

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

**ДО 10-РІЧЧЯ
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету*

Випуск 14

Засновано у 2000 році

Рівне – 2008

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.14. – Рівне: РДГУ, 2008. – 193 с.

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

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

Редакційна колегія:

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

Баканурський А.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Горпенко В.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Захарчук-Чугай Р.В.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М.	– кандидат історичних наук, професор (Рівне)
Граб О.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А.	– доктор архітектури, професор (Рівне)
Станішевський Ю.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Суприн-Яремко Н.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Рівне)
Троян С.С.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Стоколос Н.Г.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Жилук С.І.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)

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

Рецензент: **Афанасьєв Ю.Л.** – доктор філософських наук, професор, зав кафедрою мистецтвознавства та експертної діяльності ДАКККіМ

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 листопада 2008 р.)

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 978–966–8424–76–2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2008

ВІТЧИЗНЯНЕ МИСТЕЦТВО В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН

Випуск 14 наукового збірника „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку”: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету продовжує практику попередніх років. Він складається із трьох розділів і акцентує увагу на культурно-мистецьких проблемах, що розгорталися переважно на західноукраїнських теренах, хоча предметом уваги окремих авторів є й культурно-мистецький розвиток інших регіонів. Часовий простір фактично усіх досліджень зосереджуються на межі кінця ХІХ – початку ХХІ століття. Виключенням є лише розвідки В.Снитіної та З.Ядловської.

Розділ І „Історико-мистецька спадщина України” об’єднує 13 розкинутих у часі розвідок, автори яких намагаються прослідкувати еволюцію культурно-мистецьких процесів, накреслити подальші шляхи розвитку вітчизняної культури.

До духовної музики, як і сакрального мистецтва загалом, не спадає інтерес ще з доби прийняття християнства. Адже цей культурний феномен концентрує у собі значні можливості впливу на свідомість людини, дає художнику своєрідний інструмент, за допомогою якого розкриваються внутрішні сили особистості. Знаходить він свій вияв і в аналізованому збірнику.

Український ренесансний гуманізм і музична спадщина (В.Снитіна) – це один вектор проблеми, та духовна творчість у контексті мистецьких пошуків сучасних композиторів (О.Ущипівська) – інший її аспект.

У наших останніх збірниках друкувалося чимало матеріалу, пов’язаного із народним інструментарієм, його витоками, формами побутування, еволюцією в сучасних умовах, спробами „адаптувати” народні традиційні інструменти під сучасну художню практику. У вип.14 продовжується цей аналіз, зокрема акцентується увага на струнно-смичкових інструментах, їх шляху до світового мистецтва. Це прослідковується на прикладі скрипки, що виконувала важливу роль як у народному побуті у складі „троїстих музик”, так і в салонному репертуарі камерних колективів ХVІІІ-ХІХ століть (З.Ядловська).

20-ті роки ХХ століття – чи не найяскравіший період у національно-культурному розвитку України. Започаткований політикою українізації, він спричинив численні експерименти в усіх ділянках культурної творчості, залучаючи значні верстви населення до участі у художній діяльності. Особливо яскраво виявив себе у цей час театр, як найбільш масовий вид мистецтва. Завдячуючи талановитим особистостям (Л.Курбасу, Г.Юрі, А.Бучмі та ін.) було сформовано нові театральні колективи не лише у столиці, але й регіонах. Їх широка гастрольна діяльність давала змогу населенню долучатися до нового життя. Однак наприкінці 20-х років розпочинається поступова уніфікація художньої творчості, посилюються репресії проти її провідників, що зводить нанівець усі здобутки стосовно того, що театр не лише є віддзеркаленням життя, але й здатен його активно формувати. Шляхи театру в умовах посилення ідеологічного диктату – предмет наукового пошуку Л.Процик.

Періодика західноукраїнських теренів кінця 30-х - першої половини 50-х років ХХ століття складає окрему, найменш вивчену, сторінку української культури. Адже саме в цей час посилюється національно-визвольний рух на Волині, який залишився у пам’яті місцевого населення не лише формою військового протистояння пануючій системі, але й спробою відродити національні підвалини в художній діяльності. У складі вояків знаходилося чимало обдарованих особистостей (художників, письменників, поетів, як і видавців, організаторів шкільної справи тощо), що залишили по собі яскравий слід в історії, однак через ідеологічні перешкоди їх імена були вилучені із культурного обігу.

В аналізованому збірнику представлено дві таких постаті – Ніл Хасевич (Л.Країлюк)

та Георгій Косміаді (Л.Костюк), творчість яких пов'язана із волинським краєм. Якщо перший чимало досяг в ілюстраціях волинських часописів „Шлях”, „Ватра”, „Волинське слово”, календарі „Рільник” тощо, не забуваючи про виховну й естетизуючу роль прикладної графіки, дістав схвальні відгуки про свою творчість у польських колег, був мистецьким уособленням УПА, то другий, залишаючись українцем і в Німеччині, чимало зробив для утвердження вітчизняної символіки в умовах інокультурного середовища. Їх спадщина сьогодні поступово повертається на Волинь і представлені розвідки складають лише окремі аспекти майбутніх ґрунтовних досліджень.

Не залишаються поза увагою науковців і проблеми вивчення сучасної естрадної пісні (М.Мозговий), бандурне виконавство (Л.Мандзюк), музично-поетичне й образотворче (О.Граб) та кіно-фотомистецтво (С.Виткалов).

Матеріали другого розділу **„Теоретико-мистецькі аспекти української культури”** охоплюють переважно музикознавчу (вокально-хорову) проблематику, хоча питання широкого спектру хореографії також є традиційними для кожного випуску.

Декілька років поспіль нашими авторами є молоді дослідники (Д.Шевчук та К.Шевчук), що сформувалися у польській університетській науковій школі. Їх дослідницький інтерес концентрується навколо проблем культурної ідентичності, україно-польських художніх взаємин, нового погляду на культурно-мистецькі проблеми в умовах постмодерного суспільства тощо.

Сучасне життя демонструє вже сталу тенденцію: чим активніше розгортаються глобалізаційні процеси, чим більш несприятливим для творчості стає духовний клімат суспільства, тим більше посилюється увага митців до вічних проблем буття, релігійності, ролі художника в суспільстві, як носія цієї чесноти. Помітно це особливо на творчості композиторів, адже музичне мистецтво, як синтетичний вияв людської душі, надає широкі можливості для відтворення саме цього духовного стану. І, відповідно, зростає кількість тих дослідників, для кого подібна проблематика стає предметом наукових зацікавлень.

У цьому зв'язку звернемо увагу на розвідку О.Ушапівської, яка на прикладі Реквієму-квартету донецького композитора Є.Петриченка аналізує цей культурний феномен, підкреслюючи, що у межах рефлексивності, як філософської площини художнього мислення у музиці, виникає явище нової релігійності, суть якого полягає у відродженні „...не лише жанрових моделей старовинної церковної музики, але й поверненні до ідей релігійної свідомості у мистецтві”. Автор переконливо доводить, що застосування змін у загальній побудові і виконавському складі циклу (реквієму), руйнує усталені погляди на цей жанр, проте постійно повертає слухача до рефлексії над проблемами вічності і сьогодення.

Ще однією характерною рисою сучасного наукового життя є той факт, що дослідники все більше уваги приділяють конкретній (місцевій проблематиці), знаходячи в ній чимало цікавого, вартого уваги для вивчення, насичуючи таким чином культурне тло новими фактами, вводячи до наукового обігу чимало невідомих досі культурно-мистецьких зразків та імен.

Не є виключенням й наш збірник, у багатьох випусках якого чимало місця відведено саме дослідженню творчості місцевих митців – В.Тиможинського, Є.Петриченка, М.Вікторова та ін. Ретроспективний їх (збірників) аналіз дає підставу стверджувати, що формуються навіть окремі регіональні дослідницькі школи, де вивченню доробку цих митців приділяється значна увага. Волинські науковці (Н.Цейко, О.Коменда, А.Єфіменко, Л.Ігнатова, В.Драганчук, К.Ковальчук) мають достатньо вагомі доробки в контексті вивчення спадщини місцевих композиторів.

У даному збірнику предметом уваги, приміром, Н.Цейко є творчість В.Герасимчука, спадщину якого вирізняє особливе захоплення Лесиною лірикою (1966-1992 рр.). Акцентовано увагу, зокрема, на його солоспівах (1990-1992 рр.), в основі яких вірші Лесі Українки з поетичного циклу „Хвилини”; на підставі дослідження цих зразків автор намагається проаналізувати особливості втілення художньо-стильових рис поезії Лесі Українки в музиці. Предметом уваги дослідниці є твори „Гей, піду я в зеленії гори”, „Ви щасливі, пречистії зорі...”, „Квіток, квіток,

як можна більше квітів...” та ін. Взявши за основу теорію діалогу в музикознавстві, в розвідці здійснено спробу розкрити сутність музично-поетичного діалогу.

Специфічний погляд на два хори В.Тиможинського, в основі яких жанрово-стилістичні особливості різних мистецьких форм, подає й О.Коменда, чиї наукові розвідки завжди вирізняються професійним підходом до вивчення проблеми, що захопила автора.

Музикознавчий розділ збірника продовжує стаття О.Трофімчука, спрямована на дослідження особливостей втілення варіаційних форм в обробках української народної музики. Підставою чого є репертуар, що функціонує в художній практиці чималий відтинок часу і який дає підставу автору вирізнити найбільш вдалі підходи до подібних форм роботи. Маючи значний досвід керівництва оркестром українських народних інструментів, здійснюючи особисто переклади оригінальних музичних творів для різних типів таких оркестрів, автор намагається, на підставі репертуару, що став уже класичним для навчальних закладів, довести позитивні та негативні аспекти подібного експерименту. У статті окреслюється методика розвитку тематичного матеріалу та формування структури композицій різноманітних за складністю форм.

Новий погляд на проблему народного мистецтва, його функціонування в умовах урбанізованого культурного середовища, подає у своєму дослідженні В.Охманюк, предметом аналізу якого є баладний репертуар, записаний на черкаській Звенигородщині в останній третині ХХ століття, зокрема його ритмо-структурні, інтонаційні та семіотичні аспекти.

Хореографічне мистецтво, цей той вид художньої культури, що завжди викликає особливе захоплення і глядачів, і дослідників, оскільки надає можливість за допомогою руху, мови пластики висловити „цінність, притаманну кожній людині”. Особливо помітно це в бальній хореографії, яка, пройшовши тривалу еволюцію, втілилася сьогодні у розмаїття мистецьких форм, спричинивши численні дискусії не лише стосовно побутування того чи іншого її виду, але й тенденцій розвитку окремих напрямів – конкурсного, спортивного танців тощо, які поступово, відійшовши від дружніх розваг, стирають різницю між високим мистецтвом та професійним спортом. Тож вивченню цього культурного феномену присвячують свої наукові розвідки київські дослідниці, акцентуючи увагу на еволюції бального танцю (Т.Павлюк), стилістичних особливостях вітчизняної сценічної хореографії у творчості А.Шекери, М.Вантуха (С.Дункевич) та особливостях прояву постмодерних аспектів у творчості українських митців сцени (Д.Бернадська).

Відштовхуючись від традиційного поняття постмодернізму, як переважно негативного культурного явища, Д.Бернадська намагається довести, що постмодернізм, перш за все, – діалог культур; він став основою нового культурного синтезу, який, ввібравши в себе попередній мистецький досвід, яскраво репрезентує себе у світовому і вітчизняному культурному просторі, зокрема й хореографічному мистецтві.

Спираючись на сценографію класика хореографічного постмодернізму М.Бежара, автор розглядає характерні риси сучасної вітчизняної хореографічної культури, акцентуючи увагу на тому, що в ній посилюється тенденція „до синтезування елементів класичного, народного, бального, архаїчного та інших видів, що є одним із проявів „цитування” типового у межах цього стилю”.

Свій „кут зору” стосовно бачення проблем естетики оперної режисури подає дослідник, чий практичний досвід і творчі здобутки не викликають сумнівів – А.Солов’яненко.

У ІІІ розділі збірника – **„Рецензії, огляди, повідомлення”** подається інформація про згадану вже досить оригінальну особистість першої половини ХХ століття – художника Георгія Петровича Косміади (1886-1967 рр.), який через певні політико-ідеологічні обставини значну частину свого життя провів в еміграції. Його творчість і життєвий шлях значною мірою пов’язаний із Рівненщиною, де й сьогодні у приватних колекціях та обласному краєзнавчому музеї зберігаються чималий доробок із документальної й мистецької спадщини митця.

Зрозуміло, що матеріали авторів цього збірника вирізняють різні методологічні підходи до вивчення обраних проблем, досвід, врешті-решт, рівень дослідницької практики,

Розділ 1. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

УДК 783:008(477)

В.О. Снитіна

РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО РЕНЕСАНСНОГО ГУМАНІЗМУ

Стрижневим чинником культурного процесу в Росії XVII-XVIII століть стало православ'я. Реформаційне оновлення держави передбачало, у свою чергу, упорядкування її життєдіяльності на засадах демократичності і вимагало нової генерації священнослужителів – добре освічених, енергійних та підготовлених до пасторських обов'язків. У культовому контексті українське православ'я запровадило обов'язкові літургійні правила й, подібно до польської, чеської та інших церков, націоналізувалося. Останнє означало вшанування власних святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, що наповнювало живим змістом релігійну свідомість.

Літературу, присвячену аналізу української духовно-музичної творчості, доцільно диференціювати за такими напрямками: 1) археографічні праці з галузі кодикологічного аналізу й опису рукописів М.Петрова, О.Дзбанівського, Н.Герасимової-Персидської, Л.Корній, Т.Компанієць; 2) праці з жанрової теорії партесного концерту Н.Герасимової-Персидської, В.Протопопова, Н.Заболотної; 3) розвідки із загальної історії музичної духовної творчості О.Шреєр-Ткаченко, Л.Корній, Н.Герасимової-Персидської, М.Антоновича.

Дослідження української ірмологійної спадщини, як відомо, розпочалося наприкінці 60-х років XIX століття. Саме тоді почала окреслюватись предметна проблематика, робились попередні узагальнення, хоча у зв'язку з обмеженістю емпіричного джерельного матеріалу вони залишалися гіпотетичними. Протягом століття до наукового обігу було уведено кілька десятків рукописних Ірмологів (Ірмологіонів), але більшість дослідників користувалися не більше ніж однією-двома пам'ятками.

Ситуація кардинально змінилася з 60-х років минулого століття. За ініціативою відомої дослідниці давньоукраїнського мистецтва В.Свенціцької започаткована плідна багатолітня творчо-дослідницька співпраця між Національним музеєм у Львові (тут міститься найбільша колекція рукописних Ірмологів, половина зі збережених в Україні пам'яток цього типу) та Львівською державною консерваторією ім. М.Лисенка (О.Цалай-Якименко). Унаслідок цієї співпраці створено підґрунтя для формування Львівської школи музично-медієвістичних студій й виходу на новий етап досліджень ірмологійної спадщини.

Мета даної статті – розкрити особливості розвитку духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму і розширити уявлення про традиції вітчизняного церковного співу.

Прийнявши візантійський варіант християнства, русичі запозичили канонічний ритуал церковного співу, гімнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу). Традиційний вітчизняний церковний спів зовні набрав аскетичної забарвленості, втіленої у низці тілесних та психічних вправ, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної „ангельської” молитви. Але ще до проникнення православної церковної музики Русь володіла самотутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Церковний спів постійно співіснував із набутками багатовікового народного мелосу. Унаслідок цього цей вид мистецтва набував статусу русько-українського національно-музичного явища, вбираючи у себе елементи потужного генотипу та способу мислення.

Домінуюче місце у церковно-музичній практиці посів старокиївський „знаменний спів”, позначений спільністю з візантійською церковною музикою. Візантійсько-православний канон будувався на визначальності принципу духовності в образному відображенні трансцендентного. Іоанн Золотоуст (грецьк. Хризостом; 354-407 рр.), візантійський церковний діяч, проповідник і єпископ Константинопольський (398-404 рр.) стверджував, що мелодія і сакральний ритмічний піснеспів у вищій мірі супутні найтоншим людським почуттям. Цьому видатному богословові належить авторство багатьох духовних пісень, а також однойменної йому літургії.

Вагомий внесок у розвиток церковної музики зробив також міланський єпископ Амвросій (339-397 рр.), що запропонував антифонний, тобто почерговий спів двох хорів на відміну від поширеного тоді зустрічного співу в унісон священику. Амвросій створив низку церковних гімнів, метрично поділених на строфи. З метою професійної побудови мелодії використовувався також респонсорний, тобто почерговий спів соліста і хору.

Респонсорний і антифонний спів є головними складовими одноголосого григоріанського співу. Він означає виконання одним голосом (без інструментального супроводу) частини римокатолицького богослужіння. Причому практикуються читання біблійного тексту на одній ноті певної висоти з відповідною мелодраматичною забарвленістю, а також виконання мелодії частими й чіткими мелізмами та за багатотактивності складу. Упродовж століть григоріанський спів змінювався шляхом утворення нових жанрів і композицій із врахуванням регіональних особливостей.

До появи нотописання (XI ст. – у Західній Європі) григоріанський спів передавався усною традицією. Перші нотні записи християнської музики – невми (штрихи, крапки і коми) використовувалися для нагадування знайомої мелодії за наявності взаємодії двох тонів (високих і низьких), орнаментики та способу виконання. Проте невми були нездатними позначати висоту й довжину тону, а також довжину інтервалу. Запис точної висоти тону уможливився лише з появою лінійної системи Гвідо д'Ареццо у першій половині XI століття. Похідною від невм стала римська хоральна (або квадратна) нотація. Завдяки лінійній системі з нотним ключем була встановлена незмінна висота тону.

Приймаючи грецький варіант християнства, Київська Русь запозичила властивий візантинізму пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній культурі [1; 169-170]. За існуючою легендою, відомий сирійський диякон, поет та гімнограф Роман Солодкоспівець „набув дар мелода” під час сну, при явленні йому Святої Богородиці. Таке тлумачення сприяло утвердженню ідеї богоданності та ієрархічності мистецтва від Бога – через ангелів і святих – до людей. Звідси архетипність та анонімність творчості митців доби грецької патристики, які, ґрунтуючись на засадах канону, засобами іконопису і музики втілювали божественну гармонію прекрасного. Відомими візантійськими гімнографами стали канонізовані Єфрем Сірін, Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іоанн Дамаскін, Косьма Маюмський, Амвросій Медіоланський, Феодор і Йосиф Студити та ін.

Візантійський церковний спів був винятково вокальним – з нього повністю виключалися інструментальні елементи. Людина повинна постати перед Богом як „внутрішня людина”, в усій утаємниченості свого серця. Тому Григорій Богослов зауважує, що „вище всіх музичних інструментів є спів, що з'єднує будь-яку душу з божественним Змістом...” [2; 46].

Церковні піснеспіви у греко-православному варіанті є монофонічними. Вони виконуються учасниками богослужіння одноголосно („однорушно”), що виступає втіленням єдності вірних у Христі й очікуючих Царства Небесного. Але православна духовна музика є й антифонною, зі співом двох хорів – на правому й лівому кліросі. Як розповідається у Святому переказові, святий Ігнатій Богоносець, єпископ Антиохійський, особисто бачив як спів поширився в усій православній Церкві. Візантійський церковний спів вважався „чистим”, зважаючи на відсутність змішаного (чоловічого та жіночого) хору. В якості загальноприйнятої утвердилася практика приходських чоловічих хорів, але з дозволом співати жінкам у жіночих монастирях. За канонами церковного співу у ньому неприпустимі театральні дії, а також різкі рухи й вигуки, що стоять на заваді зосередженості у молитві.

Для традиційної церковно-української монодії характерними є кантиленні наспіви з широкою розспівністю складів та мелодичною виразністю. Монодія передає стани спокою, умиротворення або епічної величавості. Її інтонації використовувалися українськими та російськими композиторами майже до наших днів.

Суттєві зміни в церковному монодичному співі відбулися під впливом національно-визвольних, антифеодальних рухів та селянсько-козацьких повстань XVI-XVII століть під релігійним гаслом оборони православної віри. Як і в інших європейських країнах доби Реформації, тут простежувалося уточнення християнських цінностей, але вже у православному варіанті. Слід було розкріпачити людські сили і спрямувати їх на конкретні мирські справи, подолати „візантійські” традиції протиставлення елегійних інтересів „земним”. Духовні традиції теж стали предметом критичного осмислення. Реформування православної церкви зумовило появу поборників гуманістичних моральних цінностей.

Тривав процес переосмислення естетичних цінностей; ірмолойні мелодії доби середньовіччя поступилися якісно новим зразкам церковної монодії. З’явилися новітні для того часу особливості – емоційна виразність мелодики кантиленного співу, нові зразки музичної стилістики й регулярної акцентної ритміки. Нова ладово-гармонічна система впроваджувалась, супроводжуючись еволюцією від наспівно-формального до процесуально-динамічного музичного мислення.

Розпочався перехід до нової системи запису. В українській музичній практиці утверджувалось багатоголосся (жанри партесного концерту, хорового мотету). Характерними рисами партесного співу (від пізньолатин. *partes* – голоси) стали: а) багатоголосся, переважно акордового складу, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу; б) урочистість, монументальність, багатожанровий поділ на 4, 8, 12 і більше голосів; в) сполучення гармонійної повноти звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічного начала [3; 668].

Від часу Аскольдового поширення християнства у Київській Русі протягом наступних дев’яти століть тривав безперервний процес міжслов’янської й болгаро-української взаємодії на ниві професійного церковного співу (то більшої, то меншої інтенсивності). Причому особливо відчутним був болгарський вплив у період Другого Болгарського царства (XIII–XIV ст.), а також доби становлення Козацько-гетьманської держави (кінець XVI – середина XVII ст.).

Значне посилення міжкультурної взаємодії припало на історичний час українського Відродження в XVII столітті, коли зазначені процеси стали багатоплановими та надзвичайно динамічними. Це виявилось, зокрема, у використанні одночасно болгарських і русько-українських наспівів на ідентичні тексти; витісненні творів місцевого походження запозиченими болгарськими та у синтезуванні болгарських зразків із наспівами вітчизняної традиції.

На підставі порівняльного аналізу Е.Тончева [4] дійшла висновку, що основою болгарського розспіву є нововізантійський спів XIV-XVI століть. Зазначений вид музичної культури проникнув із Болгарії до Галичини, а потім набув поширення і у східноукраїнських землях. У процесі міграції він безсумнівно піддавався певній зміні, набуваючи нових рис, й у Московську Русь був принесений українськими півчимами вже у значно трансформованому вигляді.

Поява грецького розспіву, на думку більшості вчених, пов’язана з поживавленням російсько-грецьких зв’язків у 50-60-і рр. XVII століття й діяльністю грецьких майстрів співу в Москві [5]. Відомо, що столичні півчі добре володіли грецьким співом. Тож правомірно зробити попередній висновок, що російські піснеспіви грецького розспіву були якщо не перекладом, то результатом самостійної інтерпретації справжніх грецьких зразків.

Київський, болгарський та грецький розспіви характеризуються деякими загальними рисами: їм властива періодичність структури, яка іноді наближається до куплетної форми; метрична рівномірність окремих відрізків наспіву; в основному ясно виражена мажоро-мінорна основа мелодії. Зв’язок із системою осмогласія зберігається, але набуває у значній мірі формального характеру, поспівочно-варіантний принцип побудови наспіву нерідко позначається повторністю. Варіанти нових розспівів записувалися, як правило, п’ятилінійною нотацією. Окремі нечисленні випадки викладу крючковим письмом слід, очевидно, пояснювати перекладом з первісного

оригіналу.

Під впливом інтенсивних інокультурних взаємовпливів музична культура барокової України дедалі переорієнтувалась на рецепцію латинських новацій, хоча й монодія неправомірно вважалась такою, що вже повністю завершила свій розвиток. Духовна спадщина візантійсько-слов'янського кореня в Україні XVII століття не лише не згасала, а зазнавала потужних розвиваючих стимулів (запозичення новогрецького й новоболгарського репертуару, інтенсивна взаємодія з місцевою традицією аж до витворення нових гібридних пластів монодії). Традиційна монодична спадщина в XVII столітті виконувала й роль своєрідної протидії культурному „наступові” латинства, а, отже, ставала реальним засобом збалансування давнього – „свого” – й нового – „чужинецького” – в умовах експресивного запозичення нових моделей західної культури.

Поствізантійський (новоболгарський та новогрецький) співочий репертуар являють собою потужні вершини світової культури доби пізньоренесансного етапу розвитку духовної культури слов'янських народів.

Новогрецька й новоболгарська традиції внесли у вітчизняну церковно-співочу практику новий світський, фольклорний струмінь. Окреслився представницький корпус збережених новогрецьких співів в українській церковно-співочій практиці. Вони зосереджені в більш ніж ста нотолинійних Ірмолях України та Білорусі. Причому надзвичайно важливе те, що зафіксовані вони читабельною *київською нотою*, котра дешифрується нині однозначно (як у звуковисотному, так і в метроритмічному параметрах) [6].

Засвоєння новоболгарського співу відбувалось на всьому українсько-білоруському обширі Русько-Литовської держави. Церковними осередками такої рецепції й взаємозбагачення у Білорусі стали Супрасльський православний монастир (філія Києво-Печерської лаври) й унійний Жировицький монастир, один із найпопулярніших у середині XVII століття центрів поширення болгарського співу. Головним осередком балканських запозичень в Україні став Манявський скит.

Поповнювались запозиченими наспівами Ірмолої, переписувані у православних братствах, школах, міських та сільських церквах. Унаслідок цього болгарські піснеспіви глибоко проникали в українську церковну практику: фактично немає рукописного Ірмоля, у якому не були б репрезентовані більшою чи меншою мірою болгарські церковні співи. Вартий уваги той факт, що переважна більшість зразків запозиченого репертуару міститься вже у найдавніших нотолинійних Ірмолях кінця XVI – середини XVII століть. Причому спочатку запозичувалися болгарські наспіви переважно на сакральні тексти, ще не розспівані українською (в Ірмолях фігурують болгарські співи без русько-українських паралелей, наприклад, *Нині сили небеснії, Тебе одіюючагося світом*). Пізніше практикувалося запозичання болгарських наспівів на ті тексти, що вже мали руську (українську) інтерпретацію. Так складалося паралельне використання наспівів вітчизняної та болгарської традицій на ідентичні тексти. Спеціальні ремарки в Ірмолях уточнюють, що *руські наспіви* (київські, українські) призначалися переважно для повсякденного, *простого співання*, тоді як болгарські – лише на свята.

Але існував ще один варіант діалогу русько-української та болгарської національних традицій: докорінне переосмислення запозиченої болгарської інтонаційної першооснови. Прикладом цього може слугувати асимільований болгарський кондак *Діва десь*, який вважався С.Людкевичем цілком українським псалмом.

Істотне значення для розвитку українського музичного мистецтва мало розширення міжнародних зв'язків. Традиційна візантійська орієнтація змінилася зацікавленням Заходом. Вагому роль у забезпеченні здобутків західної культури відіграли діячі україно-білоруського Просвітництва – вчені-філологи, поети і мислителі, багато хто з яких орієнтувався у середині XVII століття на Москву, знаходячи там сприятливі умови для своєї інтелектуальної діяльності.

„Західний вплив”, – зазначав академік О.Білецький, – приходив, таким чином, на Московську Русь в українській оболонці. Звичайно вважається, що під цією оболонкою містилися елементи польської культури. Зібрано досить багато даних про інтерес російських

людей, головним чином з боярського середовища, до польських книг, про переймання ними ж побутових навичок польської шляхти, про пам'ятники літератури, перекладеної з польської мови тощо. За незначними винятками, з Польщі приходило лише те, що самою Польшею було отримане із Заходу” [6; 7].

Подібним шляхом, за посередництва Польщі й України, на Русь проникали різноманітні форми західного музичного мистецтва, вступаючи нерідко у суперечливість із консервативною середньовічною традицією. Старе не здавалося без боротьби, чинячи наполегливий опір усьому, що не вкладалося у рамки звичних, успадкованих від батьків і дідів поглядів та уявлень. Зазначене було відображенням гострої боротьби протирічних світоглядів та різних позицій стосовно розвитку науки, мистецтва, реалізації громадянських прав і обов'язків людської особистості.

Інтенсивна міжкультурна діалогічність зумовила динамічне проникнення багатоголосся в український церковний спів. Знаходячи усе більше число прихильників серед українців, воно не витіснило цілком монодичної традиції, яка залишалася досить розповсюдженим видом співочого мистецтва.

Отже, у порівнянні з історично попередніми візантійськими традиціями ренесансний гуманізм приніс із собою нове бачення людини. Реформація у контексті революціалізації релігійної самосвідомості актуалізувала фактори, пов'язані з духовно-культурною життєдіяльністю націй. Доба бароко сприяла появі нових тенденцій та особливостей української церковної музики. В Україні XVII-XVIII століть утверджується ренесансно-бароковий тип культури. У церковній музиці він репрезентований, передовсім, партесним концертом, який прийшов на зміну традиційному одноголосю. Тенденції розвитку української церковної музики розгорталися у процесі сходження від монодії – до багатоголосся: за поєднання фольклорної та професійної музики, із творчим запозиченням компонентів новогрецького, новоболгарського й інших репертуарів.

Джерельні приписи

1. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с.
2. Мартынов В. История богослужебного пения. – М.: РИО Федеральных архивов „Русские огни”, 1994. – 240 с.
3. Кравченко Л.И. Партесное пение / Л.И. Кравченко // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. Л.И. Кравченко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003.
4. Корний Л. Болгарский распев на Украине в конце XVI – XVII вв. // Българско музикоз. – София, 1982. – Год. 6. – Кн. 1. – С. 129-142; Болгарский распев / Сост. и ред. Е.Тончева. – София, 1971.
5. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. – М., 1967; Вознесенский И.И. О церковном пении православной греко-российской церкви. – К., 1887; Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. – М., 1915.
6. Белецкий А.И. На рубеже новой литературной эпохи // История русской литературы. – М.-Л., 1941. – Т. 3.

Резюме

У статті розглядаються особливості української церковної музичної культури XVII-XVIII століть.

Summary

The features of the Ukrainian church music culture of the XVII-XVIIIth centuries are considered in the article.

УДК 787.1:39(477)

З.Г. Ядловська

СКРИПКА В МУЗИЧНОМУ ПОБУТІ УКРАЇНЦІВ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ

Скрипковому мистецтву належить особливе місце у становленні та розвитку музичної культури, функціонуванні музики в суспільстві.

Скрипка почала свій шлях у світове музичне мистецтво як народний інструмент: супроводжувала народні гуляння на ярмарках, площах, у трактирах. І лише завдяки видатним скрипалям-віртуозам Дж.Тартіні, А.Кореллі, а пізніше – Н.Паганіні вона стала елітним музичним інструментом. Упродовж XVIII-XIX століть сформувалися європейські школи скрипкового мистецтва (італійська, німецька, польська, чеська, російська та ін.).

Історіографія, присвячена зазначеній проблемі, розкриває досвід скрипкового мистецтва в нашій країні. Фольклористи, дослідники історії музичного мистецтва, виконавських шкіл вивчають теоретичні питання скрипкового мистецтва (І.Андрієвський, Ю.Волощук, М.Гордійчук, Н.Семеняк та ін.).

Серед досліджень, присвячених національній інструментальній музиці кінця XVIII – першої половини XIX століття, заслуговує на увагу праця доктора мистецтвознавства М.Гордійчука „Зародження української симфонічної музики” [1], в якій дослідник відзначає функціонування професійних інструментальних капел ще до XVII – першої половини XVIII століть, тобто у гетьманський період вітчизняної історії.

Важливого значення скрипковому мистецтву надавав, як відомо, Б.Хмельницький. Його син, Тиміш, 1652 року заснував капелу, до складу якої входили органісти, віолончеліст, скрипалі та бубенщик. Свої музичні колективи мали й гетьмани І.Брюховецький, І.Мазепа, І.Скоропадський, Д.Апостол, К.Розумовський та ін. Орієнтації вітчизняного скрипкового виконавства на традиції європейської музики сприяло будівництво резиденцій гетьмана К.Розумовського у Глухові та Батурині, що являли мініатюрні копії Петербурзького імператорського двору. В цих осередках культури в інструментальному супроводі звучали українські народні пісні, твори світової скрипкової музики.

Аналіз скрипкового мистецтва представлений низкою наукових статей та дисертаційних робіт. Зокрема, його витoki і тенденції прослідковано у статті І.Андріївського „Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики” [2]. Автором виявлено глобальні інтонаційні трансформації у сфері музичного мислення, пов’язані з формуванням критеріїв стилю „бельканто”, що виник у контексті функціонування італійської опери. Цей стиль вплинув на інтонаційному рівні естетичні прагнення епохи „Відродження” – наявність динамічного солюючого голосу з широким діапазоном, що підкоряє собі акомпануючі лінії (голоси). Тому поява скрипкових інструментів у європейському музичному мистецтві XVI-XVII століть була не простим оновленням інструментарію. Цей процес автор пов’язує саме з таким досягненням європейської музики [2; 32].

У дисертації Ю.Волощука скрипкове виконавське мистецтво розглядається як феномен української музичної культури, історія якої пов’язана зі світовою культурою скрипкового виконавства. Здійснюючи екскурс в історію появи скрипки, автор знаходить генетичний зв’язок із минулим та сьогоденням скрипкового мистецтва: адже й сьогодні вчать скрипалі усіх країн на творах, написаних на зламі XVIII-XIX століть (концерти: Р.Крейцера, П.Роде, Д.Б.Віотті, ЛШпора, Ш.Беріо та ін.) [3].

В Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського зберігається „Старовинний альбом салонних п’єс і романсів” – рукописна пам’ятка 30-50-х років XIX століття. [4], що відтворює деякі сторінки української музичної культури, її побутування в умовах великосвітських салонів російської столиці XIX століття. В Україні у цей час музичне

життя зосереджувалося у панських маєтках і набувало ознак згасання, хоча в окремих вельмож воно підтримувалося на достатньо високому рівні аж до скасування кріпацтва.

У вивченні музичного побуту України, поруч із давніми нотними рукописами, важливе місце належить художній і мемуарній літературі XIX століття. З-поміж масиву зразків літературної україніки на зазначену тематику виокремимо твори І.Нечуя-Левицького та О.Кошиця. У знаменитій повісті-хроніці „Старосвітські батюшки та матушки”, відтворивши широку панораму світського життя попівського середовища 20-60-х років XIX століття, І.Нечуй-Левицький характеризує і його музичний побут.

На Наддніпрянщині, в маєтках українського попівства, до кінця XIX століття збереглася традиція запрошувати з нагоди великих родинних подій (весілля, хрестини, світські прийоми) щонайменше трьох музикантів – дві скрипки і флейта або скрипка, контрабас, дерев'яні з мідними [5; 117-118], що стимулює розвиток цього виду музикування.

У своїх „Спогадах” О.Кошиць згадує зошит для скрипки (без слів), де були вальси, дуже модні і популярні: „Тигренок”, „Дунайские волны”, „Невозвратное время”, „Долорес”, „Теплый ветерок” тощо [6].

Скрипкове мистецтво в музичному побуті українців XVIII-XIX століть, як складова української музичної культури, практично не становило самостійного предмету наукових зацікавлень. Йому, як правило, надавалася другорядна роль, що окреслювала початковий етап в еволюції музичної професійної культури. Цей пласт музичної спадщини ще потребує вивчення і наукової інтерпретації.

Метою даної статті є розкриття особливостей розвитку скрипкового мистецтва в музичному побуті українців XVIII-XIX століть.

Про українців – придворних музикантів згадується ще у XVI столітті. Так, при дворі польського короля Жигмонта I служив королівський бандурист на прізвище Чурило. Саме тоді почали складатися цехові спільноти професійних музикантів, які, як і ремісники, платили податок зі свого доходу. Існування професійних об'єднань виробників музичних інструментів засвідчує достатній рівень попиту на їх продукцію.

М.Грушевський подає відомості про музичні цехи за поборовими реєстрами: „Так, при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записаний один дудар (ausculista) і один гусяр чи скрипаль (cytharedus), у Любачеві один дудар, у Тишівцях – музика. В Луцьку 1583 р. записано п'ять скрипалів, у Володимирі – три, в Клевані – три скоморохи, в Сокалі – два дударі, в Острополі теж, в Олиці – чотири, в Константинові – три, в Турійську – два, в Несухойжі, Янушполі, Красилові, Шульжинцях, Лабуні по одному, в Нов. Збаражі чотири скоморохи, у Волочищах два, в Черникові один”. Треба мати на увазі, додає далі М.Грушевський, що „назви тим забавникам прикладалися досить випадково, і в термінології їх було мало докладності... Дудар означає властиво музику, що грає на козі, але й ця назва уживалася в дійсності далеко ширше... Скрипак також означає часом взагалі музику” [7; 417-418].¹

Справжні ж музичні цехи, що об'єднували, передусім, інструменталістів, розвинулися в Україні наприкінці XVII-початку XVIII століття. До деяких із них входили майстри музичних інструментів (у Кам'янці-Подільському існував цех, майстри якого виробляли скрипки).

До цехів музикантів-виконавців належав, зокрема, київський. За історичними джерелами, його статут складено ще в добу бароко (1677 р.). До середини XVIII століття він отримав достатній вплив для монопольного права надання музичних послуг київській знаті та магістрату. Лише члени цього цеху мали право виконувати музику на приватних урочистих заходах. Цим самим вони усували конкурентів в особі мандрівних музик. Останні, а також ті київські музиканти, що не належали до цехового братства й не платили податки, не могли виступати перед заможною аудиторією [7; 426].

Музичні інструменти призначалися не стільки для виконання інструментальних композицій, скільки для акомпанування співу. Саме таку функцію виконували торбан, бандура, ліра. Окремо виділялися інструменти, спрямовані на виконання танцювальної музики: гуслі, запозичені з

Італії, скрипка басоль і бубон – так звана „троїста музика”. Для цієї групи смичкових інструментів характерні невеликі розміри, достатньо широкі технічні та художньо-виразні можливості.

Скрипка завжди відігравала провідну роль у складі троїстих музик. Як зазначав Д.Антонович, „зложене тріо зі скрипки, басолі й бубну (в центральних областях України) або скрипки, цимбал й бубну (в західних областях) має в народі спеціальну назву „музика троїста” й обслуговує танці на святах і ніколи не задається на виконання чистої музики для слухання” [7; 405].

Традиційно троїста музика відігравала провідну роль у музичному житті українського села; перші згадки про такі ансамблі належать до кінця XVII – початку XVIII століть. Зазвичай їх репертуар становили українські народні танцювальні та пісенні мелодії, а самі музики були бажаними гостями на святах, весіллях, ярмарках тощо.

Культурне життя тогочасної України попри всі негаразди було яскравим і напруженим. Найпоширенішими ставали співи і музикування. Пісні-романси та міські варіанти селянських народних пісень виконувалися соло або дуєтом, інколи – хором у супроводі гусел, гітари, цитри, скрипки, фортепіано тощо. В аристократичних колах захоплювалися французькими піснями і романсами, співали уривки з італійських та французьких опер.

Гра на інструментах для супроводу, а також сольна чи ансамблева гра здавна широко побутували в Україні. По селах більше грали на дудках, скрипці, кобзі; в містах поширеними залишалися скрипка, скрипковий бас, гуслі, цимбали, бандура, лютня, флейта тощо.

Домашнє музичне мистецтво зароджується у XVI-XVIII століттях. Інструментальна і вокальна музика виконувалися або в церкві, або багатих маєтках аристократичної знаті – в його салонних формах.

В Україні салонне мистецтво зароджується ще в період формування української родової аристократії і набуває розвитку в добу Просвітництва. Аристократичні салони стають носіями не тільки прогресивних культурно-політичних ідей, а й передової літератури, живопису, театру, вишуканих форм європейського музично-виконавського мистецтва.

Домашнє і салонне музикування, концерти – найбільш поширена в європейських країнах форма музичного життя. „В Англії, Франції, Німеччині, Італії, Угорщині, Чехії, Польщі закладалися міцні музичні традиції виконання та слухання музики. Взаємовплив музики церковної і світської, народної, розвиток музичної теорії надав поштовх музичній освіті європейських народів. Вже у XVII – початку XVIII століть при дворах аристократичної знаті створювалися оркестри, так звані капели, керівниками яких ставали видатні музиканти та композитори” [8; 16].

В Україні другої половини XVIII – першій половині XIX століття функціонували спеціальні музично-співочі школи. Перша з них була відкрита в Глухові ще в 1730-ті роки і готувала музикантів для царського двору, щорічно відряджала до столиці співаків та інструменталістів (гуслярів, бандуристів, скрипалів). У 1773 році при Харківському колегіумі відкрились музичні класи, де також навчали виконанню вокальної та інструментальної музики. Оркестр, створений з учнів цих класів, супроводжував вистави у Харківському театрі, заснованому в 1780 році. Більша частина вихованців також згодом була відправлена до столиці для обслуговування двору.

Існує декілька дефініцій поняття „салон”. „Энциклопедический словарь” Ф.Брокгауза та І.Ефрона пропонує таке визначення: „Салон, з франц. *salon*, походить від італіанського *salone* – велика зала – кімната для прийому. В історії паризького суспільства, починаючи з кінця XVI століття, салони відіграють провідну роль. Згодом назву „салон” надають щорічним художнім виставкам, унаслідок того, що початково (в XVII-XVIII столітті) вони відбувалися у великій залі Луврського палацу” [9; 146].

У XVIII столітті важливим центром, де плекалася західноєвропейська музика, був аристократичний салон гетьмана К.Розумовського в Глухові, що мав власний оркестр й театр; тут ставилися італійські опери.

Коли для культурно-мистецьких салонів XVI-XVIII століття типовими залишалося виконання пісень, то наприкінці XVIII – першій половині XIX століття все більше входить до

побуту спів з інструментальним супроводом, різні інструментальні п'єси.

У цей період домашнє музикування розповсюдилось майже по всій території Російської імперії. В аристократичних салонах, при дворянських маєтках звучали переважно італійські мелодії, контрданси й менуети, перекладені народні пісні. Користувалася популярністю гра на скрипці. На музичних вечорах струнні квартети і ансамблі грали твори Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена.

Набули відомості капели й оркестри поміщиків Галаганів, оркестр і театр Кочубеїв, сенатора Я.Іллінського, який володів театальною й балетною трупами, оркестром і хором, і ще на початку XIX століття посилав своїх кріпаків навчатися за кордон. Типові виступи відбувалися в маєтку князя Ф.Голіцина в Козачому під Києвом, влаштовані в 1797-1800 роках відомим байкарем І.Криловим. „Сам Крилов грав на скрипці, його учениця – на фортепіано, а один із дев'яти синів Голіцина, маючи гарний голос, співав” [10; 105].

М.Лашенков у статті „Христофор – первый епископ Слободско-Украинский й Харьковский” зазначає: „Наприкінці минулого століття (1795-1798 рр.) харківські губернатори Леванідов і Теплов були відомі як любителі церковного співу. Вони мали при своїх будинках прекрасні хори півчих. Теплов сам був знавцем музики і чудово грав на скрипці, особливо у власному музичному салоні. На чолі цих губернських хорів півчих стояв один з обдарованих церковних композиторів – а саме – Артемій Ведель...” [11; 259]. А.Ведель був не лише видатним композитором, а й блискучим скрипалем-віртуозом, прекрасним співаком-тенором, обдарованим регентом. Його музика вирізнялася надзвичайною чутливістю, уважністю до молитовного тексту.

Велику роль у концертному житті як європейських, так і українських міст почали відігравати музичні виступи учнів різних загальноосвітніх навчальних закладів; поширенню і розвитку музичної культури сприяла організація благодійних концертів, в яких брали участь професіонали і аматори. Досить часто у таких концертах були задіяні видатні виконавці. Особливо посилювався цей процес у XIX столітті (період, позначений інтенсивним розвитком концертного життя). Слід назвати концерти 1847 року Ф.Ліста у Києві, Єлисаветграді (Кіровограді) [12; 36]. Концертне життя в Україні набуло організованішого характеру починаючи з 60-х років XIX століття.

Істотну роль у розвитку професійної музичної культури цього періоду відіграло відкриття відділень Російського музичного товариства. Як організації передусім музично-просвітницького характеру, вони мали за мету сприяти поширенню музичної освіти та наданню широкій публіці доступу до кращих зразків музичної культури. Відділення товариства було відкрито у Києві (1863 р.), Харкові (1871 р.), Одесі (1884 р.) та інших містах. Товариство засновувало музичні училища (зокрема Київське, 1868 р.), організовувало концерти. Певний час видатні діячі українського мистецтва (В.Пухальський, В.Сокальський) також брали участь у його діяльності, а М.Лисенко у 1872-1873 рр. був навіть членом правління київського відділення РМТ.

У другій чверті XIX століття Київ залишався одним із музичних центрів Правобережної України. Важливу роль у цьому відігравали культурні зв'язки з країнами Західної Європи: Франції, Італії, Німеччини. Особливо поживалювалося музичне життя Києва під час „контрактів”, на які приїжджали відомі іноземні виконавці, зокрема скрипалі К.Ліпінський, Ф.Сервчинський, Ланцетті, Ш.Лафон.

У 40-50-х роках XIX століття у Києві з'являються музичні домашні гуртки української інтелігенції. Так, у родині професора П.Сокальського утворився інструментальний ансамбль (скрипка, альт, віолончель, фортепіано). До музичного гуртка у його будинку в Катеринославі увійшли віолончеліст С.Веребрюсов, скрипаль Ланцетті, співак Далюсто та інші. Вони виконували переважно музичні твори західноєвропейської класики.

Отже, розвиток скрипкового мистецтва в Україні XVIII – початку XIX століття відбувався специфічним, у порівнянні з західноєвропейським світом, шляхом. Якщо протягом XVII-XVIII століть скрипка звучала переважно у народному традиційному музикуванні, то у XIX столітті, під впливом концертів західноєвропейських музикантів, скрипкове виконавське мистецтво виходить на публічну сцену і набуває поширення в країні. Згодом ці публічні виступи європейських митців

стали систематичними, а концертне життя українських митців – організованішим.

Примітки

¹ Подібну інтерпретацію підтверджує К.Квітка. Етимологія терміну „музика”, за тлумаченням К.Квітки, – насамперед, гра на скрипці або гра інструментального ансамблю за участю скрипки. „Музики” – це музиканти, що грають в ансамблі поруч зі скрипкою, власне ансамбль, або ж танцювальна розвага. Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявський // Квітка К. К изучению украинской народной и инструментальной музыки // Избранные труды в двух томах. – Том 2. – М., 1973. – С. 262.

Джерельні приписи

1. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики / М. Гордійчук // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. 6. – С. 111-125.
2. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики / І.Андрієвський // Національна музична акад. України ім. П.І. Чайковського. Науковий вісник. – К., 2000. – Вип.14, кн.6: Музичне виконавство. – С. 32-40.
3. Волощук Ю.І. Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років: Автореф. дис....канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Ю.І. Волощук. – К., 1999. – 19 с.
4. Рукописний відділ ІМФЕ ім. М.Рильського. – Ф. 36-5, од. зб. 646.
5. Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. – Том 2. – К., 1977.
6. Кошиць О. Спогади. – К.: Рада, 1995. – 387 с.
7. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
8. Петрушанская Р.И. Камерная музыка. – М.: Знание, 1981. – 48 с.
9. Брокгаузъ Ф.А., Эфронъ И.А. Энциклопедический словарь. Т. 28А. Саварни-Сахаронъ. – С.-Петербургъ: Издательское Дело, 1890. – 497 с.
10. Данилевский Г.П. Полное собрание сочинений. – Спб., 1902. – Т. 21.
11. Лашенков М. Христофор – первый епископ Слободско-Украинский и Харьковский // Харьковский сборник: Вып. 7. – 1882.
12. Зінкевич О. Ференц Ліст в Україні / О.Зінкевич // Український музичний архів. – К.: Музика, 1995.

Резюме

У статті розглядаються особливості розвитку скрипкового мистецтва в Україні XVIII – початку XIX століття.

Summary

The development of the violin art in the Ukraine in the XVIIIth – of the beginning XIXth century are considered in the article.

УДК 792:82-2(477), „1920-1929”

Л.Л. Процик

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В СТРУКТУРІ ІДЕЙНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ

На початку ХХ століття, у зв'язку із соціальними трансформаціями в суспільстві, в Україні посилювалася політична боротьба. У цьому контексті український театр стає ареною ідейно-політичних

протистоянь: у середині самого театру, у відповідності до загального політичного розмежування сил відбувається процес диференціації, згуртування політичних структур та ідеологій. Тенденції буржуазності, помітні в українському театрі 90-х років XIX століття, перетворились у досить виразне явище. Боротьба розгорталася не лише за подальшу долю українського театру, а й за використання його різними суспільними групами у своїх класових інтересах.

Актуальність зазначеної проблематики обумовлюється численними публікаціями, в яких по-різному висвітлюється роль та напрями діяльності українських театральних колективів, зокрема аналіз стану української театральної культури 20-х років XX століття присвячували свої праці Л.Белецька, В.Василько, О.Красильникова, Ю.Станішевський та ін., в яких розкривалися загальні тенденції розвитку українського мистецтва. Незважаючи на наявність досить строкатих за глибиною та тематикою наукових досліджень, дана проблема поки що не стала предметом спеціального історичного та культурологічного аналізу. Цим і зумовлено вибір теми нашої статті.

Усі дослідники зазначеної вище проблеми відмічали, що театральне життя України 20-х років XX століття відбувалося під гаслом творчих взаємин та пошуків, долання градацій між крайнощами: романтизмом і реалізмом, драмою й комедією, експресіонізмом та формалізмом. Творчий акцент робиться на психологічній драмі – саме цей жанр здобув поширення в українському театрі на обраному нами відтинкові історичного часу.

Але український театр все ще залишався на напівлегальному становищі, будучи небажаним для уряду, й тому всіляко переслідувався. Продовжував діяти Емський указ Олександра II (1876 р.), що забороняв українські вистави й друкування українських текстів до нот. За словами С.Єфремова, цей указ „засуджував на смерть письменство одного з найбільших слов'янських народів”. Проти нього (указу) протестував М.Драгоманов, звертаючись до Міжнародного конгресу літераторів у Парижі (1878 р.) й у Відні (разом із М.Павликом у 1881 р.), але він залишався чинним аж до 1905 року, коли під впливом неодноразових звернень української громадськості й за спеціальною рекомендацією Російської Академії наук його скасував царський уряд, виходячи з жовтневого маніфесту царя Миколи II [1; 236].

Таким чином, численні обмеження, застосовувані щодо українського театру та драматургії, зводили нанівець будь-які спроби збагатити тематику вітчизняної сцени. Українські театральні трупи продовжували мандрувати від міста до села; спроби ж їхніх керівників осісти у великих містах на постійне мешкання зустрічали незмінне заперечення влади, та й у самих колективів бракувало матеріальних засобів для оренди приміщень. Давнє обмеження – грати в один вечір українську й російську п'єси – змушувала антрепренерів тримати зайвих акторів, що виступало відчутним гальмом матеріально незабезпеченому театрові. Свавілья місцевих урядовців ставило керівників навіть найпотужніших труп у залежність від їхнього настрою, примх, а часто й елементарного невігластва.

До української драматургії цензура ставилася особливо прискіпливо: п'єса могла мати дозвіл до друку й бути забороненою до постановки. Останнє стосувалося так званих „народних вистав”, що перебували за межами дозволеного репертуару.

Прогресивні сили українського театру рішуче опиралися політиці придушення рідної культури, обстоювали ідею демократизму й народності мистецтва, прагнули збагачення сценічного репертуару. Носіями кращих традицій вітчизняного демократичного театру виступали потужні тоді трупи Кропивницького, Саксаганського, Карпенка-Карого, Садовського, а також Гайдамаки, Сабініна, Суслова.

Розвиток вітчизняного театру початку XX століття відбувався в контексті загальних закономірностей розвитку світової культури. Період після Світової війни та Жовтневого перевороту 1917 року характеризується суттєвими політичними зрушеннями й у самій Україні.

„Аж ось вибухнула революція... Можна собі уявити, – згадує В.Винниченко, – що почуло недодушене, затоптане, понижене українство, коли залізна рука спала з його горла, коли воно могло

підвестись, умитись, людськими, не запльованими очима глянути в очі таким же людям, рівним, дружим, радісним... Й зразу одпали всі інші способи увільнення, всі орієнтації на зовнішні ворожі до Росії сили. Український сепаратизм тоді помер разом з причиною, що породила його. Українство тепер орієнтувалось тільки на Всеросійську Революцію, на перемогу справедливості, на здобуті права всякого поневоленого. За 250 років перебування у спілці з Росією українство вперше... почувало себе в Росії д о м а, вперше інтереси цієї колишньої в'язниці стали близькими, своїми" [2;31-32].

Це духовне піднесення знайшло своє втілення в тому небаченому розвитку культурних пошуків, які, охопивши всю Україну, породили чимало могутніх талантів. Тоді, як і в наступні десятиліття, культурний поступ нашого народу відбувався в універсальному гуманістичному контексті, спираючись на загальнолюдські ідеали, але матеріалізуючись у національних жанрових формах.

Найрельєфніша риса культурного процесу – соціальна активність – уповні виявилася вже у 20-ті роки. Вона знайшла своє відображення у світоглядних пошуках українських філософів, й, передусім, у царині філософської антропології та екзистенційних роздумів, примножуючи творчу традицію таких діячів вітчизняної культури, як М.Коцюбинський та Леся Українка. Зазначене наклало свій відбиток й на явища художньо-мистецького життя.

Після Лютневої революції 1917 року було утворено об'єднання „Український національний театр”, організаторами якого стали В.Винниченко, Д.Антонович та М.Старицька. Програма діяльності нового театру орієнтувалася винятково на культурну мету. Репертуар національного театру, ґрунтуючись на мистецьких принципах М.Садовського, спирався, передусім, на твори М.Старицького, М.Кропивницького та Б.Грінченка.

20-ті роки ХХ століття позначились піднесенням національної самосвідомості. Значення останньої посилювалося в усіх сферах вітчизняної науки та культури, а також власного державотворення. Розширювалися горизонти побутування української літературної мови. Вона вивчалася як державна, загальнообов'язкова навіть у військових навчальних закладах (Харківська школа червоних старшин тощо). Практикувалося опанування рідною мовою діалектної. Особливо успішно розвивалися українська наукова мова й термінологія, пропаговані через різноманітні словникові видання. З-під пера українських поетів, прозаїків, драматургів, публіцистів, літературознавців, вчених багатою українською літературною мовою виходили твори справді світового виміру. За допомогою вітчизняної наукової думки рідною мовою здійснювалися визначні відкриття у природничих та точних науках.

Українська мова, література й духовна культура загалом вивчалася в університетах Києва та Кам'янця, на історико-філологічному факультеті у Полтаві тощо. В усіх вищих навчальних закладах було засновано кафедри української мови, історії та права. Наприкінці 1918 року створена Українська Академія наук, державна Українська Археологічна комісія, Державний Архів, Археологічний Комітет й інші наукові установи. Зазначені нововведення відбувалися ще в період діяльності Центральної Ради, ліквідація якої призвела до тривалої паузи в культурному житті українського народу.

Для пореволюційних років характерною, як відомо, стала політизація всього мистецького життя. Колізії політичної історії й соціального буття були головним об'єктом мистецтва. Образи революційної епохи, позначеної небаченим досі рівнем народоприсутності в історії, в багатьох художників молодшої країни ототожнювалися з масовістю й монументальністю вистави, з могутнім вражаючим видовищем.

У січні 1919 року Тимчасовий робітничо-селянський уряд України ухвалив постанову „Про передачу всіх театрів та кінематографу у відання відділу освіти”. 15 березня того ж року в Києві націоналізовано міську оперу й перейменовано її на Державний оперний театр УРСР ім. К.Лібкнехта. У травні 1919 року вперше в історії української культури була створена Державна українська музична драма у Києві. 1920 року Г. Юра заснував „Театр ім. І. Франка”, а в березні 1922 року постав „Березіль” Л.Курбаса. Згодом Державний оперний театр перейменовано на Перший театр Української Радянської республіки ім. Т.Г. Шевченка, театр Соловцова – на Другий

театр Української Радянської республіки ім. В.І. Леніна; Міський театр – на Оперу Української Радянської Республіки ім. К. Лібкнехта; Молодий театр – на Перший молодий театр Київської Ради робітничих депутатів.

1917-1920 роки в Україні були надто складними й несприятливими для адекватного розуміння суспільних реалій значною частиною працівників театру. Чимало творчих колективів розпадалося, незважаючи на наявність здібних виконавців, діяльність яких залишалася корисною, а іноді навіть практично значно відчутнішою за роботу, здійснювану визначними мистецькими об'єднаннями. Зокрема, на нашу думку, заслуговували на увагу деякі харківські театри: Героїчний (російський), очолюваний режисером Г.Авловим; Український радянський театр під керівництвом Л.Сабініна – діяча дореволюційного українського театру; Театр губвійськкому, утворений з акторів колишньої трупи М.Синельникова й ним особисто очолюваний; Народний театр, на чолі якого певний час перебував П.Саксаганський; театр імені Г.Михайличенка, під керівництвом М.Терещенка. До цього переліку правомірно залучити і „Молодий театр” у Києві. Тож, як бачимо, сфера духовної культури була репрезентована строкатою палітрою мистецьких сил. Продовжувала функціонувати стара еліта, у тому числі й в роки Громадянської війни, що займалася антибільшовицькою політичною діяльністю. Проте пристрасно прагнула культурницької праці молодь вищих навчальних закладів, створюючи навколо наболілих проблем суспільства атмосферу творчого ентузіазму. Характерною рисою умонастрою молодих культурних сил стала нетривка пов'язаність із традицією, гостра потреба пошуку якісно нових форм життєвої поведінки й світоглядних цінностей. Зазначений історичний епосі були притаманні зневага до умовностей, демонстративна простота поведінки, загострена потреба в створенні небачених ще мистецьких форм.

Різка зміна політичних орієнтирів в республіці вплинула на подальший життєвий шлях вітчизняних театрів, зумовила драматизацію соціального змісту сценічних дійств. „Вибірковість” репертуарної афіші стала невід'ємною складовою феномену політизації театру. Політичний театр у Радянській Україні, народжений як естетичне явище у руслі „європеїзації” національного мистецтва, активно апробовував авангардистську полістилістичність у драматургії, в тому числі й у виражальних засобах і прийомах сценічної інтерпретації.

„Одною із характерних ознак театрального життя доби непу, – писав П.Рулін, – є широка різноманітність репертуару театрів, що мусили ні на хвилину не забувати про потребу притягти до себе глядача, та й поза тим театри випробовували різні шляхи, не знаючи, куди саме треба зорієнтувати свою роботу в нових умовах” [3; 32]. Винаходились численні драматичні антрепризи з „ходовим” репертуаром, насиченим фарсами й дрібнобуржуазними мелодрами, розрахованими на смаки „непманів”. Створювалась безліч різноманітних розважальних театрів-кабаре, вар'єте й відверто халтурних опереткових колективів. „Немає такої щілини на Україні, звідки б зараз не стирчала опереткова трупа, – констатував наприкінці 1924 року критик І.Туркельтауб. У столиці, Харкові, нинішнім літом було їх навіть дві. Вся Україна, включаючи і Донбас, переповнена халтурними оперетковими трупами” [4; 5].

Перша чверть ХХ століття в українській культурі позначилася інтенсифікацією якісних мистецьких пошуків та плюралізмом творчих концепцій – від орієнтацій на елітарне „чисте” мистецтво до побудови народної культури, культури для мас. На цьому етапі національного культурного Відродження керівництво театральних колективів проголосило прагнення наблизитися до робітничих мас й запропонувало справді революційний репертуар.

Все більшої популярності набував театр ім. І.Франка, заснований 1920 року у Вінниці. Його творчий стрижень утворила частина трупи „Молодого театру”, що залишила театр ім.Т.Шевченка (Г.Юра, П.Самійленко, О.Ватуля, О.Юра-Юрський) та актори Нового Львівського театру (А.Бучма, М.Бенцаль, В.Калин, М.Крушельницький, О.Рубчаківна). Очолив новий театр Г.П.Юра. Пізніше до колективу вступили Т.Юра, Ф.Барвінська, Г.Борисоглібська. Театр ім. І.Франка успішно виступав у Вінниці, Черкасах, Смілі, гастролював у Донбасі, а з 1923 по 1926 рр. працював у Харкові, й відтоді залишався мистецькою окрасою міста.

Інша група акторів колишнього „Молодого театру”, очолювана О.Курбасом, започаткувала

„Кийдрамте” (Київський драматичний театр), що виступав у Білій Церкві, Умані та інших містах. У 1922 році на базі зазначеного колективу утворився „Березіль”, художнім керівником якого й став О.Курбас. Тут згуртувалися досвідчені майстри (І.Мар’яненко, А.Бучма) й перспективна творча молодь (В.Чистяков, Ф.Радчук, С.Бондарчук, П.Нятко, Г.Козаченко, Л.Криницька, пізніше – Н.Ужвій, М.Крушельницький, С.Федорцева, Б.Тягно, В.Скляренко).

Із середини 20-х років в українському сценічному мистецтві функціонували вже дві системи: одна з них тяжіла до форм театру прямих життєвих відповідностей (Гнат Юра); друга – виступала під прапором „лівого” мистецтва й утверджувала на сцені умовні форми (Лесь Курбас). У режисерських інтерпретаціях класики відбувалося конкурентне змагання „традиційного” і „лівого” театрів. Із 1922 року головним ініціатором експериментальних пошуків в українському театрі стало мистецьке об’єднання „Березіль” (МОБ), очолюване Л. Курбасом (1887-1937рр.), що являло собою розгалужену мережу творчих „майстерень” та „станцій”, репрезентантів широкого спектру художніх ідей й різних естетичних орієнтацій.

Авангардистсько-модерністські тенденції привели Курбаса до створення театру „символічних форм”, своєрідного театру-студії, призначення якого полягало в утвердженні нових мистецьких ідеологем. Театр ім. І.Франка обрав шлях „репертуарного театру”, проголосивши себе прямим спадкоємцем реалістичних традицій театру корифеїв. Саме їх реалістична програма виявилась спроможною розкрити сутнісні явища українського театрального Відродження.

28-29 березня (з продовженням 15-16 квітня) 1927 року пройшов Перший Всеукраїнський театральний диспут, засідання якого починалися о 8 год. ранку й закінчувалися о другій годині ночі. Головними суперниками тут були Г.Юра (театр ім. І.Франка) з його орієнтацією на психологічну реалістичну драму, й Л.Курбас, з його авангардистським розумінням театру. Попереду були ще визначні вистави Л.Курбаса за М.Кулішем „Народний Малахій” та „Мина Мазайло”, але починалася вже нова епоха, де ідеям Л.Курбаса не залишалося місця. Невідворотно насувався вал репресій, який захопив разом з іншими талановитими українськими митцями й видатного реформатора українського театру.

Якщо перший період розвитку українського театру (перша половина 20-х рр.) характеризується прагненням відходу від побутовізму, розважальності, то в другому (друга половина 20-х рр.) спостерігаємо посилення тенденції до синтетизації театральної дії (акцент на цілісність задуму, ідеї, співвідношення акторської гри й режисерського вирішення, пошук оптимальної художньої форми тощо). До того ж слід зауважити, що в другій половині 20-х років поліпшилися соціальні умови діяльності творчих колективів (вплив нетривкої українізації, реформування законодавства, умов праці й побуту акторів тощо). Активізувалося формування й реформування театральних труп, з’явилися перші стаціонарні театри в Києві, Одесі, Харкові, Миколаєві, Чернігові. Ознаки соціально-політичного впорядкування позитивно вплинули на підвищення якості акторської гри – аматорство поступається місцем професіоналізму.

Загалом для післяреволюційного десятиріччя характерним є стан культурно-мистецького пошуку, що сприяв утвердженню нових світоглядно-гуманістичних ідеалів та їх втіленню в театральній практиці нової доби, що, з точки зору історико-культурної, можна кваліфікувати як якісно новий етап розвитку вітчизняної театральної культури, позначений практичним втіленням мистецьких програм естетики авангардизму й традиціоналізму.

Тогочасна українська драматургія репрезентована іменами В.Винниченка, О.Олеса, М.Куліша, Г.Юри, Л.Курбаса, І.Микитенка, В.Василька.

У 20-х рр. простежується еволюція експресіоністського світобачення в українській театральній культурі, розпочата на рубежі XIX-XX століть естетикою неоромантизму з його прагненням бачити духовне й абсолютне крізь зовнішнє і мінливе, проникати в глибинні стани людської душі, що згодом і підготувало ґрунт для утвердження експресіоністської художньої концепції в театральному мистецтві. В межах експресіонізму, як провідної філософсько-світоглядної течії в українській художній культурі, розглядалися загальнолюдські, екзистенційні проблеми буття, життя і смерті, болю й страждання, злочину і кари, добра і зла, спокути і

очищення, відповідальності за кожен крок. Саме в театральному експресіонізмі „етнографічна” людина стала предметом зображення людини взагалі: традиційний демократизм українського театального мистецтва з його домінуванням „мужичих” образів органічно поєднався з прагненням „спростити” індивіда до елементарних основ людського, до цілісної „родової” людини з природними реакціями.

У цей же період формується самобутня українська драматургія, співзвучна за змістом та творчими пошуками новій суспільно-історичній реальності. Характерними рисами української експресіоністичної драматургії стають глибокий психологізм та ліризм. Сюжет драматургічної прози будується не стільки на послідовності подій, скільки на зміні переживань, коли автор немовби зливається з героєм (М.Куліш, Я.Мамонтов, І.Дніпровський, І.Микитенко, В.Винниченко, О.Олесь та ін.).

Отже, український театр 20-х років XX століття розвивався в умовах внутрішніх соціополітичних трансформацій, але й одночасно у контексті загальних закономірностей культурного поступу людства. На нашу думку, правомірно констатувати два періоди розвитку тогочасного українського театру досліджуваного періоду.

У першій половині 20-х років домінує творчий пошук позицій між романтизмом та реалізмом, експресіонізмом та формалізмом. Друга половина 20-х років позначилась протистоянням прихильників традиціоналізму (так звані „праві” – шевченківці, заньківчани, франківці) та експерименталізму („ліві”, репрезентовані театрами Л.Курбаса, М.Терещенка).

Джерельні приписи

1. Емський указ // Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Громяк, Ю.А. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997.
2. Винниченко В. Відродження нації: В 3 т. – Ч.І. – Репринтне відтворення видання 1920 року. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1990. – 348 с.
3. Рулін П. Завдання історії українського театру. – К.: Вісник українського театального музею, 1929. – С. 32-33.
4. Туркельтауб І. Оперетта на Україні // Жизнь искусства. – 1925. – № 4.

Резюме

У статті досліджується процес розвитку українського театру 20-х рр. XX століття в умовах соціально-політичних трансформацій у суспільстві, що поглибили протиріччя на шляхах його розвитку.

Summary

There is the process of the development of the Ukrainian theatre of the 20th years of the XXth century is investigated in the article which occurred in the conditions of the social-political transformations in the society, what has caused the disagreements in the choice of the directions of the development of the Ukrainian theatre.

УДК 347.783:94(477)

Л.В. Крайлюк

ПОЛІСТИЛІЗМ ПРИКЛАДНОЇ ГРАФІКИ НІЛА ХАСЕВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ У 30-х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

Однією з ознак сучасного арт-мислення є полістилізм, як одночасне існування кількох стилістичних напрямів у певній галузі образотворчого мистецтва або творчості окремого художника. Явище полістилізму поширення набуло у XX сторіччі, хоча окремі його прояви

з'явилися раніше. Початок минулого століття з його творчими новаціями та діалогом, із давніми традиціями розкриває широкий діапазон стилістичних нововведень. Особливо сприйнятливою для експериментів стає графіка, завдячуючи своїй пластичності, масовості, оперативному реагуванню на події.

В історії українського мистецтва 30-ті роки ХХ століття характеризуються розвитком журнальної та ужиткової графіки. Зростає кількість періодичних видань, розширюється їх тематика. Сама специфіка графічної мови з її обмеженістю виражальних засобів сприяли стилістичній поліфонії. Ось чому багато графіків, окриплених ідеєю зближення мистецтва з народом, співпрацювали з періодичними виданнями.

Серед цих постатей важливе місце належить Нілу Хасевичу, творчість якого в 30-х роках у галузі оформлення друкованих видань є надзвичайно цікавою. Його особистість й сьогодні привертає увагу дослідників: мистецтвознавців Р.Яціва [3], О.Лагутенко [1, 2], О.Загаєцьку [18], О.Калітовську [14], істориків та краєзнавців А.Карп'юка [9], А.Вакулку [13] та ін.

Зокрема, Р.Яців відзначав активну роль художника в пропагуванні ужиткового мистецтва в міжвоєнному двадцятилітті у контексті функціонування мистецького гуртка „Спокій” [3; 127]. Детально продумана інтелектуальна програма художнього просвітництва українців наповнювалася реальним змістом у співпраці з українськими виданнями.

О.Лагутенко в монографічних роботах „Українська графіка першої третини ХХ століття” [1] та „GRAFIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття” [2] присвячує творчості Н.Хасевича одне речення: „Художник Ніл Хасевич теж працював за кордоном, у Варшаві, належав до гуртка „Спокій”, але його екслібриси демонструють безпосередній зв'язок з києво-харківською школою ксилографії 1920 років” [2; 164].

Л.Крайлюк акцентує увагу на співпраці художника з часописами „Волинь” [5] та „Шлях” [6].

Відзначимо, що співпраця Н.Хасевича з періодичними виданнями Західної України була багатогранною, проте у даний час вивчена лише частково і сьогодні вимагає реконструкції, унаочнення та конкретизації. Тож метою дослідження є виявлення й інтерпретація графічного оформлення митцем часописів „Ватра”, „Волинське слово”, „Шлях” та календаря „Рільник”.

Ніл Хасевич як теоретик і практик надавав величезного значення виховній та естетизуючій ролі прикладної графіки. Про це свідчить, зокрема, його стаття „Про графіку”, надрукована в першому номері „Волині” [4]. Важливу роль у зверненні художника до оформлення часописів відіграли й особисті стосунки з українськими громадськими та релігійними діячами С.Скрипником, А.Лівицьким, У.Самчуком. Спогади сучасників дозволяють доповнити творчий доробок Ніла Хасевича. Зокрема, О.Крищук згадує, що бачила оформлений художником календар „Рільник”, виданий у Львові [9; 9].

У волинському календарі „Рільник” на 1939 рік оформлення титульної сторінки містить внизу зліва підпис Н.Хасевича [7]. Цей твір є одним із не багатьох збережених кольорових дереворитів графіка. В подібному стилі виконано обкладинку календаря „Рільник” на 1936 рік; ймовірно вона також могла належати Н.Хасевичу.

Обкладинка календаря є синтетичною багатоплановою композицією (іл. 1), де органічно поєднуються дві сюжетні лінії, пов'язані з філософською категорією часу. Перша з них – тема безперервної зміни поколінь. Традиційність селянського побуту асоціюється з прядкою та веретеном, дерев'яними стінами хати, вишиваними сорочками. Зображення хлопчика з книгою у батька на колінах можна розглядати як метафору майбутнього, що не мислить себе без освіти. Що ж до жіночого образу, то він домінує в пластичному композиційному вирішенні – граційний рух рук нагадує розгорнуті крила птаха. Мікрообраз нитки можна інтерпретувати як втілення розміреного часу, що пов'язує минуле і прийдешнє.

Друга сюжетна лінія звучить майже натяком – це зміна пір року, втілена у хліборобські символи. Метафоричність художньої мови сюжету вказує на генетичний зв'язок із народним фольклором – наративний коловорот сільськогосподарських робіт за вікном нагадує мотиви

прадавніх легенд. Притищує цю оповідь ніжно-сіре світле тло – адже головною є тема любові, сім'ї, родини. Лише любов непідвладна часові – її образи домінують у композиції динамічними формами, теплотою та насиченістю барв.

В оформленні титульної сторінки „Рільника” відчувається вплив нарбутівської школи – світлотінь горизонтальним штрихуванням активно моделює фігури. Теплі, вохристі кольори поєднуються з ахроматичним чорно-білим контрастом і нюансами сірих відтінків, і як акцент – теракотовий колір на жовтуватому папері створюють вишукану, рафіновану кольорову гаму.

Трактування єдності традиційного і сучасного передають й шрифтові елементи композиції – інтерпретовані устав з акцентованими діагоналями та українські скорописи, що не виглядають застарілими. Стилізація вищезазначених скорописів заслуговує особливої уваги – контрастуючи з гребінчастим штрихом та гострими формами уставу, вона пом'якшує і збагачує ритм твору.

Працюючи над оформленням „Рільника” Н.Хасевич веде пошук новачій пластичної мови, які визначалися структурою і змістом тексту. В першу чергу це стосується композиційного вирішення деревориту. Не типовою для титульних сторінок є пов'язаність шрифтових та зображальних елементів – разом вони створюють ритмізовану „килимову” площину, що надає твору асоціації з народним мистецтвом. З іншого боку, об'єктом зображення виступають не тільки етнографічні риси українського села, але й його духовні корені.

Таким чином, на форзаці календаря „Рільник” митцю вдалося синтетично поєднати історичну пам'ять українців із новітніми поглядами ХХ століття. Подібні завдання ставилися графіком і в співпраці з релігійно-громадським часописом „Шлях” – виданням Товариства ім. П.Могили, що виходив друком у Луцьку (1933-1939 рр.). У ньому висвітлювалася не лише релігійна, але й політична, історична, культурологічна тематика. Авторство логотипу, який використовувався редакцією до 1937 року, наразі невідоме.

Натомість логотип, створений 1937 року, підписаний повним прізвищем – Н.Хасевич [7]. Графік свідомо відмовився від ілюстративності, адже в його композиції домінує шрифтова частина, натомість зображувальні елементи подані досить умовно (іл. 2). Композиція твору виразно архітектонічна. Масивна смуга в нижній частині гравюри, слугуючи чорним тлом для шрифтового ритму, нагадує міцний фундамент будівлі. Основний – з використаних автором шрифтів – інтерпретація курсиву чорним кольором на світлому тлі – надавав логотипові сучасного звучання.

Дорога, яку ми бачимо на логотипі – широка, відкрита та осяйна – отримує багатогранне значення символу. Філософський зміст твору був дійсно зрозумілий широкому колу читачів, адже спрямованість на духовне самоудосконалення є метою кожного українця-християнина. Шлях, що простягається перед читачем, виразно оптимістичний, незважаючи на скромні зображувальні засоби.

Образ дороги, що веде до церкви, автор використовує не лише в логотипі часопису „Шлях”, але й в одному із найкращих своїх екслібрисів о.Около-Кулака. Екслібрис, створений одночасно з логотипом і представляє шлях, вже пройдений, важкий і тернистий – про що свідчить стомлена постать паломника. Метафора в цьому випадку викликає гаму різних асоціацій, але незаперечною в обох творах залишається віра у вищу справедливість обраного шляху.

Звертає на себе увагу невелика (розміром 80 на 100 мм) ілюстрація під назвою „Різдвяна ніч” у січневому номері „Шляху” (іл. 3). Про авторство Н.Хасевича свідчать ініціали „Н.Х.” у нижньому правому куті. Композиція незвична за рахунок високої лінії обрію – глядач сприймає краєвид українського села ніби з висоти пташиного польоту. Динамічний діагональний акцент гравюри створюють промені Віфлеємської зірки, що падають на селянську хатину зі святково освітленими вікнами. Контраст – протистояння чорного і білого – драматична основа майже усіх графічних робіт Н.Хасевича; в різдвяній ілюстрації він здійснюється майже відверто, пом'якшуючись каскадом моделюючих ландшафт дрібних чорних штрихів. Застосований автором композиційний прийом підвищення лінії обрію символізує особливість, неординарність

сприйняття надзвичайної Події.

Реалістичне вирішення „Різдвяної ночі” властиве багатьом ілюстраціям Н.Хасевича. Графічна заставка, що оздоблює першу сторінку січневого номера „Шляху” (1939 рік), на наш погляд, є однією з перлин української графіки (іл. 4). У невеликому розмірі і тривіальному сюжеті – звичайна сільська хатинка – виражена симфонія почуттів. Мініатюрний пейзаж оспівує вічне єднання створеного людиною і Богом. У ньому абсолютну цінність має кожна натхненно вирізьблена рукою майстра мікроструктура. Щось лірично-щемне, незбагненне, те, чого не можна передати словами, прочитується в чорно-білому ритмі реалістичного зображення.

Подібний стиль можна побачити і в деревориті „Ілюстрація”, що зберігся завдяки каталогу IX виставки мистецького гуртка „Спокій” [16]. Постаць дівчинки органічно пов’язана з оточуючим пейзажним середовищем. Разом вони створюють гармонійне ціле, метафору пантеїстичної єдності людини і природи. Класична врівноважена композиція, філігранне володіння різцем – усі ці якості, якими безперечно володів майстер, відзначала тогочасна польська мистецька критика, зокрема Т.Лешнер: „зі здоровою експресивністю зв’язує наш графік органічно ясність композиційного укладу, будова його екслібрисів є суцільна, проста, шляхетна у своїх пропорціях, поважна архітектонікою ритму... під оглядом фінезійности ритму наблизився Хасевич до італійця Цеттія, хоча його різні більше суворі, як суворішою є словянська душа від соняшної латинської душі” [11; 5].

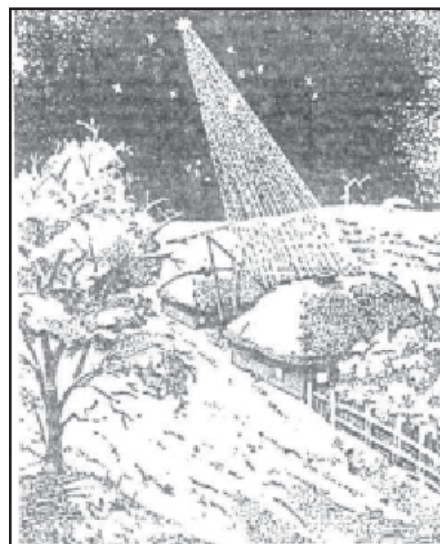
1939 року Н.Хасевич оформлює три титульні сторінки для часопису „Шлях”, присвячені роковинам Т.Шевченка та Великоднім святим. Специфіка часопису, розрахованого на воцерковлену частину волинського суспільства, передбачала традиційний підхід до висвітлення у графіці урочистих подій. Разом із тим, класичний стиль титульних ілюстрацій митця несе виразно національний, не позбавлений модерністських рис, характер. Досягає художник цього



іл. 4



іл. 3



по-різному. Так, у деревориті, присвяченому Кобзареві, в багатопланову композицію введені



рядки „Заповіту”, виконані інтерпретованими українським скорописом (іл. 5).



