбачає фіксацію та опис рухів, характерних регіону України – Полісся, в аспекті сучасної народно-сценічної хореографії, що є основою подальшого розвитку регіонального хореографічного мистецтва. Саме тут мають вплив культури країн Білорусії, Росії та Польщі.

Найбільш вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва Поліського краю другої пол. ХХ ст. зробили О.Капустін, Ф.Земельська, Л.Задорська, Є.Шихман, І.Богдановський, В.Марущак, В.Годовський, М.Полятикін, А.Крикончук, О.Козачук, Р.Маліновський, В.Смірнов, В.Мавчур.

Повертаючись до витоків, видатні балетмейстери сучасності створили та записали чимало танців, притаманних Поліському краю. Незабутньою спадщиною в хореографічній культурі залишилися постановки «Дівчина Уляна», «Вертівка» – Ф.Земельської, «Шалантух» – О.Капустіна та Л.Задорської, «Поліські притупи», «Ой-ра» – А.Крикончука, «Ремінець», «Хустинка», «Погоринська полька» – В.Марущака, «Поліські вихиляси» – В.Годовського, «Волинська полька» – С.Шихмана.

Поліський край має свої особливості, що дають підстави виділити його в окрему етнографічну зону, цікаву своїми рисами, як у загальній культурі, так і хореографії зокрема. Народні танці народжувались у процесі формування та історичного розвитку поліщуків. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей із довкіллям. Танці несуть на собі відбиток праці, є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності, що є показником духовної сили населення. Територія Поліського краю знаходиться на болотистій місцевості, тому хореографічні рухи пружні, стрибкоподібні, виконуються легко, м'яко, жваво, з поступовим просуванням, наче перестрибуючи з горбика на горбик. Основними танцями тут є польки з різними «вихилясами» й «викрутасами», кадрилі, козачки, гопачки, хороводи.

З огляду на фольклорні дослідження А.Самохвалової, можна виявити деякі тенденції щодо побудови народних танців на теренах Поліського краю. В малюнках хороводів переважають лінії, змієподібні лінії, кола [12; 275-278].

Найпопулярнішим танцем є традиційна полька, що будується найчастіше по колу і виконується в парах із різними перегинаннями корпусу, поворотами вправо чи вліво, притупами «угинаннями», «вихилясами» та «викрутасами». Хореографічна лексика тісно пов'язана з музикою. При виконанні руху важливе значення має його зв'язок із метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, ритмом, динамікою. Так, полька – дводольний танець у помірно-швидкому темпі, як вважається, чеського походження. Однак на Поліссі він прижився віддавна і став своєрідною емблемою місцевої фольклорної традиції [11; 140-145]. Музичний супровід має вплив на манеру та характер виконання того чи іншого *па*.

На Поліссі переважають мелодії, музичні розміри яких складають 2/4, 3/4. У досліджуваному регіоні побутують, в основному, полькові мелодії виразно інструментального характеру. За своїми формами поліські польки поділяються на двочастинні та тричастинні мелодії. Козачкові мелодії зустрічаються рідше і їх називають «просте». Це твори з таким же помірно-швидким темпом і розміром 2/4, однак у кадансах речень замість очікуваних типових «козачкових» зворотів має виразно коломийкові закінчення двома чвертками. Гопак виявляє просту двочастинну форму, у якій кожне речення виразно завершується ритмічною фігурою, яку прийнято називати власне «козачковою» [11; 140-145]. Такі й подібні термінологічні неузгодження між локальними та науковими визначеннями потребують подальшого дослідження, котре передбачає

розв'язання складних проблем походження тієї чи іншої мелодії та відповідних їй танцювальних рухів.

Вплив на формування та розвиток рухів має вбрання. Адже від компонентів вбрання та його крою залежить будова руху – наскільки він буде стриманим чи широким, стрибковим чи приземистим. Характерний жіночий одяг Поліського краю – широкі полотняні спідниці, оздоблені у долішній частині червоними перебірними смугами або з картою чи смугастою тканини, з-під якої випускали наткану смугу візерункового подолку; полотняна сорочка зі стійкою або викладним коміром, розкішно прикрашену червоним тканином або вишиваним орнаментом. Поверх таких спідниць одягали перкалевий або ситцевий фартух, вишитий орнаментом поперек.

Як нагрудний жіночий одяг, побутовала коротка до стану безрукавка-горсет. Від стану (талії) в цих безрукавках робили клапани-язики. Улюбленими кольорами безрукавок були вишневий, червоний, зелений, синій. Верхнім одягом слугували традиційні свити-сернеги, розшиті аплікацією і вишивкою на манжетах і грудях. Головні убори поліських жінок – давньоруські намітки, «старовіцькі» прямокутної форми хустки, а святковий головний убір дівчат – вінок. Жінки Західного Полісся виготовляли і носили на голові тверді обручеподібні кибалки, зроблені з картону або гнучкої деревини. Поверх кибалки одягали очіпок, а потім – намітку або хустку. На ноги взували постолы або чоботи [2; 155-180].

Чоловіче вбрання складалося з білої полотняної сорочки, одягнутої поверх штанів, з вишивкою на комірі-стійці, чохлах. Сорочку підперізували скрученим лляним, конопляним чи вовняним мотузком або шкіряним чи домотканим ременем. Штани шили полотняні з доморобної тканини у смужки або дрібні клітини. На голову одягали солом'яний бриль, шапку із сукна або овечої шкіри. Взуттям були постолы або чоботи [2; 155-180]. Отже, одяг давав змогу робити рухи більш ширшими, «розкутішими» (ширші кроки, біги, перескоки, стрибунці, зіскоки та ін.).

Оскільки записи танців є в обмеженій кількості, і деякі композиції дещо втратили актуальність (танці піонерського, комсомольського спрямування), їх характерні лексичні особливості є робочим матеріалом для створення нових постановок. Поєднання рухів у різній послідовності дає можливість створення нових комбінацій і танців.

Збираючи хореографічний фольклор Поліського краю, зберігаємо аутентичну, лексичний матеріал для використання керівниками гуртків, колективів, студентами училищ та ВНЗ у створенні нових сучасних хореографічних творів для подальшого розвитку хореографічного мистецтва нашого краю. Отож, на подальший розвиток та формування лексичного матеріалу та його особливостей вплив мають не тільки народні віртуози-танцівники, а й аматори-постановники та професійні балетмейстери. Тому, переходячи з покоління в покоління в постійному процесі творчості, зміст, форми, лексичне забарвлення народних танців видозмінюються, відображаючи зрушення, що відбувались в історичному, соціальному, побутовому та культурному житті народу. Відтворенню цих змін завдячуємо окремим особам, що працюють на ниві народної хореографії, вносять своє бачення в народний танець, обробляючи фольклор, як скарбницю народної душі та примножуючи лексику народного танцю своєрідним баченням та відтворенням [7].

Перш ніж потрапити на сцену, лексика танцю зазнає художньої обробки – хореографічний малюнок танцювальної композиції збагачується новими фігурами, ускладнюються рухи тощо. Тому художня якість хореографічного твору залежить від знання особливостей лексичної основи народної хореографії, таланту й ерудиції хореографа.

Балетмейстери-постановники досягли значних творчих успіхів у дослідженні хореографічної лексики Поліського краю. Тому майстри хореографічного мистецтва створюють композиції танців, у яких використовують локальні лексичні особливості народної хореографії, беручи до уваги існуючі народні традиції. Такі танці повертаються зі сцени в народ, поповнюючи скарбницю народного хореографічного мистецтва новими

художніми зразками. Деякі із них, зазнавши змін, стають народними. І тут важливо стежити, аби не перетворити танець на комбінацію різнохарактерних, різнолокальних танцювальних рухів, побутуючих у різних регіонах України, а також запозичених із різних за змістом, танців. Так, працюючи над розробкою хореографічної і музичної основами, важливо зберігати стилістичні та етнічні особливості лексики народного танцю певного регіону.

Дослідження лексичних особливостей Поліського краю, створення та запис, як дослідженого, так і новоствореного матеріалу ще більше збагатить лексику народного танцювального мистецтва, дасть поштовх створенню специфічних комбінацій, що сприятиме розширенню, розвитку хореографічного мистецтва, як Поліського краю, так і України загалом. Вищеназвані аргументи послужать розвитку хореографічної культури Полісся й популяризуватимуть хореографічне мистецтво в контексті національної культури України.

Джерельні приписи

1. *Антипова І.* Бібліотечка художньої самодіяльності. Танці Волині / І.Антипова. – К.: Мистецтво, 1973.
2. *Білан М.* Український стрій / М.Білан, Г.Стельмашук. – Львів: Фенікс, 2000.
3. *Василенко К.* Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Василенко. – К.: Мистецтво, 1996.
4. *Верховинець В.М.* Теорія українського народного танцю / В.Василенко. – К.: Музична Україна, 1990.
5. *Годовський В.* Калина Полісся / В.Годовський. – Рівне, 2001.
6. *Годовський В.* Танці Полісся / В.Годовський. – Рівне, 2002.
7. *Годовський В.* Там само.
8. *Гуменюк А.І.* Українські народні танці / А.Гуменюк, П.Вірський. – К.: Наукова думка, 1969.
9. *Дей О.І.* Танцювальні пісні / О.Дей, М.Марченко, А.Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1970.
10. *Капустін О.* Шалантух / О.Капустін, Л.Задорська. – К., 1966.
11. *Ковальчук Н.* Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів / Н.Ковальчук. – Рівне, 1998.
12. *Ковальчук В.П.* Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. IV / В.Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2003.

Резюме

Розглядаються фактори впливу на формування особливостей лексичного матеріалу Поліського краю.

Ключові слова: локальні особливості, народно-сценічний танець, формування.

Summary

The factors of influence on the creation of characteristics of the lexical material of Polissia region are observed.

Key words: local characteristics, folk stage dance, formation.

УДК 793.3

Гордєєва О.Ю. – викл. к-ри хореографії РДГУ

ДИТЯЧИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОЛЕКТИВ ТА ЙОГО РОЛЬ У ФІЗИЧНОМУ РОЗВИТКУ ДИТИНИ

Виховання здорової нації є першочерговим завданням сьогодення. Незадовільний стан екології призводить до слабкості людства як такого. Сьогоднішнє суспільство потребує здорових, сильних, витривалих особистостей. Робота з дітьми та підлітками була, є і залишиться одним із основних завдань соціальних інститутів виховання.

Велике значення у фізичному розвитку особистості має дитячий хореографічний колектив, який, на відміну від професійного спорту, де надзвичайно великі фізичні навантаження, викликають затримку розвитку організму дітей, не завдає шкоди здоров'ю. Таким чином, тема дослідження є актуальною, адже заняття хореографією у вільний час дає можливість реалізувати потенціал розвитку активності, ініціативи, розкриття творчих здібностей дітей та, безперечно, їхнього фізичного вдосконалення і покращення загального стану здоров'я.

Проблема вивчення фізичного розвитку дітей започаткована такими авторами, як С.Гальперин, З.Кузнецова, І.Маруненко, Є.Неведомська, В.Бобрицька, Г.Коляденко, Г.Чайченко. Так, Г.Коляденко у праці «Анатомія людини» [2] наводить відомості про будову та функції органів і систем організму людини з урахуванням його зв'язку з навколишнім середовищем. І.Маруненко у навчальному посібнику «Анатомія і вікова фізіологія з основами шкільної гігієни» [3] особливу увагу звертає на питання профілактики дитячих хвороб і гігієни навчально-виховного процесу. С.Гальперин у праці «Анатомія і фізіологія человека» [1] подає наукові знання про анатомо-фізіологічні особливості дітей, які є основою для розуміння заходів з охорони їх здоров'я. З.Кузнецова у праці «Физическая деятельность в школе» висвітлює розвиток дитячого організму та характеризує окремі вікові періоди.

Мета статті полягає у висвітленні причин недостатньої рухливої активності підростаючого покоління, згубного впливу дефіциту руху в режимі дня дитини на функціонування багатьох систем в організмі та необхідності для розвитку організму дитини організованої фізичної діяльності, найкращою формою якої є дитячий хореографічний колектив.

Навчання та виховання фізично розвиненої особистості повинно бути засновано на знанні вікових, фізіологічних особливостей дітей, використанні психологічних та фізіологічних закономірностей їх розвитку. У цьому запорука вдосконалення природи людини. Фізіологія розкриває закономірності розвитку побудови і функцій усіх органів та організму в цілому. Знання цих закономірностей необхідне для вдосконалення організму дітей та підлітків у процесі їх навчання та всебічного виховання.

Потреба у ритмічно-музичних заняттях виникає у дітей з 6-7 років, коли психофізичний апарат не тільки найбільш схильний до занять такого напрямку, а й потребує їх. Необхідною умовою фізичного розвитку особистості школяра є його достатня рухова активність. В останні роки в результаті високого навчального навантаження в школі, розвитку комп'ютерних технологій та через інші причини у більшості школярів відмічається дефіцит руху в режимі дня, недостатня рухлива активність.

Досліди медиків свідчать, що до 82-85% денного часу більшість школярів знаходиться в статичному положенні (сидячи). Навіть у молодших школярів вільна рухлива діяльність (хода, біг, гра) займає тільки 16-19% часу доби. Загальна рухлива активність дітей зі вступом до школи зменшується майже на 50%, знижуючись від молодших класів до старших [2; 45]. Школярам доводиться не тільки обмежувати свою природну рухливу активність, але і тривалий час підтримувати незручне для них статичне положення, сидячи за партою чи

навчальним столом. Довготривалий сидячий спосіб життя, значне обмеження рухів гнітить нервову систему, погіршує розвиток м'язів, порушує вегетативні функції організму. Малорухливе положення за партою відображається на функціонуванні багатьох систем організму дитини, особливо серцево-судинної та дихальної систем. Під час тривалого сидіння дихання стає менш глибоким, обмін речовин знижується, виникає застій крові в нижніх кінцівках, що призводить до зниження працездатності організму і особливо мозку: знижується увага, пам'ять стає слабшою, порушується координація рухів.

Негативні наслідки малорухомого положення також у недостатньому опорі молодого організму застудам та інфекційним захворюванням, виникають передумови до формування слабкого, нетренованого серця та пов'язаного з цим подальшого розвитку недостатності серцево-судинної системи. Мала рухливість на тлі надмірного харчування з великим надлишком вуглеводів та жирів у денному раціоні призводить до ожиріння.

У малорухливих дітей слабкі м'язи. Вони не в змозі підтримувати тіло в правильному положенні, у них розвивається погана постава, формується сутулість. Порушення постави є одним із найбільш поширених захворювань опорно-рухового апарату школярів. Для правильної, або фізіологічної постави властиве нормальне положення хребта з його помірними природними вигинами, симетричним положенням плечей та лопаток, прямим триманням голови [3; 99]. При правильній поставі спостерігається оптимальне функціонування системи органів руху, правильне розміщення внутрішніх органів і положення центру тяжіння. Головним у формуванні постави є поступове, систематичне, рівномірне, з урахуванням вікових особливостей, фізичне навантаження, що веде до гармонійного розвитку усіх м'язових груп.

Рухливий режим школяра складається в основному з рухливих ігор на шкільних перервах та уроків фізичної культури. Звісно, цього недостатньо для фізичного повноцінного розвитку дитини. І тому єдиною можливістю нейтралізувати негативне явище, що виникає у школярів під час довготривалої та напруженої розумової праці, є активний відпочинок від школи у формі організованої фізичної діяльності. Найкращою у всіх визначеннях формою організованої фізичної діяльності є заняття хореографією у дитячих хореографічних колективах. Хореографічне мистецтво не тільки зміцнює здоров'я, розвиває фізичну силу, витривалість, спритність, але й навчає дітей прекрасному, виразності рухів та формує їхню поставу. Систематичне тренування й участь у танцювальних постановках роблять дітей міцними і витривалими. Помітно покращується координація рухів, діти починають спритно, красиво рухатись не тільки під час занять, а й скрізь. Під час систематичних занять у хореографічному колективі виникає безперервне вдосконалення діяльності органів і систем в організмі людини. У цьому головним чином і полягає позитивний вплив хореографії на зміцнення здоров'я.

Під час виконання хореографічних вправ кровопостачання м'язів значно підвищується, посилюється їхнє постачання поживними речовинами та киснем, що підвищує їхню працездатність та сприяє їхньому розвитку. М'язи складають від 40 до 50% маси тіла, і навряд чи можна чекати міцного здоров'я, якщо добра половина клітин, що складають організм людини, не отримують достатнього живлення і не володіють високою працездатністю. Під впливом м'язової діяльності виникає гармонійний розвиток усіх відділів центральної нервової системи та розвиток таких функцій нервової системи, як сила, рухливість, врівноваженість нервових процесів.

Хореографічні вправи сприяють покращенню роботи органів травлення, допомагаючи перетравленню та засвоєнню їжі, активізують діяльність печінки та нирок, покращують роботу залоз внутрішньої секреції: щитовидної, статевих, надниркових, що відіграють велику роль у рості й розвитку молодого організму. Під впливом фізичних навантажень збільшується частота серцебиття, м'язи серця скорочуються сильніше, підвищується викид крові в судини. Постійне тренування системи кровообігу веде до її функціонального

вдосконалення. Крім того, під час роботи в кровообіг включається і та кров, яка в спокійному стані не циркулює по судинах. Залучення у кровообіг великої кількості крові не тільки тренує серце і судини, але й стимулює кровообіг [1; 123].

Фізичні вправи викликають підвищену необхідність організму у кисні. В результаті цього збільшується «життєва ємність» легень, покращується рухливість грудної клітки. Крім того, повне розправлення легенів ліквідує застійні явища в них, накопичення слизу та мокротиння, тобто є профілактикою можливих захворювань [1; 115]. Легені під час систематичних занять хореографією збільшуються в об'ємі, дихання стає менш частим і глибшим, що має велике значення для вентиляції легенів та кращого самопочуття. Крім того, заняття хореографією викликають також позитивні емоції, бадьорість, створюють хороший настрій. Тому стає зрозумілим, чому дитина, пізнавши смак хореографічних рухів, фізичних вправ, намагається займатися ними регулярно.

Отже, заняття хореографією зміцнюють загальний стан здоров'я, сприяють всебічному розвитку мускулатури, будови та функцій нервової системи, рухомого апарату та внутрішніх органів і тому мають вирішальне значення як для фізичного, так і для розумового розвитку дітей. Рух людини – необхідна умова її існування. Рух – основна умова гарного самопочуття та позитивних емоцій. Отже, рухлива діяльність людини, а особливо дитини, обумовлена її фізіологічними потребами.

Джерельні приписи

1. *Гальперин С.И.* Анатомия и физиология человека (возрастные особенности с основами школьной гигиены) / С.И. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1974. – 467 с.
2. *Коляденко Г.І.* Анатомія людини / Г.І. Коляденко. – К.: Либідь, 2001. – 384 с.
3. *Маруненко І.М.* Анатомія і вікова фізіологія з основами шкільної гігієни / І.М. Маруненко, Є.О. Неведомська, В.І. Бобрицька. – К.: Професіонал, 2006. – 479 с.

Резюме

Порушується питання про роль дитячого хореографічного колективу у фізичному розвитку дитини. Висвітлюються причини недостатньої рухливої активності підростаючого покоління та впливу дефіциту руху на функціонування організму.

Ключові слова: фізичний розвиток, рухова активність.

Summary

The publication raised questions about the role of children's choreographic group in physical development. Also, the reasons for the low activity of the younger generation mobile, and harmful influence on the movement deficit functioning of many systems in the body.

Key words: physical fitness, physical activity.

УДК 061.213:316.723

Стеблецький В. – студ. ІІМ ВДПУ ім. М.Коцюбинського

РОЛЬ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР В ОСОБИСТІСНОМУ СТАНОВЛЕННІ МОЛОДОГО УКРАЇНЦЯ

Молодіжна субкультура – перше, що уявляєш при цих словах, підвали з графіті, кольорові ірокези, шкіряні куртки з металевими клепами, запах тютюну чи чогось міцнішого і важка музика. Субкультури – це сімейні трагедії, коли батьки б'ють себе в груди з криком «Не вберегли! Погано виховали!» чи якась сила, що є трагедією соціуму, руйнуючи його за допомогою молоді?

Сумно, що всі ці субкультури є жебракуванням чужими краями – в ХІХ столітті підсумком смітниківства на західних інтелектуальних полях став букет революційних ідей. «Готи», «скінхеди», «панки» та інші – все це західні проекти ХХ ст., що виростили на ґрунті капіталістичних проблем, штучно впроваджені в наше суспільство. Сумно, що споживаємо їх як ширвжиток, не маючи ні власного смаку, ні знання свого коріння. І не можна не визнати наш програш у війні за свідомість слов'янської молоді, серед якої з'явилися тепер «готи», які тяжіють до цвинтарів Європи і туманного Альбіону, «скінхеди», що бадьорим маршем прийшли з робочих кварталів Англії, наци і фаши, котрі боготворять Німеччину і т.д. Молодь не думає про те, чийм пішаком у цій грі життя і смерті, а також політичній шаховій грі вона є. Цілком очевидно, що мета людини, яка потрапляє до субкультури – придбати деякі якості, відсутні у натовпу. Вона хоче піднятися над юрбою, гордо і незворушно стояти на вершині, над морем людей, що копошаться в суєті: батьків, однокласників, вчителів – всіх, хто не зміг стати надлюдиною.

Проблемі субкультур присвячені дослідження Прийменко В. («Діти, які грають в ігри, або комп'ютерна залежність»), Степанцевої О. («Субкультура геймеров: «социальный портрет» и особенности картины мира»), Туркатенко А. («Молодежные субкультуры сегодня: попытка энциклопедии»), Сухорукової Л. («Влияние девиантной субкультуры на молодежь малых городов России (на примере Ростовской области)») та інтернет-ресурси (www.pravoslavie.ru).

У статті робиться спроба осмислити роль молодіжних субкультур в особистісному становленні молодого українця.

За впливом на особистість можемо виокремити субкультури порівняно не шкідливі та такі, що руйнують адепта й соціум навколо нього. Прагненням до подолання заданості часу і простору, соціального стану, здібностей, що випали людині від народження характеризуються майже всі субкультури. Наприклад, деякі хлопці вчаться стрибати по стінах і дахах і таким чином переміщуються містом; інші, виготовивши середньовічний костюм, привласнюють собі ім'я і образ якогось героя з вигаданої країни, отримують можливість проявити свою мужність, спритність і кмітливість у бою на мечях, орієнтуванні в лісі, знайти аристократичну гідність, якої вони позбавлені в реальності, будучи лише мешканцями одного зі спальних районів. Все це – спосіб отримати те, чого позбавляють сучасного підлітка кам'яні джунглі міст-мегаполісів, що абсолютно не цінуються вчителями і однокласниками в школі. У таких субкультурах молоді люди намагаються згадати щось архаїчне, зростити почуття, забуті батьками, адже часто у них відібрана необхідність бути мужнім і сильним. Такі субкультури є бунтом проти соціальних явищ. Для багатьох підлітків цінності їх субкультури набагато вищі за ті, що може запропонувати їм сім'я, особливо якщо вона неблагополучна.

Ще в ХІХ ст. дівичі втікали з сімей в революційні громади, оскільки нічого справжнього в своїх сім'ях не бачили, але горіли жагою присвятити себе служінню суспільству. Можна тільки сподіватися, що сучасні шукачі пригод знайдуть те, до чого

справді прагне їх душа і не заблукають на середньовічних дорогах, дахах мегаполісів або у всесвітній мережі. Але є молодіжні спільноти іншого виду, що роблять все, щоб сплюндрувати людську гідність, принизити людину, культивуючи сприйняття пороків як норми. І це вже не тільки бунт проти загальноприйнятих норм, але спротив Богу [5]. Ряд молодіжних субкультур із презирством ставиться до людської природи, до того, що їм дано від народження. Такі прояви зустрічаємо в субкультурі «кіборгів» або «кібер-панків», в яких ступінь «крутості» визначається кількістю металевих предметів, імплантованих у тіло, ящіркоподібно – розрізаним на половинки язиком, численними і шокуючими татуваннями. Мета – мінімізувати людську сутність, стерти образ Божий, який дано людині і зримо проявити личину чогось іншого. Цікаво, що «кіборги» прагнуть подолати больові рефлекси, тому що представники цих субкультур можуть пізнавати «Абсолют» лише будучи підвішеним за шкіру на гаках. Як не страшно, але в цій зміні свого вигляду і здобутті звички до мук на гаках можна впізнати підготовку до майбутнього, яке уготоване в вічності.

«Готів» за назвою можна прийняти за субкультуру, орієнтовану на пам'ять про німецькі племена готів, що пройшовши через наш Крим, заселилися в Європі і стали основою німецької нації. Але насправді бачимо в цій субкультурі лише гру у вампірів, прибульців пекла, найдорожчим місцем для яких є кладовища, а торжества супроводжуються пригубленням келиха з кров'ю замість вина. Не рідкісні самогубства, що цілком логічні, адже цінності цієї субкультури орієнтовані не на життя, а на смерть, очікування її приходу. «Готи» відповідно ненавидять світ як Боже творіння і готуються до зустрічі з демонами, тому що вже за життя погодилися частково прийняти їх природу, зображуючи із себе вампірів. Небезпечною у цій субкультурі є й естетика, тому що вона заманює багатьох романтичних молодих людей – строгий гарний одяг, філософська спрямованість, благородство і аристократизм. Але це лише естетична форма, суттю є глухий кут [4; 60]

Естетика смерті приваблює не тільки молодь, а й дорослих. І в даному випадку відповідальність за загиблі душі лежить на авторах музичних творів, літераторах та кінорежисерах, які естетизують свідомо помилкові цінності. Деякі стають прихильниками німецького нацизму через красу і елегантності есесівської форми: багато шанувальників фашизму з'явилося після фільму «Нічний портьє». «Готи» ж зростають на англійській готській літературі і красиво знятих фільмах про вампірів, «кібер-панки» – враження дитячої свідомості від фільмів про термінаторів і кіборгів.

Для колишньої Російської імперії – це пройдений урок; у XIX ст. величезна кількість молодих людей ставала революціонерами та метала бомби під впливом белетристики і класичних літературних творів того ж І.Тургенева та інших авторів, героїзуючих революціонерів і молодих убивць, що приносять себе в жертву суспільству і революції.

Формально-правова типологія субкультур розглядає типи субкультур, критеріями виділення яких став ступінь правової регламентації їх статусу: формальні (з вираженим правовим статусом) і неформальні (без правового статусу), представлені просоціальними, відповідаючими громадським очікуванням (зеленими, неформалами художньої спрямованості – нумізматами, філателістами та ін), асоціальними, що стоять осторонь від соціальних проблем (панками, мажо-ри, хіпі, рокери), і антисоціальними утвореннями, що несуть серйозну небезпеку для суспільства (кримінальними субкультурами).

Існуючі моделі типології (за Фроловим та Толстих) субкультур взаємно доповнюють одна одну, але не враховують те, що одночасно зі сферою високих технологій зароджується новий тип субкультури, що збільшується за рахунок і в рамках нового засобу масової комунікації – інтернету. Репрезентативною моделлю таких змін виступають хакери. Старий тип субкультури в якості інформаційних ресурсів збільшення своїх носіїв і актуалізації своїх ідей використовував традиційні засоби масової комунікації – друковане слово, радіо, телебачення, кінематограф – і фокусувався в реальному житті, а не віртуальної дійсності.

У залежності від мотивів діяльності сучасна субкультура хакерів ділиться на групи:

1. «Білі» хакери – нечисленна група, що надає допомогу програмістам і користувачам у вдосконаленні управління комп'ютером і віртуальними мережами, модернізації та створення нових програм, боротьбі з «чорними» хакерами.

2. «Чорні» хакери, або кракери займаються несанкціонованим доступом до мереж та інформації. У залежності від мети діяльності в кракерському середовищі можна виділити групи: вандали, головна мета котрих – зламати систему для її подальшого руйнування; жартівники, що діють для досягнення популярності шляхом злому комп'ютерних систем та внесення туди різних гумористичних (з їхньої точки зору) ефектів; «взломщики» – професійні кракери, що діють із злочинною метою крадіжки або підміни інформації; пірати крадуть свіжі програми з допомогою засобів, самостійно розроблених або запозичених у «взломщиків» і володіють певною спеціалізацією: пірати-«взломщики» ламають комп'ютерний захист, пірати-кур'єри копіюють крадене програмне забезпечення на свій комп'ютер, пірати-дистриб'ютори займаються поширенням краденого ПЗ; шпигуни полюють за секретною інформацією; кардери використовують чужі (крадені) кредитні картки для електронної оплати товарів або послуг; фішери – інтернет-шахраї, видають свої сторінки за сайти інших; фрікери здійснюють злом телефонних автоматів і мереж, зазвичай з метою отримання безкоштовних дзвінків або зв'язку з інтернетом; спамери займаються формуванням та розсилкою небажаної кореспонденції рекламного характеру і мають внутрішн. спеціалізацію: спамери-кракери створюють програми для збору адрес комп'ютерів користувачів із сайтів і форумів і перетворення їх у машини для розсилання спаму, спамери-збирачі баз даних обслуговують потреби розсилаючих і збирають для них поштові адреси, які об'єднують в бази адрес, спамери служби розсилок розсилають спам.

Ще однією віртуалізованою субкультурою є геймери. Українські геймери – це люди у віці 7-40 років, з яких 10% жінки, 90% чоловіки, учні, студенти або комерційні службовці, неодружені; (наприклад, у Кореї геймерський вік знижується до 4-5 років. Геймери утворюють геймерські сім'ї; в Австралії найстаршому геймеру 84. Середній вік світової дитини-геймера в 2005 р. складав 8,1 рік, а в 2007 вже 6,7 р., 2009 – 5,9 р.). Цікаво, що за опитуваннями, проведеними в комп'ютерних клубах Вінниці найактивніші геймери – хлопчики 7-17 років та чоловіки, що мають переважно технічну освіту (21-31 р.), серед них 32% одружені, 26% мають власних дітей, серед яких 3% «посаджені ґрати» в 2-3 роки. Майже 80% геймерів виховуються в неповних сім'ях, мають несформовані базові культурні потреби (тільки 5% із 1504 опитаних підлітків, що народилися в 1991 р. і все життя прожили в Вінницькій області, за останні 14 років 1 раз були в театрі, а 2% з усіх чули чи знають, що таке філармонія).

За статистикою в одній з самих «геймерських» країн – Кореї щорічно від передозування грою вмирає 7 людей [1; 17]. Один випадок, що відомий за 9 місяців 2007 року, пов'язаний зі смертю 38 річного чоловіка, який 10 днів грав, роблячи короткі перерви на сон. Інший кореець умер за 2 доби сидіння за грою без перерви. В м. Єкатеринбурзі помер школяр, програвши в клубі 12 годин підряд: причиною став інсульт, хлопчик умирав від закупорки судин і не міг відірватись від гри. Малорухливий спосіб життя може привести до ожиріння чи фізичної детренованості, підвищене навантаження на очі і пальці рук викликає погіршення зору й артрити. Дякуючи новозеландському підлітку, який зловживав іграми, нещодавно світ дізнався про нове захворювання – е-тромбоз (по аналогії з e-mail'om). Тромби в ногах відірвалися й закупорили судини легень. Доведено, що від кіберзалежності (а майже всі геймери – залежні) страждає серцево-судинна, імунна, ендокринна і статева система. Світовий досвід має достатньо прикладів соціальної небезпечності геймерів тільки в 2010 році: збожеволілий китайський геймер засуджений до смертної кари за те, що вбив друга, котрий продав без його згоди віртуальний меч, яким вони володіли в багатокористувацькій рольовій грі Legend of Mir3. 20-річний американець пустив собі кулю в

лоб із 22-каліберної гвинтівки через втрату віртуальних артефактів у популярній онлайн грі EverQuest.

У Великій Британії, одурманений грою Manhunt 17-річний юнак заманив свого приятеля у міський парк і зарізав. У Туапсе підліток через те, що батьки відібрали у нього клавіатуру комп'ютера, щоб він не зміг вночі грати в свою улюблену гру «Готика», убив батька, завдавши йому шість ударів молотком по голові, а потім покликав матір і під страхом смерті змусив її повернути відібрану клавіатуру, після чого пішов догравати.

У Пітері молодому геймеру під час гри надійшов наказ із віртуального простору вбити власного батька: він наніс батькові кілька ударів ножом, один з яких виявився смертельним. Уфимський студент поранив ножом батька за те, що той вже пізно вночі вирвав дроти з комп'ютера, не давши йому дограти епізод у World of Warcraft, а потім сам викинувся з вікна [5]. Найнебезпечнішим в цій субкультурі є повна всюдозволеність та так званий «режим Бога», який дає можливість простому підлітку – геймеру бути володарем та творцем у віртуалі. Зазвичай, на таку можливість і клюють всі ті, хто потрапляє до субкультури геймерів.

Більшість субкультур є згубними для духу, тобто деструктивними для суто людських вимірів. Чим більшим є розпад духовності, тим більш похмурі перспективи вималюються перед адептами субкультур та соціумом взагалі. Тепер літературу витісняє кіно і його плоди пожнемо вже через деякий час. Можна припустити, які субкультури з'являться в найближчі роки, якщо не так давно були популярні фільми про кілерів... Комп'ютер здатен витіснити кінематограф у найкоротші терміни; чи є шанс реалізувати людську природу в громадян віртуалу і чи залишиться ця природа людською?

Джерельні приписи

1. **Приймаченко В.** Діти, які грають в ігри, або комп'ютерна залежність / В.Приймаченко / Інформатика. – 2007. – лютий (№ 5-7). – С. 16-18.
2. **Степанцева О.А.** Субкультура геймеров: «социальный портрет» и особенности картины мира / О.А. Степанцева // Вопросы культурологии. – 2008. – № 4 (апр.). – С. 74-75.
3. **Сухорукова Л.М.** Влияние девиантной субкультуры на молодежь малых городов России (на примере Ростовской области) / Л.М. Сухорукова // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2008. – № 3. – С. 36-39.
4. **Туркатенко А.** Молодежные субкультуры сегодня: попытка энциклопедии / А.Туркатенко // Знание-сила. – 2007. – № 1 (955). – С. 59-64.
5. <http://www.pravoslavie.ru>

Резюме

Робиться спроба з'ясувати особливості особистісних проблем адептів молодіжних субкультур.

Ключові слова: субкультура, адепт, готи, геймери, кібер-панки, аддикція, хакери.

Summary

In this article author tries to find out specialties of personal problems of the followers of different youth subcultures.

Key words: subculture, follower, goths, gamers, cyberpunk, addiction.

УДК 378.077

Бігус О.О. – аспірантка КНУКіМ

СУЧАСНА ФЕСТИВАЛЬНА НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ У ПРИКАРПАТТІ

Народна танцювальна і фестивальна творчість Прикарпатського регіону не можуть не викликати наукового інтересу, чим і пояснюється актуальність обраної теми.

Мета розвідки – довести багатство і неповторність прикарпатських народно-фестивальних хореографічних традицій, окреслити проблеми танцювального мистецтва Прикарпаття, зробити спробу пошуку шляхів їх вирішення.

Дослідники первісного видовища встановили, що натхнення танку примушує окремих індивідів зливатися в єдину істоту, проїняту і вражену тим самим почуттям; під час виконання учасники танку перебувають у стані цілковитого соціального спілкування, а танцююча група почувається і діє як єдиний організм [5; 212].

Давно помічено, що сугестивна сила видовища підвищується у колективі. Людина, оточена собі подібними, більше піддається навіюванню, ніж одноосібно. Причина такої закономірності – потреба особистості в емоційному спілкуванні, чуттєвому контакті. Така потреба закладається в людині ще змалку і зберігається протягом всього життя. Відтак для людини життєво важливо отримувати відгук від інших на свої думки, почуття тощо. Приводом для цього стає видовищне спілкування, яке дає людині можливість відчутти свою потрібність суспільству.

Під час такого спілкування проявляються й опозиційні моменти, зокрема протиставлення за типом «свій-чужий», що здавна мало вагоме соціальне звучання. Приміром, ця закономірність проявляється в античній драмі, що мала високий моральний і виховний потенціал. Середньовічна традиція піднесла на п'єдестал такий тип видовищного спілкування, як карнавал, що давав людині змогу «примірювати» різні соціальні «обличчя», відігравати різні соціальні ролі. Цей підхід розкривав усі сторони суспільне життя у химерному, викривленому світлі, висуваючи на передній план ігровий зміст масового видовища. Саме ж видовище створювало особливу форму спілкування, мета якої – викликати в людей позитивні емоції через доброзичливий чи, навпаки, уїдливій сміх.

Стрімкий розвиток видовищної культури відзначався в СРСР вже з перших пореволюційних років. У цьому вагому роль відіграли громадські й театральні діячі – А.Луначарський, В.Мейєрхольд, С.Ейзенштейн, що усвідомлювали значення видовищної культури в добу потужної трансформації засобів масової комунікації. Пізніше, у руслі світового, почав розвиватися вітчизняний кінематограф, естрада, засоби масової пропаганди, телебачення, радіо тощо.

