

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 16. – Рівне: РДГУ, 2010. – Т. 1. – 236 с.

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

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 4 від 26 листопада 2010 р.)
Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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

ISBN 978-966-8424-76-2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2010

УДК 7(477)(091)

В.Г. Виткалов

МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНИ В НАУКОВОМУ ВИМІРІ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Випуск 16 (том 1) збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки РДГУ продовжує практику попередніх наукових збірників і розглядає культурно-мистецькі процеси, що відбувалися на українських теренах упродовж значного історичного відтинку.

Серед матеріалів Розділу I. «Історико-мистецька спадщина України» – наукові розвідки, спрямовані на висвітлення стану музичної (церковної) освіти середини XVI – XVIII століть (О.Стріхар), акцентуючи увагу на ролі братських шкіл, Острозькій слов'яно-греко-латинській академії, в якій відбувся «процес адаптації новогрецького і новоболгарського наспівів», що стимулював формування вітчизняного (київського) церковного співу, поширеного згодом у якості гласового та партесного й на інших теренах.

XVIII століття принесло на українські землі ще одну форму мистецького життя, сформованого під впливом петербурзької дворянської культури – кріпацькі театри драматичного та оперного мистецтва (в садибах Д.Ширая, Д.Трошинського, братів Галаганів, П.Румянцева-Задунайського та ін.), виникнення яких пов'язано з діяльністю відомих українських громадських та культурних діячів – І.Крилова, Г.Квітки-Основ'яненка та ін. Їх репертуар (на підставі авторського аналізу фамільних бібліотек), форми роботи, причини подальшого занепаду музичного маєткового побуту під впливом реформи 1861 року та вплив цих видів культурної діяльності на формування міської культури, професіоналізацію мистецького життя на українських теренах, як і становлення акторського мистецтва загалом, розглядає у своїй розвідці О.Ізваріна.

Музична поп-культура – ще одна актуальна проблема, різні аспекти якої розглядаються у багатьох випусках аналізованого наукового збірника. На цей раз зацікавлення автора (В.Плахотнюк) викликає феномен поп-культури в контексті мегакультурних реалій здійснення сценічних форм образності – естради, шоу-бізнесу, поп-арту, пост-культури. Особливий акцент зроблено на сучасних формах презентації музичної поп-культури.

Еволюція народного інструментарію є однією із тих проблем, інтерес до розробки якої залишається сталим у наших збірниках. Її вектор достатньо широкий – від специфіки регіонального виконавства на народних інструментах до витоків та еволюції музичного інструментарію загалом, характеристики найбільш відомих носіїв цієї традиції. Адже увага до минулого й надалі є важливим чинником культурного розвитку. У даному випадку причини виникнення й подальшої еволюції на шляху вдосконалення кобзи та бандури, їх ролі в українському мистецькому просторі складає предмет вивчення Т.Сідлецької.

Чималий обсяг матеріалу аналізованого збірника присвячений культурно-мистецьким процесам, що відбувалися у XX столітті, оскільки цей період, незважаючи на близькість у часі, й надалі залишається найменш вивченим. Особливо це стосується регіональної проблематики в усіх її вимірах.

І.Ян аналізує музичне життя Харкова кінця XIX – 20-х років XX століття. Саме тоді у цій столиці Слобожанщини активізувалася діяльність мистецьких товариств – аматорів інструментальної (кер. – Н.Куплеваський), хорової музики (кер. – М.Тихонов), Музичного гуртка (кер. – П.Кравцов), як згодом і «Філармонічного товариства ім. М.Римського-Корсакова», що розширили можливості концертного музикування. Широкі контакти місцевих митців із представниками Російського імператорського музичного товариства сприяли заснуванню в місті музичних класів, а згодом – музичного училища, музично-драматичного інституту, приїзду до Харкова видатних музикантів: К.Ігумнова, Ф.Шаляпіна, Т.Руффо, Г.Венявського, П.Сарасате, Ф.Крейслера та провідних зарубіжних мистецьких

колективів із Брюсселя, Москви, Праги тощо. Під їх впливом зріс професійний рівень місцевих митців, зародилася практика публічних музично-просвітницьких лекцій, народних читань, загальнодоступних концертів, а також розширилася кількість мистецьких аматорських колективів, що дало змогу залучити до вивчення, а згодом і пропаганди музичної культури, широкі верстви населення і значною мірою піднести їх загальний культурний рівень. Це, у свою чергу, сприяло заснуванню державної консерваторії, що перетворила місто у центр професійного музикознавства.

Автор аналізує витоки аматорства, що знайдуть своє широке втілення у наступний історичний період, а також роль Російського імператорського музичного товариства (ІРМТ) у справі становлення професійної музичної освіти; доводить, що професіоналізації музичної культури міста значною мірою сприяли концерти видатних музикантів, що відбувалися за сприяння ІРМТ.

Традиційно у наших збірниках увага приділяється аналізу культурно-мистецького процесу Західної України, яка являє надзвичайно потужний у мистецькому контексті терен в усіх його формах, вимірах та історичних періодах. Тут завжди знаходили поле для своєї творчої самореалізації десятки митців із країн Європи, поступово перетворюючи край у центр функціонування інокультурних мистецьких традицій. Не є виключенням і цей випуск.

У першій третині ХХ століття Львів являв собою центр мистецького життя, особливо хорового. Саме тоді у цій столиці Галичини виникають чимало об'єднань, що ставили за мету підвищити рівень духовності населення, вплинути на його національну свідомість. Серед них – десятки чоловічих хорових товариств, що активізують музичний простір міста – Польське співацьке товариство «Ехо», Львівський академічний хор «Бандурист», «Хор легіонерів», співацьке товариство «Арфа», хор медиків ветеренарії тощо, що стимулювали не лише використання класичного хорового репертуару, але й залучили до його творення місцевих композиторів, спонукали появу нової генерції диригентів, здатних очолити ці мистецькі осередки. Реконструкцію мистецького життя Львова зазначеного вище періоду, виявлення взаємозв'язків різних культурних та національних середовищ у хорових колективах та розкриття простору українського етнічно-культурного життя загалом, намагаються здійснити дослідники М.Ферендович та М.Ясінський.

Подібне завдання (утім, на прикладі регіональних досліджень Південно-Західної Волині) розв'язує і О.Легкун, залучаючи у підтвердження значний документальний матеріал польськомовних джерел. Автором реконструюється тогочасний стан музичної культури Кременеччини, виявляється роль культурного середовища міста у формуванні мистецьких колективів, їх репертуарі, діяльності іноземних музикантів-педагогів, етапи викладання дисциплін «Церковний спів», «Музика» тощо у навчальних закладах краю – Кременецькому комерційному училищі, Дедеркальській вчительській семінарії, Острозькому жіночому училищі ім. Д.Блудова та ін.

Еволюцію жанру української фортепіанної музики кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, її стилістико-формотворчі особливості та вплив на вітчизняну мистецьку практику російської виконавської школи Москви і Петербургу аналізує Л.Свірідовська.

Навчальні мистецькі заклади Західної Європи завжди відігравали значну роль у становленні професіоналізму вітчизняних митців. Це особливо помітним стає наприкінці ХІХ століття, коли на авансцену культурного життя вийшла оновлена Краківська академія мистецтв, у якій майже одночасно сформувалося покоління вітчизняних митців, що справили значний вплив на українське образотворення – Т.Копистянський, І.Труш, М.Сосенко, О.Курилас, А.Манастирський, О.Новаківський, М.Бойчук та ін. Реформа цього закладу під впливом діяльності нового керівника – Я.Матейка і групи його послідовників – Я.Мальчевського, С.Виспянського, Ю.Мегоффера, С.Войткевича, а також розкриття взаємозв'язків українського мистецтва із загальноєвропейським малярським середовищем – складає суть наукової розвідки Л.Черній.

Цю думку, утім стосовно галицької композиторської школи та впливу на її становлення

визначних діячів Праги (Л.Яначек, В.Новак, Й.Сук, З.Неєдли), розширює С.Бедакова, акцентуючи увагу на творчому середовищі міста та тій ролі, яку згодом виконували вихованці «празької школи» (Ф.Стешко, С.Туркевич, З.Лисько, В.Барвінський, Ф.Якименко та ін.) у подальшому ознайомленні європейських музичних кіл з українською музичною спадщиною.

Серед різних форм вивчення особистості митця достатньо оригінальною є, як відомо, епістолярна спадщина, оскільки саме вона дає змогу побачити людину у різні періоди її життя, в різних соціально-психологічних станах, відзначити її пріоритети, звернути увагу на чимало подробиць у характеристиці особистості, які в інший спосіб не можливо було б побачити. Важливість цієї інформації цікава ще й тим, що подібний вид спілкування сьогодні фактично відійшов у минуле і не дає змоги сформувати повноцінний творчий портрет художника.

Непересічна особистість українського музичного простору Західної України першої половини ХХ століття – Василь Барвінський – стає предметом такого дослідження у Р.Варнави в контексті його психолого-вікових особливостей.

Значний обсяг матеріалу збірника присвячений також проблемам розвитку сучасного мистецтва, не оминаючи питань функціонування «українського образотворчого примітиву» (М.Дресвянникова), глобалізаційних викликів сучасності стосовно культурної сфери (С.Чернецька), самовизначення українського мистецтва та змін уявлення про принципи виявлення самобутності вітчизняної мистецької практики (Н.Негода), а також форм побутування окремих його видів на регіональному рівні (О.Стебельська), дослідженні філософсько-світоглядних проблем у контексті діяльності дизайнерів одягу (Л.Дерман), екодизайну як напряму дизайн-діяльності (В.Сьомкін) та рисах античного стилю і його проявах у сучасній українській моді (О.Грантовська).

Матеріали розділу II. «Теоретико-мистецькі аспекти української культури» також охоплюють достатньо широку проблематику, утім серед якої чи не найбільший обсяг посідають питання інтерпретації класичної музичної спадщини (С.Соланський, О.Гнатишин, Т.Зінська). Акцентується увага на розкритті сутності виконавської школи як культурної традиції, мистецького феномену; визначено специфічні особливості окремих регіональних інструментальних шкіл – Одеської, Донецької, Львівської, Київської та ін. (Т.Зінська); розглядаються науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології з метою виявлення їх взаємопов'язаності, що разом із започаткованими С.Людкевичем підходами творить системну цілісність національного за своїми рисами погляду на згадане явище (О.Гнатишин); аналізуються кращі інтерпретації клавірної музики Й.С. Баха представниками Львівської фортепіанної виконавської школи, в якій переплелися піаністичні традиції віденської, чеської (В.Курц), російської, в особі представників Московської (Л.Уманська, В.Задерацький), Ленінградської (К.Донченко), Київської (О.Ейдельман) піаністичних шкіл. Наголошено на фундаторах галицької інструментальної школи – Ф.К. Моцарті та К.Мігулі (здобутки яких неодноразово розглядалися на сторінках цього збірника).

Автор (С.Соланський) чималу увагу приділяє питанням мистецької інтерпретації клавірної музики Й.С. Баха представниками галицької школи, починаючи від В.Бажейка й В.Барвінського до Л.Колесси, Р.Савицького, М.Крушельницької, О.Криштальського та їх не менш знаних учнів.

Подібну думку, однак у руслі європейських звукових систем та звукової естетики ХVІІІ століття (на прикладі «Добре темперованого клавіру Й.С. Баха»), розробляє й Д.Титенко, заглиблюючись у питання сутності темперації та її трактування і застосування в історичній ретроспективі, підводячи під нього певну філософську базу.

Безперечно, що запропоновані розвідки стануть відкриттям для значної кількості музикантів-інструменталістів і вплинуть на подальші наукові пошуки у царині інструментального виконавства.

Ще одна дослідниця (О.Величко) аналізує працю представника європейського музичного Просвітництва – Леопольда Моцарта (*Versuche grundsliche Violinschule Auspurg: Gedruck bei Johan Jacob Lotter, 1756. – 264 s.*) у контексті підготовки музиканта-інструменталіста.

Майстри модерну ХІХ – початку ХХ століття, як відомо, відродили чимало забутих галузей і технік мистецької діяльності: фреску, мозаїку, інкрустацію, розписне скло. Синтез мистецтв став центром стильової програми і в Україні зазначеного вище періоду. Модерн запропонував й нові принципи ансамблевості в архітектурі; утвердився дизайн як особливий вид проєктувальної діяльності, покликаний конструювати нові естетичні і функціональні якості предметного середовища. Тож, взаємодія двох дизайнерських тенденцій у світі на зламі ХІХ-ХХ століть: інтернаціонально орієнтованих та регіонально-національного спрямування розглядається у статті С.Оборської.

Серед іншої культурно-мистецької проблематики, що викликає зацікавлення авторів цього розділу – художній образ та особливості відображення в ньому об'єктивної реальності (І.Андропова); атрибутивні ознаки видовищної культури, що є засадничими для формування естрадного синтезу мистецтв (О.Гончарук), явище музичного нонконформізму на прикладі хорового мистецтва 70-80-х років ХХ століття (на підставі аналізу культурологічних і музикологічних досліджень) (Н.Кречко), традиційні види оздоблення поліських народних сорочок – ткацтво і художня вишивка та їх орнаментальні ознаки, що відображають світоглядні, етнокультурні й естетичні уявлення мешканців краю (Г.Вахрамеева), як і художні тканини Рівненського Полісся кінця ХІХ-ХХІ століть в історіографії (І.Локшук).

Питання історико-культурного і мистецького осмислення розвитку храмового будівництва, як і його сакрального наповнення, потребує у зв'язку із сучасними процесами національно-культурного відродження, особливої уваги. Цікавими у цьому плані є й дослідження дерев'яних зрамів Волині ХVІІІ ст. (Ю.Шеломанова-Булавка) та унікального аналоя початку ХVІІІ ст. із зображенням життя св. Миколая. На основі стилістичного аналізу живописних зразків цього аналоя автор (Я.Бондарчук) доводить, що авторство цієї пам'ятки належить митцям Острозької іконописної майстерні.

Процеси національно-культурного відродження України, особливо на початку ХХІ століття, значною мірою стимулювали художній рух невеликих західноукраїнських міст, чия культурна діяльність у попередній період не вирізнялася особливою активністю. Рівненщина не є виключенням у цьому контексті. Утім, сьогодні край є центром проведення понад 10 міжнародних та всеукраїнських фестивалів («Древляньські джерела», «Коляда», «Великодні пісенспіви», «Котилася торба...» (дитячий фольклор), «Весняні дзвіночки», «Тарас Бульба», «Дивовижний світ органа», «Перлини сезону», всеукраїнського Конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах ім. В.Старченка та ін.), всеукраїнських науково-практичних конференцій з культурно-мистецької проблематики і ще багатьох регіональних та обласних мистецьких зібрань – «Висока муза», «Музейні, «Замкові» гостини» (м. Рівне, м. Острог), «Бурштиновий шлях», «Дерманський світільник» (Рівненський), дитячий фестиваль патріотичної пісні (Млинівський), «Красносільські вітряки» (Гоцанський р-ни області) тощо.