Неопримітивізм не захоплював Н.Хасевича, але ця титульна сторінка виявляє зв'язок із народними стосується вирішення, зображення

Акцентом Т.Шевченка півфігурному плані. на другому теми: кобзар в в неволі та – Катерина з на дальньому над Дніпровими



сільського краєвиду. Розлогий наратив графічної композиції навіює асоціації з лаконічнішим

дереворитами. Це композиційного де площинність поєднується з багатоплановістю та багатосюжетністю. слугує портрет у динамічному розвороті на передньому Діагональний картуш плані ілюструє три оточенні селян, козаки улюблений образ поета немовлям на руках. І плані – могила Кобзаря хвилями та фрагмент

екслібрисом Т.Лешнера, виконаним художником у 1938 році.

Усі ці сюжетні групи поєднуються між собою за допомогою ритму, який, попри класичну



довершеність, саме „філософією етномислення” [17; 95] виявляє певну спорідненість із



народним дереворитом. Твір майстра репрезентує, за визначенням О.Петрової третій, найвищий рівень діалогу мистецтва з традицією, для якого властивим є „послаблення детермінуючої ролі



фольклорної образотворчості” [17; 95]. Тобто зв’язок з етнотрадицією у його творчості відбувався за принципом „духовного резонансу”.

В оформленні титульних сторінок інших номерів „Шляху”, а саме Великодніх заставках, вирішених у лаконічному стилі, навпаки, не існує жодних паралелей з примітивізмом. Привертають увагу українські національні строї жінок-мироносиць та діток, що вклоняються воскреслому Ісусу Христу, подані максимально лаконічно (іл. 6). Це – погляд людини індустріальної доби, про що свідчить площинний, геометризований стиль зображення. Водночас Н.Хасевич підкреслює безперервність традицій у християнському мистецтві. На наш погляд, композиція з мироносицями подібна до гравюри Г.Доре у дзеркальному відображенні, крім постаті ангела в іншому ракурсі (іл. 7).

Подібну умовність зображення можна споглядати і в титульній сторінці наступного номеру „Шляху” – композиції з воскреслим Ісусом Христом та дітками, що йому вклоняються (іл. 8). Ілюстрація багатопланова: на передньому плані зліва – постать Христа, справа, на середньому – дівчинка і хлопчик із великодніми кошиками, на дальньому плані справа – Голгофа з хрестами та трьома фігурами паломників. Розлогий сюжет, „спресований” лаконічністю інтерпретації, акумулює зашифровану в зображенні потужну енергію.

Отже, Великодні заставки Н.Хасевича, виконані для часопису „Шлях”, репрезентують умовність художньої мови, більш властиву для мистецтва плакату. Вони переконують у тому, що традиційні сюжети можна безліч разів інтерпретувати, збагачуючи стилістику релігійного мистецтва.

У Рівненському обласному архіві серед періодичних видань 30-х років ХХ століття знайдено ще два твори прикладної графіки Н.Хасевича – логотип та ілюстрацію до юнацького часопису „Ватра” [10]. Про авторство логотипу свідчить надпис: „Мистецьке оформлення мистця-маляра Ніла Хасевича”. Часопис вперше видрукований „Молодою громадою” – Найвищим Учнівським Органом Української гімназії у Рівному в січні 1935 року. Одне з перших на Волині видання для підлітків невеликого формату, видруковано на дешевому папері. „Ватра” висвітлювала діяльність учнівських гуртків та об’єднань, друкувала поезію і прозу, цікаву молодим читачам. На жаль, в архіві знаходиться лише один примірник; достеменно невідомо, чи видавався часопис надалі.

Спрямований на молоду читацьку аудиторію, Н.Хасевич створює авангардний і найкращий в усій своїй творчості логотип (іл. 9). Дуже динамічна композиція „Ватри” поєднує діагоналі шрифтових елементів і пружний S-подібний абрис полум’я. Вона втілює образ світу, що постійно трансформується. Якби не кілька дитячих постатей, поданих узагальнено, логотип можна було б назвати абстрактно-шрифтовою композицією.

Хоча художник практикував техніку обрізного деревориту, в даному випадку він застосував улюблену своїм учителем, професором варшавської академії В.Скочилясом білу лінію на чорному тлі [19; 49]. Через контрастне зіставлення білого і чорного відчувається емоційно-піднесений, драматичний вплив напіваабстрактного графічного твору.

Логотип „Ватри” – зразок досконалого пластичного вирішення, де доцільність та кончність кожного елементу, штриха, скупість зображувальних засобів сприяють реалізації задуму. Оригінальність та естетичні якості шрифту також заслуговують високої оцінки. Твір вкотре доводить твердження Т.Лешнера, що „під оглядом уміння зв’язувати напис з рисунком, становить Хасевич виняткове явище. Його хист у цій ділянці дає право порівнювати графіка з найбільшими мистцями екслібрису” [11; 6].

Зазначимо, що ілюстрація до „Ватри” (іл. 10) виконана в техніці деревориту. В пейзажі з млином на дальньому плані і вигином річки на передньому, як і в титульній сторінці, застосовано білу лінію на чорному тлі. Чітка геометризація пейзажних елементів, дещо пом’якшена гребінчастим різнофактурним штрихуванням та плавним вигином хмар, є унікальною у графіці Н.Хасевича. Очевидно, що вона викликана пов’язаністю з логотипом, вимогою єдиного стилю видання. Цей дереворит є єдиною спробою митця в кубізмі. Логотип та ілюстрація „Ватри” цікаві тим, що

розширюють стилістичну палітру графіки Н.Хасевича. Виразність його дереворитів, спресована енергія є засобами, здатними найадекватніше виявити вагомість змісту друкованих творів.

За мистецькою вартістю та новаторством логотип видання „Ватра” дорівнює кращим зразкам української книжкової графіки першої половини ХХ століття. Лаконізм та чітка геометризація образів зближують „ватрівську” графіку з неокласицизмом Я.Музики (екслібрис М.Шипайла) [1; 182]. Можна засвідчити і певні аналогії з конструктивізмом у творах прикладної графіки С.Гординського, Л.Геца [1; 183], при цьому полістилізм волинського митця досягає найоптимальнішого, на наш погляд, результату. Як і логотип, ілюстрація є вишуканим і надзвичайно естетичним вираженням таланту художника.

У 30-х роках Ніл Хасевич був членом Волинського Українського об'єднання (ВУО), а в 1935 році обраний крайовим делегатом на з'їзд ВУО, легальної просвітянської організації, що займалася бібліотеками, спортивними та науковими товариствами. Об'єднання видавало громадсько-політичний тижневик „Українська нива”, що друкувався у Луцьку. З 1937 року газета перейменовується у „Волинське слово” [13; 17]. Світоглядна сутність цього поліграфічного продукту акцентована саме через його логотип – лаконічний, виразний, сміливий.

На нашу думку, авторство нового логотипу належить Нілу Хасевичу (іл. 11). Про це свідчить інтерпретація курсиву, що нагадує шрифт із титульної сторінки календаря „Рільник”. Художник свідомо відмовляється від будь-якого декору – ідеально віднайдений ритм літер і смуг створює поліфонічний графічний акорд. Отже, мінімальною кількістю засобів автору вдалося віднайти вражаючий ефект і, що найважливіше, композиція сприймається надзвичайно цілісно. Варто відзначити пропорційність елементів логотипу, що справляє враження монолітності твору.

Ніл Хасевич в оформленні волинського часопису дозволив собі віртуозну гру – у кожному слові чергуються літери, виконані двома різновидами шрифтів – гротескним та геометризованою інтерпретацією уставу. Ритмічного контрасту композиції надає акцентовано пом'якшений варіант курсиву. Геометричні графеми літер, підсилюючи виразність та читабельність логотипу, несуть у собі образне втілення сучасності.

У логотипі „Волинського слова” художник мовою ритмів і форм віддзеркалює зміни парадигм розвитку українського суспільства. Переглядаючи тогочасну періодику, можна зауважити аналогічний рівень культури шрифтової композиції у варшавських виданнях, присвячених графіці [15].

Віднайдені зразки прикладної графіки Н.Хасевича (особливо календар „Рільник” та логотипи часописів „Ватра”, „Волинське слово”) розширюють діапазон стилістичних новацій в оформленні української періодици. Твори прикладної графіки художника відрізняються розмаїтістю та адекватністю стилістичного вирішення – тяжіння до пластичних експериментів збігається в часі зі зверненням до набутовської традиції. Це стосується як екслібрисів, так і дизайну поліграфічної продукції.

У розширенні стилістичної палітри митця 30-х років варто виділити два напрями: конструктивізм та неопримітивізм. Перший репрезентує оформлення „Ватри” і „Волинського слова”. Другий втілюється в титульній сторінці „Рільника”. Часопис „Шлях” демонструє одночасність застосування обох підходів у залежності від тематичного спрямування змісту. В часовому розгортанні варто відзначити паралельність застосування різноманітних стилів у царині прикладної графіки Н.Хасевича 30-х років.

Звичайно, розмаїтість стилів не позначена значними контрастами, що, зрештою, рідко зустрічається в творчості одного художника. Усі розглянуті твори об'єднує індивідуальний код, у якому відчувається неординарна особистість.

Підкреслимо, що художник володів потужним арсеналом мистецьких засобів, його мова багата та яскрава. Активний діалог традиції з новими європейськими течіями, що став визначальним для мистецтва ХХ сторіччя, знайшов гідне втілення у його графіці. Наративність і лаконізм, реалістичне бачення й активна стилізація, елементи кубізму, конструктивізму і неопримітивізму – все це можна знайти в творах графіка, призначених для широкої читачкої

аудиторії. Вибір стильового напрямку визначався різнотипністю певних груп реципієнтів.

Митцю вдалося віднайти оптимальний варіант співвідношення таких протилежних категорій, як масовість та елітарність для логотипів та ілюстрування друкованих видань. Віртуозна гра зі стилями балансує на межі, що дозволяє уникнути банальних повторень і карколомних експериментів, незрозумілих для не обізнаних. Оформлення часописів та ілюстрації Н.Хасевича, як продукт, створений для масового споживача, мали завдяки високому професійному рівню художника велике значення для загальноестетичного розвитку нації. Якщо екслібриси доступні вузькому колу поціновувачів мистецтва та інтелігенції, то твори, виконані для часописів, розширювали світоглядні горизонти мільйонів українців. Графіка Ніла Хасевича дозволяє наблизити мистецький рівень волинських періодичних видань 30-х років XX століття до найкращих європейських зразків.

Варто зазначити, що полістилізм минулої епохи став підґрунтям новаторських пошуків у мистецтві початку третього тисячоліття, саме тому ретроспекція доробку легендарного графіка особливо важлива в час кризи системи цінностей сучасного суспільства. Світоглядна цілісність спадку Ніла Хасевича, як і його високий естетичний рівень, доповнили багатогранне явище українського полістилізму XX сторіччя.

Додатки

Джерельні приписи

1. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. – К.: Грані-Т, 2006. – С. 182.
2. Лагутенко О. GRAFHIEŃ ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття. – К.: Грані-Т, 2007. – С. 131-172.
3. Яців Р. Ніл Хасевич: акценти творчості і долі. До 90-ліття з дня народження художника // Воля і батьківщина. – Львів, 1996. – Ч. 1 (18).

4. Хасевич Н. Про графіку // Волинь. – Рівне. – 1941. – № 1.
5. Крайлюк Л. Етнічні мотиви Волинського Полісся в прикладній графіці Ніла Хасевича: на матеріалах часопису „Волинь” 1941 – 1942 років // Поліссьезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 200-210.
6. Крайлюк Л. Висвітлення духовної тематики у прикладній графіці Ніла Хасевича 1937 року // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 21-22 грудня 2006 року. – К: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – 2006. – С. 205-208.
7. Волинський календар „Рільник” на 1939 рік (накладом воєвідського товариства організацій і гуртків рільничих в Луцьку). – Луцьк, 1938.
8. Шлях: релігійно-громадський часопис для народу. – Луцьк, 1937.
9. Лицар свободи: нариси, спогади, статті: До 100-річчя від дня народження Ніла Хасевича. – Костопіль, 2004.
10. Ватра (видання „Молодої громади”, Найвищого учнівського Органу Української Гімnazії в Рівному). – Рівне, 1935.
11. Лешнер Тадей. Книжковий знак Ніла Хасевича. – Варшава, 1939.
12. Grafika polska nowoczesna. Wydawnictwo Towarzystwa Artystow Grafikow w Krakowie. – Krakow, 1937.
13. Вакулка А.Ф. Ніл Хасевич – художник-борець: „...Я б’юся різцем і долотом”. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 68 с.
14. Калітовська О. Творчість Ніла Хасевича // Сучасний художній музей: проблеми і перспективи: Матеріали науково-практичної конференції до 20-річчя Хмельницького художнього музею. – Хмельницький, 2006.
15. Grafika polska nowoczesna. Wydawnictwo Towarzystwa Artystow Grafikow w Krakowie. – Krakow, 1937.
16. Мистецький гурток „Спокій”. Каталог ІХ виставки. – Варшава, Луцьк, Рівне, Крем’янець, 1935.
17. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70 рр. XX – початку XXI ст. – К.: Академія, 2004.
18. Загаєцька О. „Ми стали волі на сторожі”: До 100-річчя від дня народження Ніла Хасевича // Образотворче мистецтво. – 2006. – №1. – С. 58-60.
19. Тананаєва Л.И. Очерки польской графики. Первая половина XX века. – М.: Наука, 1972.

Резюме

У виданні „Ватра” (1935р., Рівне) втілилися графічні інтерпретації Ніла Хасевича в царині кубізму. Заслужовують на увагу стилістичні знахідки у титулах тижневика „Волинське слово” та календаря „Рільник” (Луцьк). Співпраця Н.Хасевича із західноукраїнськими часописами демонструє широту творчих пошуків митця у таких напрямках, як неопримітивізм, реалізм, конструктивізм.

Summary

An publication „Vatra” 1935 (t.Rivne) were unique graphic interpretation Nil Khasevich in cubism for nowadays. We can pay our attention stylistic innovation in an edition „The word of Volyn” and the calendar „Rilnyk” (t.Lutsk). Cooperation of Nil Khasevich with Western Ukrainian editions demonstrates width of creative artist’s search in primitivism, realism and constructivism.

УДК 7.035(4+477)93

І.Ю. Прокопчук

КУБОФУТУРИСТИЧНИЙ ПОРТРЕТ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ

ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ століття портрет перетворився на глибоко філософський жанр, що сполучав найсуперечливіші тенденції, яскраві реалістичні індивідуальні характеристики й абстрактно експресивні деформації моделей. У новому кодексі художніх формул однією з центральних була опозиція „реальне – безпредметне”. Такі напрями у мистецтві першої третини ХХ століття, як кубізм, футуризм, супрематизм перестали копіювати реальні предмети; вони звели себе до іншої площини, що пов’язувала реальне із збагненням інтуїтивного, і це було тим зерном, із якого розвивався правдивий сучасний твір мистецтва. Оскільки художник творить „із себе”, являючи своєрідне мистецьке джерело, то головна функція його свідомості – критичне переосмислення інтуїцією власної природи. Так, через особисте перетворення зримого висувалося поняття творчого розрахунку, поєднання художніх засобів із художньою метою для абстрактної творчості. Кубофутуризм дав єдине у мистецтві за силою, гостротою вираження злиття двох світів – суб’єктивного й об’єктивного, тобто перетвореного й реального. Виникає запитання: у чому проявляється „суб’єктивність” художника при створенні портретного образу? Лише у праві добору головних, визначальних рис оригіналу або в утвердженні нової та більш широкої реальності, ніж даний „оригінал”?

У мистецтві кубофутуризму домінували дві тенденції: пошук сутності й ефективно використання у художній практиці людського духу. Реальність, про яку так багато говорили, часто, хоча й не завжди, була метафізичною. У художників-авангардистів невловима сутність асоціювалась із динамічним або віталістським розумінням космосу, і з цієї точки зору такі художники не були ідеалістами, але намагалися зобразити на полотні конкретні енергії, сили, потенції й ритми. Цікавість до індивідуальності, особистості художника мала безпосереднє відношення до пошуків сутнісної реальності, оскільки процес збагнення художником життєвих сил, властивих предмету, і в подальшій передачі їх глядачу через твір мистецтва, міг бути виключно особистим і підсвідомим; відчуття передавали лише поверхневий світ того, що ми бачимо, багато у чому тотожний для усіх людей. Відмінності виникали з „підсвідомого”, „внутрішньої необхідності”, „інтуїції” [1; 412].

Звертаючись до естетики авангарду 1910-1915-х років можна вести мову про формування уявлень про особливий зір – зір внутрішній, що здійснюється без допомоги очей. Контекстом для таких концепцій стали наукові дослідження фізіології зору, але в більшій мірі „нова містика” [2], філософія та психологія. Увага художників-авангардистів концентровалася на відкритті нових можливостей у свідомості та психіці людини. Пафос відкриття нової психіки, нового зору, нових органів відчуття й свідомості складав основу футуристичного міфу. Він сформував багато положень естетики, зокрема таких, як алогізм та абсурдизм, акцентування несвідомої механіки творчості, захоплення інфантилізмом й примітивом, цікавість до різного роду технік психічних трансформацій.

Концепція „психічної еволюції” отримала свій розвиток у кубофутуристичних портретах, де особливу роль відіграють засоби виявлення ще невідомих, несвідомих джерел нового значення та нового сприйняття. К.Малевичу належать слова: – „Бачити світ ще не значить бачити його очима, але бачити світ можна і знанням і всім єством, <...>, в нашому психічному світі фіксується нова реальна уява про сучасний стан нашого світорозуміння або ж в психічному світі мозок наш відображає, як у дзеркалі, свій реальний стан” [3; 226]. Єдине, що дає нам інше, сучасне сприйняття світу та відчуття нової реальності, це „мозковий екстракт вражень” [4; 62].

Подібний „екстракт вражень” відмічаємо й у класично-кубофутуристичному творі А.Петрицького – „Портрет Ольги” (1920 р.). Особливості його композиційної структури зумовили відтворення зовнішнього вигляду моделі, яка трактована узагальнено. Форму носа і повних губ подано цілком площинно; дещо утрировано форму очей, але разом із тим не втрачено відчуття зосередженості погляду. У подібному контексті обличчя, – особливо носу у формі конуса, й трактовці тіней навколо голови, відмічаємо подібність із кубістичними портретами П.Пікассо; однак обличчя моделі виражає ніжність, що повністю відсутнє в портретних зразках

П.Пікассо.

Зображена модель у картині зайнята музикуванням. Достеменно визначити інструмент, на якому вона грає, важко, оскільки в композиції його немає! Утім, у лінійно-площинному ритмі вгадуються абрис, схожі на форму кришки рояля [5; 17]. Музичний інструмент перетворюється на умовну категорію, умовний предмет, де вихоплюються окремі деталі – прикмета, ознака існування. Такого існування цілком достатньо для створення композиційної та ігрової інтриги, що властиво кубофутуризму.

Відмітимо, що однією з основних тем кубофутуристичного мистецтва було створення синтетичного твору, який одночасно передавав би багатоманітні відчуття і впливав на різні органи сприйняття. Таке мистецтво ставало аналогом реальності, а точніше – нової реальності. Істотне місце тут належало експериментам в синестезії (коли художники намагалися передати музикальні відчуття). Характерно, що саме музикування моделі у „Портреті Ольги”, в яких лінії й ритм, звільнені від зображальної функції, створюють свого роду візуальну музику.

У теоретичних побудовах українських художників новий живопис із простору реальних зорових образів та світу фізичних законів немов би переноситься до свідомості, психіки, а матеріальні форми картини дають лише імпульси, вихідні елементи для власних внутрішніх споглядань, що її розглядає людина. „...Відчуття ґрунтується на ритмічних властивостях (рух), на певній їх дії на наші нервові центри, які передають відчуття свідомості, ...що ж робить свідомість з одержаним відчуттям? Вона сприймає його, але судить про нього лише на підставі спогадів” [6; 143] – такі положення нового принципу сприйняття розробляв О.Богомазов. Зображення набувало тієї форми, яку мають сліди побачених образів, предметів у мозку художника, що володіє „великою сумою спогадів” [7; 144]. (Очевидно, на О.Богомазова вплинула робота Бергсона „Матерія й пам'ять”).

Перед тим, як перенести на полотно картини такі „сліди”, автор повинен був побачити їх у своїй свідомості. Подібний візіонерський елемент – „мислення очима”, розглянутий художником у теоретичному трактаті „Живопис та елементи” – від інтуїтивного настрою на хвилю „римуючого об'єкту” через усебічний аналіз його властивостей і якостей до вольової імітації свого хвилювання у картині [8; 132]. З огляду на вище наведене, по-особливому оцінюємо слова українських митців (О.Богомазова, О.Екстер, К.Васильєвої та ін.) – „очевидців незримого”, які задекларували у передмові до каталогу виставки „Кільце”, таку концепцію: „...Краса не у баченому, а у відчутному переживанні. Немає предмета, немає речі, а є щось інше, приховане, і це інше – світ взаємних стосунків, <...> світ, вловлений душею...” [9; 189]. Опосередкованим „механізмом” при такому сприйнятті ставала вже суто умоглядна ділянка – свідомість або сфера несвідомих психічних відчуттів. Д.Бурлюк багато проповідував про „очі думок” художника, який повинен писати аналіз своїх знань. Отже, як нова футуристична поезія шукала слова, якими можна бачити, „слова-очі”, „слова-руки”, якими можна творити, так само і живопис авангарду шукав „очі-свідомість”, якими можна мислити, або „очі-руки”, якими можна сприймати на дотик.

Дотикальний елемент зору, прихований у глибинах людської психіки, в мистецтві авангарду проявлявся в особливій увазі до фактури живописного твору. Такий „фактурний” компонент у новому живописі посідав істотне місце. Майже всі художники та поети так чи інакше говорять про нього і намагаються створити „фактурні речі”. Відомий арт-теоретик Н.Тарабукін називав представників новітніх живописних течій „фактуристами” [10; 28].

За думкою К.Малевича, фактура – „самоцінна сутність” [11; 41], і тому предмет робиться, „твориться”, а вільна та індивідуальна форма стає основою конструкції площин (хоча, Малевич ніколи не захоплювався фактурою картинної поверхні, його цікавили лише зображені фактури, які сприймаються умоглядно). Натомість український поет-футурист М.Семенко розглядав фактуру як поняття сукупне, передбачаючи єдність трьох елементів – „матеріалу”, „форми”, „змісту”, та вважав її „абсолютом” [12; 234].

Д.Бурлюк у статті „Фактура” одним із перших намагався дати „єдиноможливу” класифікацію

творів живопису, розуміючи під фактурою характер поверхні картини, властивості її площини [13]. Підкреслена, згущена, гіпертрофована фактура картинної поверхні відсилала вже не до зору очей, скільки до сприйняття на „сліпо”, на дотик.

До такого „зорового-дотику” звернено чимало кубофутуристичних творів й самого Д.Бурлюка. У картині „Час” (10-ті рр.) зображено реалістичне жіноче обличчя, розташоване у калейдоскопі урбаністичних форм, яке сприймається лише умоглядно. Художник намагався передати невловиме, інтуїтивне – можливо, людську пам’ять, спогади, відчуття пройдешнього в живописному просторі, збагнувши манеру насичення дотикальними об’ємами вільного простору. Живописні площини, які виступають та заглиблюються на картинному полотні, ніби витають у повітрі, позбавлені всього, що фіксувало б їх у реальному становищі, перебувають у засадничому протиріччі з принципом перспективи, тобто ліній, що збігаються в одній точці. Картина постає перед глядачем як синтез видимих вражень та уявлень пам’яті, у світі з особливим фактурним ландшафтом. У згаданій вище статті про фактуру Д.Бурлюк описував такий світ, як цілком самостійну реальність „кольорових просторів”. Деякі твори художника тих років немов би навмисно створювалися для того, щоб дослідити трансформацію зорового сприйняття у дотикове.

До числа хрестоматійно-кубофутуристичного портрету належить й інший живописний твір Д.Бурлюка – „Сибірська флотилія” (1911 р.), для якої характерним є зовсім інше, деформуюче трактування простору. У картині зображений матрос, роздроблений на фрагменти, розібраний на окремі елементи (подібно до слів у футуристичній поезії, які часто розпадалися на окремі літери) та знову зібраний, але вже не за законами подоби зовнішньої реальності. Спецефектом у портреті стає „розбивка” образу, зображення розбивається рваними лініями на гострі та відкриті кути із чіткими геометричними контурами, немов сколеними з льоду. Обличчя „флотського” зображено репортажним фіксуванням, одночасно під кількома кутами зору, у трьох і чотирьох обертах. Художник акцентує увагу на русі, сполучивши кубістичне розкладання форми на площині з футуристичним прийомом послідовної передачі окремих фаз руху голови. Кубофутуристи завжди прагнули відтворити рух об’єкта чи фігури у картинній площині пластичними засобами.

Динамічні відчуття поширювалася футуристами не лише на механічний рух або рух, що ми бачимо, але й на „рух” психіки, внутрішній динамізм. Художники намагалися вловити пластику сучасного стану душі та передати ефемерний стан психічної реальності. Це отримало розвиток у створенні, на основі пластичних еквівалентів, своєрідних „внутрішніх пейзажів”. Такими можуть бути роботи А.Петрицького „Портрет актриси В.Чистякової” та „Автопортрет”.

У „Портреті В.Чистякової” художник розташував фігуру актриси на нейтральному тлі, утвореному з трикутних форм; у тектоніці постаті домінують трикутні форми, що перегукуються з формами, із яких утворюється загальне тло. Це створює складну взаємодіючу структуру. Композиційно твір побудований як діагональна композиція, що дозволяє суміщати різні аспекти сприйняття постаті і на цій основі розвивати метафоричний супровід портретної характеристики. В „Автопортреті” А.Петрицький користується штрихом і лінією, допускаючи певну деформацію форми, її зміщення заради того, щоб порушити статичність фронтальної композиції та надати їй внутрішньої експресії. І хоча художник у даному випадку не спромігся знайти для свого образу метафорично-асоціативного ключа, який він знайшов у вищезгаданому портреті актриси, проте саме ця автопортретна замальовка набуває особливого значення в простеженні образу в наступних зразках, еволюції характеру художника, зміні його зовнішнього вигляду, який щоразу чутливо відбивав його душевний стан [14].

Зразком „внутрішніх пейзажів” можна вважати роботу В.Пальмова „Портрет футуристів”, у якому також простежуються кубофутуристичні впливи. Цей груповий портрет, на якому зображені відомі футуристи – Микола Чужак, Сергій Третьяков та Микола Асєєв, являє щось на зразок дружнього шаржу з кубістичним огранюванням облич, але зберігає велику подібність із портретованими. Художник реалістично передає індивідуальні риси, темперамент кожного та вдало фіксує в цих образах „нерв” часу, духовні пошуки особистостей. Це один із тих

інтелектуальних портретів епохи, який точно виражає дух часу.

Динаміка композиції виявляється за рахунок „психологізації” геометричних площин, від колоподібних до трикутних. Помітним є намагання художника підсилити за рахунок тону праву верхню частину композиції стосовно нижньої лівої. Ефект руху додатково розробляється за рахунок охристих по кольору потоків ззовні. За своїм колоритом композиція нагадує похмурий фесерверк.

У контексті нашого аналізу являють цікавість кубофутуристичні портрети О. Богомазова, що в повній мірі відображають внутрішній стан, „внутрішній пейзаж” як портретованих, так і самого художника. Митець писав свої портрети (від внутрішнього до зовнішнього), усвідомивши, „...що живопис – не копія з натури. <...>, що художник, наче деміург... інтуїтивно, як музикант, добирає ключа” [15; 132].

У „Портреті дружини, що читає” (1913 р.) зображено жіночу постать, що сидить, нахиливши вперед голову, з листком паперу в руках. Обличчя, руки, листок паперу скомпоновані з перевернутих трикутників, вістями вниз, що надає зображенню ефекту руху донизу. Загалом художник використовує площинне вирішення окремих форм, але за допомогою світлотіньових моделювань створює об’ємні форми обличчя, зачіски, рук, торсу, з ледь очевидною, на перший погляд, портретністю. Аналізуючи цей портрет, відкриваємо відчуття тонкої проникливості власного бачення художника та загостреного відчуття краси. Та й сам Богомазов стверджував, що: „логіка розуму не збігається з логікою краси” [16; 133].

Цікавим, на наш погляд, є „Портрет дружини” (1914 р.), до якого включено цілий реєстр геометричних форм та ліній. Композиція портрету побудована навколо центральної вісі, трохи зміщеної у верхній лівий бік і яка проходить крізь точку поєднання брів та лінії носу – перенісся на жіночому обличчі, що є композиційним центром картини. Зображення будується з площинних формоутворюючих елементів за схемою перевернутого трикутника. При всій очевидній образній деформації моделі, у портреті простежується специфічне поєднання жіночості й шарму, замасковане неприкрашеною, ледь не іронічною схожістю. „Портрет дружини” – свідчення синтезу піднесеного почуття та нових пластичних ідей.

Портретним шедевром О. Богомазова є й „Портрет дочки” (1928 р.). Зображений образ володіє дивною заворожливою подібністю й мало чим відрізняється від мейнстріму кубофутуристичного живопису. Художник немов би вводить свою модель у простір власного мистецтва, де усе підкоряється єдиному пластичному ритуалу-перетворенню, у заданій ритміці. Обличчя дочки побачене крізь особливу оптику, що одночасно узагальнює й індивідуалізує. Відома художниця-бойчукістка Оксана Павленко називала цей портрет „найпринаднішою казкової краси роботою”. На зразку усього три кольорові зони: оранжево-рожева (голова), синьо-блакитна (сукня), зелена (тло). Яйцеподібна голова, пластична..., являє собою ледь зсунуту незамкнену форму, її контури видзвонюють і тріпотять, наче натягнута струна [17; 139].

Портрети О. Богомазова побудовані не на умоглядних асоціаціях, а на емоціях та відчуттях, що передають характер і „стан душі”, точніше стан „оголеної душі” [18]. Подібні прийоми дозволяли художнику побудувати особливу реальність у просторі картини, що в більшій мірі відповідали внутрішнім віддзеркаленням зовнішнього світу, його рефлексам у психіці, відчуттях, у свідомості. Однак, художник намагався не просто вловити у фарбах і лініях, в геометричних фігурах та барвистих, живописних комбінаціях „душевний стан”, але й аналітично побудувати нові образи, нову реальність.

Прагнення відтворити на полотні новий світ, що єднає внутрішнє та зовнішнє, стало основою низки кубофутуристичних портретів іншого порядку. Такі зразки відтворюють вигляд людини, що складається з різного роду відчуттів, тактильних та зорових, з асоціативних ланцюжків, в яких вибудовуються предметні й фактурні комбінації. „Обличчя” у цих портретах з’являється як проекція психічних відчуттів і особистих сприймань, у яких художник намагається вловити індивідуальні конфігурації. Вони демонструють спробу поглибити, загострити портретну концепцію, дати не зовнішню оболонку обличчя з внутрішнім змістом, а створити особливу художню конструкцію, яка передає комплекс відчуттів обличчя, завжди витканих із вражень,

що розбігаються, і які майже не піддаються логічним описам. Блискучим прикладом сказаному вище є кубофутуристичні портрети К.Малевича „Портрет М.Матюшина” (1913 р.), „Портрет І.Клюна” (1913 р.), Н.Гончарової „Дама в капелюшку” (1913 р.), Л.Попової „Ескіз до портрету” (1915р.), „Мандрівниця” (1915 р.), „Автопортрет з пилкою” (1914 р.) І.Клюна та „Автопортрет” В.Маяковського (1918 р.). У цих портретах відбувається трансформація смислів, змісту, принципів розуміння та сприйняття. Художник у такій ситуації виступає з якісно новим рівнем свідомості. Його абстрактне мислення стає більш гнучким та сильним, відчутним є перехід до чуттєво-психологічного асоціативного бачення. Усі ці „портрети” – ігри у спогади, де один образ розкривається в іншому, як сюрпризи у пасхальному яйці. Це – парад асоціацій, що виникає з фантастичного перехрещення різноманітних геометричних площин та ліній, де „низу й верху немає; це живе лише в мозку людини, вітчизні ілюзій” [19].

У проаналізованих портретах у більшій чи меншій мірі простежується еволюція мистецтва, що сходить від кубофутуризму до явища позамежного розуму, який у 1913-1914 роках Малевич назвав алогізмом. Для К.Малевича алогізм став важливим імпульсом у той момент, коли художник створював свої перші супрематичні композиції. Саме алогізм, який є складовою кубофутуризму, а точніше, його забарвленням – призвів до логічного завершення, створення монохромного чотирикутника, відомого як „Чорний квадрат” на білому тлі. Багато хто з істориків мистецтва вважав, що квадрат цей нічого не виражає, і навіть називали його „нуль формою”, хоча сам К.Малевич говорив про „обличчя квадрату”, про квадрат як „ікону свого часу” [20; 214-215]. Нам, варто було б проаналізувати цей „Портрет часу” автора, однак, він виходить за межі даної статті і буде предметом наступного дослідження.

Джерельні приписи та примітки

1. Charlotte Douglas. Swans of other worlds. Kazimir Malevich and the origin of Abstraction in Russia. Michigan: Ann Arbor, 1976.
2. Детальніше про новий „містичний зір, у якому очі не беруть участі, див.: Кравченко Я., Прокопчук І. Дама на зупинці трамваю № 8 (Наукова лабораторія та художній метод) // Мистецтвознавчий автограф. Вип.1. – Львів: ЛНАМ, 2006. – С. 22-39.
3. Малевич К. О новых системах в искусстве // Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич: Живопись. Теория. – М., 1993. – 226 с.
4. Силларт. Виставка футуристической скульптуры Боччони // Аполлон, 1913. – № 7.
5. Анатолий Петрицкий: Портреты современников: Альбом / Авт.-упоряд. В.В. Рубан. – К.: Мистецтво, 1991. – 128 с.
6. Богомазов О. Живопись та елементи (фрагмент трактату „Картина-глядач”) // Хроніка 2000. – К., 1992. – С. 140-145.
7. Там само.
8. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси // Хроніка 2000. – К., 1992. – С. 132-139.
9. Цит. за: Нога О. Малярство українського авангарду (1905-1918 рр.). – Львів: Українські технології, 2000.
10. Тарабукин Н. Опыт теории живописи. – М., 1923.
11. Малевич К. Собр.соч. В 5 т. – М., 1995. – Т. 1.
12. М.Семенко вважав фактуру поняттям абсолютним і тлумачив це так: „Фактура складається: з матеріалу+форма+зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнюватися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі” // Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях, 1924. – № 3. // Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
13. Д.Бурлюк вважав, що „Рівна поверхня може бути сильно блискуча, слабо блискуча, мерехтлива. Площина може бути матова <...>. Нерівна поверхня: занозиста, крючквата,

землиста (матова або запилена), раковиста. По структурі поверхні розрізняють як зернисту, волокнисту, шарувату; по характеру блиску – металевий блиск, скляний, жирний, перламутровий, шовковистий”. Див.: Бурлюк Д. Фактура // Пощечина общественному вкусу. – Спб., 1912 // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М.: Наследие, 2000. – 480 с.

14. Анатолий Петрицкий: Портрети сучасників: Альбом / Авт.-упоряд. В.В. Рубан. – К.: Мистецтво, 1991. – 128 с.

15. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси // Хроніка 2000. – К., 1992. – С. 132-139.

16. Там само.

17. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси // Хроніка 2000. – К., 1992. – С. 132-139.

18. Важливу роль у процесі формування емоційно-естетичної орієнтації художника відігравали літературні уподобання – твори Станіслава Пшибишевського з його мотивом теорії „оголеної душі”. Такий мотив відчувається не лише у портретах, а й досить часто зустрічатиметься у листах та щоденниках О.Богомазова.

19. Гессе Г. Игра в биссер / Пер. с нем. – М.: Олимп; Астрель; АСТ, 2000. – 688 с.

20. Малевич К. Письма к А.Бенуа. – Цит. за: Дьяконович Л.Ф. Идеальные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX – начала XX века. – Пермь, 1966. – 318 с.

Резюме

У статті здійснено спробу аналізу особливостей реалізації творчих устремлінь українських художників у сфері портретного живопису. Предметом аналізу є творчість А.Петрицького, А. Богомазова, А.Екстер, К.Васильєвої. Звернуто особливу увагу на творчі установки художників у контексті художнього сприйняття К.Малевича та Д. Бурлюка.

Summary

In the article the features of realization of creative aspirations of the Ukrainian artists are analysed in the field of portraiture. The article of analysis is creation And. Petrickogo, And. Bogomazova, And, Ekster, to To. Vasil'evoy. Paid a regard to creative options artists in the context of artistic perception to To. Malevich, D. Burlyuk.

УДК [111.852:398]:7(477)

О.В. Граб

ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ В ОБРАЗОТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецька спадщина, творчі надбання, перебіг культуротворчого процесу Галичини, як і інших західноукраїнських теренів зазначеного періоду, сьогодні викликають неабиякий науковий інтерес. Адже злам ХІХ-ХХ століть, і особливо перша третина минулого століття, є добою, що відзначилася міжетнічними протистояннями, суспільно-політичною боротьбою за українські землі між сусідніми країнами.

Значна кількість досліджень у наш час вже дійшла до рук читача; чимало важливих фактів історико-культурного змісту фахово розтлумачені, документально підтверджені, переконливо прокоментовані. Зокрема актуально висвітлюють суспільно-політичні умови життя Галичини наприкінці ХІХ – першій третині ХХ століття дослідники О.Баган [1], Ю.Бадзьо [2], Ю.Бойко [3], В.Виткалов [5], Я.Грицак [11; 12], Т.Гунчак [18], І.Дзюба [19; 20], С.Жижко [22], О.Забужко [23], Г.Касьянов [32], Б.Кравченко [36], М.Кугутяк [37], М.Попович [44], Ю.Сливка [46], О.Сухий

[49], В.Чоповський [52], М.Швагуляк [53].

Розвиток різних видів мистецтва у краї висвітлювали Ю.Булка [4], М.Голубець [6; 7; 8], М.Гордійчук [9], Я.Грицьковян [13], Т.Гундорова [13-17], А.Жаборюк [21], М.Загайкевич [24; 25], А.Іваницький [26], М.Ільницький [27-31], Л.Кияновська [33; 34], Л.Корній [35], З.Лисько [38], П.Лобановський і Б.Говдя [39], О.Луцький [40], Є.Маланюк [41], С.Павлишин [42, 43], О.Ріпко [45], Р.Сов'як [47], Т.Старух [48], О.Ткачук [50], М.Черепанин [51], З.Штундер [54].

І хоча згадані автори охопили значну кількість матеріалу за визначеною темою, однак на початку третього тисячоліття виникла потреба диференційовано проаналізувати стан мистецького життя Галичини кінця XIX – першої третини XX століття, особливо виокремлюючи з творчої канви образотворчу спадщину. Адже її зразки ще не настільки ґрунтовно осмислені і у контексті стилю, і громадянсько-патріотичного змісту, і переосмислення фольклорних джерел.

Як відомо, відродження національної самосвідомості галицьких українців зазначеної вище доби пов'язане із багатьма факторами суспільно-політичного, культурно-освітнього характеру. Цей період позначений зростанням визвольних тенденцій, виходом політичної й національної свідомості з вузьких кіл інтелігенції та її поширенням на інші верстви населення.

Оскільки територія Галичини історично була представлена активною групою творців та популяризаторів національної культури, виборюваної у контексті складних суспільно-політичних змагань за державну незалежність, імпульси щодо вирішення важливих для українців духовних проблем виникали й у мистецькому середовищі. На тлі історичних, соціальних, психологічних змін у суспільстві творчі особистості намагалися через мистецтво, засобами художньої виразності висвітлювати реалії життя у новому їх баченні й розумінні.

Тому культурний розвиток краю репрезентував демократичну позицію митців, активні пошуки ними нових форм висвітлення соціокультурних тенденцій, використовуючи досвід попередньої доби, вітчизняні художні традиції, а також досягнення кращих зразків світової культурної спадщини. Культура як і раніше залишалася тією сферою, в межах якої відбувався розвиток національної свідомості населення. А процес піднесення ідеї державності, національної належності й самовизначення посів міцні позиції у духовному житті українців, ставши серцевиною їх творчої діяльності. Зазначені аспекти визвольних змагань впливали не тільки на характер формотворчості у культурі, а в першу чергу – на змістовне навантаження художніх творів, в яких авторами висвітлювалися болісні роздуми про майбутнє України, мотиви туги за історичною державністю, заклики до духовного оновлення суспільства тощо.

У пробудженні національної свідомості поряд із представниками літературних прошарків Галичини важливе місце посідають музиканти, драматурги, художники – продовжувачі досвіду такої роботи у досліджувану добу. Оскільки перші десятиріччя XX століття в усій Європі належали до найбільш бурхливих і неоднозначних у формуванні естетичних стандартів та ствердженні духовних цінностей, Галичина стала типовим прикладом синтезу різноманітних мистецьких напрямів і тенденцій у творчості. Адже еволюція художньої свідомості у цей час позначилася відмовою від прямої соціальної тенденційності, що обмежувала свободу індивідуального творчого самовиявлення в мистецтві.

Під впливом творчих шукань з'явилася значна кількість різноманітних мистецьких напрямів, шкіл, угруповань тощо. Розмаїття мистецького життя пов'язувалося із трансформаціями у світовідчутті „європейської” людини, зумовленими появою новітніх морально-етичних тенденцій, філософських концепцій, духовних звершень, обумовлених реаліями соціокультурного життя. Тому митці, які працювали переважно у реалістичній манері, своїм завданням почали вважати не тільки відтворення, а й творення нової соціальної реальності.

Збереження вітчизняних культурних традицій, вплив на пробудження національної свідомості відзначилися як домінуючі аспекти у діяльності галицьких художників, котрі як і літератори, музиканти, драматурги відчували духовні потреби українського населення в умовах політичної й культурної експансії з боку Австро-Угорщини й Польщі. Така діяльність митців у суспільному житті Галичини була значною і різнобічною, адже у своїй творчості вони не обмежувалися суто

критикою явищ повсякденного життя, історичною чи побутовою тематикою, а й порушували гострі філософські проблеми, що стосувалися світосприйняття, осмислення реалій і ставлення до них людини.

Покоління живописців, у переважній більшості випускників Віденської (К.Устиянович, Ю.Пігуляк, А.Кохановська, Ю.Панькевич), Мюнхенської (М.Івасюк, Я.Пстрак, М.Сосенко) та Краківської (Т.Копистинський, І.Труш, Й.Курилас, А.Манастирський, О.Новаківський) Академій мистецтв [21; 221], збагачуючи своїми творами скарбницю вітчизняного образотворчого мистецтва, підкреслили індивідуальне звучання кожного полотна, насиченого концентрацією драматичного хвилювання за суспільні обставини доби.

Факт їх навчання в європейських культурно-мистецьких закладах залишив важливий відбиток на подальших тенденціях розвитку галицького образотворчого мистецтва. Адже, „з одного боку, в ньому повільніше, зокрема на першому етапі, проходив процес переборення традицій академізму у порівнянні з образотворчим мистецтвом Східної України, а, з другого – інтенсивнішим був вплив на західноукраїнських художників мистецтва модерну, позиції якого в європейських художніх академіях, особливо на зламі століть, були досить сильними. Вплив цей був настільки відчутний, що творчість окремих художників, зокрема І.Труша, О.Новаківського, М.Сосенка, О.Кульчицької та інших, сучасні дослідники небезпідставно розглядають у контексті ідейно-художніх принципів, характерних для представників так званої „львівської сецесії” [21; 222].

Однак цілком закономірною у художній творчості виявилася і народнопоетична спрямованість малярства кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Свідченням цьому стала поява у сюжетній лінії картин з тематики минулого українців, що зумовила піднесення історичного жанру. Майстри пензля використовували символіку козацьких часів, історично стверджений світогляд народу, його звичаї й обрядовість. Таке занурення у традицію, пошуки доказів цілісності й збереження етносу через художні форми, дослідження духовно-ідейних основ суспільного розвитку тісно пов’язувалося із необхідністю національного й соціального відродження країни.

Тому завдяки художньому баченню соціокультурних проблем живопис ще на початку ХХ століття охопив питання суспільно-політичного життя, поступово набуваючи демократичного характеру. Власне саме присутність і поширення у середовищі галицьких митців демократичних поглядів на стан соціокультурного розвитку краю, їх принципове прагнення засобами образотворчого мистецтва змінити погляд й сприйняття суспільних обставин українським населенням Галичини, вплинули на процес демократизації художньої творчості та формування школи національного живопису.

Суттєвим є й те, що галицькі вихованці європейських художніх закладів (І.Труш, О.Новаківський, Й.Курилас, О.Кульчицька, Я.Пстрак), як і представники інших мистецьких кіл, усвідомлюючи складність соціокультурної ситуації доби, прагнули об’єднати творчі зусилля, щоб піднести рівень національної свідомості населення та посилити значення української культури загалом і образотворчого мистецтва, зокрема. Саме тому ще 1898 року з ініціативи І.Труша та Ю.Панькевича у Львові було засноване перше на західноукраїнських теренах професійне об’єднання Товариство для розвою (розвитку) руської штуки (мистецтва), що у 1905 році значно розширило межі своєї творчої діяльності і внаслідок реорганізації отримало назву Товариство прихильників літератури, науки і штуки [39; 159]. Загалом, як зазначають Б.Лобановський та П.Говдя, - І.Труш, будучи всебічно обдарованим художником, літератором, критиком, культурним та громадським діячем демократичного напрямку, швидко став лідером мистецького руху на західноукраїнських теренах. А значний вплив на формування ідейно-художніх поглядів митця мало його спілкування і дружба з видатними діячами літератури й мистецтва – І.Франком, В.Стефаником, Лесею Українкою, І.Нечуєм-Левицьким, М.Лисенком, П.Саксаганським, М.Мурашком [39; 158]. Це допомогло митцеві стати автором „серйозних досліджень творчості Шевченка-художника, рецензій на виставки українських митців у Києві та Львові, статей про російських митців” [39; 159].

Під впливом І.Франка розгорнулася й художньо-критична діяльність І.Труша, який у 1905

році разом із раніше згадуваним композитором С.Людкевичем почав видавати „Артистичний вісник” – „перший західноукраїнський мистецький журнал, в якому публікує низку статей теоретико- та історико-мистецького характеру („З малярської робітні”, „Нові напрямки у малярстві”, „Виставка українських артистів”, „Фотографія і штука малярства” та ін.) [21; 221].

Однак постійні зв'язки із представниками демократичних кіл як із Західної, так і зі Східної України були характерними для формування власного обличчя, ідейної основи поглядів більшості художників Галичини кінця XIX – першої третини XX століття (О.Кульчицької, М.Сосенка, М.Федюка, О.Новаківського). Адже за умов територіальної розірваності, політично і соціально упередженого ставлення кожної з іноземних влад до творців і популяризаторів вітчизняної культури, чи не єдиним способом духовного, ідеологічного єднання могло стати мистецтво.

Продовжуючи думку про діяльність І.Труша відзначимо, що його звернення і відтворення у картинах особливостей народного життя, мальовничих краєвидів підняли образотворче мистецтво до передових ідеалів доби. Навіть „кращі пейзажі Труша вражають драматизмом сприйняття природи, умінням відтворити в її образах хвилюючу музику душі” [21; 158]. Свідченням замилювання автора красою природи стали монументальні пейзажні полотна й цикли – „Захід сонця в лісі”, „Дніпро”, „Гайліки”, „Про самоту”, „Луги і поля”, „В обіймах лісу”, „Самітня сосна” тощо.

Однодумцем І.Труша став вже згадуваний Ю.Панькевич, творча спадщина якого також налічує значну кількість робіт, присвячених оспівуванню української природи. Як і І.Труш, митець надавав пейзажним полотнам філософського характеру, заповнюючи їх меланхолійним настроєм („Камінь Довбуша”, „Водопад у лісі”). Ідентичність їх поглядів втілювалася, як відомо, і в активну громадсько-культурну діяльність, зокрема в межах згадуваного вже Товариства для розвою руської штуки.

Значну частину творчого життя присвятив відтворенню народних типів Я.Пстрак. Він „як ніхто інший з західноукраїнських митців зумів заглянути у внутрішній світ своїх персонажів, показати благородство душі людини-трудівника, висловити своє глибоке співчуття до її нелегкої долі” [21; 262]. До таких творів відносимо пейзажні роботи „Селянин”, „Лірник”, „Каменярь”, „Гуцул з люлькою”, „Дівчина з кошиком” тощо.

На ниві національного мистецтва продовжували працювати й відомі львівські митці О.Курилас („Портрет Т.Шевченка”, „У краківському сквері”, „Бідний хлопець”, „Семиківське побоїще”, „Зрив гранати в хаті”), А.Манастирський („Зима в Карпатах”, „Дорога в Карпатах”, „По діброві вітер віє”, етюди „Стара народна архітектура” тощо), М.Сосенко („Портрет бойкині”, „Автопортрет”, „Трембітарі”, „Музиканти”), роботи яких відзначалися різноманітністю прийомів і художніми пошуками.

Як майстер широкого діапазону відзначився О.Новаківський, серії творів якого насичені хвилюваннями автора за реалії соціокультурного життя під час Першої світової війни („Молох війни”). Окрім цього у художньому середовищі Галичини він визначився як найпринциповіший і найпослідовніший представник сецесії. Тому митець не стояв осторонь від новітніх художніх пошуків, що прищепився йому від вчителів – Я.Матейка, С.Виспянського та інших. Мистецьку зрілість О.Новаківського демонструють й роботи „Народне мистецтво”, „Наука”, „Народна пісня”. Народницькі погляди митця, в яких він стверджував, що у побуті та мистецтві українського села збереглися традиційні основи, у контексті яких зросло „крислате дерево загальнослов'янської культури” [21; 164].

Однією із багатогранних особистостей, котра залишила помітний слід у вітчизняній культурі не тільки як живописець, графік, майстер декоративного мистецтва, але й етнограф, дослідник пам'яток народної творчості, стала О.Кульчицька. У своїх живописних полотнах для висвітлення мистецького світогляду художниця використовувала розмаїту палітру виразальних засобів імпресіонізму та декоративного модерну. Особливо цікавими є її роботи, виконані напередодні Першої світової війни, адже створені в них образи людей з народу відзначаються безпосередністю, індивідуальністю та типовою для українців характерністю („Бабуся”, „Жнива”, серія портретів

тощо).

Декоративна тенденція модерну відбилася і в творчості П.Холодного, зокрема в його ескізах вітражів для Успенської церкви у Львові (1924 р.). У межах цього стилю розгорнулася й творчість М.Осінчука, який захоплювався стилізацією під старовинний іконопис та надавав перевагу орнаментальному началу у полотнах. Оригінальністю мистецького висвітлення задуму картин відзначилася творчість М.Водзицької. У перші десятиліття ХХ століття генерацію галицького образотворчого, зокрема графічного мистецтва поповнюють молоді майстри, представниці жіночого мистецького середовища – Я.Музика, Ю.Кратохвиля-Відимська, С.Гебус-Баранецька.

Важливе місце для збереження національних елементів у вітчизняній культурі залишили зразки книжкової та журнальної графіки, авторами яких стають П.Ковжун, М.Бутович, С.Гординський, О.Сорохтей, Н.Дровняк. Художню працю на теренах Галичини розвивали й представники об'єднання січових стрільців (Ю.Будцманюк, І.Іванець і вже згадуваний О.Курилас).

Творчість художників Галичини завдяки організації художніх виставок заявила про себе й за межами країни. Зокрема мистецьке життя краю репрезентували виставки О.Новаківського (1919-1921 роки) та проведені пізніше (у 1922-1926 роках) львівськими художниками аналогічні мистецькі заходи, де експонувалися твори членів ГДУМу, створеного 1922 року у Львові. Очолив гурток вже відомий на той час письменник, мистецтвознавець, автор численних праць з історії мистецтва Галичини („Галицьке малярство”, „Нарис історії українського мистецтва”) та низки монографій про творчість відомих галицьких митців – М.Голубець. Його багатоаспектну творчу діяльність ідейно підтримували такі майстри, як П.Холодний, П.Ковжун, В.Січинський, О.Мушинський. Саме цей мистецький осередок, завдяки організації виставок, піднесенню національного живопису, традиційної культури, значно пожвавив художнє життя краю та об'єднав навколо себе не тільки творчу інтелігенцію краю, але й з діаспори.

Суттєвим фактором, стимулюючим розвиток образотворчого мистецтва на Західній Україні, як свідчить А.Жаборюк, було заснування у 1913 році у Львові музею українського мистецтва, очоленого видатним вченим і громадським діячем І.Свенціцьким. Саме цей заклад згодом став не лише одним із найбільших сховищ національних мистецьких скарбів, а й осередком наукових досліджень в галузі образотворчого мистецтва [21; 221].

Важливий вплив на розвиток культурно-мистецького життя краю мала Асоціація Незалежних Українських митців (АНУМ), створена у Львові 1931 року, що піклувалася про стан духовного розвитку населення, організовувала низку збірних та індивідуальних виставок, на яких експонувалися твори не тільки галицьких митців, а й європейських майстрів. Завдяки роботі Асоціації широкий загал українського населення Галичини з 1932 до 1937 років знайомився із соціокультурною, духовною, художньо-естетичною проблематикою на шпальтах професійного часопису „Мистецтво”; культурно-мистецькі процеси висвітлювалися і в збірнику „Екслібрис”. Ще одним позитивним моментом роботи товариства стало видання монографічних досліджень, у центрі яких мистецька спадщина та культурно-громадська діяльність О.Кульчицької, Д.Андрієнка, М.Глуценка та інших.

Таким чином, образотворче мистецтво Галичини являло багатобарвну гаму тем, ідей, сюжетів, що ставали центральними у творчості низки митців, які виокремилися із творчого середовища краю не тільки завдяки художній індивідуальності, але й громадсько-культурній діяльності.

Підсумовуючи аналіз особливостей естетичного переосмислення національної традиції у музичному і образотворчому мистецтві Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття відзначимо, що:

- соціокультурна ситуація, що склалася у галицькому краї, активізувала творче середовище, сприяючи відродженню вітчизняних духовних традицій, формуванню національного професійного мистецтва, пробудженню національної свідомості українців Галичини;
- спільними рисами мистецької діяльності стали демократизація поглядів, популяризація вітчизняного музичного, театрального й образотворчого видів мистецтва, використання кращих

досягнень світової культурної практики з метою покращення соціокультурної ситуації в краї та ставлення українського населення до реалій доби;

– характерними ознаками світогляду творців художньої культури Галичини стали осмислення й репрезентація тієї позиції, що справжнє мистецтво твориться в епіцентрі нації. Адже митці завжди усвідомлювали себе часткою народу, культуру якого вони підтримують, творять і представляють;

– творча інтелігенція краю зберегла художні традиції, успадковані від попередніх поколінь, представивши у творах внутрішню свободу, індивідуальність поглядів, тенденцію до самовдосконалення – ті риси, що характеризують творця національного мистецтва. Осмислюючи усі форми буття, суспільної свідомості митці через творчу палітру прагнули показати в людині людське, продемонструвати той контекст доби, який би спонукав громадськість замислитися не тільки над щоденним життям, але й над близьким майбутнім, однак пам'ятаючи про історичне минуле народу.

Джерельні приписи

1. Баган О. Націоналізм та націоналістичний рух. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 189 с.
2. Бадзьо Ю. Національна ідея і національне питання. – К.: Смолоскип, 2000. – 205 с.
3. Бойко Ю. Ідеологія українського націоналізму // Націоналізм – основа справедливого світопорядку. – Львів: Видання Конгресу Українських Націоналістів, 1993. – С. 13-16.
4. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики. – К., 1992. – Т. IV. – С. 545-589.
5. Виткалов В. Українська культура: сторінки історії XX століття: Монографія / Видання друге, уточнене і доповнене. – Рівне: Вертекс, 2004. – 640 с.
6. Голубець М. Виразник духу українського народу // Просвіта. – Львів, 1992. – Березень. – С. 15-31.
7. Голубець М. Мистецтво // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – 426 с.
8. Голубець М. Образотворче мистецтво // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С. 562.
9. Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1992. – Т. 4.
10. Грицак Я. Молоді радикали в суспільно-політичному житті Галичини // Записки НТШ. – 1991. – Т. 222. – С. 71-111.
11. Грицак Я. Страсті по Львову // Критика. – 2002. – Ч. 7-8 (57-58). – С. 3-5.
12. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації. XIX-XX століття. – К.: Генеза, 1996. – 358 с.
13. Грицковян Я. До питання про „Молоду Музу” // Варшавські українознавчі записки. – Варшава, 1989. – Ч. 1. – С. 21-23.
14. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 426 с.
15. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн: Ун-т ім. Монаша, 1996. – 326 с.
16. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX століття: Теоретико-методологічний аспект // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – 251 с.
17. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX століття) // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 58.
18. Гунчак Т. Україна: перша половина XX століття: Нариси політичної історії. – К.: Либідь, 1993. – 287 с.
19. Дзюба І. Що за обрієм? // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – К.: Наукова думка. – Вип. 1. – 1992. – С. 29.

20. Дзюба І. Концертно-хорове життя України 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. – К., 1995. – 275 с.
21. Жаборюк А. Український живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1990. – 310 с.
22. Жижко С. Розбудова націоналістичного руху як фактор скріплення Української Держави // Націоналізм – основа справедливого світопорядку. – Львів: Видання Конгресу Українських Націоналістів, 1993. – С. 24-35.
23. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Основи, 1993. – 196 с.
24. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – К.: Наук. думка, 1992. – 118 с.
25. Загайкевич М. Людкевич С.П.: Нарис про життя і творчість. – К., 1957. – 154 с.
26. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 333 с.
27. Ільницький М. Краси свічадо // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-17.
28. Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років. – К.: Знання, 1992. – 48 с.
29. Ільницький М. Література українського відродження. – Львів, 1994. – 325 с.
30. Ільницький М. Від „Молодої Музи” до „Празької школи”. – Львів, 1997. – 132 с.
31. Ільницький М. Літературний Львів першої половини ХХ ст. // Львів. Історичні нариси. – Львів: Інститут українознавства НАН України, 1996. – 245 с.
32. Касьянов Г. Українська інтелігенція на рубежі ХІХ-ХХ ст.: Соціально-політичний портрет. – К.: Либідь, 1993. – 314 с.
33. Кияновська Л. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму). – К., 1998. – С. 67-77.
34. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: СМП „Астон”, 2000. – 339 с.
35. Корній Л. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1996. – Т. 1. – 314 с.
36. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ ст. / Пер. з англ. – К.: Основи, 1997. – 423 с.
37. Кугутяк М. Галичина: сторінки історії. Нарис суспільно-політичного руху (кін. ХІХ ст. – 1939р.). – Івано-Франківськ, 1993. – 200 с.
38. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів. – Нью-Йорк, 1994. – 144с.
39. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
40. Луцький О. Молода Муза // Остап Луцький і сучасники: Листи до О.Кобилянської й І.Франка та інші забуті сторінки. – Нью-Йорк-Торонто, 1994. – 427 с.
41. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і час. – 1993. – № 6.
42. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Муз. Україна, 1990. – 121 с.
43. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К., 1974. – 54 с.
44. Попович М. Нарис історії культури України. – 2-е вид., випр. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
45. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів: Каменяр, 1996. – 286 с.
46. Сливка Ю. Західна Україна в реакційній політиці польської та української буржуазії (1920-1939). – К.: Наук. думка, 1985. – 382 с.
47. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. – Дрогобич, 1994. – С. 7.

48. Старух Т. Музичне мистецтво Львова. – Львів, 1997. – 253 с.
49. Сухий О. Національна ідея в програмах та діяльності українських політичних партій Галичини (кін. XIX-поч. XX ст.). – Львів: Каменярь, 1998. – 427 с.
50. Ткачук О. Художньо-естетична система творчості І.Франка. – Одеса, 1999. – 173 с.
51. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша третина XX століття). – К.: Вежа, 1997. – 384 с.
52. Чоповський В. Українська інтелігенція в національно-визвольному русі на Західній Україні (1918-1939). – Львів, 1993. – 273 с.
53. Швагуляк М. Штрихи до політичного портрета Львова (др. пол. XIX – поч. XX ст.) // Lwow: miasto spoleczenstwo – kultura. – Krakow: Wydawnictwo Naukowe WSP. – 1998. – Том II.
54. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1. (1879-1939). – Львів: ПП „БІНАР-2000”, 2005. – 634 с.

Резюме

Аналізуються зразки образотворчого мистецтва Галичини кінця XIX – першої третини XX століття, їх стильові особливості та естетичне переосмислення художниками фольклорних джерел, осмислюється загальний рівень культурного життя українців Галичини, роль мистецької інтелігенції у формуванні національної свідомості етносу, збереженні його духовної скарбниці.

Summary

The samples of the fine arts of Galychyna end of XIX – first thirds XX centuries are analyzed in this article, their special features and aesthetical comprehension by artists of folklore sources.

This article comprehends the general level of a cultural life of Ukrainians in Galychyna, a role of artistic intelligensy in formation of national consciousness of ethnos preservation of its spiritual treasury.

УДК 7.036(477)

Я.О. Кравченко

ШКОЛА МИХАЙЛА БОЙЧУКА – ВІД „НЕОВІЗАНТИЗМУ” ДО „УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛІЗМУ” (1910-1937 РР.)

Школа українських монументалістів – явище рівня світової культури, створена в грудні 1917 року багаторічною працею Михайла Бойчука, 1937 року перестала існувати [1]. Спочатку жартівлива, але з виразним розумінням значущості явища, аж ніяк не образлива назва художників групи – „бойчукісти”, набула зловісного характеру в критичних виступах та публікаціях радянської преси, закріпилась за ними вже як вияв зневаги і образи, визначення небезпечної приналежності до формалістів-модерністів, тавро, яке перетворило їх із „товаришів по праці” на „товаришів по нещастю”. Їхня мистецька доля складалась не так, як уявляв собі Учитель, як мріяли вони самі.

А починалось все романтично – попереду було ціле життя. Молодий художник – вихідець із Тернопільщини – Михайло Бойчук (1882-1937рр.) – учень Ю.Панькевича у Львові, Л.Вичулковського у Краківській Академії Мистецтв (1899-1905 рр.), стипендіат А.Шептицького в Мюнхенській Академії, врешті-решт добирається до європейської мистецької Мекки – Франції. „Нині я ступив на паризьку землю...”, – починається лист молодого адепта до митрополита, датований 13 квітня 1907 року [2; 18].

Саме в цей час до Парижу прибуває „перша хвиля” російського та українського „мистецького десанту”, які беруть участь в експозиції виставки, організованої С.Дягілєвим, „з ретроспекцією від ікони до пластичних експериментів М.Ларіонова, Н.Гончарової та О.Архипенка” [3; 52].

І вже 1909 року М.Бойчук виставляє в Осінньому Салоні декілька творів – „Жінка з гусками”, „Жіночий портрет”, „мальованих „a la tempera” – різко відмінних від оточуючих полотен” [4; 3]. У листопаді того ж року мистець виголошує для „Української Громади в Парижі” реферат про історію українського мистецтва. Його співдоповідач – молодий художник із Чернігівщини – М.Касперович [5; 52-56], який упродовж років буде вірним учнем й товаришем.

У квітні 1910 року на виставці в Салоні Незалежних, де в 43 залах експонувались твори понад двох тисяч митців, з’явилося 18 „колективних” робіт під назвою „Renovation Bizantine” – „Відродження візантійського мистецтва”, авторами яких були М.Бойчук, М.Касперович та С.Сегно [6; 14]. Група „неовізантистів” привернула увагу, їх запрошено до „Міжнародного Союзу митців і письменників”. Гійом Аполінер проаналізував творчі пошуки молоді групи, вказуючи на оригінальність ідей; самобутність творів відмітила французька („Le Journal”, „Paris-Journal”, „Jil Blas”, „L’Intransigent”, „Democratie sociale”) [7; 108-109] та польська („Nowa gazeta”, „Odrodzenie”, „Kurjer Warszawski”, „Literatura i sztuka”) [8; 14] преса, львівська українська газета „Діло” [9].

У Парижі М.Бойчук відвідує академію Рансон – майстерню П.Серюзьє. Разом із А.Тараном та Л.Крамаренком поселяється в мебльованих кімнатах на вул. Campagne Premiere в будинку № 9, де мешкали художники та поети новоприбулої богемі. Навпроти оселились молоді подружки-польки – С.Налепінська, С.Сегно та С.Бодуен де Куртене, що навчались у Петербурзі в приватній школі імпресіоніста Я.Цюнглінського, потім студіювали у професора Ш.Холлоші в Мюнхені, а тепер – у майстерні Серюзьє [10; 14]. Так зібрався гурток молодих людей, куди, окрім „трьох Софій”, входили вихованець Краківської академії мистецтв М.Касперович, Я.Леваковська, Х.Шраммувна, Є.Бачинський та Й.Пеленський, закоханих у свого вчителя, який працював, перетворивши власне житло у велику майстерню-школу. Тут виготовляли потрібні пензлі, липові дошки для іконопису, підрамники та рамки для полотен, виварювали фарби з рослинних екстрактів, розтирали глиняні пігменти для фарб, технологія виготовлення яких була давно забута, малювали не лише станкові твори, а й освоювали техніки стінних розписів „al fresco” та „al secco”.

У майстерні Бойчука забувався попередній малярський досвід, набуті в різних мистецьких закладах прийоми – колишні погляди і захоплення здавались легковажними. Починаючи від групи „Renovation Bizantine” М.Бойчуком обрана орієнтація на „оновлення візантійського мистецтва” (багато в чому під впливом знавця світового мистецтва А.Шептицького). У візантизмі вбачав художник національні корені. З увагою вслухались учні у переконливі настанови Вчителя, що ґрунтувались на глибокому знанні й багаторічних міркуваннях: „Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилась із нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитись, у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість – це життя!” [11; 17]. І якщо розглянути орієнтацію М.Бойчука на середньовічне минуле української культури в контексті проблем мистецтва початку ХХ століття, то стане очевидним, що це було закономірним явищем загальноєвропейського художнього процесу того часу.

Водночас у колі паризьких друзів М.Бойчук висловив фразу: „Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша культура була під її впливом. „Нео-візантизм” – лише термін для полегшого розуміння, врешті, ми маємо на це право! У себе вдома ми називатимемось інакше!” [12; 18].

Ця перша „школа Бойчука” проіснувала недовго – інакше в Парижі і не могло бути. С.Бодуен де Куртене та С.Сегно повертаються до Петербургу в коло заможних родин [13; 11]. А сам маєстро разом із С.Налепінською та М.Касперовичем в серпні 1910 року вирушають у подальшу життєву дорогу. Попереду Італія – Флоренція, Равенна, Венеція. І через Відень повертається до Львова, де проходять чотири наступних роки його творчої діяльності, пов’язані

з реставрацією іконопису у Національному музеї та створенням фрескових розписів у Львові, Словіті, Ярославі [14; 28-30]. Учнями-майстра стають молоді львівські митці – Ярослава Музика та Микола Федюк.

Після повернення в Україну М.Бойчук мав намір зібрати здібних хлопців „і працювати з ними, прикрашаючи церкви, громадські будівлі”, „виконуючи фрески і мозаїки” [15; 18]. Але перешкодила Перша Світова війна. Займаючись, на запрошення Російського Археологічного товариства, реставрацією іконостасу церкви у селі Лемешах на Чернігівщині, як підданий Австрійської імперії, у 1914 році він був інтернований російськими урядовцями до м.Уральська, а потім Арзамаса, де й перебував до революційних потрясінь 1917 року [16].

Очолити, на запрошення М.Грушевського, майстерню ікони і фрески в Українській академії мистецтв, М.Бойчук віддався втіленню своїх мрій, спрямованих на відродження українського мистецтва. Адже у XIX столітті, коли культурне життя України зводилося до провінційного животіння, світський український монументалізм був неможливим. Окрім церков майже не будувалося громадських будівель, які можна було б прикрасити сюжетними фресками; це залишалося прерогативою імперської держави, до складу якої входила Україна. Революція, здавалося, розсунула обрії національного життя до безмежжя:

Одчиняйте двері –

Наречена йде!

Одчиняйте двері –

Голуба блакить!, – захоплено писав у ті дні Павло

Тичина.

На цій хвилі й виступив М.Бойчук зі своєю мистецькою концепцією. Відкидаючи форми академічного навчання, митець революціонував систему і методику навчального процесу, звернувшись до форми індивідуальної майстерні (як у художників італійського Проторенесансу). Головною метою педагогічної системи М.Бойчука стало виховання художника нового типу з синтетичним мисленням, здатного досягнути нові естетичні цінності і піднести українське мистецтво до світового рівня. Для цього його вихованці повинні навчитися розуміти „справжнє мистецтво”, орієнтуючись „на праматір монументального мистецтва – Італію Кватроченто” [17; 45]. Майстерня Бойчука була наповнена взірцями того, що він вважав за „справжнє мистецтво”. Тільки під час подорожі по Італії художник зібрав близько півтисячі світлин із „пречудових творів штуки... Чімабуе, Джотто, Орканья, Льоренцетті, Дюрера та ін.” [18;18].

А ще був у митця філософ-гуманіст Григорій Сковорода. Саме він „подарував” М.Бойчуку на початку 1910-х років „чарівний образ Яблуні”. Як писала дослідниця творчості художника, О.Ріпко: „Символи народного філософа були органічно близькими етичним постулатам М.Бойчука, дидактичній цінності творінь бойчукістів, які плекали традиції національної „натури”, зрошували Сад добра, закладеного в природі кожної людини. Невипадково зображення Яблуні, Саду й Садівника, немов гасло, емблему своїх культуробудівних діянь, найчастіше брали вони сюжетами і в монументальному, і в станковому малярстві [19; 36]. Крону цієї Яблуні зустрічаємо в Я.Музики, І.Падалки, Т.Бойчука, М.Рокицького, А.Іванової, О.Павленко, О.Кравченка. Але найважливішим було нове ставлення до натури – „не копійоване, а синтезоване”, що стверджувалось у маніфестах модерністичного європейського мистецтва. Саме його і прагнув виховати в учнях М.Бойчук.

Знавець композиції, колоризму та синестезії, візантійського стилю й мистецтва італійського Проторенесансу, давньоруської фрески київських соборів і українського іконопису XIV–XVII століть, народного примітиву та новітнього модерністичного французького малярства, М.Бойчук разом із учнями майстерні створювали свій стиль українського мистецтва – стиль синтетичний, монументальний за характером мистецького мислення, іменуючи себе „школою українських монументалістів”. Так постають перші розписи Луцьких касарень у Києві влітку 1919 року, монументально-декоративне оформлення Селянського санаторію ім.ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1928 р.), що стало zenітом творчих досягнень бойчукістів та монументальні розписи Червонозаводського театру у Харкові (1933-1935 pp.), де вже прийшлося піти на

поступки „косіорівських повчань” соціалістичному реалізму.

У статті „Українське малярство”, опублікованій 1934 року в Галичині, М.Драган підсумовує розвиток мистецтва тих років: „Модест Сосенко дає щасливі спроби зв'язку з візантизмом, а Михайло Бойчук доводить вже до остаточного синтезу перші пошуки, створюючи на Україні першу школу монументалістів – т.зв. „бойчукізм” [20]. Але не так вважалося у Радянській Україні, де мистецтво мало розвиватись шляхом, обраним теоретиками марксизму й виконувати пропагандистську роль для завдань, накреслених большевицькою революцією. Однак для впровадження культурної політики комуністична партія не мала змоги з двох причин. По-перше, провідну роль у партії виконували люди з низьким рівнем освіти й розуміння в справах культури. По-друге, розвиток історичних подій виявив, що панцир большевицького „інтернаціоналізму” наклав на себе старий московський імперіалізм, який нібито „на благо” народів, „для їх добра” приспонував до себе чи то в ім'я „слов'янського моря”, чи „православної єдності християн”, чи в ім'я єдності „пролетаріату усього світу” [21; 303].

Політичну фальш більшовизму зрозуміли й українські митці. Гасло М.Хвильового „Геть від Москви!” підтримали художники АРМУ, оприлюднивши концепцію розвитку мистецтва. Викладена в брошурі „АХРР та АРМУ” [22] одним із теоретиків бойчукізму В.Седляром, вона протистояла програмі російської асоціації, що „зі зростаючою агресивною наполегливістю поширювала вплив та русифікаторські претензії на Україні” [23; 76].

Концепція відродження українського мистецтва та його європейська орієнтація насторожили більшовицьких вождів [24]. Тому в країні розгорнулася ідеологічна кампанія проти „хвильовизму”. 1929 року підійшла черга М.Бойчука. На шпальтах часописів розпочалось цькування „бойчукізму”. Зв'язок школи Бойчука з традиціями візантизму, на що критично вказав Я.Тугендхольд [25; 92], став козирем для ідеологів режиму у викритті „реакційності” та „ворожості” бойчукістів. „Будівничі соціалізму у ролі апостолів церкви”, – іронізував М.Бабенко у „Вечірньому Києві” [26], розвінчуючи бойчукізм. А І.Товарець у „Новій генерації” класифікував бойчукістів як „реставраторів феодального мистецтва, які може б хотіли реставрувати і феодальний лад” [27].

Намагаючись уникнути переслідувань, М.Бойчук 1 вересня 1930 року переїжджає до Ленінграду. Але працювати в Інституті пролетарського мистецтва довго не довелось – партійне керівництво повернуло художника до Києва [28; 44].

Початок 30-х років склався як для М.Бойчука та його учнів, так і всієї української культури трагічно. Їх мистецтво втрачало національне підґрунтя та соціальну аудиторію. Зростало відчуження, нерозуміння. „Суспільство божеволіло”, перейняте загальною недовірою, ворожістю. Доведений до відчаю, М.Бойчук на Першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УРСР восени 1933 року склав заяву самозречення: „Кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він – за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер „бойчукізмом”...” [29; 19].

В.Седляр зробив гобелен зі Сталіним, Бойчук – композицію із советським гербом, решта почали оспівувати колгоспні врожаї на стінах Червонозаводського театру. Однак „за всієї советської тематики й соціалістичного змісту” вони говорили національною формою, а такого не вибачали [29].

У журналі „Искусство” (1935 р.) „критик у штатському” А.Іванов визначав, що „... концепція” бойчукістів означала не що інше, як перетворення національної форми в самоціль, штучно націоналістськи утрирована форма перетворювалася на знаряддя не для зближення, а для віддалення українського мистецтва від мистецтва братніх республік” [30; 11].

Після арешту митця характер звинувачень набрав зловісного характеру. У редакційній статті харківського журналу „Малярство і скульптура” наголошувалось, що „...внаслідок послаблення більшовицької пильності прямі агенти фашизму Бойчук, Седляр, Падалка могли впродовж років вести свою злочинну роботу диверсантів і шпигунів, прикриваючись машкарою

радянських художників. Ці вороги не були викриті самою художньою громадськістю..., аж до того часу, поки органи пролетарської диктатури не спіймали їх „на гарячому” [31; 11]. Ніби виправдовуючись, дописувач газети „Вісті” від 30 березня 1937 року підкреслював: „З обуренням говорили художники про ворогів народу Бойчука, Седляра, Падалку, які в своїх роботах спотворювали нашу радянську дійсність і всіляко гальмували розвиток українського образотворчого мистецтва і підкреслювали необхідність якнайшвидше ліквідувати наслідки їхньої підривної роботи” [32; 46].

„Чотирьох геніїв українського та світового мистецтва” – професора Михайла Бойчука з групою однодумців – Софією Налепинською-Бойчук, Василем Седлярем та Іваном Падалкою – „кати НКВС розстріляли 13 липня 1937 року” [33; 8]. Його учні – А.Іванова, О.Мизін, О.Павленко, К.Хіллер, М.Шехтман врятували своє життя, виїхавши із радянської України. Решту ж – О.Бізюкова, К.Гвоздика, О.Кравченка, М.Рокицького, М.Юнак та багатьох інших упродовж 30-х років засудили, змусивши змінити свій фах. Одні з них, так і не позбувшись страху, померли, навіть не згадуючи про своє покликання. Другі ж, повернувшись із тюрем та заслань, далі продовжували творити в радянському середовищі. Працюючи, „для себе, не маючи жодних намірів пишатись на виставках, змагаючись з „геніями” соцреалізму” [34; 20], вони довели до кінця 1980-х років принципи і мистецькі настанови свого Учителя-романтика: „Коли кінчається зима і напровесні з’являються квіти, їх небагато, але ми знаємо, що прийде весна і квітів буде тисячі” [35].

Джерельні приписи та примітки

1. У вступній статті каталогу виставки „Бойчук і бойчукісти, бойчукізм”, що експонувалась у Львівській галереї мистецтв, упорядники О.Ріпко та Н.Пристащенко „подають численні імена бойчукістів, починаючи з 1917 року”. Так, – зазначається у статті, – „...у 1917-1922 роках у майстерні монументального мистецтва М.Бойчука вчилися В.Седляр, І.Падалка, Т.Бойчук, О.Павленко, С.Колос, А.Іванова, Т.Бауман, О.Сахновська, К.Бородіна, М.Трубецька, І.Липківський, Т.Цимлова, К.Хіллер, П.Іванченко, М.Азовський, Р.Лісовський, О.Лозовський, Г.Налепінська, В.Бура, Н.Хазіна (Мандельштам). Працювали в майстерні й досвідчені митці – С.Налепінська-Бойчук, Є.Сагайдачний, М.Касперович, І.Врона; часто бували тут К.Антонович, Б.Кратко, І.Плещинський. До другої генерації учнів (1923-1930 рр. – Я.К.) належали О.Мизін, О.Бізюков, М.Шехтман, М.Рокицький, К.Гвоздик, М.Юнак, Є.Холостенко, Н.Ріхтер, П.Горбенко, О.Кравченко, К.Єлева, В.Кутинська, Г.Гізлер, О.Юнак [13; 32]. Однак далі спостерігаємо прикрі неточності. Так, М.Азовський закінчив інститут у 1928р., О.Сахновська навчалась там у 1923-1929 роках, В.Бура вступила на навчання лише 1923 р., а К.Єлева, навпаки, навчався у 1917-1922 роках, пізніше викладав у Київському художньо-індустріальному технікумі. Водночас не згадано Є.Піскорську, А.Гербурт-Йогансен та інших.

2. Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрея Шептицького // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 1.

3. Мартен Ж.-Ю., Наггар К. Художественные связи. Париж-Москва: Каталог выставки „Москва-Париж. 1900-1930”. – М., 1981.