Важливим каналом популяризації музичного мистецтва є проведення фестивалів. Вони своїм змагальництвом сприяють пожвавленню музикотворчого процесу, осмисленню й запозиченню світового та європейського досвіду на ниві масової музики. Слово «фестиваль» походить від латинського слова *festivum* – «свято» – масові свята, огляди досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва. У царині музичної культури вони мають на меті сформувати здорові смаки молоді, демонструють її творчий потенціал, дають змогу знайти себе не в копіюванні зарубіжних зразків, а в контексті історії національної культури. Перші фестивалі носили релігійний характер, тобто поєднували людей у святкуванні того, що вище, чим їх побут. Тож мета фестивалю – об'єднання людей навколо якоїсь ідеї або концепції, організація спілкування не тільки між музикантами, але й усіма учасниками процесу.

Відомий радянський режисер масових видовищ Д.Генкін [4] зазначав, що фестивалі – масові дійства, що проводяться на вулицях, парках, стадіонах, клубах, вуличних майданчиках, що теж визначає специфіку та структуру фестивалів.

На імідж молодіжних танцювальних фестивалів впливає діяльність засобів масової інформації, які не тільки висвітлюють процес творчих злетів, а й формують відповідну громадську думку. До проведення фестивалів активно залучаються музичні критики, мистецтвознавці, режисери й працівники телебачення.

Сучасні фестивалі відкривають широкі можливості й для композиторів, аранжувальників, художників, режисерів та продюсерів. Народне танцювальне мистецтво на противагу академічному – особлива партитура світла, що має не лише працювати на драматургію танцю, а й творити мистецьке дійство. Це робота зі стилістами, хореографами та дизайнерами. Розвиток фестивальної справи дає змогу налагодити культурні зв'язки між європейськими державами.

Культурно-мистецька політика Прикарпаття заслуговує на особливу увагу. Адже на теренах області відбувається багато фестивалів народної творчості, зокрема і хореографічного мистецтва. Серед найпопулярніших: Міжнародний Гуцульський фестиваль, фестиваль «Бойківська ватра», «Родослав» тощо.

«Бойківська ватра» відбувається не лише на території Прикарпаття – її географія охоплює фактично увесь західноукраїнський регіон, і щоразу фестиваль відбувається в іншому місті чи районному центрі Гуцульщини.

«Родослав» – різножанровий фестиваль гуцульського мистецтва, що відбувається на Івано-Франківщині з періодичністю раз на два роки.

Грандіозним вважається Міжнародний Гуцульський фестиваль. Відбувається щороку в різних містах Івано-Франківської обл. і збирає гуцулів з усього світу. Захід проходить за підтримки Міністерства культури і туризму України, Івано-Франківської обласної держадміністрації, районних та міських рад області, за ініціативи Товариства «Гуцульщина». У фестивалі беруть участь фольклорно-етнографічні колективи і виконавці, майстри образотворчого, прикладного і декоративного мистецтва гуцульського регіону, інших областей України або зарубіжжя, в репертуарі яких повинні бути гуцульські пісні, мелодії і танці, твори на гуцульську тематику і виконання Коломийок.

У конкурсній програмі фестивалю в живому виконанні передбачені номінації: пісенний жанр, музичний жанр, театральне мистецтво, хореографічний жанр, гуцульське декоративно-прикладне і образотворче мистецтво, кіно, відео фото мистецтво (гуцульська тематика). В рамках фестивалю проводиться конкурс на кращий гуцульський костюм, традиційний гуцульський транспорт, гуцульську страву тощо. Мають місце і різноманітні заходи, що передбачають ознайомлення гостей фестивалю з мистецтвом, звичаями і культурою гуцулів усього світу.

У програмі фестивалю передбачені і науково-практичні конференції, проблемами яких є пошуки шляхів збереження та розвитку гуцульських традицій, їх збагачення і примноження. Завершується фестиваль народними гуляннями в стилі гуцульських традицій.

Фестивалі, як і інші мистецькі події у Прикарпатті, мають на меті популяризувати традиційні види народного мистецтва, звичаї, обряди етнічної групи українців – гуцулів, відродження та збереження автентичного фольклору етнографічного регіону Гуцульщини в Івано-Франківській області, виявлення художніх колективів, окремих виконавців та майстрів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва.

Завданням фестивалів є піднесення проблеми гуцульського регіону до практичного виконання на державному рівні, привернення уваги громадськості та світової спільноти до гуцульського краю задля його всебічного розвитку.

Важливим заходом у танцювального мистецтва області є відбіркові тури в рамках Всеукраїнського фестивалю хореографії ім. П.Вірського.

Щороку проводяться огляди дитячої художньої самодіяльності, в рамках яких є конкурс дитячого хореографічного мистецтва «Травневий дощ», який традиційно відбувається у травні. Варто згадати і дитячий фестиваль хореографічного мистецтва

«Барвінок», що проводиться раз на два роки в Обласному музично-драматичному театрі ім. І.Франка.

У рамках Дня міста в Івано-Франківську розпочалось свято-конкурс танцю «Травневий дощ». Свято проводиться як складова VIII фестивалю «Таланти землі Галицької». Засновник фестивалю – управління освіти і науки міськвиконкому, а організатором є Міський центр дитячої і юнацької творчості. У фестивалі беруть участь школи і позашкільні заклади міста. Під час конкурсу відзначають кращі композиції у різних номінаціях. Всього у фестивалі передбачено 44 танцювальних номери у виконанні представників 23 навчальних закладів міста. Особливу увагу приділятимуть українському народному танцю та танцям народів світу.

26-28 лютого 2010 р. у м. Івано-Франківськ відбувся XIX фестиваль естрадно-спортивного танцю «Фест-2009». Автором ідеї та організатором є громадська організація Культурно-спортивна асоціація «Фест». Захід організований за підтримки управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, управління у справах сім'ї, молодіжної та гендерної політики міськвиконкому, управління культури міськвиконкому. У фестивалі взяли участь танцювальні колективи м. Івано-Франківська: зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Нове покоління», танцювальний колектив «Ластівка», зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Зірка мрії», танцювальний колектив «Усмішка», школа східного танцю «Кадіф», зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Ельф», зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Медитація», танцювальна група «Долоньки», танцювальна група «Танці для всіх».

Із серпня 2009 р. у м. Івано-Франківську реалізується новий проект «Танцювальний марафон» на кубок Влада Ями. Організаторами виступають Танцювальна школа В.Ями та ОТБ «Галичина». Розвиток творчих здібностей, підтримка обдарованої молоді, формування естетичних смаків, залучення молоді до художньо-естетичної діяльності – такі завдання ставлять перед собою втілювачі даного проекту. На конкурсний відбір прийнято 32 заявки, а участь зможуть взяти 15 учасників – і одиночних, і колективних різного профілю.

12-13 червня 2011 р. у с. Рівня Рожнятівського району Івано-Франківської області проведено V Прикарпатський фольклорно-етнографічний фестиваль лемківської культури «КЛИЧЕ ЗЕЛЕНА НЕДІЛЯ», присвячений 65-річчю депортації етнічних українців із території Польщі. Цей захід проводиться щоліта, починаючи з 2006 р. і має на меті відродження, збереження та популяризацію традиційних видів народного мистецтва, звичаїв, обрядів та української духовної спадщини етнічних українців (лемків-русинів, бойків, надсянців, холмщаків, підляшуків), насильницьки депортованих з історико-етнічних українських земель Польщі на територію України в 1944-1951 роках, підвищення соціального і мистецького статусу автентичного фольклору, виявлення самотутніх творчих колективів, виконавців та майстрів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва Лемківщини та Західної Бойківщини.

Організаторами фестивалю виступають Регіональне міжрайонне лемківське товариство «Бескидське земляцтво», Івано-Франківська обласна організація Всеукраїнського т-ва «Лемківщина», Івано-Франківська обласна держадміністрація, Івано-Франківська обласна рада; за підтримки Рожнятівської та Долинської районних держадміністрації та районних рад.

У рамках фестивалю проводяться концертні виступи лемківських виконавців у пісенному, інструментальному, хореографічному, розмовному жанрах, виставки майстрів образотворчого, народного, декоративно-прикладного мистецтва, фото-майстрів, ярмарок виробів народних умільців України та інших країн; науково-практична конференція «Лемківщина: минуле і сучасне», святкове богослужіння, Лемківська нічна забава, прес-конференція.

На Всеукраїнський фестиваль естрадно-спортивного танцю «Фест-2009» позмагатися приїхало 37 колективів із різних куточків країни віком від 5 до 18 років. У приміщенні Муніципального центру дозвілля відбулися концерти танцювальних колективів Прикарпаття та гостей фестивалю. 28 лютого відбувся ювілейний концерт, присвячений 25-річчю творчої діяльності Зразкового ансамблю естрадно-спортивного танцю «Зірка мрії» (Івано-Франківськ, кер. Т.Грибович, хореограф О.Тимків). 1 березня в приміщенні обласного муздрамтеатру ім. І.Франка відбулися заключні концерти, нагородження та урочисте закриття фестивалю. Того ж року в Івано-Франківську відбувся відбірний тур III Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної етнографії ім. П.Вірського, в якому взяли участь майже 800 танцюристів із Прикарпаття. Переможцями обласного танцювального конкурсу стали народний аматорський ансамбль танцю «Покуття» Народного дому Коломиї, зразковий аматорський ансамбль танцю «Прикарпаття» с. Великої Кам'янки Коломийського району, народний аматорський ансамбль пісні і танцю «Прикарпаття» с. Отинії Коломийського р-ну, зразкові аматорські ансамблі танцю «Зірничка» с. Городниці та «Пролісок» Городенківського РБК, зразкові аматорські ансамблі танцю «Бойківчанка» та «Джерельце», народний аматорський ансамбль танцю «Веселка» Долинського РБК, народний аматорський ансамбль танцю «Мереживо» Калуського коледжу культури і мистецтв, танцювальний колектив Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, народний аматорський ансамбль танцю «Карпати» (ВАТ «Івано-Франківськ-цемент»).

Загалом, характеризуючи стан народно-сценічної хореографії Прикарпатського краю, можна відзначити, що всі дитячі і дорослі ансамблі народного танцю (а їх кількість значно менше кількості колективів сучасного танцю) в своїх постановках віддають перевагу гуцульському фольклору, тоді як до академізму наближається єдиний в Івано-Франківській області професійний колектив – Національний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю обласної філармонії під кер. Народного артиста України П.Князевича (гол. балетмейстер – Народний артист України І.Курилюк).

Сьогодні існує багато проблем, пов'язаних із нестачею кваліфікованих кадрів, якісною репертуарною політикою, відсутністю уваги з боку державних структур. Ці та багато інших факторів є причинами низької якості виконавської і постановчої майстерності танцювальних колективів не лише на Прикарпатті, а й у всій державі.

Варто акцентувати увагу на проблемі української хореографії зокрема і національної культури в цілому – фінансуванні галузей за залишковим принципом, відсутності інфраструктури і сучасної матеріальної бази, тоді як в інших країнах Європи ця галузь фінансується в залежності від розмірів і темпів зростання ВВП. Українська держава повинна переглянути свою позицію з цього питання, оскільки культура є носієм культурних та історичних цінностей народу, показником розвитку суспільства. І саме культура повинна бути визначальною галуззю посеред усіх інших.

Актуальною проблемою є те, що серед молоді народна хореографія не вважається престижною. Батьки віддають своїх дітей до гуртків бального чи сучасного танців, не усвідомлюючи, що саме українська народна хореографія, а не латиноамериканська чи африканська, є духовним надбанням нашого народу. Ми втрачаємо свою самобутність, українські звичаї і культура забуваються. Завданням держави є виважена культурна політика виховання гідних громадян України через пропагування національного мистецтва, не обмежуючи при цьому розвиток культурних традицій національних меншин, що проживають на території держави.

Створення сценічного твору на основі фольклору є ніби другою сходинкою, що йде після аналізу структури першоджерела. Самоцінність народної творчості відкривається в первинному вигляді. Не важливо який шлях вибере хореограф; буде реконструювати автентичний фольклор чи стилізувати його – важливо щоб він добре уявляв і диференціював

прийоми і засоби роботи, знав, що при стилізації він має право користуватися всіма засобами хореографічного мистецтва. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних із віртуозною технікою, надає національному народному танцю своєрідного колориту.

Необхідно усіма способами популяризувати народне мистецтво, проводити різноманітні конкурси і фестивалі, які б заохочували і стимулювали дітей. З метою збереження кращих зразків народного мистецтва і дослідження нових його надбань організовувати експедиції для збирання нових, досі не досліджених танців, елементів фольклору, які б лягли в основу нових композицій. Колективи не повинні чекати допомоги від держави – мають самі шукати спонсорів, меценатів, організувати гастролі і заробляти гроші. Це, першочергово, – пропагування нашого мистецтва за кордоном, налагодження міжнародних культурних зв'язків, підвищення виконавського рівня шляхом обміну досвідом з іншими колективами країн світу, і, безперечно, – додаткові фінансові надходження, які можуть бути використані на покращення матеріально-технічної бази, рекламу, створення нових танців тощо.

Отже, завданням сьогодні є вивчення та збереження народно-танцювальних традицій. Українська танцювальна культура повинна збагачуватись новими напрямками, постановками, талановитими балетмейстерами і виконавцями. Проведення різноманітних конференцій, круглих столів, фестивалів, творчих оглядів повинні стати звичним явищем в діяльності хореографів, адже основним завданням сьогодні є збереження і систематичне збагачення гуцульських хореографічних традицій, їх вдосконалення. Не менш важливим процесом є виховання молоді на справжніх істинах і цінностях, оскільки сучасне молоде покоління в переважній більшості не усвідомлює значущості національного мистецтва для розвитку суспільства і держави. Ми повинні знаходити і визначати нові напрями та стилі хореографії, сучасні форми, можливості досягнення мети новими шляхами та цікавими лексичними прийомами, при цьому не зрікаючись вже існуючих канонів і принципів.

Джерельні приписи

1. **Бойко О.С.** Художній образ в українському народно-сценічному танці: автореф. дис... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2008. – 19 с.
2. **Василенко К.Ю.** Лексика українського народно-сценічного танцю: Навч. пос. для ін-тів культури / Ред. В.Пасс, А.Вакуленко. – 3 вид., перероб. і доп. – К.: Мистецтво, 1996. – 493 с.
3. **Гарасимчук Р.** Народні танці українців Карпат / Р.Гарасимчук; НАН України, Ін-т народознав. / Р.Кирчів, А.Павлюк (авт. передм.) Р.Кирчів (наук. ред.). – Л., 2008. – Кн. 1: Гуцульські танці. – 607 с., іл.; Кн. 2: Бойківські і лемківські танці. – 320 с., іл.
4. **Генкин Д.М.** Массовые праздники / Д.М. Генкин. – М.: Просвещение, 1976. – 202 с.
5. **Гирич Н.** Происхождение искусства / Н.Гирич. – Харьков, 1923. – 602 с.
6. **Голдріч О.** Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. – Львів: Край, 2003. – 160 с. + 26 іл.
7. **Демків Д.** Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії. – Коломия : Вік, 2001. – 167с.: іл., ноти.
8. **Затварська Р.** Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. – 135 с.: іл., нот.
9. **Затварська Р.** Маєстро гуцульського танцю. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. – 160 с., іл.
10. **Кривохижа А.** Гармонія танцю. – Кіровоград: Антураж А, 2003. – 99 с., іл.
11. **Мерлянова О.А.** Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / О.А. Мерлянова. – К., 2009. – 19 с.
12. **Прикарпаття.** Спадщина віків: пам'ятки природи, історії, культури, етнографії / Гол. ред. М.Кугутяк; пер. В.Ткачівський. – Львів: Манускрипт-Львів, 2006. – 567 с.: іл.
13. **Українські народні танці** / П.П. Вірський (ред.) Андрій Іванович Гуменюк (упоряд., вступ. ст. та примітки). – К.: Наук. думка, 1969. – 615 с.: схеми, ноти.

14. **Стасько Б.В.** Митці народної хореографії Прикарпаття: Посіб. для студ. хореогр. мистецьких вищ. навч. закл. / Богдан Стасько, Наталія Марусик. – Івано-Франківськ: Видавн.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. – 163 с.: іл., ноти.
15. **Стасько Б.В.** Танці з Прикарпаття: Навч. посіб. для студ. мистец. спец. вищ. навч. закл. / Богдан Стасько. – 2 вид. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – 205 с.: іл., ноти.
16. **Стасько Б.** Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Богдан Стасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с. кол. іл.

Резюме

Досліджується народно-танцювальна фестивальна творчість Прикарпатського краю, визначаються проблеми української хореографії, пропонуються шляхи їх вирішення.

Ключові слова: танець, хореографічне мистецтво, народно-сценічна хореографія, фестиваль, народна творчість, Прикарпаття.

Summary

Folk-dancing festival work of the Prykarpattia edge is investigated, the problems of the Ukrainian national choreography of region are determined, the ways of their decision are offered.

Key words: dance, choreographic art, folk-stage choreography, festival, folk work, Prykarpattia.

УДК 821.161.2-31.09.94(477.44)

Василенко В. – студ. ІФЖ ВДПУ ім. М.Коцюбинського

ІСТОРІЯ ПОДІЛЛЯ У ПОВІСТІ М.СТАРИЦЬКОГО «ОБЛОГА БУШІ»

На зорі ХХІ століття для образного сприйняття й усвідомлення складних хитросплетінь людських трагедій на тлі національної культури є необхідним висвітлення нетлінних сторінок історії рідної землі, краси її ідейно-образного світу. Історія витоків подільських мотивів у художній інтерпретації вимагає дослідження, виміру її образного світу. Це важлива складова процесу духовного відродження країни, один з інструментів пробудження та формування національної свідомості українського народу. Історичні повісті М.Старицького, життєтворчість якого торкнулася подільської землі, є потужним стержнем національної ідентичності українського етносу.

До Подільського краю завжди була прикута увага дослідників. Історичні розвідки про цю місцевість належать ще перу І.Кам'янецького, Г. і М.Смотрицьких, М.Грушевському, В.Антоновичу, П.Чубинському. Вагомий внесок в осмислення історичних подій, що відбулися на подільській землі, зробив М.Старицький. Про його творчість залишили відгуки І.Франко, М.Садовський, П.Саксаганський, З.Мороз, П.Скрипник; подільських аспектів цієї теми торкалися М.Дяченко, М.Сиротюк, Л.Сокирко, Й.Курдиленко, М.Каменюк. Утім, літературна карта Поділля ще не достатньо вивчена. Окремого розгляду потребує творчість одного з фундаторів української літератури – М.Старицького. Яскраві сторінки подільської історії поет, письменник, драматург вписав у повісті «Облога Буші». Сучасна критика майже не відводить місця тематиці національної-визвольної боротьби в художній літературі. **Стаття покликана** екскурсувати в історію, проаналізувати історичні реалії й літературну інтерпретацію однієї зі сторінок історії подільської землі.

Поділля завжди приваблювало поневолювачів. Криваві сліди залишили напади римських легіонів, печенігів і половців, понад 350-річне ярмо монголо-татарської орди, польсько-шляхетських і османських феодалів, «чорний шлях» кримських татар XV-XVII ст., страшне лихо I світової, Громадянської воєн, німецько-фашистської окупації, голодомори і геноцид ХХ ст. Усе це знайшло відгомін на сторінках художніх творів, втілилось у полотна й симфонії, поезію й прозу.

Глибокий слід на ниві подільської культури залишив своєю творчістю М.Старицький. На подільському матеріалі ним створено роман «Розбійник Кармелюк», повість «Заклятий скарб». Письменник мандрував селами, знайомився з людьми, живим подільським словом. Бував у містечку Буші, неподалік від Дністра, бачив руїни фортеці. Під враженням побаченого і почутого про трагедію, що там сталася, почав працювати над повістю «Облога Буші» (в українському варіанті з'явилась у 1892 р.) з підзаголовком «Історична повість з часів Хмельниччини». Основа повісті становить серцевину історичної драми, що стала внеском в українське драматичне віршування і досі не втратила актуальності, історико-пізнавальної та художньо-естетичної цінності.

Історія Буші, що наприкінці 1654 року стала прикордонним містечком, – один із трагедійних епізодів української історії. Виконуючи наказ Богуну затримати ворога біля Бушинської фортеці на Поділлі, проти залізних корогв польського війська піднімається все населення міста. Б.Хмельницький писав цареві Олексію, благаючи про допомогу, але московські війська не рушили з місця. Три польські гетьмани: Потоцький, Лянцкоронський і Чарнецький кинули на Бушу 40-тисячне військо, «вогнем і мечем» руйнуючи фортеці у Мурафі, Красному і Чернівцях, де залоги здалися без бою. Буша перед Чарнецьким зачинила всі брами.

Поляки два дні кидалися в безперервні атаки і штурми, але були відбиті. На третій день зібралось військо всіх гетьманів. Знали, що серед оборонців мало живих і здорових

захисників, тож послали парламентаря-сурмача: «Мурафа, Красне, Чернівці склали зброю – ніхто не встоїть проти такої сили. Здавайтесь. Стояти на смерть – безглуздя. У вас нема кому воювати». – «Жінки візьмуть зброю, стануть на місце чоловіків!» – була відповідь.

Недарма про цю велич національного духу створено повісті, драми, поеми, вірші. Коли бойовим хоругвам Чарнецького вдалося вдертись на територію фортеці, там уже майже не було козаків – одне жіноцтво, але й вони захищалися до останнього, з відчаєм приречених і незламних, кидаючись на ворожі кулі й списи, вбиваючи одна одну, дітей, живими кидаючись у криниці, підриваючись на бочках із порохом. Озвірілий ворог, розлючений незламністю, різав, рубав, стріляв усіх, залишивши на місці Буші руїну. Через 17 років, у листопаді 1671 р., тут побував німецький мандрівник Ульріх фон Вердум і застав 4 хати, млина і напівзруйновану церкву.

Навіть гонорові польські історики не хвалилися такою перемогою: «Ми не в змозі без сорому згадувати про те, що 16 тисяч людей, що залишалися в Буші ще живими, польське військо вирізало, нікого не милуючи. Велика то пляма на знамено польське» [1].

Історична повість М.Старицького пройнята ідеєю гуманізму, засудженням братовбивчої війни. Виразне національне забарвлення має ідея єдності, що реалізується в повісті через зображення однодумності захисників фортеці: якщо боротися, то всім, якщо ж умерти, то усім, але не здатися ворогові. Єдинодумство підкреслено репліками, що подано узагальнено («Не дамося живцем! – крикнула грізно жонота») чи індивідуально («Треба усім стояти за нашу святиню до останнього, і опісля разом чесно всім полягти в братській могилі»).

Як уже мовилося, у творі змальовані реальні історичні події та їх учасники. Історичне підґрунтя має й образ сотника Завісного, його доньки Мар'яни Завісної (у повісті Орісі), поляків Чарнецького, що скерував до Буші вороже військо та Яскульського. Решта героїв – плід творчої уяви письменника. З історичних свідчень є на цю тему кілька рядків у польського історика В.Кохановського: «Замку не було кому боронити. Билися тільки жінки. Одна, захищаючи доньку, зарізала офіцера косою. Ніхто не хотів здаватися. Окремі стрибали у крижану воду, або кидалися у вогонь. Коли містечко вже захопили, то в останні хвилини дружина невідомого сотника, не бажаючи стати іграшкою в руках ворога, зайшла у підвал з порохом і підірвалася» [1].

Легенда назвала ту жінку Мар'яною, донькою героя оборони Буші сотника Завісного. І хоча в таких випадках від людини не залишається нічого, могила Мар'яни була влаштована під мармуровим хрестом посеред одного з людських городів. Сьогодні могилу Мар'яни перенесено в центр Замкової гори, ближче до вежі, туди, де найбільше світла і сонця. Цікаве спостереження: досі над цим місцем найчастіше кружляють залітні орли і соколи, а подорожні й школярі всі квіти, зазвичай, несуть до цієї могили.

Письменник майстерно змальовує постать юної сотниківни О.Завісної. Характер героїні показано в ототожненні з її внутрішнім світом. Із перших сторінок повісті увага читача зосереджується на долі й душевному конфлікті дівчини як романтичної героїні. Патріотизм, самопожертву в ім'я суспільних ідеалів автор підкреслює, провівши її через випробування особистих почуттів до А.Корецького, польського магната, ворога, що приніс смерть її землякам. Кохання не тільки не захитало високих переконань мужньої красуні, але й зміцнило їх, привело до героїчних вчинків, лицарської смерті разом із коханим.

Портрети героїв повісті лаконічні, але яскраві й переконливі. Моделюючи їх, письменник використовує сміливі й емоційні порівняння, в яких проступають симпатії чи антипатії автора. Увага приділяється виписуванню портрета дівчини: «Вродливого личенька риси і елегантні й шляхетні, в чорних, стиснутих трохи бровах криється непорушна воля й відвага; карі очі з-під довгих темрявих вій палають вогнем; на мармуровому чолі лежать недитячі думи, хоч у виразі уст пишає дитяча краса» [4; 207]. Різким контрастом відмежовано портрети гетьмана Потоцького й родовитого шляхтича А.Корецького.

Потоцький: «І криклива пишнота, і вираз обличчя, що довчасно злиняло на розпусних очах, і хітливі безсоромні очі, і млява, знесилена постава – нагадували швидше фігуру знудженої повії, ніж мужнього ватага Посполитої Речі» [4; 221]. Корецький: «огрядний і стрункий – красень-юнак; його біле, благородне чоло обмежали золотисто-каштанові кучері, на виразнім обличчі світилися ласкою і відвагою сині очі» [4; 223].

Цей образ найбільш динамічний і рельєфний у повісті. За походженням магнат, виріс, виховався в козацькій родині на традиціях народної етики й моралі. І хоча волею обставин Корецький потрапляє до свого природного середовища (успадковує родовий замок), світоглядні незгоди з існуючими стереотипами та глибокі почуття до Ориси повертають його на бік оборонців фортеці. Антось не лише відкидає пропозицію гетьманів стати під бойові знамена польського війська, а й розмірковує, як би закликати магнатів відмовитися від замірів поневолити Україну й прихилити до мирного співжиття два братерські народи. Проте мрії Антося виявилися недосяжними, тому його загибель бачиться символічно – як крах ілюзій щодо примирення двох народів. Антось не лише наскрізь вигадана особа, але й історично неможлива. Очевидна умовність образу Антося Корецького в атмосфері XVII ст. лише додатково підкреслює й увиразнює «надзавдання», яке ставив перед собою М.Старицький: якнайефективніше перенести події історичної давнини на своє сьогодення. Так само очевидна й романтична підоснова мистецького конструювання такого образу, що особливо концентровано виявляється в кінцевій долі (загибелі) героя. Суперечливість образу Антося в повісті не випадкова. Навіть сотник Завісний, який, стоячи на чолі оборонців фортеці, в розпалі боротьби твердить, що в Україні точиться «братерська різня», й мріє, коли вона минеться.

М.Завісний, старі козаки Вернидуб і Шрам, кобзар, молодий хорунжий Островерхий й інші козаки, чоловіки і жінки, що з епічним спокоєм і з презирством до ворога, кепкуючи з нього, заради вітчизни йдуть на смерть – горді символи національної величі.

Як істина, моральний орієнтир й духовний ідеал у повісті проходить наскрізний образ Ісуса Христа. Він – і натхненник, і помічник оборонців фортеці, для яких на першому місці – захист віри, а вже через неї – й України: «...покликав вас (Господь) стати твердо і купно до останнього подиху за хрест святий і за матір Україну» [4; 208]. Насамперед глибоко віруючою є Орися – центральний образ повісті. Вражає те, що у своїх молитвах вона просить не особистого щастя, а звертається із проханням дати їй силу і міць у боротьбі з ворогом. Уперше образ Христа змальований, коли Орися молиться у церкві. У вихорі подій війни і наближення ворога лагідні очі Спасителя на іконі нагадали дівчині щастя мирних днів, очі її коханого Антося, адже вираз їх однаковий – любов і приязнь. Іконописний образ Ісуса Христа є і в таборі ворогів-поляків, охоплених безглуздою злобою й люттям до українців, готових доценту зруйнувати фортецю: «...зірвали зі стін схизматські образи, положили їх тилом на зруби та на них і розсілись. Одного образа вони дістать не здолали, бо високо висів, так він і зостався у них свідком єдиним» [4; 221].

Через образ Ориси автор трактує категорію гріха в християнській етиці (епізод, в якому Орися втішає й просвітлює подругу Катрю, котра побивається за коханим, який може загинути в бою: «Гріх! От перед цією Святою Матір'ю гріх! – показала на образ Орися. – Вона віддала ради нас свого сина на муки, на смерть, а ми будемо побиватись, що доведеться за віру святу й за вітчизну вмерти!» [4; 214].

В епіграфі – уривку з народної думи – як композиційному елементі твору сконцентровано й поетично подано героїко-патріотичну ідею повісті: «Ой напилися і сестри, і браття кривавого пива край лугу, та не дали ні себе, ні віри святої ворогам на поругу!» [4; 204]. Крім того, епіграф виконав функцію своєрідного стильового й пафосного камертона, який задав усьому твору героїчного звучання.

Важливу роль у творі відіграють позасюжетні елементи – інтер'єр, пейзаж, ліричні відступи. Хоч пейзажів у повісті й небагато, проте вони символічні: за аналогією до

фольклорних паралелізмів вони передують важливим чи навіть вирішальним подіям і ніби віщують про них. Символічним образом-симфонією є побачена Орисею уві сні картина нічної грози напередодні вирішальної битви: «Ясне, пекуче сонце вкрила чорна, густа хмара; зі сходу невтримно несеться бурхливий, рвучкий вітер, вивертає у своїм хижім леті і каміння, і ліси, зі свистом і грюкотом налітає на калину, вириває її з корінням і несе понад сердитим, клекочучим Дністром... Але й явір крутиться в повітрі... От він злетів угору, метнувся вбік і цупко обхопив своїм віттям калину, – вони сплелися, сплелися навіки, нерозлучно... Вкупі несуться вони понад Дністром, хвилі його ростуть, здіймаються високо, червоніють від крові, обертаються в страшне палаюче полум'я й ловлять у свої обійми улітаючих калину і явора» [4; 268].

Додаткового, увиразнювального колориту надають композиції повісті інтер'єри. Вони можуть контрастувати з характером героя, а можуть бути й суголосні з ним. Скажімо, інтер'єр світлиці Орисі органічний з її героїко-романтичним образом: «У третій, вигнутій луком, надвірній стіні прорізане вікно, вузьке-вузьке та глибоке, майже не вікно, а бійниця; і в ясний сонячний день через ту розщілину мало до дівочого покою світу сягає, а тепер воно якось лиховісне чорніє. Проти вікна, у гострім кутку, навпаки, лагідно й ясно: багато наставлено там богів і в рамах, і в ризах коштовних, і київського, і польського письма, а перед ними на довгим шнурку, оздобленім паперовими квітами, висить лампадка. Легесеньке тремтяче світло її осяює стиха святобливий лик Божої Матері, що своєю ризою закрила мир від напастей...» [4; 212-213].

До прикметних композиційних особливостей належить діалогізація. Діалогів у повісті багато, вони роблять твір динамічним і захоплюючим. Саме посилені діалогічність наближає повість до драматичного твору. Діалог між гетьманами Потоцьким, Лянцкоронським і шляхтичем А.Корецьким розкриває красу вірності батьківщині, любов та милосердя до ближнього, які занепадають під час братовбивчої війни. Монолог старого сотника Завісного перед узяттям твердині спонукає читача до глибоких роздумів: «Гей, ти, рідна, дорога країно! Широко ти, неосяжно розкинулася, мальовниче огорнулася гаями, причепурилася рясними ланами, оперезалася річками блакитними... всім наділив тебе Бог, красуне наша, тільки от чомусь щастя-долі не дає поки, чи за гріхи твої, чи за достатки!.. кожне задрить на твої розкоші із мечем та вогнем геть жене твої діти... Скільки ти того горя зазнала – не злічити, не зміряти! Палили, грабували тебе усякі варвари, топтали різні пройдисвіти, шматували свої хатні, «удільні» чвари, плундрувала тебе зі сходу насунувши татарва, а тепер обливають кров'ю степи й лани твої свої ж брати в спілці з невірою...» [4; 260].

Тема України, її історичної долі в різні епохи стала ключовою, наскрізною проблемою всієї творчості письменника і явлена ним у різних смислових площинах. Передусім у цьому контексті слід вести мову про обстоювання прозаїком ідеї державності України, яка була провідною в історичній прозі М.Старицького. Перш за все звертається увага на зоровий образ України, неодноразово виписаний Старицьким у різних геополітичних ситуаціях і в різних пафосно-стильових тональностях. У повісті письменник створює фольклоризований образ України у стилі давньоукраїнської поезії, коли образ рідної землі персоніфікується, ставить Україну поряд з іншими суверенними державами. Більше того, в ряді випадків прозаїк виразно окреслює геополітичну ситуацію на європейському континенті, де Україні як самостійній державі відводиться вагома роль у дусі відомої тези Гердера про месійне її призначення. Власне, ідеться про досить чітко означену історіософську тенденцію геополітичного звучання, початки якої у прозі Старицького слід віднести до першої повісті митця «Облога Буші». Саме там він уперше означив аналізовану проблему, виявивши своє розуміння історичної долі України на межі «двох століть», «двох культур», «двох стихій» – Заходу і Сходу.

Ця героїчна сторінка з історії визвольної боротьби українського народу під проводом гетьмана Хмельницького нічим не поступається, ні драматизмом, ні відвагою перед лицем

смерті найвищим зразкам військової мужності переможених, але не скорених, відображених у знаменитих «Порівняльних життєписах» Плутарха, в розповіді про загибель спартанського царя Клеонеона, його воїнів, дітей, дружини. Історія Буші живе у творах нових поколінь, які не забувають про героїчне минуле своїх пращурів.

Здійснивши аналіз повісті, в основу якої покладено історичні події, ми торкнулися однієї з сторінок боротьби української народу. У творі порушуються важливі проблеми – війни і миру, порозуміння українського та польського народів, соціальної справедливості. У романтичному дусі змальоване кохання сотниківни Орісі, що очолила оборону Буші, і польського князя Антося, який прагнув миру й злагоди між двома народами та людьми різних віросповідань. Авторська інтерпретація подій полягає у перенесенні ідейного струменя на тло сучасників, закликає до примирення ворожих таборів. Думка Старицького сьогодні звучить з особливою актуальністю.

Джерельні приписи

1. *Буша – історична Мекка України*. – Буша, 2000.
2. *Комишанченко М.П.* Михайло Старицький / М.П. Комишанченко. – К., 1968. – С. 96-97.
3. *Сокирко А.П.* М.П. Старицький: Критико-біографічний нарис / А.П. Сокирко. – К., 1960. – С. 101-105.
4. *Старицький М.П.* Облога Буші: Історична повість з часів Хмельниччини / М.П. Старицький. – К., 1996. – С. 203-278.
5. *Франко І.Я.* М.П. Старицький / І.Я. Франко // Матеріали до вивчення історії української літератури. – Т. 3. – К., 1961. – С. 375-386.

Резюме

Проаналізовано історичні реалії й літературну інтерпретацію подій, художньо-образний світ в історичній повісті Михайла Старицького «Облога Буші».

Ключові слова: літературна інтерпретація, історична повість, драматургія, художній образ, діалогізація, монолог, композиція, сюжет, позасюжетні елементи.

Summary

The tragedy of Busha which took place in 1654 is depicted there. We have made a deep analysis of historical background and its interpretation in the narrative breathtaking story of M.Starytskyi «The Siege of Busha».

Key words: literary interpretation, historical story, dramaturgy, image, monologue, composition, plot.

УДК 7.077(477.81)

Бачинська Т.В. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО РІВНЕНЩИНИ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ

В умовах змін у всіх сферах сучасного українського суспільства науковцям доводиться ретельно ставитися до перегляду та переосмислення усталених концепцій, що формувалися тривалий період за різних політичних умов. Сьогодні вимагає пошуку нових методологічних підходів до вивчення та аналізу явищ культури. Особливо такого підходу вимагає сфера індустрії дозвілля. Одним із проявів організації дозвілля є аматорська творчість. На сьогодні в Україні зріс інтерес до питань аматорства у культурологічній, філософській, педагогічній та соціологічній науковій літературі (Н.Цимбалюк, Л.Дорогих, В.Новійчук, Ю.Петров, С.Безклубенко, І.Ляшенко, В.Шинкарук, О.Сасихов та ін.). Визначаючи аматорську творчість як важливий елемент життєдіяльності українського суспільства, дослідники дискутують проблеми ідеологічного спрямування цієї форми дозвілля. Для змістовної організації та проведення вільного часу сучасного соціуму необхідним є вивчення специфіки вітчизняного аматорського мистецтва початку ХХІ ст.

Дослідження діяльності аматорських колективів, як форми культурно-розвиваючого дозвілля, має неабияку користь для становлення культури України. Однак їх вивчення буде неповноцінним без розгляду дозвілля в окремих регіонах країни. Тому метою роботи є дослідження стану виконавських аматорських колективів Рівненщини, осмислення перспектив їх розвитку.