Залишається привабливим наше місто і для фахівців та поціновувачів сучасного образотворення, хорового виконавства, художньої фотографії, принаймні багаторічні міжнародні зібрання Осіннього Салону, всеукраїнські конкурси хорового виконавства та «Фотовернісажі на Покрову», що стали традиційними у волинському краї, у цьому повною мірою переконують.

Сучасне фотомистецтво в умовах сьогодення – на прикладі творчості її представника Олександра Харвата – складає основу повідомлення С.Виткалова, розміщеного у третьому розділі збірника.

У цьому ж розділі вміщена і рецензія Т.Сокіл на виставу Рівненського Академічного музично-драматичного театру «Калігула» в постановці С.Павлюка.

Резюме

Аналізуються матеріали вип. 16, т. 1 наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету.

Ключові слова: науковий пошук, українська культура, збірник.

Summary

Analyze of material by 16, T. I scientific book «Ukrainian culture past and present ways of development scientific notes RNHU».

Key words: scientific search, ukrainian culture, books.

Аннотация

Анализируются материалы вып. 16, т. 1 научного сборника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету.

Ключевые слова: научный поиск, украинская культура, сборник.

УДК 7.031(477)«0»

Р.Д. Михайлова

МИХАЛКІВСЬКИЙ СКАРБ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПАМ'ЯТКА ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА

Із територій Середньої та Верхньої Наддністрянщини, де мешкало прадавнє фракійське населення, походять пам'ятки мистецтва, що поєднують елементи місцевих традицій та кіммерійського художнього стилю, привнесені кочовими племенами. Цей своєрідний художній симбіоз отримав назву фрако-кіммерійського. Серед його найпоказовіших пам'яток – речі, що входили до складу золотого скарбу VIII-VII ст. до н.е., знайденого наприкінці XIX ст. у двох частинах під час земляних робіт біля с. Михалків Борщевського р-ну Тернопільської обл. [1]. Хронологічно відповідна початковій фазі доби раннього заліза на території Південно-Східної Європи, Балкан та прилеглих регіонів Середземномор'я, ця знахідка вивчалася дослідниками як артефакт певного історичного періоду, виразник рівня економічних і політичних процесів, значних соціальних зрушень. Синхронні найзначнішим вогнищам культури цього часу – Хеттського царства та фараонівського Єгипту, а також витонченій «палацовій» культурі крито-мікенських міст, речі з Михалківського скарбу являють культурно-мистецький інтерес і в такому аспекті аналіз даної пам'ятки залишається висвітленим недостатньо [2].

Подібний стан, що є характерним для вивчення мистецьких творів первісності в цілому, обумовлюють кілька причини. Серед них найсуттєвіші криються, в першу чергу, у специфіці самих творів, що носять утилітарний характер, що за суттю відокремлює їх від творів питомо образотворчого мистецтва, що до певної міри звужує можливості їх мистецтвознавчого аналізу. З іншого боку, виникає й більш загальна проблема, що стосується рівня мистецтвознавчих розробок тематики щодо кола мистецьких витворів доби ранніх цивілізацій, зокрема, в контексті питань поступального руху мистецтва, тобто образотворення, а саме, його предметної візуалізації.

У статті піднімається проблема атрибуції складу зазначеної пам'ятки в контексті художньої культури ранньоісторичного часу за межами проблем ідеології, світогляду, релігії, культів, звичаїв [3], щоденного побуту, а також виробничо-ремісницьких засад, які зазвичай акцентуються в історичних та історико-археологічних дослідженнях. Мета статті – розглянути мистецькі риси предметів зазначеної пам'ятки ранньоісторичної доби з урахуванням її предметно-речової атрибуції.

Уміст Михалківського скарбу складає велика кількість золотих прикрас: їх загальна вага – майже 7 кг. Характерною рисою є те, що у скарбах поєднані витвори побутового й військового характеру, предмети культового вжитку, а також коштовно «цінні» речі, як їх оцінювали сучасники [4; 60]. Частина речей – пастова, янтарна, скляна та окремі золоті намистини, шийна гривна, браслет із закладеними один на одного кінцями, конічна бляха з більш звичними для ранньозалізного періоду виробів. Дбайливе ставлення до цих виробів свідчить про їх імовірну сакралізацію, а відтак, й передачу у спадок.

Певна частина речей мала яскраво виражений магічний зміст [5]. Це свідчить про їх використання під час культових дій, ритуалів, святкувань. Специфічна тенденція до накопичення виробів із золота має підставу для їх пов'язання з шануванням сонця. Цінність та символіка речей дозволяє припустити їх приналежність могутньому племінному вождю.

Характерним є склад скарбу. До нього входили вироби ювелірного мистецтва, що можна розподілити на 4 групи: прикраси, речі військового спорядження, предмети вжитку, речі невизначеного призначення. До *прикрас* належали: речі головного убору – діадери (2 екз.); шийна гривна; нагрудні – пірамідальна підвіска, намистини золоті (понад 2000), пастові (2 екз.), одна бурштинова (1 екз.), скляна (1 екз.); плечові – дугоподібні фібули з намистинами на спинці, зооморфні фібули у вигляді собак, що гавкають (чи хижого звіра);

прикраси для рук – браслети (5 екз.). Невизначені за місцем у вбранні є бляшки у вигляді великих чотирипелюсткових розеток. *Предмети вжитку* у скарбах представлені чашами (4 екз.). *Предмети військового спорядження* склали поручі (наручні); фалари круглої форми, навершя руків'їв кинджалів (2 екз.). До речей невідомого призначення у скарбі належали золотий дріт і злиток золота [6; 163], які у давнину вважали коштовностями, достойними зберігання у скарбах.

Значний інтерес являють золоті широкі начільні діадеми-стрічки з вертикальними зубцями у вигляді волютоподібних «рогів». Їх декоративну основу склали елементи у вигляді солярних знаків та символічних зображень місяця. На думку деяких дослідників, така орнаментация вказує на впливи середземноморських цивілізацій, де поширені культу сонця та місяця [7]. Верхній ряд орнаменту металевої стрічки однієї з михалківських діадем склали круглі опуклості, кожна з яких обведена двома концентричними колами, широковідомими у стародавньому світі як елемент солярної «тематика». Іншу діадему прикрашав аналогічний орнамент, розташований у трьох горизонтальних рядах, повторюваність яких набував своєрідного розвитку і декоративно збагачував поверхню. Виготовлені з листового золота, діадеми вірогідно були нашиті на головний убір із тканини, шкіри або хутра.

Самобутньою стилістикою та іконографією відрізняються зооморфні фібули. Одна з них зображує копитну тварину, схожу на коня, що звівся на ноги. Голова тварини різко загорнута назад. Поза, у якій зображена тварина, близька за стилем малюнку до поодиноких зображень на кімерійських кам'яних стелах Прикубання. Її тулуб вкриває візерунок у вигляді дископодібних плакеток, центральним елементом яких є трикінцевий знак, декоративна схема якого трапляється на золотих скроневих підвісках зі степової частини Кімерії. Три інші фібули відтворюють образ фантастичного хижака, який нагадує за абрисом фігуру собако-вовка у характерній позі погрози: у звіря притиснуті до землі, напружені лапи та відкрита паща, з якої стирчить гострий язик, схожий на отруйне жало. Усе тіло звіра прикрашене узором у вигляді круглих плакеток, так само, як і на зображенні «коня» з тією різницею, що два диски мають опуклу форму, а окремі, замість трикінцевого знаку, мають у центрі зображення типового кімерійського чотирипроменевого знака. На великих плакетках, крім того, ця кімерійська «емблема» оточена трьома зображеннями голови птаха, шиї яких з'єднані у центрі та розташовані за принципом обертального руху вліво. Трискелій [8; 186], які вони утворюють, має аналоги у солярній композиції, створеній способом гравірування на Костянтинівській кам'яній стелі. Решта фібул мають дугоподібну замкнену форму. Їх декор складають намистини різної просторової конфігурації та складності, розташовані на спинці. Частиною композиції є також фігурна пластина-приймач. Різні за величиною, всі фібули однаково влаштовані за принципом поєднання великих приймачів та двох пружин.

Серед речей Михалківського скарбу художні елементи притаманні також браслетам, оздобленим на кінцях спіралеподібними візерунками, що нагадують форму баранячих рогів та хрестоподібними зображеннями, що належать до типових елементів кімерійського художнього арсеналу. Один із браслетів прикрашають хрести, розташовані у ланцюговій композиції, технічно відтвореній ажуром.

Загалом художні якості прикрас із Михалкова визначає майстерне володіння такими методами технічної обробки металу, як лиття, пайка, штампівка. Окремі золоті намистини, являють чудовий зразок застосування техніки скані – витонченої напайки золотого дроту на гладку основу. Як технічно-оздоблювальний прийом використовували також гравіювання, різьблення й ажур.

Із предметів військового вжитку декоративним оздобленням відрізнялися фалари – прикраси кінського спорядження у вигляді круглих напівсферичних блях із петлями на зворотному боці для кріплення. Їх прикрашали напівкулі, розташовані на поверхні у вигляді симетрично й асиметрично. Використавши об'єм, давній майстер досяг глибокого «скульптурного» світло-тіньового ефекту, який візуально утворювала нерівна поверхня.

Оздоблення у вигляді хрестоподібного знаку в центральній частині та спіралеподібним декоруванням по боках навершя руків'я кинджалу, у свою чергу, свідчить про задум його створення з конкретною – показово-ритуальною – метою, адже створена з художніми елементами зброя мала особливе призначення – святково-парадне, репрезентативне. Екземпляр із Михалківського скарбу є раннім взірцем такого характеру і свідчить про функції військового начальника та, імовірно, й головного жерця його власника.

Ритуальне призначення вірогідно мали також 4 низькі чаші, що входили до скарбу. Форма однієї із них є особливо виразною: на її широкому тулубі симетрично розташовані овальні великі опуклості, що надають витвору не лише ошатності, а й пластичності.

Як показують дослідження, мистецькі вироби з Михалківського скарбу стали прикладом для наслідування сусідніх етнічних масивів, що призвело у подальшому до появи відповідної мистецької традиції у Наддністрянщині та більш західних областей [9; 163]. Зважаючи на величезний простір, де кочували кіммерійські племена – від Передкавказзя до Подунав'я та рухомий спосіб життя цієї кочової спільноти, кіммерійська художня культура поширилася на територіях майбутньої України аж до Карпатського регіону, де вона перейшла у форми та риси місцевих традицій обробки металів [10].

Джерельні приписи

1. Przybyslawski W. Dwa złote skarby w Michalkowie // Teka konserwatorska. – Lwow, 1900. – Т. 2. – S. 34-35; Gadaczek K. Złote skarby Michalkowskie. – Krakow, 1904; Gimbutas M. The treasure of Michalkov // Archeology. – 1959. – 12/2.
2. Історія українського мистецтва. – Т. 1. – К., 2008. – С. 155-170.
3. Свешников И.К. О символике вещей Михалковских кладов / И.К. Свешников // Советская археология, 1976. – № 1. – С. 10-27. – Рис. 1-5.
4. Брайчевський М.Ю. Скарби знайдені і незнайдені / М.Ю. Брайчевський. – К., 1992.
5. Свешников И.К. Указ.праця. – С. 12-26.
6. Махортих С.В. Михалківський скарб / С.В. Махортих // Словник-довідник з археології. – К., 1996.
7. Свешников И.К. Вказ. праця. – С. 13-19.
8. Граков Б.Н. Ранний железный век / Б.Н. Граков. – М., 1977.
9. Раковський І. Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві / І.Раковський // Матеріали до етнології та антропології. – Львів, 1975. – Т. 11-12. – Ч. 1.
10. Там само.

Резюме

Аналізується склад пам'ятки доби «раннього заліза» – Михалківського скарбу з Тернопілля. Розглянуто мистецькі риси предметів із урахуванням його предметно-типологічної атрибуції.

Ключові слова: художня культура, мистецтво, художнє ремесло.

Summary

Muchalkivskiy treasure as cultural and art sight of time of early iron

Composition of sight of time of «early iron» is analysed – Muchalkivskogo of treasure from Ternopil. The artistic lines of objects are considered recognition him in-typology clarification.

Key words: artistic culture, art, artistic handicraft.

Аннотация

Анализируется состав находки периода «раннего железа» – Михалковского клада с Тернопольщины. Рассматриваются художественные черты предметов с учетом их предметно-типологической атрибуции.

Ключевые слова: художественная культура, искусство, художественное ремесло.

УДК 7803:784.6(477.54)

О.І. Стріхар

МУЗИЧНА ОСВІТА ПЕРІОДУ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Музична освіта та мистецтво співу зокрема, відомі Європі ще від часів Стародавньої Греції та Візантійської імперії і за тривалий час у цій галузі накопичено значний досвід, що формує уявлення про стан навчання співу у різні історичні епохи. Осмислення накопичених знань про вокальну культуру сьогодні набуває особливого значення, оскільки сприяє відтворенню загальної картини професійного формування співаків. Актуальність полягає й у висвітленні малознаної сторінки української музичної культури.

На сьогодні в українському музикознавстві немає ґрунтовних праць, у яких з позицій сучасної наукової методології розглядалися б питання організації і методів навчання дитячого співу й його історичній перспективі, зокрема, в період найвищого його розвитку в добу Бароко, але окремі питання розглядалися провідними фахівцями XIX-XX ст.: П.Козицького, М.Антоновича, Н.Герасимової-Персидської, О.Цалай-Якименко, Я.Ісаєвича, В.Іванова, Ю.Ясіновського, А.Лашенка, О.Бенч та ін.

Вивчення проблеми показує, що епоха українського Бароко – доба національного культурного відродження в Україні і бере початок із середини XVI ст. Нове музичне мистецтво відроджувалося на основі синтезу різних культурних традицій. Відбувався процес взаємодії Ірмолоїного співу з новогрецькою і новоболгарською монодією, латинським багатоголоссям та протестантськими побожними піснями (кантами і псалмами). Всі ці зміни, перетворення відбувалися на основі національної української фольклорної традиції. Розвиток українського музичного Бароко передбачав три тенденції:

- перехід на сучасну лінійну нотацію, тобто на нову загальноєвропейську музичну писемність;
- освоєння норм європейської тонально-гармонічної системи;
- розвиток нової системи музичного виховання у братських школах, що була доступна для усіх верств суспільства.

Києво-братський етап характеризується становленням козацької ідеології в культурно-освітньому русі, козацького стилю в мистецтві.

Д.Яворницький зазначав, що ще за часів запорізьких козаків існували «школи вокальної музики і церковного співу», що стали прототипом сучасних музичних шкіл. На Січі при церкві св. Покрови існувала школа, що складалася з двох відділів: в одному вчилися ті козаки, що готувалися стати паламарями, дяками та дияконами (переважно 30 учнів); на другому відділі вчилися сироти, хрещеники козацької старшини, тобто навчання відбувалося у трьох руслах: читання, співи та військова справа. Учні вміли заробляти кошти: колядували під вікнами Січового товариства, здоровили хлібом на Новий рік та яйцем на Великдень, дзвонили в дзвони, читали Псалтир за померлих, продавали речі церковного вжитку. Зароблені гроші передавали до церковної каси. На клопотання козацького коша Запорізької Січі на її території з'являються все нові школи. Вони спиралися на освітні традиції братських шкіл. У них вивчали латинську мову, поетику, риторичку, музику. Історики стверджують, що парафіяльні школи існували при церквах на Запорізькій Січі. В початкових парафіяльних школах вчилися не тільки діти козаків, але й ті, хто приходив з різних міст України [2].