4. Александрович М. Сукцес українця на парижській осінній виставі // Діло. – Львів, 1909. – Ч. 258.

5. Див.: Білокінь С. Архітектура Всесвіту Миколи Касперовича // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 1.

6. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів, 1996.

7. Див.: Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX – начало XX века. – К., 1989.

8. Ріпко О. У пошуках страченого минулого... С. 14.

9. Див. Д-ський Є. (Псевдонім Є.Бачинського). Виставка незалежних і українські маляри // Діло. – Львів, 1910. – № 156-157.

10. Ріпко О. У пошуках страченого минулого... С. 14.
11. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні. – Торонто. – 1952. – вересень.
12. Там само.
13. Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм. Каталог виставки /Упорядники О.Ріпко та Н.Пристащенко. – Львів, 1991.
14. Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 2.
15. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. – С. 18-28.
16. Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм... – С. 43.
17. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. – С. 45.
18. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. – С. 18.
19. Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм... – С. 36.
20. Dragan M. Malarstwo Ukrainskie // Sygnaly. – 1934. – 1 marca.
21. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво // Науковий збірник українського Вільного Університету у Мюнхені. – Т. 15. – Мюнхен, 1992.
22. Седляр В. АХХР та АРМУ. – К.: Вид-ня ЦБ АРМУ, 1926. – 26 с.
23. Соколюк Л. Бойчукізм в оцінці українського мистецького середовища міжвоєнної Праги // Артанія. – К., 2004. – Кн. 6. – С. 76-79.
24. Так, 26 квітня 1926 року з Москви за підписом Й.Сталіна надійшов лист до Першого секретаря ЦК КП(б)У Лазаря Кагановича з вказівкою: „...щоб опанувати новий рух за українську культуру в Україні, екстремістські погляди Хвильового треба розбити” // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія-проза-драма-есеї. – К., 2002.
25. Тугендхольд Я. Искусство народов СССР. – Л., 1930. – С. 78-97.
26. Бабенко М. Что такое „бойчукизм”: Строители социализма в роли апостолов церкви // Вечерний Киев. – 1929. – 31 мая.
27. Товарець І. Критика апологетів „бойчукізму” // Нова генерація. – 1930. – № 8-9. – С. 52-55.
28. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. – Львів-Київ: Оранта, 2005. – 311 с.
29. До перебудови образотворчого фронту (Київ, 1934) // Певний Б. Майстри нашого мистецтва. Роздуми про майстрів та мистецтво. – Нью-Йорк-Київ: Сучасність, 2005. – С. 17-28.
30. Див.: Білокінь С. Межи Сціллою і Харибдою // Образотворче мистецтво, 2003. – №4. – С.8. До кінця 30-х років кривава „чистка” охопила всі прошарки творчої інтелігенції України. І коли репресії падали на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття заляканого суспільства. „Ми знімали шарами”, – похвалявся цими подіями кремлівський сатрап Лазар Каганович // Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х рр.) // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К., 1998.
31. Подаємо за: Білокінь С. З-під неправди повертається до нас український художник Михайло Бойчук // Україна, 1988. – № 9. – С. 11-12.
32. П’ятиліття історичної постанови // Малярство і скульптура. – Харків, 1937. – №4.
33. Див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука...
34. Див.: Білокінь С. Межи Сциллою і Харибдою. Однак, як стверджує професор Л.Соколюк, С.Налепінську-Бойчук розстріляли окремо „11 грудня 1937 року” // Соколюк Л. Графіка бойчукістів. – Харків-Нью-Йорк, 2002. – С. 63. У статті І.Городинця „Трагедія бойчукістів” (Літературна Україна. – 1990. – 12 липня) також вказана дата – „11 грудня”. Див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука... – С. 116.
35. Ті, що знали Михайла Бойчука. З листів Оксани Павленко до Охріма Кравченка //

Образотворче мистецтво, 2003. – №4. – С. 20-22.

36. Кравченко Я. Уціліла плеяда мистецької школи Михайла Бойчука // Вісник Львівської Академії Мистецтв. Випуск 11. – Львів, 2000. – С. 16-25. Див., також: Уроки Майстра. 3 лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті // Наука і культура. Україна. – Випуск 22. – К., 1988. – С.445.

Резюме

Аналізується художня діяльність представників школи М.Бойчука, їх участь у паризьких виставках Осіннього салону і салону Незалежних, розкриваються особливості формування „візантизму”, як напряму українському живопису і його знищення в умовах тоталітарної системи.

Summary

Artistic activity of school of M. Boychuka is analysed, their participating in the parisian exhibitions of the Autumn salon and salon Independent, the features of forming of „vizantizma”, as direction the Ukrainian painting and his eliminations, open up in the terms of the totalitarian system.

УДК 821.161.1-7

Л.Н. Ікітян

ТВОРЧІСТЬ ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ РЕАЛІЙ СЬОГОДЕННЯ

Філософське обґрунтування будь-якого тексту пов'язане, перш за все, з розумінням авторських переконань. Однак не виключені і неординарні припущення читача-інтерпретатора. Тяжіння митця до вирішення універсальних питань збільшує ймовірність імпліцитних сенсів його творчості, тому навіть знайомий художній матеріал має потенціал, здатний розкритися в іншому соціокультурному контексті. Одна епоха може не помітити прихованих змістів або трактувати їх як другорядні, інша – виявить визначальними. Новітній погляд на Леоніда Андрєєва невід'ємно пов'язаний з відкриттям нових шляхів світової літератури. Це той автор, розуміння творів якого обумовлене проблемою новітнього їх сприйняття. Віддзеркалення мінливості суспільних уподобань, психологічних метаморфоз особистості та її кризових станів, бачення небезпек від „модерних” філософських теорій та прогресивно-реакційних вчень – все це свого часу надавало шаленої популярності творам письменника. Відображення злободенних процесів сучасності оголеним серцем визначило також і подальшу долю його спадщини. Більше півстоліття Андрєєв знаходився на периферії культурного процесу і лише завдяки дослідженням останніх 10-15 років його фігура постала у фокусі наукової уваги.

Намагання вчених усвідомити творчість письменника в повному обсязі сприяли дослідженню її не лише в культурно-історичному контексті свого часу, а й у дискурсі рухів кінця XX – початку XXI століть. На думку І.Московкіної, співвідношення художньої системи автора зі специфікою сьогоденної культури є продуктивним напрямом науки [5; 46]. Досвід сучасних вчених Росії (Л.Ієзуїтова, К.Міхеїчева, О.Вологіна та ін.), Європи (Р.Девіс, Б.Хеллман, Р.Джуліани, П.У.Мюллер) та Америки (А.Браун) вказує на вагомий зв'язок його переконань як людини порубіжної доби, зі світосприйняттям людей нашої епохи.

Незвичний погляд на Андрєєва як митця-провісника доволі популярний серед знавців його творів, але до сьогодні він не має гідного поширення. Багатьом сучасникам імпонувала їх злободенність та лише деякі розпізнавали в ній підсвідомі відчуття майбутнього (О.Блок, К.Чуковський). І хоча переважно це було віщування катастроф, час показав, що у своєму похмурому сприйнятті світу літератор, на жаль, був правий.

Зупинімось на одному із пророцтв Андреева, в якому, на думку вчених, передбачений винахід ядерної бомби. Задум про створення вибухової речовини масового знищення найчастіше пов'язується з планами доктора Керженцева [7; 574] та Фоми Магнуса [4; 247]. Обидва героя асоціюються з ідеологічним лихом ХХ століття – фашизмом. Таке трактування склалося наприкінці 80-х років та серед науковців київських ВНЗ (І.Т. Крук, Т.Свербілова) мало найбільше поширення.

Дійсно, від одіозних андріївських героїв неодноразово лунають погрози зруйнувати світ, в якому багато страждання. Ідею спустошливої діяльності авторів не треба було вигадувати: започатковані революціонерами „бомбистські” методи мали багатьох прихильників на початку ХХ століття. Терористські засоби здійснення мрій про гармонію (до речі, абсурдність яких письменник також передбачив і засудив) знайшли незвичне втілення в таких творах, як „Губернатор” (1906 р.), „Темрява” (1907 р.), „Оповідання про сімох повішених” (1908 р.). Але вже в п'єсі 1906 року „Сава” застосування „пекельної машини” мислилось не стільки як засіб фізичного знищення, скільки як ідеологічна (!) зброя. Підрих нігілістом-одинаком чудотворної ікони повинен був похитнути віру в чудо „воскресіння” як основу християнства. Вперше герой Андреева висловлюватиме бажання винайти речовину, дія якої була спрямована не на когось конкретного, а підривала б усі „цивілізаційні” надбання. Бунтарі Керженцев, Анатема, Феклуша („Собачий вальс”) також спрямовуватимуть свій гнів на Небо, як оселю Господа. Вибух їх мрії повинен поставити крапку саме у поєдинку з Творцем. І це не та „боротьба” з Богом, в котрій знаходиш себе (як біблійні Іаков чи Іов), а виклик людей-трихін (сон Раскольнікова), яким здалося, що місце Всевишнього вільне.

Пізнаючи досвід революціонерів-терористів, автор усвідомив, що локальними вибухами дії людини нової максималістської ідеології не обмежаться. Вони набуватимуть масштабніших форм. Так, щоб зобразити лихо війни, Андреев у експресіоністській манері відтворив її обличчя в образі „червоного сміху”. Таким же чином спалахи „ідеологічних” бомб набували в авторській свідомості гіперболізованих форм та переростали у тотальні пожежі („Цар-Голод” (1907 р.), „Сашко Жегулев” (1911 р.)). Руйнівні „вогнепоклонницькі” пристрасті знайшли літературне втілення ще в трагедії Ф.Шиллера „Розбійники” (1781 р.). Узявши в якості епіграфа сентенцію Гіппократа: „Quae medikamenta non sanat, ferrum sanat; que ferrum non sanat, ignis sanat”¹, німецький драматург показав, якою може бути „лікуюча” сила вогню. У Росії цей „гарячий” рецепт виправлення світу перейняв ідеолог анархізму М.О. Бакунін. Імовірно, саме з його дуже популярних тоді праць ідея „вогнеборства” була запозичена андреевськими героями. Згодом теорія „світової пожежі” знаходитиме нове художнє втілення – в її ракурсі О.Блок розглядатиме революційну стихію у поемі „Дванадцять” (1918 р.) [6; 214].

Але в нищівних діях людства – нігілістичних протестах, революційних перетвореннях, війнах – Андреев розпізнав і фатальні морально-етичні „зсуви”. Жахи, розчарування, образи та приниження, які вганяли людину в глухий кут духовного „підпілля”, перетворювались в мрії помсти цьому світові. З часів Ф.Достоевського, коли „сіра миша” марила показати людству язика, уява ображеної людини не припиняла мріяти про відплату кривдникам. Андреев остерігався, що під тиском психологічних розладів навички вибухів та підпалів трансформуються в потворну практику винищення за власними примхами. Найбажанішим засобом стане маніпулювання людською свідомістю. Письменнику це здавалося схожим на диявольські забавки – гру на протиріччях та слабкостях людської натури. Одним із тих, хто її відкрито демонстрував, був Анатема – проклятий Богом дух сумнівів. Але в галереї героїв-„практиків”, цей образ далеко не перший, він, скоріше, узагальнює характерні людини кризового стану „диявольські” риси. Вплив „лукавого” на свідомість людини у Андреева набував різних форм: від тяжби з Небом Василя Фівейського, Сави, отця Івана Богоявленського до багатоманітних „теорій” – Керженцева, дедушки („Мої записки”) та Іуди. Та всі вони підтверджували дієвість духовного розтління у справі фізичного знищення людства. Красномовно перспектива „динаміту під кутом психології” визнана в останньому творі письменника, романі „Щоденник сатани” (1919 р.). Фома Магнус дійшов висновку, що

більш руйнівною є зброя, наділена свідомістю. Розуміючи, що свідомість – тільки в людині, він мріє перетворити особистість в покірну маріонетку [4; 247]. На ключову роль людської психології у створенні зброї нового типу вказують самі дії людей-трихін, які за своєю суттю є ідеологічними експериментами над етико-релігійними домінантами. Спосіб експериментальних актів – це зштовхування моральних норм з їх патологічною протилежністю; їх мета – створення парадоксів, внутрішня несумісність яких унеможлиблює гармонійне існування. Сумління в пріоритетах або втрата духовних опор загострюють протиріччя, що здатні довести людину до межі. Таким чином, мета Магнуса – активізувати процеси саморуйнації особистості. Це і є та вибухівка уповільненої дії, що, на думку Андреева, встановлює справжню загрозу існування світу.

Ототожнювання неординарного андріївського образу „вибухової речовини” з ядерною бомбою сучасності, на наш погляд, помилка надто прямолінійного його сприймання. Якщо і порівнювати цей образ зі зброєю XX століття, то не з винаходами Е.Резерфорда, Е.Теллера та А.Сахарова, а скоріше з феноменом, що здобув назву „план Даллеса”. Не будемо з’ясовувати факт існування документа керівника ЦРУ часів „холодної війни”, а віддамо належне тривалості міфу про задум знищення Радянського Союзу засобами внутрішньої деморалізації. Знаковим було те, що методи тотальної підміни цінностей знов набули значущості і вважалися дієздатними для народів, культурно-історичний розвиток яких обумовлювався етико-релігійними засадами. Неймовірно, але на початку XXI століття, все менше замислюючись над тим, чи застосовувалась ця теорія чи ні, соціологи та культурологи констатують її „переможну ходу” на пострадянському просторі. Валерій Хатюшин, коментуючи публікацію Директиви Алена Даллеса Раді Національної Безпеки США від 18 серпня 1948 року, наголосив: „После ознакомления с ней становится ясно, что в настоящее время даллесовский подрывной план уже значительно превзойден. <...> Советское руководство не могло не знать о существовании данной Директивы СНБ США и тем не менее, словно загипнотизированное взглядом удава, шаг за шагом допустило реализацию практически всех пунктов этого поистине пророческого документа” [2]. Ось деякі моменти плану Даллеса: „Посеяв хаос, мы незаметно подменим их ценности на фальшивые и заставим их в эти фальшивые ценности поверить...”

Епизод за эпизодом будет разыгрываться грандиозная по своему масштабу трагедия гибели самого непокорного на земле народа, окончательного необратимого угасания его самосознания... мы будем всячески поддерживать и поднимать так называемых художников, которые станут насаждать и вдалбливать в человеческое сознание культ секса, насилия, садизма, предательства – словом, всякой безнравственности. ...Хамство и наглость, ложь и обман, пьянство и наркомания, животный страх друг перед другом и беззастенчивое предательство, национализм и вражду народов, прежде всего вражду и ненависть к русскому народу, – все это мы будем ловко и незаметно культивировать, все это расцветет махровым цветом.

И лишь немногие, очень немногие будут догадываться или даже понимать, что происходит. Но таких людей мы поставим в беспомощное положение, превратим в посмешище, найдем способ их оболгать и объявить отбросами общества...” [3].

Нехай від фальсифікованої, як вдалось з’ясувати, концепції і віс літературщиною, але реалізацію цього сценарію уявити реальніше, ніж на прикладі співіснування пострадянських держав сьогодні, навряд чи можливо.

У наш час, коли у глобальному масштабі постають проблеми розвитку людства, питання термоядерної війни є, насправді, одним із загрозливих. Але для забезпечення миру виявилось недостатнім врахування лише досвіду Хіросіми та Нагасакі. Треба пам’ятати про сценарії „морально-психологічного” розвалу держав Східної Європи 90-х років та релігійного протистояння Сходу та Заходу, які загострилися на початку другого тисячоліття. Найстрашнішим стала впевненість у власній виключності, домінування індивідуальної волі над здоровим глуздом, що майже сто років тому передбачались у небезпечних експериментах Керженцевих та Магнусів. Процес ліквідації відсталості деяких країн у сучасному світі перетворився у вправне використання

їх суспільних протиріч. Екзальтована поведінка псевдо володарів світу в Іраку, Косово, Грузії, Криму – це метастази їх нездорових амбіцій, доведених до межі власною самозакоханістю. У нинішньому „форматі” набувають нового сенсу слова найкращого коментатора творів Андреева В. Чувакова про те, що в романі „Щоденник сатани” „немало страниц, гневно обличающих ...циничную изнанку американской демократии” [1, Т.1; 43-44].

Трагедія людства, поставши в творах Леоніда Андреева у всесвітньому масштабі, колись здавалась хворобливою вигадкою вразливої людини. Коли світ ще сподівався на найкраще, страх письменника вбачалися дещо екзальтованими та іноді смішними². Але тим, хто як і автор, відчував трагедію звільнення від законів Одвічності, було не до сміху (О.О. Блок, В.Шкловський) [4; 230-231].

Творчі знахідки Андреева стали цінним здобутком як літератури початку ХХ століття, так і філософії, психології, культури взагалі. Враховуючи багатогранність таланту автора та його схильність до інтуїтивних прогнозувань, стає зрозуміло, що дослідження з тривалою часовою дистанцією мають певну перевагу. Розкриття прихованого художнього та світоглядного потенціалу спадщини митця є доцільним саме сьогодні. Нервова „оголеність” його творів та оригінальні спроби з її втілення завжди промовисто свідчили про рухи людської свідомості: від саморуйнування особистості до краху у масштабах всесвіту від зброї, якою може стати сама людина.

Сумно, що прогнози автора початку ХХ століття здійснилися. Ще сумніше, що попередження не були почуті.

Примітки

¹ „Що не виліковують ліки, те виліковує залізо (тобто хірургічний ніж), що не виліковує залізо, те зцілює вогонь”. Під вогнем Гіппократ мав на увазі припалювання.

² Див.: відгук В.В. Вересаєва о „Красном смехе” // Собр.соч.: В 5 т. – Т.5. – М., 1961. – С. 398 та відомий вислів Л.М. Толстого: „Он пугает, а мне не страшно”.

Джерельні приписи

1. Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2 т. / Вступ. ст. В. Чувакова. – М., 1971.
2. Даллес А. Задачи в отношении России / Вступ. коммент. В.Хатюшина // Молодая гвардия, 2008. – №9 // Режим доступа: zpravdu.ru/contant/view/163/69.
3. Доктрина Алена Даллеса // Режим доступа: <http://www.miroslavie.Ru/optimalist/dok31.htm>.
4. Крук И.Т. Леонид Николаевич Андреев // Русская литература XX века. Дооктябрьский период. – Л.: Просвещение, 1985. – С. 226-248.
5. Московкина И.И. Модернистский и постмодернистский дискурсы художественной системы Л.Андреева // Информационный вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2003. – Вып.6. – С. 45-48.
6. Петровский С.М. „Двенадцать” Блока и Леонид Андреев // Литературное наследство. – Т. 92. – Кн. 4. – М.: Наука, 1998. – С. 203-232.
7. Свербилова Т. Жизнь человека и парадоксы бытия // Андреев Л.Н. Анатэма: Избранные произведения. – К.: Дніпро, 1989. – С. 569-574.

Резюме

У статті висвітлений незвичний погляд на постать Леоніда Андреева, як провісника „ідейних” катастроф людства.

Summary

In the article the lighted unusual look up on the Leonid Andreev's figure as on a forecaster „ideological” catastrophes of humanity.

УДК 785.73:787.6

*Л. Мандзюк***ЖІНОЧЕ ТРІО БАНДУРИСТОК ЯК НАЦІОНАЛЬНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН**

Бандурне виконавство взагалі і його різновид – тріо бандуристок, зокрема, залишається яскравим прикладом тісного зв'язку, підпорядкованості і зумовленості виконавського мистецтва вимогам епохи. Вирішальним фактором розвитку цього мистецтва, як художньо-естетичної діяльності, є збереження традицій і формування новаторських засобів вираження. Тому саме діалектика традиційного і новаторського у виконавстві є принциповим чинником його філогенезу й зумовлює розвиток закономірностей та особливостей виконавського мистецтва як важливого аспекту історичного процесу.

Практика народно-інструментального гуртового виконавства, його традиції та тенденції розвитку складають предмет багатьох досліджень. Так, приміром, поєднання кобзарських традицій із вокально-хоровими завданнями культури звучання, передусім дитячих, бандурних ансамблів показує Л.Воріна [3].

В.Дутчак [6] досліджує ансамблевий вид бандурного виконавства у його багатогранності форм та виявляє джерела творчості мистецьких осередків українського зарубіжжя.

І.Мокрогуз [10] подає оцінку розвитку бандурної справи на Буковині, де мистецьких висот досягає капела бандуристів під керуванням Раїси Кузьменко.

Грунтовне дослідження кобзарських шкіл здійснила О.Ваврик [2], а культурно-історичну еволюцію українського оркестру народних інструментів й ансамблю бандур, як основної її складової, проаналізувала Т.Сідлецька [15]. Історичного аспекту організації капел бандуристів торкаються також у своїх розвідках і К.Черемський, В.Мішалов, Б.Жеплинський, Ю.Лошков, Н.Никитюк.

Вивченням становлення музичного народно-інструментального професіоналізму ґрунтовно займаються М.Давидов [4], В.Дутчак [8], О.Дубас [5], О.Ваврик [2], І.Панасюк [13]. Метою нашої розвідки є аналіз причин трансформації бандурного виконавства до потреб сучасного життя.

Поширення та розвиток ансамблевого виконавства вимагає й адекватного забезпечення його оригінальним репертуаром, адже творчість композиторів торкається подекуди лише сольної гри на бандурі. Тому репертуарні доробки колективів поповнюються лише за рахунок перекладень та аранжувань. Тож методичні засади проведення такого виду діяльності на основі практики та наукових узагальнень пропонують В.Дутчак [7], С.Овчарова [11], М.Сточанська [16], хоча їх рекомендації подаються основним чином із позиції керівника проекту, а не безпосереднього виконавця.

Організація академічної спеціальної школи з другої декади ХХ століття сприяла підвищенню професійного рівня як окремих виконавців-бандуристів, так і ансамблевих об'єднань. Ми пов'язуємо факт організації академічної освіти також із розвитком колективного виконавства на народних інструментах. У Харкові, приміром, цьому сприяла громадська діяльність Г.Хоткевича та В.Комаренка, висвітлена достатньо глибоко у дослідженнях Ю.Лошкова. У той же час розквіт професійного музичного виконавства згаданий вище М.Давидов аргументує загально історичними тенденціями музичного мистецтва, активним засвоєнням якісно нових принципів організації звукового матеріалу, наявністю стабільних національних професіонально-технічних композиторських норм, тісним контактом із народно-пісенними джерелами.

Непересічним явищем у мистецькому житті України стало створення та естетичне оформлення в рамках академічної школи нового виду ансамблевого виконавства, а саме – жіночого тріо бандуристок. Засновником його був продовжувач справи Г.Хоткевича, професіонал бандурного виконавства Володимир Андрійович Кабачок (1892-1957 рр.). Хоча багатьма

авторами (зокрема й В.Уманцем) [17; 12] засвідчується дата організації першого жіночого тріо 1952 роком; його учасниця, Ніна Павленко, стверджує, що займатися втрох (Ніна Павленко, Валентина Третякова та Тамара Поліщук) вони почали ще 1949 року, тобто майже відразу після вступу до Київського музичного училища, де на той час викладав бандуру В.Кабачок [12; 91].

Новою формою в розвитку кобзарського мистецтва радянської доби слід вважати появу жінки-бандуристки та ансамблю жіночого, а також мішаного складів – резюмує В.Уманець [17; 11].

Першоджерела створення колективу з трьох голосів та трьох інструментів можна знайти і в народному традиційному музикуванні, і в розмаїтті форм професійного камерного (як вокального, так і інструментального) виконавства. Народні традиції, як відомо, беруть свій початок від троїстих музик, тобто часу поєднання мінімально необхідних трьох регістрових партій для створення об'ємного діапазону звучання. Варіантність інструментарію залишала незмінним принцип солуючої мелодичної функції першої партії та супроводу, акомпанементу двох інших. Вокальне ж троїсте суголосся характерне багатьом соціально притаманним народній творчості обрядовим дійствам: колядкам, щедрівкам, веснянкам, гаївкам, купальським хороводам, обжинковим, побутовим пісням тощо.

Професійне музичне виконавство виробило і відкрystalізувало різні види камерно-інструментального й камерно-вокального мистецтва. Новим же стало поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність партій як серед вокальних, так і серед інструментальних, а особливо – між учасниками колективу. Прерогативи звучання звичайно надаються лише окремим голосам партитури, але їх динамічне чи тембральне піднесення викликане виключно драматургічними завданнями розкриття художньої образності творів.

Репертуарний ряд жіночих тріо зважаючи на все його розмаїття, обмежувався певним ліризмом, який завдяки ідеологічним настановам, загальному образу жінки – сестри, нареченої, матері, червоною ниткою проходив через жанри народної та авторської пісні. Так, велику популярність серед слухачів у виконанні лауреатів IV Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Варшаві (Народних артисток України В.Третякової, Н.Павленко, Н.Москвіної (Т.Поліщук)) здобули народні пісні „Місяць на небі”, „Ой дівчино, шумить гай”, композиції Р.Савицького („Гуцулка Ксеня”, „Червоні маки”), пісні П.Майбороди („Київські каштани”), М.Колесси („Стрічалися на полі”), Є.Козака („Ой не моргайте, дівчата”) та ін.

Навіть обов'язкові в репертуарі кожного гастролуючого колективу твори ідеолого-патріотичного спрямування були „овіяні жіночим менталітетом”: „По-ленински давайте, люди, жить” (музика О.Білаша, слова М.Бикова), „Синові” (музика А.Шашкевича, слова В.Симоненка), „Рідна земле, Україно” (музика С.Данова, слова П.Клименка) й ін.

І хоча в класі В.А.Кабачка було чоловіче тріо у складі А.Грицяя, В.Лапшина і А.Маціяки, проте бандурне ансамблеве виконавство особливо піднесли і прославили жіночі колективи:

Народні артистки України – В.Третякова, Н.Павленко, Н.Москвіна;

Народні артистки України – Ю.Гамова, В.Пархоменко, Е.Миронюк;

Народні артистки України – М.Голенко, Н.Писаренко, Т.Гриценко;

Народні артистки України – Л.Горбатенко, Л.Криворотова, Л.Криворотова;

Народні артистки України – А.Шутько, С.Петрова, А.Мамченко;

Народні артистки України – Л.Ларикова, Л.Зайнчківська, О.Калина;

Заслужені артистки України – Н.Недашківська, Л.Нестерук, А.Вальчук.

Окрім цього, наявність майже в кожній школі, музичному училищі, ВНЗ, філармонії чи іншій концертній організації ансамблевих колективів такого типу, свідчить про глибоке сприйняття усім суспільством мистецтва жінок-бандуристок, об'єднаних творчою діяльністю у тріо.

Отже, виникнення саме жіночого тріо бандуристів у середині ХХ століття викликане декількома причинами розвитку як історико-мистецького, так і соціально-ідеологічного життя суспільства:

1) „завдячуючи” ідеологічній пропаганді радянської держави було не тільки фізично знищене традиційне кобзарство, а й знівельовані першоджерельні його духовні цінності і, відповідно, репертуар, основою якого стали твори народного героїко-епічного, думного характеру з притаманною їм імпровізаційністю;

2) заборона жіночого виконавства на бандурі як такого, що суперечить основним морально-філософським засадам цехового об'єднання кобзарів, після послаблення, а потім і припинення їх існування було знята. Жінки-бандуристки все більше з'являються у народно-мистецькому середовищі, розвиваючи бандурницьку традицію;

3) авангардизм початку ХХ століття вивів на арену жінку-феміністку, яка спроможно доводила свої широкі можливості в усіх сферах фізичної, соціальної та мистецько-художньої діяльності;

4) важкі попередні роки воєнного лихоліття суттєво зменшили кількість чоловічого населення взагалі. Це спонукало жінок освоювати раніше не характерні їм спеціальності;

5) реалії суспільно-мистецького життя вивели на концертну естраду самодіяльні (а потім і професійні) колективи бандуристів, серед яких зросла кількість саме жіночих ансамблів;

6) завдяки художньо-виражальній ємності та мобільності такого роду музичного вокально-інструментального виконавства стала можливою широка палітра його презентації у концертній діяльності. Тому поява професійних та аматорських жіночих тріо бандуристок є правомірним наслідком розвитку громадсько-мистецького життя країни. В той же час, саме „тріо” концентрувало у собі усі можливі варіанти художньо та технічно вартісного вокально-інструментального виконавства.

Професіоналізація музичного народного мистецтва закономірно здійснюється, набуваючи демократичного звучання, вбираючи в себе все нові, раціональні композиційні елементи, набираючи інших форм побутування, істотно оновлюючи художню мову, створюючи нові жанри та види, що прямо чи опосередковано пов'язані з професійним мистецтвом. На перший погляд може здатися, що мистецтву ансамблевого виконавства малих форм відведене незначне місце у порівнянні із сольним та оркестрово-капельним. Насправді ж гра у великому колективі має, часом, більше спільного з сольним виступом, оскільки великий колектив підкорюється єдиній волі диригента, вплив творчої артистичної особистості якого лише в деталях корегуються характером індивідуальності кожного з учасників. Зовсім інакша справа в ансамблевих виступах, у самій сутності заснованих на рівноправності, свого роду „поліфонії” у вияві творчих намірів композитора різними музикантами.

Зростання ж насиченості музично-інформаційного простору у наш час вимагає від бандуриста не лише реставрування та збереження традиційно-народних мистецьких традицій, а й спонукає до пошуків нових, адекватно органічних форм презентації свого мистецтва серед широкого кола слухачів.

Оскільки традиційне звучання жіночого тріо бандуристок у поєднанні двох монотембрів бандур та вокального акорду не завжди задовольняє вимоги сучасного (особливо юного) слухача, виконавці-ансамблісти та їх керівники вдаються до різних фонічних, колористично-тембральних, кількісно-структурних пошуків. Тому нині навіть всесвітньо визнані „метри” вокально-інструментального виконавства (якими є тріо „Вербена” з притаманним їм вокальним повнозвуччям та академічним вишколом) неодноразово змінювали манеру презентації своїх виконавських шедеврів, зокрема широко викорисовуючи кордебалет на сцені, епізодичне залучення інших інструментів, поєднання вокального суголосся з різного типу оркестрами, не вдаючись вже до обговорення зовнішньо-сценічного костюмованого образу (нагальність вивчення якого також на часі).

Цілком відмінним від традиційного, естрадним вокально-ритмічним стилем виконавства користується тріо бандуристок „Яворина” у складі Половко Є., Охріменко В., Бобирьової Г. (студентки Харківського державного університету мистецтв ім. І.Котляревського). Цілим „арсеналом” допоміжних засобів художньої виразності володіють і лучани – тріо „Дивосвіт”; а представники одеської школи – ансамбль „Млада” – пішли ще далі, увівши до свого

складу два чоловічих голоси з інструментами, чим розпорошили монотембральну вокальну однорідність.

Проте подібні пошуки сценічних презентацій часом бувають викликані й недостатньою вправністю володіння вокально-інструментальними засобами традиційного поєднання жіночих голосів і бандур. Та все ж вони не є постійними і у своїй більшості залишаються лише прогнозованими творчими пошуками як авторів композицій, так і самих виконавців.

Подібні завдання важко вирішувати без ґрунтовних знань джерел створення художньо довершених музичних творів від моменту зародження ідеї до її звукової реалізації бандуристом-виконавцем чи ансамблістом. Сучасна ж композиторська творчість майже не пропонує бандуристам-ансамблістам адекватний новим вимогам часу музичний матеріал. Наявні ж твори В.Павліковського, М.Стецюна, Є.Мілки, В.Мартинюк, В.Тиможинського є малодоступними для більшості бажаючих, оскільки відсутня централізація їх продажу; та й не можуть лише ці автори таким мінімальним внеском задовольнити художні запити виконавців, особливо наймолодших, які виховуються не лише на гаслах любові до мистецтва свого народу, але й прагнули би самі синтезувати їх із тим розмаїттям багатопланових інформативних потоків, що заповнюють мистецький простір.

Динамізм світових суспільно-соціальних і мистецько-культурних перетворень, формування сучасної наукової думки щодо бандури, визначення особистості в художньо-творчій діяльності ведуть до необхідності здійснення мети сучасної академічної бандурної освіти: розкриття творчого, суспільно-мистецько-креативного потенціалу особистості через реалізацію інформаційно предметної реальності у вигляді наукового знання та її художньо-творчої діяльності.

Як відомо, майбутнє виростає з минулого. Тож перспектива народно-бандурного ансамблевого виконавського мистецтва в його малих формах залежить від осмислення історичного шляху, який значною мірою визначає й тенденції сучасного її побутування. Історично народжене у парадоксальному співстворстві культури традиційної, яка живилася глибиною народного духу та культури аристократичної, інтелектуальної еліти, жіноче тріо бандуристок успадкувало й надалі репрезентувало риси цих соціальних груп. Саме паралельне побутування його в названих соціокультурних колах й соціальна адресність як широким верствам населення, так й інтелектуальній еліті, творчій інтелігенції створює добре підґрунтя для подальшого розвитку цього виду музичного мистецтва. В цьому аспекті глибинними та спрямованими у майбутнє стають думки Л.Раабена. Аналізуючи історичні й художньо-естетичні передумови зростання соціокультурної ролі ансамблів початку ХХ століття, в якості важливих детермінант цього процесу, вчений відмічав притаманний ансамблевому виконавству психологізм, філософсько-етичну спрямованість, а також виконавську мобільність і жанрову приналежність до різного роду експериментування в галузі музичного мислення, мови, засобів музичної виразності, музичної форми, що активно сприяло перетворенню ансамблевої сфери на творчу лабораторію епохи, в тому числі творчу лабораторію „формування національних стилів” [14; 5].

Джерельні приписи

1. Баштан С. В. Методика роботи з ансамблем бандуристів. – К.: МузичнаУкраїна, 1984. – 112 с.
2. Ваврик О. Кобзарські школи а Україні. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.
3. Воріна Л. Кобзарське мистецтво. – Дніпропетровськ, 2004. – С. 5-20.
4. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К.: Вид-во ім. О.Теліги, 1998. – 349 с.
5. Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ століття): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 2002. – 20 с.
6. Дутчак В. „Любіть Україну”. Збірник творів для ансамблів бандуристів. Нотне видання. Аранжування В.Дутчак. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 132 с.

7. Дутчак В.Г. Аранжування для бандури. – Івано-Франківськ, 2001. – 88 с.
8. Дутчак В.Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990-х років. Творчість і виконавство: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 1996. – 24 с.
9. Лошков Ю.І. Творчість В.А.Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні: перша половина ХХ ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – Харк. держ. акад. культури. – Х., 2000. – 17 с.
10. Мокрогуз І. І зазвучать бандурні струни. Вокальні твори у супроводі ансамблю бандуристів; аранжування І.Мокрогуз. – Чернівці: Місто, 2006. – 68 с.
11. Овчарова С. „Золоті струни”. Збірник творів для ансамблів бандуристів. Нотне видання. Упорядк. та аранж. С.Овчарової. – Дніпропетровськ, 2006. – 100 с.
12. Павленко Н. Стоїть явір над водою // Баштан С.В. Бандуристе, орле сизий. – К.: Музична Україна, 1995. – С. 91-93.
13. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни. – К., 2002. – 130 с.
14. Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: Исследование. – Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.
15. Сідлецька Т.І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: Автореф. дис. канд... мистецтвознавства. 17.00.01 – Теорія та історія культури. – К., 2007. – 20 с.
16. Сточанська М. Вокальні ансамблі у супроводі бандур: Навч.-метод. посіб. – Луцьк: Вежа, 2005. – 274 с.
17. Уманець В. Відродження Державної капели бандуристів України // Бандура, 1997. – № 59-60. – С 4-12.
18. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків: Глас, 2002. – 440 с.

Резюме

В основу розгляду поставлена проблема фокусації причин формування жіночого тріо бандуристок, як унікального виду українського бандурного ансамблевого вокально-інструментального виконавства та його часткова трансформація до потреб сучасної презентації.

Summary

In a basis of consideration was put problem concentration the reasons of formation a female bandura trio as unique kind of Ukrainian bandura ensemble vocal-instrumental performance and its partial transformation to needs of modern presentation.

УДК 392.73(477)

М.П. Мозговий

ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ

Культурологічна ситуація сьогодення з її прискореним темпом перемін спонукає по-новому поглянути на естрадно-пісенне мистецтво з точки зору розвитку його художніх тенденцій, творчого потенціалу та відповідності потреб аудиторії.

З огляду на безумовну актуальність даного питання варто звернути увагу на низку цікавих досліджень соціологічного, психологічного, культурологічного, музикознавчого напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення. Водночас стан вивчення становлення української естради й узагальнення історичних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Тому мета статті – повніше, враховуючи останні дослідження, деталізувати історіографію, присвячену

розвиткові української естради.

Феномен естради (від франц. *estrade* – сцена) постійно перебуває у полі зору вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців. Автори Української Радянської Енциклопедії (у подальшому – УРЕ) характеризують естраду як вид мистецтва, що об'єднує деякі музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) й циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри. Внутрішньо притаманними естрадному мистецтву є художнє читання, конференс, оригінальний жанр (пантоміма), імітація тощо [1; 60].

Естрадна вистава репрезентується концертом, дивертисментом, ревю. Наприкінці ХІХ століття естрадне мистецтво професійного рівня почало розвиватися у творчості артистів мюзик-холів, вар'єте, кабаре тощо. Тодішня популярна музика поєднувала в собі усі відомі жанри – від віденської оперети до джазу [1; 60]. Через те, що сценічні образи призначалися для показу широкій публіці, вони не вирізнялися психологічною складністю, але, подібно до образів комедії дель арте, мали чітко виражений характер [2; 1023].

Явище естрадної пісні можна визначити як специфічний спосіб духовного засвоєння і почуттєвого відображення художньої картини світу відповідними засобами художньої творчості. Водночас естрадну пісню особливо варто вивчати саме в культурологічному аспекті, що дає змогу виявити її особливості як окремого жанру мистецтва. Це, у свою чергу, допоможе повніше розкрити еволюцію і глибинну сутність феномену пісні, зокрема естрадної.

До речі, в галузі розважального мистецтва досить складно чітко окреслити межі окремих жанрів, адже їм властивий високий рівень синтезу та взаємодоповнюваності. Таким чином, роль естрадної пісні у музичній культурі потрібно досліджувати, застосовуючи комплексний культурологічний аналіз із залученням досягнень споріднених гуманітарних дисциплін. Зокрема, прийоми семантичного аналізу дадуть змогу дослідити типи структурної інваріантності різних жанрів естрадної пісні. З іншого боку, науковий апарат музикознавства, теорії художньої творчості, естетики, психології сприятиме, на наш погляд, з'ясуванню внутрішньої логіки побудови естрадних жанрів, зокрема й пісенних.

Щодо головних, ключових ознак популярної музики, які вирізняють її серед інших видів розважального мистецтва, то в працях зарубіжних дослідників це поняття розкривається через серію визначень. Так, більшість учених сходяться на тому, що загалом цей феномен властивий для індустріального та постіндустріального суспільства. Відповідно така музика створюється та масово поширюється на засадах ринкового попиту. Той факт, що вона призначена для прослуховування, а не для відтворення, зумовив основний спосіб поширення популярної музики – аудіозаписи, на відміну від „серйозної”, призначеної також для відтворення і тиражування, крім аудіо записів, у нотних записах.

Друга відмітна риса полягає в тому, що популярна музика завжди є персоніфікованою. Незалежно від того, створюється вона професіоналами чи непрофесіоналами, їхні імена, здебільшого, відомі широкій публіці, принаймні відоме ім'я виконавця, через якого твір набув популярності. Крім того, при створенні популярної музики автор є вільним у виборі композиторської техніки.

Підкреслимо, термін „популярна музика” не можна ототожнювати із поняттями „народна музика” і „поп-музика”. Останнє стосується лише комплексу музичних стилів, що почали розвиватися на початку 60-х років ХХ століття. Зокрема, за словами Т.Чередниченко, „нова” поп-музика виникла у середині 50-х років; до її джерел відносять такі музичні стилі та явища, як джаз, ритм-н-блюз, кантрі, рок-н-рол. Інтернаціональний характер феномена „нової” поп-музики забезпечує англійська мова, що використовується в ній майже тотально [3].

Нарешті, найголовнішою ознакою сучасної популярної музики потрібно назвати тенденцію до шлягеризації. Така технологія створення пісень передбачає посилення тих позицій слухачької психології сприйняття, за якої певне поєднання відомих ритмо-інтонаційних мотивів забезпечує пісенному твору досить високий ступінь атрактивності, щоб мати якомога ширший ринок збуту.

Серед основних чинників шлягермейкерської технології назвемо такі: проста музична тема; простий і зрозумілий текст; чіткий, достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм; контрастна форма поєднання куплета і приспіву.

Аналіз історіографії за підходами до вивчення проблеми дозволив виокремити як провідні наступні напрями: історико-культурологічний (Є.Уварова, О.Сапожнік, Л.Тихвинська, В.Чепеленко), критично-музикознавчий (А.Жебровська, І.Лепша, О.Баташев, В.Яшин). Окремий напрям становлять біографічні праці, присвячені творчій діяльності естрадних співаків – К.Шульженко, Л.Утьосова, Н.Яремчука (І.Івсіліна, Д.Гордон, Я.Кибіч, В.Краскова, Г.Скороходов).

Уперше в радянському музикознавстві запровадив у науковий обіг термін „масова музика” А.Н.Сохор. Він відносив до цієї сфери музичного мистецтва естрадні пісні, фольклор, інструментальну оркестрову й біт-музику з репертуару тогочасних гітарних вокально-інструментальних ансамблів (ВИА) [4; 235].

Варто зазначити, що мовно-семантичний метод аналізу в музикознавстві застосував уперше Б.Асаф'єв. У руслі його теорії набула поширення інтонаційно-семантична методика, розроблена В.Медушевським та В.Холоповою. Так, на думку В.Холопової, жанр – це „джерело номер один у формуванні музичної семантики” [5; 211]. Крім них, семантичний підхід у вивченні явищ музичної культури використовували такі авторитетні науковці, як М.Арановський, Є.Назайкінський, Г.Орлов та ін.

Так, у теорії Є.Назайкінського започатковано метод системного аналізу музичного твору. Його робота „Логіка музичної композиції” робить вагомий методологічний внесок у вироблення культурологічної концепції феномену музичного жанру. Основну увагу в ній приділено доведенню теоретичних положень щодо функціональності основних фаз музичної композиції, зокрема образно-сміслового, формотворчо-конструктивного і психологічного порядку [6].

У книзі Є.Уварової йдеться про становлення і розвиток радянського естрадного театру, починаючи з першого післяреволюційного часу і до 1945 року. Розглядається діяльність „Теревсата”, „Синьої блузи”, перших мюзик-холів, московського і ленінградського театрів мініатюр, фронтових театрів. У створенні репертуару цих мистецьких структур брали участь відомі естрадні музиканти та співаки – Л.Утьосов, В.Хенкін, Жарова та ін. [7].

У роботі Л.Тихвинської досліджується історія радянської музичної естради (кабаре та ін.) [8]. Зазначається, наприклад, що володіння навичками виконання джазової музики було для радянських музикантів певною мірою не традиційним, якщо врахувати, що цей жанр не став типовим для СРСР ментально. Тому виконавці мали навчатися мистецтву імпровізації, починаючи з елементарних фраз, мотивів, акордів. Потім слід було переходити до ансамблевого виконання, оркестрового тощо.

Дисертація А.Жебровської „Авторська пісня у сприйнятті критики” присвячена вивченню російської авторської пісні, російській і польській літературно-художній критиці її естрадного виконання. Зазначаючи, що друга половина XX сторіччя стала періодом розквіту піснескладання, у якому виконавець є одночасно автором віршів, покладених на власну мелодію і розспівуються під власний гітарний акомпанемент, дослідниця висловлює низку власних міркувань про характер і шляхи розвитку авторської пісні. Інтерпретуючи й оцінюючи її, автор звертається до суджень критиків, зіставляє їх і намічає типові норми критичного сприйняття в досліджуваній період [9].

Книга І.Василининої знайомить читачів із творчою біографією К.Шульженко, одночасно простежуючи процес становлення і розвитку відомої радянської естрадної співачки та формування жанру естрадної пісні в Радянському Союзі. Вчений аналізує мистецтво К.Шульженко як високий театр, що розкриває світ почуттів людини і стверджує нерозривність, злитість особистої долі і долі народу [10].

Ще один російський дослідник С.Клітін у своїй дисертації робить історичний і теоретичний аналіз проблем естради. Він вважає, що у кожному виді і роді виконавського мистецтва досить

чітко виділяється група жанрів, які сьогодні називаються естрадними. Це і сатиричний монолог, і лірична (нерідко – інтимна) пісня, і ритмічний танець, і віртуозна інструментальна п'єса й ін. Отже, подібні жанри володіють якимись загальними особливими якостями, наявністю в них „вар'єте-моменту”, що і визначає їхню приналежність до естради. З його точки зору, естрада – це конгломерат особливих жанрів усіх видів мистецтв. Причому автор зазначає, що жанри словесних і музичних творів вимагають і особливих (естрадних) способів виконавства – системи, власне, акторського втілення + системи взаємини з глядацькою аудиторією. Естрада, не маючи основ пишатися високим рівнем авторських творів, компенсувала їх усередненість оригінальністю, щирістю, особистістю артиста, тобто ліричною його позицією [11].

О.Сапожнік, здійснюючи історичний експурс розвитку української естрадної музики, аналізує діяльність „зірок” та естрадно-пісенних гуртів [12]. В її роботах висвітлено історико-теоретичні аспекти розвитку української популярної естрадної музики з урахуванням мистецьких традицій та новацій.

І.Лепша подає аналітичний матеріал про вокально-інструментальні ансамблі та їх витоки, зазначає, що сучасним ансамблям та їх солістам досить часто не вистачає професіоналізму, а серед естрадних творів з'являються пісні-одноденки, постановка програм часом позначена штампами, смаківщиною [13].

Аналізуючи українську естрадну пісню в контексті сучасної популярної музики, українська дослідниця Л.Черкашина акцентує увагу на особливості різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), зокрема й регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міського романсу, пісні. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами слід вважати: 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду; 2) радянську ліричну пісню, у тому числі українську; 3) джазове виконавство, як інструментальне, так і вокальне; 4) „традиційну” поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [14; 129]. Причому кожний конкретний твір дає приклад „свого” варіанта поєднання зазначених жанрово-стильових джерел, особливо це стосується багатьох українських естрадних пісень шлягерного типу.

Історію розвитку української масової пісні, української естради розкрив М.Поплавський у своїй „Антології сучасної української естради”. На його думку, творчість В.Івасюка з ансамблем „Смерічка”, Софії Ротару й тріо Мареничів здійснила той революційний прорив на естраді, який і нині визначає характер українського естрадного виконавства [15]. М.Поплавський здійснює багатовимірний і різнобічний аналіз поняття „шоу-бізнес”, розкриваючи природу, особливості й характер менеджменту цієї сфери діяльності на основі системного дослідження практики шоу-бізнесу. На прикладі процесу становлення і розвитку вітчизняного шоу-бізнесу дослідник наголошує на складності механізмів управління цією галуззю поп-культури, а також розкриває досвід її функціонування у світовому масштабі. З погляду практичної організації системи управління в структурах шоу-бізнесу ним звертається увага на проблему розробки моделей адекватних управлінських рішень, а також порушується питання адміністративного лідерства в організаціях, їх виробничої культури, у тому числі в аспектах стратегічного та інноваційного менеджменту галузі [16].

Простежуючи історичні витоки української пісні на тлі утвердження та розвитку пісенних жанрів, А.Матвійчук аналізує культурно-історичні обставини, що сприяли актуалізації української пісенної поезії, виявляючи при цьому тісний зв'язок останньої з існуванням масових пісенних жанрів. Усталені метафоричні конструкції живої розмовної мови переносяться в сучасний пісенний фольклор, естрадну пісню [17]. З ним погоджується О.Сапожнік, вважаючи, що українська естрадна лірична пісня стала продовжувачем українського солоспіву та пісні-романсу [18].

Н.Попович, розкриваючи синтетичність естрадної музики, багатоплановість і одночасно

цілісність її впливу на особистість, передбачає існування поліфункціональності, яка розкриває художньо-виховний потенціал естрадно-музичного мистецтва. Поліфункціональну природу естрадно-музичного мистецтва вчений вважає одним із головних чинників художньої культури, що несе в собі естетичну силу, спрямовану на духовне збагачення особистості через складну систему взаємодії цінностей і різних рівнів соціальної художньої активності [19].

Слід підкреслити, що майже всі дослідники відмічають той факт, що нині більшість теле- та радіоканалів у своїй ефірній політиці керуються лише міркуваннями надприбутків, тому їм цілком байдуже, яка музика звучить у їх передачах. Тому українським співакам нерідко доводиться долати цю упередженість у сприйнятті національної естради. Отже, наочною є потреба у виробленні й постійному існуванні державного підходу сприяння розвитку вітчизняної музичної індустрії.

Таким чином, аналіз наявної літератури з дослідження проблем розвитку вітчизняної естрадної пісні дає підстави виокремити в якості провідних такі напрями: 1) історико-культурологічний (Є.Назайкінський, Є.Уварова, О.Сапожнік, Л.Тихвинська, В.Чепеленко, Н.Попович, А.Матвійчук), 2) критично-музикознавчий (Б.Асаф'єв, М.Арановський, Є.Назайкінський, Г.Орлов, А.Сохор, А.Жебровська, І.Лепша, О.Баташев, В.Яшин), 3) комплексний (М.Поплавський), 4) біографічно-есеїстичний (праці, присвячені творчим здобуткам відомих естрадних артистів К. Шульженко, Л.Утьосова, Н.Яремчука та ін. (І. Івсіліна, Д.Гордон, Я. Кибіч, В.Краскова, Г.Скороходов).

Джерельні приписи

1. Естрада // Українська Радянська Енциклопедія. – К.: Головна редакція УРЕ, 1979. – Т. 4.
2. Театральная энциклопедия, Т.5. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – 1136 с.
3. Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный „авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.
4. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. – Т. 1. / Сост. Ю.Капустин. – Л.: Советский композитор, 1980. – С. 234-264.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства / В.Холопова. – СПб: Лань, 2000. – 320 с.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е.Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
7. Уварова Е. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы, (1917-1945). – М.: Искусство, 1983. – 320 с.
8. Тихвинская Л. Певцы советской эстрады. – М.: Искусство, 1977.
9. Жебровская А.И. Авторская песня в восприятии критики (60-80-е годы): Автореф. дис.... д-ра филол. наук. 10.01.10 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1994. – 52 с.
10. Василинина И. Клавдия Шульженко. – М.: Искусство, 1979. – 176 с.
11. Клитин С.С. „Золотой век” европейской эстрады: (Исторический и теоретический анализ): Автореф. дис... д-ра культурологии (17.00.01) / ВНИИ искусствознания. – М., 1991. – 48 с.
12. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний експурс // Мистецтво та освіта, 2003. – № 1. – С. 4-6.
13. Лепша І. Пісня буде поміж нас: Зірки української естради. – К.: Україна, 1989. – 91 с.
14. Черкашина Л.С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді // Мистецтво та етнос: Зб. наук. праць /АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К: Наукова думка, 1991. – С. 126-141.
15. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради. – К.: Преса України, 2004. – 416 с.
16. Поплавський М.М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика: Підручник для студентів ВНЗ культури і мистецтв. – К., 2001. – 559 с.
17. Матвійчук А.М. Історична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок

XX ст.): Автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури та мистецтв – К., 2006. – 19 с.

18. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс // Мистецтво та освіта, 2003. – № 1. – С. 7-10.

19. Попович Н.М. Естрадно-музичне мистецтво – виховний вплив та поліфункціональність // Проблеми гуманізму і освіти. – [Вінниця], 2002. – Т. 1. – С. 241-245.

Резюме

Стаття присвячена аналізу літератури з розвитку вітчизняної пісенної естради та підходів, що склалися у дослідженні зазначеної теми.

Summary

The article is devoted to the analysis of the literature about the development of the domestic song variety and the approaches in the research of the mentioned subject.

УДК 7.031

Л.О. Карпова

МИСТЕЦТВО В ПРОСТОРИ ВІЛЬНОГО ЧАСУ

Культурне самовизначення людини неминує припускає здатність вибору, що яскраво виявляється у проведенні нею вільного часу, який можна заповнити за своїми уподобаннями, вибором, а не за примусом; часу, який можна безрозсудливо витратити і який є захистом проти повсякденності, втечею від неї, як протилежність прагматизму і раціоналізму. Тому бажанням втечі від буденності просякнуте все повсякденне життя індивіда. Цю ідею й використовує реклама нових місць відпочинку, ресторанів, пляжів, утверджуючи таким чином саме культ вільного часу.

Розгляд проблеми дозвілля, як важливого соціального інституту, пов'язують із роботою Т.Веблена „Теория праздного класса” [1], у якій теоретично обґрунтовано сутність феномену „вільний час”, його структуру, функції тощо.

Найвагоміший внесок у розробку економічного обґрунтування і визначення сутності вільного часу вніс також К.Маркс своєю фундаментальною працею „Капітал”, вважаючи цей час мірилом багатства суспільства.

Сучасне дозвілля, як складову вищезазначеної категорії, розглядають у різних площинах: як продукт індустріалізму і урбанізму (Р.Арон, У.Ростоу, А.Турен та ін.), теорії „масової культури” (Е.Шилз, У.Уайт), ідеї „цивілізації дозвілля” (Ж.Дюмазедьє, Ж.Фурастьє). Вільний час аналізується зазначеними вище дослідниками як стимулятор регіонального розвитку, фактор стабілізації суспільства, зростання якості культурного середовища, життя загалом. Вільний час і відпочинок, як його головний зміст, характеризується ними не через діяльність індивіда, а через його ставлення до цієї діяльності, пов'язаного з поняттям свободи, щастя, задоволення, самоствердження, повноти життя.

У вітчизняному культурознавстві висвітлювали проблему вільного часу В.Патрушев [2] (обґрунтування використання вільного часу як детермінанти культурного самовизначення людини шляхом позитивно побудованої дозвіллевої діяльності, що включає й мистецьку діяльність), В.Піча [3] (філософія вільного часу, значення його балансу у життєвому просторі, а також зворотній вплив вільного часу на робочий), Я.Підпригорщук [4] (стратегія використання вільного часу як компенсаційного засобу, психологічні механізми його емоційної наповненості засобами мистецтва), Є.Чмихало [5] (культурно-дозвіллева діяльність у зарубіжних країнах) та ін. Усі ці роботи тією чи іншою мірою торкаються проведення дозвілля людини і в мистецькому

просторі, а, отже, вищеназвана проблема потребує свого подальшого висвітлення, що й обумовило актуальність та мету даної розвідки.

Добре організоване дозвілля, як відомо, зумовлює виявлення творчих здібностей людини, зміцнення економіки держави через надходження коштів за послуги, відродження занепалих міст, регіонів; формування привабливого враження від певної території та створення її позитивного іміджу тощо. Тому дослідження проблем культурно-дозвіллевого розвитку мають попит не лише з боку представників державних, муніципальних органів влади, а й підприємців в інтересах формування прогнозів, планів підприємницьких структур, орієнтованих на обслуговування дозвіллевої діяльності.

Культурний вплив дозвілля на особистість визначається його змістом.

Науково-технічний прогрес викликав зростання продуктивної праці й життєвого рівня населення, що дозволило скоротити час необхідної праці і значно збільшити обсяг власне вільного часу. Відбулася концентрація дозвілля наприкінці робочого дня, робочого тижня, у відпустці, що, крім інших причин, викликало нове явище – велику дозвіллеву міграцію (відпускну і наприкінці тижня). Умови проживання у місті, у свою чергу, призвели до послаблення общинних зв'язків, зростання соціальної і духовної автономії особистості і одночасно посилили процеси масовізації споживання предметів художньої культури. Індустріальне, масове суспільство отримало ще одну назву – „цивілізація вільного часу”, яка вже не виявляється тільки у кількісному зростанні цього феномену, а й уособлює певний стиль життя. Вільний час набуває все більшого відчуження від праці і стає самостійною цінністю.

Фіксуючи якісні зміни в дозвіллі, ідея „цивілізації дозвілля” отримала значне поширення в західній соціології. Більшість дослідників, визнаючи особливу роль дозвілля в сучасному суспільстві, воліють говорити лише про суспільство з розвинутим дозвіллям.

Накопичивши багатства зовнішнього середовища, людина стала проєкціювати на них і свій внутрішній світ. Замість розвитку своїх власне людських, духовних сил, вона захопилася зростанням зовнішньої, технічної могутності. Так виникла типова для ХХ століття ситуація „маленької людини” в оточенні могутніх апаратів. Описуючи ситуацію відчуження, відомий французький соціолог Г.Фрідман вважає, що з'явилася цивілізація нової якості, в якій стверджуються нові типи залежності людини від середовища [6; 84], особливо в її вільний час.

Г.Фрідман пов'язує свої надії на послаблення протиріч у сучасному суспільстві з культурною революцією, духовним і моральним відродженням. Для цього, перш за все, необхідно перетворити сучасну освіту з інституції зовнішнього впливу в інституцію культури. Теперішня освіта готує переважно до праці, однобічно скеровуючи людину на професійне життя. У той же час необхідно, щоб школа орієнтувалась і на „людину після роботи”, на розширення діапазона культурної активності у вільний від роботи час [7; 211].

Усі ці теоретичні пошуки свідчать про те, що проблемі використання вільного часу на Заході приділяється значна увага. Організації змістовного дозвілля надається велике значення й у вирішенні проблем, пов'язаних як із тенденцією зростання кількості людей похилого, пенсійного віку, так і збільшенням „вільного часу”, внаслідок скорочення робочого тижня, безробіттям.

Емпіричні дослідження та їх теоретичний аналіз спонукали французького соціолога Ж.Дюмазедьє до думки, що вільний час у житті сучасного жителя розвинених країн має тенденцію зростати; а за цінністю, перевагою, привабливістю переважає працю (чимало людей бажають менше заробляти, але мати більше вільного часу). Автономізація дозвілля, зміна життєвих орієнтацій на дозвілля, особливо у молоді, – свідчення корінних трансформацій у способі життя, наступу „цивілізації дозвілля”. Ж.Дюмазедьє навіть відстоює точку зору, що „цивілізація дозвілля” вже наступила [8; 77].

І справді, індустрія вільного часу посідає значне місце в економіці розвинених країн. Зокрема, у Великобританії до 30% доходів громадян витрачаються на різні форми дозвіллевої діяльності і товари для її забезпечення. Одночасно спостерігається суттєве зростання робочих

місць у сфері його обслуговування.

Зарубіжні вчені дійшли висновку, що для розвинених країн характерне зростання „споживання” культури, збільшення витрат на розважальну діяльність, послуги закладів культури, і розцінюють дозвілля як іважливий засіб культурного самовизначення людини, що має вирішальне значення для соціальної стабілізації суспільства.

Унаслідок таких тенденцій гостро актуальною стало проблема підготовки кваліфікованих кадрів – організаторів культурно-дозвілєвої діяльності. Вже з середини 60-х років при університетах та інших навчальних закладах США, Канади, Франції, Німеччини відкриваються спеціальні факультети, вищі школи дозвілєзнавства, започатковуються такі спеціальності, як „соціальний працівник”, „педагог вільного часу”, створюються 1-2-річні курси (на базі спорідненої вищої освіти) з підготовки фахівців національних парків, музеїв, бібліотек, дозвілєвих центрів різного типу. У таких закладах підготовка кадрів більшою мірою формується у напрямі соціальної педагогіки. Соціальні педагоги, соціальні працівники, сімейні педагоги, педагоги-реабілітатори, релаксатори спрямовують свою діяльність на здійснення виховного впливу на сім’ю, окремі соціальні групи, що потребують особливої уваги й допомоги (групи „ризик”, підлітки, люди похилого віку, інваліди тощо). Але соціальний педагог, що визначається зарубіжними дослідниками як соціоменеджер, педагог дозвілля, не вирішує усіх проблем, пов’язаних із організацією дозвілєвницької діяльності для широких і різноманітних верств населення. Невипадково ще з другої половини 70-х років в Англії і США були створені спеціальні робочі групи для вивчення питання і складання програм відкриття спеціальних навчальних центрів із підготовки професійних керівників служб відпочинку та розваг.

Найбільш системного і широкого за своїми масштабами характеру набула підготовка кадрів аніматорів – спеціалістів у дозвілєвій галузі Франції. Там анімація розглядається як культурно-масова, культурно-виховна робота, в процесі якої створюються умови для кожної соціальної групи, її творчої діяльності, встановлюються контакти між людьми та виявляються їх проблеми. Вже на початку 70-х років у Франції нараховувалось до 35 навчальних центрів з підготовки аніматорів різного рівня кваліфікації для різноманітних типів клубних закладів, культурно-дозвілєвих центрів [5].

Вільний час вже давно перестав бути соціальним привілеєм; ним користуються всі верстви суспільства. Змінилося також і ставлення до нього. Ця зміна пов’язана із зміщенням акцентів із сфери виробництва до сфери споживання. Ринкові закони, за якими час є предметом обміну, виробничою силою, поширюються і на вільний час. У масовому суспільстві вільний час залишається не тільки часом для відновлення втраченої в процесі праці фізичної і психічної енергії, але й товаром, що має ринкову ціну. У свій вільний час індивід має заплатити за свою активність, тому що предмети вільного часу є предметами купівлі-продажу: курорти, кінотеатри, шоу-вистави, пальне, туристське спорядження, номер у готелі, спортивні будівлі тощо. Така економічна функція дозвілля, як відпочинок після праці і підготовка до праці, як стверджують деякі західні соціологи, перестала бути головною. Важливіше – споживання товарів і послуг, що забезпечує репродукційний цикл. Але соціальні функції дозвілля залишаються пов’язаними перш за все із спілкуванням, в якому людина бачить „панацею від повсякденності”.

Вільний час – це величезна можливість формування особистості на кращих зразках світової художньої культури, народній художній спадщині, традиціях, звичаях, обрядах українського та інших народів, що живуть на терені України. Тож важливим чинником культурного самовизначення особистості є раціональне використання вільного часу, оптимального сполучення в ньому двох основних функцій: відновлення фізичних і психічних сил людини та фізичного й духовного розвитку засобами мистецтва.

У реалізації цих функцій сфера культури і мистецтва посідає особливу, надзвичайно важливу роль. Культурно-мистецьке розмаїття, значні відмінності між культурами різних народів, історичних епох, цивілізацій – необхідна передумова та вихідна основа процесів мистецької комунікації. Особливе місце вони мають у туризмі. Різноманітність суспільних і

міжкультурних туристичних зв'язків уможлиблює процес спілкування з естетичними ідеями різних часів. Художнє спілкування – завжди реальне спілкування, процес комунікації шляхом образного збагачення та психологічного контактування. Художнє спілкування дозволяє людині включатись у певну спільноту (культурну, соціально-історичну), виявляючи при цьому індивідуально-особистісну участь, схильність до визначеної культурної традиції. Таким чином, відбувається як єднання етносу і „передача культурних естафет” (М.Мамардашвілі) від покоління до покоління всередині його, так і активізація світової культурної динаміки, що складає актуальне питання для сучасної культури.

Спілкування через мистецтво дає людям можливість виражати набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж через інші форми спілкування. Не випадково художня культура першим руйнує хибні застороги одного народу щодо іншого. Навіть в умовах ідеологічного протистояння, соціального антагонізму мистецтво забезпечує спілкування між народами. Воно сприяє створенню особливої сфери соціокультурної комунікації. З одного боку, спілкування відбувається через духовний витвір – художній образ, а з іншого – характер переживання є безпосередньо-практичним. Це переживання веде до закріплення в структурі особистості здатності до співпереживання, спонукає людину до співучасті в житті інших людей. Саме цим культурні комунікації відрізняються від інтимно-особистісного спілкування у повсякденності, яке не підіймається до загальнозначущого.

Мистецтво, художня творчість мають здатність об'єднувати суспільство, створювати емоційно-психологічну спільність (наприклад, особливості психології нації, соціальної групи, етнічної спільноти формуються та є похідними багато в чому завдяки культурно-комунікативним впливам). А це, в свою чергу, вдосконалює, гуманізує й суспільні відносини, формуючи здатність до індивідуалізованого спілкування, емоційного відгуку і розуміння іншої людини на основі сформованого досвіду емоційно-художнього спілкування, що ґрунтується на широкому засвоєнні культурних традицій.

Проте довготривала кризова ситуація в нашій країні не дає можливості повною мірою задіяти мистецьку сферу до вільного часу людини. Це спричинено й недостатнім фінансуванням закладів культури. Драматизм сучасної ситуації в Україні пов'язаний з тією обставиною, що розмови про змістовне наповнення вільного часу здаються утопічними в умовах, коли більшість населення вимушена вирішувати завдання елементарного виживання, коли в багатьох сферах життя відсутні елементарні умови цивілізованого існування. Знедолення основної маси населення на основі зростаючої кризи в суспільстві, згортання мережі об'єктів культурно-мистецької діяльності, скорочення чисельності їх персоналу позначається на можливості надання культурних послуг людині, її спроможності цивілізовано проводити свій вільний час. До того ж мистецтво вже не може бути охоронцем духовних цінностей нації, зокрема моральних.

Певною мірою це створює в суспільстві атмосферу ідеологічної кризи. Вона полягає не тільки у роздрібненні соціальних цінностей, а й у девальвації їхнього домінантного комплексу (такого, у який вірить більшість населення). Така ситуація є природним наслідком прогресуючої диференціації цінностей (розпаду їх на багаточисельні різновиди „боротьби всіх проти всіх”). Емоційне ставлення до такого суспільства чудово передано С.Далі в його знаменитій картині „Передчуття громадянської війни в Іспанії”. Така ситуація призводить до компрометації цінностей взагалі, перетворенню боротьби за трансформізм у боротьбу за існування (конформізм).

Те, що діється сьогодні в Україні в умовах формування ринкової економіки – це не менше, аніж розхитування культурних підвалин, коли руйнуються основи культурних традицій українського суспільства. Зараз наша молодь одержує зарубіжну та й вже нашу „духовну поживу”, яка апелює до фізіологічних інстинктів, тим самим деформуючи духовний світ молоді людини, прищеплюючи їй негідні почуття, вульгаризуючи естетичний смак. Це, в основному, художні фільми, що є привабливими і яскравими за формою, але несуть у собі людиноненависть і аморальність. Вони знайшли своє місце навіть на державному телеекрані. Нестримна вільна пропаганда жорстокості, насильства, порнографії засобами мистецтва через „домашні екрани”, до якої люди в основному

не підготовлені як на психологічному рівні, та і законодавчому, надзвичайно сильно позначається на поведінці молоді.

Така проблема є актуальною і у США. Її негативні наслідки численні і, без сумніву, пов'язані з ускладненням криміногенної ситуації, злочинністю і почуттям розчарування перш за все у молодіжному середовищі, погіршенням екології, широко розповсюдженою соціальною непотрібністю.

Будь-яке суспільство як на законодавчому, так і на неформальних рівнях застосовує певні заходи для припинення трансляції небезпечних видів соціального досвіду, перешкоджаючи передачі досвіду, пов'язаного з аморальними виявленнями в суспільному житті: злочинністю, із соціально несхваленими видами звичок (паління, наркоманія), порушенням вікових норм прилучення до певних знань і практичного досвіду (наприклад, у галузі сексуальних відносин) тощо.

У США свого часу була створена навіть громадська організація – Національне об'єднання проти телевізійного насильства, до якої увійшли відомі американські вчені. Усвідомлюючи згубність такої великої дози вбивств і жорстокості для молодих душ, низка політичних і громадських діячів, спеціалістів-соціологів вимагають налагодити жорсткий контроль за телепрограмами, які безсоромно експлуатують „криваву жилу”.

У нашій країні в законодавчих актах є формальна спроба обмежити поширення тої кіновідеопродукції, що може завдати великої шкоди моральному вихованні молоді, спровокувати її до скоєння злочинів. У Конституції України передбачено забезпечення державою інформаційної безпеки. Важливе значення має і „Концепція (Основи державної політики) з національної безпеки України”, схвалена Верховною Радою України ще в січні 1997 року. В цьому документі чітко визначено основні напрями державної політики в царині національної безпеки України в інформаційній сфері. На утвердження в суспільстві високих моральних цінностей, спрямованих на засвоєння кращих зразків вітчизняної та світової духовної культури; трудової моралі та використання енергії і зусиль громадян у суспільно-корисних справах; виховання культу соціально активної, фізично здорової та духовно багатой особистості спрямований Указ Президента України „Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян” (1999 р.) [10; 1-2]. Проте цього, вочевидь, мало. Необхідно формувати громадські організації й відповідну громадську думку, які б сприяли виконанню цих державних актів.

На цьому тлі релігія з її потужним впливом релігійного мистецтва має активізуватися не лише як ідеологічний інститут, а як власне культурний інститут. Адже християнство з його принципами внутрішнього духовного самовдосконалення, патетикою моральних заповідей, заборонаю ототожнення людини з річчю, духовного з матеріальним через релігійне мистецтво набуває все більшої цінності для сучасної людини.

Інакше кажучи, раціональне використання вільного часу через мистецтво сприяє формуванню духовності, фізичної досконалості, задоволенню інтересів і потреб людини у спілкуванні, творчому саморозвитку. Культурно-дозвіллевій діяльності повинна бути відведена важлива інтегруюча роль, адже її функції (розвиваюча, інформаційно-просвітницька, культурно-творча, рекреаційно-оздоровча, комунікативна), різноманітні мистецькі форми задоволення потреб та інтересів молодих людей покликані задовольняти потреби людей, проявляти і реалізовувати їх сутнісні особливості, а соціально-культурним інституціям дозволяти здійснювати вплив на формування особистості.

Джерельні приписи

1. Веблен Т. Теория праздного класса. – М., 1966.
2. Патрушев В.Д. Свободное время: как, где и с кем проводит его горожанин // Фонд времени и мероприятия в социальной сфере. – М., 1989.
3. Піча В.М. Культура вільного часу: Філософсько-соціологічний аналіз. – Львів, 1990.

4. Підпригорщук Я.В. Формування механізму задоволення духовних потреб в умовах ринку // Питання культурології / Міжвідомчий збірник. – № 13. – К.: КДІК, 1994.
5. Чмихало Є.І. Деякі аспекти розвитку культурно-дозвільної діяльності в зарубіжних країнах та її кадрового забезпечення // Культурно-просвітницька діяльність в сучасних умовах ринку. – К.: КДІК, 1994.
6. Friedman G. La puissance et la sagesse. – Gallimard, 1979. – P.84.
7. Fromm E. Crise de la psychoanalyse. – P. – Anthropos, 1971. – P.189.
8. Friedman G. Sept etudes sur l'homme et la technique. – P. – Gonthier, 1976.
9. Dumazedier J. Sociologie empirique du loisir. – P., 1974.
10. „Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян”: Указ Президента України // Орієнтир. – 6 травня. – 1999.

Резюме

У статті розглядається місце мистецтва у вільному часі людини та його вплив на розвиток особистості.

Summary

The place of the art in the free time of the man and its influence on the development of the person is considered in the article.

УДК: 061.213; 78; 314.745

Г.В. Карась

РОЛЬ МОЛОДІЖНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Розбудова демократичного громадянського суспільства в сучасній Україні неможлива без участі молоді в складних суспільно-історичних процесах. А це, в свою чергу, зумовлює аналіз діяльності молодіжних організацій і товариств, що існували в ХХ столітті як на материковій Україні, так і за її межами. Особливості їх розвитку за межами рідної землі потребують спеціального дослідження, оскільки до 1990-х років на цю проблематику було накладене „табу”; недоступними були матеріали, живі контакти.

Перші публікації І.Андрухів та Б.Савчука з'явилися тільки в незалежній Україні [1; 13], в той час як за кордоном подібних публікацій було чимало. Щоправда, в усіх дослідженнях роль молодіжних організацій у збереженні національної музичної культури, незважаючи на її вагомий роль у вихованні молодого покоління, висвітлюється ескізно.

Більш наближеними до означеної нами проблеми є статті Л.Кияновської, М.Черепанина, О.Залеського, Р.Кухаря, Д.Дудик [7; 18; 5; 8; 4], проте вони обмежені часовими та територіальними рамками.

Суперечність між об'єктивно існуючим пластом української музичної культури зарубіжжя, діяльністю молодіжних організацій щодо її збереження та реальним станом їх наукового вивчення визначають актуальність досліджуваної теми. Висвітлення ролі молодіжних організацій західної діаспори у збереженні національної музичної культури, що становить мету пропонованої розвідки, дозволяє не лише зробити ретроспекцію цього процесу і заповнити ще одну „білу пляму” української музичної культури, але й використовувати кращі напрацювання в сучасному культуротворчому процесі.

Дослідники вважають, що „нація тільки тоді буде жити і розвиватися, коли кожне наступне покоління виховується в національному дусі. Це виховання повинно мати системний характер...” [1, 3.]. А оскільки музична культура є неодмінною умовою виховання національного духу, то роль молодіжних організацій в її збереженні стає закономірною. Історико-культурний контекст

діяльності українських молодіжних організацій зумовлює ретроспективний огляд їх виникнення та існування, ареали поширення та хронотоп діяльності, спадкоємність традицій і здобутки новітніх часів.

Виникнення на Західній Україні молодіжних товариств на зламі XIX–XX століть мало низку соціально-економічних, політичних та ідеологічних причин і було зумовлено „нагальною потребою оберегти українську молодь від морально-культурної деградації в умовах асиміляторської політики австрійського та польського урядів, необхідністю виховання свідомих, фізично здорових патріотів України, готових до важкої боротьби за досягнення державної незалежності” [1; 5].

В контексті нашого дослідження виділимо три умовні періоди діяльності молодіжних організацій: 1) 1894–1938 рр. – на території Західної України; від 1868 р. – в еміграції; від 1991 року – в незалежній Україні.

Для першого періоду характерним є процес зародження та стабілізації діяльності молодіжних організацій, їх участь у загальнополітичному процесі за національне самовизначення краю. Приміром, праобразом для молодіжного товариства Сокіл, що виникло 1894 року у Львові, слугували одноіменні товариства спортивного характеру Польщі, Чехії, Моравії. Близьким за завданнями і формою роботи було молодіжне товариство Січ, що сформувалося 1900 року в с. Завалля Снятинського повіту на Прикарпатті завдяки зусиллям К.Трильовського. Згодом, наслідуючи США та Англію, сином І.Франка, Петром та студентом І.Чмолою наприкінці 1911 року у Львові створюється скаутська організація Пласт.

Наймолодшими були молодіжне товариство Луг (засноване 1925 р. у с.Підберізці Львівського повіту) та „руханково-спортивна” організація Каменярі (1931 р., Львів).

Пластові гуртки у 1920-х роках поширюються на Східній Україні, проте їх діяльність Радянська влада швидко згортає і розвиває піонерські та комсомольські організації, близькі до скаутизму, однак які ставили класові, ідеологічні інтереси вище загальнолюдських принципів та національних інтересів [1; 71]. Тож цілком логічно І.Андрухів робить висновок: „Якщо „Соколи” мали більше загальнослов’янський характер діяльності, то „Січі” носили чисто національний характер, що проявлявся в одязі, формах роботи і організаційній побудові” [1; 33]. Ще й сьогодні січові пісні „Гей! Там на горі Січ іде!” (січовий гімн, сл. К.Трильовського), „Гей, видно село”, „Гей, ви хлопці січовії” є популярними не лише в Галичині, але й по всій Україні, а їх дослідження і популяризація останнім часом стали помітним явищем в культурному просторі України.

У статутах товариств, поруч із різноманітними видами фізичної культури, передбачалися заняття музикою, танцями, хоровим співом. Так, Сокіл для „оживлення духа” своїх членів і населення практикував проведення забав, концертів, аматорських вистав [17; 1]. Такі ж форми роботи використовував Луг [1; 60–61] і Каменярі [4; 48–50]. При сприянні Сокола-Батька на початку XX століття зорганізовано для творчої молоді український Вищий музичний інститут у Львові.

Зміст діяльності товариства Січ К.Трильовський виклав у своїй січовій пісні „Січ в Заваллю”¹, а програмні документи також передбачали громадський спів, фестини, вечорниці, театральні вистави [1; 31–33]. Особистість засновника Січі та діяльність організації спонукала композитора Д.Січинського написати твір для чоловічого хору „Січ” в поході”, який досі не надрукований в Україні, а І.Франка – вірш „Гей, „Січ” іде!..”, який також став піснею [14; 5].

Якщо Січ і Соколи працювали переважно із зрілою молоддю, то Пласт „починав формувати власні і національні риси характеру з дошкільного і шкільного віку. Це було важливо, адже австрійська, а згодом польська школи вже в дитячому віці отруювали дитячі душі чужою мовою, історією, культурою” [1; 47]. У Пласті була налагоджена система самоосвіти, фахова підготовка, а найменші пластуни, складаючи перший пластовий іспит, мали знати 10 патріотичних пісень, 10 народних, 2 національні танці, 5 товариських і 5 народних забав [11; 14].

Серед різноманітних форм роботи молодіжних товариств найбільш впливовими були Січові, Соکیلські та Лугові свята (повітові, краєві), вперше проведені відповідно 1902, 1911 та 1926

рр. і завершувалися хоровим співом та народними танцями. Такі виступи в національному дусі сприяли зміцненню віри народу у власні сили, служили маніфестацією згуртованості українців, адже сюди приїздили делегації із Східної України, Буковини, Чехії, США [1; 21]. Пластуни щороку влаштовували Шевченківські свята, заходи, присвячені пам'яті І.Франка, традиційними були роковини бою під Крутами, виникнення Центральної Ради та ЗУНР, Акту злуки УНР та ЗУНР, Листопадового зриву, переходу УГА за Збруч; для дітей-сиріт та інвалідів проводили Миколаївські вечори, Новорічні ялинки, ходили з Колядою та щедрівками, а під час літніх канікул займалися фольклористичною діяльністю – записували українські народні пісні, звичаї і обряди. Найбільше свят проводилось на честь святого Юрія, що вважався покровителем усіх скаутів [13; 142].

У складних умовах польської окупації після Першої світової війни українські молодіжні організації зазнавали переслідувань. Була припинена діяльність осередку Сокола в Долині тільки через те, що на новорічному концерті заспівали заборонену пісню „Зродились ми” [1; 25]. В активізації молодіжного руху польський уряд вбачав загрозу свого панування, а тому протягом 1928-1930 рр. заборонив діяльність Січей та Пласту, а весною 1932 року було видано низку указів, які завдали відчутного удару Соколу і новоствореному товариству Луг [1; 26].