Кожний народ пізнає себе через мистецтво. В Україні серед гілок духовної культури аматорське мистецтво завжди посідало особливе місце, чи не найголовніший спосіб буття [4]. Аматорське мистецтво – творче відображення дійсності в художніх образах; художня творчість загалом – література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво, музика, танець, театр, кіно та інші види діяльності людини, об'єднані як художньо-образні форми відображення дійсності; спосіб виявлення творчого потенціалу особистості та задоволення її естетичних потреб [13; 264]; сфера творчої художньої діяльності, що несе в собі любительський характер [14]; діяльність аматора – людини, яка із задоволенням займається будь-чим, не маючи фахової підготовки [9; 26]. Аматорське мистецтво функціонує у сфері самодіяльного. Тобто в його основі лежить потяг людини до творчої діяльності, що не нав'язується зовні і зумовлюється внутрішніми потребами, інтересами, бажаннями індивіда [12]. Самодіяльність – засіб вільного вияву особистості; умова, реальність розвитку людини [1].

На думку Ю.Петрова, людина самодіяльна обумовлює, а не обумовлюється, визначає, а не тільки визначається, ставить у залежність від себе природно-суспільні процеси, а не тільки переживає залежність від них. У такій якості людина, нова, діяльна, активна. В її способі життя, виробництві, культурі, філософсько-художніх рефлексіях відкриває себе дійсна сутність самодіяльності [11]. Індивід реалізує свою естетичну потребу, здатність до творення прекрасного у межах індивідуальних можливостей і засобів їхньої актуалізації і в цей же час засвоює культурні надбання, починає емоційніше сприймати цінності, робить власний внесок у скриню світового мистецтва. У цьому закладений особливий гуманістичний зміст художнього аматорства: особа виступає як продукт, як особлива цінність, як невід'ємний компонент культури суспільства.

Не можна пояснити звідки в людині потяг до творчої діяльності. Утім, можна припустити, що прагнення творити закладено в людині природою. Здавна людина прагнула бути царем над усім живим і не живим. І, ймовірно, у самодіяльності виявляється її (людини) влада над усім, що вона створила своїми руками. Ще Платон вважав, що все, створене

людиною, належить до творчості: «Усе, що викликає перехід із небуття у буття – творчість» [2; 43]. А І.Кант уточнив, що це також є індивідуальною особливістю [5; 397]. І тому впливає думка, що за допомогою творчості людина проявляє себе творцем, володарем продукту своєї діяльності, що, в свою чергу, сприяє її самоутвердженню і самореалізації. Також право на існування має теорія М.Бердяєва. Він наголошував, що творчість людини є не її вимогою, а дарунком Бога, її (людини) правом і обов'язком. Варто припустити, що до творчості здатна кожна людина, життя якої наповнене елементарними формами праці [2].

Сьогодні у науковій літературі творчість визначається як діяльність, кінцевим результатом якої є створення якісно іншого, що вирізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю (при цьому зазначається, що творчість специфічна для людини, тобто завжди передбачає творця суб'єкта творчої діяльності) [7]. Людина починає розуміти красу і здатна творити ще в ранньому віці. Тим більше це стосується і України, де народ здавна має тонке почуття прекрасного і потяг до мистецтва. Ще О.Духнович, видатний український педагог зазначав: «Русини, народ почуттєвий і люблячий спів, має здатність до всякої науки і художності» [6]. Тому в Україні є поширеним таке явище, як аматорська творчість.

Художнє аматорське мистецтво – невід'ємна складова сучасної культури в Україні і на Рівненщині зокрема у найрізноманітніших його проявах.

Станом на 01.01.2010 року у Рівненській області діє 2593 колективи аматорської творчості, в яких нараховується 28043 учасників, з них: вокально-хорових – 905, музично-оркестрових – 207, хореографічних – 248, театральних – 319, фольклорних – 213, інших колективів аматорської творчості – 701. Почесне звання «народний аматорський» носить 218 колективів, 58 – «зразковий», з них народних аматорських вокально-хорових – 89, зразкових – 10, відповідно музичних – 48-13, хореографічних – 10-19, драматичних – 20, фольклорних – 59-13, кіно-фото – 5, ін. – 1 (дитяча студія естетичного виховання «Ладоньки» Рівненського міського Палацу культури) [15].

Українці – співоча нація. І ще раз це доводять народні аматорські хорові колективи – Лауреат Всеукраїнського конкурсу ім. П.Демуцького хор Березнівського РБК, керівником якого є Заслужений працівник культури України Ф.Гошук, дипломанти Всеукраїнського та обласних фестивалів із народного хорового співу хор «Діброва» Корецького (кер. В.Сидорчук) та Радивилівського (кер. Заслужений працівник культури України Л.Лісковий) районних будинків культури [15].

Аматорські колективи є не лише осередком задоволення людських потреб, а й оберегами історії народу, його культури. Народний аматорський фольклорний колектив «Берегиня» с. Залав'я Рокитнівського р-ну (кер. В.Смик) є саме таким колективом. Він неодноразово брав участь в обласних мистецьких заходах та Міжнародних фестивалях: Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела», «Коляда» [15]. «Берегиня» – буфер між минулим і сучасністю. Цей колектив заохочує молодь до пізнання власної культури, намагається берегти історію за допомогою української фольклорної пісні.

У м. Рівному нині налічується майже 40 аматорських колективів, що носять звання народних, заслужених та зразкових [8]. Одним із таких є народний ансамбль сучасного танцю «Light Dance Company». Його вважають першим аматорським колективом Західної України, що вийшов на професійний рівень. Цей ансамбль сучасного танцю виріс зі Школи сучасної хореографії Рівненського Палацу дітей та молоді. Художній керівник – Н.Сторожук – балетмейстер, керівник Школи сучасної хореографії. До складу першої в Західному регіоні України професійної трупи, що працює в напрямі сучасного хореографічного мистецтва, ввійшли 15 виконавців (8 дівчат та 7 хлопців) із перших випусків ШСХ РМПДМ. У репертуарі «Light Dance Company» понад 50 авторських балетмейстерських постановок Н.Сторожук, О.Додчук та О.Коротєєвої. Їх концертні номери створені в різноманітних

напрямах сучасного хореографічного мистецтва: jazz-modern, afrojazz, blues-jazz, fank-jazz, contemporary, modern dance, street jazz, acrobatic dance, tapdance... Балет «Light Dance Company» – унікальна трупа, феєрична танцювальна програма якої знайде шлях і до вибагливого естета та шанувальника сучасного хореографічного мистецтва.

Митці аматори будь-якого жанру завжди прагнуть досягти професійного рівня. У жанрі театрального мистецтва реалізувати таке прагнення важко, майже неможливо. Цей жанр вимагає спеціальної підготовки режисерів, акторів художників-декораторів, освітлювачів. Одне слово, вимагає школи. Аматорський театр позбавлений такої можливості. Однак, це не завадило утворитися народному аматорському театру Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» (реж. А.Гаврюшенко). Лише завдяки плідній праці, згуртованості колективу він стільки років радує глядача своїми постановками. За період існування колектив здійснив безліч «культурних подвигів» будучи постійним учасником обласних фестивалів; поліпшує культурне обслуговування населення області, будує свою організаційно-творчу та навчально-виховну роботу.

На Рівненщині активно функціонують, виконуючи культурно-дозвіллеву та виховну функції, багато аматорських колективів. Серед них: народний аматорський театр Острозького РБК, народний аматорський театр Дубенського РБК (реж. З.Новосад), народний аматорський театр Гоцанського районного об'єднання культури і дозвілля (реж. А.Машлай); народний аматорський фольклорний колектив с. Хиночі Володимирецького р-ну (кер. Л.Босик), зразковий фольклорний гурт «Весняночка» м. Рівне (кер. І.Сливчук); дитячий фольклорно-етнографічний колектив «Веселики Полісся» с. Жовкині Володимирецького р-ну (кер. Г.Ковальчук); народний аматорський ансамбль скрипалів «Арієтта» Рівненського МПК (кер. В.Подольчук).

Серед хореографічних аматорських колективів слід відмітити Заслужений аматорський ансамбль танцю України «Полісянка» Рівненського МБК (кер. Заслужений діяч мистецтв України В.Марущак); народний аматорський ансамбль сучасного танцю «Сузір'я «Едельвейс» Рівненського МПК (кер. Заслужений працівник культури України Л.Супонькіна); народний аматорський ансамбль танцю «Веселка» Костопільського РБК (кер. Л.Озарчук) [15]. Усі вони існують лише завдяки відданості учасників улюбленій справі, їхній наполегливості, працелюбності, цілеспрямованості; вмінню керівників організувати навчальний процес, згуртувати навколо себе колектив. Адже популярною є тенденція, що влада підтримує діяльність творчих колективів як тільки може, але її можливостей не завжди достатньо для розвитку аматорського мистецтва.

Отже, на сучасному етапі аматорське мистецтво стає одним із джерел збагачення національної культури. Воно віддзеркалює складнощі і негаразди, позитивні зрушення економічного розвитку держави. В художньому аматорстві маємо поєднання суспільного та естетичного, що взаємодоповнюють одне одного. Його плоди відчутні у різних сферах людської діяльності і відіграють суттєву роль у вихованні естетичних смаків.

Дане дослідження дає достатні підстави для оптимістичного твердження про потреби людини у художньому аматорстві як явищі культури. Адже на сьогоднішній день зроблено великі досягнення у цій сфері. Аматорське мистецтво потрібне як спосіб самостійного утвердження людини, бо вона завжди прагне самовиявлення. У принциповому значенні «олюднення людини» можна вважати одним із завдань аматорського мистецтва, бо воно визнає за аматором право на вияв своєї особистості, розвиток здібностей, принципи свободи, рівності можливостей для самовиявлення. І тому має велике соціально-психологічне значення. Аматорство не обмежує діяча стандартними рамками, загальноприйнятими умовами. Воно дає можливість розкритися, вивільнити свою свідомість, спрямувати свої емоції у корисну і приємну працю.

Джерельні приписи

1. *Аматорське мистецтво як феномен культури* // Наук. зап. НПУ ім. М.Драгоманова: Соц.-гуманіт. дисципліни: Актуальні проблеми культурології. – К., 1998.
2. *Бердяев Н.А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии / Н.А. Бердяев. – М., 1990.
3. *Бочелюк В.Й.* Дозвіллезнавство: Навч. пос. / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навч. л-ри, 2006. – 208 с.
4. *Дряпіка В.І.* Розкриваючи естетичні цінності українського народного мистецтва / В.І. Дряпіка, Н.С. Савченко. – Кіровоград.: Імекс ЛТД. – 2002. – 151 с.
5. *Кант И.* Сочинения в 6 т. / И.Кант. – М., 1964. – Т. 3.
6. *Олександр Духнович (1803-1865):* Бібліогр. покажч. – Ужгород, 1995.
7. *Програма курсу «Історії української народної художньої творчості».* – К., 1998. – 113 с.
8. *Рівне – 720:* від давнини до сучасності. – Кн. II. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 144 с.: іл.
9. *Сучасний тлумачний словник української мови:* 50000 слів / За заг. ред. проф. В.Дубічинського. – Х.: ВД «Школа», 2006. – 832 с.; Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: Зб. мат. міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 21-22 грудня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2007. – Ч. 2. – 360 с.
10. *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології.* Примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч. – К.: Родовід, 1996.
11. *Художнє аматорство у процесі гуманізації особи* // Наук. зап. НПУ ім. М.Драгоманова: Соц.-гуман. дисципліни: Проблеми культурології. – К., 1998. – 78 с.
12. *Художнє аматорство як елемент повсякденного життя і побуту населення України у др. пол. XIX ст.* // Наук. зап. НПУ ім. М.Драгоманова: Соц.-гуманіт. дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології. – К., 1998. – 117 с.
13. *Художнє аматорство як культурне явище* // Соціально-гуманітарна освіта України та шляхи її розбудови: Мат. Всеукр. наради зав. кафедрами соц.-гуман. дисциплін. – К., 1997.
14. <http://www.slovnyk.net/>
15. <http://www.rv.gov.ua/sitenew/main/ua/publication/print/731.htm>

Резюме

Розглядаються найбільш відомі аматорські колективи Рівненщини.

Ключові слова: аматорство, художня діяльність, Рівненщина.

Summary

The most known amateur collectives of Rivne are examined.

Key words: amateurism, artistic activity, Rivne.

УДК 7(477.81)

Талах І.І. – *викл. Дубенського коледжу
культури і мистецтв РДГУ*

МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ДУБЕНЩИНИ

Малі міста України, одним з яких є Дубно, були і є культурно-мистецькими центрами, що зміцнюють статус української держави у світі.

Важливою складовою культурно-мистецького розвитку міста є образотворче мистецтво, через яке здійснюється відродження духовного життя, піднесення місцевої культури. Висвітлення цієї проблеми можна простежити у процесі ознайомлення із станом образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва м. Дубно.

До становлення образотворчого мистецтва на теренах Дубна та дослідження творчості митців зверталися місцеві діячі культури, мистецтва, журналісти (Л.Пшенична, М.Пшеничний, Е.Шевчук, Н.Ткач та ін.). Питання зазначеної тематики окреслюються у статтях літературно-мистецько-краєзнавчого альманаху «Над Іквою...»; висвітлювались ці питання й у матеріалах науково-теоретичної конференції з нагоди 15-річчю створення Державного історико-культурного заповідника міста Дубно. Дослідження творчості митців проводяться журналістами місцевих ЗМІ. На шпальтах дубенських газет розглядалися питання про мистецькі заклади міста, події мистецького життя; на радіо й телебаченні в ефір виходять передачі, що знайомлять із досягненнями місцевих митців.

Зростаючий інтерес до мистецьких скарбниць невеликих міст, спонукає до ознайомлення із мистецьким життям м. Дубно. З огляду на це, метою статті є висвітлення мистецьких подій у місті, ознайомлення із творчістю відомих дубенських художників, окреслення значення мистецьких навчальних закладів, виставок у формуванні майбутніх фахівців.

Дубно – древнє місто. Воно слугувало скарбницею мистецько-культурних здобутків. Одним із значних надбань міста є його культурні пам'ятки, що привертати увагу мандрівників і дослідників, художників і літераторів. Через Дубенщину проклали свій шлях Святий Преподобний Іов Почаївський, діячі культури Герасим та Мелетій Смотрицькі, Іван Вишенський, гетьман Б.Хмельницький, українські письменники Леся Українка, Г.Сковорода, Т.Шевченко та багато ін. Місто притягувало своїм магнетизмом французів де Голля і Оноре де Бальзака, російського царя Петра І, ірландського садовода Міклера й італійського зодчого Доменіко Мерліні, поляків А.Мальчевського і С.Скальського, В.Богуславського і Т.Чацького, гетьманів і президентів. У свій час Дубно відвідали М.Жулинський, В.Дурдинець, В.Кремінь, Б.Ступка, В.Щербань, Т.Чорновіл, Л.Костенко, І.Драч, Н.Матвієнко, О.Білозір...

Однією з найдавніших споруд міста є замок князів Острозьких, де експонуються постійнодіючі та тимчасові виставки, з яких кожен митець почерпне для себе щось нове. Так, до 2000-ліття Різдва Христового та 900-річчя міста Дубно відкрита постійнодіюча тематична виставка «Скарби наші духовні», де експонувались середньовічні ікони, дзвони, дерев'яні скульптури, підсвічники. Найбільш цінною пам'яткою є монументальна ікона «Пророк Ілля з житієм» (XVI ст.). На Волині таких ікон відомо два десятки, тому храмова житійна ікона суттєво доповнює низку творів волинської школи іконопису, що дійшли до нашого часу. Окрасою експозиції є й масивний латунний підсвічник 1575 року, відлитий у майстерні Дубенського замку на замовлення князя К.Острозького. Таких підсвічників є два. Другий – в Острозькому заповіднику. На його підставці помітний латинський текст із написом імені ливарника Луки Фріделянта з Гданська. Є також дзвін із дзвіниці Спасо-Преображенської церкви XVII ст. 1572 р. відливу. Багато інших цікавих експонатів знаходяться на виставці, завдяки чому можна долучитися до давнього мистецтва іконопису, художнього лиття,

дерев'яної скульптури, різьблення, задовільнити інтерес до витоків національної культури, непересічних досягнень минулого.

У тронній залі надбрамного корпусу Дубенського замку відкрита для екскурсантів галерея портретів князів, які в різні періоди владарювали містом. У центрі експозиції – портрет Костянтина Івановича Острозького, який спорудив замок у 1492 році. Поруч – портрети його сина Василя-Костянтина, внуків Януша та Олександра, представників князівських династій Заславських, Сангушків, Любомирських і їхніх дружин. Ці картини – копії з полотен XVI-XVIII століть, що зберігаються в Білорусі, музеях Золочева, Львова, Варшави, Острога. Картини – живопис на полотні олійними фарбами – виконані місцевим художником В.Ковальчуком, обрамлені в дерев'яні рами роботи майстра-різьбяра М.Лазаровського.

Із вересня 2010 року у замку відкрита виставка дипломних робіт студентів Дубенського коледжу культури і мистецтв РДГУ відділу «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво», що включає роботи різні за технікою та темою. Зокрема, гобелени на українську тематику: «Харитя» (О.Боришкевич), «Відродження» (С.Очеретянюк), роботи сакрального змісту – «Спас на престолі» (Н.Радчук), триптих «Спас во славі» (Ю.Процюк), роботи різьблені з дерева: «Тарас Бульба» (Ю.Чорноус), «На грані віків» (І.Домошук), а також костюми, розроблені на основі національного одягу України (Л.Склярова, З.Шпак, В.Артенюк, О.Красовська). Ця виставка – для студентів, що навчаються у коледжі – взірць для наслідування та поштовх до роботи над собою, до самовдосконалення.

Сьогодні у замку експонується виставка «Погляд у минуле і майбутнє» робіт рівненських митців: В.Гвоздицького «Дубенський замок», «Ранковий туман», П.Липової «Місячна ніч», «Шевченківський край», О.Бобришева «Барви літа», «Тет-а-тет», Т.Лукашевич «Білий янгол», В.Чернієнко «Звабниця», І.Токар «Води пустелі», «Прозріння», І.Жилки «Захід сонця над озером», О.Литвина «Гіркий місяць», Ф.Бобрика «Старе русло Горині», «Літній розлив» тощо. На виставці представлені роботи різноманітної тематики, техніки виконання. Тут можна побачити пейзажі, портрети, натюрморти, сюжетні композиції. Це олійний живопис на полотні, прозорі акварелі, роботи, виконані у спокійній лагідній гамі, а також яскраві та експресивні, написані пастозно, гобелени, об'ємні композиції з шамоту. Ці твори розкривають нам внутрішній світ автора, його погляди, знайомлять із техніками рівненських митців.

Ще одна виставка, що експонується – роботи заслуженого діяча культури Республіки Польща Ганни Бабич та її дочки Леокадії Загальської, жителів с. Верба Дубенського району. Представлені тут картини вишиті гладдю. У центрі – ікони, а вздовж стін – натюрморти, пейзажі, вишиті квіти, тварини. Живописні вишивки вражають майстерністю виконання, узгодженістю кольорів.

Експонувалися у стінах заповідника й інші виставки. Зокрема, персональна художня виставка подружжя Волощуків, викладачів художньої студії М.Василенка, С.Петрука, І.Ромашевича, українського художника, уродженця королівства Камбоджа Ук Дара Чана, виставка художніх фотографій із міста Соколов-Підляска (Польща), на фотографіях – пам'ятки Дубенщини різних історичних періодів. Експонування не лишили байдужими творчу молодь міста, вихованців художньої студії, а також студентів-художників коледжу культури і мистецтв та викладачів, оскільки люди мистецтва на шляху становлення та вироблення стилю звертаються до творчості інших. Виставки – джерело натхнення, що пробуджує мистецькі сили, підсилює бажання творити. Вони відіграють важливу роль у набутті та вдосконаленні образотворчого досвіду юними і зрілими художниками. Утім, не лише виставки розвивають вміння бачити та створювати прекрасне, а, й звісно, мальовничі куточки міста і сам Дубенський замок захоплюють молодих та зрілих митців. Так, місто Дубно стало центром такої культурної події в Україні, як I Всеукраїнський пленер художників, що відбувся 3-15 серпня 2006 р. А 15-30 липня 2007 року тут відбувся вже II

живописний пленер. Чимало художників із багатьох областей України взяли участь у заходах, під час яких створили десятки нових робіт про місто. Дубно надихнуло людей творчої уяви і дало їм поштовх взятися за пензля. На полотнах – столітні мури давньої фортеці, мовчазні та суворі монастирі, куполи дубенських храмів, старовинні і сучасні куточки міста, улюблена дубенчанами ріка Іква.

Славетна історія, дивовижна культура та ще якийсь неповторний флюїд, який витав у повітрі, – ці фактори стали вирішальними у прийнятті рішення для проведення живописного пленеру саме у місті. Живописний пленер (3-15 серпня 2006 р.) мав назву «Дубенський замок». Видатна пам'ятка архітектури не могла не привабити художників, що захоплено малювали її мури, вежі, фасади. Однак фокусування пленеру виключно на замку було б дещо однобоким. Саме тому художники були зорієнтовані на місто в цілому. Кожен митець мав свободу у творчих пошуках. Ніхто з них не оминув увагою Дубно і бодай в одній роботі відтворив його затишні вулички та мальовничі церкви [2; 9].

Місто багате талантами. З-поміж піснярів, поетів, композиторів, письменників виділяються люди, що присвятили своє життя пензлю. До них належать М.Тимчак, М.Василенко, художник-портретист В.Ковальчук, подружжя Волошуків, а також майстри народного мистецтва: вишивальниці Г.Бабич та її дочка Л.Загальська, Л.Білик, О.Ткач, О.Чорноус, різьбярі М.Бондарчук, М. Лазаровський та багато ін.

Мистецька скарбниця Дубна поповнилася роботами М.Тимчака. Це графічні зразки: «Микола Лисенко у Дубні», «Останній лірник Волині Іван Верховець», роботи, різьблені з дерева: «Маруся Чурай. Пісня», «Мамині літа», «Козацький дозір», полотна: «Мамині думи», «Шевченко в Підлужжі», «Тарас Бульба» із зображенням легендарного героя дубенського краю Тараса, прип'ятого до вікового дуба, що потопає у вогні, картина, на якій витончена, проте рішуча, мужня постать княжни Беати Дольської, на честь якої названо одну з вартових веж замку – Дівочу вежу.

Художник прагне у кожен твір вкласти філософський підтекст. Варто шукати той підтекст і у постаті Тараса Бульби. «Адже Тарас – це і є та незнищенність українського козацтва, українського духу. Навіть, якщо йти за текстом Гоголя, то в останні хвилини свого життя він не думав про себе, до останньої миті він був з побратимами» [5; 108].

М.Тимчак працює над оформленням місцевих церков. Художник малював ікони у Свято-Преображенській церкві, Свято-Миколаївському соборі та інших церквах району. Миколаївський собор можна вважати дітищем художника. Практично все, що у храмі зроблено, від різьби до малювання – його робота. Автор не підписує своїх робіт. За його словами, він чинить так, як робили колись монахи, бо вважали, що у церкві їхньою рукою водить Бог. І те, що він може працювати у храмах, вважає найвищою нагородою.

До когорти неординарних постатей належить й дубенський митець М.Василенко. Микола Бенедович заснував у місті художню школу. Відтепер став реалізовувати свою давню мрію – плекати гарних митців з юних талантів. Він виховує у дітях любов до образотворчого мистецтва, вчить словом, власним прикладом та прикладом своїх колег-художників, які займаються з юними обдаруваннями. Учні вчать володіти пензлем. За власними уподобаннями і здібностями опановують живопис, скульптуру, графіку, вивчають історію образотворчого мистецтва.

Художник-портретист В.Ковальчук займався художньою фотографією, робив дерев'яні фігурки, які згодом переростали у різьблену скульптуру. Весь цей час ще й малював. Це – копії картин відомих художників; займається портретистикою. Спочатку були портрети рідних: діда, батька, матері, сім'ї. Вдале поєднання кольорів, м'якість ліній, відтворення внутрішнього світу людини не лишає байдужим нікого, кому доводилось бачити його роботи. До десятка портретів замовив один із жителів міста Гамбурга, з Німеччини. Чільне місце у його творах посідає церковна тематика. У Злинецькій Свято-Онуфріївській церкві, що неподалік Дубна, Володимир Степанович розмальовував склепіння, стіни, іконостас.

Більшість ікон у церкві – також його робота. Його зразки експонувалися у Дубенському замку до 900-річчя міста Дубно. Коли постало питання про малювання портретів князів, що володіли у свій час замком, одностайною кандидатурою став В.Ковальчук [6; 93].

«Волинь моя, краса моя...» – таку назву має книга-каталог художників міста Дубно Євгенії та Миколи Волощуків. Книга побачила світ у бібліотеці ім. В.Чорновола у львівсько-дубенському видавництві «Джерело» – «Дубен». У каталозі – не лише картини митців, а й публікації про них, їхній мистецький шлях, світліни з сімейного альбому, твори, присвячені художникам.

На Дубенщині чимало молодих обдарувань, що прагнуть досягти рівня зрілих майстрів. Удосконалювати свої здібності і навчатися образотворчому мистецтву молоде покоління може у Дубенському коледжі культури і мистецтв РДГУ на відділі «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво». Викладачі відділу спонукають студентів до підвищення свого професійного рівня, творчих пошуків. У Дубенському коледжі навчаються живопису, малюнку, композиції, графіки, опановують образотворчу грамоту на заняттях із роботи у матеріалі, технології і матеріалознавства, вивчають історію образотворчого мистецтва тощо. Молоді обдарування творчо підходять до вирішення завдань, поставлених на заняттях, намагаються відобразити в творі власне світобачення. Викладачі навчають молоде покоління, вкладають запал у їх серця, любов до професії. В аудиторіях, де проводяться заняття з образотворчого мистецтва, стіни прикрашені картинами, що малювали студенти та викладачі. Це – пейзажі, натюрморти, портрети; у лабораторії скульптури – скульптурні маски та розетки, а для наочності – дипломні та курсові проекти.

Результати праці викладачів та студентів відділу помітно на щорічних виставках, що розгортаються до звіту коледжу у фойє міського будинку культури. Експонати виставки – красюди, портрети, натюрморти, виконані у кольорі на полотні, графічні роботи, твори сакрального змісту, різноманітні композиції, в яких проявляється характер та стиль художника, відображено бачення автора; композиції різні за змістом та темою, технікою виконання. Експонуються роботи з декоративно-прикладного мистецтва: розписані орнаментом тарілки, ложки, вишиті рушники, серветки, писанки. Вирізняються серед експонатів сучасні моделі костюмів у фольклорному стилі.

Щороку експонуються виставки студентських робіт та робіт викладачів коледжу до Дня міста та Дня незалежності. Місцеве населення може ознайомитись із творчістю молоді, майбутніми потенційними митцями.

До 200-річчя від Дня народження М.Гоголя роботи студентів експонувалися у Національній науковій бібліотеці України ім. В.Вернадського: «Тарас Бульба» Ю.Чорноуса, «На грані віків» І.Домошука та дерев'яні пласти, роботи викладача Ю.Мулика «Легенди Дубенського краю», «Історико-культурні пам'ятки міста Дубно».

Щорічно у місті відбуваються фестивалі творчо обдарованої молоді «Зорі народжуються на землі», на зібраннях яких присутні молоді обдарування – студенти відділу «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво»: Н.Шлапак, Н.Германюк, К.Бухальська, О.Лис. Фотокопії робіт студентів вміщено в одноіменному альманасі.

У 2010 році студентка ІV курсу К.Бухальська відділу «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» брала участь у Міжнародному конкурсі від Союзу Українок міста Дубно «Мій рідний край». Вона у селі Дермань-ІІ у церкві св. Онуфрія допомагала виконувати розписи. Під час святкування Дня незалежності студентка ІV курсу А.Качалкіна проводила майстер-клас із патріотичного боді-арту.

Як бачимо, дубенські митці зробили вагомий внесок у культурно-мистецький розвиток міста. Вони увічнюють Дубенщину, її історичні події у своїх роботах, працюють над оформленням храмів краю. А унікальність постійнодіючих виставок замку князів Острозьких безсумнівна не лише з історичної та релігійної точок зору, але й з мистецької. Такі виставки

дають змогу простежити особливості технік живопису та декоративно-прикладного мистецтва різних історичних періодів.

Дубенські краєвиди привертали увагу художників із різних куточків України, що приїздили на Всеукраїнські пленери. Мистецтво є невичерпним матеріалом для досліджень. З'являються нові стильові особливості, техніки, форми відображення дійсності. На зміну зрілим майстрам приходять молоде покоління.

Отже, щедра талантами Дубенська земля зробила помітний внесок у розвиток українського мистецтва. Маючи такий потенціал, місто є одним із важливих осередків української культури.

Джерельні приписи

1. **Гавриленко О.** Наші постійнодіючі виставки / Ольга Гавриленко // Історико-культурна спадщина Дубна: правові, історичні, мистецькі та музейні аспекти: Мат. наук.-теор. конференції, присвяченої 15-річчю створення держ. істор.-культ. заповідника м. Дубно. – Луцьк: Волинська обласна друкарня. – 2008. – С. 26-27.
2. **Дубенський замок: живописний пленер:** Каталог мистецького проекту «Дубенський замок» / Упор. Н.Сухоліт. – Київ-Дубно-Київ. – 2007. – 31 с.
3. **Дубенський замок-II: живописний пленер:** Каталог / Упор. Н.Сухоліт. – Київ-Дубно-Київ: Art Evolution, 2008. – 24 с.
4. **Москальчук І.** Дубенський да Вінчі: Інтерв'ю з поетом, художником М.Тимчаком / Інна Москальчук // Над Іквою-рікою...: Літ.-мист.-краєзн. альманах. – Дубно, 2007. – С. 106-109.
5. **Поперецька Л.** Талановитий художник-портретист / Леся Поперецька // Історико-культурна спадщина Дубна: правові, історичні, мистецькі та музейні аспекти: Мат. наук.-теор. конф., присвяченої 15-річчю створення державного історико-культурного заповідника м. Дубно. – Луцьк: Волинська обл. друкарня. – 2008. – С. 192-193.
6. **Пшенична Л.** Життєва палітра Волощуків [текст] / Л.Пшенична // Над Іквою-рікою...: Літературно-мистецько-краєзнавчий альманах. – Дубно, 2007. – С. 216-217.
7. **Тимчак М.М.** Сніги (поезії) / М.М. Тимчак. – Львів-Республіка Комі-Дубно: Джерело, 2004. – 95 с.
8. **Ткач Н.** І пензля промовистий штрих / Наталія Ткач // Вісник Дубенщини. – 2001. – 12 жовт. – С. 5.

Резюме

Окреслено віхи мистецького життя м. Дубно. Акцентовано на образотворчому й декоративно-прикладному мистецтві, постійнодіючих та тимчасових виставках Дубенського замку.

Ключові слова: мистецтво, виставка, Дубенський замок князів Острозьких, пленер, творча молодь.

Summary

Main landmarks of Dubno art life are analyzed in the article. The author pays attention to fine arts and arts and crafts. She also characterizes standing and temporal exhibitions of Dubno castle.

Key words: art, exhibition, Dubno castle of Princes Ostrozky, open-air, artist, creative youth.

УДК [7+0087](477.81)

Голова Л. – викл. Дубенського коледжу
культури і мистецтв РДГУ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДУБЕНЩИНИ

Культура – здобуток нації, її сутність; вона зберігає і утверджує національне, підносить рівень самоповаги. З проголошенням незалежності України створені нові, сприятливі умови для розвитку культури. Розквіт національної культури стає символом соціальних змін, бо в ній втілюється українська національна ідея. Люди тягнуться до мистецтва у всіх його проявах, що свідчить про зростання потреби в національній культурі і заслуговує на детальне вивчення.

Мета дослідження: висвітлити здобутки художніх колективів і митців Дубенщини.

Дубно – одне з найдавніших і найцікавіших міст в історичному плані, воно було значним культурним центром Волині від заснування міста К.Острозьким у XV ст. Магнетична її земля притягувала сюди видатних людей, народжувала творчих геніїв. За 9 століть багато відомих особистостей торкалися історії нашого краю. Одні творили цю історію, інші прагнули закарбувати її, донести до сучасників і нащадків.

Сьогодні і слава Дубенщини віддзеркалюється в першу чергу, в літературі, особливо в поезії. Справжньою перлиною нашого краю є Любов Пшенична, автор кількох десятків книг: поетичних збірок «День народження сопілки», «Босоніж по материнці», «Дика лілея», «Калиновий вогонь серед зими» («Вогник на калині»), поем-легенд з історії краю («Любавин дзвін», збірки повістей, оповідань, новел «Коли зацвітуть лілеї»); а від любові до дітей народились збірки книжечок «Чорногузики», «Дитейка», «Весела абетка», «Картопляна історія», «Відчиняє двері дитсадок», казочка «Боря з Мухоморії та його друзі» тощо. З-під її пера вийшло понад 2 тис. друкованих творів. Її поезії входять до шкільних підручників, «Читанки», виданої в Канаді для навчання дітей з родин українського походження. Вона пише не лише українською, а й білоруською, російською, тувинською мовами.

Як книжковий графік, Любов Антонівна проілюструвала чимало видань, благословила у світ більше сотні книжок авторів з України та з-за кордону, започаткувала видання журналу для юних читачів «Незабудка» і була його редактором.

Л.Пшенична – активний громадський діяч, очолює Дубенську організацію національної Спілки письменників, без її участі не проходить жодна науково-практична конференція, літературно-мистецька акція, жодний захід із відзначення славних земляків; налагоджує творчі стосунки з колегами з ін. країн. Вона – лауреат літературної премії ім. Валер'яна Поліщука, просвітянської премії ім. Г.Чубая, отримала премію-стипендію в галузі культури США (штат Нью-Джерсі). Саме Любові Антонівні завдячують своїми першими книжками, дебютними публікаціями в пресі, альманасі «Зорі народжуються на землі» сотні юних обдарувань [2].

Микола Іванович Пшеничний – Лауреат Рівненської обласної премії ім. Бориса Тена, Тувинської республіканської молодіжної премії у галузі літератури і мистецтва, премії-стипендії США (штат Нью-Джерсі), Член Національної Спілки письменників України, автор поетичних збірок «Сьомий материк», «Осторога», «Калиновий рушник», «Чорно-білий світ», літературний портрет «Григорій Дем'янчук». Поема-фреска «Межа» присвячена славетному першодрукареві І.Федорову. До 10-ї річниці Незалежності України побачила світ книжка Любові та Миколи Пшеничних «Калиновий вогонь серед зими». Завдяки перекладам іншими мовами світу поетичні твори М.Пшеничного звучать білоруською, болгарською, російською, туркменською, тувинською, бурятською та іншими мовами.

Сьогодні М.Пшеничний – завідділом науково-освітньої роботи Державного історико-культурного заповідника м. Дубна і присвячує свою працю збереженню історичних

пам'яток, проводить дослідницьку роботу, на матеріалах якої вибудував серіал документальних фільмів з історії міста.

Микола Тимчак – член Національної Спілки письменників України, лауреат обласної літературної премії ім. В.Поліщука та Республіканської премії в галузі літератури і мистецтва ім. Миколи Островського, учасник I фестивалю «Червона рута», української авторської пісні та співаної поезії «Оберіг-89», брав участь у Міжнародному фестивалі української поезії «Золотий гомін», Всесвітньому форумі українців 1992 року.

Перша його збірка – «Співаниця», а згодом – збірка «Сніги», що об'єднала поезію і вірші для дітей «Бавило» та «Джмеликова кульбабка». Тут і співучасть до рідної землі, згадка про маму, ніжне звернення до дітей, ледь чутний голосок ненародженого маляти. М.Тимчак – автор слів до гімну міста Дубна. У багатьох віршах він звертається до шевченківської теми. Поезія Тимчака здобула популярність, перекладалась японською, білоруською, болгарською, тувинською, російською та ін. мовами. Понад 10 віршів покладені ним на музику [2; 6].

Перу Сергія Рачинця належить 30 книжок, понад 100 пісень, покладених на музику не лише дубенськими, але й композиторами з інших міст України. Поема «Світлиця голосу» присвячена останньому мандрівному лірнику І.Верховцю, похованому в с. Мокре Дубенського району. Його перу належать збірки «Пробудження», «Пізнай дощ», «Обличчям до сонця», «Світлиця голосу» та інші. Багато поезій С.Рачинця перекладено англійською і користуються популярністю серед представників української діаспори в США, де виходили його книги.

Ярослава Савчук – автор двох поетичних збірок «Яблука долі» та «Життя клавіатура», що вражають своєю народно-поетичною співучістю, високою духовністю.

До 20-річчя обласної організації НСПУ видана антологія «Літературна Рівненщина», до якої ввійшли поетичні твори Є.Шморгуна, І.Сидорчика, Р.Солоневського, О.Ірванця, Є.Цимбалюка і інших талановитих поетів Дубенського краю.

Гарні поетичні традиції продовжують представники молодшого покоління: А.Грель, В.Дьомін, Г.Журавська і багато інших обдарованих і перспективних поетів [2; 7].

Велику дослідницьку роботу проводить Державний історико-культурний заповідник м. Дубна. До 900-річчя міста у 2000 р. була проведена Міжнародна наукова конференція «Дубно і світ», збірник тез якої виданий під тією ж назвою. Учасники форуму – вчені, краєзнавці, просвітяни, педагоги, письменники, художники з країн зарубіжжя, де проживають наші земляки. До цієї ж дати випущено краєзнавче видання «Дубенщина. Історичний путівник», а наступного року – краєзнавчий нарис «Дубно, княжий мій граде!». 2007 року Дубно святкувало 500-літній ювілей здобуття Магдебурзького права. На міжнародній науково-теоретичній конференції культурологи, історики повідомили чимало невідомих фактів з історії міста.