Тривалий час існувала школа церковного співу на Запорожжі: документально засвідчено її існування з останньої третини XVII ст. до 1775 р. (остаточного зруйнування Січі) з перервою у 1709-1734 рр. Школа перебувала під патронатом козацького Києво-Межигірського монастиря, який постійно надсилав своїх ченців у якості вчителів церковного співу і які були її керівниками. Так, керівником школи з 1735 р. був ієромонах П.Маркевич, що багато зробив для відновлення школи після Руїни і зміцнив її матеріальну базу. Найбільшого розвитку школа набула у 50-60 роках XVIII ст., коли тут навчалася одночасно

до ста учнів. Вчителями церковного співу залишалися уставник Леонід, дяк К.Жолдак, а також керівник січових церков В.Сокальський. У школі навчали також гри на музичних інструментах, головно військових, необхідних як у щоденному військовому побуті, так і під час військових походів (сурмачі, бандуристи).

Цікаво відзначити, що навіть іноземці зауважували загальну освіченість і музичну обдарованість українців. Наприклад, у др. пол. XVII ст. Макарій Третій, патріарх Антиохійський та всього Сходу подорожував до Московського царства. Дорога із Сирії, з міста Алепо до Москви пролягала через Україну. У цій подорожі патріарха супроводжував його син Павло, який виконував обов'язки секретаря і вів щоденникові записи. Згодом ці записи склали книгу «Подорож Патріархія Макара». У цих записах є спогад про те, як українці поводити себе під час Служби Божої: «вони стоять от початку Служби до кінця непорушно, мов каміння, безупинну доземно кланяються і всі разом, ніби з одних уст співають молитви, і найдивовижніше, що в усьому цьому беруть участь і маленькі діти. Ревність їхня нас просто-таки вражала. Господи. Боже. Як довго тягнуться у них молитви, співи й Літургія!». Павло Алепський давав високу оцінку співочій культурі українців: «Спів козаків радує душу і зцілює від печалі, він іде від серця і виконується ніби з одних уст. Вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії» [1].

Із др. пол. XVI ст. суспільно-політичне й культурне життя в Україні зосереджувалось навколо кількох центрів, що мали загальноукраїнське значення. В останній третині XVI ст. провідним був Острозький центр, який відвідували представники східної та болгарської патріархії і активно включались у культурно-освітній рух. Острозький центр мав науково-літературний гурток, друкарню та школу. Тут сконцентровано високоосвічені наукові та мистецькі кадри, що навчались у «латинських» університетах. Новий тип школи використовував традиційний досвід у галузі освіти з джерел староруської, греко-візантійської, західноєвропейської практики, зокрема, музичної. У 1580 р. відкрилася братська школа в Острозі, яку називали гімназією, а інколи й академією. Її першим ректором став Г.Смотрицький. У цій школі вчилися письменник Мелетій Смотрицький і майбутній гетьман України Петро Сагайдачний. Острозька школа залежала від її фундатора князя К.Острозького і перестала існувати після його смерті в 1608 р.

За кілька десятиліть існування цієї школи з її стін вийшло чимало літераторів, вчителів, відомих культурних і освітніх діячів. На порозі ранньомодерної доби особлива роль у розвитку церковно-музичної освіти належала Острозькій академії. Саме тут відбувся перший етап адаптації в Україні «новогрецького і новоболгарського наспівів, що заклало основи національної гілки церковного співу – київського наспіву. Очевидно, саме в Острозі визріла ідея нового раціонального навчання літургійного співу, що зреалізувалася незабаром у Львівській братській школі» [5].

Зі Львовом пов'язаний так званий «братський» період розвитку музичної освіти в Україні. Всі зусилля були спрямовані на створення загальнодоступної (світської) школи з вивченням «семи вільних наук». Діячі Львівського братства орієнтувалися на видання світської і педагогічної літератури.

Організаторами Львівської братської школи були освічені городяни – брати Юрій та Іван Рогатинці, І.Красовський; брати Зизанії – С.Зизаній – оратор і письменник та Л.Зизаній – вчений, автор підручників для навчання в школі і першого слов'яноукраїнського словника «Лексис просто». У Львівській братській школі спів і музика були серед найважливіших навчальних предметів. В учнів при вступі перевірялися слух і голос. З учнів був сформований хор, а кращі з них допомагали вчителю співу, якого братство запрошувало для викладання. Учні-хористи отримували додаткову плату та одяг від братства. Цікаво, що на честь приїзду патріарха Єремії до Львова у 1591 р. було створено і виконано урочистий багатоголосний хоровий твір «Просфонема», написаного грецькою мовою. Патріарха вітала велика кількість братчиків. Партесний спів набуває широкого розповсюдження по всій Україні також і під час церковних Богослужінь.

Українське православне духовенство добре розуміло необхідність протиставити пишному католицькому Богослужінню щось адекватне за емоційним впливом. То мала бути вокальна багатоголосна музика. Відомо, що співові починали навчати з перших років, де музика вводиться як обов'язковий предмет у школах. Великої уваги надавалося нотному співові. На «музичне співання, тост на нотное» братчики мали спеціальний дозвіл-грамоту від патріарха Єремії.

Отже, церковний спів вивчався у школах різнобічно – як старий, гласовий, так і новий, партесний. Ймовірно, що там здавна викладалися й основи композиції: про теоретичні книги чи підручники в львівському опису 1601 р., згадує у своїй праці «Западно-русские православные школы» К.Харлампович. На вчителів, яким доручався нагляд за навчанням співу, покладалися різноманітні обов'язки, «котрі вчитель неодмінно повинен виконувати під загрозою втрати того місця святого:

- Другий обов'язок, аби в будні дні, а також у святкові, повинен сам бути присутнім на крилосі; якщо ж по причині особливих обставин сам не міг бути, то має поставити на своє місце такого, котрий стежив би за богослужбним порядком, сам же, щоб там не було, мусить дати пояснення його милості пану провізору шкільному.

- Обов'язки до дзвоніння на дзвіниці повинен установити як в святкові, так і в будні дні, щоб скоріше за оголошенням сигналу віл дзвонаря йшли дзвонити, а котрі неслухняні, таких скарати.

- По вечерні мають учні перед образом Пречистої Діви «За всіх молитися» – щодня виспівувати.

- Повинен піклуватися про музику, найбільше про басиста, щоб був із добрим та помірним голосом, дискантисти з найдзвінкішими голосами, так і альтисти й тенористи.

- Під час, коли на хорах будуть співати ектенію і «подобен», і попередити його, щоб не було жодних конфузів.

- Влітку мають бідні учні тільки до першої години ночі ходити з віршами, а по годині ночі конечне має бути зачинений цвинтар, а хто по годині ночі прийде, того карати, а з виростків хто би пустував, про того дати знати провізору. Взимку цвинтар має обов'язково бути замкнений на третю годину ночі. Підписується власною рукою Рuzкевич» [4]. У подальшому на вчителів також покладалися подібні обов'язки.

Острозька школа була важливим регіональним осередком перетворення балканських наспівів, тобто лабораторією формування українсько-болгарського синтезу, оновлення української традиції у сфері монодії. А діяльність Києво-Печерської лаври засвідчує активне сприйняття новації та органічну їх взаємодію з глибинними традиціями українського народу.

Епохальну роль в історії викладання співу відіграло відкриття нотного класу. З ініціативи ігумена Києво-братського монастиря та вчителя богослов'я Академії Ірпнія Фальбовського в 1799 р. відкрито клас нотного співу. Спів у школі викладав вчитель ірмолойного класу, якому доручалося навчати з усіх предметів перший клас школи. Для заохочення цю посаду віддавалося регентам академічного хору. Як показують конспекти, в нотному академічному класі, з одного боку, вивчалися правила нотного співу – азбука нотного співу, а з другого – богослужбовий спів. Завдяки сталому контингентові слухачів (академічний клас нотного співу був обов'язковий для всіх студентів Академії), програма класу кожного року ширшала, захоплюючи все більшу кількість церковних творів. У 1816 році вперше запроваджено вправи з нотного письма.

Навчалися за такими підручниками:

- «Стислі правила для нотного ірмолая, що їх написав у Київській академії перший вчитель ірмолойного класу Георгій Баранович»;

- «Азбука з «Московського ірмолая простого нотного співу»;

- «Ірмолой почаївський»;

- «Ірмологіон печерського розспіву»;

- «Московський ірмологій».

Першим учителем академічного нотного класу (1799-1804 рр.), як уже зазначалося, був Георгій Баранович. Працюючи як вчитель, він склав «Правила нотного та ірмологійного співу», які в наступні роки правили за підручник.

Під час літніх вакацій студенти нижчих відділів розбивалися на гурти й розходилися по різних губерніях та слобідських полках. «Є стародавній звичай» у Київській академії, стоїть в інструкції Арсенія Могилянського – щороку від дев'ятого травня до першого вересня відпускати учнів риторики, піітики та синтаксими, вбогих та злидарів для випрохання собі милостині. Вони «співали по церквах парафіяльних під час відправ, а по домах – розмаїтих віршів». Вони розносили й популяризували плоди своєї музичної творчості по Південно-Західному краю. Ті їх канти, що сприйняв та обробив згодом народ, мабуть, лягли в основу не однієї народної пісні й колядки.

Особливу роль у розвитку музичної освіти в Україні належить Глухівській школі, заснованій 1738 р. Її закінчило чимало співаків та музикантів-інструменталістів, що стали гідним поповненням церковних хорів, магнатських оркестрів і театрів, а також Придворної хорової капели у Санкт-Петербурзі. Тут навчалися Д.Бортнянський і М.Березовський, що стали найвидатнішими композиторами XVIII ст.

У літературі акцентується, що одним із завдань Глухівської школи було виховання кадрів для Придворної півчої капели у Петербурзі, але школа орієнтувалася, насамперед, для забезпечення відповідними кадрами церков і монастирів України і тільки порівняно невелика частина її вихованців (зрозуміло, що це були найталановитіші з них) потрапляли до Росії.

24 серпня 1930 р. за наказом Колегії іноземних справ у Глухові створено музичну школу, де навчали партесного співу і гри на бандурі та гусях. Основою її навчального процесу послужили традиції навчання співу в Михайлівській школі, а також інших місцевих – Троїцькій, Покровській та Анастасієвській, Варварівській, Монастирській, значною мірою Миколаївській.

Значення глухівської школи для української музичної культури полягає не лише у забезпеченні кваліфікованими кадрами одного з найавторитетніших виконавських колективів – Придворного хору у Петербурзі. Її випускники з гідністю застосовували здобуті знання в умовах професійного хорового колективу. Серед них відомі імена В.Григор'єва, що співав у капелі до 1741 р., І.Федорова, зарахованого до Придворного хору в 1746 р. Велика заслуга в підготовці цих та інших фахівців у різні роки належить їхнім наставникам і вчителям Н.Шолупіні, О.Брежинському, Ф.Яворівському, К.Коченовському, Ф.Нечаю та ін., чия музично-педагогічна діяльність є яскравою сторінкою в історії української музичної освіти [3].

Отже, демократизація освіти та культури сприяла активному поширенню нових форм музичного навчання що потребувало відповідних музично-теоретичних методик. За цих умов формується нова професійна освітня база для розвитку національної музичної освіти, в якій важливе місце посідає дитячий хоровий спів. Такий поступ добре прослідковується у процесі дослідження історії музичної освіти в добу українського Бароко.

Джерельні приписи

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Навч. посіб. / О.Бенч. – К., 2002. – 239 с.
2. Пуха І. Про школи в Запорізькій Січі / І.Пуха // Український історичний журнал. – 1969. – № 3. – С. 24-26.
3. Стріхар О.І. Дитяча хорова культура в контексті українського півного мистецтва XVII-XVIII ст.: дис... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / О.Стріхар // Львів. нац. муз. академія ім. М.Лисенка. – Львів, 2010. – 192 с.
4. Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь / К.Харлампович. – Казань, 1914. – Т. 1. – 878 с.
5. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття / О.Цалай-Якименко. – Київ-Львів-Полтава, 2002. – 488 с.

6. Цалай-Якименко О. Музичне мистецтво давнього Острога / О.Цалай-Якименко, Ю.Ясиновський // Острозька давнина. – Львів, 1995. – Вип. 1. – С. 74-89.

Резюме

Розглядаються питання організації і методів навчання дитячого співу у його історичній перспективі, зокрема, в період найвищого його розвитку в добу Бароко.

Ключові слова: навчання співу, Ирмолой, школа.

Summary

Musical formation of time of the Ukrainian baroque

In the article the questions of organization and methods of studies of child's singing are examined in his historical prospect, in particular, in the period of his greatest development in time of Baroque.

Key words: studies of singing, Irmoloy, school.

Аннотация

Рассматриваются вопросы организации и методов обучения детскому пению в его исторической перспективе.

Ключевые слова: обучение пению, Ирмолой, школа.

УДК 72.022(477)

Т.І. Сідлецька

ШЛЯХИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КОБЗИ І БАНДУРИ В УКРАЇНІ

У сучасних умовах функціонування вітчизняної музичної культури важливим є збереження, відродження і розвиток народного музичного інструментарію. Саме народні інструменти є яскравою сторінкою в історії нашого народу, свідченням високої духовної та матеріальної культури.

Серед розмаїття народного музичного інструментарію вагоме місце посідають кобза і бандура – інструменти, що були символічним втіленням національного героїко-патріотичного настрою, волелюбної вдачі й чистоти моральних помыслів українського народу.

Багато учених займалися дослідженням кобзи і бандури. У працях зарубіжних дослідників М.Петухова, М.Привалова, О.Рігельмана, М.Сумцова, О.Фамінцина, М.Фіндейзена, Я.Штеліна, висвітлюється походження, подається будова і використання у народному побуті згаданих інструментів.

Серед вітчизняних дослідників, що вперше описали українські народні інструменти загалом і струнно-щипкові зокрема, був М.Лисенко. У своїх роботах він відтворив їх будову, проаналізував стрій і подав характеристику художньо-виражальних можливостей. У подальшому питаннями збереження українського інструментарію і методології його дослідження займалися К.Вертков, М.Грінченко, А.Гуменюк, П.Демуцький, В.Ємець, П.Іванов, Ф.Колесса, А.Омельченко, Д.Ревуцький, І.Скляр, Г.Хоткевич.

На сучасному етапі проблеми українського народного струнно-щипкового інструментарію перебувають у полі зору Є.Бортника, М.Імханицького, В.Кушпета, В.Мішалова, Л.Черкаського, І.Шрамка та ін. Однак, попри вагому наукову та практичну значимість праць вітчизняних і зарубіжних учених, присвячених дослідженню кобзи і бандури, можна відзначити, що досі залишаються недостатньо висвітленими питання походження та появи в Україні цих інструментів. Тому метою статті є простеження шляхів виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні.

Стосовно походження кобзи і появи її в Україні до цього часу тривають дискусії, для цього питання учені не можуть знайти єдиного рішення. З огляду на вищевикладене, варто розглянути декілька позицій фахівців.