Отже, молодіжні товариства в Галичині протягом 1894-1939 років, поряд із фізичним вишколом, проводили культурно-освітню діяльність, що мала на меті сформувати в української молоді національну свідомість, розуміння свого обов'язку перед Україною тощо, тобто носила виразний національно-патріотичний характер. Як приклад, сокільський гімн – „Соколи, соколи” – закликав боротися до „смерті загину” за „матір святу – Україну”. Молодіжні товариства сприяли захисту і розвитку національної, зокрема й музичної, культури від асиміляторської політики австрійського та польського урядів, закладали основи концепції національної школи, професійної музичної освіти, в умовах національного та соціального гніту збагатили вітчизняну педагогіку новими підходами патріотичного виховання молоді на кращих традиціях історичного минулого. Молодіжні товариства Січ, Сокіл, Пласт і Луг активно діяли і серед української еміграції в різних країнах світу, де посилювалися тенденції до демократизації життя. Найбільш поширеними організаціями були перші три. Початок їх творенню за межами етнічної України поклато культурно-просвітницьке товариство студентів-українців із Галичини Січ (1868 р.), засноване випускником Віденського університету А.Вахнянином. Одним із завдань товариства було проведення шевченківських роковин. Перший концерт з цієї нагоди відбувся в березні того ж року [18; 233]. Українці запрошували на заходи представників інших слов'янських товариств і таким чином знайомили із своєю музичною культурою. В той час, на думку М.Черепанина², чи не вперше прозвучали у Відні обробки та композиції М.Лисенка за участю автора. На Шевченківських концертах січовий хор у березні 1875р. (диригент Гапанович) виконує композиції М.Лисенка, С.Воробкевича, а також звучать вокальні та інструментальні твори Ф.Шуберта, В.Белліні; у 1884р. хор (диригент С.Шухевич) виконує твори А.Вахнянина, М.Вербицького, а піаністка Г.Озаркевич інтерпретує твори Л.Бетговена, М.Лисенка, демонструючи високий рівень техніки [18; 234]; у 1907році січовий хор під орудою С.Людкевича виконує твори українських композиторів („Іван Гус” М.Лисенка, „Було колись” Ф.Колесси, „Даремне пісне” Д.Січинського та низку композицій в гармонізації С.Людкевича) [18; 235]. Згодом ці традиції були продовжені іншими диригентами (так, 1923р. хором керував Лев Туркевич [9; 182]), співаками та музикантами, а до концертів часто залучалися провідні українські професійні музиканти – скрипаль Р.Перфецький, піаністка О.Ціпановська, піаністка світової слави Любка Колесса, відомі співаки М.Менцінський, М.Голинський, соліст Віденської опери Є.Гушалевиц [7, 123]. Під час Другої світової війни студенти співали у створеному ними хорі під орудою студента музикології К.Цепенди, брали участь у міжнародних студентських конкурсних імпрезах і здобували нагороди, запрошували інші мистецькі колективи. Як згадує член Січі Р.Кухар, взимку 1943 р. перед українськими студентами співав мандрівний хор під керівництвом В.Божики [8; 226-228]. У той час чимало українських студентів музичної консерваторії у Відні після війни розбудовували музичну культуру у різних країнах зарубіжжя. Це – о.М.Федорів, І.Задорожний,

В.Матіяш, А.Вирста, К.Чічка-Андрієнко та інші [8; 228]. Як відзначає Л.Кияновська, „форми музичного життя товариства „Січ” одразу відзначалися великим розмаїттям і були органічною частиною багатьох імпрез” [7; 123], а програми концертів свідчать не лише про широке коло зацікавлень учасників „Січі”, а й про прагнення „вписати” українське мистецтво в контекст світової культури” [7; 125]. Отже, українське студентство демонструвало високу організованість, згуртованість з іншими слов’янськими товариствами, професійний рівень музичної культури, чим підносило авторитет свого народу в очах європейських народів. Проіснувавши майже 80 років (до 1944 р.), гуртуючи українську молодь, товариство виконало високу місію у розбудові музичної культури, а рівень контактів української та австрійської громади в царині музичної культури музикознавці називають інтегративним, оскільки взаємодія універсального і національного відбувалася вельми активно і сприяла значному розвитку української музичної культури як в Галичині, так і за кордоном [7; 128].

Після поразки визвольних змагань українські емігранти шукали „нових шляхів до високих ідеалів Правди, Добра і Краси та інших способів прислужитися Батьківщині” [13; 225]. Тому творення молодіжних організацій було своєрідною реакцією на занепад духовних і моральних цінностей. Січовий рух мав прихильників серед українців-емігрантів США і Канади, а сокілський – в Чехії та Аргентині. Найбільш масовою організацією за кордоном був Пласт. Протягом 1920-1930-х років пластові гуртки діяли в Берліні, Каліші, Данцігу, Парижі, Філадельфії, Манчестері, Оттаві, Празі та ін. Створення 1923р. „Школи вкраїнських пластунів у таборі інтернованих Щипйорно” (Польща) стало унікальним явищем в історії світового скаутингу; існували пластові осередки в таборах для інтернованих у Ланцуті, Тарнові (Польща, 1919-1920рр.). Головним осередком пластового руху була Чехословаччина, що 1923року перетворилася на свого роду „Атени” для українців [13; 226]. Після заборони Пласту в Галичині, саме тут зосередився координаційно-керівний центр – Союз українських пластунів емігрантів (СУПЕ, 1931 р.) [13; 232].

Українські молодіжні емігрантські організації мали на меті національне виховання молоді, зміст і форми їх діяльності залишались тими ж, що і на материковій Україні. Проведення різноманітних свят та концертів зумовлювало творення мистецьких колективів – хорів, оркестрів. Так, великою популярністю серед пражан користувався мішаний хор пластунів під керівництвом А.Яковенка, а в Братиславі велику пошану здобув своїм мандрівним оркестром та хором курінь ім. П.Дорошенка, що виступав на всеслов’янському святі у 1932р. [13; 242]. На урочистій академії в Празі з нагоди 25-річчя існування Пласту була продемонстрована висока майстерність у виконанні українських пісень [13; 243].

Виникнення молодіжних організацій в Новому світі пов’язують із створенням 1922 року у Нью-Йорку двох скаутських осередків (юнацького і дівочого). Після закінчення Другої світової війни в таборах для переміщених осіб Міттенвальд, Регенсбург о. Б.Ганушевським закладаються основи Пласту в Німеччині. Тут він диригує пластовим хором, пише пластові пісні „Не журіться, юні друзі”, „Гав-гу! Вовки”, які ввійшли до багатьох пластових співаників зарубіжжя, зокрема до співаника „В дорогу”, видрукованого в Авгсбурзі 1949 р. [10; 97, 99, 311; 12, 302-349].

Із найбільш чисельних молодіжних організацій зарубіжжя була Спілка Української Молоді (СУМ), створена 1946 року у таборі для переміщених осіб Соммер-Казерне (Авгсбург, Німеччина). А вже через рік тут відбулося масове свято СУМівської молоді американської зони Німеччини, участь в якому взяло понад 2000 осіб [15; 36]. Згодом СУМ створено в Австрії, Бельгії (1947 р.), Великій Британії (1948 р.).

За океаном у Канаді перший її осередок створено у Торонто влітку 1948 р., у США (Філадельфії) у травні 1949 р. Перший Крайовий з’їзд СУМ Канади (1949р.) закликав своїх членів „зберігати традиції рідного краю, дотримуватися засад християнської моралі і етики та бути вірним гаслові „Бог і Батьківщина”, здійснюючи цю вірність словом і чином” [3; 11]. Про увагу до музичної культури свідчить факт: вже за неповний рік було створено 44 аматорські гуртки, зокрема 10 хорових, 3 музичні, які підготували 77 святкових академій, 17 розвагових імпрез [3; 11-12].

Із року в рік кількість аматорських колективів збільшувалася, вдосконалювалася їх майстерність. У 1950-х роках не лише зростає кількість осередків СУМ, але вдосконалюються форми і зміст їх діяльності. Серед засобів виховання – участь в аматорських гуртках, СУМівські табори. Оскільки найважливішою проблемою було збереження своєї національної ідентичності, то одним із дієвих засобів була музична культура. До програми вишколу виховників юнацьких СУМ включено лекції з мистецтва та української культури [3; 35]. Серед законів юнацтва СУМ для молодшого покоління – плекати красу; для середнього – пізнай свій народ, його минуле та сучасне; для старшого – твій рід наділений творчими талантами і ти теж покликаний творити. Серед 12 звичаїв юнака СУМ – нав'язуй контакт із мистецтвом, бо воно побуджує до творчих думок і корисних постанов [3; 51]. Ювілейний альманах, присвячений 25-річчю СУМ Канади [3], являє широку галерею мистецьких колективів осередків. Це багаточисельні хори (мішані, чоловічі, дівочі, юнацькі), оркестри (струнні, камерні, мандолінові, духові, симфонічні), інструментальні ансамблі (бандуристів, акордеоністів). Серед керівників – відомі в Канаді диригенти (В.Кардаш, Ю.Гнатюк, С.Головчанський, Н.Геник-Березовська, П.Гуцуляк, О.Прийма, М.Соханівський, І.Чеховський, Р.Куліш, С.Герасимович, М.Берекета, О.Брездень, Б.Стахів, З.Гнопко, Ю.Головка та ін.). Окремі колективи очолювали композитори. Так, С.Яременко керував першою групою бандуристок О СУМ в Едмонтоні, З.Лавришин – хором старших юначок „Лісова пісня”. Відомий симфонічний диригент Л.Туркевич очолював кілька СУМівських колективів Торонто – чоловічий хор „Прометей” (1954-1961 рр.), молодший юнацький хор (з останнім виступав одночасно і як концертмейстер) та симфонічний оркестр. Сумівський хор „Прометей” (організований 1948 р.) протягом багатьох десятиліть „був амбасадором української пісні на північно-американському континенті. Відвідавши по декілька разів майже всі найбільші міста центральної і східної Канади та деякі міста ЗСА з власними концертами, завоював прихильну критику і своїх і чужих” [3; 356]. Кульмінаційним моментом діяльності Л.Туркевича з сумівськими колективами був український симфонічний концерт у Мессей Гол в Торонто 8 квітня 1959 р., підтриманий онтарійським урядом, мером Торонто, церквою та українською громадою. Участь в ньому взяли відомі солісти М.Голинський, Й.Гошуляк, В.Тисяк, хори – жіночі („Арфа” і „Чайка”) та чоловічий „Прометей”, Торонтонський симфонічний оркестр. Диригував Л.Туркевич. Програма концерту засвідчує високий професійний рівень колективів. Це симфонічні твори – Увертюра до опери „Тарас Бульба” М.Лисенка-Л.Ревуцького, „Сюїта пам'яті Лесі Українки” А.Штогаренка, з опери „Золотий обруч” Б.Лятошинського, вокально-симфонічні – кантати М.Лисенка „Б'ють пороги”, „Радуйся, ниво непоплита”, С.Людкевича „Кавказ” (І ч.) , „Ой, виострю я товариша” – всі на слова Т.Шевченка. Давши високу оцінку імпрезі, вся англомовна преса Торонто засвідчила її величезний успіх та значення [3; 358]. Міська управа Торонто висловила своє признание СУМу в офіційному листі-подяці [3; 357]. Про високий професійний рівень хору „Прометей” свідчить виконання ним фрагментів з опери „Купало” А.Вахнянина (1957 р.). Згодом цей колектив очолювали С.Гумінілович (1963-1965рр.), Василь Кардаш (від 1965 р.). Останній в той же час організував дівочий хор „Діброва” (1965 р.), який разом із „Прометеєм” концертував у США. Хор „Прометей” та оркестр „Батурин” (створений 1966 р.) під керівництвом В.Кардаша мали свої окремі виступи на всесвітній виставці „ЕКСПО'67”, після чого були запрошені на десятки виступів у містах Канади і США. З 1970-х рр. юнацтво СУМу виступало на канадському телебаченні. Особливими були їх виступи з різдвяними програмами [3; 336]. Часто мистецькі колективи СУМ брали участь у Всеканадських фестивалях української пісні, танцю і гумору, які проводились періодично з 1930-х рр.

Після Другої світової війни молодіжні організації засновано і в Австралії (1949 р.), Парагваю, Аргентині, Бразилії, Франції, Тунісі, Швеції (всі – 1950 р.), Іспанії (1951 р.). Мета і форми їх діяльності були тотожними з канадськими, щоправда, брак достатньої кількості високомистецьких керівників утруднював діяльність музичних колективів, разом із тим їх творчі здобутки були помітним явищем не тільки в середовищі емігрантів, але й визнавалося корінним населенням [6; 16].

Діяльність молодіжних організацій в еміграції не тільки досягла чималого розвою і стала продовженням традицій попередників на рідній землі, але мала велике історико-

культурне значення на міжнародному рівні. Світовий молодіжний, і зокрема скаутський, рух, широка громадськість відкривали для себе представників української нації, її багату музичну культуру.

Отже, структура молодіжних організацій західної діаспори включала як засновані в Україні угруповання (Січ, Сокіл, Пласт, Луг), так і утворені за її межами (СУМ). Систему їх музичної діяльності складали мистецькі колективи (хори, оркестри), концертна діяльність, розваги, пропагування творчих здобутків у ЗМІ. Репертуар музичних колективів будувався на високомистецьких творах українських класиків, сучасних композиторів, українському фольклорі. Перевага надавалася творам патріотичного змісту. Вагомий внесок у розбудову молодіжного середовища зарубіжжя, його естетичне виховання здійснили діячі музичної культури.

Становлення молодіжного руху в сучасних умовах в Україні спирається на історичний досвід діяльності українських молодіжних організацій ХХ століття. Об'єднуючим фактором їх різноманіття, а це суспільно-політичні, історико-просвітницькі, науково-історичні, національно-культурні, науково-культурні, релігійно-просвітницькі організації та товариства, є виховання повноцінної, всебічно розвиненої особистості, утвердження серед молоді бажання служити Україні. Музичне мистецтво може прислужитися цій високій меті якнайкращим чином, підтвердженням чого є діяльність молодіжних організацій діаспори. Однак, сучасність потребує нових підходів, нових форм діяльності. Використовуючи відкритість сьогоденних спільнот, процеси самореалізації та самоорганізації молодого покоління в сучасному культурному процесі, можливість налагодження спілкування і співпраці з ровесниками за кордоном, можна оновити культуротворчий напрям діяльності українських молодіжних організацій, який і сьогодні залишається вагомим засобом національного виховання.

Примітки

¹ К.Трильовський видав 1906 р. у Чернівцях „Збірник пісень патріотичних і січових” під псевдонімом „Січовий Батько” [2; 139].

² М.Черепанин більш детально характеризує діяльність хору Товариства Січ в означеній статті [Див.: 18, 233].

Джерельні приписи

1. Андрухів І. Західноукраїнські молодіжні товариства „Сокіл”, „Січ”, „Пласт”, „Луг”. – Івано-Франківськ, 1992.

2. Арсенич П. Засновник „Січі” на Покутті // Дзвін. – Львів: Каменяр, 1992. – № 3-4. – С. 139-141.

3. 25 років СУМ Канади (1948-1973) / Ред. Микола Фіголь. – Торонто: Крайова Управа Спілки Української Молоді в Канаді, 1973.

4. Дудик Р., Пірус В. Культурно-мистецькі тенденції в діяльності молодіжних організацій („Січ”, „Сокіл”, „Луг”, „Каменяр”) на Прикарпатті першої третини ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 44-52.

5. Залеський О. Січові пісні // Гей там на горі „Січ” іде!.. Пропам’ятна книга „Січей” / Зібрав й упорядкував Петро Трильовський. – Вінніпег: Видав. Комітет Пропам’ятної Книги „Січей”, 1965. – С. 280-282.

6. Калічинський І. 50-ліття осередку Спілки Української Молоді в Сіднеї // Українці Австралії. Енциклопедичний довідник. – Сідней: Вільна думка і Т-во Збереження Української Спадщини в Австралії, 2001. – С. 484-487.

7. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв’язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації// Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці / Упор.: Гаврилів О., Гаврилів Т. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – С. 116-132.

8. Кухар Р. Українське академічне товариство „Січ” у Відні // Визвольний шлях, 1991.

– Кн. 2 (515). – С. 222-230. Передрук: Кухар Р. Українське Академічне Товариство „Січ” у Відні // Альманах УНС (Нью-Йорк) на 1991 рік. – С. 124-132.

9. Марітчак Т. Минуле Віденської „Січі” // Над синім Дунаєм: Ювілейний збірник Українського Академічного Товариства „Січ” у Відні / Ред. д-р Остап Грицай і Теодор Марінчак. – Відень: Заходом і контом ювіл. комітету, 1932. – С. 137-186.

10. Міттенвальд (1946-1951): 3 нагоди 50-ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина / Редкол.: П.Рогатинський та ін. – Воррен-Мічиган, 2001. [Товариство Бувших Мешканців Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина].

11. Молоде життя. – 1929. – № 9.

12. Регенсбург: Статті – спогади – документи: До історії Української еміграції в Німеччині після другої світової війни (1945-1949) / Ред. кол: Омелян Кушнір (голова) та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. – [НТШ. Укр. архів Т. XL].

13. Савчук Борис. Український пласт: 1911-1939. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. – [Пластова бібліотека. – Ч.2].

14. Січинський Д., сл. Віри Лебедової. „Січ в поході”. Для чол. хору у супроводі ф-но // Гей, там на горі „Січ” іде!.. Пропам’ятна книга „Січей” / Зібрав й упорядкував Петро Трильовський. – Вінніпег: Видав. Комітет Пропам’ятної Книги „Січей”, 1965. – С. 78-81.

15. Спілка Української Молоді (СУМ) у діаспорі 50 років тому // Альманах „Гомону України” (Торонто) на 1996 рік. – С. 32-67. Передрук за: Спілка Української молоді на чужині: Фотоальбом. – Лондон: ЦК СУМ, 1954.

16. Українці в Австралії: Матеріали до історії поселення українців в Австралії. – Мельбурн: Накладом Союзу Українських організацій Австралії (СУОА). – Ч. I. – 1966. – С. 561-633; Ч. II. – 1998. – С. 740-835. [НТШ в Австралії; Бібліотека Українознавства. Ч. 15].

17. Устав гімнастичного товариства „Сокіл”. – Львів, 1892.

18. Черепанин М. Відень і українська музична культура другої половини XIX ст. – 1918 р. // Записки Наукового Товариства імені Т.Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С. 233-244.

Резюме

У статті подається структура українських молодіжних організацій західної діаспори, встановлення їх особливостей та ролі у збереженні національної музичної культури. Акцент зроблено на історико-культурний контекст проблеми.

Summary

The article presents structure of Ukrainian youth organizations of West Diaspora, establishment of their peculiarities of development and role in conservation of national music culture. Emphasis is made on historic-cultural context of the problem.

УДК [791.43+771.31](477.81)

С.В. Виткалов, О.В. Граб

КІНОМИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНЄ ФОТО СУЧАСНОЇ РІВНЕНЩИНИ: ПОГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПЕРІОДИЧНОЇ ПРЕСИ

Початок ХХІ століття значно активізував у житті кожної людини важливість матеріального чинника, який, здавалося б, відсунув усі інші на другий план. Розтягнуті в часі і мало реалізовані програми покращення добробуту широкого загалу теж поки що не додають останньому особливого оптимізму на майбутнє. Держава перестала опікуватися не лише дозвіллям власного населення, але й багатьма іншими, притаманними саме державі, складовими. Тому цілком

логічно, що зважаючи на складне суспільно-політичне сьогодення, питання форм побутування аматорського кіно та фотомистецтва непомітно відійшло на інший план, пропустивши вперед такі, начебто більш актуальні, видовищні чи емоційно насиченіші види художньої культури, як професійний театр, образотворче мистецтво, музика тощо. Адже інтерес до кіномистецтва, як масового виду художньої культури, у держави зник вже тоді, відколи вона перестала вбачати в ньому важливий засіб впливу на масову свідомість. (Це стосується і зацікавлення держави сферою дозвілля загалом).

Серед інших причин занепаду вітчизняного кінематографа – байдужість пересічного глядача, немічність громадської думки через відсутність в Україні інститутів громадянського суспільства та мала активність існуючих їх зародків.

Проте на Рівненщині ці два окремі види, здавалося б, і не втрачали своєї привабливості. Глибокі традиції, а головне люди, що ними займаються, створили йому добру славу в місцевому середовищі в попередній період і в невизначене сьогодення. Достатньо згадати аматорські кіностудії „Горинь” (Рівне), „Дубно” (Дубно), „Азалія” (Гоща), першу з яких очолює відомий знавець цього виду мистецтва В.С. Рябунець, що започаткував подібний вид мистецтва і в Луцьку (кіностудії „Пошук”, м. Стара Вишва (1969-1973 рр.) та „Волинь”, Луцьк (1969-1973 рр.)), чії студії вважалися найкращими на Волині у 70-х роках минулого століття. Він – єдиний представник аматорів колишнього СРСР, творча праця якого 25 разів відзначалася престижними дипломами лауреата всесоюзних конкурсів. При цьому, треба відзначити, що Василь Рябунець є засновником Першого обласного фестивалю самодіяльного кіномистецтва на Волині (1972 р.), співзасновником міжреспубліканського (пізніше – міжнародного) фотофестивалю „Фотодебют” (70-ті) (єдиний фестиваль такого масштабу в країні), щорічного західноукраїнського кінофестивалю (1975 р.), що проходив у Луцьку, Володимирі-Волинському, Львові і Здолбунові та низки інших обласних кіноконкурсів тощо.

Розділ 2. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 37

Д.М. Шевчук

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНІ Й КУЛЬТУРНИЙ ПРОЕКТ ЄВРОПИ

У сучасній культурі проблема ідентичності постає надзвичайно актуальною. Причиною цього є, передусім, сама ситуація в культурі, що характеризується неймовірною швидкістю глобалізаційних процесів, які, з одного боку, змивають і розчиняють смисли ідентичності, а з другого – надбудовують смислові неоднозначності, продукуючи тим самим симулятивні ідентичності. З.Бауман стверджує, якщо в Новий час головною проблемою у зв'язку з ідентичністю було піклування про довговічність, то в сучасній культурі піклуються про те, як ухилитися від обов'язків [1]. Людина часто постає як мозаїка ідентичностей. Вона „кочує” від однієї ідентичності до іншої. Недарма, досить часто суб'єкта сучасної культури окреслюють як номада (згадаймо, наприклад, осмислення сучасної номадології Ж.Делеза і Ф.Гватарі). Разом із тим, надзвичайно актуальною проблема ідентичності постає в контексті глобалізації, коли можемо спостерігати наявність своєрідного парадоксу – чим більш поширюється глобальне, тим більш сильним стає локальне. Йдеться про те, що разом із поширенням наднаціональних структур зміцнюється національна ідентичність (подібну ситуацію аналізує, зокрема, Р.Брюейкер).

Українська культура не є винятком. З часів отримання незалежності наша культура була „вкинута” у вир глобалізаційних процесів. Український постмодерн проявився фактично у вигляді постколоніалізму, коли по-новому слід було осмислювати власне буття, а тому й (ре-)конструювати культурну ідентичність. Маємо ситуацію, яку вдало описав сучасний соціолог З.Бауман: „Розмови про ідентичність і про пов'язані з нею проблеми сьогодні чуються частіше, ніж будь-коли в Новий час, і тому правомірним є питання, чи не відображає теперішнє занепокоєння загальне правило, згідно з яким рід помічають лише *ex post facto*, коли вона пропадає, перестає працювати або розвалюється” [1]. Занепокоєння культурною ідентичністю можемо пов'язати із загостреним відчуттям кризовості перехідного періоду. Ця перманентна українська транзитологія торкається усіх сфер життя суспільства і на перший план тут, власне, висовується проблема ідентичності. Пов'язується вона із прагненням (само-)окреслення, (само-)визначеності у культурному просторі людства, а також (ре-)ідентифікацією в постсовєтський період, що сам є надзвичайно неоднозначним і загрозливим в стосунку до культурної (зокрема, національної) ідентичності. Посткомунізм в Україні – це простір „шизофренічної ідентичності”, адже тут відбувається роздвоєність культурних світів, історичної пам'яті, різне антиномічне прочитання культурних знаків (а відтак, знаки перестають продукувати смисли, а лише нав'язують безсенсовність).

Сьогодні маємо багато спекуляцій (в тому числі наукових) щодо культурної ідентичності українців. Суто культурологічна проблема осмислення культурної ідентичності „навантажується” політичними, чи навіть геополітичними аспектами, а відтак, її вирішення стає далеким до наукового осмислення.

Актуальність дослідження культурної ідентичності на різних рівнях пов'язане із творенням культурного проекту Європи, яке можемо спостерігати сьогодні. Зокрема, зауважується, що, передусім, постає необхідність розв'язання двох основних проблем – релігійного плюралізму та питання меншин. Вирішення цих питань пов'язується із необхідністю розробки концепції полікультурності. Як пише А.Перотті: „Слід виробити нову концепцію, концепцію інтеграції в демократичне суспільство, позбавлене будь-яких тенденцій нав'язувати культуру, вимагаючи

від представника меншини або іноземця прийняти основоположні міфи національної культури. Жодна нація не наділена виключним правом на цінності, які складають культурну спадщину людства” [7; 15]. Можна домислити, що така концепція буде передбачати європейську ідентичність, своєрідну полікультурну ідентичність. Останню, мабуть, можна визначити як діалог культурних ідентичностей. Принаймні таке розуміння (тобто впровадження поняття діалогу у конструювання полікультурної європейської ідентичності) дозволяє подолати негативні тенденції кризи та конфлікту ідентичності. Діалог, як відомо, включає суб’єкт – суб’єктні відносини, ціннісну раціональність, а відтак передбачає й моральний вимір поводження з Іншим.

На користь розуміння європейської полікультурної ідентичності як діалогу культур, може свідчити також те, що в сучасній культурології часто поняття ідентичності розглядають через призму міжкультурної комунікації. Останню навіть часто розглядають саме як взаємовідносини між ідентичностями, під час чого відбувається щось на кшталт включення ідентичностей одне в одного. Дослідники однак стверджують, що ідентичність може мати також обмежувальний характер у ставленні до міжкультурної комунікації, створюючи певні перешкоди для неї. В залежності від ідентичності співбесідника його стиль мови, теми спілкування тощо можуть видатися прийнятними або ж ні. У такий спосіб ідентичність учасників комунікації визначає сферу і зміст їх спілкування. А відтак, стверджується, що в міжкультурній комунікації культурна ідентичність володіє подвійною функцією. З одного боку, ідентичність дозволяє учасникам комунікації скласти певне уявлення одне про одного, а тому дає можливість передбачити поведінку і погляди співбесідника, що полегшує комунікацію. По-друге, обмежувальний характер культурної ідентичності може зумовити те, що в процесі комунікації виникнуть конфлікти і конфронтації. Хоча при цьому, дослідники зауважують, що обмежувальний характер культурної ідентичності спрямований на раціоналізацію комунікації, тобто вона може обмежувати комунікативний процес рамками можливого взаєморозуміння і виключення тих аспектів, що призводять до конфлікту [2].

Сучасні феномени ідентичності можуть стати загрозою суспільному організмові. На це звертає увагу Антоніо Перотті, стверджуючи, що „...окремі явища – такі, як пожвавлення переміщення людей та поширення ідей, нові інформаційні та комунікаційні технології – призвели до виникнення несподіваних ситуацій, які щораз більше ускладнюють формування самостійної, наділеною відповідальністю особистості, що є визначальним завданням системи освіти. У відповідь на кризу ідентичності, яку вони і спричинили, ці явища мають тенденцію до виразного підкреслювання ідентичностей спільнот – таких як етнос, нація, релігія, територія, – які здійснюють наступ на основні права особи, її свободу переконань, її інтелект та прагнення до універсальності” [7; 14-15]. На думку дослідника, сучасні феномени ідентичності розхитують взаємозв’язок „нація – держава – влада – територія”, що зумовлює гостроту питань про освітню і культурну політику держав.

З огляду на кризу сучасної культури (коли ситуацію в культурі описують через поняття „кризи”, „конфлікту”, „занепаду”, „помирання”, що зустрічається в працях Ф.Ніцше, Г.Зіммеля, О.Шпенглера, Е.Гуссерля та ін.), одним з аспектів осмислення проблеми культурної ідентичності є її співвіднесення із аксіологічними проблемами. Стверджується, що встановити культурну ідентичність не можна без ідентифікації аксіологічної серцевини. Такі пошуки пронизують культуру кінця XIX – початку XX століття коли, шукаючи виходи із культурної кризи, мислителі беруть за основу своєрідну центральну ідею, архетип, первісну форму культури, навколо якої обертаються всі інші культурні смисли. Можна навіть стверджувати, що культурфілософія, як напрям філософії, що набуває значного розвитку саме наприкінці XIX – початку XX ст., постає як пошук певного культурного **архе** (по аналогії із початками античної філософії, коли перші мудреці шукали першопочатку світу). Такі пошуки можуть свідчити про те, що на зміну економічного, релігійного, ідеологічного та ін. детермінізмів приходить культурний детермінізм (відтепер ми схильні вважати, що саме від характеру культури залежить характер соціальних, економічних, релігійних тощо структур та відносин. Як приклад цього, можемо згадати,

що замість соціальних, класових, конфліктів, що було характерне, скажімо, для марксизму, починаємо говорити про культурний або, згідно із С.Гантігтоном, цивілізаційний конфлікт). А відтак, наголошуємо, що саме культурна ідентичність складає фундамент, на якому постають усі інші ідентичності.

У дослідженнях проблем ідентичності зустрічаються твердження, що лише за чіткої постановки питань про ідентичність можна подолати історичну ентропію і пошук особистого начала в колективній історії. При цьому аналіз індивідуальної та колективної ідентичності дає механізми, що допомагають протистояти технологічній політиці (тотальність якої відчувається в нашому соціумі), підвищеної нестабільності, знецінення внутрішніх регуляторів поведінки тощо [3].

Як подає енциклопедія „Культурологія XX століття”, ідентичність – психологічне уявлення людини про своє Я, що характеризується суб’єктивним почуттям індивідуальної самототожності і цілісності; ототожнення людини самої себе (частково свідоме, частково несвідоме) з тими чи іншими типологічними категоріями (соціальним статусом, статтю, віком, роллю, взірцем, нормою, групою, культурою і т.п.) [4]. Поняття культурної ідентичності тісно пов’язане із поняттям культурного Я. Тому наголошуємо, що культурна ідентичність – це ототожнення себе із культурною традицією, яка використовується як засіб для творення смислів, значимих для власної самості. Феномен культурної ідентичності відіграє також роль інкультурації індивіда, введення його в певний культурний та соціальний простір (Е.Еріксон, наприклад, стверджує, що розвиток ідентичності полягає в синтезі ідентифікацій, спостережених в процесі соціалізації). Культурна ідентичність в цьому сенсі визначається як усвідомлення людиною приналежності до певної групи. Таке усвідомлення допомагає людині зорієнтуватися в світі, а крім того, ідентичності різного плану дозволяють впорядковувати світ. Для того, аби набути культурну ідентичність, індивід повинен вільно прийняти певні культурні установки, що панують в тій чи іншій спільноті. Завдяки цим установкам, що включають норми та цінності (зокрема, етичні та естетичні), людина характеризує себе та усе те, що її оточує.

Сучасний соціолог З.Бауман стверджує, що ідентичність часто гіпостазує як атрибут певної матеріальної сутності, має онтологічний статус проекту і постулату. Дослідник пише наступне: „Ідентичність – це критична проекція того, що вимагається, і/або того, чим хочуть бачити те, що є, або, ще точніше, дотичне ствердження неадекватності і неповноти останнього” [1]. Говорячи про стратегії сучасної ідентичності, З.Бауман виокремлює чотири основних постави: фланера (бути серед сторонніх і бути стороннім для них (бути у натовпі і не належити йому), сприймати цих людей як щось поверхове, вважати, що „видимість” вичерпується їхня сутність, бачити і знати сторонніх людей мимохідь [1]), волоцюги (авангард посттрадиційного хаосу, куди б волоцюга не пішов, він всюди не буде „тутешнім”, „місцевим”, „таким, що вкорінений у землю” [1]), туриста (туризм був маргінальною діяльністю, але тепер пермістився в центр, як типаж та діяльність [1]), гравця (світ гравця – це світ ризику, інтуїції та заходів безпеки [1]). Ці стратегії засвідчують, що ідентичності зазнають значних змін сьогодні, тому слід проаналізувати основні аспекти трансформації культурних ідентичностей в Україні.

О.Гнатюк, досліджуючи українські дискусії про ідентичність, зауважує, що європейська ідентичність розуміється у певному співвіднесенні із національною ідентичністю, або як її конкурентка, або у контексті доповнення чи навіть зміцнення національної ідентичності. В Україні, на її думку, можемо спостерігати співвідношення національної і пострадянської ідентичності. Українська ідентичність може доповнюватися пострадянською ідентичністю, а може їй протиставлятися. Однак при цьому європейська ідентичність і пострадянська ідентичність завжди будуть перебувати у конфлікті [8; 46].

Українська культурна ідентичність може бути визначена через пошук архетипів, що складають підґрунтя культури. В культурфілософії стверджується, що кожна культура в своїй основі містить певну центральну ідею, архетип тощо, який надає можливості розвитку цієї культури та визначає її самотутність. А тому можна ствердити, що основу культурної ідентичності складають культурні

інваріанти. Архетипи „випромінюють” енергетику, яка формує ментальні структури. Інваріанти – це певне культурне ядро, смисловий центр, навколо якого обертаються усі культурні смисли, ідея культури. У цьому контексті можемо згадати також про тлумачення екзистенціалістами культурного буття, на яке звертає увагу український філософ Сергій Кримський: „Існування людини характеризується перетворенням модусів людської присутності у світі в певні екзистенціали, тобто форми усвідомленого буття, соціальні конструкції матерії та ідей, вітальну мережу переплетення матеріального та ідеального. Ці екзистенціали визначаються сакральною духовністю (вимірами спілкування людини з Небом та Землею), цінностями культури (як способу переводу речей в речення), вимірами гуманістики (як історичного самозатвердження та відтворення людських сутнісних сил), характеристиками національного буття (як солідарної ідентифікації певних людських спільнот за специфічними ознаками індивідуалізації народів)” [5; 291]. Філософ стверджує, що екзистенціал національного буття України розкривається завдяки життєвому наповненню концептів Дім-Поле-Храм.

Досліджуючи основні принципи, на яких базується українська культура, С.Кримський виокремлює моральне розуміння свободи, яка, на його думку, набула архетипічних ознак для менталітету українців. Саме цим характеризується життєвий імператив України як кордонної цивілізації, яка „...була єдиною в світі, що витримала тиск степу, кочових навал, стала батьківщиною людей, з яких ніхто (за виразом М.Гоголя) не хотів бути глядачем світової драми, а тільки її дійовою особою” [5; 296]. Загалом же, архетип землі в українському менталітеті відповідає аграрним началам української цивілізації, архетип свободи дав онтологічні підстави самоврядуванню, козацьких республіканських структур тощо, а архетип софійності в українській культурі пов’язаний із монументально-художнім затвердженням краси як онтології Божої присутності. Тож на основі цих архетипів можемо вибудовувати культурну ідентичність України, що забезпечить її позицію у європейському діалозі культур.

Проблемою входження України в культурний простір Європи є те, що ми часто не розуміємо Європи. Досить вдало це представлено у одній із статей Олександра Гриценка: „Українці настільки слабо знають сучасну Європу, що готові прийняти, в залежності від обставин і настрою, будь-який з [...] європейських міфів чи стереотипів. Знаками Європи бувають для них то дух старого, „найяснішого цісаря”, символ міфологізованого галицького щасливого життя початку ХХ століття, то спраглий знання і дії доктор Фауст (символ сакраментальної „психологічної Європи” Миколи Хвильового), а то виїздна сесія Європейської ради безпеки і співробітництва з повними „дипломатами” щедрих інвестицій” [9; 49]. У даній проблемі немає нічого неочікуваного. Адже на питання про суть Європи, можна давати різні відповіді. Європа може поставати як духовна сутність (згадаймо, наприклад, прагнення віднайти духовні корені Європи в працях Е.Гуссерля чи Я.Паточки). Існує також політична Європа (межі якої збігаються із межами Європейського союзу), ментальна (уявлення людей про те, як далеко простягається європейська культура), дискурсивна (різноманітні культурологічні, політичні, філософські та ін. концепції Європи). Загалом же, „...немає однієї Європи, Європи, про які дискутуємо, не є поки що реальними європами. Вони є, натомість, можливими європами” [8; 45]. Можемо навіть зустріти твердження, що кожен має свою Європу.

Тому слід підкреслити, що важливим для культурної ідентичності України, для ведення діалогу з Європою є національна (культурна) пам’ять. Україна має досвід участі в житті Європи, базуючись на власних культурних підвалинах, не нівелюючи власні цінності та не асимілюючись. Такими є, наприклад, період Київської Русі, коли було створено одну з наймогутніших тогочасних держав Європи, що відігравала значну політичну та культурну роль в європейському житті, період XVI-XVII століть, коли позицію православних у дискусіях щодо уній представляли українські книжники, період козаччини, бароко. Все це не зникло з роками, а втягнене в смислове поле сучасності. В цьому контексті слід згадати Ю.Лотмана: „Культура представляє собою колективний інтелект і колективну пам’ять, тобто надіндивідуальний механізм зберігання і передачі деяких повідомлень (текстів) і випрацювання нових. У цьому

сенсі простір культури може бути представлений як простір певної пам'яті, тобто простір, у межах якого деякі загальні тексти можуть зберігатися і бути актуалізовані. При цьому актуалізація їх здійснюється в межах певного смислового інваріанту, який дозволяє стверджувати, що текст в контексті нової епохи зберігає, за всієї варіативності тлумачень, ідентичність самому собі. Такими чином, загальна для простору даної культури пам'ять забезпечується, по-перше, наявністю певних константних текстів і, по-друге, або єдністю кодів, або їх інваріантністю, або неперервністю і закономірним характером їх трансформації" [6; 674]. Отож, культурні тексти України (у широкому сенсі) містять досвід участі в європейському культурному житті. І цей досвід кожного разу актуалізується. А тому міжкультурна комунікація між українською культурою та європейською має передумови для розвитку.

Загалом, культурний проект Європи – це реалізація ідеї діалогу та толерантності культур. Європейська ідентичність не виключає національних ідентичностей. А тому Україна повинна вирішити ті проблеми, які заважають функціонуванню української культурної ідентичності (пострадянська свідомість, перманентне відчуття кризовості і перехідності та ін.), усвідомити роль своєї історичної спадщини, навчитися користуватися своїм культурним досвідом, який прямо пов'язаний із архетипічними принципами культури, що визначають її сутність та характер. Це, у свою чергу, дасть можливість міцно протистояти негативним тенденціям сучасності, які можуть бути деструктивними для ціннісного та смислового простору культури.

Джерельні приписи

1. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. – 1995. – № 4.
2. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352 с.
3. Заковоротная М. Идентичность человека: социально-философские аспекты. – Ростов-на-Дону, 1999.
4. Культурология. XX век: Энциклопедия. – СПб.: Унив. кн., 1998. – Т. 1. – 447 с.
5. Кримський С. Під сигнатурою Софії. – К.: КМ Академія, 2008. – 367 с.
6. Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
7. Перотті А. Виступ на захист полікультурності. – Львів: Кальварія, 2001. – 128 с.
8. Nnatiuk O. Pozegnanie z imperium. – Lublin: Wyd. UMCS, 2003. – 350 s.
9. Sny o Europie. – Krakow: Nemrod, 2005. – 230 s.
10. Wiele twarzy Ukrainy. – Lublin: UMCS, 2005. – 356 s.

Резюме

Статтю присвячено дослідженню актуальних проблем культурної ідентичності в Україні в аспекті співвіднесення із культурним проектом Європи. Автор розглядає основні механізми творення культурної ідентичності на основі звернення до основних архетипів культури та аналізує можливість представлення європейської полікультурної ідентичності як діалогу ідентичностей.

Summary

The article is dedicated to investigation the actual problems of cultural identity in Ukraine in aspect of correlation with cultural project of Europe. Author considers the main mechanisms of creation of cultural identity on the basis of referring to the main archetypes of culture, and analyses the possibility to present the European cultural poly-cultural identity as dialogue of identities.

ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ АБО ВПЛИВ МАС-МЕДІА НА ЗМІНИ У КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНОГО СУСПІЛЬСТВА

Говорячи про вплив мас-медіа на культуру і про творення гіперреальності ми перебуваємо в центрі дискусії з приводу найсуттєвіших проблем сучасності, що стосуються світової спільноти загалом та українського суспільства зокрема.

Дедалі більше зростає сфера впливу електроніки на життя людини. Зростає значення її впливу, що спричиняє будування все міцніших зв'язків між людиною і електронним середовищем. У якості різних пристроїв це середовище розростається, творить оточення людини. „Обплетена” мережею електронних включень, занурена в інтерфейси, людина певною мірою робить залежною від них свою активність, співіснує з електронним середовищем у різних його сферах і формує свою екзистенцію на тлі мережі глобальних з'єднань.

Мас-медіа спрямовані на задоволення низки потреб людини: пізнавальної, афективної (отримання нового емоційного і естетичного досвіду), інтегруючої (відбувається особиста інтеграція, що збільшує впевненість у собі і дає відчуття стабільності, а також суспільна інтеграція – розширення потенційної площини контакту з іншими членами суспільства), релаксаційної (розваги і приємне проведення часу дозволяють зняти напругу) тощо. Мас-медіа є головним чинником динамічного розвитку так званої третьої хвилі (поняття введене в теорію культури А.Тоффлером). Третя хвиля – наступна епоха в історії людства (після аграрної і промислової). Цивілізацію третьої хвилі характеризують примат електронних технологій, децентралізація і фрагментація всіх форм життя, а також новий стиль життя, що спирається на ідею раптовості, тимчасовості і різноманітності.

Значну роль відіграли мас-медіа у формуванні явища глобалізації сучасної культури. Внаслідок того, що людство живе сьогодні в межах глобальних систем (мікроелектронної, економічної, екологічної тощо), проблеми, з якими зустрічаються окремі народи, набирають глобального характеру, а їхнє вирішення можливе лише на світовому рівні. Саме мас-медіа є головним носієм явища глобалізації. З часу появи телеграфу й електрики світ зазнав компресії, а з появою радіо і телебачення став зводитися до розмірів села, де час і простір втратили значення. Поширенням сьогодні є визначення сучасного світу як „глобальне село” (global village, термін, введений у 60-ті рр. М.Маклюеном). Глобалізація охоплює всі аспекти функціонування суспільної організації (зміни в людській ментальності, організації держави, щоденному житті), а її основою залишається демократизація життя. Світ стає новою якістю, настає поворот до культури мовлення, а сучасна цивілізація функціонує на зразок племінного суспільства, „сільського”, демократичного і приязного людині.

Мас-медіа дають людям можливість долучитися до глобальних ідей та цінностей і таким чином у постмодерному суспільстві з'являється величезна „інформаційна рухливість”. Все частіше досвідом і переживаннями може ділитися між собою все більша кількість людей. В результаті цього почуття спільноти розширюється, хоча й стає більш поверховим.

Негативною стороною культурної глобалізації є формування під впливом тиску „імперії медіа” нового виду експансії і залежності, в основі якої лежить політичне, культурне і економічне підпорядкування периферії нормативному центру. Йдеться про поширення і надання універсального статусу культурним стандартам Заходу.

Низка проблем пов'язана також із поширенням явища медіазації суспільної реальності – процес посередництва медіа в пізнаванні світу. Йдеться, передусім, про вплив медіа на сприйняття людиною реальності, недоступної безпосередньому досвіду разом із наслідками такого посередництва. Таким чином під впливом медіа-конструкцій відбувається формування образу всієї суспільної реальності та комплексного суспільного досвіду. Концепція медіазації відповідає теоріям, що описують односторонню залежність людей від медіа, як і теоріям, що описують загальну залежність. Як пише М.Островіцький: „Пов'язана з технікою від початку історії, творячи власний світ, на тлі електроніки людина, з одного боку, отримує недосяжні інакше

можливості, з іншого – втрачає співвіднесені колись із реальністю зв'язки і може змінювати власне відчуття реальності” [13; 7].

Прихильники концепції медіазації говорять про спотворення образів у медіа. Рівень спотворень при цьому залежить від прийнятих теоретичних засновків, пов'язаних із роллю медіа в суспільстві. Це можуть бути цілеспрямовані деформації – з огляду на інтереси інформатора, або – спричинені в результаті комплексу чинників: організації редакційної роботи, рутинних реакцій працівників медіа на натиск ринку і очікування аудиторії тощо. Правила цій логіці дають три сфери: ринок (головне правило – „збільшуй зиск, зменшуй кошти”, „не дій проти тих, хто приносить доходи”); технологія („правильно застосовуй технологічні інновації”); культура (культурні зразки задовольняють потреби аудиторії).

У вузькому значенні медіазація виступає в контексті політичної боротьби, де стає метафорою, втілюючи при цьому потужний вплив мас-медіа на формування публічної думки і політичної культури загалом.

У питанні ролі медіазації в сучасних дискусіях існує два погляди. Перший репрезентують політологи і дослідники політичної комунікації – медіазація сприймається як неминучий наслідок зростаючого впливу медіа і маркетингу на політику.

Прихильники іншої точки зору – переважно культурологи – критично оцінюють наслідки цього процесу – говорять, зокрема, про загрозу для ліберальної демократії, викликання огиди до політиків і політики, створення умов політичних маніпуляцій і сприяння культурі споживання, про спрощення предмету політики і складності суспільного життя, пропагування інфантилізації, нав'язування надмірної візуалізації комунікації, слогановості, що пориває з раціональним і логічним способом переконання.

Однією з проблем, пов'язаних із медіазацією світу, є втрата відчуття реальності, стирання межі між правдою і неправдою, між реальним світом і світом, „створеним” у медіа.

В електронному середовищі людина може отримувати інший вимір і значення, ніж у реальності. Налаштування на реальність дійсного світу, у свою чергу, може підлягати формуванню під впливом сфери і рівня зв'язків людини з електронним середовищем.

У сучасній теорії медіа все менше прийнятною є теза, що медіа об'єктивно відтворюють реальність. Дедалі зростає переконання, що самі медіа її „створять”. У концепції мас-медіа, як джерела реальності, відкидається теза (типова для модерних теорій) про подвійне підпорядкування: медіа як „дзеркало”, що відбиває світ (позитивістське трактування), медіа як репрезентація ідеологічних, економічних інтересів і площина відтворення суспільних відносин (марксистське розуміння).

У постмодерній культурі медіа не є віддзеркаленням суспільства, а навпаки – суспільство стає дзеркалом, що репрезентує те, що діється на телеекранах. Прикладом цього є американське суспільство. Дослідники сучасної американської культури звертають увагу на те, що реальність все частіше набирає ознак гіперреальності (термін, введений французьким теоретиком Ж.Бодріаром). Виразенням цього є факт наслідування телевізійного „переказу” людьми у щоденному житті. Суспільна поведінка, цінності і життєва мета осіб імітують реальність екрану. „Суспільна Америка” віддзеркалює „телевізійну Америку”, стає свого роду телевиставою.

Унаслідок дедалі більшого поширення впливу телебачення в удаваному світі опиняються нові сфери реальності, обплітаються мережею створених у власних межах уявлень і віднесень. Як пише Ж.Бодріяр, Америка не є ані мрією, ані реальністю – вона є натомість гіперреальністю. Водночас американці не мають відчуття удаваності. Вони самі в собі є вдаваністю в її найрозвиненішій формі, але не мають засобів це описати [6].

Процес творення культури гіперреальності Ж.Бодріяр представляє в 4 етапи: 1) зображення віддзеркалюють реальність, 2) зображення приховують реальність, 3) зображення приховують відсутність реальності, 4) зображення взагалі не мають жодного відношення до реальності – вони є чистим вдаванням. Таким чином, медіа пропонують ілюзії, які все більше замінюють людям реальний досвід. Людина живе в зачарованій гіперреальності псевдоподій, показаних у медіах.

Аудиторія, котра втратила здатність розрізняти реальність і удаваність, очікує ілюзії, внаслідок цього для неї немає значення, чи щось є правдиве чи фальшиве: якщо це відбувається в медіа – значить є вірогідне. Люди втратили здатність розрізняти реальну річ від її тіні. Додатковим підсиленням логіки гіперреальності залишається той факт, що телевізійне життя внаслідок багатства подій є більш цікавим, ніж щоденна реальність.

У гіперреальності відбувається не лише перетворення фікції в реальність, але посилення реальної дійсності внаслідок надання їй фіктивного характеру, що веде до стирання різниці між цими двома сферами. Телекамери показують особисті трагедії реальних людей, так, ніби це фільм. Таким чином, те, що приватне, стає публічним. На цьому, зокрема, полягає втілення категорії Бодрієра – „екстаз від комунікації” – все є виразне, прозоре і детальне [7; 127]. Війни, життєві поразки, вбивства, насильство показують на телебаченні з незвичайним натуралізмом, а одночасно вони є єдиними подіями з медіа, вони симульовані з псевдоподій. Глядачі дивляться їх як фільм, а той факт, що вони є „реальними”, лише додає їм привабливості.

Загалом вважається, що телебачення є місцем більш реальних емоцій, оскільки вони є більш екстремальними, нестриманими. Люди сприймають власне життя як монотонне, нудне, позбавлене захопливих подій. Натомість телесеріал містить все, за чим вони сумують і що здається недоступним. Звідси залишається лише крок до ствердження – навіщо жити, краще стежити за життям інших на телеекрані.

У цьому контексті варто згадати численні популярні упродовж років теле-шоу, у яких беруть участь як відомі зірки, так і звичайні люди, які „на камери” обговорюють усі свої проблеми. Велике зацікавлення, про що свідчать високі рейтинги, викликають так звані „ріеліті шоу”, герої яких упродовж тривалого часу живуть під наглядом телекамер і кожен, хто ввімкне телевізор, може стежити за їхнім життям.

Таким чином телеглядачі можуть підглядати за життям відомих людей, при цьому вони починають перейматися їхніми проблемами, співпереживати їхньому горю і ділити з ними моменти радості, – це ще більше посилює ефект творення гіперреальності, в порівнянні з тим, який маємо у випадку співпереживання героям серіалів. Глядачі, таким чином, задовольняють цікавість, яка вже колись була спровокована і підживлена мас-медіа: „зірки” дивляться на нас з обгортки „глянців”, промовляють до нас із телеекранів, як гарячі пиріжки, у пресі з’являються всілякі чутки про їхнє життя, інформація про них і від них подається доступною і звабливою. У ставленні до них ми не можемо залишатися байдужими, а тому втягуємося у гіперреальність, творену ними, „проживаємо” їхнє життя разом із ними. Ідентифікуючи себе з образом на екрані, людина отримує задоволення від картинки, мислить себе такою ж успішною, привабливою і щасливою, якою є, як вона вважає, зірка.

Дещо іншим (не по силі, а по прояву) є ефект від участі в теле-шоу звичайних людей. Картинка промовляє до нас: подивись, я такий як і ти, у мене ті ж проблеми, як і в тебе, кому ж як не мені знати всі твої турботи, почуття, страхи, і про все це я поділюсь із тобою, у даному разі ефект криється не так у привабливості картинки, як у подібності, в ідеальному віддзеркаленні глядача й образу на телеканалі, коли в герої шоу людина бачить саму себе, проблеми героя сприймаються за власні. Внаслідок цього твориться своєрідний зв’язок, інтегративна єдність переживань героя і власних переживань. Гіперреальність такого типу сприймається ще більш реальною.

Прикладом функціонування культури гіперреальності є президентство Р.Рейгана, який свідомо перейняв телевізійний спосіб керування країною. Він дозволяв сприймати себе так, ніби його президентство є екранним шоу. У такий спосіб телеглядачі брали участь – здаючи собі з того справу – в телевізійній виставі.

Кілька років тому кожен, хто цікавиться суспільним життям в Україні, не міг бути байдужим до тих подій, що розгорталися під час виборів Президента. Тому нічого дивного немає в тому, що рейтинги „5 каналу”, який цілодобово висвітлював події „Помаранчевої революції”, просто вражали. Журналісти каналу були „очима” величезної телеаудиторії, яка стежила за перебігом

подій. Все, що відбувалося в українському політикумі тих буремних днів, було настільки актуальним, торкалося багатьох соціальних проблем, що показане в телебаченні сприймалося як надреальність, крім неї ніщо не існувало, все інше втрачало сенс. Люди прокидалися із „5 каналом” і не йшли спати без перегляду новин на цьому каналі.

Мабуть подібна відповідність інтересам і запитам соціуму, увага до проблем, які цікавлять звичайних людей, задоволення їхньої цікавості, що симулює почуття впевненості і викликає безмежну довіру є втіленням ідеалів постмодерної культури.

Одним із символів гіперреальності є Діснейленд. На думку Бодріяра, представлені в ньому „моделі США” є більш реальними, ніж їх відповідники в суспільному житті, оскільки Америка все більше стає схожою на копію своєї імітації [2; 20]. Як зауважив У.Еко, Діснейленд переконує нас, що те, що є „підробкою”, більше заспокоює наше очікування, ніж те, що є „оригіналом”.

Ще одним прикладом цього є лялька Барбі. Не відомо, хто більш реальний: Барбі чи „жива жінка”. Саме Барбі виглядає справжньою, адже уявлення про жіночу красу, зовнішній вигляд, стиль тощо, сформовані і рекламовані в медіа, утверджують образ „лялечки” як відповідний, у той час коли типова домогосподарка є лише її не зовсім вдалою копією. Таким чином відбувається переоцінка цінностей. Сьогодні медіа творять стандарти. Тому не дивно чому багато молодих дівчат наслідують сформований в медіа-просторі образ ляльки.

Відомо, що найпотужнішими сьогодні є ті медіа, що „вгадують” невибагливі смаки якнайширшої аудиторії. Велика кількість існуючих телеканалів відповідає постмодерній вимозі до творення образів, що полягає у динамічності і калейдоскопічності. Переключаючи канали, людина за невеликий відтинок часу здатна побачити величезну кількість образів, які збуджують її уяву, задовольняють прагнення отримати палітру вражень, симулюючи таким чином повноту життя. Крім того, кожен може знайти те, що його задовольнить і зацікавить, відповідатиме рівню інтелекту, зможе розважити і подарує насолоду. Медіа прагнуть відповідати запитам телеаудиторії. У цьому контексті в теорії медіа говорять про явище глобалізації та індивідуалізації сприйняття.

Глобалізація означає виробництво матеріалу потужними (часто міжнародними) консорціумами і їх відбір великою кількістю людей. Глобалізація полягає у концентрації і розширенні трансляції на кільканадцять країн, перехід від національної до багатонаціональної аудиторії. Глобалізація трансляції – етап масового поширення інформації, адресованої найширшій телеаудиторії, а тому відбувається посилення стандартизації, що зводить знання про реальність до найпростіших складових стереотипів мислення. Навіть розважальний характер шоу, який здатен прикрасити передачу, зводиться до універсальних речей, мотивів – мелодраматичного, кримінально-сенсаційного, пригодницького, сексуально-романтичного і родинно-сентиментального. Стиль цього переказу переноситься на зміст інформаційних, художніх і освітніх програм, а це веде до згущення і динамізації наративу, у показі незвичності і конфліктів, в акцентуванні і звеличенні постатей. Таким чином твори вищого культурного рівня, внаслідок необхідних операцій спрощення, перетворюються у пересічний стандарт за допомогою нівеляції різниць художнього рівня з метою отримання типових рис масової культури. Саме так відбувається „гомогенізація культури”.

Іншою стороною прояву впливу мас-медіа є процес індивідуалізації або ж персоналізації передачі. Йдеться про більшу можливість у виборі програм, прагнення до задоволення потреб і зацікавлень чи не кожної людини. Цьому, зокрема, сприяє велика кількість програмної пропозиції на ринку і поява локальних мереж.

Загалом ці дві, здавалося б, суперечливі тенденції, про які було згадано (глобалізація і персоналізація передачі інформації), зросли сьогодні до рівня масових явищ.

Мас-медіа є також ефективним інструментом влади. Саме медіа концентрують увагу на суспільній думці, формують переконання і погляди на різноманітні суспільні проблеми, визначають те, чим є реальність, надають суспільний статус тощо. У цьому контексті постає логічне питання: хто контролює медіа, у чиїх це інтересах і як ефективно це відбувається?

У сучасних теоріях медіа в питанні влади існує дві моделі – домінуючих і плюралістичних медіа. Прихильники першої говорять про вираження в медіа інтересів домінуючих груп. Медіа уславлюють існування структури влади і маргіналізують альтернативну позицію. Друга модель відштовхується від існування однієї і однорідної еліти; суспільство складається з політичних, суспільних і культурних груп, які змагаються між собою; влада медіа децентралізована, що дає дозвіл їй на вираження різних і суперечливих поглядів на світ та суспільні проблеми.

Коло проблем з'являється у зв'язку із творенням гіперреальності в мас-медіа. До них належать, зокрема: вплив медіа на формування соціальних ідеалів, сила медіа переконання, творення нової культурної парадигми, медіа залежність (медіа трактується як засіб надання смислу життю).

Сьогодні світ уявляється більш грандіозним і різноманітним, ніж це було 100 років тому. Світ розглядається як динамічна система, яка розвивається у часі. Тому гостро сприймається неминуча конечність власного життя як й ідея про наближення кінця світу. Хоча подібне почуття було відоме людству наприкінці Х століття, і зовсім нещодавно – наприкінці ХХ століття – тобто, це проблема, яка завжди загострюватиметься на межі тисячоліть. Небувала все ж цікавість до цієї проблеми у ХХ столітті пов'язана з впливом медіа, які її „підігривали”.

Великий галас здійснюється також у зв'язку з наслідком приходу „мільєніуму” для комп'ютерів. Збій у роботі комп'ютерів, як стверджувалося, міг призвести до неочікуваних наслідків, які можуть стати на загрозі безпеки людства, адже в сучасному технологічному світі все керується і контролюється за допомогою електронних машин. Під загрозою могла б опинитися банківська система, системи безпеки оборонної сфери і низки об'єктів, збій в роботі яких міг би привести до страшних для життя і здоров'я людей наслідків. На щастя, людство і комп'ютери „пережили” цю проблему.

Прискорений темп життя людей, природні катаклізми, соціальна напруженість, боротьба за виживання в умовах ринкової економіки призводять до того, що людина стає жорстокою, обростає захисною кіркою по відношенню до почуттів і переживань оточуючих людей, але в той же час переживає стражданнями екранних героїв.

Посилити реальність телематеріалу можна за допомогою експресії образів: страшні аварії, кров, катаклізми з великою кількістю жертв тощо. Найбільш захоплюючі теми в медіах – секс, насильство, смерть, гроші. Все це в повному об'ємі можна побачити в одному випуску новин, не витрачаючи більше двох годин на перегляд чергового голлівудського блокбастера. Часом дивує те, який потік інформації ллється на наші голови за один блок новин. Наприклад, під заголовком „чорний понеділок” 15 вересня 2008 року вийшли в ефір новини на одному з центральних каналів українського телебачення. За кільканадцять хвилин телеглядачі почули загалом одинадцять повідомлень. Більшість із них присвячена жахливим подіям: авіакатастрофа поблизу Пермі (88 загиблих, 6 із них – українці), аварія в Єгипті (перевернувся автобус, серед постраждалих є українці), загибель корабля в Туреччині, декілька ДТП в Україні (4 загиблих у Києві, 3 – у Дніпропетровську), „смерть демократичної коаліції”, „шахрайство у вишах”, зсуви в Одесі, позбавлення пенсіонерів землі на Житомирщині, зростання злочинності у Рівному, кривавий ритуал в Індонезії (20 загиблих).

Наче на одному диханні, в шаленому ритмі подавалися аргументи на користь заголовку випуску. Складається враження, що одвічне прагнення видовищ трансформувалося сьогодні у прагнення крові і жертв. На завершення випуску, без будь-яких переходів, в загальному потоці інформації пролунало повідомлення про приїзд до Києва „королеви диско” Глорії Гейнор. Інформація зі сфери розваг і приємного проведення часу подається на тому ж рівні, що й повідомлення про смерть і страждання.

Звичайно, важко мати будь-які претензії до телевізійників, мовляв, – таким є наше життя, а ми лише висвітлюємо події, що відбулися, але закладається деяка тенденційність, простежувана у саме такій, а не інакшій структурі інформації. Те, що новини виходять декілька разів на

добу, лише посилює ефект. Подібний потік інформації про реальні події можуть викликати депресію, відчуття пригніченості, посилювати психічні розлади і запустити поцес саморуйнації у неврівноважених осіб, або ж стимулювати серцеві розлади у хворих. Каталізатором цих процесів можуть бути історії з життя звичайних людей, покладені в основу сучасних теле-шоу. Тож сила впливу медіа не лише велика, але й вражаюча.

В.Годзіц, професор Ягеллонського університету, стверджує, що основними гаслами медіа переказу є „швидше, коротше, гучніше”. У статті в часописі „Політика” Годзіц стверджує, що основним методом творення медіа повідомлення, яке подається як сенсація, є виривання інформації з контексту. При цьому, зауважує дослідник, варто перейматися не лише психічним здоров’ям чи деморалізацією аудиторії, але й чимось значно гіршим – неповагою до власного читача чи глядача. Годзіц додає, що медіа наче промовляють до нас: „Ведемо з тобою, дорогий читачу, таку от гру, де ти не знаєш, хто, за скільки і що зробив. Це ми визначаємо правила того світу, до котрого Тебе вводимо” [9].

Телебачення тривіалізує політику, науку, релігію і освіту, одночасно драматизує події з життя звичайних людей. В умовах гіперреальності кожен критичний дискурс є відразу тривіалізований – зведений до подій з медіа. Тому неможливо сумніватися у існуючому status quo, суспільство наближається до пункту, в якому відмовляється від будь-яких спроб оцінювання питань реальності та ілюзії, правди і фальші.

Відбувається заміщення епістемології, заснованої на друкованому слові, телевізійною епістемологією. Внаслідок цього світ розваг стає світом, в якому люди хочуть жити. За логікою уподібнення реальність, створювана мас-медіями, відсилається до „найнижчого спільного чисельника” („найнижчих спільних мрій”) – найголовніших спільних рис аудиторії. Спирається на раптовому розпізнаванні телевізійних кодів, символів і телезірок. При цьому спільним чисельником є не те, що інтелектуальне чи естетичне, а лише те, що сенсаційне, спрощене, емоційне, пов’язане із задоволенням, приємністю. Ця приємність передається людям за допомогою „споживання уявленого”. Люди існують за рахунок такого типу споживання.

Під впливом мас-медіа відбуваються культурні зміни, що ведуть до появи нового типу суспільства, де споживання є кінцевим пунктом. Йдеться, отже, про суспільство і культуру споживання. Один із критиків сучасної культури, Г.Рітцер, автор книги „Макдональдизація” стверджує, що принципи приготування і споживання – fast food поширюється сьогодні на всі сфери суспільного життя. Це стосується також мас-медіа переказу, який характеризується швидкою подачею (важливі лише „гарячі” новини), максимальним спрощенням змісту і форми подачі, „блоковим” характером (новини і цінності формуються у пакети). Говорячи про якість медіа переказу варто пригадати слова Ж.Бодріяра: „Ми перебуваємо у світі, в якому дедалі більше інформації і дедалі менше смислу” [2; 117].

Фастфудизація мас-медіа несе загрозу відходу від інтелектуальної рефлексії аудиторії над переказом. Вона очікує прості за змістом і формою перекази, готові до миттєвого споживання. Завдяки дії мас-медіа, особливо телебачення, спільнота включена у світ консюмпції, який стає для неї обов’язковим і нормальним.

Головною категорією ідеології споживання, як відомо, є насолода. Постмодерний світ споживання – світ інсценізованої під час впливу переказу мас-медіа і реклами – різниці. Людина визначається завдяки симульованій відмінності від інших. У суспільстві споживання типова для модернізму інформатизація ідентичності замінена конструюванням різнорідних і фрагментаризованих ідентичностей. В результаті ідея „мусиш бути таким самим” трансформувалася в ідею „мусиш бути іншим”. Мас-медіа пропонують гіперпрограму, вийти за межі якої неможливо. Один із сучасних теоретиків мас-медіа, М.Фітчерстоун вважає, що стиль життя суспільства споживання спирається на положення: жодних правил, лише вибір; кожен може бути кожним.

Критики вважають, що існування суспільства споживання нагадує міф про Тантала, в основі якого фабула – задовільнитись повністю неможливо. Діється так тому, що в ідеології споживання

вписана категорія виходу з моди, старіння, вичерпання тощо. Шизофренійність культур і споживання полягає на зростанні швидкості циклу „нове-старе”. Мас-медіа творять спіралі, з котрих нема виходу. Внаслідок цього люди живуть в постійному „споживчому неспокої”, який стає нормою.

Особлива місія у формуванні культури споживання покладається на рекламу в медіа просторі. Реклама симулює потреби, задоволення яких насправді не є необхідним. При створенні реклами використовуються усі відомі засади нейролінгвістичного кодування.

Реклама сьогодні – одне із найпоширеніших суспільних явищ. Вона є конкретним впливом на людей внаслідок персвазійних комунікатів із метою заохочення найбільшої кількості людей до придбання рекламованих товарів або користування з послуг. Саме реклама все більше визначає логіку розвитку мас-медіа, особливо телебачення. Поле дії і сила впливу реклами такі значні, що вона виконує функцію одного з найсуттєвіших чинників формування ідентичності – особливо молодого покоління. Реклама веде до „магічної само трансформації” – формування нової ідентичності внаслідок поєднання споживчої поведінки з метаморфозою в нову особу. Поширеним прикладом такого процесу є реклама сигарет „Мальборо”, яка пов’язує продукт з ідеалом „справжнього чоловіка”. Вибудовується ланцюг: сигарета – природа – влада – мужність. Натомість реклама, що формує образ успішного чоловіка, показує його на тлі дорогого авто, в оточенні гарних жінок тощо. Тоді ланцюг матиме такий вигляд: товар (наприклад, туалетна вода, годинник) – розкіш – ефект – успіх. Дезодорант для жінок: дезодорант – контроль – упевненість – успіх. Рекламуючи цигарки для жінок наголос ставиться на емансипованості, незалежності жінки, а також обігрується можливість схуднути. У такий спосіб реклама пропонує утопічне уявлення „нового Я”, яке ставиться в залежність від придбання визначеного товару. Все згідно з основним принципом рекламної міфотворчості – „Бачу те, що хочу, або ж хочу те, що бачу” [4; 125].

Сприйняття засобів мас-медіа переказу у зв’язку з динамікою їхнього розвитку і домінуючу роль у культурі зростає до рівня багатоаспектної педагогічної проблеми, пов’язаної з багатством програмної пропозиції, типом інформації, частотою її подачі і можливістю прийому. Окрім проблеми глобалізації і персоналізації сприйняття, про які вже згадувалося, існують також проблеми пов’язані з маніпуляцією свідомості. Крім того, пріоритет медіа виносить на другий план живе спілкування між людьми, адже людина живе у межах телепростору, створеного медіа, розчиняється у ньому, не відчуваючи обділеності.

Ж.Бодріяр говорить у цьому контексті про „смерть суб’єкта”. Як з цього приводу пише Д.Келлнер, „входимо в нову форму суб’єктивності, в якій все більше перенасичуємося новинами, подіями, екстазами. Без захисту і дистанції стаємо „чистим екраном” для кожного виду впливу” [11]. Концепція гіперреальності Ж.Бодріяра загалом є свого роду безвідходною ситуацією, адже, на думку теоретика, гіперреальний світ „дрейфує” згідно з диктатом медіа, а спроби щось змінити не мають жодного сенсу. „Телебачення дивиться на нас, телебачення сприяє нашому відчуженню, телебачення маніпулює нами ...” [2; 50].

Визнаючи всі негативні сторони процесу медіазації суспільства, творення гіперреальності, про які йдеться у теорії Бодріяра, і які ми можемо спостерігати, проаналізувавши сучасний стан справи, не можна однак вважати ситуацію, що склалася безвихідною і безкритично сприймати тезу про „смерть суб’єкта”. Адже навіть тоді, коли ми втрачаємо відчуття реальності, найреальнішим для нас завжди є і буде відчуття власної самості, що є первинною даністю для нас і тому передує будь-якому іншому відчуттю і сприйняттю, зокрема сприйняттю інформації, читанню знаків тощо. Таким чином, більш прийнятною є теза про те, що людина належить до електронного середовища пропорційно до тих можливостей, які воно їй відкриває. Крім того, вплив медіа, форма інформації в Інтернеті чи електронна комунікація можуть доповнити або відкрити цінність і значення будування міжлюдських зв’язків у реальному світі.

Перебуваючи у просторі глобалізаційних процесів Україна зазнає впливу глобальних медійних механізмів передачі інформації, а разом із цим зростає сила мас-медійного переконання, що несе із собою низку культурних проблем. Дослідження основних тенденцій в розвитку

сучасних медіа дозволяє розробити інтерпретативні практики, що допомагають послабити негативні впливи на культурний простір.

Джерельні приписи

1. Барт Р. Мифологии. – М., 2000.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. – К., 2004.
3. Бодріяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000.
4. Ковриженко М. Креатив в рекламе. – СПб., 2004.
5. Леш С. Соціологія постмодернізму. – Львів, 2003.
6. Baudrillard J. America. – Б. М. В., 1988.
7. Baudrillard J. The Ecstasy of Communication [в:] Foster H. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. – Washington, 1983. – S. 126-134.
8. Bauman Z. Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika. – Warszawa, 2003.
9. Godzic W. Media. Jasne i ciemne strony tabloidow. Polityka. – 2005. – № 25.
10. Gwozdz A. Obrazy i rzeczy. – Krakow, 2003.
11. Kellner D., Baudrillard J. From Marxism to Postmodernism and Beyond. – Б.М.В., 1989.
12. McLuhan M. Wybr pism. Przekazniki, czyli przedluzenie czlowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu. – Warszawa, 1975. – S. 43-302.
13. Ostrowicki M. Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki. – Krakow, 2006.

Резюме

Задовільняючи низку потреб сучасної людини, даючи їй можливість долучитись до глобальних ідей і цінностей, мас-медіа сприяють формуванню нового виду культурної експансії і залежності, перетворення реальності у гіперреальність, творення сенсації шляхом виривання інформації з контексту, тривіалізація політики, науки, релігії і освіти, драматизація подій з життя звичайних людей, відхід від інтелектуальної рефлексії аудиторії над переказом, зникнення опозиції правда-фальш, підживлення споживацьких налаштувань сучасної культури, посилення впливу медіа переказу на формування ідентичності тощо.

Summary

Mass media satisfy variety of contemporary human's needs and give for people possibility to be connected to global ideas and values. But from the other hand mass media cause some problems, for example: formation of new kind of cultural expansion and dependence, transformation of reality to hyperreality, creation of sensations in way of wringing of information from context, trivialization of policy, science, religion, and education, disappearing of opposition true-false, support tendencies of consumption in contemporary culture, strengthening the influence of media to formation of identity.

УДК 7.071.2:111.852(477)

О.Є. Гнатишин

ФІЛОСОФСЬКО-МУЗИЧНІ ПІДХОДИ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ ДО ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Багатогра́нний спектр сучасного музикознавства неможливий без врахування наукових досліджень у галузі рецептивної естетики (від лат. **receptio** – **сприйняття**). Це – різновид естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку [1; 91]. В її основі вихідна теза про те, що художній твір – не замкнена, а багаторівнева іманентна структура, зумовлена орієнтацією на реципієнта. У системі „композитор – твір – виконавець – слухач” дослідники рецептивної естетики, зокрема у музичному мистецтві,

зміщують акценти: від естетики самовираження творця музики з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методом комплексного аналізу усіх складових музичної композиції (мелодії, гармонії, форми і т.п.) вони перейшли до вивчення слухацьких реакцій, оцінок.

Оскільки у сучасному науковому музикознавстві відбувається активне усвідомлення й нове розуміння складної системи майже усіх його складових – музичних дисциплін, то актуальним стає і переосмислення досліджень у галузі сприйняття музики, зокрема 60-80-х років, що свідчить про новий етап у розвитку дослідницької думки.

Метою пропонованої статті є виявлення основних філософсько-музичних підходів, котрі формують на сучасному етапі розвитку національного музикознавства концепцію рецептивної естетики. Відповідно до цього об'єктом дослідження виступають як окремі підходи до певних питань, так і достатньо сформовані, цілісні напрацювання теми у вказаний історичний період. Необхідність дослідження рецептивної естетики саме у такому контексті викликана відсутністю у сучасному музикознавстві послідовного різностороннього комплексного розуміння її відображення, що, безперечно, гальмує подальший розвиток цього напрямку в музикознавстві загалом.

Відзначимо, що в Україні естетичними проблемами мистецтва займалися чимало дослідників¹. У музикознавстві ж найбільше спричинилися до вивчення цього напрямку О.Костюк, І.Ляшенко, а також Н.Герасимова-Персидська, С.Грица.

Ще у 1967 році чи не вперше в українському новітньому музикознавстві І.Ляшенко окремо виділив особливості сприймання музичного твору та деякі питання музичної естетики у книзі „Музика в житті людини”. І хоча підхід до висвітлення цих питань мав, з одного боку, популярний характер (видання призначалося „для більш-менш досвідчених *любителів* [курсив наш – О.Г.] музики”, з іншого – диктувався вимогами методу соціалістичного реалізму (про що свідчить хоча б висвітлення „реалізму і формалізму в музиці”), – важливим залишається сам факт звернення до теми з виокремленням її складових у самостійні розділи. При цьому І.Ляшенко звернув увагу, наприклад, на те, що „сприймання дає нашій свідомості... об'єктивні дані про твір” [2; 150], воно „обов'язково передбачає їх осмислення, проникнення в ідейно-естетичний зміст музики, тобто досягнення того, що хотів донести композитор” [2; 151]. У процесі музичного сприймання емоціональні переживання і уява спрямовуються, передусім, на пізнання музичних особливостей твору (його мелодії, гармонії, ритму, темпу), котрі, в свою чергу, „діють на слуховий орган відчуття, викликають відповідну суб'єктивну реакцію, ті або інші почуття, а через них – різноманітні асоціації, образи, думки” [2; 174]. Розглядаючи деякі питання естетики, І.Ляшенко дотримується думки про те, що естетична суть мистецтва зумовлена його специфічною теоретико-пізнавальною природою, що естетичне розчинене у нього в пізнавальному. Він також погоджується з думкою про те, що „однією з причин інтенсивної здатності мистецтва викликати сильний естетичний вплив є цілісність його образів, яка зумовлює цілісність сприйняття... У творі мистецтва, свідомо створюваному митцем, усе розраховане на те, щоб бути правильно сприйнятим і служити пізнанню людиною дійсності” [3; 104].

Значно далі пішов у своїх дослідженнях рецептивної естетики відомий дослідник О.Костюк. Віддаючи належне новим психологічним вченням про перцептивні процеси і психофізіологію органів чуття, етнографічним та лінгвістичним розробкам, він розглядає теорію музичного сприйняття „поряд і у взаємозв'язку з теорією музично-творчого процесу і наукою про музичне виконавство” [4; 18]. Він віддає належне дослідженням, передусім, російських музикознавців² і наголошує, що ця теорія у тому числі й завдяки їм перетворилась „у науку про закономірності формування у свідомості слухача образу музики, що звучить...” [4; 19]. У ній „методологічне значення має розуміння музичного сприйняття як пізнавального процесу. І тут пізнання є вічне, безконечне наближення мислення до об'єкта” [4; 19]. Слух людини – „...інструмент пізнання смислу мови, і, сприймаючи музику, людина також шукає ...приховану в її звучанні думку” [4; 19]. У процесі становлення музичного сприйняття автор розрізняє і характеризує три основні „плани”: історичний, індивідуальний і ситуативний.

Неабияким досягненням О.Костюка слід вважати власне опрацювання ним теорії музичного сприйняття, що припадає на середину 80-х років. Її розвиток він пов'язує із соціомузичним середовищем, зокрема міжособистісною комунікацією, з існуючим і потенційним внеском психології (зокрема, внутрішнім осмисленням музичного образу, слуханням музики. Як основоположне на перший план висувається загальнопсихологічне судження про те, що, „слухання музики ...неправомірно вивчати без врахування того, що воно є зустріч суб'єкта із озвученою музичною думкою, зі „звукообразною суттю” (Б.Асаф'єв), що вимагає розуміння) [5; 11].

Такими ж суттєвими для сучасної психологічної інтерпретації музичного сприйняття є, на думку О.Костюка, „ідеї багатофазного, стадіального становлення суб'єктивного образу (перцепта)” [5; 11]. Цей процес розгортається в сторону зростаючої адекватності образу, відображеному в ньому об'єкту, в напрямі від „відносно глобального і нерозчленованого відображення дійсності до все повнішого й точного, від слабо деталізованої, але загальної картини світу до структурованого цілісного її відображення” [5; 11]. Отже, загальний вектор розвитку музичного сприйняття, пізнання – наближення до об'єкта, заглиблення в нього.

Не варто недооцінювати й власне лінгвістичні підходи, котрі також можуть сприяти вирішенню ключових питань внутрішньої організації процесу сприйняття музики. Йдеться про сучасні дослідження складних форм слухового позамузичного сприйняття і перш за все словесної мови. Теоретичні дослідження мовної інтонації дають матеріал, що часто має безпосереднє відношення до джерел сприйняття мелодії, чуттєвості слуху до її звуковисотного малюнку і ритму, фонічної характерності [5; 12].

Важливе значення у вивченні проблем сприйняття музики має і етнічний аспект, бо, як слушно зауважив дослідник, „чужа музика піддається особистісній слухацькій інтерпретації, при якій естетичний досвід суб'єкта задіюється в процесі розвитку суб'єктивного образу цієї музики” [5; 14].

Таким чином О.Костюк довів, що „сприйняття музики як підрозділ сучасних наукових знань про музичне мистецтво знаходиться в потужному і складному силовому полі багатьох музикознавчих дисциплін і суміжних з музикознавством наук. Подібно до знань про створення і виконання музики воно зв'язано з такими пограничними сферами музикознавства, як музична естетика і психологія, етномузикознавство і музична акустика. Як і названі, воно відрізняється від цих сфер визначеністю свого предмета, тому що і створення, і виконання, і сприйняття музики є реальними процесами її породження” [5; 15]. При цьому варто усвідомлювати, що потенційні (і реальні) внески окремих дисциплін у вивчення сприйняття музики не є рівнозначними; більш імовірно, що вони перебувають у деякій ієрархічній залежності [5; 16]. У будь-якому випадку необхідний як комплексний (оскільки він органічний) підхід до сучасної розробки проблем сприйняття музики, так і інтенсивне залучення багатьма іншими музикознавчими науками даних цієї теорії.