Любов Пшенична видала літературно-мистецько-краєзнавчий альманах «Над Іквою-рікою...». Тут і сторінки нашої історії, і сьогоднішнього, зібрано матеріал про культурне життя краю: письменників, поетів, композиторів, художників, співаків, про звичаї і традиції, які у нас свято зберігають.

Громадський просвітянський фонд ім. І.Фещенка-Чопівського «Джерело» започаткував видання книг серіалу «Комігулагіана», видано 19 книг серіалу різних авторів. Із 1999 р. фонд «Джерело» видає книги бібліотечки ім. В.Чорновола, з друку вийшло 23 книги дубенських авторів. Просвітянський фонд бере активну участь в організації акцій національно-патріотичного спрямування. Незмінним головою правління та головним редактором видань фонду є Я.Г.Гелетій.

Марія Солдатюк і Любов Пшенична у книзі «Мирогоща» зібрали відомості про село від часів далекого минулого до сьогоднішнього, про людей, які жили тут і тих, хто зараз творить історію свого краю [3].

Миколу Тимчака Бог обдарував і талантом художника. Печать його руки стоїть на десятках монументальних робіт, варто лише пройти вулицями міста, проїхати селами нашого району. Ним створені меморіальні дошки українському композиторові М.Лисенку, польському просвітителю Т.Чацькому, польському поету А.Мальчевському, сотнику Дубенського козацтва М.Боришкевичу, краєзнавцеві І.Лозов'юку, археологу І.Свешнікову, війську Богдана Хмельницького, тувинським добровольцям, українському поету-земляку У.Самчуку, яка була відкрита у березні 2005 р. у селі Молодаво-2 та багато інших. Його руками і за його проектами споруджені пам'ятники борцям за волю і незалежність України у селах Верба і Мирогоща на Дубенщині, Ужинець на Млинівщині, пам'ятник на козацькому редуті у селі Плоска. М.Тимчак пише олійними фарбами, різьбить по дереву. Вражають його різьблені твори «Тарас Бульба», «Мамина осінь», «Маруся Чурай, пісня». Його роботи закуплені музеями Києва і Крем'янця, Дубенського заповідника. Малював ікони для церкви в селах Молодаво, Симонів та Свято-Преображенської церкви у Дубні. І чи не найбільшим творчим доробком М.Тимчака є розпис Свято-Миколаївського монастиря у Дубні [6; 7].

Володимир Ковальчук із с. Здовбиця – автор портретної галереї князів Остозорських, Любомирських, Заславських, Сангушків, що прикрашає тронну залу Дубенського замку. Ним створено багато ікон, що експонуються на виставках міста.

Микола Василенко створює монументальні полотна олійними фарбами, зокрема серію полотен видатних діячів української і світової культури, що побували свого часу в Дубні. Серед них «Тарасові шляхи». На картині «Микола Лисенко працює над оперою «Тарас Бульба» автор відтворив невидимі акорди увертюри з розділу «Облога Дубна» та політ роздумів українського композитора над долею персонажів гоголівської повісті. На полотні зображено головних героїв: Тараса та синів Остапа і Андрія. Микола Василенко відтворив мить перебування Оноре де Бальзака у його коханої Евеліни Ганської у Дубні. Сьогодні М.Василенко розвиває молоді таланти у Дубенській школі мистецтв.

Волощук Євгенія і Волощук Микола – дубенські художники, лауреати Міжнародної літературно-мистецької премії ім. А.Коломийця. Їхні персональні виставки експонувались у Донецьку, Маріуполі, Бресті, Польщі.

Традиції давніх майстрів різьблення зберігає і продовжує сьогодні майстер декоративно-прикладного мистецтва М.Бондарчук, що працював над оздобленням волинських храмів. Серед молодих різьбярів – С.Яковчук, який поєднує різьбу і малюнок; О.Глушук, що створив 50 авторських робіт у техніці рельєфної та горельєфної різьби.

У Дубні функціонують міськрайонний будинок культури, міський клуб, будинок культури ВАТ «Дубноцукор», 7 бібліотек, дитяча музична школа, дитяча художня школа, історико-культурний заповідник. У місті 13 колективів художньої самодіяльності, які носять почесне звання «Народний», «Зразковий»: Народна хорова капела Дубенського РБК під керівництвом Г.Катанаш, Народний аматорський ансамбль козацької пісні під керівництвом В.Рендака, Зразковий дитячий танцювальний колектив «Калинонька», яким керує Н.Нездюр, Зразковий дитячий ансамбль танцю «Пролісок» під керівництвом С.Гримак та Зразковий танцювальний колектив Мирогощанської школи мистецтв «Ритми серця», керівник якого – Л.Гороховська.

Зразковий дитячий самодіяльний духовий оркестр ВАТ «Смига», яким керує Заслужений працівник культури Гайдайчук В.Д., відсвяткував 30-річчя своєї діяльності. Духовий оркестр є дипломантом I і лауреатом II Всеукраїнського оглядів народної творчості, брав участь у творчих звітах Рівненщини в м. Києві, нагороджений Почесною грамотою Кабінету Міністрів України. Його школа – це школа духовності, школа пізнання світу музики, школа патріотизму.

Серед самодіяльних композиторів вирізняється Г.Мосійчук, яка пише пісні у народному стилі, часто кладе на музику вірші дубенських поетів і сама їх виконує.

Ровесником незалежної України є міжнародний фестиваль «Тарас Бульба» – справжнє свято української музики. Він сприяє піднесенню української національної ідеї серед молодих творчих сил.

Народна кіностудія РБК «Дубно» працює з 1995 року, створила понад 30 фільмів різноманітної тематики. На республіканських і міжнародних оглядах-конкурсах відзначалась грамотами та дипломами. Так, створено фільми про Дубно і дубенський замок: «Дівоча вежа», «Стіна», «Апокаліпсис», фільм про перебування Т.Шевченка у краї «Дорога до серця»; «Одухотворення» – про зразковий духовий оркестр «Смига».

Керівник студії М.Величковський понад 30 років працює над аматорськими фільмами. З останніх його робіт фільм «Липа» на IV Міжнародному фестивалі непрофесійного кіно у м. Херсоні отримав I приз та диплом «За любов до рідної землі». Зняв автор і етапи спорудження церкви на кошти селян, підняття і встановлення дзвонів, освячення церкви. Автор тексту і диктор Н.Яцюк, житель цього села, вклала до тексту усю свою любов до рідного краю, до людей праці. Сильні слова супроводу – роздуми з філософським змістом, радість і сум, гордість за свій край і любов до односельчан, це побажання кращої долі односельцям і співчуття їх нелегкому життю сьогодні.

До ювілею Л.Пшеничної 2010 року відзнято фільм про надзвичайну жінку, поетесу і громадського діяча Дубенщини «День народження сопілки». У фільмі звучать ніжні і тремтливі вірші у виконанні поетеси. Текст і дикторський супровід здійснила теж Н.Яцюк, яка за подвижництво і збереження духовних багатств нашого краю одержала відзнаку «Золотий колос» у номінації «Душі криниця». Остання робота митця – короткометражний фільм «Слідами Тараса Бульби», відібраний на Міжнародний конкурс УНІКА, що відбувся у Швейцарії 2010 року.

Дубенський коледж культури і мистецтв РДГУ, очолюваний А.Черухою, є найбільшим у місті осередком підготовки висококваліфікованих фахівців, що бережуть душу української культури і будуть розвивати нові таланти та утверджувати національну самоповагу. Вони пронесуть через життя любов до культурних надбань українського народу і виховуватимуть це почуття в молодому поколінні. Багато з випускників стали гордістю України, прославивши край далеко за його межами. Творчі колективи коледжу беруть участь у проведенні масових заходів. Вони стали переможцями Всеукраїнських конкурсів, фестивалів, олімпіад. Три колективи мають звання «Народний»: ансамбль народної пісні і танцю «Душа», ансамбль народної музики «Віночок» та духовий оркестр. Ці колективи є постійними учасниками обміну культурними програмами на державному рівні у Польщі, Чехії, Туреччині, Литві, Латвії, Білорусі, лауреати Всеукраїнських фестивалів «Молоді голоси», Всеукраїнських фольклорних фестивалів [4]. Художній керівник ансамблю народної пісні і танцю «Душа» – відмінник освіти України Гавриленко В.М, балетмейстер – Яковенко М.І. Ансамбль пропагує кращі зразки українського хорового та хореографічного мистецтва, постійно знаходиться в пошуку та збереженні місцевого та фольклорного матеріалу. Ансамбль народної музики «Віночок», що складається зі студентів та викладачів, має високий художній рівень виконавської майстерності, вносить вагомий вклад у розвиток українського національного мистецтва. Художній керівник – Заслужений працівник культури України, Відмінник освіти України Кривенчук О.І. Ансамбль двічі став переможцем Республіканського огляду творчої молоді навчальних закладів Міністерства культури України (1978 р., 1981 р.), Всеукраїнського огляду-конкурсу фольклорної творчості студентів навчальних закладів мистецтва та культури в 1993 р., переможець II Міжнародного фестивалю «Бойківська ватра» у 2004 р. Ансамбль побував з концертами у Польщі, Болгарії, Білорусі.

Духовий оркестр під керівництвом Майовецького М.І. за розвиток і пропаганду духової музики, високу виконавську майстерність отримав звання «Народний». Ансамбль народного танцю під керівництвом Українця А.П. зберігає кращі зразки народно-сценічної хореографії,

ознайомлює студентів із танцювальним мистецтвом України та народів світу, веде широку концертну діяльність [11;17].

Ансамбль сучасного бального танцю (Демчук Н.М.) дає можливість студентам розкрити свій творчий потенціал. Створений з метою збереження та пропагування бальної хореографії і поширення її серед молоді.

Викладачі коледжу плекають молоді обдарування, підтримують ініціативу студентів, формують активні особистості з багатим і різностороннім внутрішнім світом.

Серед самовідданих майстрів своєї справи – Бухальський В.І., викладач хорових дисциплін, композитор, автор збірок пісень «Краю рідний», «Заспіваймо разом» та методичних посібників для студентів ВНЗ; Іляшевич В.В. – композитор, автор кількох симфоній, рапсодій, вальсів, концертів для духового оркестру, маршів, мазурок.

Заслужений працівник культури України, композитор, аранжувальник і диригент, О.І. Кривенчук – викладач народних інструментів, художній керівник ансамблю «Віночок». Понад 30 років диригує хором Мирогощанського аграрного коледжу, який здобув звання «Народний». Хор неодноразово виступав із концертами в Республіці Польща. Хор духовенства Дубенського благочиння Київського патріархату під керівництвом О.Кривенчука – культурно-просвітницький здобуток Дубенщини. Він – переможець обласного конкурсу, виступав на Житомирщині, Львівщині, Волині, лауреат фестивалю «Осінні концерти духовної музики» в м. Гіжицько та м. Вонгожево (Польща); у Франції взяв участь у фестивалі у м. Тур та нагороджений медаллю міста Сен-Сір.

Отже, культурні здобутки Дубенщини гідні кращих національних традицій і свідчать про їх зрілість; вони відіграють важливу роль у культурно-мистецькому розвитку Волині.

Джерельні приписи

1. *Дубно і світ*: Міжнародна ювілейна науково-теоретична конференція, присвячена 900-річчю міста Дубна 25-26 серпня 2000 року. – Дубно, 2000. – 98 с.
2. *Дубно, княжий мій граде!*: Краєзнавчий нарис / За ред. П.П. Смоліна. – Дубно, 2001. – 48 с.
3. *Зорі народжуються на землі*: Літературно-мистецький альманах творчої юні / Упорядн. М.Пшеничний. – Дубно, 2009. – 208 с.
4. *Історично-культурна спадщина Дубна*: правові, історичні, мистецькі та музейні аспекти Дубна: Мат. наук.-теор. конф., присвяченої 15-річчю створення Державного історико-культурного заповідника міста Дубна. – Дубно, 2008. – 224 с.
5. *Магдебурзькому праву у місті Дубні – 500 років*: Мат. міжнар. наук.-теор. конф. / За ред. П.Смоліна. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2007. – 260 с.
6. *Над Іквою-рікою...*: Літературно-мистецько-краєзнавчий альманах / Упор. Пшенична Л. – Дубно, 2007. – 240 с.
7. *Рачинець С.* Відхиляю завісу: Поезії / С.Рачинець. – Рівне, 2006. – 86 с.
8. *Рачинець С.* Світлиця голосу: Поезії / С.Рачинець. – Львів: Каменярь, 1991. – 47 с.
9. *Савчук Я.* Життя – клавіатура: Лірика / Я.Савчук. – Дубно: Джерело-Дубен, 2003. – 11 с.
10. *Савчук Я.* Яблука долі: Поезії / Я.Савчук. – Львів-Дубно: Джерело-Дубен, 1999. – 79 с.
11. *Семенюк А.* Літопис Дубенського краю / А.Семенюк // Істор.-краєзн. видання. – Рівне, 2007. – 84 с.
12. *Солдатюк М.* Мирогоща: Історико-краєзнавчі есе / М.Солдатюк. – Дубно, 2009. – 256 с.

Резюме

Висвітлено культурно-мистецьке життя Дубенщини.

Ключові слова: культура, мистецтво, поезія, фольклор, самодіяльність, живопис, музика, хореографія.

Summary

The article is about of cultural and artistic life of Dubno.

Key words: culture, art, poetry, folklore, creative work, amateur performances, painting, music, choreography.

УДК 7.079 (477.81)

Мельничук С.Ф. – проф. кафедри народних інструментів РДГУ,
народний артист України

ФЕСТИВАЛІ РІВНЕНЩИНИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО І САМОДІЯЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: З ІСТОРІЇ ПРОВЕДЕННЯ

Фестиваль (фр. *festival*, від лат. *festivals* – святковий) – масове святкування, огляд досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового чи кіномистецтва.

Інтерес до цієї форми залишається актуальним і сьогодні, адже змагальність, закладена у народі, дає змогу й надалі активізувати творчі сили, особливо молоді. Наведемо декілька переконливих прикладів.

Ідея проведення обласного музичного фестивалю дружби «Пісні над Горинню» захопила митців і керівництва області наприкінці 70-х років минулого століття. Обласна газета «Червоний прапор» від 27 травня 1982 року у статті «Заспів» відзначила: «Як весняні струмки зливаються у повноводну ріку, так мистецтво багатьох професійних і самодіяльних колективів і окремих виконавців Рівненщини та з братніх республік злилося в єдиний співучий потік. І пісня, і танець, і слово – мов квітка до квітки – і вже яскравиться фестивалний вінок, виграє всіма кольорами веселки» [1].

Обов'язковою умовою було запрошення художніх колективів із міст-побратимів: м. Кострома (Росія), Могилів (Білорусь), м. Кизил (Тува), Відін (Болгарія).

Утім, у репертуар обов'язково включалися твори й українських авторів або українські народні пісні. Обласна преса відзначала: «...кожен із концертів стає демонстрацією єднання культури братніх народів, сприяє духовному зближенню і взаємозбагаченню. Зустрічі з митцями виливаються у свято дружби народів» [2].

На початку 90-х років ХХ ст. неабиякої сили набули міжконфесійні загострення. З метою примирення віруючих краю Рівненська обласна філармонія започаткувала проведення Міжнародного фестивалю духовної музики «До Бога різними мовами» (1992 р.). Мистецтво і мораль, музика і духовність – ці теми дедалі більше привертають увагу фахівців і широкого загалу. А національне відродження – процес, що охопив усі сфери суспільного життя України. Мета фестивалю – ознайомити маси з духовною музикою різних церков і вірувань, сприяти досягненню релігійного миру, толерантності між віруючими різних конфесій. Ідею філармонії підтримано управлінням культури, обласною державною адміністрацією, МКТ України, яке й профінансувало цей захід.

На фестивалі звучали духовні твори українською, латинською, польською, російською та ін. мовами. Бог єдиний для всіх людей. І кожен народ звертається до Всевишнього по-своєму проникливими і зрозумілими словами. Але всі повинні єднатися на основі Божих заповідей, творячи молитву. Кореспондент міської газети «Рівне» наголошував: «Все повертається на круги своя... і зашарпана соціальними турботами і суспільними катаклізмами людина врешті-решт усвідомлює свою сутність, пригадує, що є на світі мир, добро, любов, що є над нами Бог» [4]. Хори, солісти, ансамблі різних релігійних конфесій з Києва і Львова, Дніпропетровська і Ялти, Сімферополя і Почаєва, Луцька і Запоріжжя, Москви і США, з Рівного співали латинською, грецькою, англійською, польською, давньоєврейською, старослов'янською, корейською, російською та українською мовами. Воістину, «До Бога різними мовами».

Завершував ходу фестиваль на святій землі кожного українця у Літописній Пересопниці, біля пам'ятника Українській Першокнизі зведеним хором всіх учасників духовним гімном «Боже великий, єдиний...» М.Лисенка.

Подією великої ваги у культурному житті області було й проведення Міжнародного літературно-мистецького Шевченківського свята. Рівненщина впродовж тижня приймала

державних діячів, видавців, журналістів, художників, композиторів, артистів, письменників, авторів десятків книг, лауреатів різноманітних премій.

Свято розпочалося всеукраїнською науковою конференцією «Тарас Шевченко і сучасність» 21 травня 1996 р. у музично-драматичному театрі Учасників заходу вітали ректор педагогічного інституту, акад. Б.Колупаєв; від Академії інженерів водного господарства – акад. С.Вознюк; Сімферопольського університету – доц. Л.Ткачук; Ніжинського педагогічного інституту – проф. В.Любченко; від молоді Югославії – студентка Тіана Угларик; Спілки письменників України – проф. С.Пінчук (він же автор доповіді «Тарас Шевченко в словацькій пресі ХІХ-ХХ ст.»). З доповідями також виступили ректор Рівненського інституту культури проф. А.Литвинчук «Т.Шевченко – світоч національних традицій», архієпископ Рівненський і Острозький Серафим – «Іван Огієнко про Т.Шевченка як патріота і християнина»; проф. Львівського університету ім. І.Франка Р.Зарічан – «Великий Кобзар України в англomовному світі». Виступили також професори М.Гон і П.Лобас та ін. науковці із 7 університетів та 4 педінститутів.

Увечері в конференцзалі Народного дому відбулось засідання університету «Просвіта». На зустріч із студентською та учнівською молоддю, учителями-україністами рівненських шкіл зустрілися письменники та літературознавці.

22 травня 1996 р. гості свята виїхали до Пересипниці, де в ХVІ ст. вперше українською мовою було написано знамените «Пересопницьке Євангеліє». Згодом на Майдані Незалежності відбулась урочиста частина та великий концерт із покладання квітів до погруддя Великого Кобзаря в парку. 23-24 травня шляхи почесних гостей свята пролягли в Дубне, Радивилів, Пляшеву, Острог, Гільчу, Корець та Дубровечину. Апофеоз свята відбулося 25 травня у драмтеатрі фінальним концертом і передачею естафети Міжнародного Шевченківського свята Херсонській області.

Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела» вже давно є візитівкою не тільки м. Рівне, а й усієї держави. Він має статус СІОФФ (Міжнародної Ради організації фестивалів фольклору) та ІОФ (Міжнародної організації з народної творчості) – організації, що співпрацюють з ЮНЕСКО. З часу проведення І фестивалю (1998 р.) жителі міста та області змогли ознайомитись із народною культурою понад 300 фольклорних гуртів, зарубіжних країн (понад 30 колективів), регіонів України та Рівненщини, а це майже 10 тис. учасників. Місто Рівне завдяки фестивалю відвідали фольклорні гурти із Словаччини, Молдови, Білорусі, Великобританії, Росії, Польщі, Грузії, Угорщини, Австрії, Туреччини, Італії, Франції, Чехії, Латвії, Канади, Литви, Вірменії, Португалії, Мексики, Того, Іспанії, Естонії, Сербії.

Поруч із дитячими та молодіжними гуртами багатьох країн світу та регіонів України в таких заходах беруть участь автентичні колективи з Рівненщини – справжніх «джерел» народної творчості і берегинь духовності краю. Прикметою фестивалю є те, що він проводиться в дні святкування Дня Незалежності України та приурочений до Дня міста. Фестиваль збагачує програму святкування і став очікуваним дійством для жителів та гостей Рівненщини.

Організатори фестивалю: Рівненська обласна молодіжна громадська організація – «Творче об'єднання «Древлянські джерела» та етнокультурний центр «Веснянка» Рівненського міського Палацу дітей та молоді та Управління культури та туризму Рівненського міськвиконкому. Співорганізатори фестивалю МКТ України, Управління культури, Управління освіти і науки, Відділ у справах сім'ї та молоді Рівненської облдержадміністрації; Управління освіти та Управління у справах сім'ї молоді та спорту Рівненського міськвиконкому; ОЦНТ; Обласний навчально-методичний центр естетичного виховання учнів у Рівненській області; Рівненський ПДМ; Асоціація діячів фольклору Рівненського обласного відділення НМС України.

Мета Фестивалю: залучення дітей та молоді до вивчення, успадкування, збереження та популяризації фольклору, народних історико-культурних традицій, звичаїв і обрядів підвищення ролі автентичного фольклору в молодіжному та дитячому середовищі й збереження регіональних особливостей традиційного народного виконавства у дитячих та молодіжних фольклорних гуртах; піднесення української національної ідеї серед творчих сил та сприяння підняттю професійного рівня виконавців.

Завдання – успадкування та регіональне відтворення традицій, звичаїв і обрядів, оволодіння традиційною манерою виконання в середовищі фольклорних колективів знайомство з традиційною культурою різних країн та народів, розширення творчих зв'язків між дитячими та молодіжними фольклорними гуртами, поглиблення взаєморозуміння між молодим поколінням різних країв і народів і входження України до Європейського й світового культурного простору.

Ровесником незалежної України вважається Всеукраїнський фестиваль популярної та рок-музики – «Тарас Бульба». Перші акорди його прозвучали влітку 1991 р. у м. Дубно під мурами Дубенського замку. Цей фестиваль є культурно-мистецьким проектом, спрямованим на розвиток та популяризацію національної молодіжної культури й естетики. Сьогодні творча молодь є одним із головних естетичних реформаторів нового суспільства. Літературний образ Тараса Бульби як справжнього патріота, козака-лицаря може слугувати прикладом для сучасної молоді людини. Тут виступали Н.Матвієнко, В.Павлік та гурт «Анна Марія», В.Жданкін, гурт «Плач Єремії», Руслана та гурт «Чорні черешні», О.Юнакова й гурт «Пліч опліч», О.Тищенко, С.Чантурія, Ж.Боднарук, В.Зінчук, С.Оробець, С.Шишкін та багато ін. Творчий шлях багатьох із цих виконавців починався на сцені «Тараса Бульби». Дубенчани та гості міста неодноразово ставали свідками народження нових зірок української естради.

З метою відродження, збереження та популяризації традиційних зимових обрядів та звичаїв, пов'язаних із різдвяно-новорічними святами слов'янських народів, рівненська міська громадська організація «Творче об'єднання «Коляда» на чолі з М.Федоришиним заснували Міжнародний Слов'янський фольклорний фестиваль «Коляда», що, починаючи з 1995 р., проходить на головних майданчиках міста у 2-й декаді січня. Згідно з концепцією, учасниками фестивалю є колективи, репертуарна політика яких базується на народних піснях, обрядах, записаних від старших людей. Тому кожний учасник готує програму, що складається з регіонального різдвяно-новорічного обряду, що відтворює самобутність певного етнографічного регіону.

За роки проведення фестивалю його учасниками були колективи майже всіх областей України, а також Росії, Білорусі, Болгарії, Македонії, Югославії, Словаччини, Польщі. Серед українських учасників вирізнявся фольклорно-етнографічний ансамбль «Родина», створений 1993 р. при Волинському училищі культури. Всі учасники ансамблю родом із сіл Волині й Полісся, тому природно, що репертуар гурту побудовано на матеріалах, зібраних під час експедиції саме в різних районах Волині.

Лауреатом фестивалю «Коляда 2004» у номінації «Чоловічий хор» став колектив священників м. Дубно, УПЦ КП Рівненської єпархії. Хор створений 1998 р. і має за мету пропагування класичної духовної музики, творів Богослужбового вжитку, а також кантів, партесних хорових концертів, різдвяних колядок та ін.

Гран-прі фестивалю «Коляда 1996» отримав молодіжний фольклорний гурт «Веснянка» Рівненського ПДМ, створений 1983 р. Це – творча лабораторія з експедиційно-пошуковою, дослідницькою, видавничою, виконавською діяльністю та реконструкцією автентичного співу й гри на традиційних музичних інструментах.

Організатори фестивалю працюють над урізноманітненням і удосконаленням заходу. Так, починаючи з 2004 р., фестивальна програма ділиться на 3 частини: «Різдво», «Щедрий вечір» та «Водохреща». На «Різдво» проходять конкурси колядок; на «Щедрий вечір»

відбувається театралізоване обрядодійство «Новорічна Переберія». Заключна частина проходить на «Водохреща» і отримала назву «Вертепна містерія», радуючи гостей та учасників конкурсом вертепів» [5; 65].

За внесок в «охорону і збереження традиційної культури, а також об'єднання представників різних культурних груп світу в єдину фестивальну сім'ю Міжнародний Слов'янський фестиваль «Коляда» внесений до календаря та має статус CIOFF (Міжнародної ради організації фестивалів фольклору і традиційних мистецтв)» [5; 66].

Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба...» є авторським проектом Рівненського обласного центру народної творчості. Перші акорди фестивалю прозвучали 2002 р. у м. Кузнецовську. Співорганізатором конкурсу є Міністерство культури; Управління культури Рівненської обласної державної адміністрації; Управління освіти і науки і Відділ у справах сім'ї та молоді Рівненської обласної державної адміністрації; відділи культури і туризму райдержадміністрації та виконкоми рад міст обласного підпорядкування.

Мета конкурсу: залучення дітей до вивчення та популяризації дитячого фольклору, виявлення його регіональних особливостей, використання дитячого фольклору в навчальному процесі як засобу виховання у підростаючого покоління, поваги до національної культури, налагодження культурних зв'язків та взаємообміну між дитячими колективами, використання народних ігор та забав для організації дозвілля дітей й впровадження їх до навчального процесу, залучення до участі пошуковій роботі молодих дослідників дитячого фольклору.

19-23 травня 2010 р. у м. Дубно відбувся 5 Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору, присвячений пам'яті українського народознавця, фольклориста, письменника В.Т.Скуратівського. Фестиваль також занесений до фестивальної програми CIOFF. У його рамках проводиться науково-практична конференція «Проблеми збереження фольклорних традицій у сучасній соціокультурній практиці», організовується виставка декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва «Веселики Полісся» за участю юних майстрів України і зарубіжних країни.

У 2001 р. розпочав ходу Всеукраїнський фестиваль-конкурс козацької пісні «Встань, козацька славо! Засвіти знамена!». Організатори заходу: Міністерство культури України, управління культури і туризму Рівненської облдержадміністрації. Завдання фестивалю – пропаганда творів національно-патріотичного звучання та творів, які оспівують славетні подвиги козаків і проводиться з метою виховання в підростаючого покоління любові до рідного краю, його історичного минулого на зразках історичної спадщини – пісень про героїчне минуле України, виявлення талановитих виконавців української пісні.

У листопаді 2003 р. у залі камерної та органної музики обласної філармонії проходив I Міжнародний музичний фестиваль «Нове виконавство». Цей фестиваль став першою спробою панорамного представлення в Рівному різноманітних напрямів виконавства, як найдавнішої, так і найновітнішої музики – від старовинного монодичного співу та фольклорної архаїки до електроакустичних інсталяцій та експериментів авангардного спрямування. Проект фестивалю отримав грант Міжнародного фонду «Відродження» на конкурсі 2002 р. «Культурні зв'язки», підтримку Російського посольства в Україні. Він викликав значний культурний резонанс в Україні, привернувши увагу спеціалістів оригінальністю своєї концепції. Захід надає слухацькій аудиторії міста можливість долучитися до різноманітних досягнень музичного виконавства, почути музику широкого жанрового та стильового діапазону, водночас із унікальною нагодою спілкування з виконавцями та композиторами.

2003 р. митці Рівненщини розпочали фестивалем органної музики «Світ дивовижний органа», де взяли участь не тільки місцеві музиканти, але й органісти України, близького та далекого зарубіжжя. Цей захід зібрав суцвіття майстрів класичного жанру.

*«Мені здається, музика космічна.
Найбільш космічна із усіх мистецтв.
Я часом думаю, що музика походить
Ще з позивних і з космосу крізь хаос.
А особливо – скрипка і орган.
В його акордах чутно кроки Бога».*

Такими поетичними рядками Л.Костенко розпочинався кожен концерт I фестивалю органної музики у Рівному, що тривав із 15 по 31 січня 2003 р. Учасниками фестивалю були Заслужені артисти України В.Кошуба, Т.Орлова (Київ), Заслужений артист Кубані М.Павалій (Краснодар), М.Сидоренко (Київ), Н.Молдаван (Хмельницький), К.Огаркова (Рівне), Заслужений діяч мистецтв України, проф. Г.Булибенко (Київ), М.Григоров (Москва), К.Шаров (Мінськ), Алан Саттон (Англія).

«Симфонією незалежної держави» названо творчі звіти майстрів мистецтв і художні колективи України. «Піснею озвалось Погориння» (1999 р.), що проходив у рамках II Всеукраїнського фестивалю майстрів мистецтв та народної творчості, приурочений святкуванню 10 річниці незалежності України. «Піснею озвалось Погориння» (2001 р.), «Весняний передзвін Погоринського краю» (2004 р.), «Пісні бурштинового краю» (2009 р.) – такі назви носили програми творчих звітів Рівненщини.

Полісся – унікальний етнокультурний регіон – скарбниця прадавніх міфів, легенд, звичаїв, обрядів, героїчної історії – невичерпне джерело натхнення багатьох вчених, митців, письменників, істориків. Древня Погоринська земля сипнула на Київську сцену стільки того весняного цвіту, що його вистачило б не на один день обговорення і в професійних, і в аматорських колах.

Режисери і мистецькі керівники вміло вплели у загальний контекст виступу пам'ятні дати України, віддавши шану минулому і спрямувавши свій погляд у майбутнє. Запам'яталась глядачам програми Рівненщини: глибина і професійність виконання, вдалі режисерські задуми. Постановочна група на чолі з С.Мельничуком виткала масштабне художнє полотно – легке за формою і цікаве й розмаїте за змістом, продуманою сценографією, м'яким звуком, доречними поетичними текстами місцевих авторів [3; 85].

Ось як відгукується про творчі звіти народний артист України, художній керівник, директор ансамблю українського фольклору «Берегиня» М.Буравський: «Фольклорний блок – вражаюча картина, наскільки вона народна, жива картина, яким багатством чарує Полісся. Хочеться низько вклонитися таким подвижникам, як Л.Гапон і В.Ковальчук, що прищеплюють молодим людям любов до фольклору в школі. Яка величезна любов до жанру, який ентузіазм, а це означає, що фольклор на Рівненщині має своє майбутнє» [3; 88]. І подібних висловлювань від Народного артиста України М.Вантуха, поета М.Луківа та ін було чимало [3; 90]. Високу оцінку отримала й виставка народних виробів: вишивки, рушники, художнє ткацтво, різьблення по дереву, плетіння соломки, лози тощо.

«Поліський край має багато красивого, колоритного мистецтва, як народної творчості, так і професійного. Творчі звіти гарно зверстані режисерськи, органічно викристалізувалися як цікавий концерт. Концерт був патріотично і національно виражений, показано академічне мистецтво, легку естрадну пісню. Рівненцям вдалося зберегти своє обличчя, колорит, були представлені всі жанри мистецтва» [3; 90].

Джерельні приписи

1. *Див.: «Червоний прапор»* від 28 травня 1982 р.
2. *Див.: Віковичного древа крона молода* // Рівне. – 1992. – 2 травня.
3. *Шарварко Б.* «Симфонія незалежної України»: Мистецький аналіз творчих звітів областей України 2000-2001 / Б.Шарварко. – К., 2001. – 146 с.

4. **Прокопович Т.** Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України / Т.Прокопович: Зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. – Вип. 3. – Рівне, 2008 – 147 с.
5. **Динаміка фольклорного виконавства:** Мат. наук.-практ. конф. до 30-річчя кафедри музичного фольклору (Рівне, 26-27 лютого 2009 р.) / Ред. кол. Р.Дзвінка, Н.Супрун-Яремко, Б.Яремко, Ю.Рибак. – Рівне, 2009. – 119 с.
6. **«З народного джерела»:** До 10-ї річниці Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики / Упр. Р.Дзвінка, Ю.Рибак, Л.Гапон. – Рівне, 2010. – 14 с.

Резюме

Аналізуються найбільш помітні мистецькі заходи, проведені на Рівненщині.

Ключові слова: фестиваль, творчість, звіт, Україна.

Summary

Analyse the most noticeable creative measures, conducted on Rivne.

Key words: festival, work, report, Ukraine.

УДК 7(477)

Звінчук А.Л. – викл. Дубенського коледжу
культури і мистецтв РДГУДМИТРО ГОРДІЦА – ТВОРЕЦЬ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО
САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

В історії світової культури сакральне мистецтво посідає особливе місце. Оскільки доба атеїзму витіснила іконопис, знівелювавши його значимість, то у роки радянської влади розвиток сакрального мистецтва практично припинився і традицію, що сягала давніх віків, було перервано. Як наслідок, у сучасному малярстві спостерігаємо одноманітне наслідування іконописних прийомів та вторинні переспіви візантійських або латинських взірців іконографії. Тож проблема вичення і відродження вітчизняного іконопису й надалі залишається актуальною.

Так, умови виникнення, особливості розвитку та періодизацію історії українського іконопису досліджує Д.Степовик [3]. Автор подає характерні риси української ікони від початку її створення і до XX століття, приділяє значну увагу сучасному стану сакрального мистецтва та його представникам. У його працях є чимало відомостей про представників й нового українського малярства.

Художні проблеми XXI століття, зокрема шляхи розвитку сакрального мистецтва, особливості розвитку пам'яток монументального малярства нової доби висвітлені у роботах П.Павлика [2]. Б.Тимків [4] аналізує сакральну дереворізьбу та ікономалярство у творчості сучасних мистців.

Нині особливо актуальною і водночас складною постає проблема творення нового українського мистецтва на ґрунті національної культури. Проте проблематика сучасного сакрального мистецтва і його представників є недостатньо дослідженою. Саме тому, *метою розвідки є* творчість представника сучасної сакральної культури – Д.Гордіци, який у своїй творчості зумів поєднати новаторство із традиціями українського ікономалярства.

Народився він 26.10.1981 р. на Буковині. Дитинство промайнуло на Івано-Франківщині. У 2000 р. закінчив Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В.Касіяна (відділ «Художнє дерево»). Навчався у Львівській національній академії мистецтв (ф-т «Образотворче мистецтво та реставрація»), кафедра «Сакральне мистецтво»). Ще під час навчання у ЛНАМ сформувався як художник. Пізнати суть іконопису йому вдалося завдяки дослідженню та вивченню світової та української християнських культур. Образотворення художника передусім опирається на українську іконописну традицію та інтерпретацію її через особисту молитву, в той час коли форму вираження йому диктує стиль сучасної епохи. Чітка декоративна стилізація, притаманна творчості Гордіци, та монументальність образу навіть у невеликих станкових роботах є своєрідним діалогом митця з українським ренесансним іконописом XVI ст. та творчістю українських художників 60-х рр. XX ст., які розвивали декоративні площинні форми, традиційні для українського народного малярства [6]. Пройшовши школу Миколи Кристопчука – Народного художника України, професора ЛНАМ, у якого здобував професійні навички, утвердився як майстер українського декоративного малярства.

Творчий доробок художника номінально поділений на дві гілки – станкову і монументальну. В монументальних розписах Гордіци знаходимо поєднання двох світів, один – потойбічний, вічний спокій, інший – хаотичний, мученицький, гріховний світ пошуків Бога; видимий світ не відокремлений від невидимого, святому відводиться роль посередника між земним світом людей і потойбічним. На протигагу монументальним розписам, у яких дотриманий символізм зображення, обумовлений жорсткими рамками канону, в станкових творах присутній вільний пошук із домінуючим суб'єктивним началом і модерновими

віаннями. Його твори поєднують світський твір мистецтва з притаманними ознаками храмової монументальності та ікону.

Щодо виражальних засобів, які використовує митець, то вони лаконічні, стримані. Витвір набуває довшеної художньої форми завдяки провідній ролі ліній, силуетів, ритмів композиційного ладу, гармоній і символік колориту. Акцентує лики та використовує чисті прозорі барви.

Глибокий зміст, технічне бездоганне виконання та висока духовна дія є характерними рисами у портретному образі, створеному Гордіцею. Художник став посередником між «образом святості» і християнином, де кожного разу проводиться нова дислокація різноманітних символічних елементів, екстравертних до глядача. Мова його ікон складна – вона є образом і словом на тлі єдності почуттів, міркувань та інтуїції. Декоративізм молодого майстра не формалістичний. Першопочатковим завжди є духовне начало, тому у його іконах форма не стоїть над змістом. Прагне перш за все, створити ікону, перед якою треба думати.