Перші відомості про струнно-щипкові музичні інструменти містять свідчення іноземних істориків, письменників, мандрівників. Так, арабський письменник Ахмед Ібн Фадлан свідчить про існування струнних інструментів у слов'ян у X ст. Він називає згаданий музичний інструмент лютнею [3; 98]. Абу-Алі Ібн Даст у праці «Книга дорогоцінних скарбів» (перша пол. X ст.) згадує музичний інструмент, що мав вісім струн [15; 18-19]. Дослідники вважають, що саме ці інструменти передували появі кобзи. Л.Яценко висловлює припущення, що струнно-щипковий інструмент, зображений на фресці Софійського собору в Києві «був прямим попередником української кобзи» [22; 5].

Чимало вчених досліджували походження назви інструмента. Так, Г.Хоткевич вважав, що слово «кобза» від початку XI ст. було поширене серед багатьох народів; ним називали різні типи струнних музичних інструментів. З'ясовуючи походження цього інструмента, музикознавець стверджує, що кобзу створив український народ [18; 85]. На противагу Г.Хоткевичу, О.Фамінцин доводить, що кобза запозичена у народів Сходу [17; 404]. З ним погоджуються Ф.Колесса, М.Лисенко, А.Ольховський, М.Привалов і деякі сучасні дослідники. М.Сумцов зазначав, що слово «кобза» відоме різним турко-татарським народам, туркам, угорцям [16; 634]. Л.Яценко вважає, що слово «кобза» східного походження, але воно відоме і європейським народам (молдаванам, румунам, угорцям, полякам, чехам) [22; 5]. На думку І.Шрамка, слово «кобза» «є автохтонним для України-Русі, бо виходить з

індоєвропейського кореня «коб», який має значення «вигин», «порожнина», «сосуд», «чара», «чарування», а мовою конструкції означає інструмент із резонатором» [20; 76]. Отже, автор заперечує запозичення назви інструмента.

В.Ємець висловлює дві версії походження кобзи. За першою – кобза є найстарішим музичним інструментом азійського походження, який ще в XII ст. був поширений серед половців. Від них кобза перейшла до татар, а від останніх і потрапила в Україну.

За другою версією, цей інструмент побутував у турецько-татарських народів, свідченням цього є музичний інструмент, поширений зараз у турків, що подібний до стародавньої кобзи і має назву «кобуз» [6; 16]. А.Гуменюк зазначав, що кобза створена на основі інструментарію древніх слов'ян. Вона, за словами дослідника, «об'єднала елементи східної лютні та слов'янських гуслі» [5; 72-73].

Перші згадки про побутування кобзи серед українського народу датуються 1584 р. Польський письменник Б.Папроцький, описуючи вправність козаків зазначав, що вони також співали і грали на кобзах [18; 72]. К.Вертков стверджує, що кобза з'явилася в Україні у XIV-XV ст. [2; 284]. На думку М.Привалова, цей інструмент в Україну занесли козаки у XVI ст. із Польщі, де кобза почала втрачати свою популярність серед заможних верств населення і вживалася тільки у народному побуті [12; 13].

Дослідники цікавляться народними картинами XVII-XVIII ст., що мають назву «мамаї». На них зображені козаки, що сидять на землі і тримають у руках струнно-щипковий музичний інструмент. Такі інструменти на різних картинах відрізняються між собою тільки за формою. Це і дало підстави стверджувати К.Верткову, що в Україні побутували два види струнно-щипкових інструментів, що мали однакові назви «кобза» – лютнеподібний і тамбуроподібний [2; 279].

М.Імханицький, вказуючи на зображення цього інструмента у XVI-XVII ст. у композиціях, сюжети яких розповідають про життя царя Давида, визначає два типи кобзи: лютнеподібний інструмент, що мав п'ять струн та інструмент із меншим корпусом і трьома струнами [7; 27]. З картин видно, що ранішня кобза мала довгу вузьку ручку, невелику кількість струн (три-чотири), овальний продовгуватий корпус, на грифі – лади. Далі інструмент еволюціонував у напрямі збільшення кількості струн, розширення й укорочення грифа й округлення корпусу.

Починаючи з другої пол. XVIII ст., на картинах стають помітними, крім струн на грифі, ще й струни на корпусі (приструнки). Збільшення кількості цих струн спричинило зникнення ладів на грифі, тобто, змінилася будова інструмента, його стрій і спосіб гри. Це дало підстави О.Фамінцину, Ф.Колессі, Л.Черкаському стверджувати, що старовинну кобзу витіснила і замінила собою бандура [17; 434; 8; 258; 19; 108].

Слід зазначити, що інструменти з приструнками в деяких джерелах значаться як бандури, причому, одні дослідники стверджують, що кобза є попередницею бандури [19], інші вважають, що кобза і бандура – це назви одного і того ж інструмента [8; 257, 10; 13, 17; 400, 13; 85, 6; 15], треті припускають, що існували кобзи двох різновидів [2, 1, 7].

Варто висвітлити позиції дослідників стосовно цього питання. Так, О.Рігельман писав про українців і їхню гру на музичних інструментах: «Игра их более на гусях, бандуре и на лютне, притом и трубах; а сельские по деревням также на скрипках, на кобзе (род бандуры) и на дудках» [14; 87]. Таким чином, дослідник відзначав, що існували два інструменти – кобза і бандура; на бандурі грали у містах, а на кобзі – у селах. М.Грінченко також стверджував, що кобза і бандура в минулому були два різних інструменти [4; 46].

На противагу їм, М.Щоголь пише: «Бандура є не чим іншим, як тією ж українською кобзою на більш пізньому етапі її розвитку <...> старовинний український народний інструмент кобза, розвиваючись у певних історичних умовах, сприйняв на себе назву бандура» [10; 5]. Л.Яценко з ним погоджується – «кобза і бандура – різновиди одного інструмента. Кобза – його давніша назва (1 форма), а бандура – новіша, сучасна» [22; 5]. М.Полотай вважає, що бандура в Україні з'явилася в XV ст. і витіснила з ужитку

примітивнішу кобзу, але назва «кобза» залишилась і перейшла на новий інструмент; від того часу він почав називатись кобза-бандура [11; 24].

А.Гуменюк дає наступне пояснення, чому новий інструмент назвали кобзою, а пізніше бандурою: «у старослов'янських народів – предків руських, болгарів, чехів, словаків, поляків, а також сусідніх із ними половців, татар, турків, угорців, румунів, литовців та ін. неслов'янських народів різнотипні струнні музичні інструменти, носили загальну назву «кобза». Очевидно, й наші піонери кобзарського мистецтва за традицією назвали створений новий інструмент кобзою» [5; 73]. Згодом цей інструмент отримав популярність в Україні і кобзарі почали шукати для нього іншу назву. В той час в Англії, Франції, Німеччині, Польщі побутував інструмент, подібний до кобзи під назвою бандора. Тому «поступово український народний інструмент почали називати бандурою» [5; 74].

К.Вертков зазначає, що на початку XIX ст. назви «кобза» і «бандура» стають синонімами. Але старовинна бандура, на думку автора, не мала приструнків, приструнки є атрибутом кобзи. Отже, дослідник підсумовує, що в минулому побутували два струнно-щипкових інструменти, які мали однакову назву – «кобза». До кінця XVIII ст. «сільська тамбуроподібна кобза здобула приструнки і поступово замінила собою «міську» бандуру» [2; 282]. Лютнеподібна кобза, через конструктивні особливості корпусу (вузький верх і пологі «плечі»), непридатного для розміщення приструнків, в Україні вийшла з ужитку і збереглася тільки в Молдові і Румунії [2; 283].

Є.Бортник також вважає, що «в Україні побутували кобзи двох різновидів: 1) кобза триструнна з вузьким довгим грифом, на якій грали плектром та 2) кобза з приструнками на деці, на якій грали пальцями, тобто щипком» [1; 193].

Л.Черкаський, досліджуючи походження та еволюцію цього інструмента, розглядає давню кобзу, що побутувала в Україні від XV до першої половини XVIII ст. і новітню кобзу, що виникла і сформувалася поза іноетнічними впливами в Україні як національний інструмент билинно-думної традиції (від др. пол. XVIII ст.) [19; 109].

Останнім зразком української кобзи дослідники вважають інструмент О.Вересая. В.Кушпет називає цю кобзу «унікальним зразком синтезу двох культур Сходу і Заходу» [9; 3]. Такий інструмент побутував в Україні протягом ста років. Ця кобза мала шість струн на грифі і шість приструнків. Зараз кобза О.Вересая зберігається в одному з музеїв Санкт-Петербурга. У другій половині XIX ст. кобза в Україні вийшла з ужитку, її витіснила багатострунна бандура [19; 108].

Із вищевикладеного видно, що погляди учених щодо назви, походження, появи і побутування кобзи в Україні розходяться та, попри все, кобза все одно залишається улюбленим інструментом українців. Адже визначальною ознакою приналежності інструмента до тієї чи іншої нації є не походження, а тривале використання у побуті.

Навколо питання генези бандури, її назви також точилися постійні суперечки. Так, О.Фамінцин вважав, що бандура є «винаходом» Д.Розе, вона виникла в Англії 1561 р., звідти поширилася по Західній Європі, дійшла до Польщі, а звідти – до України [17; 422]. Подібні думки висловлював і Ф.Колесса, який вважав, що прототипом бандури стала пандора, яка з Італії потрапила до Польщі, а на початку XVII ст. набула поширення в Україні [8; 257].

Г.Хоткевич заперечував твердження О.Фамінцина про запозичення українцями англійської бандори. На його думку, «англійська бандора зовсім не обходила Західної Європи» [18; 93]. У кожній країні побутували свої інструменти, що мали подібну назву: «французька *mandore*, іспанська *bandurria*, італійська *pandora*, німецька *Bandore*...» [18; 93]. Дослідник вважав, що до кобзи додали приструнки і таким чином утворився новий інструмент, що мав назву «бандура: «бандура є чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі» [18; 101].

Л.Черкаський, посилаючись на польські джерела, згадує про українського бандуриста Чурила, що був у списку музикантів польських королівських капел за 1500 р. Відповідно,

дослідник також заперечує версію щодо винаходу бандури англійцями і запозичення цього інструмента з Європи [19; 121].

М.Лисенко погоджувався з О.Фамінциним щодо походження бандури, але висловив припущення, що бандура походить від грецької пандори [10; 13].

Д.Ревуцький вважав, що бандура походить з арабо-перського Сходу і в Україну потрапила через Візантію у XV ст. [13; 85].

На думку М.Сумцова, бандура прийшла в Україну із Заходу завдяки сербам, які були першими вчителями українських військових музикантів [16]. Дослідник зазначав, що в Болгарії царі мали пандурів – військових музикантів, серед їхніх інструментів, на думку автора, була бандура, тому М.Сумцов відзначав подібність південнослов'янських пандурів із козаками-бандуристами.

Спробуємо визначити, коли вперше з'явилася бандура в Україні. І.Шрамко вважає, що бандура-кобза належить до найдавнішого у світі культу Змії з багатотисячолітньою традицією. Її зображення є на золотій пластинці зі скіфського поховання біля с. Сахнівка на Херсонщині [20]. Дослідники стверджують, що бандура побутувала в Київській Русі ще до прийняття християнства.

Л.Черкаський щодо походження первинної бандури в Україні віддає перевагу версії М.Прокопенка, за якою прототипом бандури є нащадок пантура – інструмента, що побутував уже в III тисячолітті до н. е. у шумерів. Цей інструмент і його назва потрапили до України шляхом багатовікових контактів із кавказькими народами і «на тлі української музичної культури, її струнного щипкового (гусельного) інструментарію і характерної для українців билинно-думної традиції зазнали поступових серйозних конструктивних змін, унаслідок чого виникли власні українські національні інструменти, що не мають аналогів у світовій музичній культурі» [19; 123].

Існує багато думок щодо походження самої назви «бандура». Так, О.Фамінцин вважав, що слово «бандура» походить від назви арабсько-персидського інструмента «танбура» [17; 401]. Г.Хоткевич зазначав, що слово «бандура» є в санскриті – мові стародавньої літератури – і означає – приємний, гарний [18; 110]. М.Сумцов стверджував, що слово «бандура» вживається у болгар, чехів, поляків; його знали греки і римляни [16; 643]. О.Фамінцин вважав, що у XVI–XVII ст. із Польщі в Україну потрапили західноєвропейські музичні інструменти пандора і теорба, які набули там поширення під назвами «бандура» і «торбан» [17; 433]. Дослідник зазначає, що у Польщі на бандурі грали українці, бандуру називали козацькою лютнею, а бандуриста – козаком (українцем). На початку XVIII ст. українські бандуристи також були при російському царському дворі і у палацах вельмож [17; 435]. Отже, українських бандуристів визнавала вишукана публіка Польщі й Росії і в Україні ці музиканти та їх інструменти мали велику популярність. Про це свідчить Височайший указ від 1738 р. про створення в Україні (м. Глухів) невеликої музичної школи для поповнення придворного хору і оркестру, згідно з яким серед інших музикантів готували й бандуристів. Відомо, що бандура була улюбленим інструментом козаків. У Запорізькій Січі існували хори, оркестри і рапсоди-бандуристи. Репертуар бандуристів був різноманітним: це думи, історичні, жартівливі пісні, пісні до танцю. Також бандуристи офіційно входили до складу Війська Запорізького і разом із довбишами, сурмачами, трубачами виконували козацьку військову музику. Я.Штелін вказував на велике поширення бандури в Україні у середині XVIII ст., відзначав музичну обдарованість українських бандуристів і їхню веселу вдачу [21; 73]. У XIX ст. бандуристи були в Україні у маєтках польських поміщиків. Отже, у XVII–XIX ст. бандура набула найбільшого поширення серед українського народу. Про це свідчить також пісенний, історичний та графічний матеріал.

Л.Черкаський виділяє дві стадії в історії бандури: для першої характерна давня, або первинна, бандура без приструнків. Вона охоплює час від появи бандури в Україні – до др. пол. XVIII ст.

Для другої стадії характерна автохтонна українська бандура. Автор має на увазі бандуру із приструнками, в якій органічно поєдналися риси лютнеподібного і гусельного інструментів. Ця бандура виникла в Україні, пройшовши тут шлях удосконалення і стала національним інструментом українського народу. Друга стадія, за Л.Черкаським, охоплює час від др. пол. XVIII ст. до сьогодні [19; 127-128].

Отже, хоча щодо появи кобзи і бандури в Україні існує багато різних думок і питання залишається не вирішеним, не викликає сумнівів той факт, що ці інструменти органічно впилися в музичний побут народу. Український народ витворив шляхом удосконалення власні національні інструменти – кобзу і бандуру, що не мають аналогів у світі.