Отже, відстоюючи тезу про правомірність у межах існуючої системи музичних дисциплін окремої теорії музичного сприйняття, сформульовано теоретичну модель даного явища – процесу, котра зобов'язує до спеціального дослідження сприйняття музики, як сприйняття музичного, виявлення в ньому об'єктивно-суб'єктивних залежностей, параметрів адекватності і активності, тенденцій генези і розвитку. Вона „передбачає всебічне вивчення соціально-історичного, культурно-етнічного, естетико-психологічного і власне музичного контексту сприйняття” [5; 17]³. До поняттєвого ряду даної науки віднесено поняття музичної образності, змісту і форми, жанру і стилю, художніх засобів і мови музики. Усі вони в різний час по-різному сприймалися слухачами. Це переконливо довела Н.Герасимова-Персидська, розглядаючи історичну обумовленість музичного сприйняття. Зрозуміло, що воно підпорядковується загальним законам розвитку людської культури, не є постійним, а навпаки змінює у віках свої форми [6; 18]. На прикладі знаменного співу і партесного пінія (концерту) доведено, що їх нове розуміння відображається в суто музичних закономірностях [6; 25]. Новий формотворчий принцип, виявлений під час аналізу партесних концертів і визначений як віршовий, „спрямований

на „структурування” часу... і утвердження архітектоніки. Музичне сприйняття, т.ч., „вчиться” усвідомлювати музичну форму. Примітно, що усі показники музичного твору спрямовані на слухача..., а з іншого боку усіляко направляють його увагу в необхідну сторону” [6; 25]. Такий, наприклад, різноаспектний контраст: ладовий, образний, темповий, складу хору, типу фактури, регістровий, динамічний, метроритмічний. Усе спрямовано на зрозуміння слухача, звідси – актуалізація музичної мови. Отже, в питаннях музичного сприйняття можливе використання методу археології: судження про історичний період по матеріальних об’єктах, у даному випадку, по самих музичних творах. Не зайвим буде й врахування законів розвитку музичної мови, як загальних так і специфічних.

Інші дослідження музичного сприйняття призвели до чіткого окреслення типології цього явища. Так, було розглянуто аспекти і шляхи формування такої типологічної концепції. Коротко про неї.

1. Щодо змісту поняття „тип сприйняття” – то він включає дві групи уявлень про сприйняття: у першій – такі, що відображають **типові** характеристики (загальні особливості і закономірності) художнього (і музичного явища зокрема, у другій – **типологічні** (суттєві фундаментальні ознаки). **Типові** характеристики описують зовнішню картину, **типологічні** – внутрішню структуру, зміст, або „феноменологію”. Перші мінливі, перехідні, другі – прагнуть до з’ясування суті явища і тому зв’язують історико-культурні й актуальні аспекти дослідження музичного сприйняття. Кожна типова характеристика містить у собі відображення типологічної ідеї, а остання вибудовується на основі узагальнення наочних ознак і рис. Вивчення багатоманітності сприймань і його типологічних особливостей – це **проблема теорії сприйняття**. Об’єктом відображення в типологічних концепціях виступає не слухач і не твір, а саме музичне сприйняття [7; 30].

2. Умовно розрізняють **рівні аналізу** сприйняття: 1) має дві координати: генетичну (етапи і фази) і диференціальну (особистісні характеристики) [7; 31]; 2) – художній процес (багатоманіття сприйняття з об’єкту аналізу перетворюється в його інструмент) [7; 34]. Звідси закономірність питання про адекватність музичного сприйняття складнішому цілому – принципам культури.

3. Необхідно розрізняти й **три основні типи стратегій** музичного сприйняття: 1) **дослідницька** характеризується орієнтуванням на „граматичні” норми організації (будову) музичних творів; 2) **репродуктивна** (має протилежні характеристики): спрямована на пошук **знайомих інтонацій**; 3) **інтерпретаторська** (установка на **образно-асоціативне** пояснення звучачої музики) [7; 41]. Варто мати на увазі, що стратегія сама по собі не визначає тип, але вона обов’язково входить до структури типологічної моделі.

Виходячи із необхідності пізнання смислів музичної мови вирізняють характерну особливість музичного сприйняття від інших форм слухового сприймання тим, що „слухач ...фіксує не просто звукові послідовності, а інтонації, орієнтується ... в семантично наповненому, смисловому часі, розпізнає ...логіку інтонаційних висловлювань і смисли, значення, вміщені у них” [8; 61].

Підсумовуючи, відзначимо, що виділення нами деяких основних філософсько-музичних підходів до проблеми музичного сприймання, свідчить про те, що в їх основі лежать відомі твердження лінгво-психологічної концепції визначного українського мовознавця, фольклориста О.Потебні, зокрема про процес „згущення думки”, котрий він вважав основною закономірністю розвитку мистецтва, про неможливість передати слухачеві свої думки, а лише обов’язкове пробудження у ньому його власної, і тому зміст такого твору розвивається вже не у митця, а лише у тих, хто цей твір розуміє [виділення О.Г.]. Як композитор творить перш за все для себе, шукаючи в творчості відповідь на хвилюючі його питання, так і реципієнт (слухач) перетворює музичний твір відповідно до власних можливостей. Фактично утворюється необмежена кількість інтерпретацій, бо в кожній новій модифікації твір ніби отримує інше життя, щоразу відкриваючись новими гранями. Адекватне розуміння твору буде тим повнішим, чим глибше зануриться в його глибини поціновувач, адже розуміння – це одночасно і синхронічний, і діахронічний процеси інтерпретації смислів слів, символів, образів, структури твору – „Богом

даного тайнопису” (Г.Грабович).

Сучасні підходи до формування концепції рецептивної естетики в галузі музики мусять враховувати й погляди на проблеми сприйняття творів мистецтва геніального Івана Франка, котрі ґрунтувались на двоякій природі мистецького твору. Розглянуті ним питання „про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читача або слухачів...” та ін. [9; 53], зрозуміло, є темою окремого дослідження. Однак необхідно усвідомлювати, що їх уважне вивчення музикознавцями залишається також невід’ємним і дуже важливим щаблем у процесі формування цілісного уявлення про природу явища сприймання мистецького, зокрема музичного, твору, бо саме І.Франко вперше в естетиці довів необхідність враховувати у процесі творчості активність реципієнта творів мистецтва.

Не маючи на меті вичерпно прослідкувати історичну послідовність усіх звернень до теми, все ж можемо констатувати певну спадковість (хоча й у часі перервану) української філософської думки у поглядах на сприйняття аж до сучасних фахових досліджень саме музичного його різновиду. Це спонукає до витворення на сучасному етапі розвитку українського музикознавства національної наукової концепції рецептивної естетики.

Примітки

¹ Назвемо для прикладу хоча б такі дослідження тих років: Гаврилюк П.І. Естетична природа мистецтва. – К.: АН УРСР, 1962; Гончаренко М.В. Мистецтво і естетичне виховання. – К.: АН УРСР, 1963; Кубланов Б.Г. Эстетическое чувство и искусство. – [Львов]: Издательство Львовского государственного университета, 1956; Його ж. Мистецтво як форма пізнання дійсності. – К.: Мистецтво, 1967 та ін.

² Серед них С.М. Беляєва-Екземплярска („О психологии музыки”. – М., 1923 та ін.), Ю.Кремльов („Очерки по вопросам музыкальной эстетики”. – М., 1957), Л.Кулаковський („О восприятии музыки”. – М., 1956), Г.Орлов („Психологические механизмы музыкального восприятия”. – М., 1963), Л.Мазель („О двух важных принципах художественного воздействия”. – М., 1964), Е.В. Назайкінський („О психологии музыкального восприятия”. – М., 1972; Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – М., 1980 та ін.). Пізніше ці дослідження продовжать О.Лосєв, Ю.Холопов, Т.Чередниченко, І.Герасимова та ін.

³ Наприклад, вивчаючи соціально-фольклорний аспект музичного сприйняття, С.Грица на матеріалі соціологічних доліджень фольклору вивела інтегративну та диференціюючу фази сприйняття. Див.: Грица С.И. Об интегративных и дифференцирующих фазах восприятия (на материале социологических исследований фольклора) // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 45-55.

Джерельні приписи

1. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997.
2. Ляшенко І.Ф. Музика в житті людини / 2-е вид. – К.: Музична Україна, 1967.
3. Кубланов Б.Г. Мистецтво як форма пізнання дійсності. – К., 1967.
4. Костюк А.Г. Теория музыкального восприятия и проблема социально-эстетической действительности музыки // Музыкальное искусство социалистического общества. Проблемы духовного обогащения личности. Материалы республиканской научной конференции. – К.: Наукова думка, 1982.
5. Костюк А.Г. О теории музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 7-17.
6. Герасимова-Персидская Н.А. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 18-28.

7. Старчеус М.С. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 29-44.

8. Тарасов Г.С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 56-69.

9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори. У 50-ти томах. Т. 31. – К., 1983.

Резюме

У статті подано основні положення деяких досліджень, котрі на сучасному етапі розвитку національного музикознавства формують концепцію рецептивної естетики. Музичне сприймання як цілісний і багаторівневий, єдиний і поетапний процес, детермінований специфічною природою музичного мислення, культурно-історичним контекстом, комунікативною ситуацією.

Summary

The substantive provisions of some researches which on the modern stage of development of national muzykoznavstviya form conception of relyativnoy aesthetics are presented in the article. Musical perception as integral multilevel, single and stage-by-stage process, determined specific nature of musical thought, in a civilized manner historical - by the context of communicative situation.

УДК 7.071.7+2(477)

О.М. Ущанівська

ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ НОВОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі „requiem-quartet” Є.Петриченка)

Розвиток української музики на межі тисячоліть здійснюється у руслі загальних ідейно-стильових тенденцій європейського мистецтва, позначеного специфічним постмодерністським станом культурної свідомості. Світосприйняття постмодернізму проявляється в особливих художньо-світоглядних традиціях, формує власний спосіб художнього відображення дійсності і тяжіє до складних стильових та жанрових взаємодій. Необхідність глибинного і різностороннього вивчення проявів нового мислення у музичній творчості спричинила появу низки досліджень, які торкаються проблем визначення сутнісних параметрів художньої творчості (Г.Григор'єва [4], Б.Сюта [11]), особливостей національної музичної мови у дискурсі постмодернізму (О.Козаренко [6]), музичної естетики та художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів (О.Зінькевич [5], М.Северинова [10]), взаємодії зі старовинними жанровими моделями (О.Верещагіна [1-2], І.Тукова [12], Л.Мельник [8]) тощо.

Загалом у поглядах на сучасне музичне мистецтво усі дослідники артикулюють схожі ознаки. Так, О.Козаренко під час аналізу української національної музичної мови у дискурсі постмодернізму, вказує на стабілізуючу й підкреслену причетність до національних традицій (стилістика „нової фольклорної хвилі”); співжиття у музичній мові одного композитора різнорідних екстрем сучасної музичної матерії (поєднання неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, „стильові ігри” тощо). Окремо дослідник наголошує на етичному вимірі національної музичної мови [6].

Виявляючи характерні риси художньо-світоглядних традицій творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ століття, М.Северинова вказує на 1) *інтертекстуальність*, як одну з можливостей нового „прочитання” художньо-світоглядних традицій, розгляд нового смислосудівництва в музиці, „іншого” смислового навантаження; 2) *„гру з традицією”* на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм, що призводить до діалогічності композиторської

творчості, її поліфонічності; 3) „*нову фольклорну хвилю*”, „де відбувся синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, характерних українських народних інтонацій в умовах сучасного композиторського письма; 4) *полістилізм*, як універсальний стиль, мета-мову, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, як прагнення української музики до розширення музичного простору, множинності композиторських світів, визнанні плюралістичності авторської творчості, а отже визнанні творчої свободи; 5) постійне *прямування до універсальних категорій*” [10; 15].

У своєму системному баченні сучасного мистецтва російська дослідниця Г.Григор'єва виокремлює три площини сучасного художнього мислення, які втілюють світоглядні традиції – *філософську, методологічну і стильову*. Музикознавець визначає наступні сутнісні параметри цих площин:

– *рефлексія*, як універсальна філософсько-естетична категорія, що втілює „підсумковість” новоеклектичного етапу розвитку культури;

– *постмодернізм*, як універсальний метод художньої творчості;

– *метаісторизм*, як універсальний стиль, що ґрунтується на інтертекстуальних зв'язках [4; 27].

У межах рефлексивності, як філософської площини сучасного художнього мислення у музиці, виникає явище *нової релігійності*, що полягає у відродженні не лише жанрових моделей старовинної церковної музики, але й на поверненні до ідей релігійної свідомості у мистецтві. Велика кількість творів, орієнтованих на традиції духовних жанрів, спричинила необхідність виявлення причин їх появи та специфіки роботи сучасних композиторів із традиційними жанровими моделями. Усвідомлюючи широту окресленої проблеми, автор статті ставить за мету на прикладі естетико-музикознавчого аналізу „Реквієм-квартету” Є.Петриченка виявити особливості прояву нової релігійності у творчості українських композиторів молодшої генерації.

Музика випускника Донецької державної консерваторії ім. С.Прокоф'єва та нині її викладача, лауреата Всеукраїнської премії ім. Л.Ревуцького (2005р.), члена Національної Всеукраїнської музичної спілки (2005 р.) Євгена Петриченка звучала у багатьох фестивальних програмах („Київ-Музик-Фест” (2004-2006 рр.), „Золотоверхий Київ” (2005 р.), „Два дні й дві ночі нової музики” (Одеса, 2008 р.).

Серед вдалих творчих здобутків композитора – Варіації для струнного квартету, флейти і фортепіано (1997 р.), Струнний квартет (1998р.), Симфонічна поема „Зірка” за Г.Уельсом (2000 р.), Симфонія № 1 для великого симфонічного оркестру (2001 р.), Симфонія № 2 для камерного оркестру (2004 р.), Концертний триптих для органу „Ad astra” (2004р.), Концерт для фортепіано з оркестром „In memoriam...” (2006 р.), музика до вистав („Ореландія – країна кольорових снів”, „Любов дона Перлемпліна”, „Буль-буль – приборкувач вогню”, 2002 р.) та ін.

„Requiem-quartet” для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики (2007 р.) – одна з перших спроб звернення Є.Петриченка до семантики жанру духовної музики, що знаходиться у загальному річищі нової релігійності та відродження християнських ідей у сучасній культурі. Звернення митця до старовинних, зокрема – барокових жанрів, втілює актуальну діалогічність художньої творчості. „Композитора, який працює із старовинним жанром як із моделлю, звичайно ж, цікавить не сам процес її становлення та розвитку, а та інформація, що закодована у її генетичній пам'яті” [12; 118]. „Пам'ять жанру” Реквієму та його художня функція – створення певного ідеального уявлення про Смерть і потойбічний світ, виховання слухача шляхом сильного емоційного впливу [9; 54]. Звернення ж „постмодерністської людини до минулого, зокрема до минулого сучасних релігій, є спробою створити нову релігійність, що змогла б усунути протиріччя історичних релігій” [3; 11]. У розвитку християнського постмодернізму, що на рівні музичної творчості проявився у хвилі нової релігійності, Е.Германова Де Діас виділяє дві тенденції:

– тяжіння до загального плюралізму, переконання у необхідності мирного співіснування різних християнських парадигм у рамках секуляризованого світу, розвиток ідей екуменізму;

– повернення кожної християнської конфесії до своїх джерел, проголошення пріоритету віри перед розумом та повернення християнству його середньовічної універсальності [3; 11-12].

Відповідно до цих тенденцій у сучасній музиці з'являються дві групи творів:

I. Орієнтовані на традиційну жанрову модель та конфесійні першоджерела;

II. Звернені до екуменічних ідей з поєднанням традицій духовних жанрів різних християнських конфесій.

Так, традиції православного співу керують логікою розвитку хорових композицій Є.Станковича, В.Степурка, О.Козаренка, І.Алексійчук, Г.Гаврилець, в основу яких покладені тексти давніх Київських розспівів, псалмів і молитов. Екуменічним духом просякнуті цикл із шести симфоній „Бисть” за Апокаліпсисом, меса „Stabat Mater”, концерт для фортепіано з оркестром №3 „Ave Maria” А.Караманова; „Літургії” Л.Дичко; Реквієм „Літургичні моління” (в 11 частинах) В.Пацери; симфонія „Слово Симеона” на текст Симона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору і симфонічного оркестру, кантата „Stabat Mater” Г.Гаврилець, духовні концерти М.Шуха тощо.

Звертаючись до старовинної жанрової моделі, сучасні композитори по-різному використовують її основні ознаки – жанрове визначення, композиційну схему, виконавський склад, засоби жанрової виразності. В залежності від використання цих ознак, О.Верещагіна (на прикладі музики А.Шнітке, твори якого часто орієнтуються на старовинні духовні жанри) виділяє наступні методи роботи композитора зі стереотипом художньої комунікації:

– підтвердження стереотипу художньої комунікації, при якому сучасний твір повністю відповідає усім ознакам старовинного жанру;

– заперечення стереотипу художньої комунікації, при якому спростовуються традиційні уявлення, закладені у жанровому визначенні;

– складання стереотипів художньої комунікації, при якому рівноцінно поєднуються ознаки двох жанрів;

– сублімації стереотипу художньої комунікації, який переводить комунікативні стереотипи в іншу жанрову площину;

– компліментарності стереотипу художньої комунікації, що полягає у доповненні жанрової моделі окремими ознаками іншого жанру [1; 32-35].

Серед жанрових моделей католицької традиції, до яких постійно звертаються композитори ХХ-ХХІ століть, особливе місце посідають пасійні жанри, зокрема реквієм. Концепція латинських молитов заупокійної меси стає для сучасників плідним ґрунтом для філософських роздумів про сенс життя і смерті, місце людини у Всесвіті тощо. Старовинний реквієм стає одним із репрезентантів барокових ідей, співзвучних сучасному стану культури. Причина цієї співзвучності – не лише у відповідності барокових жанрів „анти романтичним” тенденціям ХХ століття. Ми погоджуємося із думкою дослідників про ментальну спорідненість сучасності та доби бароко (на яку вказують М.Лобанова [7], О.Верещагіна-Білявська [2] та ін.), що ХVІІ століття – період остаточного руйнування ренесансного світосприйняття, цілісного та оптимістичного. На зміну концепції антропоцентризму та дихотомічної картини світу приходить антиномічне світовідчуття, пов'язане із вченням про нескінченність простору і часу та безперервність руху, трагічним переживанням беззахисності і залежності людини від стихійних сил. „Синергетична модель сучасного світу демонструє планетарно-космічний характер діяльності людини, яка часто сприяє його руйнуванню. Наслідком досягнень постнекласичної науки, холічного мислення, деканонізації традиційних цінностей стало відчуття метафізичного жаху, що супроводжує сучасну особистість” [2; 31]. Подібні процеси і переживання призвели до схожості духовних запитів і потреб суспільства доби бароко та ХХ-ХХІ століть, що виявляється у тяжінні до віднаходження опори і підтримки у мінливому світі, якими є віра, релігійна проповідь, молитовне спілкування з Богом. Саме такі духовні потреби стали однією з причин появи нової релігійності у музичному мистецтві.

Велика кількість зразків жанру реквієму, що з'явилась у XX столітті, дозволила Н.Моховій здійснити їх класифікацію, в основу якої покладено ставлення сучасного композитора до літературного тексту, як основної жанрової ознаки [9]. Дослідниця виділяє три групи сучасних реквіємів (в кожній з них вказуємо прізвища композиторів, творчість яких містить зразки жанру):

I – на традиційний літургійний текст (Стравінський, Лігеті, Берінський, Шнітке, Артемов);

II – на „вільний” поетичній основі (Деліус, Хіндеміт, Кабалевський, Зубицький, Башинкас, Пацера);

III – зі змішаним латинським і „вільним” поетичним текстами (Пендерецький, Бріттен, Денисов, Шух).

В українській музиці останніх десятиліть пасіонна тематика представлена у творчості Є.Станковича (монументальний цикл „Страсті за Україною”, до якого входять фортепіанне тріо „Музика рудого лісу”, „Каддиш-реквієм”, „Чорна елегія”, „Панахида”, „Ектенія заупокійна”), О.Козаренка („Страсті Господа нашого Ісуса Христа”), В.Рунчака („На смерть Ісуса”, Реквієм для сопрано, баритона та камерного ансамблю), В.Пацери (Реквієм „Літургійні моління” в 11 частинах на вірші О.Марченка), О.Щетинського („Моление о чаше” для фортепіано, Реквієм), М.Шуха (Органна меса „Via dolorosa”, Реквієм „Lux aeterna”, „Lacrimosa” для солістів хору і органу, Страсті Сьомої Седмиці для сопрано, хору, роялю і дзвонів), Г.Гаврилець („Stabat Mater”) та багатьох інших.

Виявити особливості творчого підходу Є.Петриченка до старовинної моделі можна після визначення комплексу її жанрових ознак. Головною ознакою реквієму є жанрове визначення, що вказує на концепцію і семантику заупокійної меси та містить так звану „пам'ять жанру”. Комплекс жанрових ознак складають суворо регламентований текст латинських молитов; виконавський склад (хор, солісти, оркестр, орган); побудова гімнічних частин, їх внутрішня композиція і характер контрастів між ними; постійні ефекти просторової поліфонії; стилістична стабільність, чергування псалмодичних, поліфонічних і хоральних розділів.

Вже у самій назві „Requiem-quartet” та визначенні складу інструментів – флейта, скрипка, віолончель, фортепіано та фонограма автентичної музики – Є.Петриченко спростовує традиційні уявлення, закладені у жанровому визначенні та дозволяє висловити думку про те, що композитор стає на шлях заперечення стереотипу художньої комунікації. Відсутність хору спричинила і відсутність у циклі латинського тексту, необхідного для жанрової моделі. Тому „Requiem-quartet” неможливо віднести до жодної з груп, визначених Н.Моховою. Цикл „Requiem-quartet” Є.Петриченка є практично безтекстовим: виняток складає лише п'ята частина, в якій звучить фонограма автентичного фольклору прикарпатського регіону. Безтекстовість реквієму підкреслена відсутністю латинських назв у кожній з частин циклу, від яких композитор відмовився у процесі підготовки до концертного виконання. Відсутність назв частини надає слухачу простір для його власної уяви, спонукає до інтелектуальної роботи та активної участі у процесі художньої комунікації. У робочому варіанті зміст частин циклу розподілявся наступним чином:

1. Requiem aeternam. Kyrie eleison (*Largo*)
2. Dies irae (*Adagio, rubato. Allegretto*)
3. Tuba mirum (*Andante, improvvisata. Adagio*)
4. Rex tremendae (*Adagio, rubato. Allegretto*)
5. Lacrimosa (*Molto espressivo*)
6. Domine Jesu (*Adagio. Allegro*)
7. Agnus Dei (*Largo*).

У назві твору композитор апелює також і до поняття „квартет”, під яким розуміємо не лише кількісний склад виконавців, але й певну композиційну побудову, що розгортається за принципами сонатно-симфонічного циклу. Кількість частин „Requiem-quartet” та їх

внутрішня побудова не відповідає стереотипу художньої комунікації класичного квартету. Цикл Є.Петриченка побудовано не за сонатним, а за сюїтним принципом (з його ідеєю відтворення калейдоскопічності і множинності буття) з елементами симфонічного розвитку. З ознак барокової сюїти композитор обирає концепцію жанру, фактурний і змістовний контраст, не наслідуючи її специфічну контрастність темпів: всі частини починаються у повільному темпі, а друга, четверта і шоста поступово приходять до жвавого темпового розвитку. Панування повільних темпів у циклі вказує на його медитативну спрямованість, типову саме для жанру заупокійної меси. Таким чином, можна констатувати, що у зовнішній побудові твору Є.Петриченка вільно поєднуються жанрові принципи власне реквієму (жанрова назва, загальна медитативність, змістовна відповідність частин окремим розділам реквієму), інструментальної сюїти (циклічність, фактурний контраст) та квартету (склад виконавців, елементи симфонічного розвитку).

У драматургічному розвитку циклу симфонічність виявляється у функціональному розподілі частин та наявності лейтінтонацій, що пронизують усі розділи реквієму. Перша й остання частини виконують функції прологу та епілогу, базуючись на єдиному ритмоінтонаційному матеріалі: інтонації низхідної малої секунди, остинатні фігури. Друга і шоста частини є відповідно драматургічною зав'язкою і фіналом. Третя частина стає філософським центром циклу, а четверта уподібнюється симфонічному скерцо. Функцію лірико-трагічного центру реквієму виконує п'ята частина, до якої композитор включив фонограму прикарпатських похоронних голосінь (у початковому варіанті саме ця частина була названа *Lacrimosa*).

У системі музично-виражальних засобів „*Requiem-quartet*” композитор використовує різноманітні стильові асоціації, що відсилають слухача до різних жанрових пластів. Так, у багатьох частинах провідними стають інтонація „зітхання” (низхідна мала секунда) та музично-риторична фігура *circulatio* (коловертальний мелодичний рух), що походять із барокової музики та класичної жанрової моделі реквієму. Специфічне використання фортепіано у першій частині циклу, при якому слід грати пальцем по струні, у поєднанні з остинато квінтами у партії віолончелі викликає асоціації зі звучанням народних гуцульських інструментів, зокрема – цимбал. Таке поєднання різностильових елементів, що походять із народної та професійної музики, свідчить про синтетичність та асоціативність природи художнього мислення Є.Петриченка, в якій взаємодіють необарокові та неофольклорні тенденції.

Елементи неофольклоризму відчутні в експресивній другій частині, основний розділ якої містить яскраві ознаки коломийки: на тлі остинатного пульсуючого супроводу почергово у флейти та скрипки проводиться синкопована коловертальна мелодія. Втім, характер такої коломийки дещо зловісний та відповідає образам *Dies irae*.

Третя частина „*Requiem-quartet*” – діалог флейти і віолончелі, пронизаний просторовими ефектами та асоціаціями зі звучанням карпатських трембіт (його створюють використання флейти у першій октаві, постійна опора на натуральний звукоряд із підкресленням кварто-квінтових ходів). Така звукообразальність є типовою для розділу *Tuba mirum*, функцію якого і виконує ця частина. Початковий мелодичний зворот у партії флейти надалі стає основою супроводу до мелодії *Adagio*.

Образи *Rex tremendae* панують у четвертій частині циклу, що будується на контрастному зіставленні розділів *Adagio* та *Allegretto*. Часті репетиції уподібнюються хоровій декламації традиційного реквієму. І мелодія, і партія супроводу у швидких розділах насичені „ламаними” збільшеними і зменшеними інтонаціями, що надають музиці рис зловісного скерцо (Ці ж образи притаманні і *Dies irae* заупокійної меси. У своєму музичному варіанті молитва *Dies irae* поділяється на декілька самостійних окремих музичних номерів, до яких входять *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutates* і *Lacrimosa*). Коловертальна музично-риторична фігура у партії флейти з *Adagio Rex tremendae* є однією з лейтінтонацій Реквієму, яка вперше з'явилась у другій частині циклу. Віолончель проводить цю фігуру в оберненні та ритмічному „вирівнюванні”. Такі прийоми надають твору рис інтонаційної єдності, симфонічного розвитку та вказують на використання сучасним композитором традицій класичного реквієму.

Єдина лінія драматургічного розвитку призводить до лірико-трагічної кульмінації „Requiem-quartet”, зосередженій у п'ятій частині. Одним із головних жанрових знаків реквієму є *Lacrimosa*, як втілення світу людських переживань. Особистісна драма отримує риси трагічної величі завдяки використанню у цій частині автентичного запису прикарпатських голосінь, для яких квартет виконавців стає тлом і вступає за принципом канону з орієнтиром на вокальну партію фонограми. Текст голосінь однозначно вказує на функцію частини і дає можливість слухачу ідентифікувати її саме як розділ *Lacrimosa* у традиційній жанровій моделі. Автентичний спів органічно вливається у звукову палітру, підготовлений карпатським колоритом попередніх частин. Ефект кульмінації підсилюється введенням і постійним повторенням в інструментальній партитурі ключових поспівок із першої і другої частин Реквієму.

У фіналі (шоста частина) зосереджуються і розвиваються мелодичні утворення з усіх попередніх частин реквієму, надаючи композиції яскравих рис симфонічного мислення. Фактурна, ритмічна, інтонаційна організація сьомої частини, яка виконує функції післямови, епілогу, повертає слухача до початку циклу, повторюючи також і його лейтінтонацію. Саме тому цей розділ сприймається як своєрідний *Lux aeternam*, як поступове розсіювання у вічності.

Загалом, „Requiem-quartet” Є.Петриченка, завдяки змінам у загальній побудові і виконавському складі циклу, руйнує усталений стереотип художньої комунікації жанру реквієму. Та „пам'ять жанру” наводить слухача до роздумів над проблемою тлінності людського буття, переживання його цінності і неминучості смерті. Музичні ж образи частин циклу співвідносяться з семантикою релігійного жанру, відтворюючи змістовність розділів *Proprium*, що належить саме до заупокійного ритуалу – *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Lacrimosa*, *Domine Jesu*, *Lux aeternam*.

Синтетичність та асоціативність природи художнього мислення молодого донецького композитора виявляється у сплаві стилістичних елементів барокових і фольклорних жанрів, поєднанні у драматургічному розвитку твору принципів реквієму, сюїти й симфонічного мислення.

Специфічність Реквієму Є.Петриченка полягає в його інструментальному походженні та відсутності і традиційного латинського, і вільного поетичного тексту. Виключенням є використання у партитурі твору фонограми автентичного співу (похоронних голосінь) та асоціацій з фольклорними жанрами, звучанням народних інструментів, що доповнює художній діалог між живими і мертвими на рівні „живої”, але вторинної (квартет виконавців) і „мертвої”, але первинної (фонограма) музики. Традиційне коло образів старовинного жанру доповнюється рефлексією на тему загрози зникнення первинного мистецтва та пошуків шляхів його збереження, а й отже – національного самоусвідомлення.

Незважаючи на оригінальність авторського задуму, прагнення до розкриття індивідуального у дискурсі всезагального, „Requiem-quartet” Є.Петриченка відображає сучасну загальнокультурну тенденцію до філософського узагальнення, осмислення музично-історичних стильових зв'язків, розв'язання проблеми взаємодії минулого і теперішнього часів, взаємовпливу професійного і народного мистецтва. Образи нової релігійності у творчості сучасного композитора стали не лише втіленням його особистісних духовних пошуків, але й віддзеркаленням моральних та естетичних запитів соціокультурної ситуації на межі XX-XXI століть. Поширення нової релігійності є результатом процесів християнізації сучасної музики, свідомого прагнення митців до етичного виміру національної культури, створення її духовного простору, в якому час сприйматиметься „зв'язаною лінією, єдиним акордом”.

Джерельні приписи

1. Верещагина Е.Е. Функционирование старинных вокально-хоровых жанров в творчестве Альфреда Шнитке: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – К., 1993. – 190 с.

2. Верещагина-Белявская Е.Е. О новой религиозности в современной музыке // Традиції

слов'янських просвітителів св. Кирила і Мефодія і сучасний світ: Матеріали IV науково-освітніх Подільських Кирило-Мефодіївських Читань, присвячених 1020-річчю Хрещення Русі та Дням слов'янської писемності і культури. – Вінниця, 2008. – С. 30-35.

3. Германова Де Діас Е. Християнська традиція в ситуації постмодерну: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ХДАК. – Харків, 2004. – 17 с.

4. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / Отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – С. 23-39.

5. Зинькевич Е. Под знаком постмодерна // Зинькевич Е.С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. – К.: Нора-принт, 2005. – С. 156-230.

6. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2001. – 22 с.

7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 222 с.

8. Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці XX ст.: Автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – 19 с.

9. Мохова Н. Реквием послевоенных лет: к проблеме возрождения старинных хоровых жанров // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Сб. трудов. – Л.: Музыка, 1980. – С. 52-70.

10. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст.: Автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2002. – 16 с.

11. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. – К., 2004. – 111 с.

12. Тукова І. Про функціонування старовинних жанрових моделей у музиці XX сторіччя (на прикладі творчості Михайла Шуха) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. – Донецьк: ДДК ім. С.Прокоф'єва, 2001. – С. 117-126.

Резюме

На прикладі творчості сучасного донецького композитора Є.Петриченка аналізується особливість прояву образної системи в творах камерної форми.

Summary

On the example of creation of modern composer E. Petrichenka the feature of display of the vivid system is analysed in works of chamber form.

УДК 78.071

Н.О. Цейко

СОЛОСПІВИ ВІКТОРА ГЕРАСИМЧУКА НА ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ З ЦИКЛУ „ХВИЛИНИ”: ПРОБЛЕМА МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО ДІАЛОГУ

Розвиток української культури значною мірою спирається на духовний спадок провідників нації, з-поміж яких, безперечно, – Леся Українка. Її слово покликала до життя чимало творів музичного мистецтва в різних жанрах: оперному, балетному, хоровому й камерно-вокальному. Серед них особливо вагомим є жанр солоспіву, до якого зверталися композитори протягом усього XX століття – від Миколи Лисенка – до митців наших днів.

Поезія великої поетеси залишила свій яскравий відбиток і на творчості українських композиторів-сучасників, які намагаються щоразу глибше і багатогранніше розкрити в музиці

образи Лесиної поезії. До творчості Лесі Українки неодноразово зверталися Я.Степовий, К.Стеценко, Д.Січинський, Я.Лопатинський, А.Кос-Анатольський, М.Колесса, В.Кирейко, Ф.Надененко, П.Глушков, М.Жербін, Ю.Рожавська, Б.Фільц, Л.Дичко та ін. Кожен із них намагався дати нове життя поезіям Лесі Українки, інтерпретуючи слово митця.

Звернемося до інтерпретації віршів Лесі Українки (на прикладі двох солоспівів Віктора Герасимчука із циклу „Хвилини”) з позиції діалогу між поезією та музикою, оскільки дослідження специфіки художньо-стильових рис музичної інтерпретації цієї поезії, виявлення характерних ознак музично-поетичного діалогу в солоспівах, є *актуальною темою*, що має культурологічне і практичне значення для сфери українського камерно-вокального виконавства.

Оскільки предметом нашого аналізу є солоспів, як твір вербально-музичного жанру, акцентуємо увагу на *вивченні проблеми музично-поетичного діалогу* в камерно-вокальних композиціях вітчизняної науки.

Поняття діалогу в сучасному українському музикознавстві розглядається у дослідженні О.Самойленко „Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства” та в інших його працях. Виходячи з позицій теорії „ідеального Над-адресата” М.Бахтіна та трактування вченим діалогу як форми і способу розуміння, О.Самойленко пропонує поетичну типологію діалогу в музиці на семи рівнях: від „вершинного” до „глибинного” [11].

З-поміж останніх досліджень, пов’язаних із проблемою музично-поетичного діалогу, відзначимо дисертації О.Філатової [12], С.Луковської [5], О.Галузевської [2] та ін. Зокрема О.Філатова у згаданій вище розвідці розглядає діалог вокальної та інструментальної партій в камерно-вокальному циклі, специфічні функції цих партій, їх роль у створенні смислової здійсненності виконавського діалогу [12].

У праці С.Луковської досліджується специфіка музичної інтерпретації літературного першоджерела, особливості взаємодії поетичної системи оригіналу з художньо-естетичними принципами композитора (на прикладі аналізу багаторівневих зв’язків К.Дебюссі і П.Верлена) [5].

О.Галузевська, вивчаючи вокальну музику як діалог поета та композитора на духовному (етичному) і звуковому (фонологічно-інтонаційному) рівнях, пропонує поняття „зустрічної інтонації”, „зустрічного жанру” і „зустрічної концептосфери”, аналізує їх відбиття в музиці та вводить навіть нове поняття – метод „візуального зображення музично-поетичних параметрів” [2].

Досліджуючи *глибину вивчення проблеми відображення творчості Лесі Українки в музиці*, нагадаємо, що музикальність світовідчуття та поезії Лесі Українки відзначали Г.Кисельов [3], М.Рильський [6], Л.Яросевич [14], О.Рисак [7; 8] та ін. Аналізу музичних творів на вірші поетеси присвячені праці Л.Яросевич [14], Л.Хіврич [13] тощо.

У той же час творчість Віктора Герасимчука на тексти поетеси, на нашу думку, не знайшла детального висвітлення у спеціальній літературі. Ця тема лише частково знаходить своє відображення у праці О.Коменди [4]; особистість митця певною мірою розглядалася й у доповіді В.Драганчук під час роботи міжнародного музикознавчого конгресу „Львів музичний протягом століть” (до 750-річчя Львова, 2006 р.). Проте повернемося до розгляду зазначеної вище проблеми.

Перу композитора належать такі хорові твори на тексти Лесі Українки¹: „Вечірня година” (1966 р.); „То була тихая ніч чарівниці” (1967 р.); „Горить моє серце” (1968 р.); „Гетьте, думи, ви хмари осінні” (60-ті роки); „Не дивися на місяць весною” (1970 р.); „Надія” (1991 р.); „Що ти говориш, любко моя мила?” (1992 р.); „Ой не зникли золотії терни” (1993 р.); „Сім струн”: хоровий цикл (1993 р.). Серед інших відзначимо й Солоспіви: „Граї, моя пісне” (1971, 2 ред. – 1979 р.), „Знов весна, і знов надії” (1986 р.), „Ви щасливі, пречистії зорі”, „Гей, піду я в зелені гори” з поетичного циклу „Хвилини” (1989 р.); „Якби мої думи німії” (1989 р.); „Все, все покинуть, до тебе поинуть” (1990 р.).

До поетичного циклу „Хвилини”, написаного у 1990-1992 роках, входять вірші „Ви



щасливі, пречистії зорі...”, „Гей, піду я в ті зелені гори...”, „Хочеш знати, чим справді було...”, „Темна хмара, а веселка ясна”..., „Ой здається, не журюся, таки ж я не рада...”, „Ой піду я в бір темненький, там суха смерека...”, „Талого снігу платочки сивенькіі...”, „Квіток, квіток, як можна більше квітів...”, „Калина”, „Ти хотів би квіток на дорозі моїй?...”, „Де тії струни, де голос потужний...”². Як наголошує О.Рисак, „...поezії циклу... об’єднані наскрізною ідеєю взаємозалежностей миттєвого і вічного (вічне – нескінченний потік миттєвостей; миттєве – абстрагований від безперервного процесу „спалах” матеріального світу)” [8; 195]. Із згаданого циклу композитор обирає поezії „Гей, піду я в ті зелені гори...”³ та „Ви щасливі, пречистії зорі...”.



Саме зі словом Лесі Українки в солоспівах Віктора Герасимчука вибудовується органічний музично-поетичний діалог. Як пише О.Коменда, „мало хто сперечатиметься з тим, що найпотужнішим імпульсом роботи у вокально-хоровому жанрі є *своя поезія* (розр. – О.К.). Для Віктора Герасимчука такою стала поетична спадщина Лесі Українки. Саме з нею він досягнув творчої самобутності, оригінальності авторського стилю” [4; 207].

У солоспівах В.Герасимчука на вірші Лесі Українки відчутна щирість і теплота почуттів як поетеси, так і композитора. Розглядаючи музично-поетичний діалог у цих творах, слід відмітити, що слово і музика постійно переплітаються між собою, доповнюючи одне одного, розкриваючи перед слухачем музично-поетичні образи ліричної героїні та природи.

„Гей, піду я в зеленій гори...”. За висловом О.Рисака, цей вірш – „мініатюрна імпресія стану. Тяжка втрата улюбленого друга народжує в серці поетеси глибоку тугу. Розрадою виступає



природа зелених гір, високих смерек, таємничих просторів” [8; 200].

Композитор втілює поетичний образ у тричастинній формі, яка, залишаючись простою за структурою (кожна з частин – період), є у той же час складною за рівнем контрасту між крайніми частинами і серединою. Це виявляється у тональному, метро-ритмічному співставленні, а також у фактурному контрасті партії фортепіано. При цьому зазначимо, що композитор, вступаючи в художній діалог з поетесою, видозмінює, окрім назви, й форму вірша: завдяки повторенню I частини (реприза) солоспів набуває тричастинної форми (у той же час, виходячи з поетичного тексту, виникла б двочастинна форма).

Перша частина починається з кульмінаційного вигуку „Гей!”, до якого підводить хроматизований хід у партії фортепіано, що звучить на *f* на тлі тремоло в фортепіанній партії, створюючи ефект відлуння. Цей вигук (в Лесі Українки він є лише на початку вірша, як зачин) В.Герасимчук робить лейтмотивом солоспіву⁴.

Мелодія рухається від опорної вершини, зупиняючись лише на звуках тонічного тризвуку, як опорно-смыслових тонах. Серед ритмічних особливостей твору – тріольність. Мелодична лінія розвивається протягом чотирьох речень, з яких перше та останнє є ідентичними.

При цьому відмітимо, що в оригінальному тексті Лесі Українки перша строфа закінчується словами „та й пущу їх у гірські простори”, після чого композитор додає ще одне речення в музичну структуру, яке, власне, є повторенням початкового („Гей! Піду я

в зеленії гори”).

У гармонічному плані акцент ставиться на словах „гори” та „понесу я жалі” за допомогою альтерованих септакордів із додатковими тонами. Наприклад, у першому випадку це зм VII_{6/5} із пониженими терцією, квінтою та доданою пониженою квартою.

Таким чином, у першій частині композитор ще раз акцентує окреслене бажання ліричної героїні „злитися” з природою та позбутися своєї туги.

Друга частина композиції є різко контрастною до крайніх частин, про що свідчить вже зміна тональності (з *F-dur* на *b-moll* та ін.).

У музичному тексті солоспіву повторюються два останні рядки з другої строфи вірша, в той же час повторюючи закінчення: „...пущу бором свою тугу, / чи не знайде другу, / чи не знайде другу”. Таким чином останні слова („чи не знайде другу”) припадають на зону „золотого січення” в солоспіві; кульмінацію ж створює октавний стрибок у вокальній партії („b¹ – b²”), затриманий ферматою.

У репризі повторюється поетичний і музичний матеріал першої частини „Гей, піду я в зеленії гори. Гей, гей, гей, гей”.

Зауважимо, що в оригінальному тексті вірша немає повтору першої строфи. Це – композиторський задум, завдяки якому двочастинна форма твору перетворюється у тричастинну. Відтак, поетичний текст набуває наступної трансформації у солоспіві завдяки активному, динамічному музично-поетичному діалогу, в якому діалогізують ритм, інтонація, форма вірша та солоспіву:⁵

*Гей, піду я в зеленії [в ті зелені] гори, гей,
де смереки гомонять високі,
понесу я жалі самотні
та й пушу їх у гірські простори.
Гей, піду я в зеленії гори.
Кину свої жалі
на зелені галі,
пушу бором свою тугу,
чи не знайде другу,
чи не знайде другу...
пушу бором свою тугу,*

чи не знайде другу,
 чи не знайде другу...
 Гей, піду я в зеленії гори, гей,
 де смереки гомонять високі,
 понесу я жалі одинокі,

Приклад 5

чи не знайде другу,
 чи не знайде другу...
 Гей, піду я в зеленії гори, гей,
 де смереки гомонять високі,
 понесу я жалі одинокі,

1. Бу на лір ко ні з не бі, я б на зня м ді ту ті, ві не ані.

A... A... A...

Ped.

тай пуцу їх у гірські простори.
 Гей, піду я в зеленії гори.
 Гей, гей, гей, гей.

Солоспів „Ви щасливі, пречистії зорі...” повертає слухача до сфери спілкування людини та небесних світил. У вірші Лесі Українки „щось воістину глибоко символічне є в отім „замірянні” людини на вічність, могутність і безкінечність всесвіту” [8; 197].

Музика твору має просвітлений, пасторальний настрій, що формується колоритом тональності (A-dur), при тому із підвищеннями (альтерацією ступенів мелодії (IV, VI та ін.), а також створенням ефекту світлого пейзажу (в обрамленні солоспіву між частинами). В основі композиції лежить типова романсова мелодика на тлі прозорої фактури фортепіанної партії, в якій у гармонічній пульсації „мірними” чвертками „проблискує” колорит хроматизованих гармоній

(приклад 4).

Попри те, що вірш Лесі Українки налаштовує на куплетну варіаційність, композитор у солоспіві завдяки численним повторенням створює складну двочастинну форму ($A+A_1$), кожна частина якої є, в свою чергу, двочастинною. Це стає можливим завдяки прийому, коли партії фортепіано доручається виконувати одну з частин (в даному випадку початок другої частини), і заплановані три частини „розростаються” на чотири. Подібне „перекидання” мелодії з вокальної партії у фортепіанну і навпаки свідчить про високий рівень діалогу між вказаними партіями. Саме на цьому етапі у солоспіві є кульмінація („золоте січення”) (приклад 5).

Прикметно, що завершується солоспів повторенням матеріалу фортепіанного вступу у вигляді вокалізу – тепер лірична героїня „доспіває” зміст за фортепіанну партію.

Таким чином, застосовуючи термінологію, пов’язану з музично-поетичним діалогом, а саме – „зустрічний ритм” В.Васіної-Гроссман, „зустрічна інтонація”, „зустрічний жанр” і „зустрічна концептосфера” О.Галузевської [2], у проаналізованих солоспівах можна вбачати і „зустрічний ритм” („Гей, піду я в зеленії гори”), і „зустрічну інтонацію” (обидва солоспіви), і „зустрічний жанр” (романсовість у солоспіві „Ви щасливі, пречистії зорі...”), а також спосіб діалогізування, який визначимо як „зустрічну форму” (тричастинність-репризність замість закладеної у вірші двочастинності у творі „Гей, піду я в зеленії гори” та двочастинність замість куплетної варіаційності з трьох куплетів) і „зустрічний настрій” (легкий смуток у Лесі Українки і просвітлена пасторальність у В.Герасимчука – „Ви щасливі, пречистії зорі...”).

Вказані вище параметри солоспівів відіграють провідну роль у створенні „музично-поетичної концептосфери” у процесі музично-поетичного діалогу – форми спілкування і способу розуміння (за М.Бахтінім [1]) композитором поетичного слова Лесі Українки.

Примітки

¹ У 1994 році в Луцьку у видавництві „Надтир’я” вийшла друком нотна збірка В.Герасимчука „Горить моє серце” (хори і солоспіви на вірші Лесі Українки).

² Згідно з виданням: Леся Українка. До музи / Гол. ред. Н.Є. Фоміна. – Х.: Фоліо, 2007. – С. 90-103.

³ У В.Герасимчука – „Гей, піду я в зеленії гори...”.

⁴ Нотні приклади взяті зі збірки „Горить моє серце” (хори і солоспіви на вірші Лесі Українки). – Луцьк: Надтир’я, 1994.

⁵ Виділення оригінального тексту вірша у поетичному тексті солоспіву згідно з композиторським варіантом.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.

2. Галузевська О.М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – 16 с.

3. Кисельов Г. „Сім струн серця”: (Музика в житті і творчості Лесі Українки). – К.: Музична Україна, 1968. – 86 с.

4. Коменда О.І. Sacra Sanctorum Віктора Герасимчука, або творчі істини композитора (до 40-річчя творчої діяльності) // Єфіменко А.Г., Коменда О.І. Волинський осередок національної Спільноти композиторів України. – Луцьк: РВВ „Вежа”, 2006. – С. 204-210.

5. Луковська С.В. Вокальні мініатюри К.Дебюссі на слова П.Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – 18 с.

6. Рильський М. Слово про літературу: 36. ст. – К.: Дніпро, 1974. – 383 с.

7. Рисак О. Музика та живопис у житті Лесі Українки // Найперше – музика у Слові: творчості блискучо проголосили „Літературні маніфести західноєвропейських романтиків” [5]. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: РВВ „Вежа”, 1999. – С. 73-84.

8. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки // Найперше – музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: РВВ „Вежа”, 1999. – С. 85-238.

9. Самойленко А.И. Культурологическая концепция диалога М.Бахтина и методологические проблемы музыкознания // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Зб. наук. праць. – К., 1998. – С. 21-37.

10. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.

11. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.

12. Філатова О.О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А.В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 15 с.

13. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів // Українське музикознавство. – Вип. 9. – К.: Музична Україна, 1974. – С. 225-236.

14. Яросевич Л.В. Леся Українка і музика. – К.: Музична Україна, 1978. – 125 с.

Резюме

Аналізуються художньо-стильові риси втілення поезії Лесі Українки у вокальній музиці Віктора Герасимчука (на прикладі солоспівів на вірші з циклу „Хвилини”: „Гей, піду я в зелені гори” та „Ви щасливі, пречистії зорі...”). На основі опрацювання теорії діалогу в гуманітарній науці, зокрема й у музикознавстві (М. Бахтін, О.Самойленко, О.Галузевська, О.Філатова та ін.) розкривається сутність музично-поетичного діалогу у вказаних солоспівах.

Summary

The article analyzes the art and style features of the reproduction of Lesya Ukrainka's poetry in the vocal music of Victor Gerasymchuk on the example of solo singings on the verses from the cycle „Minutes” – „Hey, I'll go to the green mountains” and „You are happy, pure stars ...”. On the basis of the study of the dialogue theory in the human sciences, including musicology (M.Bakhtin, O.Samoylenko, O.Galuzevskaya, O.Filatov, etc.) the essence of musical and poetic dialogue in the solo signings is disclosed.

УДК 78.083.2:78.067.26

О.І. Трофимчук

ВАРІАЦІЙНІ ФОРМИ В ОБРОБКАХ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Якісною ознакою народно-оркестрового репертуару загалом, як і переважної більшості творів для народних інструментів зокрема, є їх народно-тематична основа. Вона складає основу обробок народної музики та значної частини оригінальних авторських творів, написаних для народних інструментів чи колективів із них утворених. Разом із тим, народні інтонації лежать в основі різножанрових творів, написаних для симфонічного, духового оркестрів, хорів, камерно-інструментальних ансамблів, солістів-вокалістів чи окремих інструментів.

З точки зору формування структури у таких обробках прослідковується вплив фольклору та академічної музики. На практиці це спостерігається, з одного боку, у зверненні професійних композиторів до народно-інтонаційного тематизму, фактурних та структурних

особливостей звучання фольклорних композицій в автентичному виконанні й створенні на цій основі авторських зразків. З другого боку, мова йде про використання в обробках народної музики формотворчих прийомів, властивих творам професійних композиторів різних стилів, які часто в оригіналі писалися для інших складів колективів чи окремих інструментів. Поєднання цих двох впливів склало базові засади для формування обробок народної музики у варіаційних формах.

Сьогодні питання аналізу музичних форм розглядаються, передусім, на зразках академічної музики. На їх основі створюються нові опуси, навчальна література, наукові розвідки учених, серед яких Л.Мазель, В.Цуккерман, С.Шип та ін. Проте осторонь залишаються музичні композиції, підготовлені на фольклорних матеріалах із використанням форм та методів обробки, властивих класичній європейській музиці.

Пропонована стаття є спробою заповнити цю прогалину, зокрема окреслити засади використання варіаційних форм в обробках народної музики, призначеної для оркестрів народних інструментів.

У 20-50-х роках переважна більшість народно-оркестрових колективів була аматорською. Відповідно, виконувані партитури залишалися невеликими за обсягом, часто в межах 2-3 періодів. Брак народно-оркестрового репертуару спонукав до композиторства керівників оркестрів, здебільшого недостатньо підготовлених до цього роду діяльності. Це стало причиною досить посереднього рівня музики, створюваної для таких колективів. З точки зору структури – це п'єси часто невірнізовані за формою, переобтяжені зайвими побудовами, або навпаки, з недостатньо розвиненими розробковими розділами.

Орієнтація на аматорський рівень виконавців і відсутність оригінальної музики, сформували два підходи у написанні обробок народної музики, які умовно можна назвати *первинні* і *вторинні*. До первинних слід віднести оригінальні варіації на народні теми, створені спеціально для оркестрів народних інструментів. До вторинних – народно-оркестрові перекладення обробок народних пісень М.Леонтовича, К.Стеценка, М.Лисенка, Л.Ревуцького, С.Гулака-Артемовського та ін., в оригіналі написаних для хору а cappella чи з супроводом, ансамблю, голосу чи окремого інструмента у супроводі фортепіано.

Структура оригінальних народно-оркестрових варіацій на народні теми була значно різноманітнішою: від строгих варіацій (*soprano ostinato*), з незмінною темою та гармонією до досить розгорнутих оркестрових полотен: „А вже весна” Г.Михайличенка (зі збірки Кленовського), „Як під яблунькою” М.Хіврича, „Чотири українські народні пісні” О.Кожухаря, „Ой дуб дуба” Г.Драненка, „Зелена та ліщинонько”, „Ой, дівчино, дівчино” О.Мартинсена, „Сім українських народних пісень” Т.Кравцова та В.Міхеліса, „Козачка” Л.Ревуцького, „Варіацій на тему української народної пісні „Взяв би я бандуру” К.Домінченка, „Варіацій на народні теми” М.Скорика, „Концертних варіацій для кобзи з оркестром народних інструментів” К.Мяскова, „Парафразу на тему української народної жартівливої пісні” для квартету кобз з оркестром О.Масного. Як свідчать назви, варіаційна форма використовувалася не лише у варіаціях, а й у концертних зразках, що, зазвичай, писалися для соліста у супроводі оркестру, і, як обов'язковий елемент, мали каденцію. Варіаційна форма також присутня у парафразах на народні теми. А загалом варіації можна поділити на монотематичні та багатотематичні. Зупинимось на перших.

Головна складність у komponуванні будь-якої варіаційної форми та монотематичних варіацій зокрема – досягнення її цілісності під час кількаразового повторення одного і того ж матеріалу, який, при кожному його проведенні, звучить самодостатньо. Прослідкуємо вирішення цієї проблеми на прикладах.

Обробка української народної пісні „А вже весна” (оркестрування Г.Михайличенка) виконана у варіаційній формі. Дванадцятитактова вступна частина побудована на основній інтонації теми, витриманої на субдомінантовій функції і лише наприкінці змінений домінантовим ферматованим акордом. У перших трьох варіаціях структура шеститактової

В останній варіації, де також використовується тридольність, автор динамізує закінчення, застосовуючи прийом зменшення ритмічних тривалостей теми, а, відповідно, її ущільнення, і органічно підводить до динамічної кульмінації твору в останніх трьох тактах. Отже, цілісність цього твору страждає не лише завершеністю кожної варіації, а й тонально-гармонічною одноплановістю та відсутністю динамізованих побудов.

Найбільшу об'єднуючу формотворчу дію в обробках народної музики виконують, зрозуміло, **формотворчі** репризи, суть яких зводиться до повторення першого розділу чи початкових побудов наприкінці твору, після середньої частини. Утворена у такий спосіб тричастинність, як

форма другого плану [1; 180], суттєво сприяє цементуванню архітектонічної будови твору.

Прослідкуємо, як цей прийом використовується в „Скерцино”, другій частині циклу, написаний у варіаційній формі. На відміну від попередніх варіацій, тут форма збагачена характерними інтермедійними вставками, побудованими на основній темі та модуляцією в однойменну тональність. У даній формі інтермедії виконують не так зв'язуючу, як контрастно-розмежовуючу функції. Відділені композитором від основного матеріалу дещо стриманішим темпом, вони виконують роль своєрідних протиставлень-рефренів між варіаціями-„епізодами”. Це видається особливо доцільним з огляду на коротку і динамічну тему, що варіюється.

Але головний прийом, що використав композитор для досягнення цілісності звучання – точна реприза перших трьох варіацій з інтермедійними вставками. Таким чином варіаційна за структурою форма набирає рис замкненої тричастинності.

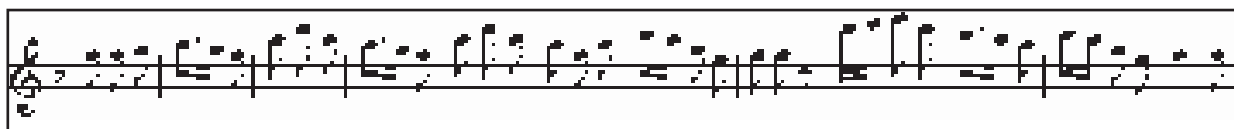
Характерним прикладом цьому може бути вже згадувана композиція О.Мартинсена „Задумав дідошок”, побудована на народній пісні, структура якої опирається на запитально-відповідну „пару”, що в оригіналі складається із своєрідного запитання (4т.) та відповіді (4+4т.)

Аналіз форми твору показує, що основним структуротворчим методом у її компонуванні є варіаційність. Групування побудов a і a_1 , а також a_4 і a_5 ґрунтується на структурній, тонально-гармонічній та темповій спільності. На відміну від них, у середніх варіаціях зазнають інтонаційно-гармонічних змін відповідні частини періоду (b_2 , b_3) і запитальна (a_2). Якщо в оригіналі кожен з чотиритактів теми, завдяки утвердженню тоніки, має цілком закінчений

вигляд:

то, застосовуючи до першого мотиву секвенційне варіювання, автор досяг тональної нестабільності, а, відтак, певної структурової розмитості, незавершеності побудови, властивих для розробкових розділів:



у першій частині вона подається у домінантовій тональності, то у другій – звучить у тонічній, подібно до того, як подається побічна партія у класичних формах сонатного allegro. Це, очевидно, стало однією з причин тлумачення М.Гордійчуком форми „Козачка” як „динамічного, гранично стислого [...] і внутрішньо пружного сонатного алегро” [2; 17].

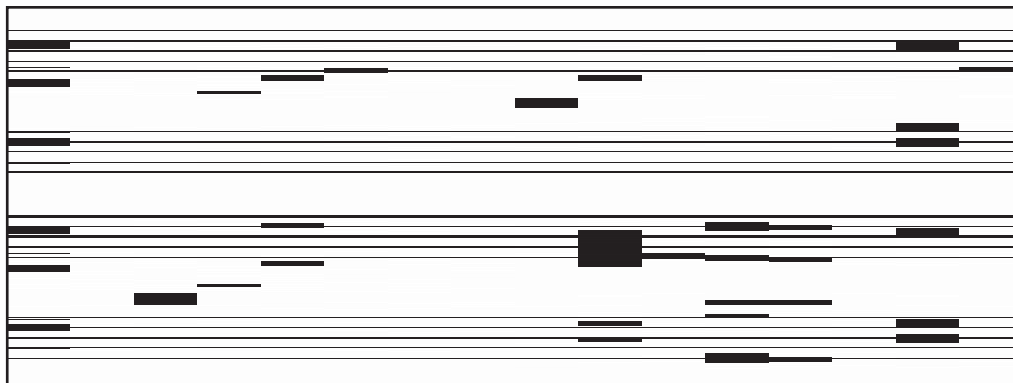
Аналогічно виглядає і загальний тональний план „Козачка”. Гармонічна нестійкість побудов першої частини, відхилення у далекі тональності, особливо у розробковому розділі (у таблиці – це частини **a₂** і **перехід**, об’єднані в одну колонку), змінюється більшою тональною стабільністю. Відхилення відбуваються лише у тональності першого ступеня спорідненості.

Проблема цілісності варіаційних форм легше вирішується у багатотемних варіаціях. Прикладом цьому може бути „Сонце низенько, вечір близенько” С.Заремби (оркестрування В.Комаренка). Тричастинність цієї оркестрової композиції побудована на двох тематичних матеріалах. У першій частині двічі звучить мажорний варіант першої пісні:

Після 21 такту зв’язки з’являється мінорний варіант пісні (на ці ж слова):

Третя частина твору побудована на трьох проведеннях першого, мажорного варіанту. Тричастинність, утворена поєднанням мажорного варіанту пісні у крайніх частинах та мінорного у середній, є досить органічною, оскільки обидва тематичні матеріали об’єднані спільним текстом.

Варіаційність, із точки зору процесуальності, властива для багатьох форм, де вона



використовується як формотворчий прийом. У цьому контексті цікаво розглянути структурну будову „Варіацій на народні теми” М.Скорика. Особливість цієї варіаційної форми полягає у використанні трьох тематичних матеріалів, кожен з яких упродовж звучання варіюється.

Як можна помітити з наведеного вище прикладу, форма твору – складна тричастинна з новим матеріалом у середній частині. Цілісності форми сприяють й ознаки концентричності, що особливо прослідковуються, починаючи з третьої варіації першої теми.

Завершеність форми підкріплюється і тональним планом. D-moll, у якому викладена перша тема і дві її варіації на початку твору, повертається лише в останній, шостій варіації цієї ж теми наприкінці речення, жодного разу не нагадавши про себе в середніх частинах під час численних модуляцій.

Поширеними прийомами, що використовуються у формуванні варіаційної форми у народно-оркестрових композиціях, є групування та так звані „арки”.

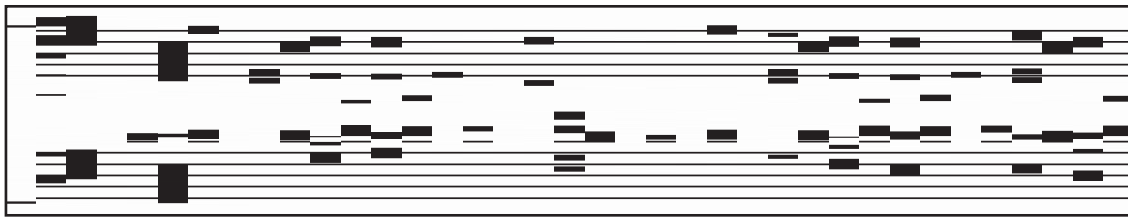
Групування дозволяє об’єднати суміжні побудови з подібними метро-ритмічними, гармонічними, темповими, динамічними чи фактурними ознаками у розділи. Це надає формі більшої структурової визначеності, а, відтак, полегшує цілісність її сприйняття. Наприклад, у „Варіаціях” О.Кожухаря тема і два перших варіативних її проведення виконані у формі остинатних варіацій з незмінним тематичним матеріалом. Спільними для них є метро-ритмічні, гармонічні, темпові ознаки. Фактура трьох проведень хоча й відрізняється, проте теж має спільну рису – підголоскову поліфонічність. Об’єднані спільними ознаками, вони утворюють умовно першу частину твору. Три наступні є контрастними між собою (змінені метр, темп і характер). Варіації складають так звану динамічну середину.

Прийом групування прослідковується і у „Варіаціях на тему „Взяв би я бандуру”

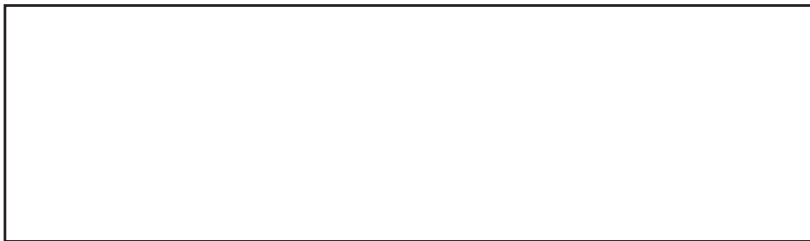
К.Домінчена. Загалом цю форму можна поділити на вступ, три розділи і коду. У першому розділі групуються тема і чотири варіації. Для них характерна тональна єдність і спільність характеру. Своєрідну драматичну кульмінацію утворюють шоста і сьома варіації, об'єднані маршеподібним



характером, хоча звучать вони у різних тональностях.



Цілісності форми сприяє і „арковий” зв'язок між її частинами, коли віддалені між собою варіації зі спільними ознаками утворюють своєрідний місток-зв'язку, що повертає до



попереднього настрою чи образу. Так, в аналізованих „Варіаціях” після динамічних середніх частин О.Кожухар повертає тематичний розвиток до першого настрою. Утворена у такий спосіб „арка” об'єднує форму.

Прийом аркового поєднання подібних, але віддалених одна від одної побудов використав у своєму „Танці” й М.Коляда. Ними стали чотиритактові побудови-зв'язки, де, за відсутності



динамізується.

Вуалювання варіаційної форми може відбуватися й шляхом розширення окремих побудов. У згаданий вище обробці Г.Михайличенка „А вже весна” остання, четверта, варіація розширена за рахунок каденційної вставки, яка була у вступі. У цьому прикладі поєднано два прийоми: розширення (вуалювання) форми та аркування шляхом використання елементів каденційності, що звучали раніше.

До певної міри одним із видів вуалювання структури варіацій може бути вуалювання тональної визначеності окремих із них. Поєднання варіацій у простому гармонічному обрамленні тризвуками головних ступенів із побудовами, тональна визначеність яких досить розмита, створює враження поєднання експозиційних і розробкових побудов. Тональне вуалювання теми у варіаційних формах найчастіше трапляється двох видів:

– „розмивання” тональної визначеності теми за рахунок альтерації фактури (баса, ритмічних фігурацій, педалей);

– альтероване викладення теми, як пристосування до конкретних гармонічних функцій.

Так, у вищезгадуваному „Козачку” Л.Ревуцького зустрічаються обидва види вуалювання. Ре-мажор частинки a_1 , на відміну від a завуальований півтоновим повзанням басових голосів у межах квінти („ре-ля”).

Причому тонічний бас зустрічається лише один раз наприкінці побудови, на останню долю восьмого такту.

Альтероване викладення теми знаходимо й у зв'язках:

Оригінально використовується спосіб „розмивання” тональної стабільності теми у „Веснянці” сучасного київського композитора Ю.Шевченка. Тема, що складається з двотактових сегментів (парнорядкова будова), об'єднаних по чотири у період, незмінно проводиться 12 разів. Варіантні зміни їх проведення найчастіше стосуються внесення тембральних та фактурних відмінностей. Разом із тим, у творі є дві побудови, де структурна стабільність двотактових фраз руйнується тембровим розривом їх між різними інструментами, підсилення відповідними гармонічними змінами:

Окрім того, така подвійна структуровість зумовлена винесенням на перший план контрапункту у скрипок, будова фраз якого чітко зорієнтована на тритактовість. Між іншим, контрапункт, взятий із тематичного матеріалу у вступі, разом із ним утворює своєрідну „арку”.

Показовим прикладом вуалювання варіаційної форми може бути „Токата” й К.Пополутова. Побудована вона таким чином, що тема у повному обсязі подається лише двічі: на початку твору наприкінці (дзеркально). Середня частина побудована на розробці першої частини теми.

У наведеному прикладі маємо справу з подвійними тлумаченням форми („форма у формі”). З одного боку прослідковується варіаційна структуровість, а з іншого – структурна незмінність матеріалу у частині A і A_2 вказує на репризу будову (тричастинність) твору загалом.

Цілісність варіаційної форми досягається збільшенням кількості розробкових побудов у середині композиції. Експозиційні побудови на початку та наприкінці твору викладені в одній тональності, тоді як тональна визначеність середніх розробкових побудов досить мінлива. Прикладом цього можуть стати „Концертні варіації для кобзи з оркестром народних інструментів” К.Мяскова.

Інколи функцію розробкових побудов у середині твору виконують розгорнуті каденції, як, приміром, це помітно у „Парафразі на тему української народної жартівливої пісні” ще одного сучасного композитора О.Масного, написаного у формі подвійних варіацій для ансамблю кобз та народного оркестру.

Як видно з таблиці, обсяг розгорнутої каденції (70 тактів) претендує на роль середнього розділу, крайні частини якого складають перші три варіації (без вступу) – 58 тактів, дві останні – 42 такти. Форма самої каденції утворена чотирма частинами: вступною (5+5) та трьома досить самостійними побудовами, що тематично опираються на матеріал b . Таким чином, каденція – є „форма у формі”. Така велика каденція цілком виправдана з точки

зору використання не соло, а лише ансамблю інструментів, а, відтак, - збільшення фактурних можливостей.

Висновком у дослідженні варіаційних структур обробок народної музики слід вважати наступне:

- варіаційні форми у перших партитурах із народно-оркестрового репертуару поділяються на прості і невеликі за формою перекладання хорових обробок народних пісень та дещо складніші і розгорнутіші оригінальні варіації на теми народних мелодій;

- для досягнення цілісності звучання твору автори обробок у партитурах вдавалися до групування варіацій за спільними ознаками та аркування, в результаті чого утворювалися структурно виразніші укрупнені розділи;

- з тією ж метою використовувався й прийом „розмивання” (вуалювання) форми, особливо це стосується варіацій на швидкі, динамічні теми;

- для досягнення стрункості і лаконічності у варіаційних формах використовувався прийом репризності;

- варіації сучасних композиторів відрізняються широким використанням прийомів розробки тематичного матеріалу аж до утворення розробкових розділів, що сприяють збільшенню обсягу структурних частин.

Таким чином розвиток варіаційних форм в обробках народної музики для народно-оркестрових колективів в останні десятиліття призвів до активного впровадження композиторських технологічних прийомів, властивих сучасній академічній музиці і поступовій трансформації обробок народної музики у самодостатні авторські твори.

Примітки

¹ Зокрема, йдеться про постійне повторення куплетів у пісенних чи танцювальних награваннях, а також репризи окремих побудов (періодів) у рамках розгорнутих сюїтних форм (гуцулок).

Джерельні приписи

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
2. Ревуцький Л. Повне зібрання творів в одинадцяти томах. Т.1. – К.: Музична Україна, 1981.
3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.
4. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.

Резюме

У статті аналізуються обробки народної музики, що використовуються в народно-оркестровому репертуарі. Окреслюються методи розвитку тематичного матеріалу та формування структури творів в еволюції від елементарних хорових перекладень обробок народних пісень до розгорнутих за формою оригінальних авторських творів.

Summary

Treatments of folk music, which are used in repertoire of folk-orchestra, are analysed in the article. The methods of development of thematic material and forming of structure of works are outlined in an evolution from the elementary choral settings to of treatments of folk songs to unfolded on a form original works.

УДК 78(477)

The image displays a musical score for a choir, consisting of ten staves. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes. The staves are labeled with letters and numbers: C I, T II, C I, A I, B I, E I, B I, T I, and T II. The lyrics include: "Дош, дош, дош і - де", "дош і - де, дош і - де", "дош і - де, дош і - де", "Дош і - де, дош і - де", "Дош і - де, дош і - де", "дош і - де, дош і - де", "дош і - де, дош і - де", "дош і - де, дош і - де", "дош і - де, дош і - де".

О.І. Коменда

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС „ДВОХ ХОРІВ RUSTICO” ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО

Творчість волинського композитора Віктора Тиможинського є одним із яскравих феноменів сучасного українського музичного мистецтва. Тому закономірним бачиться інтерес до неї музикознавців.

Панорамна характеристика творчості композитора здійснена у навчальному посібнику А.Єфіменко, О.Коменди „Волинський осередок Національної спілки композиторів України” [3]; проблематика окремих творів окреслена у статтях А.Єфіменко [4], В.Драганчук [2], О.Коменди [1; 5; 6]. Проте згадані праці є лише вступним етапом ґрунтовного дослідження творчості митця, що потребує доповнення, насамперед, шляхом вивчення провідного для композитора хорового жанру. Заповнити деякі прогалини у цій ділянці і покликана дана стаття.

Хоровий цикл В.Тиможинського „Два хори rustico” включає „Дош іде” та „Ой не рости, кропцю” і продовжує неофольклорну лінію творчості композитора, представлену „Купайлом”, „Кривим танцем” тощо. Знайомство з циклом дає можливість зрозуміти, що жанрово-стилістичні засоби „хорів rustico” значно ширші поняття неофольклоризму, а інтонаційно-драматургічне вирішення циклу лежить за межами традиційних прийомів сучасного хорового письма. Розкриття того й іншого і є метою даної статті.

Мета висуває такі завдання: 1) здійснити дискурсивний аналіз¹ „Двох хорів *rustico*”; 2) виявити музично-інтонаційні властивості циклу; 3) запропонувати їх інтерпретацію як одного із можливих способів утворення жанрово-стилістичного дискурсу.

Не потрібно проводити глибокого аналізу циклу, щоб помітити значимість у ньому гнучкої варіантної роботи з матеріалом, тобто того прийому композиторської роботи, який має **фольклорне походження**.

Перший погляд на хорову партитуру „хорів *rustico*” створює враження, що його музична тканина склеєна із різноманітних сегментів – мелодико-гармонічних, ритмо-фактурних й ін. Мозаїчність музичного тексту, зумовлена його поспівковою будовою не призводить до фрагментарності, адже самі ці сегменти схожі між собою і знаходяться у динамічній рівновазі.

У циклі спостережено різноманітні ладо-мелодичні, метро-ритмічні, тембро-фактурний і ін. види поспівок, які, взаємодіючи із віршовими сегментами, з’являються у різних комбінаціях і варіантах. Беручи участь у створенні „розкішних звукових розсипів” „хорів *rustico*”, індивідуальної гостро-експресивної інтонаційної сфери циклу, вони взаємодіють один з одним, утворюючи оригінальні вертикальні і горизонтальні поєднання, збігаючись і розходячись у звукопросторі і звуочасі, резонуючи на відстані, підкреслюючи чи приховуючи своє ставлення до інваріанта.

Особливо важливим в цьому плані є усвідомлення рухливості, **поліфонічності словесно-ритмічних варіантів**. Враховуючи закономірності народнописенної просодії², В.Тиможинський „повним ходом грається” варіюванням словесно-ритмічних акцентів³.

В „Ой не рости, кропцю”, наприклад, в умовах шестидольного спондея така гра полягає у просодичному і, як наслідок, метро-ритмічному варіюванні: „ой не рости **кропцю**” (т.1), „ще **вище**” (т. 12), „**ще** вище” (т. 8), „**вище**” (т. 2), „не рости” (т. 14), „не **рости**” (т.14), „**старий**” (т. 29), „**старий**” (т. 30) і т.д. Роль просодичної, ритмічної і пов’язаної з ними ладо-мелодичної варіантності в циклі настільки вагома, що претендує на значення концептуальної.

Мотив „Дощ іде” (те ж саме стосується і мотиву „Ой не рости, кропцю”, який то

The image displays a musical score for a choral work, consisting of two systems of staves. Each system includes four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written in Ukrainian and are aligned with the musical notation. The score is written in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The first system shows a variety of rhythmic values and melodic contours, while the second system continues the musical development with similar complexity. The lyrics are: "Ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю." and "Ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю, ой не рости, кропцю."

скорочується, то подовжується, то вступає на різні долі такту), наприклад, тільки в першому восьмитакті з'являється близько у 20 мелодико-ритмічних варіантах (див. Приклад 1).

Підлягаючи мелодичному, ритмічному, тембро-фактурному варіюванню, сегмент „дощ іде”, тим не менше, в кожному з утворюваних варіантів виявляється природнім, зручним, органічним в плані тривалості складу, висоти інтонування і т.ін. Усвідомлення цього дозволяє ствердити значущість **мовленнєвої інтонації (просодії)**⁴ як одного із **важливих стилістичних компонентів** жанрово-стилістичного дискурсу даного тексту.

Приклад 1

Яким же чином видозмінюється мотив, наприклад, у „Дощі” (див. Приклад 1)? По-перше, серед його ритмічних варіантів є довгі (викладені чвертками, немов аргументовані) і короткі (розспівані восьмими, діменовані). Просодичний зміст мотиву при цьому не змінюються. Обидва різновиди є рівноправними, інваріанту як такого немає. Безупинний розвиток (*modere*, термін Б.Асаф'єва) ведеться від самого початку твору. Фаза експонування відсутня. У зв'язку з цим визрівання тематизму відбувається в процесі становлення і розвитку звукопростору. Якість тематизму несе на собі сліди безперервного руху, процесуальності. Образно кажучи, твір нагадує річкову течію, що складається з незліченних крапель, кожна

The image shows a musical score for the song "Dosh Ide" (Dosh is going). It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the vocal part (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The second system has four staves: two for the vocal part (Tenor and Bass) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal staves. The music is in 4/4 time and features a mix of long and short notes, reflecting the prosodic nature of the text.

з яких виблискує на сонці сама по собі, але одночасно є нероздільною з усіма іншими і разом із ними перебуває в постійному русі.

Зміст більшості варіантів мотиву, як показує вищенаведений приклад, є анапестовим: дві короткі тривалості (два ненаголошені склади) закінчуються однією довгою (наголошеним складом). Це є вдалою метро-ритмічною знахідкою, підкріпленою просодичними властивостями словесного тексту „дощ іде”. Відбиваючи природній пульс мовленнєвої інтонації, цей метро-ритм, до того ж, відзначений внутрішньою **моторністю**, тобто

по суті **танцювальністю** (це ж справедливо віднести і до хору „Ой не рости, кропцю”, силабо-просодичні та мелодико-ритмічні звороти якого акумулюють у собі **веснянкову моторику**). Проводячись остінато, цей вдало знайдений анапестовий танцювальний мотив пронизує твір „рухливими мікроімпульсами”, які виконують роль провідного динамічного начала. Танцювальність, як глибинну жанрову ознаку хору „Дош”, справедливо співвідносити і з танцювальною ритмікою **коломийкового вірша**.

ДОЩ ІДЕ / ДОЩ ІДЕ / ВІТЕР ПОВІВАЄ //
 НЕХАЙ МОЇ / ДІВЧИНОНЬКИ / НІХТО НЕ ЗАЙМАЄ ////
 ОЙ ХТО ЇЇ ЗАЙМЕ / ТОГО ЛИХО НАЙДЕ //
 ВОНА ЙОГО / ЗАЧАРУЄ / ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ //

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of a Ukrainian folk song. The staves are labeled 'Сопрано' (Soprano), 'Альто' (Alto), 'Тенор' (Tenor), and 'Бас' (Bass). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. The lyrics are written in Ukrainian and are aligned with the corresponding vocal parts. The score is presented in two systems, each containing four staves.

ЧАРУВАЛА / РУКИ НОГИ / КОНЯ ВОРОНОГО //
 І ЩЕ БУДЕ / ЧАРУВАТИ / ХЛОПЦЯ МОЛОДОГО ////

З іншого боку, звести танцювальність „Дошу” лише до коломийки, як і „Ой не рости, кропцю”, лише до веснянки – неможливо. Адже базовий ритмічний зворот, наприклад, „Дошу” може розглядатися і як характерний для **польки**, в її українському варіанті, а в „Ой не рости, кропцю”, при бажанні, можна відслідкувати риси фуріанта, які полягають у розбиванні тридольного метру дводольністю (див. т.т. 1-3, басы; 23-24 басы, тенори), чергуванні тридольних і дводольних тактів (т.т. 48-53) і ін. І в тому, і в іншому випадку слід робити висновок про **опосередковано сумарне виявлення танцювальності** як однієї з ключових жанрово-

стилістичних знахідок даного тексту, пов'язано із фольклорними джерелами.

Музичний текст, що складається з двох систем нот. Кожна система містить п'ять голосів (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) та фортепіано. Текст пісні українською мовою, з акцентами на певні слоги. Динамічні позначення включають *pp*, *f*, *ppp*, *mf*. Артикуляційні позначення включають *acc.*, *stacc.*, *leg.*, *rit.*.