Д.Гордіца створив суб'єктивну красу – свій кадровано-інтерпретований духовний світ, в якому матеріальне стає символом не матеріального, плоть – символом духу, тому його твори розраховані на тривале споглядальне сприйняття та сильну психологічну дію на глядача [8].

У своїх роботах намагається примирити різні стилі та форми, поєднати традиційність та інновації, саме тому Дмитро Гордіца впроваджує свої новаторські малярські прийоми. Наслідуючи наставника Миколу Стороженка, витримує випробувану віками технологію старих майстрів – не лише використовує натуральні левкаси, ячну темперу, олійно-жовткову темперу, енкаустику, а й вивчає на практиці сучасні досягнення в монументальному малярстві – технологію акрилових розписів [6].

Пензлю молодого митця належать розписи храму Святого великомученика та цілителя Пантелеймона у Києві, фреска плафону каплиці св. Луки «Христос Пантократор», твори «Піета», «Той, що є» та багато ін. Неодноразово презентував роботи як в Україні, так і за її межами, зокрема виставці української ікони, присвяченої 100-річчю від Дня народження мистецтвознавця П.Жолтовського (2004 р.), «Українська ікона» (2005 р.) у Дрогобичі (Львівська обл.), виставці іконопису «Наша душа-ікона» (2005 р.), української ікони і української писанки «Український Великдень» (2006 р.), Мюнхен (Німеччина), брав участь у проєкті всеукраїнського симпозиуму «Українське сакральне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2008 р., Київ) та багатьох ін. Гордіца є ікономалярем майстерні «Зографос», куратором багатьох проєктів, пов'язаних із сучасним сакральним мистецтвом.

Таким чином, ікони Дмитра Гордіци можна назвати сучасним українським сакральним мистецтвом, тому що творчість художника-іконописця – це поєднання старого та нового, традицій та інновацій. Для його ікон характерні ознаки національного іконопису, а саме акцентуюча читабельність лику та легкість і прозорість нанесення кольорів, притаманна українській народній іконі стилізація фігур із монументально великими головами і руками. Внесок Д.Гордіци у розвиток сучасної сакральної культури є вагомим, про свідчить його творчий доробок та громадська діяльність.

Джерельні приписи

1. **Квасюк Л.** Іконостас як образне вираження літургійного життя церкви / Л.Квасюк // Пам'ятки сакрального мистецтва. – 1999. – № 4. – С. 30-32.
2. **Павлик Т.** Українське сакральне мистецтво / Т.Павлик // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 2-3. – С. 52-56.
3. **Степовик Д.** Історія української ікони Х-ХХ ст. – 2 вид., стер. / Д.Степовик. – К.: Либідь, 2004.
4. **Тимків Б.** Сакральна дереворізьба та ікономалярство у творчості сучасних мистців / Б.Тимків // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 89-92.

5. <http://kreschatic.kiev.ua/ua>.
6. <http://www.shtuga.com.ua>.
7. <http://www.moemisto.com.ua>.
8. <http://zografos.org.ua/index.html>.

Резюме

Розглядається творчість Д.Гордіци, – представника сучасного українського іконопису.

Ключові слова: сучасне сакральне мистецтво, іконопис, Дмитро Гордіца.

Summary

The article tell about young artist Dmitriy Gorditsa, representative of modern Ukrainian iconography, his creative achievement of new sacred art.

Key words: modern sacral art, icon-painting, Dmytro Gorditsa.

УДК 7.477.033

Левчук І. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

**РІВНЕНСЬКА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ
В КУЛЬТУРОТВОРЧОМУ ЖИТТІ РЕГІОНУ**

Рівненська обласна організація Національної спілки художників України створена 21 листопада 1989 року. Її очолив В.Петухов, згодом, – понад 10 років, очолював К.Литвин, з 1998 р. – М.Ліханов, а з 2004 р. – Ф.Бобрик. На сьогодні організація налічує 36 членів НСХУ, серед них – заслужений художник України Р.Звягінцев, заслужений працівник культури А.Мартиненко, заслужений майстер народної творчості В.Познак, лауреати різноманітних премій В.Петухов, П.Помолець і В.Стасюк. У 2008 році на звання «Народний художник України» було висунуто Р.Звягінцева, О.Самчука, а на звання «Заслужений художник України» Ф.Бобрика та В.Петухова.

Рівненські митці беруть активну участь у культурно-мистецькому житті не тільки нашого регіону, а й країни. Так О.Безюк виборов першість на світовому конкурсі на «Пам'ятники людству» і представляв Україну в Таїланді, де працювали знані скульптори з усього світу. І.Гуменюк, В.Гвоздинський, П.Помолець у складі Всеукраїнської делегації взяли участь у творчій мистецькій акції у Стамбулі. Художники декоративного мистецтва І.Токар і Т.Лукашевич стали дипломантами I і II Всеукраїнської триєнале з текстилю. Роботи Т.Лукашевича відібрані у 2009 р. для експонування в Токіо. П.Липова висунута на премію «Катерини Білокур» і нагороджена грамотою Міністерства культури та туризму України. Усі пам'ятники у Рівному (Т.Шевченку, С.Петлюрі, У.Самчуку, воїнам-афганцям, княгині М.Рівненській, колона Божої Матері, а також численні меморіальні дошки) створені рівненськими скульпторами П.Помольцем, М.Сіваком, В.Стасюком та ін.

Важливою складовою діяльності Спілки стали пленери, що є традиційними для українського мистецтва. У 2003 році велика група рівненських митців була запрошена в Польщу на творчу практику в Пйотркув-Трибунальський. З того часу пленери у цьому живописному місті стали традиційними. Увійшли в традицію пленери в інших містах – скульптурні пленери у Вербиці та Сейне (Польща), живописно-фотографічні пленери в Пряшеві на Словаччині. Рівненські митці долучилися і до пленерів на теренах України – на Сумщині, Івано-Франківщині, Богуславщині та Волині, на Тернопіллі і Трипільлі.

У 2006 році за підтримки управління культури і туризму Рівненської ОДА та управління культури міськвиконкому організовано I пленер «Історичні та природні перлини Рівненщини»; у 2006 році відбувся другий пленер; у 2008 – третій.

Традицією стало проведення літньої творчої мандрівки стежками Острожчини, або іншими словами, – це творча зустріч художників із кількох регіонів України.

Активною є виставкова діяльність спілки у Рівненській виставковій залі НСХУ; щороку тут відбувається 20-22 художніх експонувань. Рівненські митці презентують групові та персональні виставки в інших містах України та за її межами (2000 р. – «Над Горинню», Мінськ, Білорусь; 2003 рік – «Барви Полісся, Пйотркув-Трибунальський, Польща; 2006 р. – Луцьк, Тернопіль; 2008 р. – Луцьк; 2009 р. – «Барви України», Ольштин, Польща). Члени Рівненського мистецького осередку беруть участь у Всеукраїнських виставках. Останнім часом Міністерство культури розпочало закупку кращих творів із виставок для художніх музеїв країни. У 2007 р. закуплені роботи Р.Звягінцева, Ф.Бобрика, Т.Лукашевич, О.Самчука. Роботи рівненських митців прикрашають колекції майже усіх обласних художніх музеїв України. Є твори рівнян і в приватних зібраннях та музеях світу (Німеччині, Франції, Польщі, Англії, США, країнах Балкан, Японії, Китаї та ближньому зарубіжжі).

Виставка – завжди подія, а надто, – присвячена життєвому настрою. І як будь-яка подія, вона передбачає співбуттєвість, неможливу без певної колізії, пластичної інтриги, що формує

внутрішню динаміку виставкового тексту та визначає його здійснення в інтерпретаційному полі глядацького і професійно художнього сприйняття.

Одна така тематична виставка «настрою», як зазначив Ф.Бобрик, була відкрита 15 лютого 2011 р. у виставковому центрі спілки. Ця виставка присвячена натюрмортам таких Рівненських художників, як: І.Жилка, Ф.Бобрик, М.Годун, В.Гвоздинський, І.Буянова, М.Горлова, М.Сівак, О.Самчуа, В.Наумець, А.Мартиненко, Н. Пушкар, О.Бобришева, Г.Герба. Ця виставка зібрала понад 40 творів митців-живописців. Усі натюрморти мали «весняний характер», тому, почавши перегляд натюрмортів із картини О.Бобришева «Пробудження», відчулося тепло домашнього затишку. Природність натюрмарту помітна в усіх картинах художників та найбільше припали до душі такі: Г.Герби «Святкова феєрія», де митець подав для глядачів весняні квіти; І.Буянові «Натюрморт», «Натюрморт із пляшкою»; М.Горелова «Коробочки фізіалісу», «Зелене яблуко», «Січневий мороз»; Ф.Бобрика «Дари лісу», «Натюрморт з гранатом», «Бузок», «Іриси»; І.Жилки «Натюрморт із чайкою», «Натюрморт із млинком»; О.Самчука «Перлина»; В.Гвоздинського «Натюрморт із ромашками».

Особливо вражає картина А.Мартиненка «Кактус», на якій зображено кактуса, що розцвів. Цей вазон у житті завжди похмурий, а тут ще й з білою квіткою, біля якого лежить мушля, наче прислухається, що їй шепоче ця квітка.

Потрібно відмітити і картини Н.Пушкara «Натюрморт з айвою», М.Годуна «Нарибалці», В.Наумця «Крашанки». Натюрморти М.Годуна теж сподобалися глядачам: «Пастораль», «Натюрморти з квітами». Один із присутніх у залі сказав про М.Годуна такі слова: «Він відкривач нових краєвидів, що із захопленням дивиться на світ і дивується красою, що оточує його, вбирає її в себе, щоб потім увічнити в своїх полотнах і подарувати їх людям, щоб ті прилучилися до прекрасного і зрозуміли: неповторні перлини рідної землі – навколо нас!».

Експонувалися також вироби з дерева, присвячені темі «настрій»: триптих П.Петрасюка «Дари літа» – квіти, пшениця та зібраний букет.

Наступна презентація персональної ювілейної виставки члена Рівненської ОНСХУ В.Гвоздинського була відкрита 25 лютого 2011 р. у виставковій залі краєзнавчого музею. Вона починалася з фотографій художника та фото художнього портрету: фото з юності, дитинства, см'ї, життєвого різнобарв'я та пленерства.

Ще у 2000 р. В.Гвоздинський створив проект реконструкції пам'ятки садово-паркового мистецтва державного значення в смт. Гоща.

Більшість його картин мають простий сюжет: «Зима. Зустріч із весною»; «Межиричі», «Межирицький монастир» та «Святині Межириччя».

Вражає «Моє місто – 2010», де за основу взято ракурс будинків біля Органної зали, старенькі тролейбуси, що «крокували» по дорозі, вулицю 16 липня», якою часто йде автор. Цікавими є пейзажі, що захоплюють яскравими кольорами: «Весняний пейзаж», «Долинами і луками», «Мінлива осінь пора», «Синьоока осінь іде навманя»; є багато картин із карпатських гір: «Тиха осінь у Карпатах», «Карпатські далі»; «Зима 2009», «Вулиця Симона Петлюри».

Найбільше вражають моторошні картини «Відлуння. 1998», «Відлуння 1995», «Плин часу», «Коло життя» та «Особисте» – картини наче переплетіння душ поза реальним світом, які намагаються начебто вирватись із тіней свого тіла, чи то щось нам розповісти. На цій виставці були картини, присвячені конкретним людям: це «Мрію про небо», де показано внучку Гвоздинського на тлі аеропорту; картина «В дощовий день 1987», – де зображено хлопчика в полі, котрий ховає від дощу маленького лелеку.

Цікава колекція картин-натюрмортів В.Гвоздинського «На Маковія», «Зимовий вечір», натюрморт «із полуницями», «Натюрморт урочистий», «Українська кераміка» та «Липневий натюрморт»; його тематичні вітражі були також в експозиції виставки.

Художник має чимало нагород, книжок виданих за кордоном; В.Гвоздинський – постійний учасник обласних, республіканських, зарубіжних виставок. Твори художника знаходяться в приватних колекціях України, Росії, Польщі, Чехії, США, Австралії та Італії. Певна кількість робіт митцем подарована рівненському краєзнавчому музею. Отже, рівненські митці мають що сказати сучасному глядачу.

Джерельні приписи

1. *Див.:* Рівненська обласна спілка НСХУ: пристендовий проспект. – Рівне, 2011. – 7 с.

Резюме

Йдеться про останні мистецькі експонування відомих рівненських художників.

Ключові слова: виставка, мистецька діяльність, місцеві художники.

Summary

Speech goes about the last exhibiting of the known Rivne artists.

Key words: exhibition, artistic activity, local artists.

УДК 061.213(471.81)

Трофимчук В.О. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

**МОЛОДІЖНЕ ВІДДІЛЕННЯ У РІВНЕНСЬКІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ:
ЗДОБУТКИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ**

У наш час є чимало умов для самореалізації молоді в різних сферах діяльності, зокрема літературі. На теренах Рівненщини одним із осередків літературної творчості є обласна організація Національної спілки письменників України. Вже майже 25 років вона є одним із найголовніших центрів літературного життя регіону. Обласна організація НСПУ заснована в грудні 1985 р. За період існування вона охопила багато напрямів роботи: видавничу діяльність, презентації книжок, зустрічі з читачами, творчі семінари, симпозиуми, фестивалі, громадсько-політичні заходи.

Метою розвідки є узагальнення здобутків, тенденцій та перспектив розвитку молодіжного відділення Рівненської організації НСПУ.

Одним із провідних напрямів діяльності Спілки є робота з молоддю. Для виявлення і залучення молодих талантів до письменницької праці спілчани проводять обласні наради творчої молоді, уроки в школах Рівненщини, зустрічі з учасниками літературного об'єднання «Наше коло» та міської літературної студії «Поетарх», що діє при Палаці дітей і молоді.

Обласна нарада творчої молоді вперше проведена у 2008 році. Вік учасників – від шкільного до студентського. Було представлено різні райони області. На високому рівні були презентовані як поезія, так і проза. Багато учасників уже мали власні публікації, навіть книги, а дехто тільки розпочинав свою літературну творчість. Щороку з учасниками наради працюють досвідчені майстри художнього слова, лауреати численних літературно-мистецьких премій: Л.Рибенко – прозаїк, поетеса, голова РОО НСПУ, Є.Шморгун – прозаїк, Ю.Берега – гуморист, Л.Пшенична – поетеса, прозаїк, голова Дубенської регіональної письменницької організації, В.Климентовська – поетеса, голова обласного літературного об'єднання «Наше коло». Вони не лише читають власні твори, а й прискіпливо оцінюють доробок юних авторів. Кращих із них направляють на всеукраїнську нараду молодих літераторів [6; 8]. Цього року Рівненщину представляла поетеса Вікторія Волошина – вихованка «Поетарху».

Рівненська ОО НСПУ також дає старт для друку творів молодим літераторам у літературно-краєзнавчому журналі Рівненщини «Погорина» [7], літературному альманасі «Наше коло» [6] та ін. періодичній пресі. Перший, тоді ще літературно-мистецький альманах «Погорина» вийшов 1994 р. і налічував лише 74 сторінки, на яких були представлені майже всі жанри літератури: проза, поезія, драматургія, гумор, рецензії та дитяча література. В останні роки з'явилося багато нових рубрик, серед яких – «Наше коло», «Молода «Погорина». Саме завдяки цій рубриці побачили світ твори молодих письменників: Назара Кецько, Миколи Трубілко, Ірини Одерако, Романа Романюка, Світлани Шевчук, Нелі Мокренької, Ігоря Кир'янчука, Ірини Мельник та ін. Вищезгаданий же альманах за свою історію поки що має 4 випуски, однак надруковані в ньому твори можна вважати здобутком для письменників-початківців. Цікавим є те, що кожен наступний випуск відрізняється від попереднього. Так, у вип. I «Наше коло» представлена поезія, в той час як прозу запропонувала лише одна авторка. До того ж, всі автори альманаху (крім В.Кричківич) – досвідчені й добре відомі в літературних колах особистості.

Вип. II відрізняється широкою репрезентацією поезії, прози, і народного літературного об'єднання «Поетарх», і літературно-мистецького об'єднання «Крейда». Цей номер відображає творчість молодих письменників.

Вип. III поєднав у собі молодість і досвід. Якщо в кожному з попередніх номерів було надруковано до 20 авторів, то в четвертому їхнє число зростає в два з половиною рази, причому кількість не впливає на якість [6; 6]. Досить різноманітна тематика і жанрова палітра: від віршованої казочки Г.Марцінюк до похмурої готичної прози Д.Сая. Кількість творів на сторінках «Нашого кола» свідчить про підвищення зацікавленості письменницькою діяльністю молодих літераторів.

Ще однією формою роботи, яку Спілка впроваджує в життя, є уроки літератури в школах Рівненщини. Об'єктами для акції обираються віддалені райони, щоб пропагувати літературну творчість там, де про це менш відомо. Письменники виступають зі своїми творами, говорять про духовні здобутки та проблеми в державі, відповідають на запитання юних слухачів і вчителів, дарують шкільній бібліотеці власні книги. Така діяльність сприяє розкриттю нових талантів і дозволяє взяти під контроль їх подальший розвиток [8; 6].

Останньої неділі місяця в приміщенні Народного дому РОО НСПУ організовує творчі зустрічі з поетархівцями та учасниками літературного об'єднання «Наше коло». На зустрічі присутні всі бажаючі. Автори читають свої твори; відбувається їх обговорення. Крім презентованих творів учасники знайомляться з новинками місцевої літератури, обговорюють публікації в періодиці.

Значним є внесок у популяризацію літературної справи на Рівненщині окремих членів РОО НСПУ. Наприклад, Є.Шморгун є головою журі щорічного обласного конкурсу молодих літераторів «Перло многоцінне», що проходить у Рівному до Дня української писемності і мови. Конкурс започаткувало Рівненське обласне об'єднання ВУТ «Просвіта» ім. Т.Шевченка як змагання учнівської та студентської молоді, де домінує патріотична і мовна тематика. Кращі твори входять до літературного альманаху «Проріст». Цього року послідовність проходження конкурсу була дещо змінена. Оскільки учасники надсилали твори завчасно, переможців у трьох номінаціях було названо вже на I етапі конкурсу. Кращими публіцистами визнано П.Катеринина із Сарненського р-ну; ученицю 9 класу обласного ліцею-інтернату В.Остапчук і ученицю 11 класу НВК школа-ліцей № 19 м. Рівне О.Карпюк. Серед поетів переможцями стали учениця 8 класу Березнівської ЗОШ № 2 Н.Чепак та учень 11 класу Зарічненської гімназії Р.Чепура. А серед кращих юних прозаїків – учні рівненських ЗОШ № 22 М.Соколюк, школи «Центр Надії» А.Медведев та ЗОШ № 27 О.Мателешко. Серед старших прозаїків кращими стали учениці І.Цибих із НВК «Ролі», М.Боярська з Обарівської ЗОШ та І.Демчик із Дерманської гімназії. Твори переможців побачать світ у черговому альманасі «Проріст» [5; 8].

Вагомий внесок в утвердження літературної творчості на рівні професійної діяльності належить члену НСПУ, завідувачу кафедри української літератури НУ «Острозька академія» А.Криловцю. Саме він став ініціатором введення в університеті напряму «Літературна творчість». На думку Анатолія Олександровича, якщо в літературі працюватимуть професіонали, вона тільки виграє [1; 7]. Адже працю професійного письменника оцінюватиме професійний критик, відтак рідше на книжковій полиці потраплятимуть графоманські опуси, а значить підвищуватиметься і читацький рівень. Студенти університету мають змогу реалізувати себе в письменницькій діяльності: видають власні твори, влаштовують їх презентації, беруть участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах. До виховання професійних літераторів прилучилися І.Павлюк, Д.Стус, Ю.Андрухович, О.Ірванець, П.Кралюк.

Серед молодих літераторів, що відвідували літературні об'єднання в місті двоє нещодавно стали членами НСПУ. Драматург А.Вишневський та поетеса Ю.Бондючна. Остання займалася в народному колективі літературного об'єднання «Поетарх» Рівненського міського палацу дітей та молоді (2002-2006 рр.). 2004 року виборола грант голови Рівненської обласної державної адміністрації, завдяки чому побачила світ її перша поетична збірка «Не ходіть по душах». Вона – учасниця наради молодих письменників (Коктебель,

2005 р.), Міжнародного Шевченківського літературно-мистецького свята «В сім'ї вольній, новій» (травень, 2007 р.). Від 29 травня 2006 р. – член НСПУ. Нині Юлія обіймає посаду секретаря організації. В її доробку такі збірки поезій, як «Не ходіть по душах» [3], «Спадок», «літературний портрет В.Басараби» [2], публікації в періодичній пресі та літературних альманахах. У віршах поетеси немає ні недбало заримованих банальностей, ні натужно ліплених красивостей; за іронією та самоіронією, за надміром прозаїзмів, техніцизмів проступає натура зі складним і багатим внутрішнім світом. Для Ю.Бондючної найчистіша музика – тиша. Тиша починається з паузи. «В очікуванні паузи» – так називається і одна з її поезій. Їй притаманне вміння вчасно зупинитись, поставити крапку: в доробку авторки практично відсутні опуси, довші за три строфи; прагнення до афористичного висловлення думки чи почуття часто виливається одним-двома рядками.

У зовсім іншому жанрі літератури працює А.Вишневський. Першу свою п'єсу він написав у 20 років, а одну з перших драм абсурду «Різниця» ввів до репертуару театру-студії «Від ліхтаря», що при Рівненському Палаці дітей та молоді. У 2006 році виходить вже збірка п'єс під назвою «Клаптикова порода» [4], в якій автор пропонує драматичний погляд на актуальні теми. У творах органічно поєднуються раціональна естетика документальної драми та мова символів, проблематика сучасної молоді, глибока психологічна боротьба та постмодерна колажність сприйняття людини та соціуму. Автор передусім зображає людей, що готові змінити що завгодно або ж перечекати осторонь, спостерігаючи перетворення та ніколи не зміняться самі. Навіть зміну світу заради світу драматург трактує здебільшого як житейську катастрофу, демонструючи її жалюгідність у «Ляпасі на згадку» – ілюзійну неповноту у п'єсі «Про потяг, валізи та дещо інше» чи закономірність, як у драмі «Різниця». П'єси молодого драматурга різні за формою і проблематикою, проте спільною залишається спроба ставити складні питання і не залишатися байдужим [4; 2].

Отже, до свого 25-річчя Спілка підійшла із значним літературним доробком, вагоме місце в якому, поруч із майстрами слова, належить молодим літераторам. На увагу заслуговує багатоаспектна діяльність Спілки щодо залучення до літературної творчості молодих талантів. Це і обласні наради творчої молоді, творчі зустрічі, уроки в школах області, робота молодіжних літературних об'єднань «Поетарх», «Наше коло», «Крейда», участь кращих молодих літераторів у всеукраїнських нарадах творчої молоді і т.ін. Значну роль у розвитку молодих талантів відіграє літературно-краєзнавчий журнал «Погорина», адже саме на його сторінках деякі молоді літератори вперше публікують свої твори. Аналізуючи доробок молодіжного відділення Спілки, не можна не помітити, що його діяльність в останні активізувалася; до традиційних жанрів – поезії і прози, додалися драматургія, гумор, віршована казка. Як наслідок, нещодавно драматург А.Вишневський та поетеса Ю.Бондючна стали членами Національної спілки письменників України.

Джерельні приписи

1. **Берега Ю.** Професійність – проти графоманства / Ю.Берега // Вільне слово. – 2008. – № 15.
2. **Бондючна Ю.** В.Басараба. Літературний портрет / Ю.Бондючна. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – 36 с.
3. **Бондючна Ю.** Не ходіть по душах: Поезії / Ю.Бондючна. – Рівне: Азалія, 2005. – 48 с.
4. **Вишневський А.М.** Клаптикова порода. П'єси / А.Вишневський. – Рівне: Азалія, 2006. – 192 с.
5. **Волошина В.** «Перло многоцінне» назвало переможців / В.Волошина // Вільне слово. – 2010. – № 87.
6. **«Наше коло»:** Літературний альманах. – Вип. 4. – Рівне: Письменницька робітня «Оповідач», 2008. – 116 с.

7. **Погорина: літ-краєзн. журн. Рівненщини** / Ред. кол.: Є.Цимбалюк, Л.Рибенко. – Рівне: Рівнен. друк, 2008. – № 8-9. – 398 с.
8. **Степова А.** Уроки від письменників / А.Степова // Рівненський діалог. – 2008. – № 47. – С. 6.

Резюме

Розглядається діяльність молодіжного відділення Рівненської НСПУ.

Ключові слова: літературна творчість, молодіжне відділення, Рівненщина.

Summary

Activity of youth separation of Rivne NSPU is examined.

Key words: literary work, youth separation, Rivne.

УДК 7:246.3

Головко Ю. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

ІКОНА ОСТРОЖЧИНИ: СУЧАСНІ ІМПРЕСІЇ

Ікона хоч і є сакральною світлиною для всього християнського народу, але й несе в собі також мистецький потенціал. Тому, слід розглядати феномен ікони з різних точок зору.

Ікона подібно до будь-якого іншого виду мистецтва» протягом певного історичного періоду зазнає розквіту, а відтак – неминуче – занепаду. В її написанні майстри намагаються наслідувати ікони «класичного» періоду, а не пізніших часів, адже створені порівняно недавно твори теж були предметом почитання, вшановувались пахощами ладану, свічками та поклонінням. Пишуться ікони, майже досконалі з технічного боку, але забуваються молитви, пости, чатування, очищення, що ними супроводжувалось іконописання в минулому. Нав'язується думка, що ікона – це лише певна специфічна мистецька техніка, якої можна навчитися, маючи хист, а той релігійний контекст, в якому здійснюється іконописання, належить вже до минулої доби.

«Феномен» ікони також несе у собі протиріччя. Людина рідко зосереджується у молитві перед священним образом, створеним у період від епохи Відродження до наших днів. Перевага надається іконі, написання якої передбачало дотримання всіх догматів. Інтерес до неї зростає разом з інтересом до середньовічного, готичного мистецтва, який в царині малярства характеризується увагою до творчості таких майстрів, як Чімабуе, Джотто, Дуччо ді Буонінсеня та ін. Вивчення іконопису супроводжується різносторонньою джерельною базою в матеріалах якої розглядалися як питання його походження та еволюції, так і особливості малювання сакрального образу, символічний ряд, кольорова гамма тощо. Достатньо згадати наукові праці Д.Стеновика [8], П.Жолтовського [4], М.Ковальського [6], В.Александровича [1, 2], О.Соловка [7], В.Луця [9]. Але, щоб окреслити сучасне розуміння іконопису періоду XVI-XVIII ст., потрібно здійснити історичний перегляд, згадати проблеми, що виникали на шляху розвитку іконопису саме в Острозі.

Ця розвідка є однією із спроб виявити сутність українського церковного мистецтва, зокрема іконопису.

Дослідження ікон з колекцій Острозького музею розпочалося, як відомо, в середині 1970-х рр. із вивчення творів Острозької іконописної майстерні XVIII ст. Одним із перших про них писав П.Жолтовський у монографії «Український живопис XVII-XVIII ст.», де звернув увагу на ряд подібних ікон із характерними типами облич, написаних в одній (вищезгаданій Острозькій) майстерні, продукція якої поширювалась довкола міст Острога, Заслава, Кременця та Бродів. Твори Острозької іконописної майстерні є в музеях Києва, Львова, Луцька, Рівного.

Метою даної статті є дослідження імпресій сучасності.

Розглянемо розвиток іконописання на території Острога, починаючи від XVI ст.

Грань між мистецьким і сакральним добре простежується в ретроспективі написання. Так, у другій пол. XVI ст., за часів князювання Василя Костянтиновича, Острог, як центр культури України, став одним із найбільших осередків іконопису. Якщо в інших містах Волині працювали поодинокі майстри, то в Острозі за податковим реєстром 1576 року їх було 6: Харитон, Лазко Гаврилович, Дашко, Духнич, Богдан, Федір [5; 37]. Цей факт підтверджує й те, що в середині XVI ст. іконописання виходить за межі суто монастирського середовища. Ікони створюються не тільки в монастирях, а й окремими майстрами, пов'язаними з новим творчим середовищем – міщанством та ремісництвом, що стало активно суспільною й культурною силою, носієм нового співзвучного ренесансу світогляду. Цей світогляд істотно змінив ставлення до земного світу і погляд на взаємодію між ним і світом небесним, виявив цінність краси світу земного, як відблиску краси світу

небесного. Якщо в період середньовіччя, коли панував теоцентричний світогляд, ікону розуміли як образ духовної суті божества, втілення вищого трансцендентного ідеалу, то тепер головним об'єктом іконопису, як і раніше, залишався вищий світ, але змінилося розуміння мистецького ідеалу; в нього вносились риси реальної земної людини. Залишаючи майже недоторканою засадничу візантійську містичність, майстри починали, нехай, ще несміливо, наділяти лики святих фізичною красою, одягаючи і їх у міщанське вбрання XVI ст. Цей процес можна прослідкувати на іконах Острожчини XVI ст.: «Богородиця Одигітрія», «Різдво Богородиці», «Юрій Змієборець», «Богородиця Одигітрія» з Троїцького монастиря с. Межирічі. Наприклад, в останній образи Богородиці та Христа, написані в стилі візантійської іконографії, наділені мудрістю і силою духа, непохитні в своїй духовній стійкості і разом із тим – глибоко драматичні: кожний із них долає внутрішній конфлікт любові і страждання. В зображенні облич іконописець застосовував як графічні прийоми, підкреслюючи ніс, брови, кола під очима темно-коричневими лініями і висвітлюючи опуклі місця пробілами, так і живописні, застосовуючи кольорові градації від рожево-червоного на щоках, до темно-коричневого в затінених місцях облич. Є в іконі незначні відходження від традиційної іконографії. Права рука Богородиці припіднята, як пристало, але не в суворому жесті, що вказує на Христа. Пальці руки вільно розведені. Здається, Богоматір ніжно торкається ними ніжки сина. Христос тримає сувій не посередині, а за верхній край, спираючи його собі на коліна. Ці незначні деталі роблять образи Христа та Богородиці ближчими до людей, вносять в ікону помітний відтінок інтимності, людяності, ніжності. Тло ікони декороване складним суцільним рослинним орнаментом та позолочене. Так розпочався перехід від догматичного написання ікони до більш художнього із застосуванням мистецьких засобів, чому, як зазначено вище, сприяло і політичне становище.

Після смерті Олександра Острозького (1603 р.) та Василя Константиновича (1608 р.) Острог став власністю Ганни-Алоїзи Ходкевич (дочки Олександра) та князя Януша (сина Василя-Констянтина), які прийняли католицизм. На початку XVII ст. в Острозі з'явилися ченці католицьких орденів: єзуїтів, кармелітів, францисканів, які, поширюючи католицизм, поширювали і західно-європейську культуру. В 1620-1630-ті роки шириться рух за засвоєння «латинської науки» і культури, що сприяло розвитку мистецтва і, зокрема, іконопису Острожчини. Разом із тим, у той час загострюються відносини між православним і католицьким населенням Острога, що призвело до виступу острозьких міщан 1636 р. проти покатоличеної шляхти, що оточувала Ганну Алоїзу Ходкевич [2; 68].

У першій пол. XVIII ст. в іконописному малярстві Острожчини, як і в іконописі всієї Волині, відбуваються зміни, пов'язані з впливом соціальних, політичних та культурних факторів – ростом прошарку міщанства, що стало політичною силою, зростанням національної самосвідомості, поширенням гуманістичних ідей західноєвропейського мистецтва. В ікону все частіше вносяться елементи реалізму. Іконописці намагаються наблизити зображення до життя, актуалізувати його [3; 194]. Візантійські типи облич замінюються українськими, що приваблюють не тільки духовністю, а й земною тілесною красою. Змінюється психо-емоційне трактування образів. Замість суворості і аскетизму відверта доброзичливість і лагідність. В іконах все більше застосовуються елементи декору: посріблення та позолочення тла, гравійовані та різні по левкасу орнаменти. Ікона стає не тільки об'єктом поклоніння, а й об'єктом замилювання. Ці риси можна простежити в іконах «Св. Михайла зи житієм», «Трійця Старозавітня», «Апостол Андрій і Іаков», «Св. Параскева з житієм» та багато ін., що зберігаються в фондах Острозької академії. Так, більша увага звертається на художнє оформлення, чи емоційність зображення.

Національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького 1648-1657 рр. стала однією з причин якісно нових стилістичних змін в іконописанні, стильових ознак бароко в іконописному малярстві Волині і всьому мистецтві України другої пол. XVII-XVIII ст. [2; 58].

Стиль бароко був панівним не лише в професійному малярстві, а й у його народній та непрофесійній течіях, майстри яких «можуть бути менш вправні у відтворенні ракурсів та анатомічних пропорцій людського тіла, просторовому вирішенні композиції чи точності рисунка, але створені ними образи приваблюють особливою життєрадісністю і оптимізмом, що підсилюється дзвінким колоритом і надає їм своєрідної барокової динаміки в народному трактуванні» [1; 24]. Прикладом таких творів можуть бути ікони, написані в одній з волинських майстерень Острога.

Дослідники іконопису Волині, О.Сидор та Л.Скоп, вважають що ця іконописна майстерня діяла саме в Острозі, де для цього були історичні передумови: працювали академія, друкарня, існувала традиція малярства. Цю думку підтверджує і найбільша концентрація ікон майстерні біля Острога. Характерними зразками ікон цієї майстерні можна вважати «Поклоніння волхвів» другої чверті XVIII ст. «Св. Миколай» 1721 р., «Христос – виноградар» та ін. Для них характерні подібні типи округлих облич із високо піднятими короткими стрілочкато бровами та усміхненими устами з тонкою верхньою і товстою нижньою губами. Ці типи облич залишились на іконах навіть тоді, коли маляр зображував конкретних людей, як наприклад, на іконі «Покрова», написаній, як свідчить напис на ній, на замовлення церковної громади села Могиляни 1738 р. Попереду натовпу людей, яких покриває Богородиця, зображені шановані члени громади. В кожному з них майстер передав особливості його зовнішності і, разом із тим, залишив характерні стрілочкати брови та усміхнені уста. Ті самі риси облич переходять і в більш пізні ікони кінця XVIII – початку XIX ст. Прикладом таких творів можуть бути написані на полотні ікони «Христос- виноградар» із с. Могиляни та «Христос-добрий пастир» із Воздвиженської церкви Острога [4; 78]. Ці твори ілюструють новий етап в еволюції іконопису, пов'язаний із засвоєнням та використанням досягнень академічного живопису. Відмінне знання анатомії людського тіла, природні ракурси, невимушені розкуті рухи і жести, наявність реального простору, пейзажу, лінійна і повітряна перспектива, на кінець, техніка олійного живопису, що давала можливість застосування найтонших градаційних відтінків у передачі природних кольорів та світлотіньовому і тоновому моделюванні об'ємів – все це наближало ікону до реальності. Одним із кращих зразків ікони, написаної в академічному стилі, є образ Св. Федора Острозького кінця XVIII ст. з Острозької Миколаївської церкви [9; 37].

Виконуючи прийоми академічного живопису, іконописне малярство втрачало специфічність своєї художньої мови, сакральність. З відірваного від земної реальності символу трансцендентного світу ікони перетворювались у картинку на релігійний сюжет. Отже, ікона Острожчини під впливом історичних факторів втрачає ідеальне поєднання мистецького бачення і канонічного дотримання.

Джерельні приписи

1. **Александрович В.** Малярі та система малярських осередків Волині XVI ст. / В.Александрович // Мат. IV наук.-краєзн. конф. «Острог на порозі 900-річчя». – Острог, 1993. – С. 5-7.
2. **Александрович В.** Мистецьке середовище Острога епохи академії (1576-1636) // Острозька давнина. Дослідження і матеріали / В.Александрович. – Львів, 1995. – С. 59-68.
3. **Бондарчук Я.В.** Острозька іконописна майстерня другої половини XVIII ст. / Я.В. Бондарчук // Наук. зап. Острозької академії. – Острог, 1998. –Т. I.-Ч. II. – С. 192-195.
4. **Жолтовський П.М.** Український живопис XVII-XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К., 1978.
5. **Ивашкевич А.И.** Острог в его историческом прошлом и ныне / Сост. А.И. Ивашкевичем; Под ред. Председателя Братства князей Острожских И.П. Ивашкевича. – Здолбунов: Тип. Поч.-Усп. Лавры, 1918.

6. **Ковальський М.П.** Акт 1603 року: розподіл володінь князів Острозьких як історичне джерело / М.П. Ковальський // Питання вітчизняної історіографії та джерелознавства. – Дніпропетровськ, 1975.
7. **Соловка О.** Образ Юрія Змієборця з села Точивики Острозького р-ну. Проблеми іконографії / О.Соловка: Тези до VII наук.-краєзн. конф. «Острог на порозі 900-ліття» (рук.).
8. **Степовик Д.** Історія української ікони Х-XX ст. / Д.Степовик. – К: Либідь, 1996. – 440 с.
9. **Луц В.Д.** Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. / В.Д. Луц // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації: Тези та мат. III Всеукр. наук. конф. – Луцьк, 1996.