Джерельні приписи

1. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному / Є.Бортник // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191-206.
2. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К.Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 275-284.
3. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до конца X века по Р.Х.) / А.Гаркави. – СПб., 1870. – 308 с.
4. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика / М.Грінченко // Вибране / [упоряд. і ред. М.Гордійчука]; АН УРСР; ІМФЕ ім. М.Рильського. – К.: Держ. вид-во образ. мист-ва і музичної літ. УРСР, 1959. – С. 55-103.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. – К.:Наукова думка, 1967. – 241 с.
6. Ємець В. Кобза і кобзарі / В.Ємець. – Берлін, 1923. – 111 с.
7. Имханицкий И. У истоков русской народной оркестровой культуры: [монография] / И.Имханицкий. – М.: Музыка, 1987. – 190 с.
8. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф.Колесса / [підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С.Грици]. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.
9. Кушпет В. Національне музикування і «війна» самих з собою / В.Кушпет // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – № 1. – С. 2-4.
10. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко / [передмова М.Щоголя]. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
11. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України / М.Полотай // Радянська музика. – 1940. – № 6. – С. 23-34.
12. Привалов Н. Танбуровидные музыкальные инструменты / Н.Привалов. – Старожиловка, 1904. – 154 с.
13. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д.Ревуцький. – К.: Час, 1919. – 300 с.
14. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще: Тр. 1785-1786 г. / А.Ригельман. – Ч. IV. – Кн. 6. – М.: Универ. тип., 1847. – 144 с.
15. Січинський В. Чужинці про Україну / В.Січинський. – К.: Довіра, 1992. – 256 с.
16. Сумцов Н. Культурные переживания / Н.Сумцов // Киевская старина. – Т. 26. – К., 1889. – С. 631-652.
17. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара): Ист. очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / А.Фаминцын. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 313-540.
18. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Х.:ДВУ, 1930. – 288 с.
19. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.
20. Шрамко І. Кобза та бандура у контексті світової культури / І.Шрамко // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5-6. – С. 73-77.

21. Штелин Я. Музыка и балет в России в XVIII в. / Я.Штелин. – Л.: Тритон, 1935. – 190 с.

22. Ященко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР / Л.Ященко. – К.: Музична Україна, 1970. – 84 с.

Резюме

Розглядаються питання походження та появи в Україні кобзи і бандури, шляхи удосконалення та розвитку цих інструментів.

Ключові слова: кобза, бандура, музичні інструменти, приструнки, гриф, бандурист.

Summary

The way of appearance and development kobza aud bandura in Ukraine

The questions of the origin and the appearance of kobza and bandura in Ukraine are examined in the article. The ways of the improvement and the development of these instruments are traced there.

Key words: a kobza, a bandura, musical instruments, melody strings, a fingerboard, a bandura-player.

Аннотация

Рассматриваются вопросы происхождения и появления в Украине кобзы и бандуры, пути усовершенствования и развития этих инструментов.

Ключевые слова: кобза, бандура, музыкальные инструменты, приструнки, гриф, бандурист.

УДК 792.54:792.03«17/18»(477)

О.М. Ізваріна

КРІПАЦЬКІ ТЕАТРИ В МАЄТКОВОМУ ПОБУТІ ЯК СКЛADOVA ФОРМУВАННЯ УКРАЇНЬСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА СЕРЕДИНИ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТ.

Період середини XVIII – середини XIX ст. в Україні ознаменувався значним розвитком маєткового музичного мистецтва. Особливого розвою музична культура панських садиб набула у другій половині XVIII ст. Значну роль відігравала симфонічна музика, що сприяло формуванню виконавської культури та популяризації зарубіжної музичної класики. Значна обізнаність шляхетних родин із творчістю сучасних композиторів призводила до своєчасного виконання музичних «новинок», зокрема, й уривків з опер, у маєтках силами кріпацьких артистів. Особливу роль у формуванні оперного мистецтва другої половини XVIII – першої третини XIX ст. відігравали оркестрові капели при магнатських маєтках.

У маєтках утворюються кріпацькі театральні трупи, як власне драматичні, так і оперні й балетні. Цьому сприяло існування кріпацьких симфонічних оркестрів. Характерною рисою домашніх театральних постановок було широке застосування музики в ході вистав: драматичний театр в Україні вже на рівні домашнього, кріпацького, формувався як музично-драматичний. Це стало одним із шаблів до формування кріпацького оперного мистецтва в маєтках. Таким чином, традиція існування музично-драматичного театру в Україні не переривалася: «Історично після шкільного, новий тип українського театру з'явився вже наприкінці XVIII ст. у формі так званого кріпацького театру. Сталося це після заведення та узаконення кріпацтва» [4; 236].

Питання музичного побутування кріпацьких театрів у магнатських осередках розглядається у дослідженнях М.Гордійчука, Т.Шреєр-Ткаченко, Т.Шеффер, Л.Корній, В.Шульгіної, О.Васюти, О.Волосатих, О.Лисюк, Л.Баранівської.

Актуальність даної статті полягає у висвітленні проблеми функціонування кріпацьких театрів, зокрема, оперного в маєтковому побуті українських можновладців. Мета – з'ясування впливу кріпацького театру на формування українського оперного мистецтва.

До діяльності в театрах залучалися відомі особи. Так, у справах театру кн. С.Голіцина в с. Козацькому на Черкащині брав участь російський поет і драматург І.Крилов. У власному театрі в с. Основа на Харківщині розпочав свою діяльність як драматург Г.Квітка-Основ'яненко. У маєтках Д.Трощинського в Кибинцях і Яреськах (Полтавщина) театри існували в періоди 1812-1814 та 1822-1825 рр. У садибі Галаганів у Сокиринцях театри діяли з кінця XVIII до 40-х рр. XIX ст. Тривалий час існували кріпацькі трупи у маєтку поміщика Д.Ширая в с. Спиридонова Буда на Чернігівщині (1798-1809 рр.).

Із середини XVIII по першу третину XIX ст. важливу роль у пансько-маєтковому музичному побуті відігравали музично-театральні та оперні вистави. Репертуар їх був дуже різноманітний. Серед опер переважали твори зарубіжних композиторів, частіше італійських і французьких, а також російських авторів. Так, у Д.Трощинського ставилися опери «Мельник-колдун, обманщик і сват» (Аблесімова і Соколовського), «Удавана невірність» (О.Грибєдова). Для музичного театру вельможі В.Гоголь написав п'єси «Собака-вівця» (втрачена) та «Простак». Образи останнього твору, на думку Л.Архимович, наближаються до вертепних та інтермедійних типів (Роман, Параска, Хома Григорович, Солдат). Автором до музичного оформлення комедії введені українські народні пісні «В'яне вишня, посихає», «У полі могила з вітром говорила», «Ой був та нема та поїхав до млина», а також пісню у стилі світських кантів XVIII ст. «Я люблю тебе и стражду». Дослідниця вважає, що пісня написана самим В.Гоголем [1; 63]. Пізніше «Простак» ставився аматорами Київського університету св. Володимира з музикою М.Лисенка [1; 64].

Уяву про репертуар великих маєткових музичних театрів подає нотне зібрання Розумовських. Дослідниця Л.Івченко наводить склад колекції, де попередніми мистецтвознавцями надані досить суперечливі свідчення щодо кількості оперних творів [3; 22]. Зокрема, відповідно до цих публікацій, в колекції Розумовських значаться 58 оперних назв [5; 178]). Серед них є опера італійського композитора Дж.Астаріта «Збитенник» за лібрето Я.Княжніна (1786 р.), відомості про яку подають О.Ольховський, Т.Шеффер і К.Черпухова, Л.Івченко. Л.Архимович наводить відомості про зберігання у нотній бібліотеці Розумовських 4-х частин опер «Леста, дніпрова русалка» і «Козака-віршувальника» [1; 57].

Кріпацькі опери існували також при садибах П.Рум'янцева-Задунайського у Вишеньках Чернігівської губернії, М.Будлянського у Вишняках, Сушкова у Кобеляцькому повіті (усі – Полтавської губернії), а також театри Гудовича, Скорупи, Ширая [6; 214].

Театр Д.Ширая уславився високим рівнем виконання. Група була вельми чисельною – понад 200 осіб. Вистави технічно вишукані та видовищні. Артисти-кріпаки володіли акторською майстерністю, мистецтвом вокалу і хореографії, знали іноземні мови, що дозволяло ставити п'єси мовою оригіналу. Власник не шкодував коштів задля вдосконалення своїх акторів. Це дозволило Д.Шираю в майбутньому неабияк заробляти на виставах кріпацького театру. Збереглися імена деяких оперних виконавців: Марченкова, Дроздова, Косаковська, Кадінцев, які вражали слухачів своїм талантом. Відомо, що в останню чверть XVIII ст. Д.Шираєм у Києві побудований театр, де виступала його кріпацька група. Ця ж група виступала і на сцені київського театру з виставою «Козак – поет». В репертуарі оперної групи Д.Ширая були опери Й.Гайдна («Аптекарь»), В.А.Моцарта («Бастьєн і Бастьєнна»), Л.Керубіні («Водовоз»). Серед драматичних творів значилися відомі п'єси Ж.-Б. Мольєра («Школа чоловіків») та Р.Б.Шерідана («Школа лихослів'я»). Балетна група театру Д.Ширая гастролювала у Києві (1801 р.) з виставою «Венера і Адоніс», а також у сезони 1805-1809 рр. працювала у Київському оперному театрі. За життя Д.Ширай вимогливо ставився до праці своїх артистів-кріпаків, але перед своєю кончиною, у 1809 р., він всім підписав «вільні» [2; 47]. На той час це був винятковий вчинок.

Такого ж високого рівня виконання досягла і кріпацька група А.Іллінського. Ці власники сприяли розвитку музично-театральної справи не тільки виставами своїх труп, а й власними коштами. Так, Д.Ширай виділив значну суму на внутрішнє оздоблення київського театру. А вже з 1797 р. виступи кріпацьких труп стають традиційним явищем на контрактних ярмарках у Києві. З особливою регулярністю концерти симфонічної музики й оперні вистави відбуваються з 1811 р., коли Київ прикрашається новою спорудою «Контрактів».

Коли у першій третині XIX ст. в Україні існування кріпацьких театрів вже не було актуальним, тому що утвердилося міське театральне мистецтво, кріпаки-актори Д.Ширая та А.Іллінського перейшли на службу до міських театрів. Після 1861 р. актори-кріпаки і музиканти оперних оркестрів стали вільнонайманими у цих самих театрах. Таким чином, кріпацьке музичне мистецтво поступово виходило з-під опіки шляхетних володарів і ставало надбанням широкого загалу – публіки загальнодоступних музично-драматичних й оперних театрів. Маєткові театри мали різномірний склад: тут виступали як кріпаки, так і вільні актори, іноземні диригенти і композитори. Розквіт кріпацьких театрів припадає на кінець XVIII – першу третину XIX ст., а вже після скасування кріпацтва, внаслідок занепаду маєткового побуту, вони припиняють існування.

Занепад музичного побуту в маєтках пов'язаний не лише з втратою певного стабільного економічного статусу їх власників. Кріпацька музична культура мала значний вплив на формування міської музичної культури. Із 30-40-х рр. у театрах, зокрема, оперних, виступають разом із артистами-кріпаками вільнонаймані музиканти. Із скасуванням кріпацтва лави вільнонайманих музикантів, оперних співаків поповнюються колишніми кріпаками.

Кріпацькі театри сприяли розвою міських професійних театрів, оскільки там вже вміли укладати репертуар, враховуючи смаки найвибагливішої публіки, володіли навичками

режисури і сценографії, а виконавська майстерність, що рівняла акторів-кріпаків із відомими майстрами західної чи російської сцени, свідчила про опікування їх володарів гуманітарною та фаховою освітою виконавців. Все це згадають у міських театрах і приватній антрепризі, коли постане питання кадрів музично-драматичних вистав: скористуються досвідом кріпацьких музичних шкіл і навіть їхньою навчальною програмою. Так, у кріпацьких «школах мистецтв» вивчали акторське мистецтво, музику (співи сольні та хорові, гру на інструментах, теорію музики), хореографію, іноземні мови (французьку, італійську, німецьку). Працювали тут найчастіше відомі іноземні композитори і педагоги. Полтавський магнат М.Рєпнін запросив до своєї музичної школи німецького композитора і педагога М.Гауптмана. В кріпацьких школах працювали також композитори Ф.Арайя, Г.Тєплов, А.Рачинський.

Рівень підготовки акторів і музикантів магнатських кріпацьких труп був настільки значним, а майстерність такого високого рівня, що дозволяли виступати в столичних театрах. Пани продавали своїх акторів у приватні антрепризи, що з початку XIX ст. ставало явищем майже буденним.

Пансько-маєтковий музичний побут також розвивав і традиції народної музики та народного виконавства. В маєтках утримували бандуристів, торбаністів, лірників, у репертуарі яких були народні думи, історичні пісні. Для них навіть організовували кобзарські й лірницькі школи. Такі традиції народного музикування поширювалися в садибах Трощинських, П.Булюбаша та ін. Все це відбувалося під безпосереднім впливом народного музичного мистецтва, яке все глибше входило у побут панських маєтків.

Музичний побут у маєтках не мав замкненого характеру: до музичних розваг і «серйозного» музикування залучалися не тільки класичні зразки чи твори маєткового композитора, а й зразки фольклору, зокрема, історичні пісні, думи, жартівливі та ліричні пісні, танцювальна музика. Виконували ці твори як кріпаки-самоуки, так і спеціально навчені кріпаки (кобзарі, лірники, торбаністи і майстри народного танцю). Народна музика поширювалася в колах вельможного панства, залучалася ним до свого музичного обігу, ставала невід'ємною частиною маєткового побуту. Зі свого боку, «панська» музика, що повсякчас лунала по садибах у виконанні кріпаків, також проникала до простолюду і засвоювалася. Ці свідчення підкреслюють тісний зв'язок дворянського мистецтва з народними музичними традиціями у музичному побуті маєтків в Україні періоду XVIII – першої третини XIX ст.

Неможливо обійти увагою становище музикантів-кріпаків, майстерність яких не лише уславлювала їх володарів, а й у певний момент ставала у нагоді для матеріального прибутку, адже кріпака-фахівця в музичній справі можна було обміняти на якусь панську забаганку (наприклад, на мисливського хорта), а пізніше – з появою приватних театральних антреприз і міських театрів – продати як музикантів чи оперних співаків до цих установ. Кріпаки-музиканти, навіть дуже талановиті, не змогли реалізувати себе як особистості, залишаючись власністю пана, який міг зробити зі своїм рабом все, що заманеться. Тому до нашого часу дійшли лише поодинокі імена кріпацьких талантів, які своєю працею закладали фундамент української національної культури. Серед них кріпак П.Галагана Артемка, перша скрипка його симфонічного оркестру, який три роки навчався у К.Ліпінського в Дрездені. У панському оркестрі цей «скарб» хазяїна грав на гідних його таланту «скарбах» – скрипці Гварнері та віолончелі Страдіварі. Артемка виступав із відомими європейськими виконавцями, віолончелістом Галянковським і піаністом Бертольдом.

У магната С.Щенсного-Потоцького оркестр очолював Теодор Феррарі, відомий скрипаль і композитор. Водночас ця знаменитість був кріпаком Потоцьких Федором, який по поверненню з Італії, де навчався скрипковій грі, одержав нове ім'я.