Продовження музичного тексту з п'ятьма голосами та фортепіано. Текст продовжується, зберігаючи той самий стилістичний характер з акцентами та динамічними позначеннями.

Впливом стилістики народного віршування, його просодичних властивостей пояснюється й те, що в музичному тексті обох творів циклу поєднані риси акцентного і часомірного метроритму. Про це свідчить і те, що мотиви вільно рухаються в межах тактів, переміщуючись із сильних долей на слабкі, при цьому набуваючи специфічної метро-ритмічної свободи, яка можлива тільки в умовах часокількісного ритму. Про такий синтез акцентності і часомірності свідчить і те, що протягом твору в „Дощі”, наприклад, розмір змінюється лише один раз (з 4/4 на 2/4 у т.т. 19-42), і то внаслідок цього порушення парності не відбувається, тобто на умови

метро-ритмічного варіювання мотиву така зміна суттєвого впливу не робить.

В „Ой не рости, кропцю” зміни метру відбуваються значно частіше. Але й вони покликані підкреслити лише зміну просодичних акцентів (порів. т.т. 17, 19, 20, 21 або ж т.т. 35-42 і 60-63, т.т. 43 і 48-53 і т.т. 64-66; див. Приклад 2).

Приклад 2

Усередині анапестового мотиву „Дощу”, як і всередині низки інших мотивів, відбуваються різноманітні видозміни (В цьому також полягає специфіка варіантного методу, дія якого проявляється на різних рівнях музичного тексту одночасно). Наприклад, один із мотивів-варіантів „Дощу” (т. 7, І сопрано), починаючись 2-ю, слабкою долею, закінчується половинною (з точки зору моделі, фактично ферматою), тоді як сукупно ритмічний зміст цілого такту (т. 7, І сопрано) являє собою пролонгований варіант т.зв. хоріямба (див. Приклад 1). Цікаво також як розспівується інший широко вживаний варіант даного мотиву, який вперше з’являється в т.5 (І альти). З одного боку, це анапест, загострений пунктирним зворотом усередині, що згладжується розспівом плавного мелодичного руху вгору або вниз, з іншого – хоріямб у діменуції. Поява і широке використання такого варіанту, об’єднуючи в собі властивості різних просодичних формул, не тільки посилює кінетику силабо-ритмічного (просодичного) руху мотиву, відповідно нарощуючи „рухливість” музичного тексту, але й сприяє інтонаційній цілісності твору, зводячи різноманітні мотиви у структуру варіантного гнізда.

Все сказане стосується і варіантності мотивів „Ой не рости, кропцю”, лише в перших тактах якого з’являються, наприклад, такі мотиви варіанти.

Приклад 3

Прокоментувати, а також навести приклади варіювання усіх, чи хоча б більшості силабіко-просодичних, мелодико-ритмічних, тембро-фактурних мотивів-варіантів даного циклу в рамках

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Ukrainian. The score is written on four staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are:
 S: Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю. Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю.
 A: Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю. Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю.
 T: Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю. Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю.
 B: Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю. Ой не рости, кропцю, кропцю, кропцю, кропцю.
 The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

статті не тільки неможливо, а й недоцільно. Тому, ще раз підкресливши їх величезну кількість і водночас вражаючу взаємопов’язаність, наголосимо, що багатство просодичних, ритмічних, мелодичних, тембрових і ін. мотивів-варіантів „Двох хорів rustico” В.Тиможинського демонструє **фундаментальну залежність інтонаційної системи циклу від специфіки фольклорного (поліваріантного) мислення.**

Перейдемо від аналізу окремих мотивів до хорової партитури загалом. Вже самі початки обох хорів (обидва написані в тричастинній формі) демонструють два важливих з точки зору жанрово-стилістичної специфіки циклу явища: 1) провідну **роль поліфонічного викладу**, в т.ч. у його імітаційному, контрастному, підголосковому різновидах; 2) і як наслідок першого, надзвичайну **актуалізацію таких супутніх йому явищ, як політональність, поліакордовість, поліфункційність** тощо.

У „Дощі”, наприклад, вже в т.т. 4-10 розпочинається **серія точних і неточних імітацій** (I сопрано / II сопрано; I тенор / I сопрано; II тенор / II сопрано і ін.)⁵.

Приклад 4

Музичний нотний зразок, що ілюструє серію точних і неточних імітацій у творі „Дощі” (т.т. 4-10). Зразок показує партії сопрано (S), альту (A), тенора (T) та басу (B) з українськими ліричними текстами. Виділено динамічні позначення: *pp* (pianissimo) та *mf* (mezzo-forte).

Друге речення I ч. твору (т.т. 15-32) являє собою **вільну поліфонічну побудову**, інтонаційно самостійні партії якої утворюють **поліфункційний комплекс**⁶: у т. 16, наприклад, одночасно звучать натуральна D (сопрано), T (альти), S (тенори, баси).

У другому реченні II ч. (від т. 47) мотив „Дощ іде” викладений у вигляді **чотириголосної стретти**, проведеної по діагоналі уверх і вниз.

головним чинником „бігу” („fuga” – „бігти”) голосів, своєрідним ритмічним, а нерідко і мелодико-ритмічним (порів. т.т. 4, 5, 9, 10 у партії сопрано; т.т. 1, 4, 7-8 у басів) *ostinato* (Див. Приклад 3). Разом із тим, важливим показником фугатної форми є мелодико-ритмічна самостійність кожного голосу чотириголосної хорової партитури, а також – особлива рельєфність крайніх голосів, що і є формотворчими у даному фугато. Показовим для фугатної форми є також схожий на початок I ч. початок II ч. (від т. 27), в якому обидві теми проводяться у тенорів, сопрано та басів у T-D співвідношенні: h-moll_{гарм.}, e-moll_{нат.} і e-moll_{нат.} відповідно, проведення теми в II ч. (т. 46) басами в e-moll („По твоїх слідочках”). Варто також відзначити формотворчу роль імітацій у III ч. форми (т.т. 71-78).

First system of the musical score for "Oye ne rosti, kropchuk". It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Ой не рости, кропцю, по твоїх слідочках". The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The Soprano and Alto parts have melodic lines with some slurs, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support with more rhythmic patterns.

Свобода трактування поліфонічної форми „Ой не рости, кропцю” визначається

Second system of the musical score for "Oye ne rosti, kropchuk". It continues the four-part setting with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) staves. The lyrics are: "По твоїх слідочках, по твоїх слідочках, по твоїх слідочках". The music shows more complex polyphonic textures with overlapping melodic lines and various dynamic markings like *pp* and *f*. The time signature remains 3/4, and the key signature is consistent with the first system.

безпрецедентно інтенсивним варіантним видозмінюванням та мотивним розвитком обох тем, завдяки чому дане фугато набуває рис варіаційно-остінатної



симфонізованої форми. Одним із перших прикладів варіювання 1-ї теми може бути два її проведення підряд у партії сопрано (т.т. 13, 14) в a-moll та e-moll (Див. Приклад 7).

Приклад 7

Цікаво, що використане протискладнення басів також не є „інтонаційним новотворенням”, адже інтонація м. 2 – зб. 2 вже заявила про себе у т.т. 4 – 5 (тенори) (див. Приклад 3), відтак даний прийом у рамках вільної поліфонічної форми може бути потрактований і як „утримане протискладнення” (починаючи від т. 15, інтонація м.2 – зб.2 поступово проникає усі голоси хорової партитури, в т. ч. і в III ч., див.: від т. 58, що дає підстави розглядати її і як утримання протискладнення, і як засіб симфонізації твору одночасно). Але варто наголосити, що межа між фугато, варіаціями *ostinato* і вільною симфонізованою формою є практично невловимою.

Поряд з імітаційною поліфонією в циклі широко використовуються **прийоми підголоскової поліфонії**. Так, наприклад, наприкінці другого і третього речення 1 ч. „Дощу” (т.т.29-32; т.т. 37-39) розгалужена хорова фактура зводиться до октавно подвоєного звуку „е”, що, незважаючи на виразні ознаки модального мислення, функціонально асоціюється з половинним кадансом, утворюючи таким чином „відкриту форму”. До речі, власне і II ч. (від т. 40) розпочинається таким самим октавним подвоєнням „е”, але на цей раз в поєднанні з анапестовою ритмікою мотиву „Дощ іде” (див. Приклад 8).

Приклад 8

Таким чином „в’яжуться” два елементи музичного тексту: його початок і закінчення I ч. Даний неодноразово вживаний прийом, з одного боку – вносить у твір риси народної стилістики, з іншого – сприяє **симфонізації хорового полотна**.

Поза сумнівом, до прийомів поліфонічного походження варто віднести і широко застосований у III ч. „Дощу” **прийом тембрового діалогу**⁷. Починаючи від т. 68 і далі, 1-е і 2-е сопрано на одному звуці h¹ по черзі виспівують „Дощ іде” *ostinato*. Ефект цікавий сам по собі, звертає на себе увагу ще й тим, що **одновисотний і по суті однотембровий діалог** ведеться на тлі *ostinato* 2-х тенорів, що озвучують репетицію „h” з текстом „чарувала”. Сопрано і другі тенори, таким чином, утворюють дві протягнуті лінії „h” на відстані октави – своєрідні звукові рівнини. Таке поєднання супроводжується грою ритміки (анапеста у сопрано і спондея і 2-х тенорів), а також політекстовістю („дощ іде” і „чарувала”). Між ними альти перші-другі та перші тенори-баси (попарно) проводять “тематичний” матеріал, в якому, власне, „відбуваються події”.

Приклад 9

У рамках поліфонічного викладу значне місце відведено **виразному мелодичному розвитку**. Особливо показовою в цьому плані є партія сопрано. Вже у т.т. 34-36 „Дощу”

Музична партитура для вокального ансамблю (сопрано, альт, тенор, бас) та фортепіано. Зображено фрагмент твору „Дощу” (т.т. 34-36). Партія сопрано характеризується виразним мелодичним розвитком, який виходить за межі „суто вокального інтонування”.

(Див. Приклад 8), приміром, зміст мелодії виходить за межі „суто вокального інтонування”: в

Музична партитура для вокального ансамблю (сопрано, альт, тенор, бас) та фортепіано. Зображено фрагмент твору „Дощу” (т.т. 34-36). Партія сопрано характеризується виразним мелодичним розвитком, який виходить за межі „суто вокального інтонування”.

ньому з’являються експресивні стрибки на кварту вверх (із захопленням „а” другої октави!), вниз; квінту, сексту і ін., набуваючи широкого дихання, об’ємності. Такий зміст мелодичного рельєфу є новим порівняно з попередніми, як вузько об’ємними поспівками, так і широкими (за діапазоном) конструкціями гамоподібного характеру. Цікаво, що, слідкуючи за розширенням хорової теситури, В.Тиможинський поступово підіймає верхню межу сопрано, захоплюючи

спочатку: „as²” (т.10), потім – „a²” (т. 34), потім – „b²” (т. 44), яке і виявляється мелодичною вершиною всього твору⁸.

Важливу роль у поетиці та інтонаційній драматургії циклу відіграє **інтонація lamento** (мелодична і гармонічна). Вперше у своїй специфічній функції вона з'являється у „Дощі”, починаючи з т. 27 у партії сопрано. Виконуючи ключову роль у наступному розвитку (див.:

Музичний нотний зразок, що ілюструє інтонацію lamento в партії сопрано (т. 27-37). Нотна партія сопрано показує мелодичну лінію з українськими ліричними текстами. Інструментальна партія супроводжує вокальну лінію. Темп позначено як 'Allegro'.

т.т. 28-37 і далі, а особливо в середині форми (від т. 47, див. Приклади 8, 6), вона виступає одним із засобів психологізації художнього образу та чинником пов'язування обох хорів у

Другий нотний зразок, що ілюструє інтонацію lamento в партії сопрано (т. 47-57). Нотна партія сопрано показує мелодичну лінію з українськими ліричними текстами. Інструментальна партія супроводжує вокальну лінію. Темп позначено як 'Allegro'.

єдину композицію. До речі, саме в партії сопрано (мелодично), в першу чергу, закріплюється



малосекундова інтонація (т.т. 36-37). В „Ой не рости, кропцю” особливо інтенсивна розробка **малосекундової** інтонації, а також звороту зб.2 – м.2 починається власне з 34 т. („Бо я тебе не злюбила”), що згодом знаходить підтвердження і закріплення у кінці II ч. (т.т. 47-57) та середині динамічної репризи (т.т. 73-78) (Див. Приклади 10 а, б, в).

Приклад 10а

Приклад 10б

Приклад 10в

Експресію **lamento** закріплюють інтонації **мелодичного і гармонічного тритону**. В партії альтів (т. 35) вперше у циклі з’являється вертикальний виклад зм. 5 („**d-as**” з текстом „не **займає**”). У т.т. 38-39 ця зм. 5 утворена звуками 1-х тенорів – 1-х альтів, що разом з прімою „h” у 2-х тенорів утворюють зм.зм.7 (Див. Приклади 10 а, б, в). Впроваджуючись поступово, даний інтонаційний комплекс вагомо заявить про себе і в наступній II ч. „Дошу” (горизонтально і вертикально, див. т.т. 49 і далі), і у „Ой не рости, кропцю” (див. II ч. від т. 35 і далі III ч. від т. 58). Як похідна гармонічного тритону у репризі „Ой не рости, кропцю” може сприйматися зм.зм. 7 (т.т. 61, 62, 65, 66).

Згадана раніше чотириголосна стретта „Дощ іде” вводить у найбільш драматичний момент „Дошу” – середину форми „Ой хто її займе, того лихо найде” (т.т. 49-54), з експресивними *lamentoso*⁹ у 2-х сопрано, альтів та 1-х тенорів, мелодичною та гармонічною зм.5, а також 3 ланками секвенції з кроком на м.3 ^ (d-moll, f-moll, gis-moll), в результаті чого тритоновий контур виявляється вплетеним і в тональний рух. До речі, з одного боку, контекст, в якому заявляє про себе органний пункт „d-as” басів-тенорів, вперше озвучує інтонацію зм. 8, надзвичайно показову для ладового змісту „Ой не рости, кропцю”, з іншого, саме *lamento* у поєднанні з мелодичною та гармонічною квінтою (нехай і зменшеною) є перенесенням конструкції квінтакорду, з його базовими інтервалами 5 і 2, у горизонтальну площину.

Гармонічна вертикаль циклу є породженням поліфонічного мислення, особливо це стосується „Ой не рости, кропцю”, що являє собою вільно трактоване фугато. Проте чимало цікавих акордових сполучень спостерігаємо і в „Дощі”. Так, приміром, перше речення твору закінчується поліфункційним (DT) п’ятизвуччям g-d-f-c-e (т. 14) (Див. Приклад 5), до якого приводить оригінальна каденція, в якій вперше проступають обриси характерного для циклу **квінтакорда** (співзуччя, що складається з двох квінт, розміщених на відстані секунди (т.т. 11, 13; див. Приклад 12).

Акордові утворення нетерцієвої будови – **квінтакорди (або квартакорди)** – є специфічними компонентами хорових партитур В.Тиможинського. Частота їх застосування (див., напр., „Дощ”: т.т. 9, 11, 14, 37, 45, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 91 і далі т.т. 98, 99, 100, 101, 104, 105; „Ой не рости, кропцю” т. 43 (d-a||e-h), т.т. 71-72) дозволяє розглядати

їх з точки зору характерного стилетворчого прийому.

Подекуди, як, напр., у т. 91-97 (Приклад 13), два такі квінтакорди поєднуються у **поліквінтакорд** (c-g-b-h||f-c-d-g), що, до речі, в даному випадку виконує функцію тоніки.

Ознаки того ж способу конструювання співзвуч спостерігаються і у вже згаданих т.т. 89-90, 103-104, де складовими квінтакорду виступають не так квінти чи кварта, скільки власне ВЗб.7 і ч.5 (т.т. 89, 103) у першому випадку та обернення ММВ 9 і м.7 (т.т. 90, 104) – у другому (секундове співвідношення базових тонів складових зберігається і в тому і в іншому випадку: „b-as”, „g-a”). Очевидною, в такому випадку, видається як послідовність застосування, так і поліваріантність видозмінювання даного квінтакорду.

Приклад 11

Приклад 12

Нерідко поява квінтакорду готується застосуванням низки паралелізмів, що подаються, як правило, в контексті поліфонічного протируху. В одному випадку – у III ч. „Дошч”, наприклад, у згаданий вже квінтакорд (b-f||as-c-e-g) уводять три висхідні паралельні терцквартакорди (т.т. 88, 102). В іншому, – починаючи з т. 55 (scherzo), низхідні паралельні кварта послідовно озвучують повторювану тетракордову поспівку, яка лише за п'ятим разом розв'язується у стрімкий мелодичний спуск сопрано від септіми до пріми D 7 (a-moll), що вже у наступному такті доповнюється протирухом альту, приводячи до багатократно скандованого S-квінтакорда („дош, дош, дош, дош іде”, т.т.61-62) і такої ж квінтакордової D до тональності III ч. – h-moll¹⁰ (т. 63).

Приклад 13

Приклад 14

Гармонічна палітра хорів В.Тиможинського не вичерпується фонічною екзотикою складних акордових побудов. Її колористику створює широке оперування багатствами мажоро-мінору. Один із перших його проявів пов'язаний із партією альтів у „Дошч” (т.т. 23-28 „Нехай мої дівчиноньки”) (див. Приклад 8) і служить початком багато розвинутого прийому. Співставлення тональностей D-dur, F-dur, f-moll відбувається в умовах діатоніки з одночасним **переплетенням ознак тонального і модального мислення**. Схожий прийом зустрічаємо в тому ж хорі у використанні сфери As-dur. У I ч. (т. 10) (див. Приклад 12) As-dur співзвучить з B-dur, з'являючись у оточенні a-moll і g-moll. У II ч. відбувається ускладнення даного прийому: As-dur і чергується і співзвучить з A-dur¹¹, а також – з квартакордом „c-f-g-c”. Малосекундове співвідношення

гармонічних комплексів A-dur/As-dur (II ч.); a-moll/As-dur (I ч.), до речі, може бути розглянене і як вертикалізація ламентозної інтонації.

Починаючи з т. 78, на перший план знову виходить „гра” однотерцієвими



тональностями, яка вже спостерігалася у I ч. „Дошу” (a-moll-As-dur-a-moll), в т. ч. чергування однойменних тональностей з фонізмом зб. і зм. 5₃ (т. 84, напр.), але, як і раніше, вони не є „чистими”, тому що виступають **компонентом політонального утворення** з органічним пунктом B-dur. І те, й інше не послаблює значення головного тонального центру твору C-dur.

Важливою рисою інтонаційної структури даного циклу є **синтетична (синкретична) єдність її вертикального і горизонтального компонентів**. Приміром, шестиразово повторене співзвуччя (від т. 89) (див. Приклад 13), що включає в себе тризвуки C-dur, As-dur і B-dur, може інтерпретуватися і як поліакорд, і як наслідок вище згаданих політональних лінійних поєднань. Не менш важливо й те, що такий комплекс не просто „береться”, він послідовно готується: упереджуюче експонування даного співзвуччя можна прослідкувати у т. 84, його прообрази – у т.т. 78-81, пошуки – у т. 45.

Прийоми структурування музичного тексту не вичерпується засобами „відкритої”, як у т.т. 38-39 чи „закритої”, як у т.т. 45-46 форми. Цікавим (і не тільки в цьому циклі, але і в „Кривому танці”) є **прийом несподіваного переключення в іншу, полярно віддалену жанрову сферу**. Таким є абсолютно непередбачувана „раптова модуляція” „Дошу” зі **сфери lamenta у сферу scherzo** (від т. 55 і далі), завдяки якому напружено-драматична ситуація („ой хто її займе, того лихо найде”) „не розв’язується”, а фактично „знімається” (див. Приклади 11, 14).

Такий прийом кореспондує до раптової зміни кадру у кіно, завдяки чому відбувається переключення від однієї сюжетної лінії до іншої. Особливо цікавим у застосуванні даного прийому є те, що в словесному ряду „Дошу” подібного переключення не відбувається, текст і, відповідно, сюжет розповіді „не рветься”, причинно-наслідкові зв’язки не порушуються („ОЙ ХТО ЇЇ ЗАЙМЕ, ТОГО ЛИХО НАЙДЕ. ВОНА ЙОГО ЗАЧАРУЄ, ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ”). Таким чином окрім поліфонічного викладу, який „в’яже” в єдине ціле інтонаційно самостійні лінії хорової партитури, в циклі активно діє й інший чинник **полі-**, що реалізується на рівні взаємодії поетичного і музичного текстів. Таке, очевидно, можна розглядати і з точки зору **втілення просодичних закономірностей вищого рівня**.

Незважаючи на зовнішню контрастність „Дошу” і „Ой не рости, кропцю”, як мажору і мінору, акордового і поліфонічного викладу і т.ін., драматургія циклу бачиться уособленням принципу „єдиного в мінливому”. Про безперечну інтонаційну спорідненість „Ой не рости, кропцю” з „Дощем” свідчать рівнозначне застосування кварто-квінтових діатонічних поспівок, кварто-квінтакордів, ключова роль малосекундової інтонації (lamento). Як і в „Дощі”, у „Ой не рости, кропцю” важливу роль відіграє прийом *ostinato*, широко вживається мелодичне, ритмічне та гармонічне варіювання мотивів. Цікаво, наприклад, що вже у перших тактах „Ой не рости, кропцю” обидві теми фугато експонують і мелодичну кварту (баси) і мелодичну квінту

(сопрано), тобто ті важливі інтонації, які до того часу вже зайняли ключові вертикальні позиції у „Дощі”, в т.ч. утворивши згадані кварто-квінтакорди. Як у першій, так і другій темі фугато (баси-сопрано) важлива зв’язуюча роль відведена секунді – скріплюючому засобу мелодичної конструкції. Починаючи з 4 т. „Ой не рости, кропцю” крізь діатонічний контекст тетрахордно-пентахордних поспівок поступово „проростає” хроматична секунда, на „ламентациях” якої побудована власне партія тенора, утворюючи з іншими голосами політональне нашарування (h-moll||d-moll) (див. Приклад 3). Як наслідок, виразне „тональне перечення” („a-aïs”, див.: сопрано-тенори від т. 4 і далі)¹², як і в першому творі, між іншим, поступово переходить із вертикальної у горизонтальну площину, тобто зі звуків, належних різним ладо-тональностям, які проходять у різних голосах, переміщається у один голос, утворюючи специфічну із наявним розщепленим тоном ладо-тональність, що стане помітним особливо при переході у III ч. і власне у III ч. (див. сопрано від т. 60 і далі).

Необхідно відзначити, що перехід до репризи (т.т. 57-58) відбувається за допомогою гамоподібного висхідного руху – в’їзду по звуках d-moll з IIb, та Vb. А далі виникає показовий тритактовий мелодичний зворот, який запановує до кінця твору, виконуючи роль інтонаційної константи. Повторюючись багато разів, він недвозначно апелює до ладової моделі Шостаковича – мінору з IIb IVb. Вперше повністю він викладений у т.т. 60-62, цей зворот представляє собою хвилеподібну мелодію у h-moll з IIb, IVb, але також і розщепленою квінтою (натуральною і), що з’являється і мелодично, і гармонічно. Вказана ладо-мелодична конструкція утримується аж до 72 т. включно. Її відголосок з’являється також у завершенні хору (85-88 т.т., див. Приклади 15 а, б).

Як і в „Дощі”, в „Ой не рости, кропцю” горизонтальні конструкції переходять у вертикальний вимір. Так стається і з вказаним знаком Д.Шостаковича: починаючи з т. 79 співзвуччя із розщепленим тоном¹³ односпрямовано, але не одночасно в усіх голосах, повзуть униз,¹⁴ утворюючи жорсткі гармонічні дисонанси.

Приклад 15а

Приклад 15б

Виходячи із сказаного, очевидним є те, що хоровий цикл „Два хори rustico” В.Тиможінського синтезує риси багатьох фольклорних і професійних жанрів, давніх і сучасних стилістичних моделей, різноманітних поліфонічних і акордово-гармонічних форм, які, взаємодіючи між собою, утворюють багатоплановий музично-інтонаційний, жанрово-стилістичний дискурс, що охоплює знакові явища далеких, взаємовиключних на перший погляд, епох. Так, специфічність фольклорного мислення знайшла відображення у циклі завдяки широкому застосуванню прийомів варіантності, використанню властивостей часомірного ритму, опорі на жанрові особливості танцювальних пісень, а також формульних обрядових жанрів.

Величезна роль, відведена в циклі поліфонічному викладу, а особливо імітаційній та контрастній поліфонії і, як наслідок, застосування найрізноманітніших феноменів полі- вказує на закономірну і органічну їх пов’язаність із багатовіковою поліфонічною традицією – починаючи від західноєвропейського мотету і мадригалу, через барокову фугу, а також – слов’янськими різновидами хорової поліфонії – партесного і хорового концерту XVII-XVIII ст.

Не можна не відзначити вагомість театралізуючих чинників циклу, що виникають шляхом застосування прийомів діалогу. Таке апелює до веснянкових хороводів, мадригальних комедій, містерій, врешті-решт хорового театру та сценічної кантати (Не випадково диригент Київського муніципального хору „Хрещатик”, який уже виступав із „хорами rustico” на сценах багатьох країн світу, інтерпретує їх як видовищне театральне дійство).

Амплітуда інтонаційно-стилістичних знаків і значень циклу є навіть ширшою, ніж, власне, жанрово-стильових. Головні позиції серед таких займають архаїчні тетра- та пента-хорди,

барокові *lamento* та *ostinato*, мажоро-мінор і „емансипований тритон” романтизму, притаманні стилістиці XX ст. квінтакорди і окремо виділений – індивідуальний знак одного з найвидатніших майстрів симфонічного жанру XX століття Д.Шостаковича. Головним засобом об’єднання усіх цих різножанрових і різностилістичних явищ в одне ціле виступає специфічна дискурсивна практика, заснована на генералізуючій дії симфонічного розвитку, завдяки якій „хори *rustico*” Віктора Тиможинського постають оригінально-індивідуальним, полісемантичним уособленням „єдиного в мінливому” і вічного у миттєвому.

Примітки

¹ Наше розуміння дискурсивного аналізу (франц. *discours* – промова, виступ) спирається на інтерпретацію поняття, вироблену науковцями французької школи (М.Фуко, Л.Альтюссер, Ж.Дерріда, Ж.Лакан). У його основу покладене розуміння того, що у формуванні уявлень про предмет бере участь сукупність мовних (в даному випадку музично-інтонаційних) практик, метою чого є пошук не стільки, власне, денотативних значень, скільки тих, що мають на увазі, проте залишаються невисловленими безпосередньо, а існують, немов „причаївшись за фасадом сказаного”, що актуалізує проблему аналізу тексту з урахуванням позамовних (позамузичних, наприклад поетичних, театральних і т.ін.) умов його виникнення, які сприяли, хоча і не гарантували його появу.

² Просодія – (др. гр.) – акцент, наголос, в античній граматиці вчення про акценти, співвідношення складів по тривалості і пов’язаних з цим незначних підвищеннях і пониженнях голосних, які визначають „музикальність” мови. На основі др.-гр. просодії виникла екфонетична нотація, яка існувала в сірійських, давньоєврейських, візантійських, давньоруських, вірменських і грузинських рукописах Біблії [7].

³ На нашу думку, можливість такого обумовлена варіативністю просодії українського мовлення, правила якого дозволяють хиріти і хиріти, притьмом і притьмом, плисти і плисти, діалог і діалог і багато ін. [8], а також специфічністю наголосів одного й того ж слова у регіональному мовленні, як наприклад, – ходжу (на Волині) і ходжу (на Галичині).

⁴ 3-поміж артикуляційних знахідок твору, спрямованих на посилення ролі просодії, варто згадати також прийом *Sprechstimme* (т.т. 1-2, 64-67).

⁵ Одночасно використовується політональне нашарування (*d-moll* – басы / *a-moll* – тенори / *C-dur* – альти / *C-dur-a-moll* / сопрано). Риси політональності спостерігаємо також у т.т. 25-28 партитури, де *a-moll* (сопрано, тенори, басы) співзвучить із *f-moll* (альти), у „Ой не рости, кропцю” – в II ч., починаючи від т. 35, де на *c-moll* (басів) накладається *es-moll* сопрано, а дещо згодом і *h-moll* тенорів.

⁶ Інший поліфункційний комплекс зустрічаємо у останніх тактах „Дошу” (т.т. 89-90; 103-104) „Дошу”, де В3б.7 від звуку „as” звучить на тлі квінти у басів „b-f” або обернення ММВ 9 у верхніх голосах (*d-f-a-c-e*) – на тлі септими басів „g-f”.

⁷ Спочатку на звуці „h¹” такий діалог ведеться потактно, потім на звуці „d²” – попівтактно. Семантика полі- (багато) знаходить вираження і у застосуванні як звичайного (т.т. 11-13; 42-43), так і „рельєфного” (зигзагоподібного) хорового гліссандо, що використовується у циклі всього двічі – вкінці II ч. „Дошу” (т. 67), а також після суворого октавного викладу заключної тоніки „Ой не рости, кропцю” (т. 92).

⁸ Вищого звуку, ніж „b²” в „Доші” немає, твір закінчується „a²”, в III ч. ця вершина „завойовується” двічі, перший раз за допомогою хорового *glissando* (т. 82).

⁹ Ця ж інтонація, до речі, перейде і в „Дош іде” III ч. (т.т. 78-79, 81).

¹⁰ До речі, як і у випадку з межею I-II ч.ч. тональність III ч. *h-moll* закріплюється вже наприкінці II ч. (т.т. 64-67) у хоровому *Sprechstimme*, що, в свою чергу, створює темброво-інтонаційну арку із початком хору.

¹¹ До речі, особлива роль сфери *A-dur* у II ч. „Дошу” підкреслена неординарністю її появи і зникнення: *glissand*-ним в’їздом від октави „e” у т. 43 і єдиний раз в усьому циклі (!) тривалою

консонансною гармонічною педаллю (половинна A-dur 5₃) без політональних нашарувань у т.46.

¹² У т.т. 39-42 зм.8 з'являється у вигляді тризвуків (септакордів) з розщепленою квінтою, терцією тощо.

¹³ Даний розщеплений тон можна розглядати і як похідний енгармонізму хроматичної секунди, мелодичної і гармонічної, що відіграє важливу конструктивну роль і в „Дощі”, і в „Ой не рости, кропцю”.

¹⁴ Подібний прийом, до речі, вже застосовувався у закінченні II ч. (a tempo), щоправда там роль дисонантного чинника виконували тритони.

Джерельні приписи

1. Дем'янчук О., Коменда О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв ВДУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. Збірник наукових праць. Вип. 1. – Луцьк: РВВ „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки. – 2007. – С. 64-70.

2. Драганчук В. Триптих В.Тиможинського „Світ, розглянутий по частинах” на вірші українських поетів XVII століття в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. – Випуск 4. – Львів: Вид-во Львівського нац. ун-ту ім. І.Франка, 2004. – С. 77-85.

3. Єфіменко А., Коменда О. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Навчальний посібник. Луцьк: РВВ „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2006. – 214 с.

4. Єфіменко А. Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського // Вісн. Львів. нац. ун-ту. – Вип. 4.– Л., 2004.– С. 86-94.

5. Коменда О., Дужич-Ніколайчук В. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського „Неминуча” // Студії мистецтвознавчі. – Число 2 (18). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2007. – С. 58-65.

6. Коменда О. Традиції І.Стравінського у творчості Віктора Тиможинського // Проблеми педагогічних технологій. Вип. 2-4 (31-33). – Луцьк: Твердиня, 2006. – С. 33-38.

7. Просодия и Экфонетическая нотация // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 443, 652.

8. Українська літературна вимова і наголос. Словник-довідник. – К.: Наукова думка, 1973. – 724 с.

Резюме

У статті запропоновано дискурсивний аналіз „Двох хорів rustico”, В.Тиможинського, за допомогою якого виявляється полісемантична оригінальність циклу, здобута шляхом взаємодії жанрово-стилістичних властивостей мотету, мадригалу, хорового концерту, містерії, сценічної кантати, хорової fugи та симфонії.

Summary

In the clause is offered the discourses analysis of „Two choruses rustico” by V.Tymozynsky. In opinion of the author the polysemantic originality of a cycle is by result of interaction of genres and stylistic features of a motet, a madrigal, a choral concert, a mysteries, a scenic cantata, a fuga and symphony.

УДК 37.(477)

В.Охманюк

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ КОД БАЛАД ЧЕРКАСЬКОЇ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ

(за матеріалами експедицій О.Ошуркевича)

передачі ДНК

запорукою відтворення етносу, його

історичної пам'яті та збереження його

культурної цінності. Механізми цього процесу

вияскравлюються в міграціях етнічних груп,

котрі за будь-яких умов та просторової дистанції

зберігають базовий етнокультурний код у

стосунку до материнської культури

в різних

творчій діяльності.

*Кодування у фольклорі подібне до
у генетиці і є*

проявах життєвої і

С. Грица. Фольклор у просторі та часі [2]

Роль української народної пісні у творчості Т.Шевченка переоцінити неможливо. Прекрасний музикант, співак, знавець фольклору, вихований на естетиці народної пісні, Т.Шевченко наснажив свою творчість глибинним духом українців, образним змістом української пісні, її мужнім і одночасно тужливим пафосом. Поетичне слово Кобзаря увібрало в себе стилістику народного співу, а його твори змережали згадки про народні пісні і самі мотиви тих пісень, які він добре знав, полюбивши їх ще з дитячих років¹. Саме звідси походить ідея проведення експедицій на батьківщині Т.Шевченка, які у 1985-1986 та 1989 роках здійснив відомий волинський етнограф і фольклорист О.Ошуркевич. Три експедиції, проведені в селах Шевченкове (колишня Кирилівка) та Моринці Звенигородського району Черкаської області, склали фонди із понад 300 наспівів, 21 з яких (з них 3 – без мелодій) належить до баладного жанру².

Метою даної статті є цілісний аналіз традиційного баладного репертуару черкаської Звенигородщини, враховуючи ритмо-структурний, інтонаційний, семіотичний й ін. аспекти, виявляючи при цьому „модус мислення” середовища (термін С.Грици), що, за її словами, „неодмінно **кодується** в тематиці, родах і жанрах народної творчості, морфологічних і синтаксичних особливостях словесної та музичної мови” [1; 53]. Таким чином розгляд тематичних, родо-жанрових, морфологічних, синтаксичних особливостей балад Звенигородщини, як засіб виявлення їхнього етнокультурного коду, є основним завданням даного дослідження.

Методологічні принципи розвідки спираються на розробку ритмо-структурного методу П.Сокальським, Ф.Колесою, К.Квіткою, семантичних аспектів теорії інтонації З.Евальд, Ф.Рубцовим, В.Євлатовим, І.Земцовським, С.Грицею, семіотичних підходів дослідження традиційної пісенності В.Гошовським, А.Іваницьким. Враховано також досвід молодих науковців, зокрема А.Гуріної, чия дисертаційна робота присвячена розробці питання семантики музично-пісенного фольклору [3].

Тематичним стрижнем усіх звенигородських балад є розкриття конфлікту, який можна диференціювати на любовний (6 балад), сімейний (4 балади), родинний (8 балад), соціальний (1 балада), філософсько-буттєвий (2 балади). Любовний конфлікт стосується дошлюбних взаємин хлопця і дівчини і реалізується сюжетами про чарування (отруєння) дівчиною хлопця („Ох на тім боці, ей, та й на толоці”, „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”), отруєння-помсти козаком дівчини („Ой з-за гори-гори чорна хмара встала”), незгоди дівчини на шлюб з нелюбим („Пішла дівка до броду по воду”), у т.ч. із долученням мотиву соціальної нерівності („У містечку Богуславським”). Любовний конфлікт, як правило, виявляється прямо, рідше опосередковано, як, наприклад, у баладі „Ох на тім боці, ей, та й на толоці”, де дівчина просить циганку причарувати хлопця. Ініціатором конфлікту виступає, переважно, дівчина: в „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала” вона виходить заміж за іншого, у „Пішла дівка до броду по воду” та „У містечку Богуславським” – обирає смерть замість заміжжя з нелюбим, в „Ой ковалю, ей, молодий ковалю”

топить позашлюбне дитя. Винятком є відома балада „Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці”, де ініціатором конфлікту виступає хлопець, який кохає двох дівчат одночасно.

У баладах із сімейним конфліктом розкриваються стосунки чоловіка, жінки та їхніх дітей. Такий конфлікт втілюється сюжетами про те, як через чоловіка-п'яницю жінка змушена покінчити життя самогубством („Мала мати одну дочку”), а також про те, як чоловік виганяє жінку з дітьми із дому („Ой не жалко мені та ні на кого”, „Ой ходив же паріньочок по крутій горі”) чи проклинає свою нерадиву жінку, яка покинула дітей і пішла в корчму гуляти („Ой орав же Семенко”). На відміну від балад попередньої групи, тут у трьох випадках із чотирьох (за винятком „Мала мати одну дочку”) ініціатором конфлікту виступає чоловік. Це є важливим нюансом, оскільки, незважаючи на певні особливості сюжету, показує різницю соціального статусу дівчини – жінки і хлопця – чоловіка: перша після шлюбу втрачає свою соціальну вагу, другий – навпаки, її набуває.

Родинний конфлікт, як і попередній, стосується взаємин чоловіка і жінки, але розвивається за ініціативи та участі інших членів родини – свекрухи, тестя, сестри, матері. Група балад із родинним конфліктом включає і конфлікти між іншими членами родини (сестра-сестра, брат-сестра, мати-син, мати-донька, чоловік-батько і ін.). Сюди належать балади про те, як чоловік губить жінку за намовою матері („Ой на горі василечки сходять”), мати не дозволяє сину сватати вдову („Ой за двором за новеньким”), старша сестра через заздрість топить молодшу („Ой мала мати дві дочки”), свекруха закликає невістку на тополлю („Виряджала мати сина у солдати”, „Ой чиє це жито”), син виганяє з дому стару матір („А в неділю рано-пораненько”). В останньому випадку родинний конфлікт набуває ознак конфлікту поколінь. До цієї групи належить також балада „Під білою березою”, в якій змальовано конфлікт багатого брата і бідної сестри, а також балада „Тече річенька невеличенька”, в якій мати забороняє дочці, що вийшла заміж, навідувати свою колишню сім'ю. Обидві можуть бути розглянені і з соціальних позицій.

Соціальний конфлікт представлений однією баладою „Стоїть явір над водою”, в якій йдеться про смерть козака на чужині, і де, власне, ініціатора, як такого, немає, його функцію виконують існуючий соціальний лад і соціальне становище героя.

Філософсько-буттєвий конфлікт репрезентують балади про смерть матері, пов'язані із мотивом доньки-пташки. Серед таких – балада „Ой летіла та зозуля” та „Була в мене ненька та й не жалібненька”.

Наведена класифікація, хоча і дає можливість виявити образно-художні пріоритети аналізованих балад, проте не є абсолютною, адже в кожній баладі окрім головної сюжетної лінії, є побічні лінії, мотиви, нюанси, тому на вказану основу можуть нанизуватися й інші елементи, які забезпечують художню оригінальність кожного наспіву. З цих позицій зміст і сюжетний ряд кожної балади треба розглядати окремо.

Щодо незгаданих, але важливих у семантичному аспекті поетичних мотивів, відстежених у баладах Звенигородщини, варто відзначити такі. Це мотив весілля, як символу смерті, у баладі „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала”. Це, загалом, традиційний для давніх балад мотив перетворення (свекруха закликає невістку на тополлю) у піснях „Виряджала мати сина у солдати”, „Ой чиє це жито” та мотив доньки-пташки („Тече річенька невеличенька”, „Ой летіла та зозуля”, „Була в мене ненька та й не жалібненька”), що ведуть до появи ситуації „двох світів” (у даному випадку – світу людей і світу природи), які трактуються як антитетичні, але такі, що взаємодіють між собою. Це мотив відрізання (або розплітання) коси, семантично тотожний мотиву перетворення, що служить засобом переходу в інший світ, у баладах „Ох на тім боці, ей, та й на толоці” та „Ой летіла та зозуля”. Це мотив води (дзеркала) у баладах „Ой мала мати дві дочки”, „Пішла дівка до броду по воду”, „Ой ковалю, ей, молодий ковалю”, „Мала мати одну дочку”, „Ой не жалко мені та ні на кого”, „Ой ходив же паріньочок по крутій горі”, який, як і попередній, виконує функцію переходу з реального до потойбічного світу.

Спостережені семантичні особливості дозволяють висловити припущення щодо наявності серед записаних балад великого відсотка текстів-наспівів (чотирнадцять з двадцяти однієї, тобто

дві третини усіх записаних наспівів) давнього походження, відтак про збереженість місцевої традиції.

Не вдаючись до детального аналізу художніх особливостей поетики репрезентованих творів, варто відзначити генералізуючу роль у даних баладах образу смерті, який, формуючи напружений драматизм розгортання кожного сюжету, присутній у кожному творі в прямому (14 творів) чи непрямому (7 творів) сенсі.

Віршові структури звенигородських балад відзначені індивідуальністю та багатством використовуваної строфіки. Усі вони дворядкові за винятком однієї чотирирядкової („Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” /66⁴/), що пояснюється очевидно її зв’язком з письмовими джерелами. Характерною рисою звенигородських балад є послідовне утворення трирядкової музичної форми на основі дворядкового вірша (всього таких зразків 9). Таке зустрічаємо у наспівах „Ой ходив же паріньочок по крутій горі” /445(445)/ „Ох на тім боці, ей, та й на толоці” /5p15(43)/ „Стоїть явір над водою” /446(446)/ „Під білою березою” /44(44)/ „Виряджала мати сина у солдати” та „Ой чиє це жито” /66²/, „Ой на горі василечки сходять” /46(46)/, „А в неділю рано-пораненько” /46(46)/, „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала” /66²/.

Загалом усі строфічні структури балад можна поділити на гетерометричні та ізометричні, ті й інші містять у собі форми з рефренами і без.

Серед гетерометричних зустрічаємо форми з дво-, три- і чотири-сегментними рядками, сталі („Ой ковалю, ей, молодий ковалю” /4p16(46)/ і ампліфіковані („Ой орав же Семенко” /447(4444)/). Як видно із наведеного вище, величина сегмента коливається в них в межах 4-6-ти складів.

Ізометричні представлені як строфами з трисегментними рядками, в т.ч. сталою („Ой летіла та зозуля”, „У містечку Богуславськ” – 446²) і ампліфікованою („Тече річенька невеличенька” – 556²) коломийковою формою, так і двосегментними, причому останніх значно більше³. Зокрема, „Ой за двором за новеньким” /44p244(44)/, „Мала мати одну дочку” /44²/, „Була в мене ненька та й не жалібненька” /66²/, „Ой мала мати дві дочки” /53²/, „Пішла дівка до броду по воду” /46²/, „Ой не жалко мені та ні на кого” /55²/).

Мелоформи звенигородських балад демонструють використання таких принципів розвитку, як повторення, варіантне повторення та наскрізність, при чому наскрізність і особливо просте повторення використовуються досить рідко, найширше ж представлені принципи варіантного повторення, а також взаємодії точного і варіантного повторення.

Прикладом застосування повторності, як єдиного принципу розвитку форми, є балада „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала”, що репрезентує мелоформу *abcdcd* (дворядкову строфу з точним повторенням другого рядка). Близькою до неї є балада із зовсім іншою ритмічною та ладомелодичною структурою – „Ой на горі василечки сходять”, тим не менше мелоформу якої можна схематично відтворити як *abcdcd*¹.

Взаємодію принципів повторності і варіантної повторності зустрічаємо у наспіві „Ой ковалю, ей, молодий ковалю” (*aa¹bb¹*), форму якого можна розглядати і як паратактичну строфу, – „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” (*aba¹bcd²a²b*), по суті репризну форму, і фактично варіантах одного наспіву „Виряджала мати сина у солдати” А та „Ой чиє це жито” Б (*aabb¹b²a¹*), також відзначених ознаками репризності.

Широке застосування в аналізованих зразках знайшов принцип варіантності, втілений як на рівні варіювання пісенних сегментів („Ой не жалко мені та ні на кого” – *abb¹c*), так і рядків пісенної строфи („Під білою березою” – *ABB¹*). На рівні сегментів форми він втілюється у послідовне варіювання певної кількості сегментів форми. Варіювання лише двох сегментів форми, до речі, („Ой летіла та зозуля” – *aba¹a²b¹b²*; „Була в мене ненька та й не жалібненька” – *aba¹b¹*), відіграє роль врівноваження факторів стійкості і нестійкості мелоформи; трьох сегментів („Ой орав же Семенко” – *aa¹bb¹c*), варіантність якої забезпечувалася використанням неточної транспозиції (6; 5) – інтенсивного розвитку форми; чотирьох („Стоїть явір над водою” – *abcc¹c²d*; „У містечку Богуславськ” – *aba¹cc¹d*) і п’яти сегментів („Ой ходив же паріньочок по

крутій горі” – abcc¹de) – відкривання форми, що полягає у поступовому переведенні принципу варіантності у наскрізність.

Принцип наскрізності на рівні сегменту демонструє мелоформа наспіву „Ой мала мати дві дочки”(abcd), на рівні рядка – наспіви „Мала мати одну дочку”, „Ой за двором за новеньким”, „А в неділю рано-пораненько” (ABC).

Переважання принципів варіантності і, особливо, наскрізності у творенні мелоформи балад вказує на високий рівень індивідуалізованості наспівів звенигородських балад і глибокий ступінь їхньої ліричності. Те й інше може вважатися характерним чинником жанрового і стильового мислення в даній місцевості.

Ритмо-структури розглянутих балад відзначені багатством використаних метричних стоп у різноманітних поєднаннях, співвідношенням ритмічної тривалості сегмента і його складового вираження. Найпростіші ритмо-структури представлені наспівами „У містечку Богуславським”,



Спожівлю

А н ес - ді - ло ра - го - по - ра - нень - ко, а в по - ті - ло
ра - го - по - ра - нень - ко пи - го - тити снє снє - не рід - ну нень - [ж]у.

„Стоїть явір над водою” та „Ой ходив же паріньочок”. У першому і останньому випадках („У містечку Богуславським”, „Ой ходив же паріньочок”) зустрічаємо використання метричної стопи діспондея(у „Стоїть явір над водою” – ямба

Усі інші наспіви демонструють поєднання особливостей двох або більше метричних стоп в умовах зміни часокількісного та ритмоорганізуючого параметрів ритмоструктури. Величина рядка в розглянутих баладах коливається від 4 до 10 ритмічних долей (восьмих), а кількість складів у ритмічній структурі – від 4 до 8 відповідно. Поєднання двох видів віршових стоп у ритмоструктурі одного наспіву зустрічається найчастіше. Ці поєднання бувають однорідні за кількістю долей у поєднуваних стопах і неоднорідні. Серед однорідних поєднань найчастіше зустрічаються чотиридольні стопи, рідше шестидольні. Так, наприклад, у баладі „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала” поєднуються дві чотиридольні стопи: діпіріхій і спондей; у „Ой не жалко мені та ні на кого” – чотиридольний анапест і чотиридольний спондей; у „Була в

мене ненька та й не жалібненька” та „А в неділю рано-пораненько” – чотиридольний діпірихій та чотиридольний спондей; у „Ой на горі василечки сходять” – шестидольний хоріямб і шестидольний низхідний іонік.

Неоднорідні поєднання двох стоп являють комбінацію чотири- і восьми-, шести- і чотири-, дво- і восьми-, три- і шестидольних метричних стоп. Наприклад, у наспівах „Ой за двором за новеньким” та „Під білою березою” чотиридольний діпірихій поєднується з восьмидольним діспондеєм; у „Ой летіла та зозуля” шестидольний висхідний іонік із чотиридольним спондеєм; у „Ой чиє це жито” – дводольний пірихій із восьмидольним діспондеєм; у „Виряджала мати сина у солдати” тридольний хорей із шестидольним хоріямбом. Така картина є досить характерною для ритмоструктур розглянутих балад. Рідше зустрічається поєднання у одному наспіві трьох метричних стоп. Таких прикладів у баладах Звенигородщини налічується три. Серед них – поєднання шестидольних висхідного і низхідного іоніків із чотиридольним спондеєм у баладі „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” восьмидольного діспондея, чотиридольних діпірихія та спондея у „Ой ковалю, ей, молодий ковалю” чотиридольного діпірихія, шестидольного хоріямба та чотиридольного спондея у „Мала мати одну дочку”

Лише два найскладніші в метро-ритмічного плані зразки аналізованих ритмоструктур демонструють поєднання чотирьох і п’яти варіантів метричної стопи.

У наспіві „Ой орав же Семенко” поєднуються шестидольні висхідний і низхідний іоніки, чотридольні діпірихій та анапест.

анапест висхідний іонік низхідний іонік діпірихій висхідний іонік

В „Ой мала мати дві дочки” – шестидольні висхідний іонік та тримакр, тридольний трибрахій, чотиридольний хорей і п’ятидольний бакхій.

висхідний іонік тримакр трибрахій, хорей, бакхій

Ускладнення ритмо-структури наспіву, швидше всього, може вказувати на його залежність від писемного джерела.

Варто звернути увагу на те, що, незважаючи на часте використання метричних стоп спондею, пірихія, діпірихія, діспондею; відносно часте – хорею, іоніка, звести дані балади до кількох основних ритмо-структурних типів, враховуючи різноманітність представлених ритмо-структур, немає можливості. Проте необхідно відзначити важливу роль діспондею та діпірихія у створенні баладних ритмо-структур Звенигородщини (перший – представлений наспівами „У містечку Богуславським” та „Ой ходив же паріньочок”; а їх поєднання – наспівами „Ой за двором за новеньким” та „Під білою березою”). Їхні ритмо-формули можна розглядати як жанро- і стилетворчі в даній місцевості. Не можна нехтувати і рештою результатів проведеного аналізу, який дав можливість виявити ритмо-структурні риси балад Звенигородщини, звернути увагу на частіше за інші використовувані ритмоформули, що може послужити допоміжним чинником в аналізі цих наспівів з інших позицій.

Ладові структури аналізованих балад (див. Додаток 1) представлені звукорядами від 5 („Ой летіла зозуля”) до 11 („Виряджала мати сина у солдати”) звуків. Серед таких найчастіше зустрічаються семизвучні та дев’ятизвучні (по 5 відповідно) структури. Рідше (по 3 зразки) виявлено шести- та восьмизвучні ладозвукоряди, десятизвучного взагалі не виявлено.

Варто відзначити, що серед аналізованих наспівів є два, репрезентованих різними мелодіями, але одним ладозвукорядом. Це наспіви „Ой за двором за новеньким” і „А в неділю пораненько”, що базуються на семизвучному звукоряді – натуральному мінорі з упущеним 2 ст., збагаченим явищами терціевої (паралельної) та квартової змінності.

Серед записаних балад це єдиний точний збіг у плані особливостей ладового мислення, що висуває гіпотезу про характерність даної шкали для даної місцевості (проте це варто перевірити і в інших ліричних та епічних жанрах).

Схожістю відзначені також ладозвукоряди наспівів „Ой з-за гори-гори чорна хмара

встала” і „Під білою березою”. І в тому, і в іншому випадку маємо справу із восьмизвучною шкалою, генеральну роль в якій відіграє система натурального мінору. Проте, коли в першому випадку така відзначена лише паралельною змінністю (систему змін формують два устої), то в другому („Під білою березою”) з’являється кварто-квінтова змінність (комбіновану систему формують чотири устої). Тим не менше опора на натуральний мінор підтверджує базове значення цієї ладової моделі для баладного жанру Звенигородщини. Цікаво, що на відміну від першого випадку, коли ідентична ладова шкала застосовується у схожих віршових, ритмо-структурних умовах, мелодико-рельєфних умовах, тут – тип інтонування, характер розвитку мелодії, ритмічна структура, структура вірша і інше є абсолютно різними, по своєму оригінальними.

Цей приклад схиляє до думки про те, що натуральний мінор належить до так зв. модусів мислення даного середовища (термін С.Грици). Врешті-решт, треба зважити і на те, що серед усіх різноманітних ладових утворень даних балад лише дві мають мажорний нахил, усі інші (16) являють різні види мінору, подані в умовах різної величини звукоряду, різних видів змінності тощо.

Ладозвукоряди усіх записаних балад можна розділити на три частини: модальні, мішані та тональні (останніх є найменше, вони представлені всього чотирма зразками). Це свідчить про відносну незалежність баладного жанру Звенигородщини від писемних джерел.

Специфіка модального мислення репрезентована тут хордно-тонічними структурами, використанням субтонів, різноманітними видами змінності („Ой летіла та зозуля”, „Ой орав же Семенко”, „Ой ковалю, ей, молодий ковалю”, „Ой мала мати дві дочки”). Цікавий варіант модального мислення зустрічаємо у баладі „У містечку Богуславським”, де основний мінорний пентахорд доповнюється дублюванням устою зверху.

Мішані ладові структури репрезентують поєднання діатонічних ладів і мажоро-мінору, змінності устоїв і функціоналізму. Прикладами такого можуть бути наспіви „Мала мати одну дочку”, „Ой на горі василечки сходять”, „Була в мене ненька та й не жалібненька”. Окремо в цій групі відзначимо наспіви з виразними ознаками церковних плагальних ладів: „Ой не жалко мені та ні на кого”, „Ой ходив же паріньочок по крутій горі”.

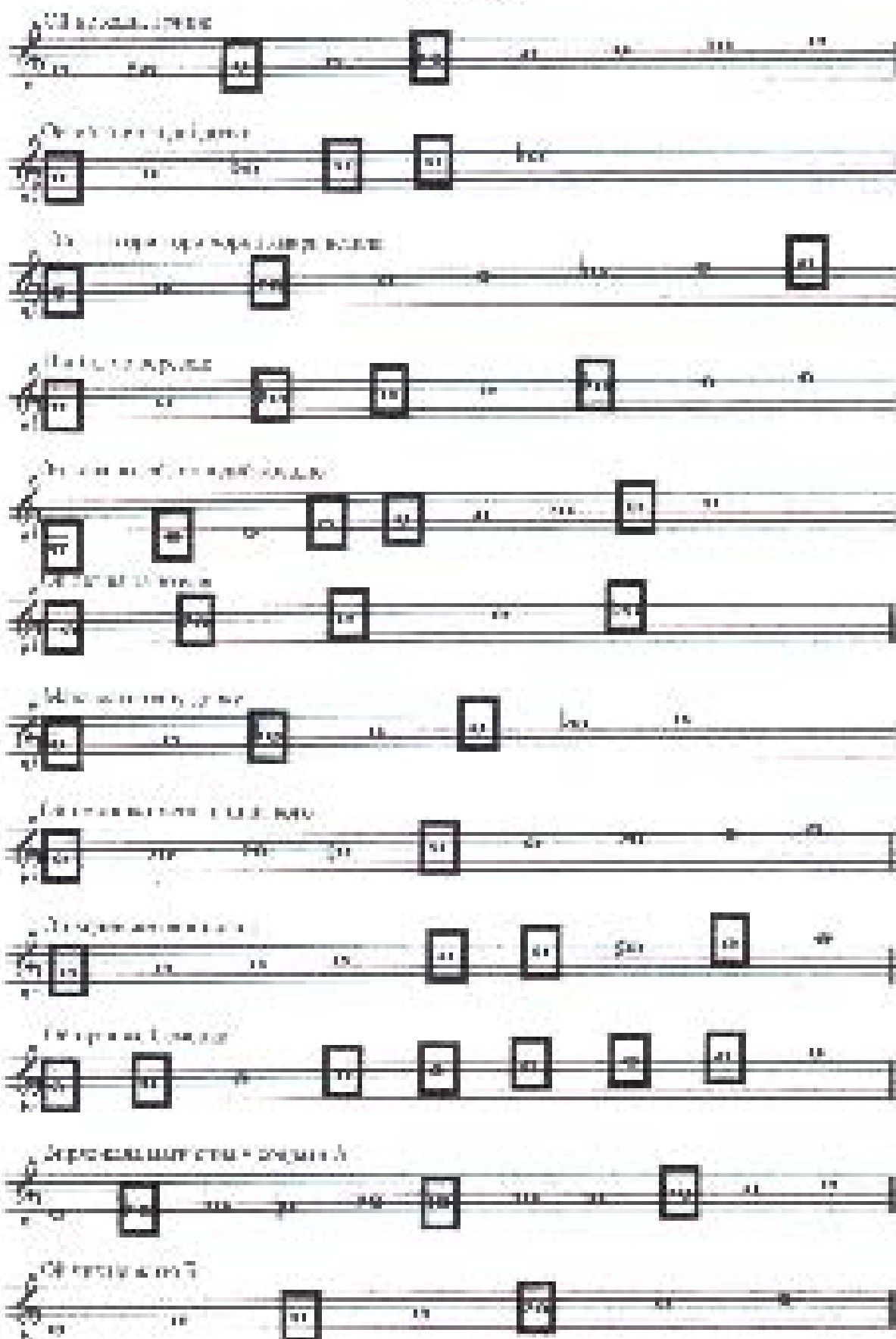
Тональні ладові структури репрезентовані наспівами „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, „Виряджала мати сина у солдати”, „Ой чиє це жито” та „Стоїть явір над водою”.

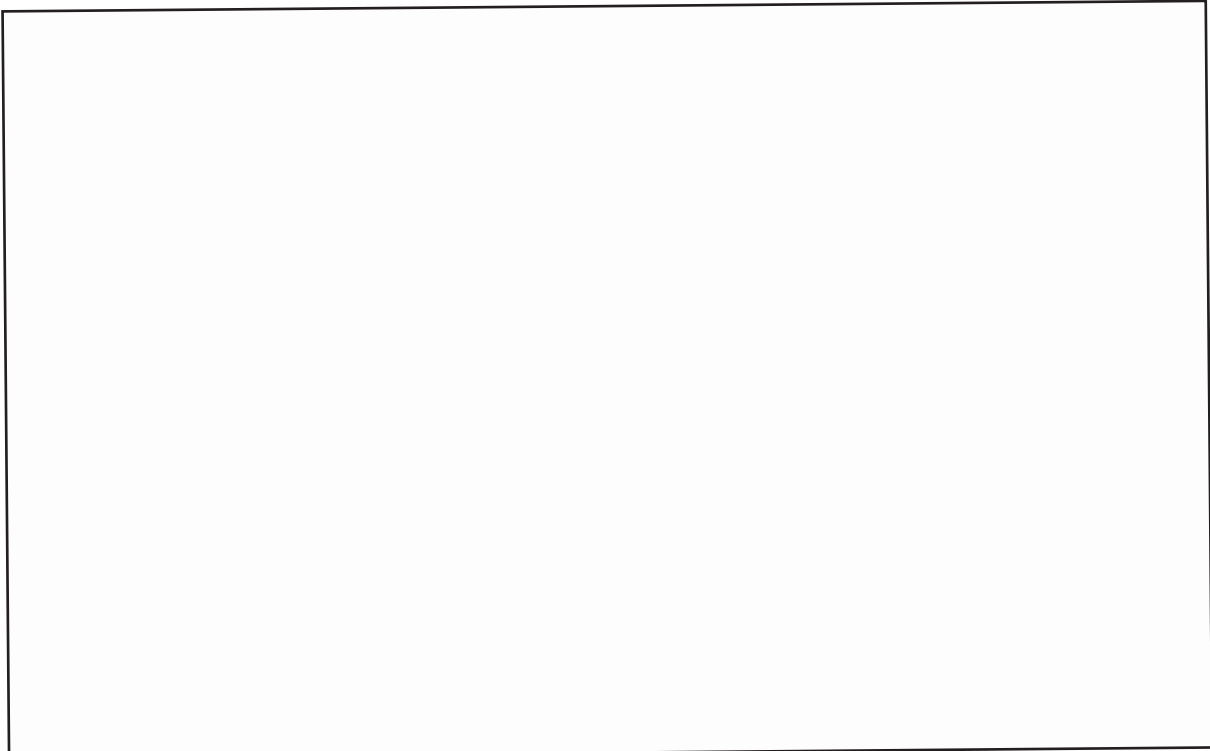
У залежності від ладового змісту наспіву лежать його мелодичні особливості. Так, у наспівах із тональними ладовими структурами (з кількістю один до одного) переважає кантиленний (романсовий) склад мелодики („Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, „Виряджала мати сина у солдати”, „Ой чиє це жито”, „Стоїть явір над водою”), який проявляється, крім іншого, вживанням хроматичних секвенцій, вальсової мело-ритміки.

На межі між кантиленним (романсовим) і пісенним типами знаходиться мелодика наспіву „Ой мала мати дві дочки”. Пісенний⁴ тип мелодики представлений найповніше. Він зустрічається у наспівах як модального („Ой летіла та зозуля”, „Ой орав же Семенко”, „Ой за двором за новеньким”, „А в неділю рано-пораненько”, „У містечку Богуславським”), так і мішаного („Мала мати одну дочку”, „Ой ходив же паріньочок”, „Ой на горі василечки сходять”, „Була в мене ненька та й не жалібненька”) ладового змісту. Це дозволяє висунути гіпотезу про те, що можливо ладовий зміст мішаних наспівів під впливом середовища пережив деяку модифікацію. Більш стійкий до зовнішніх впливів мелодичний тип зберігся, а менш стійкий ладовий – увібрав у себе риси тонального мислення поряд із модальним.

На межі пісенної і речитативної мелодики знаходяться наспіви „Ой не жалко мені та ні на кого” та „Ой ковалю, ей, молодий ковалю” (в останньому випадку поділ є, по суті, формальним: у першому рядку переважає речитативність, у другому – пісенність). Речитативна мелодика (власне епічний стиль) представлена єдиним, до того ж слабо вираженою специфікою, зразком – „Ой з-за гори-гори чорна хмара встала”. Таке дозволяє відзначити невластивість речитативного мелосу даній місцевості.

ДУНАТОК I





Підводячи підсумки, варто зазначити наступне:

1) звенигородські балади присвячені розкриттю любовних, сімейних, родинних, соціальних, філософсько-буттєвих конфліктів. Найбільший відсоток серед представлених складають балади, що розкривають родинні і любовні конфлікти (вісім і п'ять балад відповідно);

2) важливими поетичними мотивами балад Звенигородщини є мотив перетворення (невістки у тополь, доньки у пташку), семантично тотожні мотиву перетворення мотив відрізання (або розплітання) коси та мотив води (дзеркала), що ведуть до сюжетної ситуації „двох світів” – реального і потойбічного, які трактуються як антитетичні, але при цьому взаємодіють між собою;

3) віршові структури наспівів переважно дворядкові, з послідовним утворенням трирядкової музичної форми на основі дворядкового вірша. Строфічні структури поділяються на гетерометричні та ізометричні, з рефренами і без, сталі і ампліфіковані, величина сегмента в яких коливається в межах 4-6 складів;

4) мелоформи базуються на використанні принципів повторності, варіантної повторності та наскрізності. Найширше представлені варіантна повторність, а також взаємодія повторності і варіантної повторності, що вказує на високий рівень індивідуалізованості наспівів звенигородських балад і відповідно сильний ступінь їхньої ліричності;

5) більшість наспівів демонструють поєднання особливостей двох або більше метричних стоп в умовах зміни часокількісного та ритмоорганізуючого параметрів ритмоструктури, при тому що величина рядка в розглянутих баладах коливається від 4 до 10 ритмічних долей (восьмих), а кількість складів у ритмічній структурі – від 4 до 8 відповідно. Незважаючи на часте використання метричних стоп спондею, пірихію, хорею, іоніка, необхідно відзначити особливо важливу роль діспондею та діпірихію, ритмо-формули яких можна розглядати як жанро- і стилетворчі в даній місцевості;

6) серед ладових структур найчастіше зустрічаються семизвучні та дев'ятизвучні. Опора переважної більшості модальних, тональних та мішаних ладових структур на натуральний мінор підтверджує базове значення цієї ладової моделі для баладного жанру Звенигородщини, її характерність для даного середовища;

7) пісенний тип мелодики представлений найповніше. Він зустрічається у наспівах як модального, так і мішаного ладового змісту. Це дозволяє висунути гіпотезу про те, що можливо ладовий зміст „мішаних” наспівів під впливом середовища пережив деяку модифікацію: увібрав

риси тонального мислення поряд із модальним.

Спостережені особливості звенигородських балад дозволяють висловити припущення щодо наявності серед записаних зразків великого відсотка текстів-наспівів давнього походження, одночасно зазначивши тісну взаємодію баладного жанру з лірикою⁵, що є природним взагалі, зокрема властивим для балад центрально-українського регіону.

Примітки

¹ Стосовно балад, які будуть розглянені у даній статті, варто згадати, наприклад, що пісня „Ой не ходи, Грицю” фігурує у „Катерині” та „Перебенді”, мотив „Виряджала мати” покладений у основу балади „Тополя”, пісня „Стоїть явір над водою” взагалі належить до улюблених пісень Т.Шевченка, на що вказує, наприклад, Н. М. Кибальчич (Симонова) у кн.: Спогади про Т.Шевченка. – К. – 1982. – С. 330. Її мотиви зустрічаємо у поемі „Невольник”, вірші „Над Дніпровою сагою” тощо [див.: 4, с. 341].

² Записи аналізованих балад здійснені переважно сольо, від 21 (!) інформанта: М. Федьорко (1914 р.н.), А.Снитко (1922 р.н.), В.Олійник (1918 р.н.), В.Ткаченко (1926 р.н.), Я.Гон (1909 р.н.), О.Коваленко (1910 р.н.), В.Мурзи (1908 р.н.), С.Лейбенко (1915 р. н.), М.Лейбенко (1915 р.н.), М.Бондур (1919 р.н.), М.Ткаченко (1904 р.н.), Т.Зубейко (1928 р. н.), Н.Данильченко (1960 р.н.), Л.Бойко (1972 р.н.), Р.Безвідної (1973 р.н.), М.Коваленко (1945 р.н.), Т.Барабаш (1928 р.н.), Т.Романюк (1921 р.н.), Г.Аркуші (1917 р.н.), Є.Овчаренко (1925 р.н.), М.Хамко (1910 р.н.).

³ Простота віршової структури, як відомо, служить ознакою і чинником ґрунтовності наспіву.

⁴ Моторності не спостережено.

⁵ Тенденції ліризації жанру на прикладі балад західнополіського регіону відзначає Л.Семенюк у праці: Семенюк Л. Тенденції новочасних змін у поезиці західно поліських баладних пісень [5].

Джерельні приписи

1. Грица С. Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості // Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикознавчі розвідки / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., Т.: Астон, 2002. – С. 52-104.

2. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України // Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / О.С. Смоляк (ред.). – Т.: Астон, 2000. – С. 7-51.

3. Гуріна А.В. Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX – XX ст.): Автореф. дис... канд. мистецтв. 17.00.01 – Теорія і історія культури. – Харків. – 2001. – 20 с.

4. Пісні Шевченкового краю. Записи, впорядкування і примітки О.Ошуркевича. – Луцьк: Вид-во обласної друкарні. – 2006. – 382 с.

5. Семенюк Л. Тенденції новочасних змін у поезиці західнополіських баладних пісень // Нове життя старих традицій. Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. – Луцьк: Поліграфічно-видавничий дім „Твердиня”, 2007. – С. 470-480.

Резюме

У статті здійснено цілісний аналіз традиційного баладного репертуару черкаської

Звенигородщини (на матеріалі експедицій О.Ошуркевича 1985-1989 р.р.) із врахуванням ритмо-структурного, інтонаційного та семіотичного аспектів. Розглянуто тематичні, родо-жанрові, морфологічні, синтаксичні особливості баладних наспівів Звенигородщини як засіб виявлення їх етнокультурного коду.

Summary

In clause the complete analysis of traditional repertoire of ballads of Cherkassk Zvenygorodshchyna in view of aspects of rhythmic-structural, intonational and semiotical is accomplished. Author considered features of ballads tunes as a way of revealing them of the ethnocultural code.

УДК 78.03

С.В. Горбач

ТРАГІЗМ ОБРАЗУ КОЗАКА В ОРИГІНАЛЬНИХ ХОРОВИХ ТВОРАХ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО

Феномен козацтва, його історія та відображення в українській культурі – проблема, до якої часто звертаються вітчизняні науковці. Це – низка історичних праць, а також філософські, філологічні, культурологічні дослідження. З-поміж них виділимо розвідки М.Брацкої [1], В.Буди [2], О.Демиденко [4], С.Запольських [7], О.Найдена [11], [16] та ін.

Проблемі відображення козацьких образів у культурно-мистецькій спадщині присвячено чимало наукових конференцій [8], [9] тощо.

Українська музика є тією сферою, в якій козацькі образи набули вагомego розвитку – від обробок народних пісень до сценічних жанрів, яскраво виявившись у ХХ столітті в музиці „нової фольклорної хвилі”. Проте у більшості музикознавчих праць козацька тематика розглядається побіжно, переважно в контексті досліджень творчості видатних митців, жанрів тощо. Серед музикознавчих досліджень, присвячених козацькій тематиці, – праця В.Драганчук і В.Мойсіюка [6], в якій розкривається музично-мовне втілення лицарсько-вольового елемента українського національного характеру, що історично виявилось у феномені козацтва, як окрему образну сферу кантати, а також демонструють значення „Червоної калини”, як художнього підкреслення лицарсько-вольового елемента національної ментальності.

Проте, дана тема не знайшла розгорнутого музично-культурологічного дослідження, тому є маловивченою та актуальною.

Приклад 1

Andante sostenuto

Te - che po - da - ti e - mo - re, ta te - ti - ti - ty - gi

Об'єктом розвідки є образи козацтва у творчості Б.Лятошинського. Предмет дослідження – музично-поетичні засоби втілення трагічного образу Козака в оригінальних хорових творах композитора.

Мета дослідження – охарактеризувати втілення трагічного образу Козака в хоровій музиці Б.Лятошинського на прикладі творів (ор.48) „Тече вода в синє море” та „Із-за гаю сонце сходить” на слова Т.Шевченка.

Образи козацтва, перш за все, представлені у камерно-вокальній та хоровій творчості Б.Лятошинського в обробках українських народних пісень („Дума про козака Софрона”, 1932 р. та ін.).

З оригінальних хорових творів, в яких також використовуються неофольклорні принципи [5], вирізняємо Два хори (ор.48) (1949-1951 р.р.) – „Тече вода в синє море”, „Із-за гаю сонце сходить” – та хори „За байраком байрак”, „Над Дніпровою сагою”, що складається з П'яти хорів без зазначення opus'у (1960 р.) на слова Т.Шевченка.

Досліджуючи образ Козака у творчості Кобзаря, Т.Даренська [3] стверджує, що „шевченків

Приклад 2

поетичний образ набуває потужного символічного виміру як модель особистості, здатної до самовідданих, абсолютно відповідальних вчинків, часто на межі життя і смерті, які радикально виводять людину із поневоленого стану буття”; вона бачить Козака в творчості Т.Шевченка як „модель досконалої „людини дії” та робить висновок, що „поетичний символ Козака виходить за межі, власне, національного символу і набуває значення загальнолюдського образу волелюбної і героїчної особистості” [3]. Натомість Шевченкове слово, до якого звертається Б.Лятошинський в хорових творах, змальовує трагізм цього образу. Це – марне шукання долі у вірші „Тече вода в синє море”:

...Шука козак свою долю,
А долі немає...
Думав, доля зустрінеться –
Спіткалося горе...

Це – й неможливість створення власного щастя через соціальний чинник – „Із-за гаю сонце сходить”:

...У льох його, молодого,
Той пан замикає...
А дівчину покриткою
По світу пускає...

Це – тема запроданства і братовбивства – „За байраком байрак”:

І зарізали брата.
Крові брата впились
І отут полягли
У могилі заклятій...

Це – нездійсненні мрії про родинне щастя – „Над Дніпровою сагою”:

...Мов козак той зажурився.
Що без долі, без родини
Та без вірної дружини,
І дружини і надії
В самотині посивіє!..

Б.Лятошинський обирає в поетичній спадщині поета ті твори, в яких подається трагічне висвітлення образу Козака. Саме на трагізм, поряд із індивідуалізмом, інтелектуалізмом і міфологізмом, як модерністські риси стилю митця, вказує М.Новакович [12; 11-12].

Задля показу музично-поетичних засобів втілення образу Козака в оригінальних хорових творах, характеристики музичного висвітлення Шевченкового слова, звернемося до хорів ор.48.

Хор „Тече вода в синє море” в першому варіанті створений 1927 року (без зазначення *opus*’у), після „Увертюри на чотири українські народні теми” для симфонічного оркестру. Це – перший хоровий твір Б.Лятошинського, що увійшов до переліку творів композитора та перше звернення до поезії Т.Шевченка. 1927 року автор пише хор у супроводі фортепіано. Другий його варіант, як і твір „Із-за гаю сонце сходить”, створені у 1949-1951 роках (ор.48), проте як *a cappella* [15].

Твір „Тече вода в синє море” написаний в тональності з похмурим колоритом (*es-moll*), що трактується Б.Лятошинським як тональність із трагедійною семантикою (в *es-moll* створені похоронний марш із симфонічної балади „Гражина”, тема побічної партії симфонічної поеми „На берегах Вісли” та ін.).

Подібне семантичне навантаження має і основна тема хору (*Andante sostenuto*), яку найперше проводять баси (приклад 1). Для неї характерними є чергування чистої та зменшеної кварт, гармонічного й натурального мінору, акцентування III ступеня в мінорі. Початковий мотив теми укладений на основі музично-риторичної фігури хреста.

Початкову тему можна назвати лейттемою хорового *opus*’у, оскільки її хроматизовані варіанти стануть тематичною основою другої частини хору „Із-за гаю сонце сходить” (обох розділів – *Allegro agitato* та *Andante sostenuto*, сопрано *solo*). Тема піддається імітаційному розвитку.

У процесі тематичного розгортання неодноразово акцентується понижений II ступінь як в мелодичному русі, так і у складі неаполітанського секстакорду чи тризвуку (кульмінація першої частини (13-й такт), при переході до репризи (36-й такт), у плагальних зворотах. Як і у випадку зі зменшеною квартою, можемо навести аналогії з творчістю Д.Шостаковича [10], спадщині якого притаманне пониження ступенів у мінорі, що сприяє „затемненню” тонального колориту, посиленню семантики трагізму.

У кульмінаційному розділі твору на основі першого елемента теми („*b-es-d-ges-f-es*”) на словах „тече вода” звучить *ostinato* у басів з опорою на тоніці „*es*”, потім, безпосередньо в кульмінації, на межі з репризою, де сопрано досягає терцієвого „*ges*”, як найвищої мелодичної точки твору, – в тенорів з опорою на домінантовому „*b*” („*f-b-a-des-c-b*”) на тлі витриманого V ступеня в басів (приклад 2), і в репризі – знову навколо тоніки.

„...Думав, доля зустрінеться – „Спіткалося горе...” – кульмінація ідеї трагізму в представленні образу Козака. М.Новакович пише, що „...у кульмінаційному розділі твору у межах 8 тактів композитор використовує три загальновідомі у європейській музиці риторичні фігури трагічного” [12; 11].

На заключному етапі розвитку художнього образу на словах „плаче козак” (сопрано

solo) відтворюється стан героя сумною оповіддю в натуральному мінорі, з використанням фрігійського звороту на тлі повторення тонічного тризвуку із затриманою секстою (альти, тенори) та щемливим, напруженим звучанням зменшеної кварта (*ostinato* „тече вода” в басів) як лейтінтонації трагізму.

У хорі „Із-за гаю сонце сходить” продовжується трагедійна лінія у змалюванні образу Козака. Твір написаний в h-moll. Семантичне навантаження цієї тональності використовується у творах, що являють конфліктний симфонізм Б.Лятошинського – в Другій (ор.26) та Третій його симфонії (ор.50).

Хор розпочинається унісоном сопрано, альтів і тенорів в ангемітонно-пентатонній ладовій структурі, засобами чого створюється колорит народно-пісенного звучання й зображується безконфліктність, спокійний образ сонця, що „сходить із-за гаю”. Поступово п’ятиступенева ладова структура розширюється до семиступеневої (натурального мінору) і злегка хроматизується при змалюванні появи „смутого” Козака (*Andante*) (приклад 3).

Контрастом до першої лірико-епічної частини твору звучить друга – драматична, що складається з двох розділів – *Allegro agitato* та *Andante sostenuto*. Тематичною її основою є лейттема обох хорів, що, в даному випадку, набуває трагедійного звучання через напружену декламаційність хроматизованого інтонування, завдяки використанню еліптичних зворотів і метро-ритмічній нестійкості (поліритмія з тріольністю).

Експресія музичного висловлювання досягає найвищого рівня трагедійності в кульмінації твору на словах „смертельні муки”, де на *ff* звучить нонакорд подвійної домінанти із секстою, що переходить у квінту та понижену квінту (приклад 4), після чого, в заключному розділі слова „...і завдають смертельні муки” у басів і тенорів стають *ostinat*’ним тлом для оповіді сопрано solo „У льох його, молодого...”, нагадуючи про трагедійну кульмінацію твору.

Таким чином, трагізм образу Козака в хорових творах Б.Лятошинського на слова Т.Шевченка (ор. 48) „Тече вода в синє море” та „Із-за гаю сонце сходить” зображається:

- трагедійною лейттемою усього хорового opus’у 48, що розпочинає цикл („*b-es-d-ges-f-es*”), в основі якої – лейтінтонація зменшеної кварта, і з якої виростає тематичний розвиток хору „Тече вода в синє море” та драматичної частини хору „Із-за гаю сонце сходить”;
- мінорною тональною семантикою („лейттональність конфлікту” h-moll у хорі „Із-за гаю сонце сходить” і „лейттональність трагізму” es-moll в хорі „Тече вода в синє море”);
- експресивною семантикою зменшених інтервалів (зменшена кварта як лейтінтонація обох хорів);
- тональною семантикою натурального мінору (обидва твори, у хорі „Тече вода в синє море” – із часто вживаним пониженим II ступенем, фрігійським зворотом, у хорі „Із-за гаю сонце сходить” – також із пониженими ступенями, в тому числі II);
- використанням плагальності („Тече вода в синє море” – з неаполітанською гармонією);
- хроматизацією мелодичного та гармонічного (еліптичні звороти) руху („Із-за гаю сонце сходить”);
- використанням контрасту ненапруженої ангемітонної пентатоніки як імітації народно-пісенного колориту та напруженості хроматизованих горизонтальних і вертикальних структур („Із-за гаю сонце сходить”);
- створенням метро-ритмічного напруження (тріольність, поліритмія в хорі „Із-за гаю сонце сходить”) та ін.

Звертаючись до поезії Т.Шевченка, Б.Лятошинський втілює ідею трагізму образу Козака, передаючи музично-поетичну експресію модерністськими мовно-стильовими засобами.