Резюме

Розглядаються іконографічні роботи із майстерні м. Острога XVIII століття.

Ключові слова: іконографія, художня культура України, Острог.

Summary

Iconography works are examined from a workshop Fish-fork XVIII century.

Key words: iconography, artistic culture of Ukraine, Fish-forks.

УДК 72:17.021.3-057.87

Кушнарьова Т.А. – пошукувач к-ри культурології РДГУ

ВПЛИВ АРХІТЕКТУРИ НА ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ СВІТОГЛЯД АКАДЕМІЧНОЇ МОЛОДІ

Вивчення впливу різних видів мистецтв на особистість є важливою науковою проблемою. У працях Ю.Асєєва, І.Ігнаткіна [3], С.Іванова [8], Г.Забельштанського, Г.Минервіна, А.Раппапорта, Г.Сомова [2], С.Павлюка, Г.Гориня, Р.Кирчіва [12] досліджується психологічний, емоційний вплив архітектури на людину. Н.Баранов, Н.Билінкін, А.Іконніков, Л.Кирилова, Г.Орлов, І.Рожин, Б.Рубаненко, Ю.Савіцка, Ю.Яралов [4] вказали на вплив політики Комуністичної партії у формуванні світогляду студентської молоді щодо архітектурного планування житла, промислових і побутових споруд. С.Іванов [8] у дисертаційній праці здійснив естетичний аналіз архітектури тоталітарного режиму. І.Литвин [10] проаналізувала синодальний вплив та вплив тоталітарного режиму на церковну архітектуру Наддніпрянщини. Утім, у вказаних працях автори не ставили за мету дослідити вплив архітектури на формування духовно-естетичного світогляду академічної молоді, тому в їх розвідках знаходимо лише деякі аспекти висвітлення даної проблеми.

Архітектура є найдавнішим видом мистецтва. До її споруд ставлять вимоги: міцність, користь, краса, бо архітектура виконує не тільки практичну, але й естетичну функцію. Архітектурна споруда постає як гармонійне поєднання матеріалу і морально-естетичного змісту. Людина створює пам'ятки духовної та матеріальної культури через індивідуально-естетичну діяльність.

Мета естетичної діяльності знаходиться не зовні, а в людині: завдяки їй в особистості розвиваються якості та здібності, що мають загальне культурне значення [1].

Архітектура пов'язана з історією культури. Не зважаючи на те, що Україна перебувала тривалий час у складі різних державних утворень, вона зберегла єдність завдяки етнопсихології та народним традиціям.

Екскурсії залишаються найбільш поширеним методом для наочного ознайомлення та вивчення студентами архітектурних стилів. Архітектурний ансамбль площі Ринок у Львові виник у XIV ст., а формувався в другій пол. XVI – поч. XVII ст., період розквіту Ренесансу. Прикладом цього є будинки між вулицями Ставропігійською та Руською: № 2-10; між вулицями Сербською та Галицькою: № 14; між пл. Катедральною і вул. Шевською: № 23, 24. У центрі площі стоїть ратуша, що являє чотирикутник у стилі класицизму. Важливо звернути увагу студентів на розуміння необхідності збереження забудови міста в історичному розвитку, збереженні оригінальності архітектурного стилю в оформленні фасаду. Наприклад, на деяких будівлях ставлять пластикові вікна, що спотворюють загальний вигляд. Найчастіше розміщують невідповідні рекламні щити.

Площа Ринок є сучасним осередком молодіжних рухів. Тут збирається молодь, обговорює свої проблеми, а також підтримує середньовічний дух міста вуличними музиками, що виконують етнофолькрок, та імпровізованими виставами. Але саме церква постає як архітектурна споруда, у якій гармонійно поєднується матеріал і морально-естетичний зміст. Церква впродовж усієї історії нашого народу була духовним цементом, що об'єднував народ як націю.

Замовником будівництва церкви була громада, що найчастіше брала активну участь у її плануванні і оздобленні та дотримувалась традиційного українського стилю. На вулиці Руській збудовано ансамбль, що складається з церкви Успіння Богородиці, каплиці Трьох Святителів та вежі Корнякта – унікальний у світовій архітектурі зразок поєднання засад ренесансу з місцевими традиціями будівництва дерев'яних храмів.

Важливо звернути увагу на те, що при церкві діяло Ставропігійне братство, провідним напрямом діяльності якого був розвиток освіти, культури українського населення міста.

Преображенська церква, що на вул. Краківській – типово українська церква, збудована у XIX ст. Цікавим є фриз в інтер'єрі, на якому зображено герби головних міст Галичини. У найдавнішому передмісті Львова – княжому, знаходяться церкви: ансамбль церкви св. Онуфрія та церкви св. Параскеви П'ятниці, що є пам'ятками XIII ст. У монастирських приміщеннях церкви св. Онуфрія наприкінці XVI – поч. XVII ст. містилась друкарня, де працював Іван Федорович.

Сьогоднішній архітектурний образ церкви «розповідає» її історію. Про оборонний характер відбудови 1644 р. свідчать стіни з масивного каменю з бійницями на вежі; барокові волоти на фасаді нагадують про пізнішу реконструкцію храму.

Найдавнішою пам'яткою архітектури міста є церква св. Миколая, заснована як двірська княжа церква з типовою для храмів Київської Русі архітектурою: білокам'яні блоки, хрестовокупольне планування, бані з ліхтарями. Бійниці вказують на оборонно-військовий тип церкви.

Прикладом пізнього бароко є собор св. Юра – осередок Галицької церковної митрополії. Треба відмітити, що Українська Греко-Католицька церква стала духовно-патріотичним центром Західної України. Митрополит А.Шептицький, патріарх Й.Сліпий відіграли важливу роль у духовно-патріотичному вихованні. І сьогодні церковні братства виховують молодь у духовно-патріотичному дусі, організують прощі, хресні походи з молебнями за упокій душ загиблих патріотів України, вертепи, Різдвяні вистави. Збережені пам'ятки храмового будівництва можна вважати душею нашого народу, його творчим злетом, який увінчався в шедеврах церковних споруд, призначених Творцеві та його сину Ісусу Христу. Народ вірив, що він буде храм Божий, і вкладав у нього свою душу, весь свій талант [13; 64].

Народна архітектура України завжди втілювала національні духовні цінності. У ній відбивався ступінь розвитку суспільства, стан будівельної техніки. Вона служила засобом художнього й культурного виховання людини.

Народна архітектура умовно поділяється на церковну і житлово-господарську [12; 456, 458]. Відомо, що образ типового українця – образ селянина зі своєю хатиною, подвір'ям, худобою, обов'язково тином, що символізує межу, грушею на подвір'ї або вербою. Життя українського селянина – чітко визначений простір, адже за характером – він власник, за професією – хлібороб. Протягом багатьох століть він створював своє архітектурне середовище, керуючись емоційним станом та етнопсихологічним кодом.

Хати український селянин будував із природного матеріалу, що був у наявності. Українська хата асоціювалась із теплотою, затишком, місцем спілкування, формування родини. Орнамент хати чи печі мав чітко виражений національний чи регіональний характер, містив глибокий зміст: міг виконувати роль оберега, вказувати на зв'язок із поганськими віруваннями тощо. Свою хатину господар будував сам, вкладаючи в неї позитивну енергію, мрію про майбутнє, нащадків, добробут. Будівництво супроводжувалося певними ритуалами, що вело до одухотворення наслідків цієї праці.

За радянського періоду з селянина намагалися зробити «будівельника комунізму» «втративши знаково-символічні форми, що одухотворяли традиційне житло. А сучасна архітектура ще не виробила адекватних новим умовам форм, що створюють особливий емоційний клімат житлової зони» [2; 125].

У сьогоднішній день це знайшло відображення у проектуванні фермерських господарств. Обов'язковий атрибут української традиційної хати – піч замінили каміном у вітальнях. Тин замінили різноманітними типами огорожі: від кам'яних псевдокняжого типу, що мали оборонний характер, до витіюватих псевдо XIX ст.

Традиційне поселення українців біля води замінили басейни, водойми різними за формами та розмірами. Квітники прикрашають альпійськими гірками. Сади – різними формами альтанок, що нагадують курінь, вігвам, пагоду.

Народна архітектура України – хати з дерева та каменю – знайшли відображення у сучасному будівництві альтанок, що традиційно будують із дерева, обов'язково з дерев'яними лавами та столом, символами української гостинності, а традиційну піч замінюють мангалом, який розміщують посеред альтанки. «В процесі формування житла матеріальні елементи ніби піднімаються з шарів матеріального існування до рівня духовного, емоційно-семантичного» [2; 125].

Із гордістю називаємо Львів «Малим Парижем», показуємо досягнення народу впродовж віків, але сама будівля мертва, важливе гармонійне поєднання її з духовним життям людини, її розумінням свого місця у всесвіті. Важливо не тільки демонструвати, але й оберігати здобутки, а без формування духовно-естетичного світогляду молоді це не можливо, як не можливо бути людині без рук, бо навіть без одної вона спотворена, тому й розглядається поєднання духовного та естетичного виховання молоді з наступним втіленням багатства та краси внутрішнього світу у плануванні та використанні архітектурних споруд, продовжуючи етнорису характеру українського народу перепускати чужі культурні течії через традиції і надавати їм українського характеру.

Джерельні приписи

1. *Архитектура Украинской ССР.* – К.: Изд-во Академии Архитектуры УССР, 1951. – Т. 2. – 131 с.
2. *Архитектура и эмоциональный мир человека* / Г.Забельштанский, Г.Минервин, А.Раппапорт, Г.Сомов; Под ред. Н.Баранова. – М.: Стройиздат, 1985. – 208 с.; ил.
3. *Асеев Ю.С.* Архитектура / Ю.С. Асеев, І.А. Ігнаткін. – К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 38 с.
4. *Всеобщая история архитектуры в 12 т.* / Н.Баранов, Н.Былинкин, А.Иконников, Л.Кирилова, Г.Орлов, И.Рожин, Б.Рубаненко, Ю.Савицка, Ю.Яралов; Под ред. Н.Баранова. – Т. 12, кн. 1: Архитектура СССР. – М.: Изд-во л-ры по строительству, 1975. – 755 с.
5. *Грушка Э.* Развитие градостроительства / Э.Грушка. – Братислава: Изд-во Словацкой академии наук, 1963. – Т. 1: История градостроительства. – 1963. – 660 с.; ил.
6. *Эстетика:* Навч. посібник / М.Колеснікова, О.Колеснікова, В.Лозовий та ін.; Під ред. В.Лозового. – К.: Юрінком Інтер, 2003. – 208 с.
7. *Зодчество Украины.* – К.: Изд-во Академии Архитектуры УССР, 1954. – 398 с.
8. *Іванов С.Г.* Тоталітарна культуротворчість: філософсько-естетичний аналіз (на прикладі архітектури): автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Сергій Геннадійович Іванов; Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 2001. – 15 с.
9. *Карась А.В.* Українська культура у ХХ ст.(перша пол.) // Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. – 2 вид., перероб. і доповн. / А.Карась, В.Мельник, А.Яртись та ін.; За ред. проф. А.Яртиса та В.Мельника. – Львів: Світ, 2005. – 568 с.
10. *Литвин І.* Церковна архітектура Наддніпрянщини: традиції, синодальний вплив і сучасне храмове будівництво / Мат-ли конференції «Помісна церковна традиція України як частина східної християнської цивілізації». – Режим доступу: <http://www.church.poltava.Ua/architect.html>.
11. *Розпланування та забудова сільських населених пунктів і фермерських господарств:* Навч. посібник / Г.Лоїк, І.Тарасюк, А.Степанюк, М.Смолярчук. – К.: Арістей, 2009. – 344 с.
12. *Українське народознавство:* Навч. посібник / С.Павлюк, Г.Горинь, Р.Кирчів. – Львів: Фенікс, 1994. – 608 с.

Резюме

Досліджуються вплив архітектури на морально-естетичний світогляд студентської молоді. Розкривається взаємовплив архітектурного середовища та особистості.

Ключові слова: архітектура, духовно-естетичний світогляд, молодь.

Summary

The paper shows some study results influence of architecture on spirits-aesthetics outlook of youth people and interference architectural environment and personality.

Key words: architecture, spirits-aesthetics outlook, youth people.

УДК 2-523

Лавренчук В.М. – студ. Вінницького ДПУ ім. М.Коцюбинського

САКРАЛЬНА ВІННИЧЧИНА. ХРАМИ І МОНАСТИРИ

Із моменту здобуття незалежності в Україні починається процес відродження культурних і духовних традицій. Низка храмів до 1990-х років використовувалася не за призначенням. Відповідно до постанов Кабінету Міністрів України чимало храмів повернено релігійним громадам, збудовано нові. На Вінниччині ці процеси мають свою специфіку. Сакральні споруди – особлива архітектура, що потребує відповідних знань про її історію та навичок аналізу сьогодення.

Сакральну архітектуру Вінниччини досліджувало чимало науковців, зокрема О.Пустовіт («Сакральна Вінниччина: православні монастирі – діючі святині»), ієрей С.Богодєєв («Християнські святині Вінниччини»), досліджували діючі монастирі М.Зінчук («Костьоли Св. Миколая та Св. Анни у м. Бар: історія та сучасність»), М.Карабай вивчала 5 маловідомих, проте унікальних храмів Вінниччини («Унікальные храмы Винницы»), А.Лисий опрацював архівні матеріали та склав найповнішу історію гніванського костелу Св. Йосипа, яку помістив у «Нарисах історії гніванського костелу».

Мета статті з'ясувати специфіку сакральних споруд Вінниччини та їх роль у духовному розвитку вінничан.

Сакральна архітектура – священна архітектура, тобто система будівель і споруд, що обслуговують релігійні культури. Храм – найбільш «відкрита» система смислів, що заключає в собі важкий та невичерпний символ. В.Бобков та Е.Шевцов вважають, що «досвід релігійної свідомості є, по суті, актом відвертості, який виходить не знизу (від суб'єкта), а згори – від Бога, тобто непізнаний і неописаний до кінця, оскільки онтологічним фундаментом віри є символізм» [1; 37]. Тому розуміння релігійної символіки не можливо без віри. Людина, що хоче пізнати стародавні традиції, повинна, дивлячись на земну будівлю храму, бачити в ній небесну. Для цього в неї є багато можливостей.

Архітектура, як і будь-який вид мистецтва, має її власну професійну мову – мову архітектурних форм, пов'язаних зі світоглядом людини, її духовним устроєм. Саме тому смисл і значення архітектурних форм храму можна зрозуміти, розглядаючи храм в його істинній ідеї – як місце спілкування з Богом. Перебування в храмі є важливим аспектом духовної праці; це форма духовного розвитку, шлях через видиме до невидимого. В храмі все підпорядковано єдиній меті – спілкуванню з Богом, оскільки храм – священне місце, де вірні приєднуються до таїнств життя Божого. Це земний образ Царства Божого, це світ, мета якого дати нам можливість взяти участь у справі Спасіння. Спілкування з Богом – відродження для нового життя, тому «дім Божий» відрізняється від будь-якого іншого дому. «Якби все людство знало, наскільки важкий чернечий труд, то в монастир жодна людина не прийшла б, але якби всі люди знали, яка нагорода за це буде від Бога, то всі пішли б у монастирі», – аргументує свій вибір настоятель Лядівського скельного чоловічого монастиря Антоній в інтерв'ю М.Карабай.

Вважається, що початок цій святині заклав преподобний Антоній Печерський, коли повертався з гори Афон. Тобто це сталось задовго до заснування Києво-Печерської лаври у 1013 році, проте монастир не настільки відомий, як київська святиня.

До наших днів збереглася келія преподобного Антонія, ідентична афонській печері подвижника. Також збереглися печерні храми.

Перший (головний) храм присвячений Усікновенню Чесної Глави Іоана Предтечі. З боку храму піднімається необтесана брила вапняку, яку вважають єдиним відомим літописом монастиря, оскільки на ній збереглися численні написи різними мовами, що наносились відвідувачами храму.

Другий храм, присвячений великомучениці Параскеві, з'єднаний з першим за допомогою переходу у товщі скелі. А третій – створений на честь самого засновника, преподобного Антонія Печерського – з'єднаний з келією подвижника. У цьому переході розташовується братська костниця – оскільки в монастирі існує традиція зберігати останки братів, що служили тут. Дослідник Д.Малаков фіксує, що у 1894 р. Антонієва церква була відновлена священиком В.Стефановським. Іконостас, престол і жертвник були висічені з каменю, а інше оздоблення, з огляду на постійну вологість у приміщенні, – металеве. Царські врата й ікони були написані на цинку київським художником Дудкевичем [4; 138].

Але Лядівський монастир не є єдиною цікавою пам'яткою сакральної архітектури. Свято-Миколаївський чоловічий монастир, що у Шаргороді, має досить довгу історію, корені якої сягають пізнього середньовіччя. В архітектурний комплекс входять унікальні церкви, зокрема, серцем монастиря вважають видимий з усіх куточків міста Свято-Миколаївський собор, збудований у стилі базиліки, оскільки повернутий не на захід, а на південь і має чотириколонний портик на головному фасаді.

Не менш величним є й храм Казанської ікони Божої Матері, реконструйований з базиліканської церкви 1834-1840 рр. Прикрасою Богородичного храму, – зазначає О.Герасименко, – є давня ікона св. Миколая давньогрецького письма. Святий Миколай у срібній ризи із срібним Євангелієм. Від Євангелія виходять стріли, які вражають Арія, Несторія та Савелія, що корчаться в пекельному полум'ї біля ніг Угодника Божого [2; 19].

Із 1992 року монастирю повернуто дзвіницю з прибрамним корпусом, частину приміщень братського корпусу, башту та частину мурів, розташованих у межах основної території монастиря.

На території Вінниччини діють не лише чоловічі, а й жіночі монастирі. Одним із таких є відомий на увесь православний світ своїми святинями Браїлівський жіночий монастир. Головною з цих святинь є храм Святої і Живоначальної Трійці, збудований у 1778 р. у стилі бароко. Це тринавна базиліка з люкарнами в середній наві. Незважаючи на складну багатоплановість об'ємів, декор фасадів досить скромний, стриманий. Це відчувається у порівнянні з інтер'єром, який прикрашають каннелювані пілястри коринфського ордеру, високий, складного профілю антаблемент, вишукані за силуетами фронтони у вівтарі, багато ліпнини і, нарешті, живопис, що вкриває стіни та стелю. В «Історичному нарисі про Браїлів» значну увагу приділяють розписам, колись досить славетними. Виконав їх наприкінці XVIII ст. темперою по сухій штукатурці художник-монах Йосип Прахтль [3; 3]. Саме місто теж багате на храми. Насамперед, увагу привертають незвичайні споруди. Можливо, з точки зору архітектурного аналізу, вони не гідні уваги, проте унікальним є місце їхнього розташування. Зокрема, храм великомученика Дмитрія Солунського і святого мученика Володимира збудований на місці Вознесінського кладовища. Старожили згадують, що у 60-х роках тут почали будувати дитячу лікарню, тому в процесі будівництва могили були зруйновані і залишки померлих лежали просто неба. Коли ділянку передали релігійній громаді, всі кістки зібрали і поховали за християнським звичаєм. На сьогодні будівництво храму не завершено, а служби проводять у дерев'яній церкві XVII ст., яку із Шпилівки (біля Немирова) привезли в село Потоки, а згодом і в Межигірку. Отець Олексій планує повернути церкві її автентичний вигляд, для цього потрібно перекрити дах гонтом (дерев'яним шифером), щоб надалі перетворити церкву в музей і проводити там богослужіння лише відповідними до часу створення храму предметами.

Це не єдина пам'ятка церковної архітектури. Вартий уваги храм преподобного Лаврентія Чернігівського, розташований на території шпиталю інвалідів Великої Вітчизняної війни і своїми розмірами нагадує маленьку башту. Інтер'єр храму скромний, але скоро тут з'являться нові царські врата, над якими трудиться майстер Є.Єфімовський.

Хто б міг подумати, що навіть із «бридкого каченяти» – старого приміщення водонапірної башти можна створити «прекрасного лебедя» – храм Ксенії Петербурзької? Але

у Вінниці можливо все, тому на березі Південного Бугу, так званій «Бригантині», на першому поверсі башти проводять служби. Зараз будується другий поверх, куди планується перенести богослужіння, а перший віддати недільній школі. Біля церкви збудовано хрестильню, в якій можна охрестити навіть дорослу людину. Стіни і стеля прикрашені фресками, а над хрестильнею добудовують дзвіницю, проте вона і в незавершеному стані виконує свою функцію – скликає парафіян на службу.

На пропускному пункті Вищого професійного училища Департаменту державної служби охорони при МВС України збудовано храм святого благовірного князя Олександра Невського. Настоятель, колишній військовий льотчик В.Парандюк, сподівається, що найближчим часом будуть проводитись позаурочні заняття зі Слова Божого для курсантів школи міліції та пожежного училища.

Найцікавішим православним храмом, очевидно, буде Свято-Троїцький храмовий скельний комплекс. Священик О.Волков отримав дозвіл будувати у бункері Ворошилова, вхід до якого у 2003 році знайшли вінницькі священики, комплекс із трьох храмів, що будуть з'єднані між собою тунелями. Поки що службу проводять у колишньому караульному приміщенні.

На території Вінниччини є не лише православні храми, а й костел Святої Анни.

Місто Бар Вінницької області на початку XVII ст. було центром католицизму на Поділлі. 26 липня 1906 р. відбулось урочисте відкриття храму, збудованого біля зеленого парку – залишків стародавньої фортеці Бонни Сфорца. Ззовні храм прикрашають дві вежі готичного стилю. Витонченості будівлі надають керамічні оздоблення, різьблені дерев'яні вікна видовженої заокруглої форми. Вхід до костелу прикрашає скульптура Св. Анни і розп'яття Ісуса. Дах оздоблено годинником та скульптурою янгола з мечем, що означає судний день. Ббудівля всередині оформлена численними колонами з керамічним оздобленням – виступами та розписом. Колони сполучаються між собою виступами, що створюють стиль костелу і додають йому витонченості. Стелю огортає ніжний розпис. Всередині костелу скульптури янголів та святих. Стіни прикрашають ікони, розпис, видовжені та заокруглені згори вікна з вітражами. Чудову ауру, як і при денному, так і нічному освітленні створюють люстри на стінах та колонах. У глибині споруди – вівтар з іконою Богородиці та Ісусом на руках. Над виходом із храму підвищення, де стоїть орган, один із найбільших в Україні [5; 3].

У місті Гнівань погляди перехожих привертає не менш відомий костел Святого Йосипа, урочисте освячення якого відбулось 14 вересня 1906 року. Костел являє собою цегляну, прямокутну будівлю, поділену чотирикутними стовпами на три нефи, з виступаючою п'ятигранною абсидою, до якої з півночі і півдня прилягають прямокутні приміщення. Фасади костелу оформлені під впливом романської архітектури. Стіни будівлі розчленовані світлими відштукатуреними смугами на фоні цегляної кладки, що відповідають внутрішньому членуванню. Світлою штукатуркою виділені високі вузькі ніші на фронтонах основного об'єму та периметру. По периметру стін проходить великий зубчатий пояс, який імітує машикули. До північно-східного рогу костелу прилягає прямокутна висока башта-дзвіниця. Перекриття склепінчасте, дах на два схили.

Усередині храм прикрашений вирізьбленими по дереву сценами зі Святого Письма. Вітражні вікна та люстри у вигляді великих підсвічників створюють атмосферу затишку і спокою. Біля вівтаря з правого боку стоїть скульптура Святого Йосипа з Немовлям, з лівого – ікона Богородиці. В глибині споруди – вівтар із розп'яттям Ісуса. На центральному подвір'ї костелу споруджено грот Діви Марії.

Отже, на Вінниччині діють Лядівський, Свято-Миколаївський та Браїлівський монастирі, проводяться ремонтні роботи у храмі преподобного Лаврентія Чернігівського та в храмі Ксенії Петербурзької, планується збудувати Свято-Троїцький храмовий скельний комплекс у бункері Ворошилова. А католицькі храми представлені костелами Св. Анни та

Св. Йосипа. Усі святині виконують важливу роль – є осередками духовної культури Вінниччини.

Джерельні приписи

1. **Бобков К.В.** Символ и духовный опыт православия / К.В. Бобков, Е.В. Шевцов. – М., 1996.
2. **Герасименко О.** «Благословенна завжди будь, моя квітуча земле!» / О.Герасименко. – Вінниця, 2005.
3. **Історичний нарис про Браїлів:** спогади старожилів та краєзнавців містечка. – Браїлів, 1988.
4. **Малаков Д.В.** По восточному Подолью / Д.В. Малаков. – М., 1998.
5. **Світлична С.** За видовищами – в Бар! / С.Світлична // Подолія. – 2007. – 6 бер. (№ 16).

Резюме

Аналізуються монастирі, церкви, собори та костели Вінниччини. Їх дослідження дозволяє зрозуміти символізм храмів, їхнє культурне значення.

Ключові слова: сакральна архітектура, храм, монастир, костниця, святині, інтер'єр, вівтар.

Summary

Vinnitsa region is rich in its glorious past. We are proud of our sacred places which were committed to us by our forefathers. Among the famous Vinnitsa's buildings monasteries and convents, churches and cathedrals take the significant place.

Key words: sacral architecture, temple, monastery, Ossuary, sacred places, interior, altar.

УДК 27-526.62:069.51(477.44)

Башілова Ю. – студ. ПЕП ВДПУ ім. М.Коцюбинського

ПРАВОСЛАВНІ ІКОНИ В КОЛЕКЦІЇ ВІННИЦЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

У добу глобалізації актуалізується проблема збереження національної духовної традиції. Сакральне мистецтво, особливо іконопис, є важливим чинником національної ідентичності. Іконошанування, шанобливість до пам'яті роду, що зберігає і передає ікону як найвищу цінність – характерна ознака української, зокрема подільської, традиційної культури. Ікони супроводжують подолання від народження до смерті, тому історія канонічних, академічних, народних ікон – це історія вінницького краю в образах і долях. Її можна прослідкувати, ознайомившись із колекцією ікон Вінницького обласного краєзнавчого музею.

Важливе місце серед досліджень, присвячених православній іконі, належить роботам П.Флоренського, Л.Успенського, що розглядають ікону в богословському контексті. Історію української ікони досліджує й Д.Степовик. Специфіку православних ікон Вінниччини аналізують А.Ліпська і Т.Журунова.

В історії європейської духовності особливе місце належить іконі як одному з хвилюючих своєю незбагненністю та бездонністю явищ харизматичної творчості. За призначенням ікона – предмет релігійного культу, спосіб сходження до божественного абсолюту. Водночас вона засвідчує здатність людської природи виступати уособленням, знаком Універсуму. В певному сенсі ікона належить і до витворів живопису, але, на відміну від нього, вона не стільки зображує реальність, скільки, аналогічно музиці, виражає її, використовує художній образ не як ідола, а як ідеал, ознаменування трансцендентного світу, знаково-алегоричний сигнал благодаті. Споріднена ікона і з середньовічного містерією, в якій через образи поцейбічного світу олюднювались абстрактні ідеї, персоніфікувалися сили історії та Провидіння. В іконі закарбоване містичне бачення поза межних архетипів буття [4; 43]. У спрямованості на абсолютне та божественне вона пориває зі звичним для людського побуту розумінням речей.

На Поділлі XIX-XX ст. у церквах, соборах, хатах зберігалися ікони різних історичних епох та шкіл. Невелика їх частка знаходиться у фондах Вінницького обласного краєзнавчого музею. Це ікони художніх майстерень Афонського і Ново-Афонського монастирів, Києво-Печерської та Почаївської Лавр. Ікони Києво-Печерської Лаври «Св. Кирило», «Св. Мефодій» та «Різдво» близькі за стилістикою та технікою письма.

Українські ікони кінця XVII – початку XX ст. – настільки оригінальне, самобутнє явище, що їх важко сплутати з іконами інших народів візантійської сфери впливу. Це виявляється у підвищеній декоративності всієї структури твору завдяки розвинутим орнаментальним формам. Тло цих ікон прикрашене орнаментом, що складається з геометричних та фітоморфних елементів.

Одна з найкращих ікон у колекції музею – «Спас» (XVII-XVIII ст.). Площинно-орнаментальне вирішення ікони характерне для іконопису того часу. Ікона приваблює декоративною пишністю, орнаментальною ритмікою, лінарним окресленням форм. Споглядання «Спаса» ілюструє тезу візантійських майстрів про роль «світла не вечірнього» в створенні і сприйнятті ікони. Те, що ікона приймає духовне світло неба і передає його тим, хто її споглядає, було відомо ще до того, як у IX-X ст. остаточно сформувався іконографічний канон. Світло, як компонент Божої еманції (випромінювання), постійно фігурує у Біблії: саме слово і похідні від нього – світити, світило, світильник – вживається у Святому Письмі майже 250 разів. І майже в усіх випадках мається на увазі не світло сонця, місяця, зірок, а Божественне або Фаворське світло, про яке великий літургіст IV століття

Василь Великий писав, що у порівнянні з ним світло сонця – повна темрява. Про світло, як передавача божественної краси й інформації, постійно писали як східні, так і західні богослови Середньовіччя: Філон з Олександрії, Григорій з Низи, Василь Великий, Іван Золотоустий, Діонісій Ареопагіт Новий, Симеон Богослов, Андрій з Кесарії, Іпатій з Ефеса, Іван Дамаскин, Теодор Студит, Михайло Йселл, Григорій Пахімер, Григорій Палама, Альберт Великий, Тома Аквінський.

При такій надзвичайній увазі Святого Письма, Священного Передання і богословії до світла, його ніяк не могла обійти – іконографія, функція якої в церкві схожа до функції цього загадкового Божественного світла [3; 195.]. Адже те й друге дає людині можливість зрозуміти подробиці містичного світу. Щоб не сплутувати це світло із звичайним сонячним або світлом від іншого джерела, іконологи радили іконографам раннього християнського мистецтва не користуватися світлотінню при змалюванні святих. Світлотінь та інші світлові градації добре знали майстри античного мистецтва, бо в античній естетиці панував культ краси поверхневої форми: полиски поверхонь полірованих мармурів і бронз у скульптурі, переливи мозаїчних камінчиків, гри світла і тіні. Християнські ж мистецькі орієнтири змістилися в бік більш абстрактного і внутрішнього культу краси. Вже не зовнішні поверхневі ефекти, а духовна суть визначають цінність твору. З цією метою скульптуру з її відвертим тілесним і грубим гедонізмом видаляють із церковного вжитку, але вивисшують роль малярства і різних форм декоративного мистецтва. Світло і тут включається як найважливіший компонент малярства, але таке світло, яке вже не ковзає поверхнею намальованого образу, а проникає із середини. Від нього нема жодних тіней, бо воно не освітлює зображення ні зверху, ні знизу, ні з боків: це світло притаманне образу; він неначе утворений світловими потоками невідомого джерела. Так богословська категорія світла знайшла своє застосування в іконі. При такій ролі світла з християнського малярства видаляється ще одна традиційна особливість: малювання змішаними кольорами. Рекомендуються чисті, ясні кольори з тих барвників, які утворила сама природа. Змішані фарби утворюють різні переходи, хисткі й неповні коливання, що не відповідають вічним, несхитним Божим Законам. Пістрява мішанина не повинна мати місця у священному мистецтві. Навпаки, кожний колір повинен накладатися рівномірною площиною, спокійно сяяти на своєму місці, не наповзати на інший колір, а тільки сусідити з ним.

Локалізація кольорів – не самоціль у мистецтві ікони, а засіб підкреслити духовну благодать світла. Тільки чиста й однорідна фарба, нанесена на площину, може бути світлоносна, уподібнена до посланого з небес світла. Кольори темної гами не світлоносні, тому виключені із вжитку в іконі. Чорний цілком неприйнятний, темно-коричневий і темно-синій мають обмежене застосування. Зате золоте-жовте, біле, пурпурове, червоне, зелене і блакитне – у великій пошані. Ікони намальовані фарбами цих кольорів, сяють, пронизуються світлом, несуть радість, відчуття присутності чогось особливо. Це тепер, у сучасну пору, психологи дослідили дію окремих кольорів на психіку й поведінку людини. А в давнину не знали ні про довжину хвиль, що відходять від певних кольорів, ні про корпускули; але добре усвідомлювали, що в кольорах – світло, а у світлі – дух. Ці істини пізнає глядач біля «Спаса».

Щодо ікон російських, які знаходяться у фондах Вінницького музею, то вони діляться на кілька груп: ікони, писані до реформи Никона (XVII ст.), мають ковчег, виконані темперою; ікони XVII-XIX ст. майстерень Росії, Афонського та Ново-Афонського монастирів прикрашені басмою (ікона XVIII ст. «Пророк» з іконостасу) або мають шати з металу, срібла («Успіння Богородиці», «Іона Предтеча», «Ісус Христос»).

Ще одна група російських ікон – ікони старообрядницьких громад, писані в XIX – початку XX ст. іконописцями-старообрядцями, які з кінця XVIII ст. жили на Поділлі окремими громадами. Особливістю їх є те, що вони виконані з дотриманням канонів іконографії давньоруських часів. У старообрядницькій іконі минуле сучасне, майбутнє зливається в одне. Наче застигає у вічності. Клейма, обрамлюючи ікону, включають все

життя святого від народження до канонізації після смерті, і бачимо в один і той же час все разом: муки, радість, народження, смерть, перемогу над смертю, що дає змогу почати огляд не з моменту народження, а з будь-якої миті тимчасового життя, зачиненого у вічному колі. Ці ікони багатофігурні, багаточасові, насичені різними біблейськими сюжетами, страстями, життями святих.

Ікони «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (XIX ст.); «Образ Всевидение святого Божества» (XIX ст.); «Воскресение с праздниками» (XIX ст.) за своєю складною композицією, стилістикою віртуозного письма перегукуються з мініатюрами Євангелія вірменогригоріанської церкви та мініатюрами династії Бурбонів.

Значні розміри композиції цих ікон вражають масштабністю охоплення темою, кількістю сцен, персонажів, мізансцен, поданих у динаміці. Насиченість мажорним колоритом надає іконам феєричного звучання. Ці ікони виконані з дотриманням не тільки канонів давньоруського іконопису, але й техніки виконання (липова дошка, паволока, левкас, позолота, темпера). В них поєднуються аскетизм із живими фарбами, найвища радість і скорбота. Аскетичний момент має другорядне значення, а головне – радість вирішальної перемоги Боголюдини.

Крім соборних та церковних ікон, у колекції музею зберігаються хатні ікони народних майстрів, писані як на полотні, так і дереві. В Україні є давня традиція – мати «святий образ» у домі. Звідси походить і традиція народного ікономалювання, покликаного обслуговувати не церковне мистецтво, не іконостас, а домашні вівтарі.

У практичній площині іконотворчості етика ікони зводиться до напоумлення на добру думку, почуття, бездоганну поведінку і чисте життя. Повага до ікони визначається тим, що вона навчає тільки добру. Учительна роль ікони така велика, що не тільки в церкві, але й хаті, перед домашньою іконою, не можна робити нічого поганого, неморального: ні сваритися, ні красти, ні брехати. Бо висока етична норма заключена в самій іконі. До неї мимохіть виробляється таке ставлення, як до живих Божих очей над кожною людиною.

Перед образами висіли лампадки, а на образах білили довгі рушники, розкішні вишивані лапатами квітами та дрібними зорцями. Під стелею висіли, один біля другого, великі образи, а під ними – другий рядок, трохи менший [2; 125].

Ікони в українській хаті були різні, мали свою систему розміщення. Найважливішою є ікона Спасителя, потім Богоматері і далі різних святих, серед яких св. Микола займає окреме місце – покровитель бідняків, рибалок, землеробів, мандрівників.

Традиційний іконографічний образ Св.Миколи, Параскеви П'ятниці, Юрія, Варвари в народних іконах набуває фольклорного звучання. Святих зображували з селянським типом обличчя, в квітах. Силуети та пропорції фігур, риси обличчя, драпіровка, пластика образу помітно відрізняються від академічного живопису, постаті присадкуваті, з великими головами, широкими плечима. Мотиви та стилістика квіткових оздоб на іконах більше відзначаються не видовим, а регіональним характером. На Поділлі поширені розлогі квіти – ружі, розписи відрізнялися колоритом (темно-червоний, зелений, білий, жовтий), технікою широкого живописного мазка. Колоритом народні ікони гармоніювали з барвистими килимами, веретами, керамікою, писанками, розписом стін. Ікони вносили в інтер'єр народного житла дзвінкий колірний акцент, збагачували декоративне оздоблення.