Таким чином, панський маєток віддзеркалив усі багатогранні протиріччя цієї суперечливої в соціальному і культурному відношенні доби. Маєтковий музичний побут формував підґрунття для подальшого розвитку музичної культури України, її виконавської

та композиторської школи. В кріпацьких оперних театрах були опрацьовані, а згодом стали надбанням міських театрів такі здобутки, як вимогливе ставлення до співацької й акторської майстерності виконавців, запрошення досвідчених диригентів, дбайливе ставлення до репертуару тощо. Після скасування кріпацтва артисти-кріпаки перейшли до міських театрів як вільнонаймані співаки та оркестранти, чим відразу ж поліпшили виконавський склад цих закладів. Музично-драматичні й оперні вистави кріпацького театру заклали основу для виникнення демократичного міського театру другої половини ХІХ ст. й появи нового жанру – української опери, а з нею – й такого феномену як національне оперне мистецтво.

Джерельні приписи

1. Архимович Л.Б. Українська класична опера. Історичний нарис / Загал. ред. В.Довженка / Л.Б. Архимович. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літератури, 1957. – 311 с.
2. Васюта О.П. Музичне життя Чернігівщини у ХVІІІ-ХІХ ст. (Історико-культурологічне дослідження) / Ред. О.В. Коваленко / О.П. Васюта. – Чернігів: РВК «Деснянська правда», 1997. – 212 с.
3. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства: дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «музичне мистецтво». – К., 2000. – 202 с.
4. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. – 2 вид., фототипне / М.Семчишин. – К.: АТ «Друга рука» МП «Фенікс», 1993. – 550 с.
5. Шеффер Т.В. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України ХVІІІ ст. / Т.В. Шеффер, К.М. Черпухова // Українське музикознавство. Вип. 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 170-184.
6. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д.Щербаківський // Музика. – 1924. – № 10-12. – С. 205-215.

Резюме

Розглядається проблема функціонування кріпацьких театрів, зокрема, оперного в маєтковому побуті українських можновладців. Висвітлюється вплив кріпацького театру на формування українського оперного мистецтва.

Ключові слова: кріпацькі театри, музичний маєтковий побут, українське оперне мистецтво.

Summary

Serf's Theatrics in the Homestead Mode in Life as a Component Forming of Ukrainian Opera's Art of Half Past XVIII – Half Past XIX Century

There are considered the problem of serf's theatrics of the operas in the homestead mode in life of Ukrainian magnates; to lighting influence of the serf's theatrics to forming of Ukrainian opera's art.

Key words: serf's theatrics, musical mode in life of homestead, Ukrainian opera's art.

Аннотация

Рассматривается проблема функционирования крепостных театров, в частности, оперного в усадебном быту украинских вельмож. Освещается влияние крепостного театра на формирование украинского оперного искусства.

Ключевые слова: крепостные театры, музыкальный усадебный быт, украинское оперное искусство.

УДК 008(075.8)

О.В. Двойнінова

ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ЦЕРКОВНОЇ АРХІТЕКТУРИ ВОЛИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Архітектура посідає у художній культурі особливе місце як основа синтезу всіх інших видів мистецтва, зокрема живопису, скульптури, декоративно-прикладної творчості. Архітектура – передусім мистецтво створення і будівництва споруд та їх комплексів. Це – явище матеріальної культури і водночас надбання духовної спадщини людства. Як вид мистецтва, вона формує просторове середовище для життя і діяльності людини, виражає суспільні ідеї у художньо-естетичних образах.

Актуальність теми полягає в тому, що вона й досі залишається недостатньо репрезентованою у сучасній науковій та науково-популярній літературі. Невелика кількість спеціальних праць, присвячених дерев'яній архітектурі Волині та достатня джерельна база Волинського краєзнавчого музею, Волинського обласного державного архіву дають підстави для подальшого дослідження теми.

Мета роботи – на основі вивчення друкованих матеріалів та дослідження пам'яток дерев'яної архітектури Волині XVIII ст. показати їх роль в українській духовній культурі.

На території Волинської області традиційне будівництво в різні часи досліджували Ф.Вовк [1], Г.Логвин [8], В.Завада [5;6], Ю.Лашук [7] та ін. Описи пам'яток народної архітектури знаходимо в ілюстрованому історичному нарисі про мистецтво давньої України [10; 148-168].

Цікавий матеріал з теми вміщено в книзі, присвяченій досліднику української церковної дерев'яної архітектури Л.Маслову «Одне надійне життя...». Це перше видання про життя та творчість архітектора, праці якого маловідомі широкому загалу, утім й донині не втратили актуальності. Книга складається з 3-х частин; у першій з яких йдеться про життя та творчість дослідника, подаються його статті й факсиміле книжок «Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя» (1941 р.) й «Архітектура старого Луцька» (1939 р.).

Важливе значення для дослідників історії Волині мають праці О.Цинкаловського, присвячені опису старожитностей Волинського Полісся з вказівниками місць їх розташування, старовинним пам'яткам Волині, зокрема дерев'яним церквам XVI-XVIII ст. Значна частина робіт краєзнавця зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею [12, 13].

Період XVI-XVIII ст. у житті українського народу ознаменувався бурхливим розвитком культури, формуванням національної самосвідомості. Особливе місце в історії культури посідає XVIII ст., яке вчені-культурологи називають «добою бароко». В Україні він мав певні специфічні риси, що дають підстави кваліфікувати цей стиль як «українське бароко». Волинь, як один із регіонів України, залишила чудові зразки цього стилю в архітектурі та образотворчому мистецтві. Зберігаючи загальні європейські риси, вони набули специфічних ознак, що надало їм оригінальності й неповторності [10; 148].

Бароко в Україні формувалося у складних історичних умовах. Національно-визвольна війна 1648-1657 рр. проти Польщі, приєднання України до Росії, Андрусівське перемир'я 1667 р. змінили політичні кордони держав. Це й зумовило своєрідність цього стилю в Україні. З одного боку, мистецтво входило в прямі й опосередковані контакти з культурою Західної і Східної Європи, а з іншого – протистояло польсько-католицькій експансії [10; 150].

Волинь, що в XV-XVI ст. відігравала значну роль у розвитку українських будівельних традицій, з кінця XVII ст. втрачає своє провідне значення. В XVIII ст. тут розвивається світське будівництво (Луцьк, Любешів, Олика). Що ж до культового, то на цій території помітний вплив польського бароко.

Давні традиції зберігаються лише в дерев'яній архітектурі Волині. У церковному будівництві вона набуває типових рис, що стають національно-традиційними. Тому кінець XVII – XVIII ст. називають золотим віком дерев'яного будівництва.

Будівничі традиції поліщуків, соціально-політична ситуація в краї призвели до того, що народ призвичаївся до простих, але зручних, доцільних, без надмірностей храмових споруд. До того ж, мальовничий і різноманітний ландшафт України спонукав до щоразу нового, але гармонійного поєднання архітектури з природнім оточенням.

Характерна особливість, що вирізняє українські дерев'яні храми – та, що церковне приміщення перекрите не плоскою стелею, а високим, вежеподібним зрубом. Тому в українських культових спорудах є повна відповідність внутрішнього простору і зовнішньої архітектури. Храми ззовні мають вигляд кількох веж («бань»), згрупованих за певною системою (три, п'ять, сім, дев'ять).

Ще в XV столітті українські народні зодчі винайшли особливий конструктивний прийом – залом, відомий лише в українській архітектурі. Квадратну в основному кліть – зруб – накривають пірамідальним верхом; на цю зрізану піраміду ставлять вертикальний зруб, накритий пірамідальним рубленим скріпленням. Ця комбінація похилих і вертикальних частин верху української дерев'яної церкви і є заломом. Відомі храми з одним і двома заломами. Далі почали завершувати квадратну клітку восьмигранним верхом, що дало великий архітектурно-художній ефект і стало одним із характерних барокових прийомів українських культових споруд [9; 28].

Друга особливість: храми не мають ні головних, ні другорядних фасадів. Вони – як скульптура – розглядаються з усіх боків. Тому красу українських барокових зразків важко збагнути в проекції чи малюнку, їх треба бачити в натурі, обійти навколо. Вони вражають гармонією, зачаровують інтимністю і задушевністю.

Третьою їх особливістю є велика кількість сполучень і варіацій нижніх, середніх і верхніх частин споруди. При цьому сполучення справляють враження динаміки; щоразу створюються нові комбінації, що породжує неповторність дерев'яних зразків у різних областях України.

Оригінальними є інтер'єри дерев'яних храмів, часто незвичної і вишуканої форми. Їм приділялася велика увага, адже храм – місце спілкування людей з Богом і між собою. Варто зауважити, що церква мала не лише культове призначення. Вона була й місцем громадських зборів і світських свят, діяльності братств. Її стіни, обабіч дверей, ставали своєрідним літописом, де фіксувалися важливі події в житті міста чи села (посуха, повінь, холодна зима, епідемії, напади татар, прихід козаків та ін.).

Територіально Волинська область розташована в межах двох історико-етнографічних районів – Українського Полісся і Волині, що сформувались віддавна в певних природних, історичних, соціально-економічних умовах. Це помітно в характері традиційного народного будівництва.

Храми XVIII ст., яких на території цієї етнографічної області найбільше (Успенська церква 1779 року в с. Велика Глуша Любешівського, церква Різдва Богородиці 1772 р. у с. Троянівка Маневицького, церква Параскеви 1794 р. у с. Заліси Ратнівського, Хрестовоздвиженська церква 1794 року в смт. Заболоття Ратнівського, Покровська церква 1762 року в с. Городині Рожищенського районів, Михайлівська церква 1767 року в с. Щурин того ж р-ну) [5], зберегли давні типові форми верхів і плани.

У західній частині Волинського Полісся поширені такі ж у плані церкви з двосхилими або чотирихилими дахами хатнього типу з вежею і маківкою над центральною частиною. Поруч із такими перекриттями, зустрічаються храми з розчленованими, тобто різновисотними дахами над окремими його частинами. Подібне завершення мала відома з літератури церква XVI ст. у с. Сичшії на Холміщині (РП), церква XVIII ст. Старій Вижівці (не збереглися). У цьому типі храмів спостерігається ускладнення внутрішнього простору. Замість плоскої стелі одної висоти в усіх 3-х приміщеннях будівельники почали

влаштувати над середнім зрубом (навою) вищу стелю («дзеркальну»), підкреслюючи цим його важливішу роль.

У церкві 1794 р. [5], що в с. Заліси Ратнівського району, дещо видовжена п'ятигранна апсида і високий центральний зруб, перекритий чотирихилим пірамідальним верхом із маківкою. Подібну конструкцію мала церква 1714 р. із с. Граддя Маневицького району [11] (не збереглася). Це, безперечно, давній тип храмів.

Досконаліші перекриття мають згадані вище храми в селах Карасин (1691) [2;10], Щурин (1767 р.) [2;10] та церква Святого Луки (XVIII ст.) в с. Доросині [12] Рожищенського р-ну. В них восьмигранні пірамідальні перекриття над центральною частиною храму піднімаються за допомогою восьмигранника. Завдяки цьому збільшується об'єм основних частин храмів.

Чудовими зразками триверхого на високих восьмигранниках є згадувана церква 1772 року в с. Троянівка [3; 46]. Наблизив до Троянівської в своїй реконструкції П.Юрченко ще одну з найдавніших на Волинському Поліссі церкву, що в с. Качині. Для етнографічної Волині також характерні подібні форми церков, що й на Поліссі. Тут, правда, переважають триверхі храми.

У західній частині етнографічної Волині будували храми так званого хатнього типу, в яких окремі частини (вівтар, нава, бабинець) перекривались одним двоххилим дахом або трьома, припіднятими на різні рівні. Над центральною частиною завжди знаходилась вежа з маківкою. У Воздвиженській церкві 1772 р. [5], що в с. Колона Іваничівського р-ну Волинської області, двоххиле перекриття з маленькою вежою в центральній частині є тільки над вівтарем і навою. В другій половині XIX ст. до західного фасаду церкви була добудована дзвіниця. У мурованій церкві Святої Параскеви 1778 р. [5; 6], що в с. Милятин того ж району, є окремі перекриття вже над кожною частиною.

У церкві 1545 р. [3; 2], що була колись у с. Лише Луцького р-ну Волинської області, над середньою частиною зрубу поставлено верх у формі восьмикутної призми, перекритої пірамідальним дашком із ліхтарем і маківкою. Східні і західні зруби в ній були перекриті двоххилими дашками. Такого типу церков, але вже пізнішого часу, на Волині збереглося багато: Михайлівська церква 1770 р. у с. Хмелів Володимир-Волинського р-ну; Покровська церква 1725 р. у с. Брани Горохівського; Преображенська церква 1765 р. у с. Красів Горохівського р-ну; Хрестовоздвиженська церква 1782 р. у с. Вільхівка того ж району; церква Богородиці 1764 року в с. Бужковичі Іваничівського р-ну Волинської області [3; 2].

Значне поширення мають зрубні церкви з трьома верхами, по одному над кожним зрубом. Будівля складалася з 3-х зрубів, причому західний, над яким була дзвіничка, не зв'язаний із середнім, був найбільшим і мав пірамідальне перекриття. Стіни в церкві були складені з грубих соснових брусів. На поч. XVIII ст. храми цього типу набувають на Волині поширення. Серед збережених пам'яток є зразки, які можна віднести до класичних. Це Миколаївська церква 1757 р. [5; 3] у с. Борочиче Горохівського р-ну Волинської області. Високий церковний зруб у ній контрастує з дуже низькими (наполовину його висоти) бабинцем і апсидою. Пам'ятка відзначається вдало віднайденими пропорціями зрубів і верхів у поєднанні з горизонтальним розчленуванням піддашшя.

Стефанівська церква в с. Усичі Луцького р-ну зведена 1795 р. Вона дерев'яна, тризрубна, одноглава, зруби рівновисокі. Будівля витягнута в плані. Взірець характерних для Волині дерев'яних храмів.

Миколаївська церква в с. Смолигові Луцького району є пам'яткою архітектури 1743 р. Ця дата вирізана над входом до приміщення. Дерев'яний храм має деяку архаїчність та несиметричність. Особливістю церкви є бабинець, що не має вікон, що притаманно більше стародавнім церквам. Дах шатрової форми, низький. Його встановили наприкінці XIX – початку XX ст. Фундамент у церкви кам'яний. Дзвіниця має два яруси, перший – рублений – орієнтовно XVIII ст., другий має каркасну конструкцію і відноситься до минулого століття. Дзвіниця дерев'яна, в плані квадратна.

Успенська церква села Шепель Луцького району зведена в 1780 р. У XIX ст. до бабинця прибудовано притвір, а до нього поперечний прямокутний об'єм, над яким зроблено високу шатрову дзвіницю. Після прибудов до південного боку та до бабинця, характерна для Волині тричастинна церква повністю втратила свій первозданний вигляд і набула так званого «офіційного» напряму – типова композиція включала в себе розташування певним чином дзвіниці, вежі стали цибулеподібні. Інтер'єр церкви зберіг живопис XVII ст. та різьбу – XVIII ст.

Унікальною пам'яткою Волині є Михайлівська церква 1771 р. [8] у с. Несвіч Луцького р-ну. Вона має хрестоподібне планування з одним верхом, встановленим на перехресті. Центральні і бокові об'єми пам'ятки об'єднані аркоподібними вирізами у вінцях зрубів. Верх має форму шестикутної призми, перекритої пірамідальним дахом.