Джерельні приписи

1. Брацка М. Дискурс козацтва в поезії „української школи” польського романтизму: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005.

– 20 с.

2. Буда В. Лінгвостилістика сучасного історичного роману про добу козацтва (60-90 рр. XX ст.): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 1998. – 15 с.

3. Даренська Т. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.12 / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 18 с.

4. Демиденко О. Увічнення та збереження історії козацтва в пам'ятках культури України (1945-2005 рр.): Автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / НАН України; Ін-т історії України. – К., 2006. – 19 с.

5. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. – К., 2005. – 19 с.

6. Драганчук В., Мойсіюк В. „Лицарсько-вольове” в кантаті Лесі Дичко „Червона калина” // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського: Зб. наук. праць. – Вип. 1. – Луцьк: РВВ „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. – С. 138-146.

7. Запольських С. Концепт „козацтво” в історичному дискурсі: перекладознавчий аспект: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.16 / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 20 с.

8. Запорозьке козацтво в українській історії, культурі та національній самосвідомості: Матеріали міжнар. наук. конф. / НАН України; Ін-т історії України. Науково-дослідний ін-т козацтва / В.Смолій (відп.ред.). – К., 1997. – 376 с.

9. Історичні витоки козацького роду в Україні: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Вінниця, 24-27 вересня 2004 р.: У 8 ч. / М.Спиця (голова ред. кол.). – Вінниця, 2004. – Ч. 6: Козацтво в літературі та мистецтві. – 46 с.

10. Канєвська Д. Б.М. Лятошинський і Д.Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: Автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П.Чайковського. – К., 2002. – 19 с.

11. Найден О. Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні та образні аспекти. – К.: Видавничий дім „Стилос”, 2005. – 260 с.

12. Новакович М. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. академія ім. М.Лисенка. – Л., 2008. – 20 с.

13. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2007. – № 4. – С. 86-91.

14. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко: – Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03 / Львівська держ. муз. академія ім. М.Лисенка. – Львів, 2004. – 16 с.

15. Самохвалов В. Борис Лятошинський. – Вид. 2. – К.: Музична Україна, 1974. – 48 с.

16. Фігурний Ю. Архаїчні елементи культури козацтва в контексті українознавства: Автореф. дис... канд. іст. наук: 09.00.12 / Київський ун-т ім. Т.Шевченка; Ін-т українознавства. – К., 1999. – 19 с.

Резюме

У статті досліджуються засоби втілення трагічного образу Козака в оригінальних хорових творах Б.Лятошинського. Аналізуються хори (ор.48) „Тече вода в синє море” та „Із-за гаю сонце сходить” на слова Т.Шевченка.

Summary

The facilities of an embodiment of the tragic appearance of Cossack in the original choral works of B.Lyatoshyn'skyi are probed in this article. The choirs op. 48 „The water is flows in a blue more” and „The sun is goes out from a grove” on the words of T.Shevchenko are analysed.

УДК 784.9:37

І.Л. Бермес

ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ВИХОВНИЙ ЗАСІБ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Питання творчого розвитку особистості було й залишається одним із найактуальніших, інтерес до якого зберігається з часів античності та Відродження. Мислителів різних епох і націй хвилювали різноманітні виміри людського буття, серед яких морально-духовні визначалися як пріоритетні. Позаяк саме гармонійно розвинена, духовно багата й високоморальна особистість є уособленням споконвічних прагнень людства до досягнення вищих щаблів досконалості та краси.

Саме хорове мистецтво залишається тим засобом, що впливає на формування „внутрішніх інстанцій” людини, її інтелектуальну, духовну та психофізичну сфери, творчий потенціал.

Серед різних музично-виконавських царин в Україні популярною є хоровий спів. Його прикметою є колективне підґрунтя, адже успіх спільного виконання залежить від кожного співака зокрема та хорового колективу загалом. Саме в цьому виявляється виховний вплив хорового виконавства.

Об’єкт нашого дослідження – хоровий спів як важливий чинник виховання морально-духовних цінностей особистості.

Мета дослідження – розкриття виховних можливостей хорового співу.

Докорінні зміни, що відбуваються в Україні, висувають нові вимоги до особистості ХХІ століття, її духовного піднесення. Розмірковуючи над засобами формування моралі, завжди апелюють до тих, що пройшли перевірку часом. Якраз музичне мистецтво є тим виміром культури, який упродовж останніх століть набув статусу загальнолюдської значущості. Тому сьогодні утверджується новітній погляд на музику, як засіб особистісного зростання, національної самоідентифікації, оскільки „...музика поза національністю не існує. І, по суті, будь-яка музика, що вважається загальнолюдською, все-таки національна”, – наголошував свого часу М.Римський-Корсаков [1; 458].

Чимало дослідників акцентує увагу на морально-виховній функції музичного мистецтва, наголошуючи на тому, що музика, як специфічний спосіб поєднання людини зі світом, має значний морально-виховний потенціал і є підґрунтям духовно-морального зростання людської особистості.

Величезні можливості закладені в співі, зокрема хоровому. Спів – первинний художній прояв людини, в якому її духовна і фізична сутності виявляються в найбільш гармонійній формі. Коли група людей співає разом, утворюється діалектична спільність між індивідуальною природою переживання і колективним переживанням; вона з’єднує окремих людей у злагоджений колектив. Саме художні емоції вже в ранньому дитинстві продукують відчуття індивідуального самовираження і „розчинення” в людському суспільстві. Тому фундамент музичного виховання закладає спільний спів уже на початковому етапі навчання.

Могутній виховний потенціал хорового мистецтва завжди брався до уваги діячами музичної культури. Його виховну роль визначив В.Шебалін: „Хоровий спів є такою формою доступного музикування, через яку широкі верстви народу стикаються з мистецтвом не за допомогою простого слухання, а в процесі активного виконавства. Ця особливість хорового співу робить останній найдоступнішим засобом, за допомогою якого можна дати основи загального музичного розвитку” [19; 218].

Хоровий спів є поширеним різновидом виконавської діяльності. Пріоритет хорового мистецтва перед іншими полягає в активному формуванні почуттів колективізму, товарищескості, взаємодопомоги. Участь у хорі розвиває такі якості, як увагу, зосередженість, наполегливість, дисциплінованість, уміння володіти собою, досягати спільної мети тощо. В процесі хорового виконавства закладаються основи музично-естетичного мислення, підносяться творчі починання.

Музичне виховання, започатковане на співі, відкриває шлях до пізнання музики. Рано посіяне зерно любові до музики дає плоди у більш зрілий період, визначає запити й пізнавальні уподобання дитини. Спів у колективі є дійовим засобом формування характеру, адже це спільне переживання; він наповнює життя упевненим змістом і допомагає плідно використовувати вільний час. Колективний спів викликає почуття радості, монолітності з іншими людьми; переживання, пов'язані з успіхом виконання, неодмінно викликають бажання вдосконалення.

Виховання засобами співу має різний вплив на розвиток особистості дитини: безпосередній і опосередкований. Вокальна і вокально-хорова музика збуджує природні емоції, що зумовлюють дії дитини. Спів розвиває сприйнятливність, сприйняття ж – вихідна точка виникнення переживань, зокрема й музичних.

„Український народ, обдарований вже від природи музичним почуттям і незвичайною співолюбністю, виливає у музиці свою сердечну з глибин душі пливучу сповідь, ...з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку, розміряно-меланхолічну вдачу” [7; 248]. Це судження Ф.Колесси неодмінно дотичне до питання музичного виховання дітей, адже в юних особистостях закладені ментальні риси українського народу.

Важливим у житті дитини є молодший шкільний вік, придатний для занять музикою. Це період інтелектуального розвитку, формування загально-навчальних умінь і навичок, мотивів навчання, критичного ставлення до себе й оточення, вдосконалення навичок спілкування, процесу становлення особистості. Відкритість, гнучкість, пластичність цього віку – виняткові.

Молодший шкільний вік – сенситивний період для розвитку спеціальних здібностей, починаючи від музичних, літературних, організаторських і до художньо-театральної діяльності.

На думку психологів (Я.Коломенського, Е.Панько та ін.), після 6 років у дітей розвиваються ладове чуття (здатність емоційно відгукуватися на музику), витончене диференційоване сприйняття (слуховий компонент музичності), розвинуте музично-ритмічне відчуття (здатність переживати музику за допомогою рухів). Відчуття емоційної виразності, музичного ритму та здатність точно його відтворювати, на думку Б.Теплова, стають показниками музичних здібностей. Дітей із музичними здібностями вирізняє вміння копіювати ігрові образи, ініціатива тощо.

Молодші школярі здатні до активного художньо-творчого самовираження. Спілкування з мистецтвом ефективно позначається на піднесенні психічних процесів і здібностей, властивих дітям цього віку. „Загальновизнаними серед вікових особливостей учнів початкових класів є багата уява, образне мислення, інтерес до пізнання, емоційність сприйняття, потреба у творчій самореалізації”, – зазначає Л.Ороновська [12; 55]. Ці якості свідчать про високий потенціал творчих здібностей вікової категорії загалом.

Названі психологічні відзнаки – підвалина для отримання позитивного результату від залучення дітей до музичного мистецтва. На уроках „Музики” механізми пізнавальної діяльності школярів виявляються найбільше у співі. Тож головне завдання навчання і виховання в початковій школі полягає в тому, щоб не знищити потребу учня у творчості, бажанні вільно послуговуватися образами предметів, явищ. Активний, розвивальний рівень занять не тільки підносить творчий потенціал особистості, ще й забезпечує глибоке засвоєння знань і навичок. В.Сухомлинський наголошував: „Справжнє пізнання... починається тоді, коли ви звертаєтесь до внутрішнього духовного світу своїх вихованців” [16; 511].

Особливе місце у формуванні людини завжди належало музиці. „Музика, мелодія, краса музикальних звуків – важливий засіб морального і розумового виховання людини, джерело

благородства серця й чистоти душі”, – наголошував В.Сухомлинський [17; 62]. Вплив музики на психічний розвиток людини суттєвий, адже музика заволодіває такими сферами психіки людини, як почуття, моторика, сенсорика тощо. Саме через мистецтво дитина збагачує емоційний досвід, прилучається до музичної спадщини рідного народу.

Невід’ємною частиною уроку музики, позакласної роботи є вокально-хоровий спів. Українські педагоги ще на початку ХХ століття підкреслювали його значущість на всіх етапах музичного розвитку дитини. Так, В.Поточний вважав, що на уроках повинна домінувати вокальна музика, бо спів – простий і доступний вид розвитку музичних здібностей дітей, не потребує „обов’язкового інструменту” [13; 8]. А „гуртовий спів”, на думку С.Русової, „впливає на настрій, душу дітей” [15; 14]. „Хорові спів викликають у дітей яскраві позитивні емоції, розвивають моральні та естетичні почуття” [4; 48-49].

Благодатним матеріалом залучення учнів до співу є народні пісні, які засвоюються природно і легко. Діти повинні співати те, що їм відоме, близьке їхньому мисленню, має художню цінність. Такі прикмети властиві тільки народній пісні. Свої перші музичні переживання дитина повинна дістати на рідній мові, рідному музичному матеріалі.

Дослідження етнографів, народознавців, музикознавців (М.Грінченка, Д.Антоновича, Ф.Колесси та ін.) доводять, що серцевиною української музичної культури є народна пісня – форма вияву свідомості людини, початки якої в глибині минулих віків. Пісня є засобом естетичного та морального виховання. Спів народних пісень виховує любов до рідного краю, Вітчизни і було б „не натурально” обминати народну пісню в школі, бо вона „найкращий засіб до виховання здорового естетичного почуття, розуміння краси і здатності відчувати її та втішатись нею” [13; 10].

Українська народна пісня стала головним дидактичним матеріалом, який українські педагоги (С.Русова, Я.Чепіга, О.Верходуб, В.Поточний, С.Чарнолуська) радили використовувати на уроках музики. Народна пісня, як і рідна мова, є відображенням національної культури. Високо оцінюючи освітні та виховні можливості цього феномену, педагоги пропонували добирати для співу мелодійні українські народні пісні. У зв’язку із цим Г.Нудьга підкреслював, що без народної пісні, яка осяває дитячу свідомість, випробовує й розвиває голосові здібності, емоційну рухливість людини, закладає драматичні основи душі, а найголовніше – дає почуття належності до рідного народу, його духовних скарбів, без пісні немає не те що митця, а просто людини [11; 484-485].

Важливою домінантою музичної освіти в початковій школі педагоги кінця ХІХ – початку ХХ століття (С.Русова, Я.Чепіга та ін.) вважали принцип народності і дбали про те, щоб навчання і виховання базувалося на національному ґрунті. Зокрема згаданий вже В.Поточний акцентував: „Через народну пісню, як і через народну мову, діти прилучаються до вічного живого джерела народного духа, стають синами свого народу. Полюбивши народну пісню, вони згодом полюблять і свій народ, що ту пісню утворив, і з повагою ставитимуться до його життя [13; 11].

Вагомість народної творчості в навчанні маніфестував також і О.Верходуб: у початковій школі повинна бути предметом постійної уваги рідна українська пісня. У статті „На крилах рідної пісні” він дав характеристику народній школі на Київщині початку ХХ століття, в якій упродовж 4-х років пісню вивчали систематично. За цей час було створено дитячий хор, що виконував українські пісні в гармонізації М.Лисенка, К.Стеценка під акомпанемент гітар, скрипок і балалайок. Рідна пісня формувала в дитячій душі „естетичне переживання, якого не може утворити пісня нерідна, що йде проти рідної мови, національної психіки, природженого смаку і законів національної гармонії” [3; 9-10].

Народна пісня розвиває художній смак, прищеплює любов до музики і завдяки своїй простоті, доступності настільки зацікавлює дітей, що зовсім витісняє увесь небажаний для них пісенний репертуар. Потужність виховного впливу народної пісні зростає, коли діти співають її гуртом (усім класом чи хором). Тож С.Горбенко наголошує, що хоровий спів „...особливий з боку виняткової дієвості, впливу на естетичні погляди, моральні орієнтири,

духовний світ учасників хору” [6; 37].

Діти навчаються співу не тільки на уроках музики, але й позакласних видах роботи. Саме в гуртках виразно розкриваються природні потреби школярів, передовсім в активній діяльності. Шкільний хор дає змогу дітям виступати в новому соціальному амплуа, проявити себе в іншій ролі. Хор – особлива сфера, де школярі можуть задовольняти потреби в самоперевірці, самооцінюванні власного „я”. В хоровому колективі угамовуються потреби дітей у спілкуванні. Гуртовий спів розширює світогляд школярів, збагачує емоційне сприйняття, створює умови для самостійного творчого пошуку. У свою чергу широка мережа позашкільних установ приносить дітям перспективу додаткової освіти та змістовного дозвілля, піднесення творчих здібностей.

Позакласна й позашкільна діяльність хорових гуртків спрямована на виховання вільної особистості. Вона ґрунтується на творчості, передбачає залучення дітей до реальної співтворчості, інтелектуального діалогу, спілкування тощо. У чому ж виявляємо прикмети хорового співу?

Перша – в поєднанні музики і слова, позаяк останнє допомагає глибше проникнути в зміст хорового твору. „Текст є у вокальній музиці керівником, інтерпретатором і коментатором музичного змісту, виразу, настрою. Текст формує загальну мелодично-агогічну лінію музичного твору”, – підкреслював свого часу С.Людкевич [10; 175]. Як поетичний текст робить виражені в музиці думки більше конкретними, так і музика посилює значущість слова.

Друга прикмета в тому, що музика, й зокрема хорова, існує в часі, віддзеркалює дійсність у звукових художніх образах і потребує посередників – виконавців. Чим яскравіший колектив виконавців і керівник, тим більше переконливим є виховний вплив хорової музики на слухача.

У той же час, на відміну від інших видів музичної діяльності, хоровий спів пов’язаний із певними труднощами. Так, інструментом хориста є гортань, функції голосових зв’язок якої не підкоряються нашому контролю. З цього приводу С.Людкевич зазначав: „Вокаліст для досягнення і контролю чистої і точної інтонації не має ніякої технічної чи механічної точки опори... Одиною опорою та основою чистої інтонації вокалістів – це їх слух, значить зв’язок слухового апарата Корті з голосовими струнами гортанки і тренування під контролем слуху” [10; 171].

Спів у хорі привчає усвідомлювати себе часткою складного дисциплінованого процесу. Саме в цьому закладений його виховний потенціал. У процесі занять і концертних виступів хористи не тільки набувають певних вокально-хорових навичок; у них формується колективна свідомість. Серед інших видів музичного виконавства хоровий спів вирізняється суто виховними особливостями. До них С.Горбенко відносить, зокрема:

- 1) можливість широкого міжособистісного спілкування, в процесі якого виробляються норми поведінки, погляди, судження;
- 2) різноманітність естетичних і морально-етичних проблем, закладених у змісті хорового твору;
- 3) здатність до самовираження, саморозкриття в умовах колективного музикування [6; 38].

Духовний вплив хорового мистецтва на особистість закладений у репертуарі, щозумовлюється як художніми цінностями твору, так і особливостями художнього сприйняття; підсилюється колективною формою хорового виконавства.

Ефективність виховного впливу хорової музики залежить від здатності дитини безпосередньо пізнавати, відчувати та відтворювати в своїй уяві тотожні до музичного твору образи в усій їхній повноті. У перспективі це можна домислити як шлях емоційного пізнання від конкретно-загального до конкретно-часткового і на основі глибокого усвідомлення деталей від конкретно-часткового знову до конкретно-загального на якісно новому щаблі засвоєння хорового твору.

Влучно охарактеризував сутність хорового співу К.Ушинський: „В пісні, а особливо хоровій, є не тільки дещо оживляюче і освіжаюче людину, а щось таке, що організовує працю, залучає співаків до дружньої справи... Ось чому в школі необхідно ввести пісню: вона декілька окремих почуттів зливає в одне сильне почуття і декілька сердець – в одне серце, що сильно

відчуває, а це важливо у школі, де спільними зусиллями треба перемагати труднощі навчання” [18; 436].

Хоровий спів є тим видом активної музичної діяльності, що доступний для школярів, у той же час результативний шлях музичного навчання і виховання. Якщо вчитель усвідомлює резерви хорового співу та його відзнаки, він виокремлює його як сутність, навколо якої будує урок, пов’язуючи в єдиний комплекс і розучування пісні, і музичну грамоту, і слухання музики.

У процесі навчання співу в хорі постають завдання, пов’язані з естетичним розвитком дитини (розширення музичного світогляду, формування музичного та художнього смаків, музичних здібностей тощо). Естетичне, як найбільш афективна форма духовності, здатне пробудити в кожного „душі прекрасні поривання”. Завдання вчителя – домогтися „входження” співочого виконавства у побут школярів із метою формування їхніх естетичних смаків, здібностей і потреб, тобто підняти творчий дух, творчий потенціал, бажання і вміння творити за законами краси. Крім того, музика, зокрема й вокальна, розвиває музично-творчі здібності, котрі виразно проявляються в різних видах діяльності дитини. З іншого боку, розвиток музичних здібностей має важливе значення позаяк збагачує особистість людини, її духовне життя відкриттям світу музики.

Особливе сприйняття у дітей викликають твори мінорного ладу, в яких виняткова зворушливість звучання. Використання ж у практичній роботі творів без супроводу спонукує слух помічати найтонші відтінки виконання.

Інтенсивність виховної функції хорової музики залежить від обставин, у яких розвивається особистість. До умов виховного впливу згаданий вже С.Горбенко відносить:

- повсякденне життєве середовище (сім’я, засоби масової інформації);
- середовище спілкування (друзі, родичі, знайомі тощо);
- якість організації та проведення позакласної музично-виховної роботи;
- шкільне середовище, загальна якість виховного процесу в школі...; вміння співпереживати, співчувати, співрадуватись, співсумувати при виконанні хорової музики [5; 34].

Важливим елементом виховної функції хорової музики є її морально-естетична спрямованість. Виходячи зі змісту хорового твору (музичного й поетичного текстів), дитина через особисті переживання відкриває в собі досі невідомі їй духовні резерви. Відповідно, вдосконалюється її внутрішній світ, формуються нові взаємини, здійснюються моральні дії. Це свого роду „відкриття людини” в самій собі, в новому сенсі. Німецький педагог і філософ Ріхтер відзначав, що „...моральний розвиток, який виступає метою виховання, подібно до того, як розумовий розвиток є метою навчання, не знає і не боїться ні часу, ні майбутнього” [14; 188].

Вплив музики на внутрішній макрокосм особистості залежить і від відповідності хорового твору до її запитів, ініціативи в процесі сприйняття; „суголосності” музики до чуттєвого стану в момент виконання; взаємозв’язку „бачення” нового твору з попередньою співочною практикою тощо. Тобто, моральна „дія” хорового твору зумовлюється співвідношенням музичного змісту з безпосередніми духовними орієнтирами виконавця чи слухача. Діяльна участь дітей у співі сприяє формуванню чуттєво-емоційної сфери особистості, її внутрішнього світу, служить доказом особистісного „засвоєння” духовного змісту музики.

Естетично-виховна роль хорового мистецтва залежить від результату творчої роботи, котрий визначається двома головними чинниками: рівнем виконавської майстерності хору та змістом його репертуару.

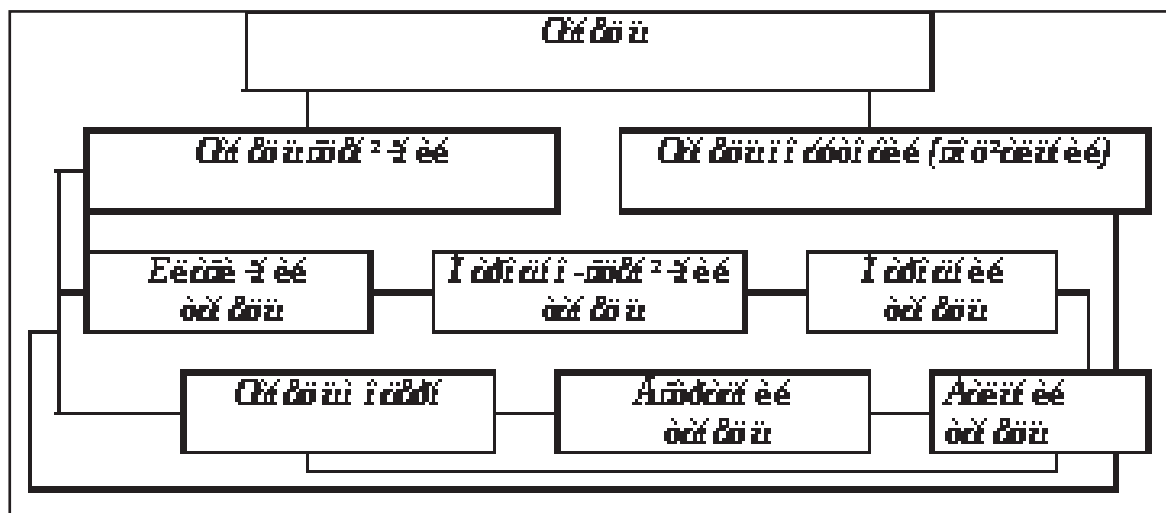
Хорове виконавство вирізняється від домашнього музикування. Виконання твору дитячим (чи дорослим) хоровим колективом передбачає повноцінне його звучання, немислиме без колективної „співтворчості” (художній зміст твору розкривається шляхом використання музичних знань, ерудиції диригента і хористів) й „співпереживання” (проникнення в думки та настрої твору, правдиве віддзеркалення художнього образу). Тож дитячий хоровий колектив залишається потужним засобом духовного збагачення особистості. Психолог І.Кон вважав, що духовне виховання буде ефективним лише тоді, коли спирається на творчу активність особистості, котра формується та враховує особливості її життєвого світу й інтересів. ...Загальна основа...

– пробудження творчого начала особистості та введення мистецтва до її реального життєвого світу [8; 89]. Саме в цьому сенсі хоровий колектив впливає на формування художніх уподобань кожної дитини, її морально-естетичних якостей. Дитячий хоровий колектив – складний організм, який фігурує в таких виявах:

- а) як музично-виконавське мистецтво;
- б) як навчальна праця;
- в) як колективна діяльність [5; 45].

Отже, він забезпечує не тільки музично-естетичний розвиток, опанування виконавськими вміннями і навичками, пізнання музики різних стилів і жанрів, піднесення творчої активності учнів, ще й виховання в людському вимірі – гуманістичний, особистісно-зорієнтований процес, абсолютною цінністю виховання якого є дитина, як „міра усіх речей” (за І.Бехом, В.Белоусовою, І.Єрмаковим, Ю.Мальованим та ін.).

Таким чином, хорове виховання – результативний компонент освітньо-виховної дидактики. Проаналізувавши можливості його ефективного використання в навчанні та вихованні школярів, можемо констатувати:



- хоровий спів є важливим у морально-духовному розвитку особистості;
- хоровий спів залишається вагомим чинником у творчому розвитку особистості;
- значущість хорового співу зростає у разі систематичного його використання в навчальній роботі, наданні йому пріоритету серед інших видів діяльності на уроці;
- хоровий спів сприяє піднесенню рівня сприйняття навчального матеріалу, збагаченню мовленнєвої культури дітей;

– позитивно впливає на розвиток уяви, фантазії, пробуджує щирість емоцій і насолоду від творчості, які вцілюють у дитячій пам’яті, а згодом проростуть паростками любові й милосердя. Інакше кажучи, у сучасній морально-суспільній ситуації хоровий спів дедалі більше позначається на формуванні свідомості особистості, її моральній соціалізації. Поряд із легкими й розважальними жанрами, якими захоплюється шкільна молодь, існують і різновиди повноцінного високого мистецтва. Вони є важливою передумовою формування високих морально-духовних якостей особистості.

Концепція морально-перетворюючого впливу хорового співу на особистість дитини спирається на домінуючі риси української ментальності, як кордоцентризм, толерантність, миролюбність, чутливість, емоційність та ін. Вони повинні визначати суть педагогічного підходу до хорового виховання, котре вимагає від керівника дитячого колективу, вчителя музики внутрішньо-духовної роботи як над своїми вихованцями, так і над собою. Засади вироблення етично-моральної мотивації й стійкого інтересу до „творення себе” через хоровий спів кристалізуються у контексті національних концепцій.

Джерельні приписи

1. Афоризмы: Золотая коллекция. – М.: АСТ, 2000. – 1008 с.
2. Біда О. Формування природничих уявлень і понять у шестилітніх першокласників // Початкова школа. – 2001. – № 11. – С. 49-52.
3. Верходуб О. На крилах рідної пісні // Світло. – 1913. – № 4.
4. Гавриленко Т. Про викладання музики в початковій школі на початку ХХ ст. // Початкова школа. – 2000. – № 12. – С. 48-49.
5. Горбенко С. Дитяче хорове виховання в Україні. – К., 1999. – 251 с.
6. Горбенко С. Історичні корені та виховні особливості дитячого хорового співу в Україні // Початкова школа. – 2000. – № 6. – С. 37-39.
7. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – 272 с.
8. Кон И. Психология старшеклассника: Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1980. – 192 с.
9. Крет М. Моральне виховання учнів початкових класів засобами музики: Автореф. дис. ...канд. пед. наук. – АПНУ ІІ. – К., 1997. – 23 с.
10. Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 171-179.
11. Нудьга Г. Українська пісня в світі. – К.: Музична Україна, 1989. – 264 с.
12. Ороновська Л. Розвиток творчої активності молодших школярів на уроках музики // Мистецтво та освіта. – 2003. – № 4. – С. 55-57.
13. Поточний В. Невичерпна педагогічна сила // Світло. – 1912. – Кн.7.
14. Рихтер И. Левана или Учение о воспитании // Хрестоматия по истории педагогики. – Т. 2. – М., 1940.
15. Русова С. Нова школа // Світло. – 1914. – Кн.7-8. – С. 14-15.
16. Сухомлинський В. Народження громадянина. Вибрані твори в 5 томах. – Т. 3. – К.: Радянська школа, 1977. – С. 283-582.
17. Сухомлинський В. Серце віддаю дітям. Вибрані твори в 5 томах. – Т. 3. – К.: Радянська школа, 1977. – С. 9-282.
18. Ушинский К. Избранные педагогические произведения. – М., 1968. – 458 с.
19. Шебалин В. Задачи хорового воспитания. – М., 1975. – 258 с.

Резюме

У статті виявляються прикмети виховного впливу колективного співу на особистість, простежено форми впливу народної пісні на дітей.

Summary

The article deals with the peculiarities of educative impact of choral singing.

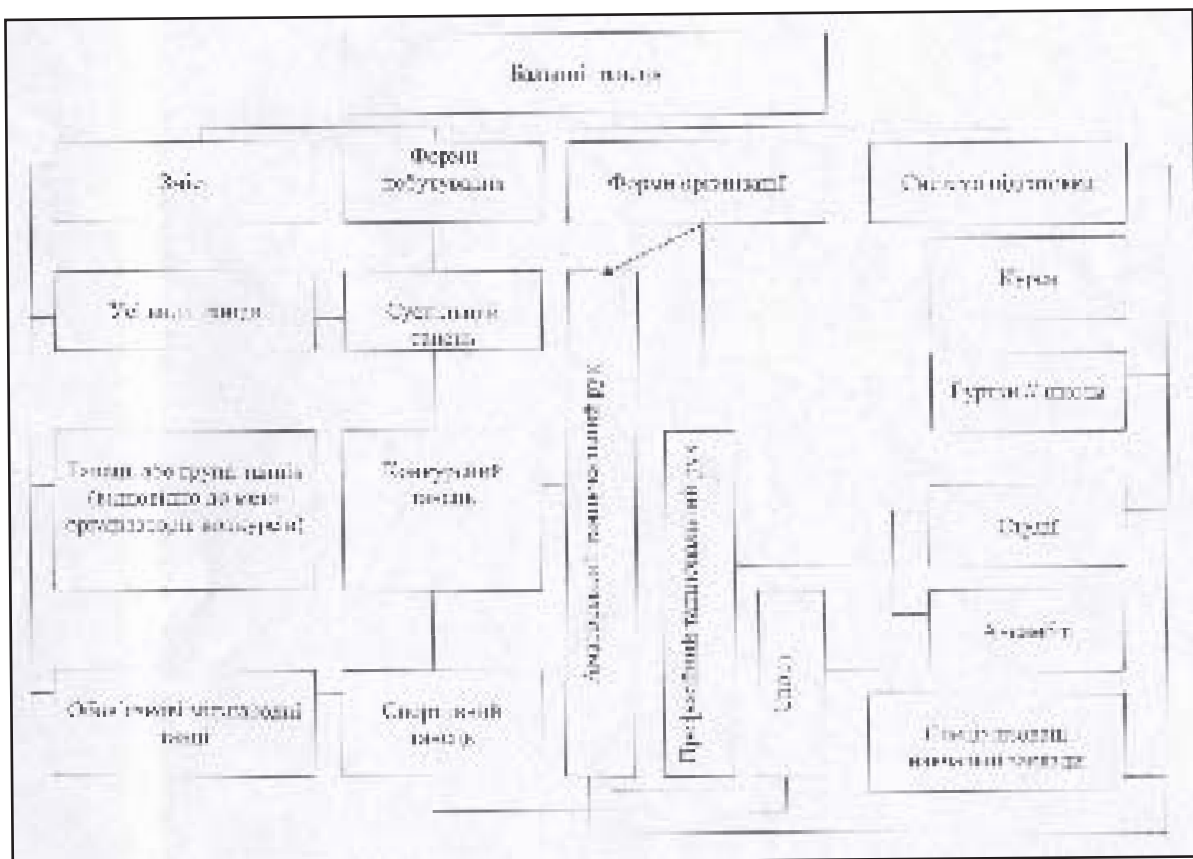
УДК 792.8:008(477)

Т.С. Павлюк

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Різноманітні види хореографічного мистецтва завдяки взаємодії між собою, доповнення і збагачення один одного, обумовлюють поступ і розвиток мистецтва у загальній метасистемі культури суспільства. Бальна хореографія, наповнюючись якостями культури і мистецтва, перебирає на себе їх основні функції. Разом із тим, аналізуючи теоретико-концептуальний аспект цього виду мистецтва переконуємось, що вона має свої, іманентно притаманні їй риси, які дозволяють утворити власну художню систему. Вибудовуючи логічну підпорядкованість

усіх системних елементів, є підстава наочно відобразити взаємозв'язки підсистеми бальної



хореографії з іншими підсистемами цілісного системного комплексу хореографічного мистецтва, де ключовим, системоутворюючим поняттям є „танець”. У сучасних умовах проблема дослідження взаємозв'язків підсистеми бальної хореографії з іншими підсистемами цілого системного блоку хореографічного мистецтва постала, як ніколи, актуально і є важливою для розуміння розвитку хореографічної науки і практики.

Тим часом, не зважаючи на велику кількість наукових праць, присвячених мистецтву бальної хореографії в історичному (М.Івановський, М.Васильєва-Рожественська, І.Вороніна, О.Кветна, Р.Уразгільдєєв, В.Уральська, Т.Цареградська, М.Ельяш та ін.), мистецтвознавчому (М.Васильєва-Рожественська, Р.Захаров, О.Кветна, В.Кудряков, Н.Матусевич, О.Туганкова, В.Уральська, Л.Школьников та ін.) та практично-методичному (А.Белікова, Р.Блок, Л.Бондаренко, О.Васильєва, Ю.Громов, І.Диментман, О.Єрохіна, Р.Захаров, З.Резнікова та ін.), аспектах, а також у пошуках О.Касьянової, яка зробила значний внесок у розвиток бальної хореографії, бракує дослідження бальної хореографії в контексті системи хореографічного мистецтва, де вона утворює оригінальну підсистему, що взаємопов'язана з іншими її структурними елементами. Тому в межах цієї статті умовне виокремлення підсистеми бальної хореографії і перетворення її на об'єкт аналізу, уможливило детальне дослідження її структури, механізмів взаємодії елементів, що її утворюють та визначення особливостей їх функціонування. Графічно взаємозв'язки елементів та їх підпорядкованість ілюструє схема 1.

Схема 1. Хореографічне мистецтво (за основними видами танців)

У складній системі узагальненого поняття „танець” існують сценічні і несценічні його види. Різноманітність сценічної та несценічної хореографії обумовлює їх спільність та відмінність, а також необхідність взаємозв'язків у процесі розвитку. Майже не буває випадків, щоб тенденції, зміни, притаманні одному різновиду танцю, не знайшли відображення в іншому.

Позасценічні форми танцю, чи побутові танці всією історією свого становлення і розвитку

свідчать про тісний зв'язок із загальним рухом хореографічного мистецтва. Побутовий (в основному бальний) танець, як уже зазначалось, пов'язаний із народними танцювальними джерелами.

Спробуємо простежити метаморфози народного танцю у салонний на прикладі такого танцю, як бранль.

Народний бранль мав декілька варіантів. Його основними рухами були кроки з підскоками і піднятою у бік ногою (зігнутою в коліні), повороти, обертання в парах. Супроводжувався він веселими жартами. Танець виконувався на галявині, порослою травою чи спеціально підготовленому для цього майданчику. Невпізнаним бранль став після зміни свого „помешкання”: замість стрибків – маленькі ковзні кроки, замість поворотів та обертів – стримані уклони, замість жартів – опущені додолу дамські очі. Чинники, що вплинули на зміну народних танців, пов'язані зі станом громадського життя, соціальним середовищем, манерами і нормами етикету, рівнем культури виконавців. Зміна галявини на паркет призвела до необхідності заміни стрибків на ковзні (низькі) кроки. Та й одяг виконавців обумовив стриманість і вагомість виконання рухів (шлейфи дам, плащі кавалерів тощо). Це й перетворило веселий, сповнений безпосередності й простоти танець у салонний, манірний та галантний, який вимагав тривалої спеціальної підготовки.

Поступово бальний танець стає окремим різновидом побутового танцю, але постійно відчуває вплив народного. У свою чергу, бальний танець сам впливає на народні форми побутового танцю, в деякій мірі навіть організуючи його композиції.

Не зважаючи на існування канонів та загальні норми і вимоги до бальних танців, вони в різних країнах і в різні історичні періоди виконувалися по-різному. Виконавці асимілювали їх із своїми традиціями, що століттями формувалися в народній хореографії. Ось в чому й полягає природний взаємозв'язок народного і бального танців у своїй підсистемі, що існує постійно. Якщо звернутися до бальних сучасних танців, зокрема таких, як самба, танго та інших, побачимо за ними танго бразильців, темпераментні танці народів Аргентини, різновиди польки, виплекані національними особливостями литовських, польських чеських художніх зразків.

Виникають усе нові й нові різновиди побутових і, власне, бальних форм танців для виконання на великих і малих майданчиках, під давню і сучасну музику, для сольного, парного та групового виконання в різних умовах (чи то в контексті оперної, балетної вистави, оперети, мюзиклу, на естраді, танцювальному майданчику тощо). І кожного разу бальний танець, набуваючи особливих рис, обумовлених законом жанру, залишається мистецтвом, здатним створити атмосферу піднесеності.

За аналогічними схемами здійснюється зв'язок бального танцю з класичним та естрадним. Якщо взаємодія з класичним танцем відбувається вже розглянутими раніше засобами (бальні танці задіяні в балетних виставах, їх розвитку приділяють увагу відомі балетмейстери тощо), то відносини з підсистемою естрадного танцю дещо суперечливі, хоча й неспростовні. Дослідженню естрадного танцю, як відомо, присвячена увага багатьох авторів, але ми схильні підтримати позиції тих, хто не визначає його самостійним жанром [12; 6]. Естрадний танець, як загально визнано, об'єднує різноманітні напрями хореографічного мистецтва (стилізовані народні танці, демікласику, бальні танці, „степ” та інших постановок, вирішених засобами джазового танцю чи танцю модерн тощо). Але за всією специфікою естрадного номера, цей термін скоріше означає місце виступу виконавців: сцена концертної зали, майданчик вар'єте чи клубу.

На особливу увагу заслуговує підсистема танцю модерн, що сформувався як контракадемічна техніка, протест проти засилля класичного балету. Він виник у той же час і як авторський танець, не пов'язаний ані з фольклором, ані з бальним танцем. Упродовж свого існування танець модерн таки взаємодіяв і з класичним, і з бальним танцем. Особливо відчутним був вплив джазового танцю, з якого, до речі, виокремився „степ”, що став особливим явищем у хореографічному мистецтві. Саме на стику декількох танцювальних

рухів з'явився у 70-ті роки модерн-джаз танець, техніка якого поєднала, здавалось, несумісні речі: енергію, ритм, координацію і силу джазового танцю, філософію, систему дихання і „вільний хребет” із танцю модерн та рухи класичного танцю. Це – наочний приклад взаємодії різних підсистем хореографічного мистецтва, що є необхідною умовою збагачення і розвитку всієї системи. Доказом цього залишається також поява contemporary dance, напряду, який неможливо віднести до будь-якого стилю чи системи. І це природно. Але життєздатність існування будь-якої системи, в першу чергу, обумовлена взаємодією її внутрішніх складових, яка й забезпечує функціонування системи і реалізацію її потенційних можливостей.

Системоутворюючим, узагальненим поняттям системи бальної хореографії визначено бальний танець. Її структурованість обумовлена, на наш погляд, різними за формами побутування бальними танцями, різноманітними за їх характером і способами виконання. Взаємодія різних елементів системи здійснюється на підставі механізмів, що, з одного боку, передбачають розвиток різних форм бального танцю з тенденцією до їх ускладнення, а з іншого – забезпечують реалізацію потенціалу кожного з елементів за їх призначенням. Наочно систему бальної хореографії ілюструє схема 2.

Схема 2. Система бальної хореографії

Дана схема відображає основні процеси взаємодії поміж змістом танцювальних форм, їх побутуванням, організаційними їх структурами і системою підготовки виконавців та педагогів. Кожний із визначених елементів також має свою структуру, оптимальна діяльність якої у взаємозв'язку з іншими забезпечує реалізацію системою бальної хореографії її функцій у суспільстві. Так, сферою використання суспільного танцю стають різноманітні побутові життєві ситуації (бали, вечірки, сімейні, професійні свята, вечори відпочинку в клубі, ресторані, інтимні зустрічі тощо). Безпосереднім змістом суспільного танцю є його доступність для людей, незалежно від віку і тривалості підготовки, тобто від умінь та навичок. Суспільний танець узагальнює різноманітні танцювальні форми – від брейк-дансу до балетного стилю модерн, від „танцю живота” до аргентинського танго. Суспільний танець, як системний елемент, може розглядатися як клітинка, частина життя суспільства. В його стилях і формах відображаються нові фільми, види музики, навіть політичні і військові події, не кажучи вже про ідеологічні концепції. Соціальний танець, пристосовуючись до змін у суспільстві, змушений видозмінювати свої форми, бо набувши консервативного характеру, він просто зникне. Тому характерною рисою суспільного танцю є його мінливість, яку можна проілюструвати на прикладі метаморфоз у танцях гавот – полька – менует, хоча вони панували, як відомо, століттями. Суспільний танець за своєю природою руйнує перешкоди між усвідомленою поведінкою і вільним виразом почуттів, забезпечує людині піднесений настрій, звільняє підсвідомість, задовольняє потребу в руховій активності, позбавляє людину фобій вікових обмежень. Виконуючи таким чином свою соціокультурну місію, бальний танець, структурований у визначену систему, обумовлює мінливий, але завжди історично перспективний характер її існування: кожний новий тип соціальних танців відрізнявся від попередніх, перш за все, новим ритмом, хоча й всі нові танці були написані на ті ж самі $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ або $\frac{4}{4}$. Більш тривалими залишалися такі, що за одним й тим самим ритмом підходили під різні популярні мелодії, а не утримувались довго лише ті танці, яким складно було навчитись.

Бальний танець із деяких часів вважають „елементом якості життя” і разом із тим цінністю, притаманній кожній людині [6; 7]. У різні історичні періоди він був частиною освіти, буденних чи святкових подій, частиною культури, розваг, видовищ, лікування. Давно помічено, що танець подвійно впливає на людей: або він збуджує, або заспокоює, знімає збудження, а звідси – потенційні можливості танцю важко обмежити. Танець розважає, обдаровує відчуттям внутрішньої досконалості і краси, свободи і захоплення.

Окрему нішу, а відповідно й підсистеми бальної хореографії, утворюють конкурсний і спортивний танці, функціонування яких обумовлено вимогами до їх ускладненого, технічно

удосконаленого рівня виконання. Як попередньо визначалось, це змагальна діяльність, яка із дружніх розваг у соціальному танці перетворилась на змагання, набувши статусу містка поміж мистецтвом і спортом.

Аналіз теоретичних джерел із проблем поліфункціональності мистецтва дозволив дійти висновку про значні розбіжності навіть їх кількісного визначення. Дехто з авторів називає три, дехто – чотири, п'ять, вісім, десять, а деякі дослідники і чотирнадцять функцій мистецтва, запевнюючи, що й це не межа [14; 42]. Ідея поліфункціональності мистецтва стала настільки популярною, що дослідники окремих його видів або жанрів одного з видів мистецтва намагаються розглянути предмет свого вивчення через з'ясування його потенційних можливостей за всіма відомими шляхами їх реалізації. А система тільки тоді потужна і цілісна, коли різні її підсистеми, відповідаючи загальним вимогам сутності, оптимально реалізують не всі, а лише деякі функції основної системи. Це обумовлює необхідність у формуванні окремих підсистем, „спеціалізація” яких сприяє їх взаємодії і взаємододатковості. Тобто кожна з підсистем, підпорядковуючись загальним вимогам реалізації потенційних можливостей системи, виконує свої, притаманні тільки їй сутності, функції.

Джерельні приписи

1. Arbeau T. Orchesographie Iangers. 1588: trans from original ed. By, 1925.
2. Berger Maria. Psychologie Untersuchungen Zur Humanstrukturellen Tanztherapie // Dynamic Psychologic, 1998. – №108/109. – Р. 128-127.
3. Бирюкова И.В. Танцевально-двигательная терапия: тело как зеркало души // Журнал практической психологии и психоанализа, 2001. – № №1-2-3.
4. Гончаров В.С., Лазарева Н.П. Бальный танец как средство воспитания личности // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: респ. межведомств. сборник. Вып.1. – Минск, 1982. – С. 109-115.
5. Друскин М.С. Очерки по истории танцевальной музыки. – Л.: Изд-во Ленинградской филармонии, 1936.
6. Загорц М. Танцы. – М.: Ижица, 2003. – 79 с.
7. Карпов С.А. Танец – лекарство // Здоровье. – 1963. – № 6. – С. 24.
8. Кірсанов В.В. Танець як засіб рекреації // Вісник КНУКіМ. „Мистецтвознавство”, 2002. – №5. – С. 45-56.
9. Королева Э.А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
10. Сторович Л. Секс в культурах мира. – М.: Мысль, 1991. – 255 с.
11. Матусевич Н.І. Хореографічне мистецтво. – К.: Мистецтво, 1963. – 107 с.
12. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Методика преподавания. – М.: ВЦХТ, 2002. – 160 с.
13. Seksuologia lculturowa. – Warszawa, 1984. – S.112.
14. Социальные функции искусства и его видов. – М.: Наука, 1982.- 270 с.
15. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.
16. Уразгильдеев Р.Х. Танцы. – Пермь: Кн. изд-во, 1963. – 44 с.
17. Уральская В.И. Современный бальный танец. – М., 1977.
18. Цареградская Т.В. На танцплощадке ...три века назад. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
19. Ellic H. The dans of life, 1929. – № 4.

Резюме

У статті на підставі контент-аналізу досліджень танцювального мистецтва здійснено спробу виявити особливості еволюції народного танцю бранль, прослідкувати зв'язок бального танцю з класичним та естрадним, зокрема – танцем-модерн. Оригінальною є й графічна система бальної хореографії, сформована автором.

Summary

In the article on basis content - analysis of researches of dancing isskustva the attempt of viyasnit' feature of evolution of folk dance of branl' is undertaken, to trace connection of ballroom dance with klasicheskim and by vaudeville, in chasnosti – by dance is modern. Original is the graphic system of ball choreography, by a sformirovanaya author.

УДК 792.83(477)

С.Г. Дункевич

СТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Розвиток хореографічних, видовищних форм культури зумовлений комплексом факторів, зокрема, глобальним поширенням кіно і телебачення, відродженням традицій театру вистави. Початок ХХІ століття став добою революціонізації режисерської діяльності й узагальнення мистецтва видовищної творчості. Літературно-драматичні першоджерела дедалі більше виступають основою імпровізації як способу сценічного прочитання танцю.

Сценічний танець – явище динамічне, що гостро реагує на соціокультурні й естетично-художні виклики свого часу. Це – своєрідне шоу, без якого неможливо уявити жодної концертної програми.

Актуальність вивчення даного феномену є безсумнівною для фахівців-мистецтвознавців, що прагнуть дослідити художні стилі та закономірності розвитку сучасного танцювального мистецтва. Не менш важливим є й практичний аспект проблеми для хореографів-постановників, які здійснюють новаторський пошук, постійно удосконалюють свою художню майстерність.

Історію й сучасний стан сценічної хореографії досліджують чимало вітчизняних і зарубіжних науковців, серед яких українські та російські мистецтвознавці Д.Бернадська [1], К.Доброворська [2], Ю.Станішевський [3], Д.Шариков [4] та ін., у наукових розвідках яких розкрито різноманітні грані цього процесу.

Стрімкий розвиток сценічного мистецтва, його установка на вільну імпровізацію, інтерпретацію й прочитання танцювальних рухів, а також орієнтація на демократичність і новаторство, вимагають, серед іншого, й глибокого фахового дослідження розвитку стилістики сучасної сценічної хореографії, що й є метою даної статті.

Із 50-х років минулого століття у хореографії почав застосовуватись класичний танець, як основа тренажу з відповідними елементами танцювальної лексики і техніки. Одночасно танець модерн, як компонент навчальної дисципліни, практикувався у багатьох фахових навчальних закладах Західної Європи і Америки. Відома американська танцівниця, хореограф, педагог А.Соколова, учениця М.Грехем, Б.Талмуд, Л.Хорста небезпідставно стверджувала, що лише взаємопроникнення різних мистецьких шкіл і напрямів може ефективно вплинути на формування системи художніх засобів, потрібних для майстерного розкриття будь-якої теми. Вона радила молодим танцюристам якомога пластичніше виражати ідеї та емоції, закладені в авторському задумі, правдиво відтворювати суперечливість людської натури (антифашистські та антивоєнні композиції „Війна прекрасна” – музика А.Норта, „Пустеля” на музику Е.Вареца, „Пам’яті № 52436” У.Берда, „Кімнати” на музику К.Хопкінса й ін.).

У балеті другої половини ХХ століття характерний танець може виступати епізодичним засобом розкриття художнього образу або ж виконувати функцію стрижневого двигуна сюжету. Наприклад, сучасний американський режисер Матц Ек створив невеличку мініатюру для Ballett der Deutschen Oper – Rhein у Дюссельдорфі, а на її базі – першу завершену виставу „Офіцерський чин” для Cullberg Балету. У своїй постановочній діяльності митець поєднує елементи як класичної, так і сучасної техніки танцю. Причому танцювальний рух для М.Ека залишається головним засобом індивідуального вираження за вторинності значення естетичної цінності.

На думку сучасного французького балетмейстера Марі Деляво-Ру [5; 45] вахчіні характерні танці першопочатково були імпровізацією, в якій відсутні строго визначені та фіксовані рухи. Вони залишалися органічно індивідуальними, незважаючи на виконання їх не поодиноці, а групою. Кожен, у залежності від своєї схильності до трансю, пластичних здібностей і хореографічних навичок, реалізовував свій власний танець. Тобто, ритуальні танці на честь Діоніса виникали спонтанно й імпровізувалися на основі стандартних па – стрибка, повороту, ковзанки або уклінного бігу. Окремим підвидом залишалися танці, що виконувалися за композицією театральних постановок комедій та сатиричних драм [6; 15-21].

Еволюція танцю характеризується динамікою, поширенням різноманітних видовищних форм (художніх і не художніх). „Умоглядна”, „літературно центристська” хореографічна культура поступилася культурі „зоровій” [7].

Балетний театр ХХ століття, особливо першої його половини, як відомо, синтезував, узагальнював та перетворював досвід суміжних мистецтв, зокрема нової симфонічної музики, кіно, образотворення, музично-драматичної сцени тощо. Загальнолюдським виміром позначені творчі здобутки видатних хореографів Європи й Америки – С.Лифаря, Дж.Баланчина, Дж.Кранко, Д.Роббінса, К.Макмідлана, Дж.Ноймаса, В.Форсайда, І.Кіліана, Ф.Аштона, М.Бежара, Р.Петі.

Важливе місце у розвитку вітчизняного балетмейстерства мало використання симфонічних партитур композиторів-класиків ХХ століття: С.Прокоф'єва, А.Хачатуряна, К.Караєва. Наприклад, балетні постановки А.Шекери, здійснені на львівській, харківській та київській сценах („Спартак”, „Попелюшка”, „Стежкою грому”, „Ромео і Джульєтта” та ін.) позначилися монументальністю, музикальністю й багатоплановою образністю. Балетне мистецтво збагачувалось запозиченнями модерн-танцю і джазу, сприяючи урізноманітненню виражальних засобів, структурних форм й хореографічної лексики.

Аналізуючи процеси розвитку сучасного хореографічного мистецтва, український дослідник К.Василенко свого часу акцентував увагу на його органічному зв'язку з фольклорними традиціями. Фольклор, – зазначав він, є актуальним доти, доки адекватно відображає діалектику суспільного життя, історичні події й особливості побуту народу. Обробка та збереження оригінальності фольклорного танцю залишається однією з актуальних проблем хореографічної теорії й практики сьогодення. Творення нових танцювальних форм неможливе без заглиблення в архетипічні пласти національної музичної культури, народного епосу, одягу тощо. З мистецькою діяльністю П.Вірського, В.Вронського, М.Трегубова й балетмейстера-шістдесятника А.Шекери відкрилися нові можливості танцювальної образності, запровадження нових постановочних форм й оновленої лексики шляхом синтезування елементів традиційного і нового.

Цьому сприяє діяльність мережі професійних та аматорських хореографічних колективів. Широко за межами нашої держави відомі Національний ансамбль танцю України імені П.Вірського, театр танцю „Заповіт” (Харків), „Таврія” (Крим), „Донбас” (Донецьк), „Надзбручанка” (Тернопіль), „Зоряни” (Кіровоград), „Славутич” (Дніпропетровськ), „Верховина” (Львів), „Родослав” (Житомир), „Запорожець”, хореографічні групи Народного хору імені Г.Верьовки, Закарпатського, Волинського й Черкаського народних хорів, Буковинського, Чернігівського та Гуцульського ансамблів пісні і танцю, Полтавської філармонії тощо.

Подвижницьку роботу з вивчення та пропаганди українського народно-сценічного танцю здійснюють численні аматорські колективи, зокрема, ансамбль „Україна” (Київ), „Сонечко” (Житомир), „Покуття” (Івано-Франківщина), „Полісянка (Рівне), „Пролісок” (Кіровоград), „Радість” (Луцьк). Протягом кількох десятків років зберігають та передають нащадкам скарби української народно-сценічної хореографії народні артисти України А.Кривохижа, В.Петрик, К.Балог, Д.Ластівка, Г.Клоков, Р.Малиновський, О.Гомон, В.Вантух, Б.Колногузенко і М.Коломієць.

На лексику сучасної сценічної хореографії мав потужний вплив активний діалог як з масовою

публікою, так і культурною елітою. При цьому масове тяжіє до унікально-індивідуального, а індивідуальне стає надбанням загалу. Наведені ознаки є притаманними більшості постановок учасників всеукраїнського конкурсу молодих балетмейстерів України „Майбутнє танцю” (1999 р.) [8; 22].

1990-ті роки стали новим етапом у розвитку сучасної хореографії. В цей період Заслуженою артисткою України А.Рубіною здійснено низку оригінальних постановок – балети „Весна священна”, „Петрушка”, „Майська ніч”, оперно-балетні композиції „Дитя і чари” й балет „А зорі тут тихі”. Вона є володаркою кількох театральних премій („Пектораль”, „Образ мрії” та „Зірка Голлівуду”). Останню А.Рубіна отримала за участь у шестигодинному концерті в Лос-Анджелесі. Її балет „Єрусалим” майстерно презентували артисти єврейського театру „Мазлтов”. Справді філософському змістові її вистав відповідає й форма: витончена, оригінальна, професійно довершена.

Режисерській практиці А.Рубіної притаманне поєднання імпровізаційності з художньою майстерністю. Критичним є ставлення балетмейстера до західної хореографії. Творчості А.Рубіної чужі мотиви агресії; саме життя є джерелом її натхнення. Створені за американськими стандартами балет „Трокадеро”, мюзикл „Фоссі” (за мотивами життя й творчості режисера Б.Фоска) вона кваліфікує як „мистецтво хоча й не агресивне, але не таке глибоке і духовне, як у нас” [9; 10].

На думку митця, в процесі творчості важливим є ретельний добір балетмейстерами якісної фортепіанної музики, органічне поєднання художніх змісту і форми [9; 10]. „Прикро, – зауважує А.Рубіна, – що часто чужу форму наповнюю своїм змістом. Власним, вистражданим... Можливо, не всі модні технології знаю. Останнім часом тяжію до мінімалізму. Відкидаю все зайве.... Єдине, чого б ніколи не ставила, – „Маркіза де Сада”, бо мені близькі духовні теми. Спорідненість із Космосом, секрет нашого перебування на Землі, сенс існування, для чого в цей світ прийшла людина і хто вона така... Інколи кортить поглянути на щось крізь призму гумору, іронії. Так були створені „Сіртакі” й „Чудернацькі люди”. Буває, дивлюсь на танець по-філософськи – у „Містечковій феєрії” [10; 37].

Цікаві хореографічні задуми реалізував й видатний балетмейстер, Герой України М.Вантух, постановник композицій „Український чоловічий танець із бубнами”, „Російська святкова сюїта”, „Угорська рапсодія” та ін. Керуючи ансамблем танцю України імені П.Вірьського, він зумів поєднати фольклорно-етнографічні перлини українського народу з лексикою та формами академічного народно-сценічного танцю.

Своєрідним поєднання елементів неоромантизму із сучасними постмодерністськими хореографічними знахідками позначились постановки О.Ватманського (Київський академічний муніципальний музичний театр для дітей і юнацтва) „Поцілунок феї” І.Стравінського й „Візок татуса Жюньє” на музику Р.Штрауса. У новаторській, здійсненій за хореографічною технікою В.Форсайта, виставі „Чи почувеш ти мене?” А.Урсуляка, солістки та кордебалет виконують „модерн” на пуантах, як у балетній класиці. Цей досвід засвідчує, що новітні балетмейстерські експерименти спроможні стати успішними лише на засадах синтезу класичного танцю з авангардними й модерністськими хореографічними технологіями.

Талановитий румунський балетмейстер Р.Поклітару на сцені Одеського театру опери і балету у 2002 році поставив оригінальну інтерпретацію „Кармен-сюїти” Р.Щедріна та хореографічні фантазії на музику Й.С.Баха, вразивши шанувальників балетної класики.

Хореограф Р.Поклітару запропонував українським танцюристам принципово нову, незнайому їм, авангардистську пластику. Й солісти танцювали професійно і вправно, виконуючи постмодерністські „викрутаси” з легкістю та артистизмом.

За балетмейстерською технікою послідовників Р.Поклітару, А.Злобіна та Г.Іпатієвої характерними є дефіле моделей у претензійно незграбних, строкатих й часто позбавлених смаку строях. Танцюристи на подіумі рухаються побутовою ходою, усупереч ритмам і настроям музики. Застосовуються сповнені натяків та асоціацій пластичні образи-символи, аксесуари й побутові деталі, здавалося б, несумісні з мистецтвом танцю.

Український хореограф А.Шекера прагнув розширити рамки балету, доводячи своєю творчістю, що мові пластики підвладне практично усе. Те, що на київській сцені з'явилася неординарна особистість, стало зрозумілим вже після першої постановки хореографа – балету „Легенда про любов”. Кордебалет у виставах майстра перестав бути лише тлом, антуражем дії й став повноправним елементом композиції. Виконуючи навіть крихітне „па”, танцівники розкривали характер свого персонажу у загальному симфонізмі постановки.

Свого часу А.Шекера зазнав фахових впливів Дж.Баланчина, С.Лифаря й, особливо, Ю.Григоровича, новаторські вистави яких надихають на утвердження танцювального симфонізму у монументальних постановках: „Фантастичній симфонії” Г.Берліоза, фолк-опері „Цвіт папороті” Є.Станковича, реалізованої з артистами ансамблю ім. П.Вірського та ін. Поліфонічний танець у хореографічних полотнах А.Шекери володіє здатністю бути класичним, модерним, характерним, мати будь-які жанрові забарвлення або стильові риси.

Балетмейстер утверджує новий напрям в європейському балеті, започаткований Ю.Григоровичем, О.Виноградовим, І.Бельським, Н.Касаткіною, В.Васильєвим та ін. Це мистецтво стало діалектичним запереченням ілюстративної хореодрами минулого.

У масштабних постановках А.Шекери, здійснених за творами С.Прокоф'єва, А.Хачатуряна, А.Мелікова, К.Караєва, балетними партитурами В.Губаренка та згаданого вже Є.Станковича, утілено досягнення національного балетного симфонізму, де переконливо розкривалися риси нового балетного театру.

Характерні риси цього мистецького напрямку осмислив відомий танцівник Великого театру, педагог і теоретик балету 60-х років ХХ століття Михайло Габович, вітаючи щирі прагнення балетмейстерів молодого покоління „розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю, перекласти на нього драматургічні колізії та конфлікти вистави, виявити ще не до кінця використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наснажити танець новими пластичними мотивами життя” [11]. Адже пантоміма не зникає, а стає важливою формою існування танцю. Актуалізується принцип наскрізного пластичного розвитку танцювальної дії й хореографічного викладу, тобто те, що називається симфонічною драматургією.

Зазначене у повній мірі стосується й київської інтерпретації монументального балету В.Губаренка „Камінний господар” за однойменною філософською драмою Лесі Українки, талановито здійсненою А.Шекерою. Й хоча структурні форми „Камінного господаря” не були схожі на побудови пропорційно виважених балетів М.Петіпа з їхніми принципами симетрії та кульмінаціями кожної дії, що урівноважували всі частини балету-симфонії, – у них домінує висока культура і драматургічна наснага сценічного танцю.

Що ж стосується еклектики та багатовекторності у спробах створення „власного” модерну, то вони цілком відповідали полістилістиці художньої культури кінця ХХ століття. Коли західні хореографи формували поетику й естетику модерну, вітчизняні балетмейстери в умовах жорстокої регламентації творчості „варилися у власному соку”, що й спричиняло у багатьох із них комплекс неповноцінності, намагання прямолінійно наслідувати й калькувати пошуки зарубіжних колег.

Опанування форм і напрямів модерну відбувалося у нас різними шляхами: відвертим запозиченням, цитуванням, стилізацією, використанням західних оригіналів як джерела для нового авторського твору. Поступово й українські митці все більш упевнено продукували власні постановки модерністського і навіть постмодерністського стилю, але робили це надто обережно, йдучи здебільшого шляхом пошуку, орієнтованого на класичну традицію й лексику.

Київські журналісти, маючи лише приблизну уяву про модерн, зухвало вимагали від театрів, і перш за все від балетмейстерів Національної опери України, модерністських вистав, звинувачуючи керівників балетної трупи у ретроградстві, відставанні від сучасних здобутків, традиціоналізмі й безпорадності. Особливо грубо невігласи тероризували А.Шекеру, не розуміючи, що саме в його балетах відбувався плідний процес оновлення виразової палітри, а

класичний танець поставав у новій естетичній якості та органічному поєднанні з найновішими досягненнями модернізму, про що справедливо писала професійна зарубіжна критика.

Екзистенційно-психологічні мотиви знайшли відображення у досвіді однієї з найцікавіших в Україні хореографічної школи А.Рехвіашвілі. Зауважимо, наприклад, що стилістика балету „Сузір'я Аніко” (експресія, підкреслена витонченість, „барочність” рухів, звернення до „вічних” музичних канонів та вподобань тощо) актуалізується сучасною людиною у прагненні бути почутою.

Хореографії останнього десятиліття в окремих її витворах властиві прояв розпачу й душевного дискомфорту аж до втрати моральних критеріїв. Вони інколи межують навіть із відвертим цинізмом (хореографічна інтерпретація Р.Віктюком п'єси О.Уайльда „Саломея”). Гротескно-пародійний характер прочитання даного твору межує з апокаліпсичними настроями.

Враховуючи стан побутування цього виду художньої культури, актуальні проблеми національної хореографії стали предметом обговорення учасниками масштабної науково-практичної конференції „Сучасний стан хореографічного мистецтва України і перспективи його розвитку”, яку у січні 2002 року організовано Міністерством культури і мистецтв України з ініціативи лауреата Національної премії України ім. Т.Шевченка, народного артиста України М.Вантуха. Цей видатний балетмейстер став також ініціатором проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії, присвяченого 100-річчю від дня народження П.Вірського та створенню національної Спілки хореографів України.

Таким чином, у сучасному українському танцювальному мистецтві спостерігається тенденція до сценічності у хореографії через синтезування лексичних елементів класичного, народного, бального, архаїчного й інших видів танцю в умовах культурної доби постмодернізму. При цьому особливо заслуговує на увагу яскравість самовираження, екзистенційність професійної установки в діяльності балетмейстера і артиста. Запровадження елементів ритмопластики, гімнастики, акробатики й інших спортивно-атлетичних елементів лише сприяють збагаченню художньої мови танцю й надають хореографічній лексиці співзвучного сучасності динамізму.

Джерельні приписи

1. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
2. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: Автореф. дисс... канд. искусствоведения /С.-Петербург. ин-т театра, музыки и кинематографии. – СПб., 1992. – 17 с.
3. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К.: Музична Україна, 2003.
4. Шариков Д.І. Сучасний танець у контексті масово-популярної субкультури дозвілля // Вісник. – К., 2004. – Вип. 10. – С. 121-126.
5. Delavaud-Roux Marie-Helene A.A. Les Danses Dionysiaque en Grece Antique. Publications de l'Universite de Provence, 1995.
6. Green R. Handley E. 1995. Images of the Greek Theatre. University of Texas Press. Austin. – 125 s.
7. Место зрелищных искусств в художественной культуре. – М.: Информкультура, 1977. – 274 с.
8. Калішенко О. „Танець ХХІ століття” прямує Україною [Розмову вела М.Жура] // Хрещатик, 1999. – 18 черв.
9. Рубіна А. „В Америці побоюються представників нашої балетної школи” / [Інтерв'ю взяла Н.Зінченко] // Хрещатик. – 2001. – 20 квіт.
10. Рубина А. Маршрут особистих вражень. – Світ мистецтва // Жовтень, 1999. – С. 35-

38.

11. Габович М. Душой исполненный полет. – М., 1966.

Резюме

У статті розкриваються прояви лексичних тенденцій до сценічності в українській хореографії.

Summary

The peculiarity of the lexical tendencies to the theatricality in the Ukrainian choreography are opened in the article.

УДК 792.8:7.038.6

Д.П. Бернадська

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Починаючи з другої половини ХХ століття у середовищі індустрії дозвілля, яка тоді вже сформувалася у своїх загальних рисах, посилилася тенденція до утвердження постмодерністських цінностей. Це, у свою чергу, означало розхитування основ не тільки модерну, на якому ґрунтувалася вся попередня молодіжна субкультура, але й руйнування традиційної культурної ієрархії, трансформацію індивідуальної та групової стилістики у творчих і побутових процесах.

У рамках дослідницької діяльності постмодернізму сьогодні працюють філологи, філософи, соціологи, виявляючи неабиякий інтерес до вищеназваних проявів як у свідомості, так і культурній практиці. Мистецтвознавці досліджують витoki постмодернізму у різних сферах художньої культури.

Особливостями такого типу суспільного буття, як постмодернізм, його основною парадигмою є сповідування принципу негармонійності світу, вихідної недосконалості, асиметрії. Теоретичним підґрунтям цієї естетики стали погляди провідних французьких філософів постструктуралістського і постфрейдистського напрямів, що набули значного поширення наприкінці 60-х років, а до 80-90-х років стали домінувати у західноєвропейському естетичному контексті.

Відповідно до рівня субстатусу зводилася вся традиційна академічна культура попереднього періоду, натомість синонімом слова „культура” в системі духовних цінностей нового часу стала саме масова культура, представлена, насамперед, шоу-бізнесом. Тож набувають поширення такі її атрибути, як еkleктизм, зовнішня стилізація, культивування езотеричних і каббалістичних течій, виникнення відповідних суспільних груп.

До регулярного мистецького і загалом культурологічного вжитку термін „постмодернізм” увійшов, як відомо, наприкінці ХХ століття. На той час він означав характер стильових течій у літературі й мистецтві, що сформувалися в умовах посилення ідеологічної кризи, розчарування в гуманістичних ідеалах і цінностях внаслідок кризи низки соціально-політичних проєктів.

Пильна увага до культури, естетики і мистецтва постмодернізму виникла в нашій країні в другій половині 80-х років, коли його західні зразки були не просто імпортовані або пересажені на місцевий ґрунт, але й виявилися емблемою унікальної культурної ситуації. Трансформації геополітичного простору, політичні рішення, у які споконвічно закодована множинність інтерпретацій, зміна духовних орієнтирів, плюралістичні трактування історичного минулого, сьогодення і майбутнього країни створили атмосферу стихійного постмодернізму громадського життя з її нестабільністю, непередбачуваністю, ризиком.

Специфіка того духовного контексту, в якому почав у нас своє життя термін „постмодернізм”, віддалила його від канонічного західного трактування: спізнiла мода на постмодернізм перетворила його на пародію пародії, запрограмувавши на вторинність.

Загалом традиційні філософи і критики не приймають постмодернізм, інтерпретуючи його як

суто антикультурний та антиестетичний феномен. Водночас низку оригінальних творів, що вийшли з друку останнім часом, не можна однозначно віднести до типово постмодерністської продукції. Навіть відгуки критиків дають абсолютно протилежні оцінки постмодерну: одні називають його „найбільш живою, естетично актуальною частиною сучасної культури” (В.Куріцин), інші – „філософським пам’ятником нудьзі” (Р.Гальцева), „естетичним беспределом” (В.Малухін) тощо.

Незважаючи на вагомі теоретичні дослідження цього важливого для світової культури напрямку, доводиться констатувати невичерпність його цілісного, системного висвітлення. Поза увагою дослідників залишається й проблема висвітлення постмодернізму в хореографії, особливо в українській національній хореографічній практиці. Тому метою цієї статті є розкриття особливостей постмодернізму в сучасній хореографії, зокрема й української.

Мистецький постмодернізм репрезентований, передусім, новим літературним стилем й ототожнений із багатьма течіями мистецтва (поп-арт, неореалізм, „живі картини”, хепенінг тощо) й архітектури (постмодерн в будівництві особливо поширений на Заході). Для естетики постмодернізму характерні такі стильові риси, як 1) пряме цитування відомих творів минулих часів, їх переосмислення, нові версії чи нові транскрипції, у тому числі пародії; 2) відвертий плагіат як технологічний прийом; 3) стилізація; 4) багатошарова організація тексту, поліжанровість, еклектичність; 5) принцип якомога більш хаотичного викладу матеріалу.

Звичайно, головною особливістю постмодернізму, як принципу творчості, є несприйняття канонів, стандартних прийомів, стереотипів у мистецтві, що викликають у слухача чи глядача очікувану, передбачувану реакцію. У пошуках нового бачення світу адепти постмодернізму завжди мають потребу в інформації про нові досягнення науки і технологій. Водночас це не допомагає подолати головну рису постмодернізму – мікшування цитат, манер і стилів, застосування провокативних шоу-прийомів, що виходять із типу фрагментарного сприйняття світу як сліпої гри долі.

У той же час дослідники постмодерну, як естетичного феномену, згодні з тим, що його природа відображає, передусім, реакцію свідомості на пересичення плодами індустріальної цивілізації [1]. Тому постмодернізм, його сутнісні особливості слід вирізняти і аналізувати тільки у взаємозв’язку з попереднім етапом естетичної еволюції, втіленим у мистецтві модерну. Один із класиків постмодернізму, Ж.Ф. Ліотар, досліджуючи ознаки постмодерністського стану людської свідомості, вказує на „поверхове ковзання по численних каналах телебачення або сторінках Інтернету” [2] як на один із символів саме культури постмодерну.

Постмодернізм, перш за все – об’єктивний діалог культур, що став основою нового культурного синтезу і яскраво виявляє себе як у зарубіжному сценічно-хореографічному досвіді, так і в українському. Нова цільність, як правило, складається з архетипних образів, забутих культур минулого, самотутніх національних культур.

Серед незаперечних ідеологічних провідників цього явища останнього десятиліття – французький філософ Жак Деррида, що висунув так звану теорію деконструкції, в якій сформульовано основні теоретичні принципи постмодерну.

У своїй статті „Сила й означення: танець із ручкою в руці” Ж.Деррида відносить танець до сфери інтересів філософії [3]. Зазначаючи, що для постмодерну характерне ставлення до світу як до об’єкта усвідомлення, він надає хореографії, літературі, музиці, театру тощо суто текстового значення. Тому світ, наголошує філософ, навіть такий нескінченний і безмежний, „не існує поза текстом” [4; 389]. Кожен вид мистецтва має свої способи прочитання цього тексту, і, що стосується танцю, то цей спосіб – тільки мова тіла. Надалі ця ідея стала одним із основних концептуальних джерел естетики постмодернізму [5; 389].

Про мову тіла писав раніше й Ф.Ніцше. Але він зазначав, що феномени тілесності не можуть бути об’єктивовані, а можуть втілюватися в танці. Не існування, а інсценування тіла – шлях, яким йде Ніцше. Він пропонує „мислити” сценами, не звертаючись до тексту – дискурсу. Головне для мислителя не теорія мислення, а сценографія глибинного досвіду тілесності. Ніцше прагне

створити сценічну мову тіла. Для нього граматика сценічної мови – це граматика рухливого тіла [6].

У творчості Ніцше поняття танцювальності виступає як невід'ємний елемент нормального, здорового людського буття, свідчення його змістовності та осмисленості. Причому діонісійські риси ніцшевського танцю не є показником його „первісності”, примітивізму. Це, передусім, тип світосприйняття, характер емоційного переживання реальності. На переконання Ф.Ніцше, танець, як принцип мислення, обумовлює динамічну рівновагу і творче начало буття, об'єктивує ідею самого Ніцше про танець як символ незворушної волі, а образ танцюриста – як символ вільного творчого пориву.

Німецький філософ – не тільки культова фігура сучасного постмодерну, він належить до числа тих мислителів, хто поклав початок постмодерністському типу філософствування, постмодерністському баченню світу загалом. „Сама стилістика міркування Ніцше, властивий йому спосіб танцю на руїнах спростовуваних, здавалося непорушних основоположень – ось те, що надихає прихильників постмодернізму сьогодні”, – зазначав Б.Губман [7; 296].

Переконливу характеристику явищу постмодернізму з філософських, мистецтвознавчих позицій надано в працях Г.Меднікової [8]. Ось деякі з положень, що зачіпають проблеми взаємозв'язку, синтезу мистецтв.

Автор відмічає властиві постмодерну відсутність закінченої форми; стирання жанрових, видових умовностей. Це знаходить своє підтвердження і в практиці сучасного хореографічного мистецтва. Автор також звертає увагу на той факт, що модель світу в постмодернізмі принципово відрізняється від художньої моделі модерну. На її думку, ця модель розвивається на таких філософсько-естетичних парадигмах, як: цілісність, що існує за принципом плюралізму, фрагментарності, неструктурованості, колажності; духовність, як субстанція, що здатна поєднувати в собі буденне і вічне, утилітарне і нескінченне; культ природного, тілесного, чуттєвого; включення повсякденності у простір мистецтва, що сприяє сакралізації буденного життя [8; 164-182].

Що стосується постмодерністських течій у хореографії, то їх розвиток спричинений певними історичними умовами.

XX століття засвідчило значні художні хореографічні цінності, створені в епоху постмодернізму саме тоді, коли він знайшов точки дотику з академічним балетом і в нього прийшли професіонали з класичною освітою. Про себе заявили чимало талановитих митців, серед яких – М.Бежар, Дж.Баланчин, П.Тейлор, Д.Ноймаєр, І.Кіліан, П.Бауш, М.Каннінгем, У.Форсайт, М.Ек, К.Брюс, Т.Тарп, А.Прельжокаж, М.Морріс, С.Лінке, У.Дітріх та інші.

Безперечно, найяскравішою постаттю сучасної хореографії є Моріс Бежар. Справжнє потрясіння викликала „Весна священна” І.Стравінського у постановці М.Бежара 1978 року трупю „Балет XX століття”. Це був тріумф хореографії, думок, почуттів. Поєднання музики і пластики надало одноактній виставі надзвичайної масштабності, зробило її величною містерією народження Людини [9; 24-25].

Заслужовують на увагу й багато інших постановок балетів М.Бежара, зокрема, „Петрушка” І.Стравінського, де здійснено аналіз психологічного стану сучасної людини, що втратила своє „Я” і заблукала у пошуках самої себе.

У балеті „Ромео і Джульєтта” на музику Г.Берліоза М.Бежар плідно попрацював над наближенням героїв У.Шекспіра до наших часів. Гуманістичним за духом є й хореографічне втілення М.Бежаром „Дев'ятої симфонії” Л.Бетховена. Виконана інтернаціональним складом трупи у віртуозному багатоголосі пластичних тем, симфонія створює величне враження людського єднання.

Наступні постановки М.Бежара свідчили про все більше занурення його у постмодернізм. У виставі „Мальро, або метаморфози богів” використані принципи монтажу, прийоми театру абсурду, алогічність дій тощо. Перевантаженим зашифрованою дією, просякнутим сухим раціоналізмом став і його балет „Кабукі”, стилізований в японському дусі.

Тож, сучасна хореографія в умовах постмодерністської поетики має свої тенденції розвитку, свою специфіку. Для мозаїчної постмодерністської хореографії „...властива нова манера руху, пов'язана із сприйняттям тіла як інструмента, що володіє власною музикою” [10; 194].

Найбільш розвиненими в постмодерністській хореографії є тенденції чисто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла (Т.Браун), а також поєднання танцювальної і спортивної техніки.

Виразність, властива експресивній школі сучасного танцю, елементи сюрреалізму й екзистенціалізму, прагнення до синтезу, звернення до історичної та культурної спадщини, вільне використання найрізноманітніших сценічних засобів, притаманні художній манері хореографа, вказують на її близькість до постмодернізму.

Постмодернізм невіддільний також від поширення індустрії масового танцю, що спричинила застосування в хореографії дивовижних неповторних трюків, раніше зовсім не властивих для танцю (такою є, наприклад, постановка „Різоми” О.Залевським).

При цьому все частіше у постановках відчувається недостатність щирості та відвертості – незамінної субстанції мистецтва. На одиницю часу в хореографії нині, на думку А.Рубіної, припадає зовсім небагато смислової інформації [11; 36-37].

Треба відзначити, що у сучасному українському танцювальному мистецтві посилюється тенденція до синтезування елементів класичного, народного, бального, архаїчного та інших видів, що є одним із проявів „цитування” типового у межах постмодернізму. Причому заслуговує на увагу яскраве самовираження з властивою для нього екзистенційною установкою (Я-акція), в діяльності як балетмейстера, так і артиста.

Загалом у хореографії постмодерністський напрям виражений у зверненні до найширших кіл глядачів, що само по собі заперечує елітарність. Інакше кажучи, у постмодернізмі використовуються всі ті прийоми і методи, які добре відомі масовому глядачу. Тим самим митці ніби запитують дозволу у мас на те, аби представити їм деякий новий ракурс відомого явища. Це свідчить також і про те, що головним у постмодернізмі є не творення, а інтерпретація, спосіб представлення.

Подібний підхід, власне, слугує примітивній популяризації, а його головним принципом є загальнодоступність. Унаслідок цього у постмодернізмі яскраві знахідки талановитих митців часто відтісняються на задній план одноденними комерційними поробками. Водночас поки що постмодернізм не загрожує мистецтву повною депрофесіоналізацією, оскільки в ньому ще немає розподілу на елітарне й масове, та й системи навчання в мистецьких школах міцно ґрунтуються на академічних принципах.

Специфіка творчих завдань у постмодерністській хореографії зумовлює звернення до суміжних мистецтв, зокрема до музики (використання принципів симфонічної драматургії, контрапункту та ін.), кіно (накладання сцен, крупний план), скульптури (статичне позування, пластичні образні реконструкції), телебачення (цитування, кліповість, документалізм). Так, постановки багатьох зарубіжних хореографів будуються за принципом хепенінгу, в яких дія розгортається часом залежно тільки від фантазії виконавця.