У колекції народних ікон виділяються композицією, колоритом та технікою виконання ікони «Різдво Богородиці» і «Введення до храму» (кінець XVII – поч. XVIII ст.); «Зцілення сліпонародженого» (XVIII-XIX ст.); «Деїсус» (XVIII ст.); 3-часна: «Св. Микола», «Покрова Пр. Богородиці», «Марія Магдалина» (XIX ст.); «Недріманне око» (XVIII ст.). Оригінальна за композицією є ікона «Різдво Богородиці» (кінець XVII – поч. XVIII ст.), на якій частково збереглися дві композиції: «Різдво» та «Введення до храму». В ній поєднуються риси західної мистецької культури з неповторною своєрідністю і могутнім джерелом народної культури. Сюжет «Різдво Богородиці» виник у візантійському мистецтві ще у IX ст.; його

літературною основою є апокрифічні джерела – Протоевангеліє Якова і Євангеліє від Матвія. Характерні риси цієї ікони, як і інших на цю тему, – інформативність та, до певної міри, побутова жанровість. Головний персонаж сюжету – Св. Анна (мати Марії) зображена в ліжку, навколо неї служниці, які за візантійським звичаєм приносять дари і миють народжену дитину. Це вже не замкнуті в собі, ізольовані від реальності, підпорядковані релігійній догмі зображення, а майже світська картина. Подібно до західних митців епохи Ренесансу, художник інтерпретує канонічний сюжет як картину, зображаючи важливу сімейну подію. Картина за своїм настроєм далека від інтимності, від сімейної ідилії. Крізь захоплюючі своєю реалістичністю образи картини виразно проступає обрядова церемоніальна поважність.

Приємом зображення кількох образів по горизонталі на одному полотні притаманний стилю народних майстрів центральної України, зокрема Поділля. Його вдаль використання бачимо в 3-часних іконах. «Св. Микола», «Покрова Пр. Богородиці», «Марія Магдалина». У XVII-XVIII ст. Св. Параскева, Св. Микола та Св. Юрій, входять до пантеону народних святих. Їх образи втрачають строгу канонічність, набувають фольклорного звучання. Наприклад, Св. Параскева у народній уяві виступає в ролі доброї мудрої господині, яка приносить до хати достаток і щасливу долю.

Композиція ікони-картини на полотні «Недріманне око» утвердилась у пізньовізантійські часи XIV ст. Ця традиція на Поділлі зберігалася до початку XIX ст. Основне місце в іконі з музейної збірки займає постать дитини – Христа, що спить на хресті. Довкола розкидані знаряддя його майбутніх страждань: цвяхи, молоток, різки, терновий вінок. Під зображенням зворушливий, ліричний вірш:

*«Страстное ложе и смутна перина
На ней же спитъ богъ предвечная дитина
Чудо не мало ако можетъ спати
Которое з дитинства учится страдати» [2; 118].*

Поширення тем «Недріманне око», «Пелікан», «Христос-виноградар», що розкривають християнський догмат евхаристії, зумовлене розвитком в Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом та захопленням алегоричним й символічним засобами літературного і мистецького висловлення барокового характеру.

Ікони з колекції обласного музею м. Вінниці – національне духовне багатство. Їх вивчення допомагає глибше збагнути те духовне підґрунтя, на яке спираємося у прагненні духовного відродження. Ікони в експозиції музею зберігають свою духовну сутність і допомагають зрозуміти сенс народної традиції зберігання і шанування ікон як ментальної пам'яті.

Джерельні приписи

1. **Кримський С.** Ікона та світло софійності / С.Кримський // Філософська думка. – 2007. – № 3. – С. 119-127.
2. **Ліпська А.В.** Ікони Поділля / А.В. Ліпська // Подільська старовина: Наук. збірник до 80-річчя заснування музею / Відповід. ред. В.А. Косаківський; Вінницький обл. краєзнавчий музей. – 1998. – С. 117-126.
3. **Степовик Д.** Краса ікони. Чи вона лише духовна? / Д.Степовик // Пам'ять століть. – 2007. – № 3. – С. 193-211.
4. **Флоренський П.** Православные иконы / П.Флоренський // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2005. – № 1. – С. 42-44.

Резюме

Розглядається духовна та історична цінність православних ікон, що зберігаються в Вінницькому обласному краєзнавчому музеї.

Ключові слова: ікона, канон, академічність, іконографічні образи, композиція.

Summary

In the research religious and historical importance of the orthodox icons which are kept in the Vinnitsa regional museum.

Key words: icons, canon, national icon, iconic images, compositions.

УДК 7.036.2(477)

Панасюк О.С. – студ. спец. «Культурологія» РДГУ

**ВИДОЗМІНИ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕЧІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ
В НАЦІОНАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

Процес самоусвідомлення українськими художниками власних творчих можливостей стимулює їх наполегливіше шукати нові форми самовираження, нерідко переосмислюючи надбання минулого. Розуміючи це, сучасні митці неодноразово звертаються до західноєвропейського досвіду XIX-XX ст., прикладом чого є використання в сучасному пейзажному живописі імпресіоністичного вирішення проблеми співвідношень кольору, колориту і форми. Таким чином, проблема дослідження процесу взаємодії стилістичних напрямів європейського та українського живопису, вивчення видозмін у творчості українських митців стає все більш актуальною.

Дане питання в наукових працях розглядали Асєєва Н.Ю, яка в монографії «Украинское искусство и европейские художественные центры» [1] характеризує вплив таких європейських художніх центрів, як Мюнхен, Париж, Краків на творчість українських митців; М.Герман [3], що вивчав, зокрема і стан імпресіонізму в радянський період. Слід відзначити й Блюміну І.М., що присвятила увагу творчості таких українських художників, як М.Глущенко, М.Бурачек, І.Труш та розробці каталогів їхніх виставок.

Історія імпресіонізму бере свій початок із бунту молодих французьких художників на весні 1874 р., які виступили проти академізму та салонного мистецтва і на противагу офіційному Салону організували власну виставку. В їхнє число входили К.Моне, О.Ренуар, К.Піссарро, Е.Дега, П.Сезан, Б.Морізо, А.Сіслей. Всі вони були різними в уподобаннях та думках, однак бажання відмовитись від використання методів старих майстрів зближує їх і дає змогу для тісної співпраці [7]. Незважаючи на глузування та критику молоді, художники створили власну специфічну систему живопису, що реалізується у миттєвому відтворенні вражень від об'єкта та пошуку нових художніх засобів. У живописі імпресіоністи відмовилися від оповідальності в композиції, дещо спростили сюжет аби ніщо не відволікало глядача від кольорової гами та гри світла, перейшли до ескізного зображення побаченого. Вони вперше порушили канон «гладкості» картини для кращого передання своїх почуттів. Вивчивши традиції Констебла, художників барбізонської школи (Коро), розробили закінчену систему пленеру. Імпресіоністи внесли новації і в розробку нової кольорової гами, що виключає присутність чистого чорного кольору. Значення художньої течії глибоке, адже саме вона знаменувала остаточну відмову художників від загальноприйнятих мистецьких канонів та розпочала глобальний процес перетворення об'єктивних критеріїв в індивідуальне трактування форми і змісту творів мистецтва.

Українське мистецтво даного періоду, характеризується такими особливостями: по-перше – XIX ст. пов'язане з творчістю художників-передвижників, які так само, як і імпресіоністи виступали проти академізму, а по-друге – тісним зв'язком українських митців із закордонними художніми центрами – Париж, Мюнхен, Краків. Тому поява імпресіонізму в Україні не є випадковою, оскільки значна кількість митців там здобували освіту.

Першим українським майстром, що пристав до імпресіонізму, була М.Башкірцева, однак через постійне проживання у Франції вона знаходиться осторонь від формування цього стилю в Україні. Власне, імпресіонізм прийшов в Україну з Краківської академії красних мистецтв, де польські професори, на відміну від петербурзьких, вважали одним із завдань вивчення західноєвропейського мистецтва та нового розуміння національного характеру мистецтва, яке б не зводилось до патетичного зображення історичних картин життя [1]. Найбільший вплив на формування українських художників-імпресіоністів мав Ян Станіславський, серед вихованців якого були Іван Труш, Микола Бурачек, Михайло Жук,

Віктор Маслянников. Вони не лише почали творити, використовуючи методи імпресіоністів, але й змогли захопити та переродити таких митців, як П.Левченко. Класиком імпресіоністичного стилю в Україні можна вважати І.Труша, який захоплення методами імпресіоністів проявляє не лише у живописі, але й публіцистичній діяльності, в якій він завданням ставить інформування суспільства про художні стилі, підготовку його до сприйняття нового живопису, а також розвитку українського національного мистецтва. Зокрема, в статті «Нові напрями в малярстві» він підкреслював, що «завдяки прогресу мистецтва врешті можна зобразити блиск весняного сонця і ясно тишину безхмарного неба» [7]. Для нього як художника найкращим жанром, що відкриває глибину імпресіоністичного напрямку стає пейзаж, оскільки «завдяки новим прийомам можна пробудити в людях любов до природи» [7]. Зуміє художник вдало використати методи імпресіонізму в жанрових картинах і в портретах. Саме завдяки аналізу таких його картин, як «Захід сонця в лісі» (1904 р.), «Дві гуцулки» (1912 р.) та пейзажного циклу «Єврейське кладовище» (1927-1941 рр.) можна простежити становлення І.Труша як імпресіоніста, що супроводжувалось зміною не лише технік, але й використанням різноманітної кольорової гами: якщо в ранніх творах митця переважають холоднуваті зелені й сині тони, то згодом з'являються теплі жовтаві і навіть золотисті, жовто-вохристі та ясно-коричневі, почасти поєднані з теплими або холоднуватими зеленими тонами, а різка зміна манери письма початку ХХ ст. (широкий мазок, значна декоративність композиції) вказує на прагнення митця більш яскраво підкреслити природу рідного краю.

Наступним українським художником, який проявить зацікавленість до нового стилю стане М.Бурачек. І хоча згодом у своїй автобіографії художник пише, що він не імпресіоніст, а пленерист, все ж його творчості характерні такі особливості імпресіонізму, як відчуття прозорості повітря, етюдизм, наповнення творів мистецтва сонячним блиском, а головне – своєрідність накладання мазка [5]. Він стане одним із співців українських пейзажів, а його етюди з соняшниками вкотре доведуть майстерність поєднання національного мистецтва із новаціями західноєвропейського.

Не зважаючи на те, що імпресіонізм в Україні не набув форм самостійної школи і можемо говорити лише про стилістичні ознаки в творчості окремих митців, завдяки йому та особливостям використання національного мистецтва починає формуватись українська модель імпресіонізму, що відродиться в 50-70-х рр. ХХ ст. Незважаючи на те, що даний період характеризується керованим мистецьким процесом та практикою пошуку «ворогів» і таке явище як імпресіонізм кодифікується як безнадійне і буржуазне, серед митців знаходяться постаті, що не змогли зрадити мистецтву, своїм ідеалам попри тиск влади та суспільства [6]. Відомий мистецтвознавець М.Герман зазначав, що у радянський час імпресіонізм в історичному аспекті розглядався як занепад, а «етюдність», побачена у творах художників, вважалася крамолою; поняття «імпресіоніст» у вітчизняній нормативній естетиці залишалось сумнівним та суперечливим до 1980-х рр. [3].

Для мистецтва даного періоду характерне панування соцреалізму, головним завданням якого було змалювання картин із життя робітників та ствердження ідеології радянської влади про щасливе життя. Тому будь-які прояви аполітичного письма сприймались вороже, а визнавати себе справжнім імпресіоністом було небезпечно. Зважаючи на це, художників даного періоду умовно можна поділити на дві категорії: до *першої* групи відносимо художників, що завдяки фаховим та родинним стосункам із тогочасною художньою верхівкою мали право на експонування власних картин на виставках і яким пробачались «імпресіоністичні вибрики» (П.Сльота, Г.Зоря, М.Глущенко); до *другої* – справжні імпресіоністи, які через своє вільнодумство змушені були подолати нелегкий шлях невизнання та презирства. Серед них А.Ерделі, Г.Хижняк, М.Вайнштейн. Для кращого розуміння різниці між цими умовними категоріями зупинимось на порівняльному аналізі біографій та творчості представників із двох груп – М.Глущенко та Г.Хижняка. Стосовно

творів Т.Голембієвської О.Лопухова та Т.Яблонської слід зазначити, що їхні твори відносять до імпресіоністичного стилю через імпровізаційну етюдність, їх характеризуються лише зовнішнім ефектним письмом, а не прагненням передання миттєвих вражень [6]. В їхніх творах відчувається присутність соцреалізму та ідеології того часу, що не притаманне митцям-імпресіоністам, які, в першу чергу, вирізняються аполітичністю. На відміну від них, творчість М.Глуценка сповнена постійного пошуку та постійної живописної манери. Він захоплюється і творчістю «старих» майстрів, і символізмом, експресіонізмом, експериментує не лише зі стилями, але й художніми засобами. Таке розмаїття захоплень майстра було можливим через його тривале перебування за кордоном і навчанням у Берлінській академії мистецтв, а також праці в художній столиці світу – Парижі, де вже у вересні 1925 року він виставляє свої роботи в «Осінньому Салоні» [2]. Зміна колористики майстра цього періоду зумовлена впливом імпресіоністів, завдяки яким художник змінює суворі, стримані німецькі картини, яскравими життєрадісними полотнами; зраджує жанровому живопису пейзажами Італії, Іспанії, Франції. Така манера письма припадає художнику до душі, однак після повернення 1936 р. до СРСР він змушений забути про всілякі «ізми» та працювати на благо соцреалізму. В той час М.Глуценко створює ряд тематичних картин та пейзажів, однак ситуація не до вподоби митцю і він відгукується про свої картини досить скептично. Змінюється ситуація лише в 1960 р., коли автор повертається до імпресіоністичного зображення світу і при цьому експериментуючи як з матеріалом, так і з техніками для кращого передання декоративності та підкреслення колористики картин привертаючи тим самим увагу до краси навколишнього світу. Його творчості характерні швидкість виконання та передання не деталей об'єктів, а їх настрою та атмосфери. Картини цього майстра не залишають байдужими, про що свідчить інтерес до його творчості колекціонерів. За період свого життя він стає не лише визнаним європейським художником, але й отримує звання народного художника СРСР, що покращить його соціальний стан. Завдяки «слухняності» владі і відмові від власних ідей на деякий час, згодом він зможе переродитися і постати майстром кольору не зважаючи на ідеологію.

Зовсім іншою була доля Г.Хижняка, який не зміг підкоритися владі і навіть після жорсткої критики власного мистецтва та позбавлення контактів із колегами, не змінює власному стилю. Шлях його творчості розпочався не зовсім успішно – перша виставка в якій він брав участь «10 років Жовтня» була арештована, друга «20 років радянській владі» відбулася без ажіотажу щодо його творчості, а наступну організував його син вже після смерті художника.

Основний період його творчості припадає на 1970-і роки ХХ ст., коли альтернативні соцреалізму течії сприймаються агресивно. Саме в цей період відбувається виключення Г.Хижняка зі Спілки художників, переселенням його родини з великого помешкання до окремої кімнати [6; 415]. Однак все це не в силі звужити широкий внутрішній світ художника; митець більше переймається красою світу, аніж побутовими незручностями. «Філософія радості» зображується на його картинах не виказує ізоляваності майстра від художнього процесу.

Г.Хижняк мав талант до тематичних картин, однак через брак практики перейшов до пейзажу, де зміг утвердитися як майстер глибинних зображень. Напівтони його квітучих натюрмортів і пейзажі вічно молодих верболозів, найкраще передають чуттєвість художника. Апатія до суспільства і занурення у природу рідного краю, передання на полотні її змін, дало змогу художнику ствердитись саме як імпресіоністу, про що свідчить його мальовничий живопис, який дає змогу назвати автора справжнім маестро.

Отже, видозміни загальноєвропейської течії імпресіонізму в національному мистецтві України, що знайшли своє втілення у творчості таких українських художників, таких як М.Бурачек, І.Труш, М.Глуценко, Г.Хижняк були закономірними, оскільки мистецтво ХІХ-ХХ ст. характеризується не лише культурною взаємодією різних країн, але й зацікавленістю

художників до національного мистецтва, бажанням митців поєднувати мистецьку спадщину народу з новими надбаннями.

Джерельні приписи

1. *Асеева Н.Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конца XIX – нач. XX века) [Текст] / Н.Ю. Асеева. – К., 1989. – 200 с.
2. *Бугаєнко І.М.* Глущенко [Текст]: Альбом / І.М. Бугаєнко. – К., 1973.
3. *Герман М.Ю.* Импрессионизм. Основоположники и последователи [Текст] / М.Ю. Герман. – СПб., 2008.
4. *Живі традиції* [Текст] / За ред. І.М. Блюміної, Л.В. Владич. – К., 1985.
5. *Нановський Я.Й.* Иван Труш [Текст] / Я.Й. Нановський. – К., 1967.
6. *Петрова О.* Імпресіонізм як маргінальне явище українського живопису 50-70-х років ХХ ст. / О.Петрова // Кур'єр Кривбасу. – Кривий ріг, 2010. – № 1/2. – С. 413-418.
7. *Ревалд Дж.* История импрессионизма [Текст] / Дж. Ревалд / Пер. с англ. П.В. Мелковой. – М., 2002. – 416 с.

Резюме

Розглядаються зміни, яких набула загальноєвропейська художня течія імпресіонізму в національному мистецтві України.

Ключові слова: імпресіонізм, митець, живопис, національне мистецтво, Україна.

Summary

Changes of the West European art stream of impressionism which have arisen in national art of Ukraine are considered.

Key words: impressionism, the artist, painting, national art, Ukraine.

УДК 7(477)

Гавловська К.М. – *магістрантка спец. «Культурологія» РДГУ***САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ**

Сакральне мистецтво в Україні пережило складні процеси відродження. Заборона церковного будівництва в радянський період привела до гострої нестачі церков і врешті-решт до необхідності форсованого розвитку церковного мистецтва. Художники-монументалісти та архітектори вирішують і до сьогодні складну творчу проблему «еволюційного стрибка», ставлячи за мету ліквідувати відставання, що виникло у його розвитку. У зв'язку з цим досвід українського зарубіжжя набуває особливої цінності.

Поодинокі дослідження із зазначених вище проблем проводились у довоєнний період науковцями Західної України, а також у діаспорі у повоєнний період. Врешті-решт науковий матеріал перебуває в розрізненому стані. Існує гостра необхідність у його впорядкуванні та системному аналізі.

Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво в зарубіжжі – явище в історії національної культури. Уся багатогранна картина його розвитку стала відображенням складного життєвого шляху, пройденого поколіннями українців у діаспорі.

В Україні термін «діаспора» трактується неоднозначно. В одних випадках під ним розуміють усіх українців, розсіяних по світу [9; 28]; в інших - лише розпорошені їх частини, що не становлять спільноти [10; 48]; нарешті, діаспорою вважають усіх українців поза Україною, за винятком тих, котрі проживають у сусідніх державах на етнічній території [8; 50]. Неоднозначне тлумачення поняття «діаспора» призводить до розмаїття його визначень. За кордоном, наприклад, найчастіше вдаються до поєднання етноніма та політоніма («українські канадці», «україноканадці») або етноніма і громадянства («українець Канади», «українець США»), а при визначенні діаспорної групи — до термінів «українська етнічна група», «українська імміграція», «канадські вихідці з України» тощо. Через таку різноплановість учені віддають перевагу універсальному термінові - «українська діаспора». За мотивами виникнення та обставинами фактичного існування українських осередків за межами України розрізняються два варіанти розвитку церковного мистецтва. Перший пов'язується з країнами Східної Європи (Польщею, Румунією, Словаччиною, Угорщиною), де українці проживають на своїх етнічних територіях; другий – з країнами Америки, Австралії, Західної Європи, де українці опинилися внаслідок міграційних процесів. Перший – шлях послідовного й неперервного розвитку, у ході якого загалом ретельно зберігаються національні традиції.

Другий – шлях випробувань традиції, на якому в різні періоди і в різних умовах проявилися тенденції як до збереження, так і до трансформації традиції.

У ХХ ст. українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво у східноєвропейських країнах спирається на архітектурний і мистецький (планувальні, конструктивні, композиційні, колористичні) стереотипи, сформовані в Україні у ХІХ – поч. ХХ ст. [1; 12]. І якщо не зважати на стилістичні відхилення, викликані місцевими впливами, то можна констатувати, що впродовж ХХ ст. українське сакральне мистецтво не збагатилися новими традиціями і водночас не розвинулися в напрямі передових тенденцій. Консерватизм, стриманість та інертність є характерною рисою східноєвропейської лінії розвитку українського церковного мистецтва. До певної міри – це вияв тактики національного самозбереження, якої доводилося дотримуватись українцям в експансивних суспільно-політичних середовищах. Водночас причина цього криється в тривалій зупинці розвитку сакрального мистецтва в Україні, зв'язок з яким завжди слугував орієнтиром для українського зарубіжжя [6; 336].

Розвиток української церковного мистецтва по «західній» лінії не залежав від ситуації в Україні безпосередньо і відбувався під впливом характерних для Заходу життєвих обставин, які суттєво відрізнялися від східноєвропейських і змушували до активного реагування в усіх сферах діяльності. Тому й у галузі церковної архітектурно-мистецької творчості поряд з установкою на збереження національних традицій існує постійна потреба новаторської ініціативи і власне творчого пошуку. За рівнем співвідношення цих двох різнобіжних установок у процесі розвитку церковної діяльності українців у країнах Заходу виділяються три основних етапи.

Перший (кін. XIX – поч. XX ст.) – становлення, на якому домінує ідея відновлення української традиції. І хоча вона втілюється часто спрощено й недосконало, без участі фахівців, шляхом творення «з пам'яті», усе ж на цьому етапі досягнуто головної мети – зафіксовано традиційні напрями українського церковного мистецтва [3; 53].

На другому етапі (30-50-ті роки XX ст.) проявляються тенденція до утвердження традицій до сприйняття зовнішніх впливів (насамперед місцевого значення) [6; 336]. Перша тенденція – відзначена появою церков, що архітектурою, конструкціями, внутрішнім монументально-декоративним оздобленням повністю копіюють зразки церков в Україні, адже, у багатьох українських трипросторових церквах Польщі спостерігається спрощення головних архітектурних об'ємів та системи оздоблення дереворізьбою. Деякі дерев'яні церкви втрачають ярусну структуру та декоративне різьблення. У східних регіонах Румунії значна група українських церков зазнає впливів традицій оздоблення буковинського храму. Особливістю інших українських хрестовокупольних церков Румунії є те, що вони пишно оздоблюються архітектурними деталями та декоративними елементами регіонального моравського походження.

У першій пол. XX ст. на східних землях Польщі та Румунії встановлюється консервативний стереотип у розумінні художнього вирішення українського храму. Оздоблення екстер'єру використовувало традиційні форми та композицію, інколи українські та місцеві регіональні (польські та румунські) мотиви монументально-декоративного мистецтва поєднувались, надаючи церковній споруді еkleктизму.

Друга – запозиченням інженерно-конструктивних (наприклад, «чиказької» конструкції у США і Канаді) та формально-стилістичних ознак місцевої архітектури і формуванням урешті-решт еkleктичного підходу до церковної архітектурно-мистецької творчості. Адже, подальший етап розвитку українських церков Північної Америки характеризується дерев'яними храмовими спорудами тридільного й хрещатого типів. «Чиказька» будівельна конструкція обумовлює специфіку об'ємно-просторової організації й екстер'єрного оздоблення церков. Тут мотив ярусності та традиційні декоративні мотиви трансформуються й реалізуються на завершеннях верхів різнотипними архітектурними формами. Поширеним явищем у Північній Америці були реконструкції культових споруд протестантських та римокатолицьких общин й пристосування їх до вимог східно-церковного обряду. Вони були частковими: перебудовували тільки окремі фрагменти, суміщаючи при цьому несумісні між собою мотиви зовнішнього оздоблення. Ці тенденції започаткували традицію еkleктики в сакральному мистецтві діаспори. Адже, за художньо-образними та об'ємно-просторовими особливостями українські церкви Східної Європи та Північної Америки мають низку як спільних, так і відмінних ознак:

Тип Східної Європи – результат заміни традиційних будівельних матеріалів на нові; у Північній Америці – результат відсутності аналогів традиційних українських церков і їх оздоблення для наслідування та відсутності кваліфікованих майстрів.

У Польщі та Румунії зовнішній вигляд більших трипросторових українських церков у першій пол. XX ст. є результатом продовження традиції храмобудування XIX ст. Пізніші трипросторові церковні будівлі Північної Америки відрізняються характерними псевдобароковими банями, що одночасно виступають чи не єдиним елементом оздоблення

екстер'єру. Хрещаті муровані церкви Польщі та Західної України повторюють традиційні українські приклади декору, рідше місцеві регіональні взірці. Дерев'яні хрещаті церкви Канади та США цього ж періоду характеризуються екстер'єром зі складними геометризаними формами верхів, які зрідка містять декоративні елементи. Орнаментальні рельєфи українських церков Польщі мало чим відрізняються від українських церков ХІХ ст. Декор екстер'єрів українських церков Румунії першої пол. ХХ ст. зберігає яскраво виражені буковинські та моравські риси. У Північній Америці через використання «чиказької» конструкції традиційний декор видозмінюється в різноманітних комбінаціях на добудовах, вежах, присінках тощо.

Відмінний принцип від монументально-декоративного вирішення дерев'яних церковних споруд Північної Америки, втілений у поодиноких мурованих українських церквах Канади та США (у великих містах) – застосовували пишне навантаження екстер'єру дрібними архітектурними формами та декоративними елементами. Характерним є еkleктичний підбір форм для оздоблення екстер'єру, у якому з'являються мотиви національної символіки в модерному трактуванні. В обох напрямках спостерігається вихід на більш високий (порівняно з першим етапом) художньо-естетичний рівень мистецтва, що відповідає ширшим матеріальним можливостям і вищим духовним та культурним потребам українців даного періоду [4; 95].

Третій етап (друга пол. ХХ ст.) характеризується появою в українському середовищі професійних архітекторів і художників, що створюють низку церковних об'єктів, які відзначаються модерним вирішенням архітектури та монументально-декоративного доповнення. На цьому етапі в підході до відтворення традицій щезає безпосередність, наслідування канонів, натомість приходить високо-професійне осмислення традицій, сучасний стиль і культура їх формального тлумачення [5; 105].

У другій пол. ХХ ст. в Америці та Австралії створюються розробки багатоярусних іконостасних стін, які за просторовими та художніми характеристиками відповідають типовому українському розвиненому іконостасові, але в окремих фрагментах такі іконостаси можуть мати нетипову просторову організацію ікон, яка трансформує традиційну горизонтальну ярусну структуру. Ці іконостаси інтегрують у спрощений інтер'єрний простір та досконало поєднуються зі стилістично осучасненими настінними розписами новозбудованих українських церков.

Нетрадиційні іконостаси характеризуються проникненням модерністичних живописних течій в іконографію та незвичною технікою виконання іконопису. Цікаве явище являють іконостаси, що містять іконопис на склі; вони започатковують нову традицію художньо-образного вирішення українського іконостасу, яка до певної міри обґрунтована історично й базується на синтезі народного, візантійського та модерністичного мистецтва. Гуцульська ікона на склі, що в ХІХ ст. оздоблювала інтер'єри сільських хат ХХ ст. знаходить продовження розвитку в інтер'єрах українських церков зарубіжжя. Українські церковні інтер'єри, що характеризуються спрощеними просторами притвору, храму вірних і святилища, великою кількістю відкритих конструктивних чи модульних елементів в інтер'єрі, як правило, не створюють сумісного середовища з традиційним дерев'яним іконостасом. Тому для виготовлення й оздоблення окремих іконостасів у другій пол. ХХ ст. вибирають не традиційні, а прості в обробці сучасними технічними засобами матеріали: пластмасу, метал, бетон, скло. Тут помітна формальна та образна залежність композиції складових елементів, їхньої форми, іконографії, декору (якщо він є) іконостасу від фізично-механічних якостей матеріалу. Тим самим інноваційні іконостаси можна визначати за низкою ознак:

· Іконостаси, що за конструкцією, характером розміщенням ікон у ярусах, відрізняються від загальноприйнятих, але в принципі не відступають від української традиції іконостасобудування.

· Іконостаси, зовнішній вигляд яких зумовлений особливим розміщенням іконостасної стіни в інтер'єрі храму.

· Іконостаси з нетрадиційним трактуванням іконографії, спричиненим проникненням модерністичних живописних течій в іконопис. Авторське бачення, індивідуалізм тут виступають вагомим фактором впливу.

· Іконостаси, що повністю або частково виготовлені з нетрадиційних матеріалів (пластмаса, метал, бетон, скло). У пошуках художнього образу новаційних іконостасів постає проблема адаптації модерністичних художньо-образних та просторових принципів формотворення до традиційної його структури, що формувалася протягом століть.

Порівнюючи початковий та всі наступні стани розвитку сакрального мистецтва, розуміємо, що українське зарубіжне мистецтво на Заході зробило крок у розвитку і на рубежі тисячоліть увійшло в русло світового мистецького процесу. І якщо на «східноєвропейській» лінії в цій галузі продемонстровано зразок утримання статус-кво, то на «західній» – продемонстровано приклад активного розвитку: оперативної перебудови творчих підходів і модернізації методів художнього вираження українських традицій. Отже, досягнення в галузі церковного мистецтва в українській діаспорі має важливе значення для розвитку цієї ж галузі в Україні. Адже за умов розширення взаємозв'язків між Україною та українським зарубіжжям, встановлено, що у міру поповнення діаспори новою еміграційною хвилею, так званою інтелектуальною, відбулося збагачення й поліпшення матеріальних умов українців діаспори, з'явився попит на церковне мистецтво вищого художнього рівня. Базовим у проектуванні стає дотримання вимог східно-церковного канону, національних мистецьких традицій, а також модерністичних та постмодерністичних норм. В оздобленні екстер'єру йдуть пошуки стилістичної чистоти.

Джерельні приписи

1. **Галишич Р.** Пошуки стилю в церковній архітектурі України / Р.Галишич // Архітектура як відображення ідеології: Мат. міжнар. наук. конференції. – Львів, 1996.
2. **Галишич Р.** Мотиви бойківської народної архітектури в українських церквах діаспори у ХХ ст. / Р.Галишич // Сакральне мистецтво Бойківщини: III Драганівські читання. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 62-73.
3. **Галишич Р.** Художньо-образні та об'ємно-просторові особливості деяких українських церков Західної Європи / Р.Галишич // Європейське мистецтво. – Дрогобич: Відродження, 1999. – С. 52-60.
4. **Галишич Р.** Народні мотиви в сакральному мистецтві української діаспори: друга половина ХХ ст. / Р.Галишич // Історія релігії в Україні: Мат. ІХ міжнар. конференції. – Львів: Логос, 1999. – Т. 1. – С. 94-98.
5. **Галишич Р.** Бароківі інтерпретації у церковному мистецтві українського зарубіжжя II пол. ХХ ст. / Р.Галишич // Мистецтвознавство'99. – Львів: СКІМ, 1999. – С. 103-108.
6. **Галишич Р.** Українська церковна архітектура та монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя / Р.Галишич. – Львів: Сполом, 2002.
7. **Галишич Р.** Новаторські іконостаси українських церков зарубіжжя другої пол. ХХ століття // Мистецтвознавство'01 / Р.Галишич. – Львів: СКІМ, 2002. – С. 89-98.
8. **Марунчак М.** Біографічний довідник до історії українців Канади / М.Марунчак. – Вінніпег, 1986.
9. **Лановик Б.** Українська еміграція: від минувшини до сьогодення / За ред. проф. Б.Лановика / Б.Лановик, М.Траф'як, Р.Матейко. – Тернопіль, 1999.
10. **Степовик Д.В.** Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори / Д.В. Степовик. – К.: Балтія Друк, 2003.

Резюме

Розглядаються питання становлення й розвитку сакрального мистецтва поза Україною, роль і значення традицій у цьому процесі, особливості трансформації української традиції в чужорідних умовах.

Ключові слова: церковне мистецтво, відродження, діаспора, канон, модерн, постмодерн, архітектура, іконостас, ікона, еkleктичний підхід.

Summary

In this article the questions of becoming, forming and development of sakral' nogo art, appear determining out of Ukraine, role and value of traditions in this process, features of transformation of Ukrainian tradition in foreign terms.

Key words: the Church art, revival, diaspora, canon, modern, postmodern, architecture, iconostasis, icon, eclectic approach.

УДК 712.2(477)

Смоляр О.В. – аспірантка КНУКіМ

ПАРК СОФІЇВКА – ЗРАЗОК ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Однією з важливих проблем об'єктів садово-паркового мистецтва України, а саме дендропарку «Софіївка», є дослідження та вивчення його особливостей, формування, сучасного стану й факторів, що впливають на його функціонування. На сьогоднішній день «Софіївка» – видатний пам'ятник садово-паркового мистецтва, що уособлює в собі галерею картин, створених природою і людиною.

Проблемою вивчення значних садово-паркових об'єктів України, зокрема і дендропарку «Софіївка», займалися такі вчені-дослідники, як О.Богова, А.Вергунов, В.Горохов, Д.Гегельський, Л.Залеська, О.Іконніков, І.Косаревський, Е.Мікуліна, П.Приходько, І.Родичкін, Л.Рубцов, Ю.Нельговський та ін. Особливу увагу у вивченні Софіївського історико-культурного заповідника приділяв український дослідник І.Косаревський.

Мета статті: вивчення особливостей організації історико-культурного заповідника «Софіївка» як різновиду садово-паркового мистецтва.

Заповідник розкинувся на території півтора гектарів на окраїні стародавнього міста Умані. Це – один із видатних пам'ятників садово-паркового мистецтва, споруджений у пейзажному стилі наприкінці XVIII ст. графом Потоцьким. Основні позиції парку – рельєф, вода, рослинність, тваринний світ, мала архітектурна форма.

Одним із перших оспівав красу парку польський поет-класик С.Трембецький. Його поема «Софіївка» опублікована 1806 р., а потім перевидавалася понад 15 разів. Чудові пейзажі парку відтворив у живописі голова Шотландської академії мистецтв Вільям Аллан, що відвідав «Софіївку» у 1806-1814 рр. Захоплювалися «уманським дивом» О.Пушкін і Т.Шевченко. На алеях і галявинах парку не раз звучало схвильоване слово П.Тичини і М.Рильського, В.Сосюри і Остапа Вишні, О.Корнійчука і М.Бажана.

У наші дні популярність заповідника ще більше зросла. Понад мільйон екскурсантів щорічно відвідують парк. Серед них учені, туристи з Болгарії, Угорщини, Німеччини, Польщі, Румунії, Чехії й інших країн. Щорічно в різні області України з парку посилають саджанці і насіння коштовних екзотичних дерев і чагарників. «Софіївка» – перлина садово-паркового мистецтва, що постійно реставрується й упорядковується.

Будівництво парку для молодої дружини магната Ф.Потоцького, гречанки Софії, розпочалося восени 1796 р. Керував будівництвом польський інженер Л.Метцель, що розробив оригінальний художньо-архітектурний комплекс парку в пейзажному стилі. Вдалий вибір місцевості – горбкуваті, порізані яри з великими нагромадженнями гранітних брил по берегах заболоченої ріки. Наявність декількох десятків видів деревної рослинності дозволили мальовничо розмістити на широкому ландшафті гідросистему з каскадами, фонтанами і басейнами, тонко вписати в екзотичну флору красиві архітектурні спорудження. На жаль, до нас не дійшли імена багатьох талановитих народних майстрів. У середньому щодня на будівництві парку працювало понад 800 кріпаків. Невідомо, скільком коштувало життя це будівництво і скільки було покалічено при переміщенні кам'яних брил під час риття гrotів. Усі роботи велися прискореними темпами і не припинялися навіть після урочистого відкриття парку, що відбулося у травні 1802 р. Однак первісний задум – розширити парк і на заході з'єднати з с. Городецьке, а на сході – з Білогородським лісом – так і не вдалося здійснити ні графу, ні його спадкоємцям.

1832 р., після придушення польського повстання, усі маєтки Потоцьких передано в державну скарбницю, а «Софіївка» перейшла у власність дружини Миколи І – Олександри Федорівни і перейменована на Царський сад. Але нова господарка не піклувалася про його

подальший розвиток. Лише у 1836 році, після підпорядкування його адміністрації Уманського військового поселення і перетворення на навчальну базу Головного училища садівництва, переведеного 1859 р. з Одеси до Умані, парковий корпус почав розширюватися; збільшилася кількість його рослин, особливо екзотичних дерев [5].

1929 року «Софіївка» оголошена державним заповідником республіканського значення. Основу «зеленої скарбниці» парку складають дуб черешчатий, граб звичайний, ясен звичайний, клени гостролистий і польовий, липа серцелиста. Ці дерева утворюють свого роду «оправу», у яку вкраплені клен ложноплатановий, черешня, яблуня лісова, ільм гірський. В долині річки Кам'янки ростуть тополі (чорні й білі), осики, верби – біла плакуча й ламка, вільха клейка, черемшина звичайна та ін. Річка Кам'янка поділяє парк на два великих масиви – Грибок та Кийок. Грибок займає берегову частину і пологий схил лівого берега річки, починаючи від головного входу і головної алеї. Верхня його частина – галявина «Грибок» – одне із найбільш мальовничих і сонячних ділянок заповідника. Назва збереглася ще з тих пір, коли тут побудована дерев'яна альтанка у формі гриба. Для цієї частини парку характерна особлива екзотичність композицій. Зелені насадження «Грибка» висаджені окремими гаями, що чергуються з великими галявинами. Тут ростуть два 360-літніх дуби черешчатих – живих свідків історії. Але в основному галявини вкриті луго-степовою рослинністю. Навесні тут починає цвісти фіалка пахуча. У травні галявини виткані червоними і білими суцвіттями конюшини. І зовсім строкатою стає галявина Грибок у червні, коли на тлі лугових злаків заграє все степове різнотрав'я і увесь цей мальовничий куточок «Софіївки» перетворюється в одну з її прикрас. Західна частина галявини «Грибок» із крутим схилом із виступаючими на поверхню товщами граніту й штучним камінням утворюють так звану «Малу Швейцарію». Тут зустрічаються різні види чагарників, а по кількості видів трав'янистих рослин – це найбільш багата частина заповідника. Крім однолітніх злаків, що проростають на гранітних місцях із малою товщиною ґрунту, зустрічається багато багаторічних. Нижня частина схилу «Малої Швейцарії», що прилягає до річки, затінена кленом горнолистим, тополею білою, вербою білою та іншими віковими деревами. Серед них виділяється представник північноамериканської флори – кипарис болотний, звичайний з м'якою зеленою хвоєю, яка восени багрянє й опадає. Такий кипарис живе понад 500-600 років, а в Софіївському заповіднику за 90 років він досяг висоти 15 м, має вузькопірамідальну крону [1].