Такий тип храмів поширений на Гуцульщині та Покутті. Крім церкви с. Несвіч, храми з хрестовидним плануванням зрідка зустрічались на Волинському Поліссі.

Таким чином можемо зробити висновок, що давні традиції будівельної майстерності українців збереглися в народній дерев'яній архітектурі. У церковному будівництві Волині вона набула типових прикмет, що стали національно-самобутніми. XVIII ст. в Україні і зокрема Волині стало золотим віком дерев'яного будівництва.

Волинь має велику історичну, культурну і духовну спадщину, одним із свідчень високого рівня духовності наших предків є їх будівнича неповторність. Дерев'яна архітектура є складовою частиною історії українського мистецтва.

Джерельні приписи

1. Вовк Ф.К. Про старовинні дерев'яні церкви Волині / Ф.К. Вовк // Волинь і Волинське зарубіжжя. – Луцьк, 1994. – С. 243-247.
2. Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації / Док. та мат. наук. конф., м. Луцьк, 27-28 серпня 1998 р. – Луцьк: Настир'я, 1998. – 160 с.
3. Драган М.. Українські дерев'яні церкви / М. Драган – Львів: Б.н., 1937 р. – 176 с. – Ч. 1, 2.
4. Ефименко А.Я. История украинского народа / А.Я. Ефименко. – К.: Либідь, 1990. – 512 с.
5. Завада В. До питання про причини локальних відмінностей у монументальній дерев'яній архітектурі Волині / В. Завада // Велика Волинь: наук.-поп. краєзнавчі праці. – Житомир, 1994. – Т. 15. – С. 102-130.
6. Завада В. Особливості становлення стилю бароко у монументальній дерев'яній архітектурі Полісся / В. Завада // Архітектурна спадщина України: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 243-247.
7. Лашук Ю. Дерев'яне зодчество та його оздоблення / Ю. Лашук // Народне мистецтво українського Полісся. – Львів, 1992. – С. 7-24.
8. Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. / Г.Н. Логвин // Історія українського мистецтва. – К.: Либідь, 1967. – 539 с.
9. Лукомский Г. Украинское барокко / Г. Лукомский. – СПб: Б.н., 1911. – 200 с.
10. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис / Ф.С. Уманцев. – К.: Либідь, 2002. – 328 с.
11. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації // Наук. зб. мат. VIII міжнар. наук. конф. із волинського іконопису, м. Луцьк 27-28 лист. 2000. – Луцьк: Настир'я, 2000. – 111 с.
12. Цинкаловський О. Волинські дерев'яні церкви (XVII-XVIII ст.) / О. Цинкаловський // Життя і знання. – Львів, 1935. Волинський краєзнавчий музей, інв. №ДМ – 32366. – Ч. 4.
13. Цинкаловський О. Старовинні пам'ятки Волині / О. Цинкаловський // Волинський краєзнавчий музей, інв. № КДФ-16394. – Торонто: Інститут дослідів Волині. – 1979. – 124 с.

Резюме

Йдеться про пам'ятки дерев'яної архітектури Волині XVIII ст. у контексті історичних та культурних процесів, продемонстровано своєрідність архітектурних композицій, визначено основні напрями їх формування. Приділена увага внутрішньому простору приміщень, їх інтер'єру.

Ключеві слова: архітектура, Волинь, культура, мистецтво, синтез, користь, вежа.

Summary

Features of wooden church architecture of Volyn XVIII to the century

The question is the monuments of Volyn' wooden architecture of the 18th century in the context of historical and cultural processes in the article, the attention is paid to the internal space of premises, its interior.

Key words: architecture, Volyn', culture, art, synthesis, beauty, profit, tower.

Аннотация

Анализируются образцы деревянного зодчества Волини XVIII столетия в контексте историко-культурных процессов.

Ключевые слова: архитектура, Волинь, культура, искусство, синтез.

УДК 7803:784.6(477.54)

В.Г. Плахотнюк

МУЗИЧНА ПОП-КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Актуальність інтерпретації поп-культури у контексті мистецьких практик постмодерну обумовлена тим, що поп-культура не достатньо визначена в її співвідношенні з естрадою, шоу-бізнесом, масовою культурою.

Проблемами поп-культури, масової культури, естради, шоу-бізнесу займаються М.Переверзев, Т.Косцов, З.Калініна, А.Дугін, М.Мозговий, А.Костіна, В.Зверева та ін., але ще не достатньо визначена її адаптивна, синтезуюча функція контексті мистецьких практик постмодернізму [8, 9, 1, 7, 2, 6].

Поп-культура, в широкому розумінні поп-арт, заперечує модернізм, авангард і ідентифікує себе з постмодерном, а вже постмодерн (постмодернізм) у контексті першого десятиліття ХХ ст. свідчить про те, що це визначення буде адекватним. В.Бичков зазначає, що визначення «поп», «пост» є самодостатніми [3; 341-348]. Тому варто зосередити увагу на останній стадії культурологічного осмислення концептів «пост» і «поп», зокрема в дослідженнях В.Бичкова, щоб специфікувати їх на терені занурення в етнокультурний простір і вже на основі етнорегенерації або метаєтнічної динаміки взаємодії поп-культури різних інокультурних визначень побачити сутність цього явища. Тобто, категоріальний апарат не може бути складовим різних систем, а методологія дослідження не може бути визначена як одна систематика. Якщо загальноприйнятим є метод від абстрактного до конкретного, коли починають із неповного загальнішого явища, визначають методи його конкретизації або структурування як специфікації, то в ситуації тотальної невизначеності культури, в якій вона перебуває нині, метод від абстрактного до конкретного буде виглядати як щеплення відомих схем до достатньо аморфного, більше того, мультикультурного і дисфункціонального явища, що визначається як поп-культура. Тож спробуємо піти двома шляхами. Перший – визначення методологічного розриву тих складних проблем культуротворчості, що виникають на межі тисячоліть, а інший – структурування категоріалогічного апарату на шляху специфікації предмету дослідження, специфікації в контексті рамок, визначених як етномистецькі виміри. При цьому варто зазначити чим відрізняються категорії «етномистецькі виміри» та «фольклор».

Етномистецькі виміри не ототожнюються з фольклором, його архаїчною реальністю, а є більшою мірою вже культивованими в рамках мистецької реальності або мистецьких практик тієї чи іншої культури, реалій, пов'язаних із конкретним етносом, у даному випадку – мелосом: афро-американським, українським чи будь-яким іншим. Таким чином, поп-арт як засада поп-культури, поп-артизації високої інтелектуальної культури був контркультурою, тобто реакцією на витончений інтелектуалізм авангарду, його месіанізм, креативний ніщивний пафос, де із квадратів, ліній та інших геометричних реалій утворювалися артефакти культурного буття, що визначалося революційним, первинним.

Архітектура швидко позбулася своїх класичних портиків і весь модернізм живе в просторі геометрії. Америка, що адаптувала досвід модернізму, дуже швидко, уже в 60-х роках, від нього відмовилася.

Можна стверджувати, що поп-музика – з одного боку, розгорнутий інформентарій практики створення зірок шоу-бізнесу, а також певна містифікація, інший світ, що виникає як протест, рух всупереч авангарду в музиці, означений Шенбергом і досягненнями декокафонії. Тобто рок-музика вже не потребує високого інтелектуалізму, професіоналізму. Рок-музикант був своєрідним пророком, але із рок-музики виросла поп-музика. Професіонал тепер знижує свої образи, намагається працювати на рівні куплетно-частушечних жанрів, простих і ясних мотивів, доступних усім на рівні кітчу, але ця куплетна форма потребує своєї

легітимності. Легітимація відбувається за рахунок коломийок, які, за визначеннями багатьох фольклористів, є універсальним засобом ритмізації, простої та ясної, присутньої у фольклорі світу – інші форми, що теж адаптуються до масової культури. Цей процес відбувався досить швидко як звичайний гострий рух контркультури, а потім вже легітимно освячених метрів «Бітлз» та інших ансамблів.

Наведений аспект дослідження сучасної поп-культури говорить про те, що сама по собі сценізація, театралізація є ширша за естраду, театр загалом. Існують засоби бачення світу як театру, який може бути ляльковим, святковим вертепом, театром смаків, сучасної повсякденної реальності, яким він виглядає в різних шоу, починаючи від треш-шоу і до «мільних» опери та гламурних інсценувань режисури сучасного телебачення. Можна стверджувати, що простір, котрий презентує телебачення, виходить за рамки шоу-бізнесу, естради. Він є феноменом посткультури, але ідентифікувати його з жанрами – естрадним чи якимось іншими – не можна. Це простір універсальної репрезентативності, комунікативності та редукції, спрощення і нівеляції духовності, як про це свідчить В.Бичков.

Без кліпів, згустків підсвідомого буття, як швидкого чергування артефактів, неусталених переживань сучасний простір сценічного музичного культурного артефакту побачити не можна. Багатовимірність, багатоканальність, віртуальні ігри, сама гра, афект як реалія ідентифікації, віртуалізації призводять до того, що визначається як косметична хірургія.

Людину перетворюють, і на шляху створення флеш-іміджу, або імідж-атракторів, здійснюють її віртуальну копію. Можна помітити хірургічні шви, а можна не помітити, але дуже легко побачити, навіть у ситуації політичного змагання як змінюється обличчя людини протягом її передвиборчої гонки. Ця хірургія є своєрідним віртуальним косметичним пастишем, набуває розвитку у гострому шоу-бізнесі та всіх сценічних формах втілення. Перед нами не зірка, не поп-діва, перед нами символ, що мусить цю зірку презентувати. Той символ, який віртуально створили на екрані, якому змінили тіло, голос, який фактично переозначили в іншому знаковому контексті. Сам текст його музикування є іншим. Це інше буття не помічається, воно є ніби справжнім.

Над цим працюють продюсери, режисери і, таким чином, виникають зірки, фабрика зірок і все те, що є феноменом сьогоденного шоу-бізнесу. Гра – це тотальна категорія, що свідчить про тотальність кіберсвіту, тотальність ідентифікації, знаходження в двох світах: світі реальності, повсякденної культури, та світі надкультури, тієї культури, що є бажаною, що стимулює звернення до одвічних цінностей.

Теорія поп-культури – це теорія маски, маріонетки. Маска може бути соціальною, видовишною, театральною тощо. Найрозповсюдженішою категорією, що нині набуває актуальності на посткомуністичному просторі, є гламур – вишукана, придумана реальність, де утворюється кращий світ, світ безконфліктний, сповнений краси, гри в традицію. Гламур дає ідеальний вимір тих машин бажання, що є двигунами шоу-бізнесу як арт-проекту.

Важливою категорією є треш-низ, коли об'єктом поетизації стають смітники, низові реалії буття людини. Сама низова реальність, як антисистема, була потрібна, щоб здійснити одвічний порядок, але треш як елемент шоу-бізнесу, поп-культури є одним із важливих атракторів, що на рівні «низу» поєднують всіх: зірок і глядачів, співаків, мільонерів і жебраків. Хіп-хоп, реп – це вибух останніх десятиліть ХХ ст., протестний вимір, що нагадує повторення хіпі, але вже в симулякрівому вимірі.

Таким чином, святковість, видовишність стають тотальною настановою сучасного шоу-бізнесу. Катарсис через «низ», через «верх», через будь-яке поєднання з якоюсь подією досягається шляхом очищення як певна драматургія.

Можна стверджувати, що категоріальний універсум поп-культури – складна тканина сучасних форм відображення реальності, де реальність конструюється у вигляді симулякрів, атракторів як монтаж атракціонів, а «верх» і «низ» як гламур і треш маркуються через певну

формульну систематику здійснення видовищ. Це і стає тим засобом атракціонізації, симуляції та уніфікації особистості, що пов'язує поп-культуру з масовою культурою.

Але не все так просто. За цим ховається ще один вимір, а саме етнокультура, що означається типовішими постмодерними формами як самоздійснення видовища поп-культури, так і її аналізу, трансгресії, перверсії, інверсії, екстраполяції, проєкції, чергування «верху» і «низу», їх ототожнення і, навпаки, позиціювання.

І.Ляшенко пише: «Історико-порівняльне вивчення спадкоємності зв'язків у мистецтві щільно примикає до вже відомої нам концепції культурного прогресу, згідно з якою культурна самобутність завжди так чи інакше пов'язана з універсальним міжнародним культурним співробітництвом, а процес етнокультурного діалогу нації аж ніяк не продукує денационалізації їхніх культур».

В етномузикознавчому осмисленні цей процес постає як єдність і взаємозалежність вертикальної і горизонтальної спадкоємності, що ставить відповідно часово-діахронний та просторово-синхронний аспекти бачення художнього досвіду нації. Часовий або діахронний ракурс культурного ракурсу цивілізації утворює так звану вертикальну спадкоємність, де враховується лише власний художній досвід в історичній прогресії. Цей досвід перманентно актуалізується в наступних періодах художньої діяльності етносу. Що ж до горизонтальної, тобто просторової, або синхронної, спадкоємності, то в ній, навпаки, відбувається обмін мистецьким досвідом між сучасними країнами, народностями» [5; 56]. Проте всі ці абстракції – вертикаль, горизонталь – мало що дають для того, щоб побачити логіку інтенсифікації духу або її деградації, що не можна зазначити як вертикаль і пов'язати лише з часом.

Теперішній час виявляє необхідність ширшої і чіткішої функціональної орієнтації аматорства. Необґрунтованими були б спроби віднайти художню специфіку аматорства у відриві від функціональної значимості цього масиву масового руху. Тісний зв'язок художньої творчої активності людей з їх свідомою або спонтанною діяльністю в соціально-культурному процесі сучасності передбачає нове піднесення художнього руху, яке можна пояснити багатьма факторами.

Така активність значною мірою вже втратила художньо-образні зв'язки з так званим класичним фольклором, для неї виявилися плідними професійні прийоми, що підлягають творчій трансформації, набуваючи при цьому нових художніх якостей. Аматорство з професійного мистецтва завжди брало те, що працювало на втілення художнього задуму. В різних видах аматорства більшою чи меншою мірою виявилися ці закономірності. Саме успіхи аматорів, що виявляють регіональність і самостійність, дають право стверджувати безпосередність художньої творчості, яка раніше задовольнялась, насамперед, різними видами фольклору. Сприймавши історично необхідні зміни творчої діяльності народу, вони виявляють себе значною мірою на нивах аматорства.

Важливо розширити рамки поняття «аматорство». Це не просто недосконалий, непрофесійний означений виконавець, не просто самоук, який чогось досяг. Це своєрідний тип спостереження цінностей Універсуму, етнокультури, глибинної ідентичності людини та Всесвіту, який відбувається як образ Грузії Н.Піросмані, як образ Франції А.Руссо, як багато інших образів інших авторів, які пов'язуємо з поп-культурою, культурою доступною, близькою, що милує, радує, створює свято сім днів на тиждень.

Нині, коли гостро постала проблема національної самоідентифікації в контексті глобалізаційних процесів, важливо не зводити все до етнокультурології, до онтологічного антропологізму, що було достатньо романтичною моделлю, а, навпаки, навести диспозицію – етнічне, національне, і всезагальне, тобто культура, людства в цілому. Це гостро актуалізується в популярній культурі, масовій культурі у різних формах її трансформації та відбуття. Таким чином, вже наведені міркування свідчать про те, що методологія аналізу поп-культури може існувати на шляху доповнюваності, диспозиції та структурування феноменів культури в різних контекстах. Діалог культури не є єдиною самодостатньою

схемою. Діалог природи і культури, той бажаний екологізм, який нині знову відновлюється в еко-джазі, різних конфігураціях поп-культури, надзвичайно активно презентує новітні інтуїції єднання людства.