Художній образ за цих умов часто ґрунтується на принципі конструювання. Замість колишніх метатеорій, штучних схем світоустрою сучасна людина опановує не абстрактні конструкції, сприймає світ таким, який він даний їй у почуттях. З одного й того ж приводу митець створює одну конструкцію, потім другу, і жодна з них на буде найкращою, що претендує на універсальну істину.

Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальне розімкнення, відкритість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим пов'язані принципове відмовлення від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної і небалетної.

Таким чином, постмодернізму в сучасній хореографії притаманне відтворення засобами пластики особливостей типової для даного часу ментальності, звернення до відомих творів, їх цитування та переробка, що мають пріоритет перед створенням оригінальних опусів.

Невід'ємною ознакою постмодерністського мистецтва танцю є орієнтація на самовираження артистів, розкриття творчої особистості.

До рис суто українського художнього постмодернізму, зокрема в хореографії, належать його специфічна екзистенційна чуттєвість, поєднана із цілком конкретною традиційною національною образністю. На відміну від західного типу постмодернізму, де переважають відверто технологічні, раціоналістичні (або ірраціоналістичні) підходи, в українському мистецтві цього напрямку все ще враховуються певні традиції, що приносить цікаві з художнього погляду результати.

Джерельні приписи

1. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem*'93. – М., 1994.
2. Мордовцева Т.В. Грани культуры постмодернизма: опыты метафизики смерти. Internet, <http://humanus.by.ru/studia/postmod.htm/>
3. Гурко Е. Сила и значение: танец с ручкой в руке // Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. – Томск: Водолей, 1999. – С. 50-64.
4. Силичев Д.А. Деррида: деконструкция, или философия в стиле постмодерн // *Философские науки*, 1992. – № 3.
5. Derrida J. *Psychee. Invention de l'autre*. – Р., 1987.
6. Ницше Ф. Танец Заратустры. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – 224 с.
7. Губман Б.Л. Западная философия культуры XX века. – Тверь, 1997. – 330 с.
8. Меднікова Г.С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті неklasичної естетики: Дис... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005.
9. Венедиктова Л. Потрясение. Морис Бежар, Жиль Роман и Н.В.Гоголь. – *Світ мистецтва*. – №10. – 1999. – С. 21-27.
10. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 194.
11. Рубина А. Маршрут особистих вражень // *Світ мистецтва*. – Жовтень. – 1999. – №2.

Резюме

У статті розглядаються особливості прояву постмодернізму в сучасній хореографії. Аналізується стан проблеми на прикладі хореографічних зразків, відтворених відомими майстрами сцени.

Summary

The features of the postmodernism in the modern choreography are considered in the article. The status of the problem is analyzed.

УДК 111.852:[792.54:7.071.2]

А.А. Солов'яненко

ЕСТЕТИКА ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ

Як відомо, естетичні завдання режисури у мистецтві оперної постановки передбачають особливу кваліфікацію, що набувається лише за умови спеціальної підготовки і практичного вивчення особливостей музично-сценічної виразності. Сама ж естетика оперно-сценічного мистецтва ґрунтується на необхідності поєднання усіх компонентів цього, наскрізь синтетичного, жанру та визначається шляхом розкриття специфіки оперного дійства через рельєфний вияв особливостей кожної її складової.

У процесі поєднання усіх цих складових з метою якомога виразніше відтворити музично-сценічний розвиток потребують уваги зусилля вітчизняних майстрів оперної постановки, завдяки

творчим досягненням яких є підстави вести мову про національну школу оперної режисури. Адже в період розбудови української держави, змін у її культурному просторі, трансформації естетичних ідеалів та художніх орієнтирів потребують детального аналізу постановочні форми і методи, стилістика сценічного вирішення, акторські прийоми, особливості трактування музичної лексики та драматургічні концепції.

Синтез мистецтв в оперній виставі – органічна єдність художніх засобів і образних елементів; при цьому провідна роль у виставі традиційно належить музиці. Тривалий процес формування оперного стилю сприяв перенесенні характерних ознак драматичного мистецтва на мову звуків. Набуваючи органічної синтетичності, музика під впливом системи художніх образів інших мистецтв стає повноправним господарем нового художнього виду – опери, яка оперує образами, об'єднаними спільністю задуму, стилю та виконання, але створених за законами різних мистецтв. Опера, за словами В.Конен, шукала свої шляхи, виробляла свої закони, що зовсім не співпадають із художньою логікою театральної драматургії [1; 58].

Необхідність здійснення ґрунтовних мистецтвознавчих і більш широких – культурологічних розвідок у цій галузі закономірно привертає увагу науковців до аналізу творчої діяльності Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка. Тим більше що, попри пріоритет цього закладу в розгортанні мистецьких процесів, що відбуваються в межах вітчизняної оперної культури з погляду жанрово-стильових і репертуарних новацій, залишаються не до кінця з'ясованими окремі моменти взаємодії цих чинників у контексті національного естетичного світогляду й української історії загалом.

Особливо важливим, певною мірою навіть критично вагомим періодом участі Національної опери в національно-культуротворчому процесі, можуть вважатися 90-ті роки ХХ століття, коли практично всі попередні художні здобутки й творчі пошуки театру почали „випробовуватися на міцність” у найнесприятливіших умовах, які склалися для творчого колективу. Наприклад, потребують уваги іманентні обставини відродження національних традицій театральної постановочної школи в умовах збагачення естетичного досвіду забороненими свого часу художніми здобутками минулого та сучасності, їх місця й ролі у світовому мистецькому процесі.

Не можна сказати, що вивчення естетичних основ оперної режисури не привертало уваги вітчизняних та російських мистецтвознавців. Однак, природно, пріоритет у цьому питанні належить практикам. Так, ще за радянської доби чимало українських та російських науковців і режисерів (В.Ванслов, Б.Покровський, Ю.Станішевський, М. Чудновський, Т. Швачко та ін.) аналізували проблему розвитку музично-театральної режисури в українському оперному мистецтві ХХ століття, залучаючи до своїх досліджень значний фактичний матеріал. Зокрема, процес формування оперної вистави, найтонші особливості його режисури ґрунтовно висвітлено у розвідці відомого режисера Б.Покровського („Сотворение оперного спектакля”), де розглядаються особливості оперної естетики, закони сприйняття оперного мистецтва загалом. Розкриваючи „зсередини” природу та закони творення сценічної дії, автор виокремлює низку найістотніших чинників у процесі здійснення оперної постановки, як зразка синтетичного мистецтва.

Особливе місце у праці Б.Покровського відведено проблематиці мізансценічного вирішення окремих сцен вистави. Яскраво й глибоко описуючи цей процес, автор ніби запрошує читача ґрунтовніше заглибитися в історію оперного мистецтва, усвідомити загальні особливості опери як жанру, досягнути її історичне місце у контексті еволюції музично-виконавського мистецтва, детально проаналізувати функції всіх її творців – не тільки композитора та лібретиста, співаків та музикантів, а й режисера-постановника, художника, технічного персоналу тощо.

Подібні питання аналізуються також у роботах В.Фельзенштейна („О музыкальном театре”), В.Ванслова („Опера и ее сценическое воплощение”), М.Каплана („Жизнь в музыкальном театре”) тощо.

У контексті естетичних, історичних й соціокультурних детермінант розвитку української

художньої культури в дослідженні П.Чуприни аналізується діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка, зокрема в аспекті формування нових тенденцій національного оперно-балетного мистецтва в його ставленні до традицій і створенні сучасного репертуару [7].

Інакше кажучи, інтерес до зазначених обставин естетичних трансформацій загалом виявили достатньо багато науковців, що вивчали діяльність Національної опери України в цей період, зокрема, згадані вже Ю.Станішевський, П.Чуприна, Т.Швачко та ін.

У контексті названих вище праць ґрунтовним внеском у дослідження оперної режисури є монографії відомого українського мистецтвознавця Ю.Станішевського „Режисура в сучасному українському музичному театрі” [6], „Оперний театр Радянської України” [5] та „Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність” [4], в яких аналізуються закономірності становлення й розвитку оперної режисури, досягнення майстрів українського музичного театру.

Разом із тим у питанні естетики оперної режисури дослідники ще не досягли визначеного консенсусу, передусім з огляду на принципову різницю в баченні обумовленості її естетичних завдань соціально-психологічними умовами. Спробуємо деталізувати цей момент у пропонованій статті.

Насамперед виходитимемо з того, що самоусвідомлення людини, як суб’єкта естетичної діяльності, відбувається у процесі формування її як особистості в контексті суспільного розвитку. Відтак комплексність підходів в оцінці явищ мистецтва виробляється у людини, у свою чергу, внаслідок напруженої професійно орієнтованої діяльності з естетичного освоєння навколишньої дійсності. А це, природно, передбачає розвиток здатності до суб’єктивного, емоційного оцінювання, що, власне, і є характерною особливістю мистецтва [1; 24]. Виробляючи естетичний смак, здатність відчувати естетичну насолоду в процесі сприйняття не тільки творів мистецтва, а й усіх елементів життя, людина актуалізує свої приховані творчі можливості, особисті здібності й талант, що розкриваються іноді в найнеочікуваніший спосіб. Завдяки цьому відбувається повна реалізація духовно-практичного потенціалу людини в аспекті її взаємовідносин із суспільством та довколишнім середовищем загалом.

На цій підставі можна зробити висновок, що здатність до естетичного бачення людиною дійсності значно підвищує її можливості в оцінці суспільно-історичних процесів, що відбуваються навколо. Проникливість, вміння бачити приховані важелі тих чи тих подій, уміння емоційно налаштуватися чи налаштувати співбесідника на потрібну „хвилю”, властиві інтелектуально розвиненій особистості, виховуються зокрема у процесі художньої діяльності, що викликана прагненням до творчості [1; 213-214]. Відтак естетичний компонент суспільного життя підносить до рангу найактуальніших принцип естетизації сприйняття дійсності; недарма ще у Стародавньому світі, зокрема античній Елладі, талановитих митців вважали посланцями богів і шанували нарівні з коронованими особами.

Поміж тим, естетична практика людського суспільства завжди залежала від способів її матеріального втілення з метою передачі художнього змісту твору.

Для оперного мистецтва, зокрема, це означає вільне користування тим арсеналом художніх засобів сценічної виразності, які оперний режисер обирає з метою якнайповнішого втілення авторського задуму, достеменно точної передачі глядачеві естетичних ідеалів і відчуттів автора оперного твору в усьому їх ідейно-художньому багатстві й розмаїтті.

Загалом майстерність режисера в постановці музичної драми вимірюється тим емоційно-виховним ефектом, який ця постановка справляє на публіку, естетичний (а отже, й моральний) вплив якої сили вона чинить на пересічного глядача. З огляду на це до найактуальніших завдань режисера сучасного оперного театру слід віднести пошук таких методів впливу на слухача, які б забезпечували якнайповніше, якомога більш органічніше сприйняття ним глибинної сутності музичної драми. Останнє, навіть при тому, що оцінюється окремо кожний елемент оперної виразності – музика, спів та гра акторів, художнє оформлення, – є цілковито самостійним художнім явищем. Хоча воно й

обумовлене органічною взаємодією окремих компонентів, проте їх механічне поєднання не дасть бажаного результату. Істинний синтетизм (а в найбільш довершених випадках – синкретизм) оперної драматургії полягає в естетичному впливі абсолютно іншого характеру, особливого, унікального.

Російський театральний режисер В.Мейєрхольд глибоко відчував спорідненість між естетичними законами розвитку музики і драматургії. На його думку, драма належить до сфери мистецтв виражального, а не образотворчого типу, що підтверджує застосовність теорії Вагнера до суто драматичної практики, драматичної дії, яка, подібно до музичної інтонації, має своїм джерелом конфлікт кількох начал, що потребує розв'язання засобами естетичної виразності [3].

Відтак, вважав В.Мейєрхольд, музика є не лише необхідним компонентом драми, а й фактором підготовки глядачів до сприйняття найбільш важливих її моментів. Музика, створюючи мелодичне тло і ритмічний каркас вистави в драматичному театрі стає, таким чином, невід'ємним елементом розвитку драматичної дії, передаючи їй власні естетичні ознаки й механізми емоційно-психологічного впливу на глядача [3].

Відповідно роль драматургії у музичній виставі теж особлива, не достеменно така, як у традиційній драмі. Власне, постановка оперної вистави апіорі передбачає розуміння провідної ролі музичного мистецтва, органічно поєднаного з іншими, які, проте, підпорядковуються йому в головному – передачі художнього задуму твору. Водночас розуміння цього не заперечує можливості акцентуації того чи іншого пластичного, мізансценічного тощо моменту з низки допоміжних мистецтв, що в даний конкретний момент сприяють розкриттю цілісного авторського задуму і, отже, є виправданими з міркувань естетичного гатунку.

Водночас постає питання: при тому що провідна роль у виставі традиційно належить музиці, чи означає це визнання драматургії твору компонентом другорядним, допоміжним? Адже сама музика містить сильне драматургічне начало; більш того, по суті, саме драматургічні закони забезпечують розвиток музичного твору в часі, зумовлюючи, у свою чергу, закони і правила музичної композиції. Тож чи не правильніше було б для режисера покластися цілком на партитуру, в якій, як відомо, „усе написано” й нічого нового вигадувати не потрібно?

Звичайно, таке питання можна вважати напівжартівливим, однак менш риторичним від цього воно не стає. Зазвичай оперні дії відбуваються прописними істинами на кшталт того, що музика і драматургія в опері взаємозбагачуються і надають одна одній нових рис, однак по суті це не зовсім так. Адже драматургія, у свою чергу, – теж мистецтво глибоко синтетичне, залежне від низки допоміжних.

Що ж є вирішальним у питаннях режисури оперного твору в сучасній музично-театральній практиці? Передусім, на нашу думку, це наявний рівень підготовки слухача, рівень його готовності сприймати ті естетичні цінності й настанови, які пропагує оперне мистецтво в сучасному режисерському вирішенні. Зазначений фактор впливу позначається на всіх аспектах постановки вистави: особливостях розвитку музичної драматургії, формування концепції сценографічного вирішення та його локальних проявах, стилістичній трансформації у передачі музично-літературного образу засобами музичного виконання й акторської гри.

До останніх слід віднести, зокрема, окремі виконавські штрихи, деталі фразування, сценічної поведінки тощо, зумовлені не вимогами чи тиском з боку режисера вистави, а професійною підготовкою самого виконавця, його уявою, талантом, власним баченням шляхів інтерпретації певного образу в межах виробленої режисером естетичної концепції. Лише за умови повної співпраці усіх творчих особистостей, причетних до створення оперної вистави, авторський задум отримає адекватне втілення.

Відтак під час знайомства з лібретто, партитурою, текстом твору загалом режисеру потрібно зробити чіткий естетичний наголос на візуальному ряді і на основі подальшого розвитку сценічної дії розставляти пріоритети в арсеналі наявних засобів посилення її виразності. Такий крок є безперечно необхідним з погляду режисера як деміурга у процесі вироблення естетики і стилістики саме цієї вистави.

Найхарактернішою рисою світової театральної естетики XX століття стала поява авторської режисури, коли стиль, лексику й естетичні новації театального процесу стали визначати не літературний текст і драматургія п'єси, а режисерський розпис і драматургія музичної вистави. Відповідно зросли режисерські вимоги до професійної майстерності актора: він мав бути не лише психофізичним засобом створення сценічного образу, а й творцем (під контролем режисера, звичайно) нової театральної естетики, стилістики, лексики, загалом нової театральної образності. Відтак активний розвиток авторського й режисерського театру, особливо потужний у 60-70-ті роки, став визначальним чинником трансформації пластичних рішень, художніх засобів драматичної сцени, її естетики загалом. Вплив цього процесу на музичну режисуру спричинив до вироблення якісно нового сценічного стилю на основі використання та синтезу засобів суміжних мистецтв.

Утім, потрібно наголосити, що в оперному репертуарі вітчизняних театрів останніх десятиліть, поряд із традиційними, часто навіть консервативними за естетичними критеріями виставами, набули поширення експериментальні інтерпретації, що виходять із модних нині модерністських віянь.

Сучасні режисери, балетмейстери, сценографи, співаки й танцівники все частіше схильні використовувати в своїх сценічних інтерпретаціях усе більше прийомів сучасного європейського мистецтва, водночас прагнучи зберегти і збагатити національні театральні традиції, примножити школу вітчизняної оперної режисури досягненнями зарубіжної оперної практики.

Європейський мистецький контекст сприяв безпосередній участі представників національного оперного мистецтва у збагаченні художніх традицій та естетичних принципів оперного виконавства, що надало їм можливість розширювати репертуар і творчі зв'язки. Водночас аналіз стану оперного мистецтва в Україні потребує визнання того факту, що поряд із позитивними тенденціями (відродження національних музично-театральних традицій, організація фестивалів, поступова інтеграція в європейський культурний простір, прем'єри і новаторські постановки класичних опер) у цій сфері нерідко спостерігаються кризові явища, зумовлені передусім складними економічними умовами, незадовільним фаховим рівнем музичної режисури, сценографії, дефіцитом кваліфікованих кадрів, відтоком найталановитіших виконавців за кордон тощо.

За цих обставин репертуар більшості театрів звужується до мінімуму, включає лише найпопулярніші твори оперної класики XIX- початку XX століття, зокрема деяких зразків української оперної спадщини. Годі й казати про постановки опер сучасних українських, тим більше зарубіжних композиторів, адже театри в ситуації елементарного виживання не мають творчих і фінансових можливостей для співпраці з ними.

Не дивно, що для відносної більшості оперних постановок цього періоду справедливий термін „стагнація”. Вони наскрізь традиційні, консервативні й тримаються лише завдяки роботі за інерцією „театральної машини”. У таких проектах не беруть участі запрошені талановиті режисери й виконавці, хоча саме цей чинник найбільше сприяє оновленню естетики й технології творчості. Особливо страждала в такій ситуації система професійної підготовки кадрів для оперних театрів.

Утім, сучасний період розвитку музично-театрального мистецтва в Україні дає підстави сподіватися на краще: на сцену виходять яскраві творчі особистості, виконавці та режисери із власними індивідуальними й самобутніми стилями і манерами формування вистави.

Активізація суспільно-політичного й духовного життя країни значно вплинула на піднесення музично-сценічного мистецтва. У руслі оновлення політичних процесів творчі пошуки митців звільнилися від адміністративного втручання, що позитивно позначилося на сценічно-художній практиці. А повернення табуйованих свого часу імен репресованих майстрів сцени минулих років сприяло практичному використанню їх творчих здобутків, розвитку теоретичної спадщини. Зазначені зміни в суспільно-політичному житті зумовили наповнення вистав новим змістом, що призвело до порушення у художніх творах актуальних суспільних проблем, виведення незвичних сценічних образів та загалом іншого типу розгортання драматичного конфлікту.

Це стало істотним стимулом для поширення нових підходів у творчості театральних діячів, постановку перед ними якісно змінених естетичних завдань, оновлення традиційних форм сценічної виразності, повернення до національних традицій та їх переосмислення.

Водночас аналізований процес ще не став превалюючим у динаміці трансформації фундаментальних основ української оперної режисури. Загалом еkleктичні пошуки в цій сфері представників молодого покоління режисерів дають змогу говорити про пошуки ними власної естетичної лексики, однак принципових відкриттів у цій сфері, явищ кардинального оновлення всього постановочного стилю й самої естетики оперного мистецтва поки що не спостерігається.

Таким чином, сучасна естетика оперної режисури потребує нової форми подачі матеріалу, нового режисерського мислення, причому не тільки в новітньому, а й у класичному репертуарі. Вбираючи і трансформуючи основні вектори й естетичні тенденції художньої культури, її важливі складові, оперне мистецтво має відігравати адекватну роль у культурному поступі суспільства. Це, у свою чергу, передбачає переосмислення режисерами сучасної соціально-культурної реальності, вироблення нових постановочних принципів.

Джерельні приписи

1. Иванов В.П. Человеческая деятельность. Познание – искусство. – К.: Наукова думка, 1977. – 251 с.
2. Конен В. Театр и симфония / Конен В. – М.: Прогресс, 1975. – 402 с.
3. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В двух частях. Часть 1. 1891-1917 / В.Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 352 с.
4. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю.О. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 736 с.
5. Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України / Станішевський Ю. – К.: Мистецтво, 1989. – 264 с.
6. Станішевський Ю.О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Станішевський Ю.О. – К.: Наукова думка, 1982. – 278 с.
7. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): Автореф. дис... канд. мист-ва: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / П.Я. Чуприна; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

Резюме

У статті аналізуються характерні особливості процесу трансформації сучасної естетики оперної режисури.

Summary

The characteristics of the process of the transformation of the modern aesthetics opera direction are analyzed in the article.

УДК 111.852:008

С.В. Оборська

ХУДОЖНІЙ СМАК У ДИЗАЙНІ ЯК МІРА ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

В умовах сучасної цивілізації особливо важливого значення набуває дизайн – найрозвиненіша та найбільш усвідомлена галузь людської діяльності за законами краси поза

мистецтвом. Оскільки естетична діяльність ширша за художню, її результатом стають не тільки твори мистецтва, а й предмети побуту, засоби виробництва тощо.

Дизайн (від англ. design – замисел, проект, креслення, рисунок) – термін, що позначає різні види проектної діяльності, головною метою якої є формування естетичних та функціональних якостей предметного середовища. У широкому сенсі дизайн – вид діяльності, пов'язаний із проектуванням предметного світу. У вузькому тлумаченні – проектування естетичних якостей промислових предметів, проектна художньо-творча діяльність, спрямована на розробку елементів предметно-просторового середовища людської життєдіяльності, які виготовлені індустріально, з високими споживчими властивостями й естетичними якостями. Функція дизайну у цьому контексті – формування гармонійного середовища житлової, виробничої і соціально-культурної сфер [3; 295].

Відповідно дизайнер (англ. designer – проектувальник) – художник-конструктор, спеціаліст із художнього проектування естетичного вигляду промислових товарів, оформлення інтер'єру тощо.

Саме працею дизайнерів створюється увесь предметний світ, у якому живе людина і який Й.-В.Гете вдало назвав „другою природою”: машини, меблі, предмети побуту, одяг тощо. Дизайн моди – мистецтво створення стильного одягу.

Естетичні властивості товару значною мірою впливають на смак покупця, виховують його, формують нові бажання, уявлення, потреби. І саме тут смак сприятиме умінню орієнтуватися в розмаїтті стилів, дотримуватись вимогливості до естетичних та споживчих якостей пропонованих ринком речей.

Сьогодні дизайн є об'єктом пильної уваги вчених. Сучасний інтерес до вивчення цього феномена підготовлений як загальним ходом розвитку філософсько-естетичної думки другої половини XIX століття (У.Морріс, Д.Рескін, Г.Земпер), так і становленням самої проектної практики. Етап нагромадження матеріалу змінився його систематизацією, розробкою методологічних основ [8], що зробило дизайн у 60-і роки минулого сторіччя самостійним предметом обговорення.

Значна роль у вивченні дизайну приділяється філолофсько-культурологічним розробкам у галузі проектної культури, де здійснюється спроба прояснити соціокультурну природу дизайну, особливості його функціонування, досліджувати генезу дизайнерської діяльності крізь призму проектності (О.Генісаретський, А.Камінський, Ю.Легенький, В.Лисенкова, Л.Ткаченко та ін.).

Зв'язок ідеалу та моди розглядає у своєму дисертаційному дослідженні „Мода як естетичний феномен” й Л.Ткаченко. Дослідниця вивчає феномен моди в культурологічному та естетичному вимірах, зазначаючи, що мода без ідеалу втрачає свій стрижень. Втративши ідеал, вона швидко втрачає й міру смаку, краси, культури, соціальності загалом. Мода „омолоджує” ідеал за рахунок занурення у більш архаїчний, глибинний шар культури, який пов'язується з більшою стабільністю і упорядкованістю. Ідеал у світі моди неможливо звести до бажаного зразка; це в більшій мірі є соціально-естетичний вимір одвічного (над цінного в культурі). Дослідниця наводить типологію ідеалів моди в культурі, як от: ідеал-ідеація, притаманний давнім цивілізаціям; ідеал-ейдос (античність); ідеал-синергія (середньовіччя); ідеал-картина (Відродження); ідеал-стильова парадигма (Новий час); ідеал-антисистема (новітній час). Усі ці типи існують у кожній культурі, її світі моди [10].

Естетичний ідеал, як своєрідне „ядро” естетичного смаку, розглядає й А.Камінський [4]. Пов'язаний з естетичним почуттям, естетичний смак є своєрідною формою вияву естетичного в процесі безпосереднього чуттєвого сприйняття і миттєвої оцінки того чи іншого явища. Проте естетичний смак залишається формою вияву естетичного ідеалу не лише в процесі сприйняття естетичних явищ, а й у процесі творення естетичних цінностей. Так, деякі зразки музичної культури, поезії, архітектури стають навіть еталоном краси і захоплюють чимало поколінь людей.

Зважаючи на актуальність даної теми, слід, однак, визнати недостатність розробленості теорії

і історії дизайну в його культурологічному аспекті. Адже розуміння дизайну, як багатоаспектного і поліфункціонального культурного феномена, створює передумови для інтегративного вивчення проектної свідомості в єдності усіх його компонентів – теоретичного, історичного, соціального. Тому метою даної статті є розкриття особливостей прояву проектного мислення в їх єдності.

Незважаючи на те, що дизайн пройшов стрімку еволюцію – від „оформлення речі” до особливого проектного світогляду, орієнтованого на цілісне уявлення про речовий світ культури з позицій його упорядкування і структурування, – вирішальну роль у визначенні його сучасного статусу відіграла ідея художньо-проектної творчості, що ніколи не втрачала своєї значимості в ході історичного розвитку дизайну.

Культура суспільства, що також є свого роду „проектом”, досить жорстко визначає усі можливі види проектування, зокрема і „проектування культури”, виключаючи сваволю усередині культурної проектної дії.

Проектною є та культура, в рамках якої властива їй проектність реалізується свідомо та неухильно, рефлексивно і спонтанно. Проте відокремлення спеціального промислового проектування від виробництва, а згодом дизайну від промислового проектування зовсім не означає, що західна культура, у якій це відбулося, і є проектною культурою. Місце, яке посідає культура в структурі родової мегадіяльності, визначається не співвідношенням між проектом і його реалізацією у виробництві матеріальних благ, а підкреслено проектним характером її вищих духовних цінностей, її ідеалу.

Зміст терміна „проектна культура” осягає комплекс засобів і форм інституціонально організованої проектної діяльності, функціонально пов’язаної із системами управління, планування і є особливого роду виробництвом проектної документації, у мові якої передбачається бажаний результат дій і образ майбутнього об’єкта – речі, предметного середовища, системи діяльності, способу життя тощо [6].

У 80-і роки, в часи примату проектування, коли лідером проектної культури вважався дизайн, склалася філософія проектування, методологія проектування (у редакції спочатку системного, а потім і середовищного). Враховуючи наявність одночасно декількох різних базових типів діяльності, була запропонована концепція проектної культури як особливого рефлексивного пласту розумової діяльності, що надбудовується над різними видами проектної діяльності, де відбувається обмін концептами, процедурами і принципами між різними аспектами проектної культури [2].

Щодо стилю, то його значимість найбільше повно реалізувалася у середовищній парадигмі проектної культури, обумовленій універсальним розумінням основ світобудови і навколишньої природи. При цьому варто наголосити, що поняття „парадигма” (грец. *paradeigma* – приклад, зразок) характеризувало сферу вічних ідей як першообраз, зразок, у відповідності з яким Бог створив образ суцього ще у філософії стародавніх еллінів та Середньовіччя. Термін „парадигма” на сьогодні найвдаліше виявляє своє значення серед світоглядних категорій як загально концептуальна система пояснення світу. Особлива заслуга у використанні та поширенні цього поняття належить відомому американському науковцю Т.Куну, який у книзі „Структура наукових революцій” (1962 р.) тлумачить термін „парадигма” як „...визнані всіма наукові досягнення, котрі протягом певного часу презентують науковій спільноті модель постановки проблем та їх розв’язання” [5; 4]. За допомогою парадигми, як дисциплінарної основи, вчений ініціює осмислення філософської теорії як сукупності знань, методів та цінностей, що поділяються певним колом „членів наукової спільноти” [5; 5]. Запровадження нової парадигми, згідно із Т.Куном, є своєрідним процесом переключення свідомості на принципово іншу систему світобачення, зі своїми оригінальними образами, принципами, мовою, які не перекладаються на інші мови і не розповсюджуються на змістовні моделі, принципово їм несумісні.

Отже, середовищна парадигма припускає перетворення середовища в об’єкт, який, за допомогою підвищення в ньому художньо-образного змісту, повинен сприяти гуманізації, гуманітаризації, екологізації культури на усіх її рівнях – від художнього образу одиничного

виробу до образного змісту системи елементів культурно-побутового призначення в усіх аспектах – від асиміляції досягнень передової технології інженерного забезпечення до нових шляхів відродження народної творчості [1; 6-7].

У сучасній проектно-художній практиці знайшов свій вираз плюралізм стилістичних впливів і естетичних поглядів.

За словником В.Даля, стиль – це образ, смак. У нашому розумінні стиль – це єдність художнього напрямку, гармонійна сукупність рис. Можна визначити стиль епохи, стиль напрямку в мистецтві, архітектурі, стиль окремої людини або її будинку. І якщо стиль епохи чи архітектурного напрямку визначається історичними, економічними і соціальними умовами, то образ самої людини, атрибутів її життя прямо залежать від її смаку (який може змінюватися з віком, способом життя, добробутом); при цьому, власне, стиль залежить від характеру і темпераменту.

Полістилістика відповідно передбачає процес з'єднання художніх стилів як окремих елементів методом осмисленого пошуку і ретельного добору кращих художньо-стилістичних зразків, адекватних для вираження даної проектно-середовищної ситуації [1; 27]. Класицизм, модерн, арт-деко, мінімалізм, хай-тек, кітч (чи кіч), етно, кантрі – це далеко не повний перелік стилів, що існують у сучасному дизайні інтер'єру й архітектури. Вони, у свою чергу, поділяються на кілька напрямів. Припустимо також деяке змішування стилів. Так, у „класичному” інтер'єрі можуть бути присутніми елементи сучасного дизайну; єдина умова – вони повинні бути доречними, гармонійно вписуватися в навколишній простір і підкреслювати індивідуальність господаря [7]. Наприклад, стиль житла орієнтований насамперед на створення комфортного і гармонійного психологічного клімату, а при ретельному доборі усіх складових оформлення може служити своєрідним пасивним психотерапевтом. Тому вибір стильового рішення інтер'єру житлових приміщень – завдання, важливість якого важко переоцінити. Адже від правильно обраного стилю будинку залежать настрої і працездатність його мешканців, комфорт і зручність їх життя. Зупиняючи свій вибір на певному стилі, важливо не помилитися, інакше може статися так, що планування квартири виявиться недостатньо зручним, а деталі – шпалери, меблі, килими, що так подобалися окремо, – зібрані разом, не доповнюють, а суперечать один одному. Отже основне завдання дизайнера – зробити так, щоб в оформленні інтер'єру відслідковувалася загальна лінія, а його окремі елементи гармонійно і природно сполучалися між собою, створюючи цільний образ – певний стиль.

Відтак проектування – особливий тип діяльності, автономний в інтелектуальному і соціально-культурному контексті й характеристичний для сучасного періоду науково-технічного та культурного розвитку.

Психологічний підхід до дизайну інтер'єра будинків і квартир умовно містить у собі дві основні функції. Найбільш поширена і загальновідома гармонізуюча функція, коли обстановка окремої кімнати або всього будинку відбиває темперамент людини, його звички, світогляд і менталітет. Завдання такого приміщення – формувати атмосферу гармонії і спокою. Завдяки оптимальному сполученню відтінків і фактури оздоблювальних матеріалів, а також елементів декору й аксесуарів, інтер'єр відображає смаки того або іншого індивіда адекватно його стилеві життя. Загалом в аспекті дизайнерської справи стиль – це єдність художнього напрямку, гармонійна сукупність рис. Можна визначити стиль епохи, стиль напрямку у мистецтві, архітектурі, стиль окремої людини і її будинку.

Незаперечно, що одним із найважливіших критеріїв естетичної оцінки виробу повинна бути краса і художня новизна, що знаходить своє матеріальне втілення у модних зразках. Ще видатний шотландський мислитель Адам Сміт у своїй праці „Теорія моральних почуттів” (1759 р.) [9] відзначав значний вплив моди як на предмети повсякденного використання (одяг, меблі тощо), так і мораль та мистецтво (музику, архітектуру тощо).

Підтвердженням актуальності вивчення моди в соціології може слугувати той факт, що вже в XIX столітті, з моменту зародження соціології, мода стала предметом дослідницького інтересу.

У жіночій моді XIX століття одяг почав утилітарно наближатися до чоловічого: з'явилися жіночий костюм, дорожнє плаття, плащ від дощу та пильовик, що набули у подальшому значного поширення. Але якщо у Німеччині, Середній Європі та Америці в аристократичних колах найбільше шанувалася жіночий силует бароко „рубенсівського” типу, то у Франції та Англії віддавали перевагу типові стрункої жінки. Відтак мода стала постійним об'єктом вивчення в західній соціології. Серед видатних соціологів, що відводили вивченню моди важливе місце у своїй роботі, можна назвати Г.Тарда, Г.Спенсера, Г.Зіммеля, В. Зомбарта, Т.Веблена, Г.Блумера, П.Бурдьє.

Різниця між двома стереотипами моди формувалася в умовах суперечки різноманітних художніх течій. У Середній Європі великою популярністю користувався австрійський художник Ганс Макарт, засновник однойменного стилю. Квартири багатих підприємців – його прихильників – були обставлені важкими псевдо ренесансними й псевдо барочними меблями з темними картинами у різьблених рамах, вікна затемнювалися важкими плюшевими шторами. Штучні пальми, розкішний посуд доповнювали інтер'єр буржуазних салонів, не обтяжених проявами високого естетичного смаку.

Світ сучасної моди багато в чому глобалізувався й утилізувався. Мода перестає бути своєрідною, що пов'язано, у першу чергу, з прискоренням темпу життя і швидкою зміною вражень, а, отже, справжнім калейдоскопом стилів. За спостереженнями дослідників, формування кожного нового стилю у XX столітті відбувалося приблизно раз на десятиліття. Що ж стосується дизайну одягу і взуття, то в цій сфері зміни відбувалися в середньому раз на рік, і в XXI столітті цей процес дедалі прискорюється. Тому питання власного стилю – це, насамперед, питання індивідуального відчуття особистості.

Якщо є бажання створити тільки свій стиль, а не скопіювати будь-який інший, нав'язаний ззовні, то по-іншому людина й не стане чинити. Тобто індивідуальність – це також і стиль ставлення до певного кола уже наявних речей. Індивідуальність завжди передбачає „пошук себе”, свого зовнішнього образу (стилю), що відображає внутрішній світ, смаки, звички, заняття, інтереси і гармоніює із зовнішніми даними. Смак, що допомагає відрізнити прекрасне від потворного чи вульгарного, завжди глибоко індивідуальний. Більше того, одна й та сама людина, споглядаючи ті самі речі в різний час, сприймає їх дещо по-різному.

Як бачимо, мода й індивідуальність цілком сумісні. Мода полегшує вибір речей пересічної людини з врахуванням її власного, індивідуального стилю.

Сучасні дизайнери працюють, спираючись на дані наукової естетики, що має безпосереднє значення для виховання смаку. Для правильного формування смаку дуже важлива роль художника-дизайнера, модельєра, грамотного стиліста. Витончений смак – результат високої загальної культури особистості, її вихованості.

У формуванні ж суспільного смаку першорядну роль відіграють вишуканий дизайн життєвого простору, стиль поведінки. Цілеспрямовано створювані інтер'єр і навколишнє оточення, навіть окремі жести й деталі одягу використовуються як ознака приналежності до особливо привілейованого кола осіб.

Таким чином, художній смак у проєктній творчості, зокрема у дизайні, формується типологічно закономірно для стану і вимог сучасної культури, які диктують стиль мислення, моду і повсякденну поведінку. Відтак проєктування в дизайні стає засобом оптимізації функціональних процесів життєдіяльності людини, підвищення рівня естетичного осмислення матеріального світу, що оточує її.

Джерельні приписи

1. Барсукова Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма / Н.И. Барсукова; Всероссийский науч.-исслед. ин-т технической эстетики (ВНИИТЭ). – М.: ФГОУ ВПОРГАУ-МСХА, 2007. – 242 с.
2. Генисаретский О.И. Дизайн и культура. – М.: ВНИИТЭ, 1994.
3. Дизайн // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А.И. Кравченко. – М.:

Академический проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2003.

4. Камінський А.Г. Естетика: властивості, явища і процеси. – Тернопіль: Економічна думка, 2003. – 198 с.

5. Кун Т. Структура научных революций. – М.: АСТ, 2004. – 605 с.

6. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика: [Посіб. для худож. та техн. вузів] / Київ. держ. ун-т технологій та дизайну. – К.: КДУТД, 2000. – 271 с.

7. Лисенкова В.В. Соціум та естетична смако-стильова парадигма: Автореф. дис... канд. філос. наук. 09.00.03 / Ун-т внутр. справ. – Х., 1998. – 16 с.

8. Пригорницька А.А. Естетосфера сучасного дизайну: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 16 с.

9. Смит А. Теория нравственных чувств. – М.: Республика, 1997. – 428 с.

10. Ткаченко Л.П. Мода як естетичний феномен: Автореф. дис...канд. філос. наук. 09.00.08 / Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.

Резюме

У пропонованій статті досліджуються особливості прояву художнього мислення засобами проектної культури.

Summary

The features of the display of the art thinking by the means of the design culture are investigated in the article.

УДК 745.04

О.В. Коновалова

АНТРОПОМОРФНІ МОТИВИ В НАРОДНІЙ ОРНАМЕНТИЦІ ПОДІЛЛЯ: ПИТАННЯ ІКОНОГРАФІЇ І СИМВОЛІКИ

Комплексне дослідження антропоморфних мотивів української народної орнаментики невідомо національному науковому простору. Класичною вважається думка про домінування в орнаментиці рослинних і геометричних мотивів. Це дійсно так і спростуванню дана теза не підлягає. Дослідники українського орнаменту протягом кінця XIX–XX століть не звертали увагу на існування антропоморфних зображень, кількість яких дещо менша у порівнянні з іншими мотивами. Але вони існують, більше того, їх присутність в народній орнаментиці окремих регіонів України досить вагома.

Зацікавленість антропоморфними мотивами в Україні з'явилась досить пізно – протягом останніх п'ятнадцяти років, чому сприяла загальна культурна ситуація. Дослідження такого специфічного і вузького напрямку не були актуальними для XIX – першої половини XX століття: вчені і громадські діячі намагались довести лише самотність українського народу. Звідси – зацікавленість побутом взагалі, обрядами, антропологічними особливостями, усім, що відрізняло малоросів від великоросів (про це детально писав ще П.Чубинський в працях, що стали результатом експедиції у Західно-російський край в 1877 р.). У цьому контексті важливим було збирання і збереження орнаменту взагалі, як частини справи з національного самовизначення народу.

Наприкінці XX століття увесь комплекс українських досліджень в цьому напрямі тематично складався з двох аспектів. По-перше, це аналіз антропоморфних зображень орнаментики таких культур, як трипільсько-кукутеньська (Т.Мовша), скіфська (Д.Раєвський), а по-друге – дослідження даних зображень у контексті орнаментальної системи окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва: вишивки (Т.Кара-Васильєва, Р.Захарчук-Чугай), кераміки (Г.Івашків).

На даний час тільки в працях М.Селівачова існує узагальнений аналіз антропоморфних мотивів в орнаментиці, розглядається їх типологія і походження [6].

Складність вивчення цих зображень полягає в широкій амплітуді їх регіонального і видового побутування. Але головною проблемою є відсутність чи незначна кількість речей народного вжитку до XIX століття. Цей факт не дає можливості відтворити етапи існування і розвитку орнаментальних елементів протягом значного хронологічного періоду. Як зазначала Т.Романець: „перш ніж починати пошук ідеологічних коренів тих чи інших мотивів, треба з'ясувати час їх появи в тій чи іншій галузі мистецтва та безпосереднє джерело наслідування” [6; 82]. Відсутність матеріальних зразків не дозволяє відтворювати типологічні ряди, проводити аналогії і, відповідно, робити беззаперечні висновки. Враховуючи ці особливості, сумлінний дослідник повинен розуміти певну гіпотетичність окремих припущень.

Таким чином, актуальність дослідження антропоморфних мотивів української народної орнаментики пов'язана, в першу чергу, з питаннями як мистецтвознавчими, так і культурологічними. Введення до наукового обігу систематизації мотивів з орнаментики декоративно-ужиткових виробів різних регіонів України, аналізу їх походження та існування в народному мистецтві, дозволить стверджувати чи спростовувати їх зв'язок із прадавніми культурами, а відтак поглибити знання про духовну спадщину нашого народу.

Метою статті є узагальнений погляд на проблему генези антропоморфних мотивів народної орнаментики Поділля XIX-XX століть. Саме на Поділлі, в порівнянні з іншими регіонами України, в орнаментиці ужиткових речей знайдено значну кількість зображень людини. В дослідженні з'ясовуються причини такої кількості, аналізується іконографія мотивів і символічний контекст. На даний час – це перший комплексний аналіз регіональної локалізації антропоморфних мотивів, що є складовою ґрунтового дослідження образу людини в національній орнаментиці України.

Означена мета потребує виконання низки завдань, серед яких - визначення певних термінологічних понять (зокрема поняття „антропоморфність” в орнаментиці), відокремлення в цьому термінологічному контексті понять „архаїчний мотив” та „умовно-реалістичний мотив”, розгляд панорами існування означених мотивів в орнаментиці різних видів декоративно-ужиткового мистецтва Поділля.

Більшістю науковців термін „антропоморфний” використовується відповідно до загальнонаукового визначення і не потребує інновацій. Проаналізувавши особливості використання терміну в декоративно-прикладному мистецтві й суміжних науках, пропонується наступне його тлумачення в орнаментиці: антропоморфність – подібність до людської постаті, її відтворення (повне або часткове) з домінуванням елементів людської фігури над рослинними чи тваринними. Що стосується фітоморфних різновидів і їх інтерпретацій, то в разі використання цього терміну необхідні докази у вигляді іншого ґрунтового наукового дослідження.

Але номінація „антропоморфний” не дозволяє розрізняти певні іконографічні характеристики, що існують в орнаментальному зображенні людської фігури. В ході дослідження виявлено дві відмінні групи зображень. Перша іконографічно пов'язана з мотивами орнаментики прадавніх культур (трипільсько-кукутенська, скіфська), друга втілює реалістичний погляд на фігуру людини. Тому в нашому дослідженні пропонується (для відокремлення цих груп) використовувати номінації „архаїчні антропоморфні мотиви” і „умовно-реалістичні фігури”. До першої групи належать зображення, що є домінантою центричної (тип „берегині”) чи симетричної (осьової) композиції і не створюють розгорнуті сюжетні оповідання. Витоки більшості таких зображень пов'язані з дохристиянською іконографією і мають сакральну спрямованість.

Друга група – зображення з реалістично відтвореними складовими – фігурою, статтю, одягом. Термін „умовно-реалістичні” дозволяє відтворити специфіку існування зображень у контексті народного декоративно-прикладного мистецтва, в якому рівень умовності диктується особливостями матеріалу. Поодинокі, чи сформовані у фризову композицію, ці зображення теж не створюють розгорнуті сюжетні сцени.

До дослідження залучаються сюжетні композиції, складовим елементом яких теж є фігура людини. При цьому необхідно зауважити, що використання сюжетних композицій не ставить за мету їх детальний аналіз – класифікацію, дослідження зв'язків із фольклорною творчістю, тощо. Це – завдання наступних досліджень. На даному етапі побудування ряду: архаїка – умовно-реалістичні фігури – сюжетні сцени – є доцільним, адже збирає в єдиному візуальному полі всі зображення людини в народній орнаментиці і дозволяє формувати висновки щодо їх місця і значення в народній орнаментиці України.

Як зазначалось вище, в орнаментиці Поділля антропоморфні мотиви посідають значне місце. Архаїчні зображення знайшли відображення у вишивці, писанках, витинанках; побутові сцени розташовуються на килимах і керамічних виробах (мисках і полумисках).

Територія розповсюдження рушників з архаїчними мотивами – східне Поділля, вузька смуга завширшки 20-30 км уздовж Дністра на Вінничині, головним чином це Ямпільський, Томашпільський, Крижопільський, Піщанський райони [5; 9]. Класичний архаїчний мотив „богині” з птахами в руках відомий за зразком на рушнику кінця XIX століття з села Клембівка Ямпільського району. Дослідники вбачають у ньому запозичення з російської орнаментики, аргументуючи це проживанням поблизу старообрядців.

З другої половини XVIII століття селища в Томашпільському, Немирівському та Кам'янець-Подільському районах Подільської губернії засновувалися філіпівцями (українсько-польська назва – пилипони), що переселялися з російських губерній, тікаючи від релігійних переслідувань [3; 40]. В даному випадку можемо вести мову про пряме наслідування відносно тільки традиційного мотиву „богині” з птахами. В багатьох зразках вишитих рушників існують стилізовані антропоморфні мотиви, що мають чимало відмінностей від російських як в загальній композиції, іконографії, так і кольоровому вирішенні.

Композиційно всі мотиви розподіляються на три групи: до першої належить фронтальне зображення „богині” з птахами, яке є центром композиції вишивки; до другої – узагальнені за силуетом і лаконічні за формою умовно-реалістичні жіночі фігурки, що виконують роль своєрідного „стаффажу” в композиції з домінантою геометричних мотивів. Принцип формування композиції другої групи не характерний для російської вишивки. До третьої групи належить фризові композиції, що мають два різновиди: перший складається з фігурок, зкомпонованих ланцюжком у так званий „хоровод”, другий – із вершників. Кольорова гама вишиваних мотивів формується з зелених, різних відтінків червоних і чорних ниток, на відміну від домінанти червоного в російській вишивці.

Зображення людини зустрічаються і в орнаменталі писанок із Немирівщини (Вінничина), представлених схематизованими постатями у виданні 1899 року з колекції Лубенського музею. Архаїчними рисами позначена бітрикутна жіноча фігура [1, табл. XIV, №15], руки якої спираються на стегна. Червоний колір зображення контрастує з чорним тлом. Інші два зображення [1, табл. XV, №5, 6] виконані в тому ж кольоровому співвідношенні, але створені за допомогою реалістичних деталей, зокрема таких, як орнаментований фартух і квітка в руках жінки, хрестики на шіях.

Поява умовно-реалістичних зображень людини в декорі килимів пов'язана з певним часом і локальною територією. У 1870-ті роки зображеннями людей і жанрових сцен оздоблювали кайму й поля горизонтально орієнтованих східноподільських килимів із рядами „вазонів” або крупних ромбічних фігур. Такі килими створювалися у колишніх Ямпільському, Ольгопільському, Брацлавському, Балтському повітах (нині - південь Вінницької області). Головним чином це зображення кінних і піших військових та людей небагатих прошарків суспільства – селян із домашньою худобою та птицею, скрипалів і лірників, танцюристів, мисливців, шинкарок, що частують військових чи козаків. Важливим елементом композиції окремих килимів є поодинокі зображення жіночих фігур, що розташовані біля вазонів із квітами. Персонажі зображені узагальнено, як того вимагає килимова техніка, але при всьому схематизмі чітко окреслюються елементи одягу, що дозволяє ідентифікувати ту чи іншу постать: „трикутний” капелюх і широкий кафтан капрала, широкі штани, заправлені в чоботи у козака,

спідниця з білою каймою у шинкарки. Але навіть старанно відтворені деталі не дозволяють відокремити сюжетні мотиви в самостійну композиційну сцену і розглядати її як цілком реалістичну. В орнаментальному полі східноподільських килимів рослинні мотиви домінують над фігуративними зображеннями. А домінування декоративної складової над сюжетом є відмінною ознакою творів народного мистецтва в порівнянні з живописними чи графічними зображеннями мистецтва образотворчого.

Так, на каймі килима з с. Осіївка Бершадського району зображено частування козаків; на килимі с. Яланець цього ж району – військо та оркестр; на килимі 1871 року з містечка Бершадь – селян із домашньою худобою і птицею. Майстри в площину килима переносили свою уяву про певний позитив життя, де повинні бути присутні вдале полювання, частування в шинку, веселі музики і танцюристи. Цілком ймовірно, що джерелом для сюжетів названих побутових сцен стали відомі народні картинки з гумористичними назвами („Москаль на турка йде”, „Кози шинкаря на ярмарок ведуть”, „Баба діда чубить”).

Деталізування та намагання реалістичного відтворення фігур людей пов’язано з певними суспільними змінами і загальною тенденцією усього мистецтва другої половини XIX століття. Але побутування як жанрових сцен, так і архаїчних антропоморфних мотивів в ткацтві і вишивці східного Поділля може свідчити про незмінно стійке існування антропосної складової в культурному просторі регіону.

Цю думку підтверджує й існування зображень людини у витинанках. Серед регіонів України, де набуло поширення мистецтво вирізування з паперу, саме Поділля вирізняється наявністю в орнаментиці стилізованих зображень людини [8; 45]. Подібні мотиви зустрічаються у витинанках сіл Вінницької області, південних частин Хмельницької й Тернопільської областей. Багатий матеріал у музеях і приватних збірках свідчить, що вже в першій третині XX століття Поділля було головним регіоном мистецтва витинанки.

Антропоморфні фігури у витинанках відзначаються узагальненістю силуету завдяки

Розділ 3. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

УДК 374:376.130.2

Л.К. Костюк

ГЕОРГІЙ ПЕТРОВИЧ КОСМІАДІ: ЖИТТЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ

XX століття в історії художньої культури посідає особливе місце. Саме у цьому столітті відбулася трансформація предметного мистецтва у безпредметне і народився той феномен, що об'єднав різні мистецькі напрями та окремих особистостей під єдиним дахом. Це – авангард.

Його виникнення в образотворенні спричинене багатьма причинами. Та попри все, як зазначав Й.Хейзинга, „...зростання безпеки, комфорту і можливостей задоволення своїх бажань... відкрило простір для всіх форм девальвації буття: філософського заперечення життєвих цінностей, суто чуттєвого спліну або відрази до життя. З іншого боку, підготувало підґрунтя для загальної впевненості у праві на щастя на землі... Амбівалентний стан, що коливається між насолодою життям і запереченням, є характерним для окремої людини. Людське суспільство, навпаки, приймає його без вагань і з небувалою впевненістю в земному житті як предметі своїх сподівань і діяльності. Скрізь панує справжній культ життя” [1; 295].

Ствердження життя характерне для представників багатьох авангардних течій. Серед тих, що відкриваються, на особнє місце претендує Георгій Петрович Косміаді (1886-1967 рр.) – художник, архітектор, педагог. Через певні історичні перипетії XX століття він постає в історії мистецтва як художник-одинак, сила візуальних рецепцій якого нуртує інтелект, заставляє звертатися до його творчості.

Метою розвідки є виявлення віх життя Г.Косміаді та вписування його творчості в контекст авангардного мистецтва.

Оскільки історія XX століття є предметом уваги науковців, то в окремих дослідженнях, присвячених регіональним аспектам культури, уже порушувалася проблема життя й творчості митця. Педагогічний та творчий спадок Г.Косміаді вивчається рівненськими науковцями О.Прищепою [2], О.Чернюшок [3], О.Юрчук [4] Н.Кожушко [5] та іншими [6].

Завдяки старанням дочки вчителя, Надії Георгіївни, значна частина документів художника повернута до Рівного – в Рівненський краєзнавчий музей [7] і Народний музей історії Рівненської української гімназії [8]. У фондах музеїв зберігається понад 500 документів Г.Косміаді та робіт його рівненських вихованців. Відомості про діяльність освітніх закладів Рівного у 20-30-х роках XX століття, в яких працював вчителем художник, можна віднайти у фондах Державного архіву Рівненської області [9]. Але найбільша частина творчого спадку митця (понад 5000 документів і мистецьких творів) зберігається у Гамбурзі [10].

У 2006 році до ювілею Г.Косміаді працівники РКМ і РУГ підготували проект „Г.Косміаді: мистецтво життєтворчості” [11], в рамках якого експонувалися ювілейні виставки робіт художника та його учнів. Колективом шанувальників творчості художника підготовлений каталог мистецьких робіт, що зберігаються у фондах рівненських музеїв [12]. У березневі дні 2006 року проходили зустрічі художньо-мистецької еліти Рівного з родиною художника, котра завітала в Україну.

У наступному, 2007 році, громадським координаційним центром із вивчення спадщини Г.Косміаді, реалізована акція „Літо у Рівному з Георгієм Косміаді”. В рамках проекту рівнянам запропоновано 3 виставки робіт митця – „Візуальні рецепції Георгія Косміаді” у Першій

Рівненській картинній галереї „Зуза”, „Погляд на землю Георгія Косміаді” у виставковій залі обласної організації Національної спілки художників України, і „Баби Георгія Косміаді” у галереї Олександра Купчинського „Сальвадор Далі”.

Нині колективом дослідників за сприяння Надії Косміаді завершується підготовка збірки документів про життя та діяльність художника. Тут будуть зосереджені не лише документи, що знаходяться в Україні, але й матеріали із власного архіву Н.Г.Саннов-Косміаді, що зберігаються в Гамбурзі (Німеччина). Мовою документів будуть звучати не лише численні свідчення, а й фотографії, афіші художніх виставок і творчих вистав, нагороди тощо.

Хто ж такий Георгій Косміаді, як і чому він з’явився в авангардному живописі ХХ століття і чому його ім’я не вписувалося в контекст мистецтва минулого століття? Адже про нього ще в 1923 році писав польський професор Олександр Прусевич: „Те, що у Польщі подібного вчителя, як професор з Рівного, взагалі немає, що він стоїть на європейському рівні – не потрібно пояснювати.... було б великою помилкою розглядати його надзвичайні здібності тільки на рівні Рівного. Професор міг би навчати і майбутніх вчителів малювання, графіки, де потрібне збудження індивідуальної творчості. Як було б корисно створити школу малювання для населення, де кожен селянин – митець від Бога. Цей рівненський педагог ще б більше підніс їхню творчість” [13].

Родина Георгія Петровича Косміаді сьогодні докладає зусиль для збереження спадщини митця. Із „Записок”, що зберігаються у власному архіві Н.Саннов-Косміаді в Гамбурзі, відомо, що Г.Косміаді мав грецьке коріння. Його дід, Костянтин, народився в Афінах 1817 року. Батько Костянтина був власником пароплавів у гавані Піреус (Афіни). Одним із пароплавів, як представник фірми батька, Костянтин прибув в Одесу. Там познайомився із Марією Садовською, закохався, одружився і залишився в Одесі. Мав турецьке громадянство, однак був православним. Помер в Одесі у 1877 році. Його дружина, Марія Садовська, народилася у Варшаві 1825 року. Католичка. Вони мали трьох дітей: дочку Олександру (1844 р.н.), синів Петра (1848 р.н.) та Анатолія (1856 р.н.). Петро – батько Георгія Косміаді – був механіком, мав власне виробництво в Одесі, одружений з Пауліною Косякіною (1860 р.н.), помер у П’ятигорську. Вони мали 8 дітей, одним із них був Георгій.

Г.Косміаді народився 24 березня 1886 року у м.Нальчик на Північному Кавказі, куди переїхала родина. Упродовж життя він буде пам’ятати вузькі міські вулиці, вкриті килимами, оригінальні кавказькі звичаї, вуличних музик, сірчані бані, ослів і буйволів, навантажених овочами та фруктами, купи баклажанів, кавунів, винограду, яблук, вареної дрібної риби, вино і солодоші. Ці дитячі спогади стануть джерелом його образного мистецького світу.

Освіту Георгій здобув у школі Св.Олександра при вчительському інституті Тифлісу і архітектурній школі в Баку. Художню освіту продовжив у Москві, куди переїхав у 1905 році для роботи в міській архітектурі. Був членом об’єднання архітекторів Москви. Йому довірено архітектурний догляд за Кремлем. Паралельно із справами Георгій Петрович зустрічався з мистецькою елітою та продовжував навчання у відомих живописці В.Серова та М.Хрустова. Спілкується із композитором С.Рахманіновим, який справив на нього незабутнє враження.

Під час Першої світової війни Г.Косміаді став військовим будівельником. За відмінну службу і сумлінну працю 11 січня 1916 року нагороджений орденом Св.Станіслава III ступеня. В силу обставин опинився на Волині. Його, офіцера російської царської армії, призначено начальником VI будівельного загону Всеросійського союзу міст Північно-Західного фронту.

У 1916 році в Рівне із Москви переїжджає його дружина Брігітта-Фріда Федорівна Геерман, коріння якої пов’язані із Німеччиною. Тут, у Рівному, народяться діти Юрій (1917 р.н., прожив неповний рік, похований на кладовищі Грабник), Надія (1923 р.н., проживає у Гамбурзі, неодноразово приїжджала до Рівного), Володимир (1931 р.н., проживав у Німеччині).

Із збережених документів, що знаходяться в архіві Н.Саннов-Косміаді, можна дізнатися про особисті якості Георгія Петровича, як організатора будівельної військової справи. Так, у листі завідувача відділом перевезення хворих і поранених воїнів Московського міського суспільного

управління від 11 березня 1916 року читаємо: „...продуктивність інтенсивної роботи VI загону, бездоганне виконання завдань, своєчасна і обґрунтована здача технічного, фінансового звітів, залежали від технічних знань, організаторських здібностей, акуратності, ініціативи та енергії начальника загону Косміаді, особисті якості якого і уміння забезпечити загін усім необхідним, його здібності орієнтуватися у ситуації, якісно проведені VI загonom роботи – все це поставило загін, ввірений Косміаді, на ідеальну висоту фронтового часу” [14].

Георгій Петрович доклав зусиль для налагодження роботи в Суському лісництві Волинської губернії, під його керівництвом відновлена робота Оржівського лісопильного заводу. Після ліквідації (1918р.) Головного Комітету фронту він залишився у Рівному і прожив тут до 1940 року, тобто до від'їзду у Німеччину, звідки родом була його дружина Брігітта.

Більше двох десятиліть Георгій Косміаді викладав малювання у п'яти рівненських навчальних закладах, де навчалися українські, польські, єврейські, російські та діти інших національностей. Його педагогічний талант проявився в усіх напрямках естетичного виховання – восьмирічній Торгівельній школі, восьмикласному Комерційному училищі, Математично-природничій гімназії, Приватній гімназії з українською мовою викладання ім. Ф.Пекарського, приватній освітній гімназії з польською мовою викладання, Освітній гімназії Російського товариства доброчинності, Єврейській гімназії, Початковій художній школі.

Педагогічну діяльність Георгій Петрович розпочав 1 березня 1918 року як вчитель малювання, креслення і каліграфії у Рівненському восьмикласному Комерційному училищі; вів курси товарознавства, був класним наставником учнів 2-4 класів. У педагогічній роботі акцентує увагу на естетичному вихованні учнів. Документи засвідчують, що 27 липня 1918 року Г.Косміаді, як розпорядник і член Московської студії „Сад Слова”, організовує у Рівному художній захід – „Вечір радості” у старому замку князя Любомирського [15]. Пізніше буде безліч театральних вистав, художніх виставок, творчих вечорів, які сприятимуть формуванню культурно-мистецького середовища міста у міжвоєнних роках.

Варто зазначити, що з перших кроків у Рівному він заявляє про себе як інтелігентна людина, професіонал. Тут, у Рівному проявився не лише його педагогічний талант, а й мистецький і архітектурний хист. На Волині художник зумів реалізувати свої природні здібності, прожити яскраве життя, здобути повагу жителів і авторитет учнів.

По завершенню російсько-польської війни і підписанню Ризького перемир'я на підставі Розпорядження Ради Міністрів Польщі від 08.02.1921 року, у зв'язку з утворенням шкільних органів на території польських земель, Георгій Косміаді призначений вчителем державної гімназії ім. Т.Костюшко.

Оскільки годин малювання у навчальних закладах було обмаль, Георгій Петрович викладає в усіх школах міста. Разом з учнями ставить вистави, малює декорації, ліпить, декламує вірші. Його естетична діяльність стає вагомюю. Про це свідчать численні документи, афіші, подяки, нагороди. Його діяльністю цікавляться у Краківській Академії мистецтв. Його помітили ще 1922 року, коли він експонував у Варшаві виставку учнівських робіт на I Всепольському з'їзді учителів малювання. Тоді ректор Варшавської академії мистецтв проф. В.Ястржембовський відзначав високий рівень учнівських робіт, які засвідчували силу педагогічного таланту Г.Косміаді, його захопленість мистецтвом. У листі від ректорату і професури Краківської Академії мистецтв (07.06.1923 р.) читаємо: „Представлені роботи учнів п.Косміаді ...привертають увагу надзвичайною оригінальністю декоративних мотивів та колористичним розмаїттям” [16].

В одній із газет підкреслювалося, що мистецька професура Польщі завжди висловлювала захоплення майстерністю Георгія Косміаді і як педагога, і як художника [17]. В Рівненському краєзнавчому музеї зберігається лист від 14 липня 1924р. за підписами професорів і ректора Краківської Академії мистецтв, де зазначається: „Величезна кількість учнівських робіт, оригінальність оформлення і колористика свідчать про енергію, працелюбність і педагогічну обдарованість п. Георгія Косміаді; професори, які підписалися, вважають, що розпочата діяльність заслуговує на найбільшу підтримку – особливо з огляду на цікавий своїми

кольорами елемент пограничного мистецтва, присутність якого повністю відповідає традиціям польської культури” [18].

Європейську славу Г.Косміаді здобуває завдяки своїм вихованцям – котрі 1937 року беруть участь у Всесвітній виставці дитячих робіт у Парижі. 67 малюнків, експонованих на виставці, привертала увагу відвідувачів досконалістю рисунку, шляхетністю побудови композиції, відчуттям міри і гармонії в орнаментиці. Учасники виставки були нагороджені Дипломом Паризької Виставки. Варто підкреслити, що за дитячими ескізами декоративно-прикладного характеру, зробленими під керівництвом Георгія Петровича, оздоблюють свої тканини сілезькі ткачі, їх використовують ткацькі мануфактури у Лодзі, Щецині.

1939 рік приніс зміни в територіальний поділ Європи. У Рівне прийшла радянська влада, яка почала цікавитися колишнім офіцером царської армії. Родина художника прийняла рішення про переїзд до Німеччини, де проживали родичі Брігітти. Влітку 1940 р. сім'я Косміаді покидає Рівне. Найкращі роки життя пройшли на Волині. Тут він знайшов себе як митець і визнаний Європою як учитель. Пізніше, у Німеччині, Георгій Петрович часто повторюватиме, що у Гамбурзі він спить, їсть, а душа і думки – у Рівному.

У роки Другої світової війни Г.Косміаді працює оформлювачем сцени у Державній опері та театрі „Талія”. Ця робота дозволяла утримувати сім'ю. Але на полотні просилися образи, що залишилися в душі від Рівного і Волині.

У 1942-1943 рр. у Гамбурзі відбувається низка його персональних виставок. „Гамбурзький щоденний листок” неодноразово подає схвальні рецензії на них, підкреслює колористичне обдарування митця [19].

14 жовтня 1943 року з приводу чергової виставки Георгія Петровича, Хьюго Зікер у „Гамбурзькому віснику” писав: „Він знову зустрічає нас справжнім феєрверком фарб. Як в українському народному мистецтві, з якого черпав натхнення Косміаді, гармонують поруч сяюче червоне і ультрамаринове блакитне, глибоко зелене і оранжеве, і коли до цього додається в кожному певному випадку інший живописний рецепт, здається, що тільки Косміаді знає, як правильно організувати такий шалений контраст фарб. ...Вражаючий прогрес у його роботах, у порівнянні з минулим роком, захоплює і закріплює митця у німецькому культурному житті” [20]. У тому ж 1943 році в берлінській газеті „Нове слово” (№89) відзначався успіх чергової виставки Г.Косміаді у Гамбурзі, де експоновано 84 картини, 39 з яких в перший день були продані [21]. За 27 років перебування в Німеччині художник презентував понад 40 мистецьких виставок, що викликали прекрасне сприйняття і підтримку.

Із творчого спадку (5000 картин) сьогодні переважна їх частина знаходиться у Гамбурзі, де німецькі мистецтвознавці вписують їх у контекст мистецтва ХХ століття. Сотні робіт знаходяться у приватних колекціях. У ході пошукової роботи вдалося познайомитися із колекціонером із Санкт-Петербурга п.Абрамовим, який придбав роботу Георгія Косміаді „Осінь” (1961 р.) на одному із європейських аукціонів. Близько 300 робіт передані дочкою художника Надією Саннов-Косміаді в приватні колекції та музеї Рівного.

Варто зазначити, що рівненська колекція картин дозволяє створити враження про особливості його художньої системи. Відзначимо її інтелектуальність. І як тут не згадати слова іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассет про те, що мистецтво повинно бути втіленням ясності, апогеєм роботи інтелекту. Вони повною мірою характеризують і творчість Георгія Косміаді. Адже образний лад творчого спадку художника організований інтелектуально. Він усталено гармонійний, органічно ритмічний, композиційно виважений, динамічний, глибоко життєдайний.

Друга характерна риса його художньої системи уособлює єдність божественного і людського. Попри те, що сакральна тема звучить не в усіх роботах митця, але присутність Вічності і творіння Божого – Людини – проглядається майже скрізь. Чи мова йде про пейзажний живопис, чи портретний жанр, чи натюрморт. Знаковими у цьому зв'язку є роботи „Куточок для молитви” (1942р.), „Дівчина в очікуванні” (1948р.), „Монастир у лісі” (1950р.), „Погляд

на сільську землю” (1952р.), „Два хрести біля ставка” (1952р.), „Після розп’яття” (1954р.), „Пасхальне богослужіння” (1958р.), „Великодня ніч” (1962р.), „Моя дівчинка” (1963р.) „Білі свічки” (1963р.) тощо.

Серед цих робіт доцільно звернути увагу на картину „Погляд на сільську землю”, де закодований резервуар людської пам’яті, що приймає на себе промінь світла в образі Собору, концентрує масштабність творіння Божого – Природи, утворюючи той мистецький часопростір, у якому в глядача народжується відчуття присутності Людини, наповненої благодаттю. Пластика письма художника урівноважена елементами композиції та гармонією пастельних кольорів. На полотні немає нічого зайвого чи випадкового: все доцільно і зважено, логічно і асоціативно, продумано і організовано в завершальний пучок енергії – художній образ „погляду на землю”.

В образотворчій системі Георгія Косміаді слушно підкреслити вражаючу магічність простоти композицій, як ознаки художньої міри митця. Ця делікатність особливо відчутна у роботах „Останні піхти” (1945р.), „Озеро” (1946р.), „Українські хати” (1951р.), „Гамарня” (1952р.), „Час для чаювання” (1956р.), „Випрана білизна в саду” (1959р.), „Кавказ” (1967р.). Вираження сюжетної лінії в архітектонічній співрозміреності і узгодженості з колірним і тональним діалогом, підкреслюють вишукану манеру його письма.

Удосконалюючи свою майстерність, Г.Косміаді прийшов до власного колористичного бачення світу. Ретельно вивірені митцем сполучення пастельно-серпанкового зі спалахами бурштинового визначають пластичну осмисленість і конструктивну логіку картин, запам’ятовуються і хвилюють душу. А яскраві колірні акценти, розставлені художником здебільшого в натюрмортах, портретних і жанрових монотипіях, пробуджують архетипні асоціації. Разом із тим, Г.Косміаді – віртуоз чорних напівтонів. Колір в його роботах можна порівняти з музикою С.Рахманінова: „Блакитна імла” (1948р.), „Жовтий натюрморт” (1953р.), „Зелені куполи” (1958р.), „Червоне небо” (1966р.), „Ліловий схил” (1966р.), „Сині дерева” (1966р.), „Оливковий гай” (1966р.).

Художні полотна Г.Косміаді – свідки мислення митця, що підтверджують багатогранність таланту. В своїх роботах, написаних на чужині, художник продовжував мислити Волинню, барвистістю народного слов’янського мистецтва, вишуканою художньою орнаментикою знаків. Це дозволило йому не ностальгувати, а творити. Він залишався вірним ідеї митців-одинаків авангардного мистецтва – писати і стверджувати життя, як воно є. Відірваний від рідної землі обставинами складного ХХ століття, Г.Косміаді зумів створити багату у візуальному й інтелектуальному плані художню систему, що підготувала ґрунт для духовного полілогу мистецтва ХХІ століття.

Джерельні приписи

1. Хейзінга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. – М., 1992.
2. Прищеп О. Г.Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917-1920 рр. // Наук. зап. Вінницького держ. пед. ун-ту ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. Випуск XI. За мат. II Міжнар. наук. конф. „Національна інтелігенція в історії та культурі України у ХІХ-ХХІ століттях”. 26-27 жовтня 2006 року. – Вінниця, 2006. – С. 166-170.
3. Чернюшок О. Художньо-педагогічна спадщина Г. Косміаді: погляд сучасності // Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації. Матеріали ІІІ Всеукр. наук.-метод. конф. 18-20 травня 2006 року. – Рівне: РДГУ, 2006. – С. 162-164.
4. Юрчук О. Естетичний Гурток Георгія Косміаді в Рівному // Наук. зап. Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск IV (Матеріали наук. конф. 25-26 жовтня 2006 року). – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 229-232.
5. Кожушко Н. Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр. // Наук. зап. Рівненського краєзнавчого музею. Випуск V (190 років від дня народження Миколи Костомарова).

– Рівне: Перспектива, 2007. – С.53-55.

6. Тарасевич Н. Від гімназії до гімназії. Сторінки історії Рівненської української гімназії // Шкільний світ. – 2003. – № 43. – С. 7-9; Шлапак Л., Тарасевич Н. Мистецтво життєтворчості // 7 днів. – 2006. – № 13-14; Гриб В. Доробок Георгія Косміаді – мистецький великдень // 7 днів. – 2006. – №13; Костюк Л.К. Діяльність Георгія Косміаді в навчальних закладах Рівного у 20-30-х роках ХХ століття: вивчення спадщини художника і педагога // Педагогічне мислення в контексті теоретико-методичної спадщини А.С. Макаренка і сучасна педагогіка. Тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (27-28 бер. 2008 року, м. Рівне). – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 167-170.

7. Фонд Георгія Косміаді // Рівненський обласний краєзнавчий музей. – Інв. № 11436.

8. Архів Георгія Петровича Косміаді // Народний музей історії Рівненської української гімназії.

9. Державний архів Рівненської області. Ф. 30, оп. 2; ф. 543, оп.1.

10. Власний архів Н.Г.Саннов-Косміаді // Ательє Георгія Косміаді. Гамбург. Німеччина.

11. Шлапак Л., Тарасевич Н. Мистецтво життєтворчості // 7 днів. – 2006. – №13-14;

12. Георгій Косміаді. Каталог художніх робіт із фондів Народного музею історії Рівненської української гімназії та Рівненського краєзнавчого музею / Укладачі: Н.Р. Тарасевич, Л.К. Костюк, Л.В. Шлапак, О.А. Бурець, Ю.Є. Климюк. – Рівне: Бліц, 2006. – 311 с.

13. Прусевич О. Виставка малюнків учнів державних гімназій з Рівного та Луцька // Волинський щоденник. – 1923. – № 12.

14. Лист відділу перевезення поранених і хворих воїнів, від 11 березня 1916 р. Московське міське громадське управління // Власний архів Н.Саннов-Косміаді. – Гамбург. Німеччина.

15. Афіша художнього вечора від суботи 27 липня 1918 року // Власний архів Н.Саннов-Косміаді. – Гамбург. Німеччина.

16. Лист професури і ректора Краківської академії мистецтв від 7 червня 1923 року // Власний архів Н.Саннов-Косміаді. – Гамбург. Німеччина.

17. Отличіє русскаго художника-педагога // Власний архів Н.Саннов-Косміаді. – Гамбург. Німеччина.

18. Лист професури і ректора Краківської академії мистецтв від 14 липня 1924 року // Фонд Георгія Косміаді. Рівненський обласний краєзнавчий музей. – Інв. № 11436/363.

19. Максиміліан Рое. Гамбурзькі виставки // Гамбурзький щоденний листок. – 1942. – 26 листопада; Максиміліан Рое. Мистецтво і знання // Гамбурзький щоденний листок. – 1943. – 14 жовтня та ін.

20. Хьюго Зігер. Зачарування кольором // Гамбурзький вісник. – 1943. – 14 жовтня.

21. Виставка картин Г.Косміаді // Нове слово. – 1943. – № 89.

Резюме

Георгій Косміаді – художник і педагог – ім'я якого вписується в контекст історії мистецтва ХХ століття. Його художня система глибоко інтелектуальна, уособлює єдність божественного і людського, характеризується магічною простотою композиції і вишуканістю колористичного бачення світу. Мистецька спадщина Г.Косміаді складає понад 5000 полотен.

Summary

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бермес І.Л. – кандидат мистецтвознавства, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

Бернадська Д.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

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

Виткалов С.В. – студент Рівненського державного гуманітарного університету.

Горбач С.В. – аспірант, старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки.

Граб О.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.

Гнатишин О.Є. – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

Дункевич С.Г. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Кримського університету культури і мистецтв.

Ікітян Л.Н. – аспірантка Таврійського національного університету ім. В.Вернадського.

Костюк Л.К. – кандидат історичних наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.

Крайлюк Л.В. – здобувач Львівської національної академії мистецтв, викладач Рівненського державного гуманітарного університету.

Карпова Л.О. – кандидат педагогічних наук, професор Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений працівник культури України.

Карась Г.В. – кандидат педагогічних наук, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Кравченко Я.О. – професор Львівської національної академії мистецтв.

Коменда О.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Коновалова О.В. – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського.

Мандзюк Л. – (Харків).

Мозговий М.П. – народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Оборська С.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Охманюк В. – концертмейстер кафедри музичних інструментів Волинського

національного університету ім. Лесі Українки.

Павлюк Т.С. – кандидат мистецтвознавства, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Процик Л.Л. – кандидат історичних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Прокопчук І.Ю. – аспірантка Львівської національної академії мистецтв.

Снитіна В.О. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Солов'яненко А.А. – народний артист України, кандидат мистецтвознавства, художній керівник Київської національної опери України ім. Т.Шевченка, Генеральний директор ДП „Мистецтво України”.

Трофімчук О.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.

Ущипівська О.М. – кандидат мистецтвознавства, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Цейко Н.О. – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Шевчук Д.М. – кандидат філософських наук, старший викладач Національного університету „Острозька академія”.

Шевчук К.С. – кандидат філософських наук, старший викладач Рівненського державного гуманітарного університету.

ЗМІСТ

В.Г. Виткалов. Вітчизняне мистецтво в добу глобалізаційних змін	3
--	---

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

В.О. Снитіна. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму	6
З.Г. Ядловська. Скрипка в музичному побуті українців XVIII – початку XIX століття	10
Л.Л. Процик. Український театр 20-х років XX століття в структурі ідейно-політичних процесів.....	15
Л.В. Крайлюк. Полістилізм прикладної графіки Ніла Хасевича: особливості прояву у 30-х роках XX століття.....	20
І.Ю. Прокопчук. Кубофутуристичний портрет в українському мистецтві першої третини XX століття	29
О.В. Граб. Естетичне переосмислення фольклорних джерел в образотворчій спадщині Галичини кінця XIX – першої третини XX століття	34
Я.О. Кравченко. Школа Михайла Бойчука – від „неовізантизму” до „українського монументалізму” (1910-1937 рр.)	41
Л.Н. Ікітян. Творчість Леоніда Андреева в контексті культурно-мистецьких реалій сьогодення.....	46
Л. Мандзюк. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен	50
М.П. Мозговий. Історіографія проблем розвитку української пісенної естради.....	54
Л.О. Карпова. Мистецтво в просторі вільного часу	59
Г.В. Карась. Роль молодіжних організацій західної діаспори у збереженні національної музичної культури: історико-культурний контекст	64
С.В. Виткалов, О.В. Граб. Кіномистецтво та художнє фото сучасної Рівненщини: погляд на проблему крізь призму періодичної преси.....	70

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Д.М. Шевчук. Проблеми культурної ідентичності в Україні й культурний проект Європи.....	76
К.С. Шевчук. Гіперреальність або вплив мас-медіа на зміни у культурі постмодерного суспільства	80
О.Є. Гнатишин. Філософсько-музичні підходи українських музикознавців до формування концепції рецептивної естетики	88
О.М. Ущанівська. Втілення ідей нової релігійності у творчості молодих українських композиторів (на прикладі „Requiem-quartet” Є.Петриченка)	93
Н.О. Цейко. Солоспиви Віктора Герасимчука на вірші Лесі Українки з циклу „Хвилини”: проблема музично-поетичного діалогу	99
О.І. Трофимчук. Варіаційні форми в обробках народної музики.....	106
О.І. Коменда. Жанрово-стилістичний дискурс „Двох хорів rustico” Віктора Тиможинського.....	115
В.Охманюк. Етнокультурний код балад черкаської Звенигородщини (за матеріалами експедицій О.Ошуркевича)	133
С.В. Горбач. Трагізм образу козака в оригінальних хорових творах Б.Лятошинського	143
І.Л. Бермес. Хоровий спів як виховний засіб: теоретичний аспект	148

Т.С. Павлюк. Бальний танець у контексті хореографічного мистецтва	154
С.Г. Дункевич. Стилiстичнi характеристики української сценічної хореографії	159
Д.П. Бернадська. Особливості прояву постмодернізму в сучасній хореографії.....	164
А.А. Солов'яненко. Естетика оперної режисури	168
С.В. Оборська. Художній смак у дизайні як міра естетичної культури.....	173
О.В. Коновалова. Антропоморфні мотиви в народній орнаментіці Поділля: питання іконографії і символіки.....	177

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Л.К. Костюк. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи.....	184
Відомості про авторів	190

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Збірник наукових праць

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 14

Упорядкування та наукове редагування *Володимира Виткалова*

Комп'ютерний макет – *Л. Федорук*

Комп'ютерна верстка – *Л. Федорук*

Підписано до друку 28.11.2008 р. Замовлення № 62/1.
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 14,4. Наклад 100.

Видавничі роботи: ППДМ

свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, м.Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології. Тел. (0362) 22-20-32

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап.
Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.14. – Рівне: РДГУ, 2008. – 193 с.

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

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

ISBN 978-966-8424-76-2

ББК 63.3(4Укр)-7

УДК

94(477)