У північній частині «Малої Швейцарії» знову починається лісове насадження, під наметом якого суцільним килимом стелеться чистяк весняний, що відмирає наприкінці весни та фіалка дивна. Взагалі, фіалка дивна – це звичайний житель дубових і дубово-грабових лісів, характерний представник дібровного широкотрав'я.

У південно-східній частині галявини «Грибок» розташована ділянка площею 1 га, на якій росте понад 80 видів дерев і чагарників. Ця ділянка називається маточником і закладена після II Світової війни. Особливий інтерес тут являють плоди з махровими квітами, ведмежа ліщина, оксамит амурський, горобина, береза пухната та ін.

Північно-західна частина прилягає до Єлисейських полів, схили яких дуже вологі. Недаремно древні греки називали Єлисейськими полями казкову країну вічної весни, де панують спокій і затишок. У квітні тут цвітуть чубарки Галлера, пролісок багаторічний, медунка темна. Але основне тло Єлисейських полів утворюють злаки: куцоніжка лісова, мятлик луговий, конюшина лугова і повзуча, чорноголовка звичайна, дубрівка женецька. Зустрічається тут й одне з найпоширеніших дерев – сосна лісова і мало розповсюджений у природі – бук східний. Недалеко від композиції «природа і мистецтво» росте дерево-ліра. У «Софіївці» це дерево було висаджено в початковий період будівництва. 1825 р. воно загинуло від сильного морозу, але дало паросток й зберігається до нашого часу.

У північній частині Єлисейських полів розташований арборетум, або Англійський парк, створений відомим садівником, проф. В.Пашкевичем у 1889-1891 рр. Площа його понад 2 га.

Тут на 22 ділянках, розділених мережею мальовничих доріжок, зібрано майже 130 видів, форм і різновидів деревних рослин з усіх кінців світу.

Із боку Верхнього ставка арборетум починається невеликою світлою галявиною і групою могутніх дерев: ялини звичайної, під наметом яких розмістився вічнозелений килим із барвінку. Біломармурове погруддя Сократа, встановлене на галявині, ще більше підкреслює красу навколишньої зелені.

Багата «Софіївка» тваринами й птахами. Серед тварин – їжаки, ласки, зайці, лисиці, білки. Серед птахів, що постійно живуть у парку: сови, дятли, синиці, галки, солов'ї, ластівки, зозулі, шпаки. Прикрасою Верхнього ставка є лебідь-шипун, а Нижній ставок – улюблене місце чорних австралійських лебедів, які 1895 р. подарували парку своє перше потомство.

Праворуч і ліворуч здіймаються пологі гори. Головна алея і шосе ведуть до павільйону флори. Алея має вигнуту форму, що відповідає рельєфу місцевості. Вона обсаджена каштанами, липами й іншими деревами. Листя майже закриває алею суцільною зеленою стіною, що дає затишок у будь-яку пору року. Головна алея закінчується великою площею, на якій знаходиться одна з архітектурних споруд парку – павільйон Флори, названий так на честь давньогрецької богині весни і квітів. Він має форму еліпса, складається з двох бічних частин із великими вікнами і центральною колонадою, виконаною в доричному стилі, що мальовничо віддзеркалюється в нижньому ставку. Уздовж берегів нижнього ставка відкривається галерея різноманітних пейзажів, красу яких підкреслюють фонтани, водоспади, скульптурні зображення, гроти. Грот «Горішок» розташований у «Долині гігантів». Гранітна брила вдало розташована на камені, що створює враження, ніби вона хитається і може звалитися.

Не можна не відзначити ще одне чудове спорудження «Софіївки» – Рожевий павільйон, що є видовою архітектурною крапкою на острові Коханья.

Першим гідротехнічним спорудженням заповідника є фонтан «Змія». Довжина композиції складає 11 м. Вода виривається з широко розкритої пащі змії, підіймаючись на 16-18 м., і описуючи гігантську параболу. Водяний стовп розбивається і стікає зі скелі.

Із граніту побудовано грот Діани, що нагадує казкову печеру, посередині якої квадратний басейн над могутнім підземним джерелом, що дає за добу 280 кубічних метрів води. Виняткова чистота і прозорість води джерела дали привід назвати його ім'ям Діани – давньогрецької богині місяця і полювання, що символізує чистоту й непорочність. На великій площі у 1800 р. встановлена біломармурова статуя Париса – міфологічного героя Стародавньої Греції, сина троянського царя, що звинувачувався в загибелі Трої. Його зображено з золотим «яблуком розбрату» в руці.

Прекрасним оглядовим майданчиком є невелика ділянка на високій скелі – «Бельведер», у перекладі з французької – місце, звідки відкривається красивий вид. Сам «Бельведер» схожий на гніздо ластівки, яке тулиться на краю оселі. Під ним знаходиться гранітна глиба, що має назву Левкадська скеля. Як відомо, на міфічному острові Левкада був вхід у підземне царство Аїда і зі скелі острова щорічно скидали в море одного злочинця. Загинути йому не давали, але за це він повинен був залишити країну. За іншою версією, з Левкадської скелі кидалися в море закохані, що не знали взаємності.

Чудовим куточком заповідника є і Темпейська долина, де цілісний пейзажно-романтичний образ складають рослинність, кам'янисте русло річки і каскад «Три сльози». З гранітної греблі каскаду вода спадає сльозинками 3-х тихих струмочки. Громовий чи Левиний грот – найбільший грот парку. Він створений у природній гранітній скелі, покритій рослинністю. До грота з Верхнього ставка підведена вода, а труба, що подає воду, захована у стіні, в якій є порожнеча для створення резонансу. Система перешкод то зменшує то збільшує тиск води і в залежності від цього шум нагадує відгомін далекого грому, а при виході води на зовні – ричання лева (звідси й назва гроту) [5].

Шедевром «Софіївки» називають грот Венери – богині весни, садів і плодівництва у древніх римлян, а пізніше – богині кохання і краси. Зовнішній вигляд гроту нагадує античний храм. На першому плані піднімаються 4 монолітні гранітні колони, а за ними, на високому п’єдесталі – біломармурова статуя Венери.

Серцем гідротехнічних споруд заповідника є Верхній став, площа якого понад 80 тисяч кв. метрів, середня глибина – понад 2 м. Від нього до всіх каскадів, фонтанів, басейнів протягнулися артерії підземного водопроводу. «Солодке море», як іноді називають Верхній став, входило ще в первинний парковий комплекс. Продумане рослинне обрамлення додає його берегам особливу мальовничість. На краю греблі Верхнього ставка знаходиться дерев’яний шлюз, побудований за типом шлюзів голландського міста Амстердам у 1796-1800 рр. Шлюз судноплавний: човен вільно проходить тут у підземну річку Стикс, а потім – у Мертве озеро. Щоб пропливати на човні до верхнього ставу, воду в шлюзі можна підняти до 3-х метрів за допомогою спеціальних пристосувань. Це спорудження простої конструкції, зручне у використанні і безвідмовне.

Велику частину верхнього ставка 2400 кв. м. займає острів «Кохання». Він овальної форми, береги викладені гранітними плитами, затінені плакучими вербами і чагарниками. Прикрасою острова є Рожевий павільйон, виконаний у 1850 р. у стилі Відродження і пофарбований у рожевий колір [6]. За греблею Верхнього ставка починається широка липова алея, що веде до Англійського парку, який називають «зеленим музеєм Софіївки». Заснований у 1889-1892 рр. проф. В.Пашкевичем парк цікавий не тільки багатоманітною колекцією дерев та чагарників, а й тим, що він розбитий на невеликі картинки, зручні для знайомства з окремими видами рослин цього музею.

Із античної архітектури прийшла назва – «Партерний амфітеатр», що складається з напівокружних терас, схили яких займають 50 сортів троянд – вітчизняної і закордонної селекції. Недалеко від Партерного амфітеатру розміщується Мертве озеро. Древні греки називали «Мертвим» озером міфічне море в підземному царстві, де жили душі померлих. Це штучно створене водоймище, 800 кв.м., підтримується постійним запасом води, що надходить сюди з верхнього ставка.

Ажурний чавунний місток від «Мертвого» озера веде до фонтана «Семиструйка» – невеликого басейну з фонтаном. Кожна із семи струменів фонтану описує красиву параболу. Вода до нього подається від «мертвого озера». За рахунок різниці рівнів води висота струменів фонтана сягає 5 метрів. Недалеко від фонтану розташовано найбільший пагорб парку, вершина якого носить поетичну назву – «Тераса муз», прообрази богинь поезії, мистецтв і науки.

Неодмінним елементом паркобудівництва вважаються альтанки, що належать до архітектури малих форм. Вдало вписалась тут Китайська альтанка, яка, ніби розкрита парасолька, кружляє у повітрі.

Мармурова і бронзова скульптури складають невід’ємну частину архітектурного пейзажу. Уманський парк мав античну за змістом скульптуру, припривезену з Італії у 1796-1800 рр. Декілька статуй встановлено в період 1800-1805 рр. Протягом усієї історії парку статуї переносилися з місця на місце так часто, що попереднє місце знаходження встановити важко. Тільки скульптура Евридіпа стоїть на тому місці, де вона була поставлена в період створення парку. Це найбільша статуя серед тих, що знаходилися поруч. Висота її досягає 245 см. Неподалік ставка знаходиться скульптура Аполлона, встановлена тут в 1796-1800 рр. Незважаючи на малі розміри, фігура Аполлона не губиться у великих масштабах рослинності. Статуя Меркурія встановлена біля берега Нижнього ставка, звідки відкривається гарний краєвид на кавказьку гірку. Статуя Париса поставлена з південного боку, щоб бути значною окрасою місцевості. Дерева, що утворювали біля нього живу ротонду, збереглися до теперішнього часу. Південну сторону «Долини Гігантів» прикрашали дві мармурові статуї: статуя сидячого хлопчика і статуя Амура. Для архітектурного

оформлення джерела Гіпокрені застосований місцевий камінь. Тут розміщений грот Діани, в який можна пройти тільки через темний коридор. Із протилежного боку встановлена статуя Діани, що вражала відвідувачів художньою досконалістю [4]. Єлисейські поля обставлені скульптурами в більшій мірі, ніж будь-який інший куточок парку. Із античної скульптури їх прикрашали статуї Орфея, Венери, Адоніса і Аполлона Олімпійського. Сьогодні жодної статуї на Єлисейських полях не збереглося.

Статуя Венери в період створення парку поставлена з південного боку, при вході до Левого гроту. Вона прикрашала пейзаж Єлисейських полів. Але головна мета її встановлення полягала в тому, щоб привернути увагу відвідувачів у момент виходу на галявину. Статуя в 1836 році була реставрована і перенесена до гроту Феміди (так назвав його Трембіцький), а її місце зайняла ваза для квітів. Скульптурне оформлення за тематичним змістом надавало Уманському парку античного забарвлення. Скульптура значною мірою прикрашала парк, вирішувала важливі завдання органічного поєднання високохудожніх скульптурних форм і декоративної рослинності парку.

Унікальна розмаїтість рослинного світу – багатство заповідника. Нині в його зеленому царстві є понад 670 видів і форм деревних і кустарних порід. Є тут рослини Криму і Кавказу, Сибіру й Уралу, Центральної і Південної Європи, Середньої і Східної Азії, Південної Америки. Найбільш цікава колекція знаходиться в районі, названому Англійським парком, де зібрана колекція різних рослин, серед них гінго двухлопадне. Залізне дерево – каркас західний і каркас південний, оксамит амурський, горіх ведмежий, – рідкі екзотичні дерева, що ростуть у парку. Є і рослини з цілющими властивостями. Це арамея маньчжурська і лимонник китайський. У травні цвіте екзохорда родом із Середньої Азії, скупія. У червні – розовик японський, у липні – садовий жасмин, велика кількість сортів бузку – білий, махровий, блакитний, перський, угорський, пурпурний.

Сьогодні дендропарк потребує систематичного фінансування для утримання унікальних декоративних рослин та ландшафтів. Остання реставрація продемонструвала можливості ландшафтної архітектури і дизайну України і привернула увагу значної кількості відвідувачів. Ландшафти «Софіївки» створюють підґрунтя для дослідницької роботи в сфері екології, дендрології та ландшафтної архітектури. Проте, дендропарк серед історичної спадщини паркобудівництва за високохудожнім рішенням посідає одне з перших місць у світі [6]. Дендропарк додав ще одну перлину в скарбницю української культури, що залишиться зразком високої художньої творчості народу.

Отже, державний дендрологічний заповідник «Софіївка», що розкинувся на території стародавнього міста Умані, є одним із видатних пам'яток садово-паркового мистецтва України, споруджений у пейзажному стилі наприкінці XVIII ст. Він нагадує синтез картин, створених природою і людиною, таких чудових, що важко визначити, кому з двох творців віддати тут перевагу.

Джерельні приписи

1. **Білоус В.І.** Садово-паркове мистецтво. Коротка історія розвитку та методи створення художніх садів / В.І. Білоус. – К.: Науковий світ, 2001.
2. **Бондар Ю.** Софіїні каруселі / Ю.Бондар // Влада і політика. – 2001. – № 18-19.
3. **Гродзинський М.Д.** Естетика ландшафту / М.Д. Гродзинський, О.В. Савицька. – К., 2005.
4. **Жирнов А.Д.** Ландшафтна архітектура. – Ч. 1. Генеза та розвій форм садово-паркового мистецтва / А.Д. Жирнов. – К.: ДАКККіМ, 2002.
5. **Косенко І.С.** Дендрологічний парк «Софіївка» / І.С. Косенко, Г.Е. Храбан, В.В. Мітін, В.Ф. Гарбуз. – К.: Наукова думка, 1996. – 155 с.
6. **Косенко І.С.** Дендрологічний парк «Софіївка» / І.С. Косенко. – Умань, 2003. – 230 с.
7. **Курдюк М.** Сьогодні «Софіївки» / М.Курдюк // Сільські вісті. – 2000. – 8 груд.
8. **Родичкін І.Д.** Ландшафтна архітектура / І.Д. Родичкін. – К.: Будівельник, 1990.

9. **Трембовський С.** Софіївка. Хроніка 2000. Український культурологічний альманах / С.Трембовський. – К., 2001.
10. **Хессайон Д.Г.** Все об альпинарии и водоеме в саду / Д.Г. Хессайон. – М.: Кладень-Букс, 2000.

Резюме

Досліджуються особливості та проблеми дендропарку «Софіївка», його місце в українському і світовому садово-парковому мистецтві.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво, навколишнє середовище, ландшафт, скульптура.

Summary

The features and the problems «Sofiyivka» deontological park and its place in Ukrainian and world landscape gardening art in the article.

Key words: landscape gardening art, environment, landscape, sculpture.

УДК 379.85:551.44(477.75)

Шевченко Н.О. – канд. пед. наук, ст. викл. КНУКіМ

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ СПЕЛЕОМАРШРУТІВ НА ТЕРИТОРІЇ КРИМСЬКОГО ПІВОСТРОВА

Згідно оцінки спелеологічних ресурсів території України Автономна Республіка Крим має найбільший рекреаційний потенціал. Саме тут розташовані найглибші печери України, велика різноманітність карстових порожнин, що дозволяє вважати цю територію найбільш сприятливим полігоном для розвитку спелеотуризму.

Питанням вивчення геологічних і геоморфологічних умов розвитку карсту Криму, його поверхневих і підземних форм та впливу на господарську діяльність були присвячені роботи В.Дублянського [4]. Досвід комплексних карстологічних досліджень у Червоній печері викладений у монографії Б.Вахрушева, Г.Амелічева, Ю.Шутова [5]. Природоохоронні аспекти дослідження екосистеми Гірського Криму розглядалися В.Морозовим, І.Єришем, Д.Лушиком [6].

Теоретико-методологічні аспекти рекреаційно-туристичних ресурсів України досліджував О.Бейдик. Для оцінки спелеологічних ресурсів вчений запропонував враховувати закарстованість території, довжину та глибину порожнин. Найбільшу підсумкову оцінку (5 балів) спелеоресурсів отримали три регіони розміщення печер, серед яких виділяється Крим [1].

Метою статті є розгляд і узагальнення напрямів організації спелеомаршрутів на території Кримського півострова.

Жоден гірський регіон не може сперечатися з Кримом за зручністю вивчення будь-яких компонентів природи, історії та культури, компактністю розташування і різноманітністю визначних пам'яток. Більшість кримських туристичних об'єктів неначе спеціально йдуть один за одним, утворюючи цікаві маршрути огляду, що не вимагають виснажливих поїздок, а укладаються в межі одnodенної прогулянки.

У довіднику «Туристські маршрути Гірського Криму» пропонуються кілька одnodенних маршрутів із відвідання печерних міст і печер: маршрут № 3 – п.м. Чуфут-Кале; маршрут № 7 – п.м. Качі-Кальон; маршрут № 8 – п.м. Тепе-Кермен; маршрут № 15-16 – п.м. Мангуп; маршрут № 17 – п.м. Ескі-Кермен; маршрут № 46-53 – печера Мармурова; маршрут № 56 – печера Червона.

Серед багатоденних маршрутів у Західному Криму пропонується відвідати печеру Мармурову (І ступінь) та шестиденний маршрут – Успенський монастир – п.м. Чуфут-Кале – п.м. Мангуп – п.м. Ескі-Кермен, протяжністю 66-79 км (3 ступінь) або маршрут довжиною 55-65 км – Успенський монастир – п.м. Чуфут-Кале – печера Мармурова (3 ступінь). У центральному Криму цікавими для туристів будуть маршрути в Червоні печери (І ступінь) та 8-денний похід до печери Мармурової, долину Демерджи (Примар), радіальний похід до Червоних печер (3 ступінь). Також пропонуються 10-12 денні подорожі із відвіданням печерних міст і печер Мармурова і Червона першої-третьої категорії складності [7]. У багатьох інших печерах Криму увагу спелеологів привертають спелеоспортивні тури до печер Скельної – 2 категорія складності та Солдатської – 4 категорія складності.

Усього в Криму відомо майже 800 печер, із них 50 – оголошено пам'ятниками природи. Одне з найбільш багатих печерами місць Криму – Шатер-гора, вона ж Чатир-Даг – друга за висотою гора Кримського гірського ланцюга. Тут на спелеотуристів чекає майже 200 печер, глибиною від одного-двох метрів до понад 200. Більша частина печер доступні лише професійним спелеологам за допомогою спеціального спорядження – зокрема, «Хід конем» (4 категорія складності, глибина 225 м) і шахта «Бездонний колодязь» (глибиною 195 м). Печери Чатир-Дага, спеціально обладнані для туристичних груп. Протягом усього сезону

автобуси привозять відвідувачів з усього Криму у дві печери Чатир-Дага – Еміне-Баїр-Хосар і Мармурову. Кожна з них цікава по-своєму, і заслуговує на відвідування.

Різноманітні за морфологією і морфометрією карстово-ерозійні долини, кари і карові поля, лійки, понори, гроти, печери, колодязі, шахти – все це прояви карстового процесу, який активно відбувається як в глибинах, так і на поверхні масиву Чатир-Даг Гірсько-Кримської карстової області. Щорічно тут проводиться сотні спелеоходів та експедицій, які відкривають все нові печери.

Чатир-Даг здавна відомий численними сталактитовими печерами, перш за все Холодною і Тисячоголовою, що розташовані на протилежних схилах великої карстової котловини в північній частині Чатир-Дагу. Через них проходить плановий туристичний маршрут, маркірований смугами червоного і білого кольору на каменях біля стежки.

Один із маршрутів по Чатир-Дагу розпочинається від села Мармурового, затишні вулиці якого розкинулись біля підніжжя куполовидної гори Тіс-Тау, на схилі якої знаходиться кар'єр, у якому розробляють мармуризовані вапняки – червоно-коричневий облицювальний камінь. На вивітрених поверхнях вапняку добре помітні залишки скам'янілих колоній коралів, які легко впізнати за характерним сітчастим візерунком. Полірованими плитами Чатир-Дагського мармуризованого вапняку були облицьовані стіни станцій Комсомольська і Лермонтовська московського метрополітену, ще одного прикладу підземних порожнин, створених людиною, в яких можливе проведення палеозоологічних екскурсій, адже на стінах станцій метрополітенів Києва і Москви можна побачити залишки тварин теплих морів кількох геологічних епох.

Уся принадність і різноманітність карстового рельєфу Чатир-Дагу виявляється на нижньому плато, вкритому невеликими округлими карстовими лійками з крутими схилами і уступами. Особлива форма, що зустрічається на плато – глибокі вертикальні порожнини – карстові шахти, що досягають до десятків-сотень метрів глибини. Одна із таких порожнин – шахта Бездонна має глибину 195 м. У 1959 р. спелеологи вперше спустились на дно шахти і замість підземної річки, яку вони сподівалися побачити там, знайшли великі нагромадження щільного снігу. На глибині 100 м в одній із цих шахт знайдено печерні перлини – округлі кульки кальциту діаметром до 10 мм, а в бокових галереях виявились геліктити і рідкісний волокнистий кальцит. Крім карстових лійок і шахт, на плато зустрічаються вертикальні порожнини глибиною більше свого діаметра. Це карстові колодязі. Найбільші заглиблення на плато – коритоподібні подовжені карстові котловани.

Своєрідний рельєф Ай-Петринської яйли, подібно до Чатир-Дагу та інших яйл, має також карстове походження. В центральній частині Приайпетринської котловини для огляду доступна шахта Льодяна чи Трьохока. На поверхню вона відкривається 3-ма отворами, що й визначило їй назву. На дно шахти (26 м) туристи можуть спуститися по сходинах драбини. За рахунок нагромадження холодного повітря і конденсації вологи на дні карстової порожнини утворилося підземне озеро площею 300 м², вкрите льодом і снігом до середини літа. В центральному залі шахти, завдяки особливому мікроклімату, утворились льодяні сталактити і сталагміти, а на дні – льодяні кірки.

Насиченість Кримського півострову спелеологічними об'єктами дозволяє влаштувати екскурсії в межах спелеотурів практично в кожному населеному пункті. Майже в центрі водороздільної ділянки Внутрішньої гряди, обмеженої долинами річки Альми і Західна Булганака, розташована печера Зміїна, в яку пропонують одноденні екскурсії жителям і гостям Сімферополя.

Біля Ялти знаходиться печера Іограф, із залишками християнського храму. Величезна кількість історичних пам'яток, розташованих у штучних порожнинах, знаходиться на території Севастополя та його околицях: акведуки і тунелі початку ХІХ ст., печерний храм у Херсонесі Таврійському, печерний монастир VII-IX ст. в Інкермані.

Винні погребки XVII-XIX ст. у карстових порожнинах Криму продовжують використовуватися до наших часів, а в селищі Новий світ, поблизу Судака, на території заводу шампанських вин, організовуються екскурсії в музей історії виноробства.

Невичерпний спелеотуристичний потенціал підземної фортеці «Аджимушкайська» поблизу Керчі, де в каменоломнях створений меморіальний комплекс «Героям Аджимушкай».

Велику кількість аквалангістів приваблює мис Тарханкут на північному заході Кримського півострова. Підводні гроти і печери, мальовничі затоки і скелі, різноманітна морська фауна доповнюються тут Галереєю підводних пам'ятників, створених любителями підводного плавання. Нагромадження скель, ніш, карнизів, гrotів вражає на Джангульському узбережжі Тарханкуту. Це результат дії морських хвиль на вапнякові товщі берегової лінії.

Ще одне привабливе місце знаходиться на південь від Оленівки. На 3-кілометровій ділянці узбережжя білосніжний обрив сарматських вапняків рясніє печерами, гротами і нагромадженнями брил між мисами Великий і Малий Атлет. Таємниче виглядають залиті морем гроти і печери, бухти-акваріуми з водоростями, рибами і крабами. А східна частина Великого Атлета наскрізь пробита прибоєм і утворює кам'яні арки.

Різновидом спелеоархеологічних турів є подорожі до печерних міст Криму. Особливе місце займає група городищ, що ланцюгом простягаються вздовж гребеня Внутрішньої гряди від середньої течії річки Альми до гирла річки Чорної. Примітна їх особливість: природна неприступність і наявність штучних печер, вирубаних в обривистих схилах плато, які й дали назву цій групі пам'яток – «печерні міста» [2].

Ще 1937 р. у Криму засновано музей печерних міст, який згідно Постанови Ради Народних Комісаріатів включав території, зайняті печерними містами: Чуфут-Кале майже 90 га; Тепе-Кермен майже 70 га; Киз-Куле-Бурун – 50 га; Качи-Кальон – 15 га; Сюйрень – 80 га; Мангуп-Кале – 350 га; Ескі-Кермен – 30 га, Північний кінець Топшана – 1 га; печерний комплекс «Денгтор»; скала печерний комплекс «Шулдан» і «Чілтер»; печерний комплекс Бакла; Інкерман – фортеця-плато і печерні комплекси в обриві скал Монастирської і по північному березі Чорної річки в скалі біля початку Радянської балки; плато Уч-Баш. Усі ділянки зайняті городищами, передавалися у відання створеного музею і були оголошені державними заповідниками.

При відвіданні печерних міст виникає питання про засновників і творців цих пам'яток. Архітектурні особливості великих базилік у печерних містах Мангуп і Ескі-Кермен, масивні ворота в Чуфут-Кале є підтвердженням проникнення візантійської культури і християнської ідеології на терени давньої Таврії, як і залишки деяких печерних монастирів (Успенський, Качи-Кальон, Шулдан, Чідлтер, Інкерманський та ін.) [3].

Зведені у VI ст. як візантійські фортеці печерні міста Мангуп, Ескі-Кермен і Чуфут-Кале, вони мають характерні загальні для ранньовізантійської фортифікації риси: використання різноманітних технічних прийомів; планувальних заходів залежно від умов місцевості і будівельних ресурсів, але головне – це максимальне використання оборонних можливостей, створених природою. Фортеці розташовуються на близькій відстані: між Мангупом і Ескі-Керменом 5 км, а третя на плато – Чуфут-Кале, віддалена від них на 18 км на північний схід, що має зручні переваги серед інших спелеоархеологічних турів.

На околицях Севастополя розташований Інкерманський печерний монастир, заснований у VIII-IX ст. Він складається із декількох церков і комплексу житлових печер. Інкерман зв'язаний древніми в'ючними тропами з безліччю інших печерних міст і монастирів Гірського Криму. Природно, по них прокладена безліч популярних маршрутів, що тепер проходять не тільки пішки, але і долають верхи, на гірських велосипедах, кросових мотоциклах, квадроциклах або джипах. Практично всі знамениті печерні міста і монастирі доступні із Севастополя, причому в найбільш популярні (Чуфут-Кале, Ескі-Кермен і Мангуп) потрапити на комфортабельному транспорті може і не підготовлений турист.

Більшість підземних порожнин Криму, що можуть використовуватись для розробки спелеомаршрутів і спелеотурів мають значний рекреаційний потенціал. Усю множину ландшафтної різноманітності закарстованих територій доцільно розділити на дві підсистеми: природні та антропогенні ландшафти; засоби, умови та можливості здійснення спелеотуризму.

До підсистеми «Природні і антропогенні ландшафти Кримського півострова», що можуть використовуватися для організації спелеомаршрутів, варто віднести природні підземні об'єкти з рекреаційно-туристичними якостями; антропогенні комплекси (печерні міста, катакомби, печерні монастирі); природознавчі та історико-археологічні музеї в печерах. У якості функціональних елементів туристично-рекреаційної підсистеми «Засоби, умови й можливості здійснення спелеотуризму» можна розглядати об'єкти розміщення спелеотуристів; спелеотуристське спорядження; інструктори та гіді-екскурсоводи у підземних порожнинах.

При розробці спелеологічних турів доцільно використовувати поєднання різних видів об'єктів, щоб досягти оздоровчого, рекреаційного і виховного ефекту від відвідання підземних карстових порожнин.

Джерельні приписи

1. **Бейдик О.О.** Рекреаційно-туристичні ресурси України: методологія та методика аналізу, термінологія, районування: Монографія / О.О. Бейдик. – К.: ВЦ «Київський ун-т», 2001. – С. 184-188.
2. **Герцен А.Г.** Пещерные города Крыма: Путеводитель / А.Г. Герцен, О.А. Махнеева-Чернец. – Севастополь: Библиотека, 2006. – 192 с.: ил.
3. **Гуськов А.А.** Атлас пещерных городов Крыма. Путешествие к строителям и обитателям пещер / А.А. Гуськов. – Харьков: Курсор, 2007. – 196 с., ил.
4. **Дублянский В.Н.** Карстовая республика / В.Н. Дублянский, Г.Н. Дублянская. – Симферополь, 1996. – 88 с.
5. **Дублянский В.Н.** Красная пещера. Опыт комплексных карстологических исследований: Монография / В.Н. Дублянский, Б.А. Вахрушев, Г.Н. Амеличев, Ю.И. Шутов / Под общ. ред. проф. В.Н. Дублянского. – М.: Изд-во РУДН, 2002. – 190 с.
6. **Проблемы рационального использования и охраны геологической среды Крыма и прилегающих районов** / В.Н. Дублянский, В.И. Морозов, И.Ф. Ерыш, А.В. Лущик, Ю.И. Шутов, А.Б. Климчук. – К., 1990. – 48 с. – (Препринт ИГА АН УССР).
7. **Шестопалов Ю.Н.** Туристические маршруты Горного Крыма / Изд. 2, испр. – Ю.Н. Шестопалов. – К.: Атіка, 2002. – 112 с.: ил.

Резюме

Розглянуті характерні риси розвитку спелеотуризму на Кримському півострові та особливості використання ландшафтної різноманітності рельєфу Криму для організації спелеомаршрутів.

Ключові слова: спелеомаршрути, полігон для розвитку спелеотуризму, ландшафтна різноманітність рельєфу.

Summary

The author studies in his article the characteristic features of the development of speleotourism on the Crimea and specifics of usage of landscape variety Crimea's relief for organization of speleological routes.

Key words: speleological routes, range for the development of speleotourism, landscape variety of relief.

ЗМІСТ II ТОМУ

Розділ III.**Професійна діяльність як культурний феномен 3**

Андропова І.Ф. Катарсичний вплив мистецького твору як переживання
душевної гармонії 3

Коваль М.О. Формування системи давньоукраїнського професійного
вокального виконавства 7

Лаврук Н.К. Українські листівки етнографічного спрямування як джерело вивчення
української народної культури першої чверті ХХ століття 11

Свіридовська Л.М. Синхронність розгортання різномірних мистецьких процесів
української фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст.
на тлі європейського модернізму 14

Цюлюпа Н.Л. Становлення та розвиток національного фортепіанного виконавства
(ХVІІІ-ХХ ст.) 17

Филипчук М.С. Становлення та розвиток естрадно-оркестрового виконавства
в історичній ретроспективі 21

Тарчинська Ю.Г. Новітнє і традиційне у соноричі прокоф'євського піанізму 24

Кречко Н.М. Етичні, естетичні та мистецькі погляди М.Кречка як засада
трансформації хорової культури 70-80-х років 29

Драгомирецька О. Принципи індивідуального композиторського стилю
Анатолія Авдієвського 34

Негода Н.В. Сучасне мистецтво в умовах глобальної комунікації 38

Мозгова О.М. Сучасні напрями розвитку українського пісенного
естрадного мистецтва 40

Сташук О.А. Вітчизняне мистецтво у транскордонному співробітництві 45

Ковалик П.А. Особливості використання сучасної української музики у фаховій
підготовці диригента-хормейстера 49

Сметана О. Фонаційні резерви естрадного виконавця 52

Дука П.П. Традиції вокального мистецтва та його становлення в Україні 56

Горіна Л.І., Мельничук С.Ф. Становлення домрової школи на Рівненщині 59

Пономаренко М.І., Корчага В.Г. Баян і баяністи Рівненщини 62

Буцяк В.І., Турко Н.Є. Проблемні питання технічного розвитку студентів
із дисципліни «Загальне фортепіано» 70

Сахарчук Р. Оркестрова і хорова фактура: особливості перекладення 74

Ужинський М.Ю. Театрально-видовищна звукорежисура 77

Берлач О.П. Джерельна база дослідження фортифікаційного мистецтва Волині 81

Розділ IV.**Теоретико-методологічні основи збереження народних традицій 85**

Школьна Т. Обрядовість українського цехового музиканта ХVІ-ХVІІІ ст. 85

Крусь О.П. Пісенний фольклор Волинського Полісся
(за матеріалами історико-етнографічних досліджень ХІХ-ХХ століть) 89

Ясінський М.М. Етнічно-релігійні клуби Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. 93

Злобін Ю.В. «Сорочинський ярмарок» М.Гоголя як художнє відображення
універсальної моделі українського ярмарку 98

Панасюк І.Ю. Особливості весільної обрядовості Острожчини (за польовими матеріалами, зібраними в с. Українка Острозького району Рівненської області)	102
Самохвалова А. Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся	107
Мерлянова О.А. Жіночі танці як елемент сімейної обрядовості	111
Купцова-Величко М.Ф. Корифеї кобзарського мистецтва	115
Мельничук С.Ф. Цимбали на Волині	120
Павлюк І. Роль народних самодіяльних колективів у збереженні української пісні	123

Розділ V.

Художня практика України в історичній ретроспективі	127
Грантовська О.А. Традиції наукового осмислення естетики античного одягу	127
Величко О.Б. Навчально-методична праця Леопольда Моцарта «Versuche grundliche Violinschule» – Auspurg: gedruckt bei Johan Jacob Lotter, 1756 крізь призму просвітницького руху	130
Рабчук І.О. Експресіоністичні мотиви у творчості «бойчукістів»	135
Геккель А.В. Вплив творчості Т.Шевченка на розвиток українського танцювального мистецтва	138
Крижановська Т.І. Специфіка використання духовних творів в курсі «Історія української музики»	141
Давидовський К.Ю. Мистецькі проекти – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» та «Міжнародна літня музична академія» – у культурно-мистецькому середовищі Києва 2000-2010 рр.	144
Давидчук С. Культурологічні заходи в україно-ізраїльських відносинах	148
Волошина Л. Взаємозв'язок музики і танцю в історичній ретроспективі	154
Вознюк Л.П. Поліхудожній, естетичний потенціал дзвонарського мистецтва в системі підготовки майбутнього вчителя музики	157
Легка І.П. Художній образ як першооснова хореографічного твору	160
Аксьонова І.Ю. Лексичні особливості хореографічної культури Поліського краю	164
Гордєєва О.Ю. Дитячий хореографічний колектив та його роль у фізичному розвитку дитини	167
Стеблецький В. Роль молодіжних субкультур в особистісному становленні молодого українця	169
Бігус О.О. Сучасна фестивальна народна творчість у Прикарпатті	173

Розділ VI.

Регіональний культурний потенціал України	178
Василенко В. Історія Поділля у повісті М.Старицького «Облога Буші»	178
Бачинська Т.В. Аматорське мистецтво Рівненщини: сучасний стан, перспективи	182
Талах І.І. Мистецьке життя Дубенщини	185
Голова Л. Культурно-мистецький потенціал Дубенщини	189
Мельничук С.Ф. Фестивалі Рівненщини як фактор розвитку професійного і самодіяльного мистецтва: з історії проведення	193
Звінчук А.Л. Дмитро Гордіца – творець нового українського сакрального мистецтва	197
Левчук І. Рівненська Спілка художників України в культуротворчому житті регіону	199

Трофимчук В.О. Молодіжне відділення у Рівненській організації Національної спілки письменників України: здобутки, тенденції, перспективи	201
Головко Ю. Ікона Острожчини: сучасні імпресії	204
Кушнарьова Т.А. Вплив архітектури на духовно-естетичний світогляд академічної молоді	206
Лавренчук В.М. Сакральна Вінниччина. Храми і монастирі	209
Башилова Ю. Православні ікони в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею	212
Панасюк О.С. Видозміни загальноєвропейської художньої течії імпресіонізму в національному мистецтві України	215
Гавловська К.М. Сакральне мистецтво української діаспори кінця ХІХ-ХХ століть	218
Смоляр О.В. Парк Софіївка – зразок ландшафтного дизайну України	222
Шевченко Н.О. Специфіка організації спелеомаршрутів на території Кримського півострова	226