Діалог природи, збагачений міжкультурним діалогом, засвідчує екологічні напрями культуротворення і є зверненням до етнокультури не як до джерела, не як загальної матриці кодів поведінки, моральних схем і естетичних максимумів, а як до розгорнутого простору самоздійснення людини в контексті її самодіяльності, її творчості, її ідентичності, ідентифікації або, навпаки, відокремлення від всього того, що її спонукає бути нелюдиною.

І остання ремарка: категорії, зазначені нами як понятійний апарат дослідження, – вже категорії пізнього часу, що визначаються дослідженнями кінця ХХ–початку ХХІ ст.

Джерельні приписи

1. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / А.Дугин. – СПб.: Амфора, 2005. – 495 с.
2. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В. Костина. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
3. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
4. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура / В.Х. Лобас, Ю.Г. Легенький. – К.:ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
5. Ляшенко І.Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй / І.Ф. Ляшенко // Українська художня культура: навч. посіб. / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.:Либідь, 1996. – С. 53-76.
6. Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. В.Зверевой. – М.: Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», 2005. – 339 с.
7. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М.П. Мозговий. – К. – 2007. – 19 с.
8. Переверзев М.А. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М.А. Переверзев, Т.В. Косцов. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 192 с.
9. Переверзев М.П. Менеджмент в молодежной политике / М.А. Переверзев, З.Н. Калинина. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 238 с.

Резюме

Визначається феномен поп-культури в контексті мегакультурних реалій здійснення сценічних форм образності – естради, шоу-бізнесу, поп-арту, пост-культури. Аналізуються видовищні форми презентації музичної поп-культури.

Ключові слова: поп-культура, естрада, шоу-бізнес, постмодернізм.

Summary

A musical pop-culture of Ukraine is in the context of artistic practices of post-modernism

In the article the phenomenon of pop-culture is determined in the context of megacultural realities of realization of stage forms of vividness – stage, show, pop-art, on the whole. The analysis of spectacle forms of presentation of musical is given pop-culture.

Key words: pop-culture, stage, show, postmodernism.

Аннотация

Определяется феномен поп-культуры в контексте мегакультурных реальностей. Анализируются зрелищные формы презентации музыкальной поп-культуры.

Ключевые слова: поп-культура, эстрада, шоу-бизнес, постмодернизм.

УДК 008:785.6.(477)[1920/1939]

І.М. Ян

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХАРКОВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальними для сучасної музикознавчої науки є дослідження, присвячені вивченню музичної культури окремих регіонів України. Вивчення її в аспекті національної культурної традиції та з огляду історичної еволюції обумовлено пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку української культури. У цьому контексті регіональні культурні традиції Західної України (Волині, Галичини, Закарпаття, Прикарпаття) знайшли своє відображення у дослідженнях І.Бермес, Ю.Волощука, Н.Костюк, О.Миронової, Л.Мороз, М.Новосад, Т.Росул, Л.Романюк, П.Шиманського. Особливостям музичного життя Катеринославщини, Полтавщини, Миколаївщини присвячені роботи Н.Крижановської, А.Литвиненко, В.Мітлицької; півдня України – Е.Дагилайської, С.Кириєнка, Т.Мартинюка.

Окремі аспекти становлення та розвитку музичної культури Слобожанщини розкриваються у сучасних історичних, культурологічних та музикознавчих наукових розвідках, де висвітлюються суспільно-культурні тенденції (А.Епштейн, І.Плахтій, С.Посохов, Л.Тишевська, В.Шейко, С.Шефель, О.Ярмиш), просвітницька, культурно-громадська діяльність музичної інтелігенції краю (В.Виткалов, Г.Каневська, Т.Коломієць, О.Кононова, О.Конопльова, Ю.Лошков, Н.Пирогова, З.Юферова, О.Ярмиш), особливості розвитку музичної освіти (М.Давидов, Н.Межова); аналізується фольклорна спадщина Слобожанщини (О.Ліманська, В.Осадча). Проте, попри значимість доробку дослідників, у сучасному мистецтвознавстві відсутній комплексний аналіз культурно-мистецьких процесів Східної України. Відтак, метою запропонованої розвідки є дослідження тенденцій, що впливали на становлення музичної культури Харкова кінця ХІХ – першої пол. 20-х років ХХ ст., як важливої складової музичної культури Слобожанщини.

Від початку ХVІІІ століття музичне виконавство на Слобожанщині розвивалось у характерних для України мистецьких традиціях: від аматорства до професійної музичної творчості, поступового ускладнення та урізноманітнення видів і форм музичної діяльності. Зокрема, від вокальних та інструментальних капел, домашнього музикування ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., до організації культурно-просвітницьких товариств, інституційного становлення сфери професійної музичної освіти наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. [7].

У процесі дослідження виявлено, що наприкінці ХІХ ст. на Слобожанщині відбувався інтенсивний процес становлення музичної культури. Істотну роль у ньому відіграли діячі культури і мистецтва, представники української інтелігенції, які в контексті розгортання в Україні національного культурницького руху, в основу своєї діяльності ставили пропаганду демократичних ідей національної культури, просвітництва, поширення освіти серед широких верств суспільства.

Із розгортанням українського руху на Слобожанщині пов'язано формування і зростання творчих тенденцій в художній, зокрема музичній культурі регіону. Одна з них, на нашу думку, пов'язана з демократизацією музичного життя і знайшла вияв у залученні населення Слобожанщини до аматорської музичної творчості (вокального співу та інструментального виконавства). Інша – полягала у поступовій професіоналізації музичного життя, інституційного становлення сфери музичної освіти в регіоні.

Тенденція до демократизації музичного мистецтва виявилася у створенні, за ініціативою провідних музичних діячів міста, мережі музичних товариств, гуртків, хорових капел, оркестрів, ансамблів, що проводили просвітницьку роботу серед населення, пропагуючи музичні зразки європейської, української та російської культур.

Наприкінці ХІХ ст. у Харкові розпочали діяльність «Харківське товариство аматорів хорового співу», під керівництвом Н.Куплеваського, «Харківське товариство аматорів

інструментальної музики», очолюване М.Тихоновим. Організаційні заходи цих об'єднань стимулювали розвиток концертного музикування. Поширеними у місті стали публічні музично-просвітницькі лекції, народні читання, загальнодоступні концерти, на яких харків'яни мали змогу ознайомитись із кращими зразками народної та індивідуальної творчості у виконанні місцевих, зарубіжних музикантів-професіоналів й аматорів [15; 24].

Слід відзначити діяльність «Харківського музичного гуртка», організованого у 1896 році лікарем і громадським діячем П.Кравцовим. При цьому об'єднанні створено симфонічний оркестр, робітничий хор, оркестри мандоліністів та балалаєчників, оперна трупа. Колективи музичного гуртка брали активну участь у численних концертах та виставах як у місті, так і сільській місцевості. Про пропагування національної музичної спадщини серед широких верств громади свідчать постановки оперної трупи гуртка вистав для дорослої та дитячої аудиторії: «Музиканти», «Витівка kota Васька» М.Брянського, «Семеро козенят» Е.Гумпердинка, «Зима і весна» М.Лисенка, «Серед квітів», «Ріпка» В.Сокальського та ін. [8; 28].

Важливу роль у залученні до мистецького процесу широкого громадського контингенту, поширенні та пропаганді музичної культури на Слобожанщині відіграло створення за ініціативою діячів музичної інтелігенції значної кількості аматорських виконавських колективів. Незважаючи на цензурні заборони, ці колективи, міцніючи з кожним роком, стали могутнім засобом ідейно-естетичного виховання українства та піднесення його національної гідності. У час демократичного піднесення, спираючись на практику побутового та концертного співу, хорове аматорське мистецтво набуває широкого розмаху й знаходить сприятливі умови для свого розвитку у робітничому середовищі. Відтак у Харкові розпочинають свою діяльність аматорські хорові та інструментальні об'єднання, творчість яких прирівнювалась до професійних колективів.

Особливою популярністю користувалися хорові колективи під керівництвом О.Літінського, І.Туверова і Н.Куплеваського. Про їх художній рівень свідчить концертний репертуар, основу якого становили класичні твори М.Новікова, І.Туверова, А.Юр'яна, українські та російські народні пісні (історичні, побутові, обрядові), твори в обробці М.Леонтовича, М.Лисенка, А.Коципінського а також численні гастрольні подорожі по містах та селах України [3; 316].

У 1909 році за сприянням музичного діяча В.Комаренка при машинобудівному заводі та культурно-освітньому товаристві «Просвітне дозвілля» розпочали свою діяльність аматорські домрово-балалаєчні оркестри та оркестри духових інструментів. До репертуару цих колективів увійшли твори В.Андрєєва, К.Вебера, Д.Верді, Е.Гріга, обробки українських і російських народних пісень та танців [6; 12].

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. відбувається інституційне становлення сфери музичної освіти, що сприяло професіоналізації музичної культури Слобожанщини. Істотну роль у цьому процесі відіграло відкриття у 1871 році у Харкові відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ). Згідно архівних документів [12; арк.1], метою ІРМТ, як організації музично-просвітницького характеру, була професіоналізація музичної культури України шляхом поширення музичної освіти та налагодження концертно-музичного життя.

За ініціативи А.Рубінштейна 1 жовтня 1871 р. відбулось відкриття музичних класів Харківського відділення ІРМТ. За його ж рекомендацією її керівником був призначений відомий піаніст, диригент Ілля Ілліч Слатін, з ім'ям якого протягом майже половини сторіччя пов'язана історія розвитку музичної культури Слобожанщини.

Першочерговим завданням музичних класів була підготовка кваліфікованих кадрів для майбутнього музичного училища та консерваторії. Для досягнення цих результатів дирекцією на роботу запрошено талановитих музикантів-педагогів, випускників російських, європейських консерваторій. Серед них – вокалісти Ф.Бугамеллі, С.Мотте, К.Прохорова-Мауреллі, М.Тихонов; піаністи Р.Геніка, О.Горовиць, І.Слатін, А.Шульц-Евлер; теоретики

(диригенти й викладачі-інструменталісти) А.Юр'ян, Ф.Акименко (Якименко); скрипалі К.Горський, Ф.Сміт; віолончелісти П.Данильченко, С.Глазер; духовики Г.Гек, К.Кестнер, Ф.Прохазка та Ю.Юр'ян [4].

Важливим етапом на шляху професійного становлення музичної освіти на Слобожанщині стало відкриття 8 вересня 1883 р. на базі музичних класів музичного училища. Стабільність педагогічного складу музичних класів, а потім і училища свідчила про далекоглядність кадрової політики І.Слатіна, сприяла високому рівню викладання.

Наприкінці XIX – протягом першого десятиліття XX ст. інтенсивний процес становлення фахової музичної освіти в Харкові сприяв налагодженню та активізації концертного життя регіону, що відобразилось у професіоналізації музичного поступу: у виконавському мистецтві відбувся перехід від аматорства до професійних форм. Завдяки цілеспрямованій діяльності Харківського відділення ІРМТ поширення набули такі види й форми концертної діяльності, як благодійні концерти, камерні вечори, симфонічні зібрання, авторські концерти, учнівські змагання, постійними учасниками яких були викладачі та студенти Харківського музичного училища. Ці заходи надавали можливість публіці слухати кращі зразки російської, української, західноєвропейської музичної спадщини.

Професіоналізації музичної культури Слобожанщини сприяли концерти видатних музикантів, що відбулись за ініціативи дирекції Харківського відділення ІРМТ. Протягом цього часу у місті виступили: співаки М.Баттистіні, Т.Руффо, Ф.Шаляпін; скрипалі Г.Венявський, П.Сарасате, С.Лазерсон, Ф.Крейслер; піаністи К.Ігумнов, Ю.Ісерліс, П.Кон та ін. З великим успіхом пройшли концерти Брюссельського струнного квартету, Празького струнного квартету, Московського камерного ансамблю [13; арк.1]; [14; арк.2].

У 1917 році в умовах гострої політичної, військової боротьби, економічної нестабільності, при всій невпорядкованості музично-концертного життя України, на Слобожанщині здійснюються радикальні кроки на шляху національного культурного відродження. Навколо цієї справи гуртується просвітницька та творча діяльність представників музично-мистецької інтелігенції Харкова. На хвилях революційного піднесення музичне життя активізується, поживається музикотворчий процес у регіоні [1]. Тенденції демократизації та професіоналізації музичної культури виявляються у діяльності новостворених культурно-освітніх, музичних організацій міста.

У перші пореволюційні роки тут діяла художньо-освітня організація «Спілка мистецтв», що об'єднала понад 200 видатних діячів мистецтва і літератури. Головна її ідея – пропагування національної культурної спадщини та залучення до мистецтва найширших верств населення. Для її реалізації при «Спілці мистецтв», що знаходилась на центральній вулиці міста (Сумській, 14), відкрито майстерні драми, живопису, скульптури, музики і танцю. У приміщенні цієї організації для широкого загалу проводились культурно-просвітницькі заходи. Зокрема, вечори поезії, на яких молоді харківські поети – О.Гатов, М.Краснов, Є.Ланн, Г.Шенгелі знайомили публіку зі своїми новотворами. Систематично проводились цикли вечорів живопису, виставки образотворчого мистецтва, концерти капели під керівництвом С.Дрімцова, лекції з історії музики, що супроводжувались музичними ілюстраціями у виконанні учасників музичної майстерні, керівником якої призначено відомого піаніста, в майбутньому професора Харківського музично-драматичного інституту Л.Фаненштиля [9; 107]. Окрім цього «Спілка мистецтв» розгорнула свою діяльність у концертно-просвітницькому напрямі, організовуючи концертні заходи – «Музичні суботи», «Денні концерти», вечори української музики, що сприяли урізноманітненню видів і форм концертного життя міста, надавали можливість харків'янам знайомитись із класичною й сучасною музичною спадщиною у професійному виконанні [9; 108].

Подією у музичному житті Слобожанщини стало відкриття 2 травня 1917 р. Харківської консерваторії. Її директором призначено І.Слатіна; до викладання запрошені талановиті музиканти-педагоги: піаністи О.Горовіц, Н.Ландесман, Б.Левенштейн, П.Луценко, М.Тіц; викладачі співу: Ф.Бугамеллі, О.Борисяк, Є.Долінін, Д.Сюннерберг;

віолончеліст Я.Гонс та ін. [11; 12]. Про необхідність відкриття вищого музичного закладу у місті свідчить той факт, що у 1917 році, незважаючи на пореволюційні труднощі (недостатню кількість навчальних класів, музичних інструментів тощо), до лав студентів було прийнято 650 осіб, з яких 100 стали стипендіатами. Революційне піднесення відбилося на внутрішньому устрої цього закладу. В консерваторії працювали Художня викладацька та студентська ради. При останній утворено філософсько-естетичний гурток, що проводив серед студентства лекції-доповіді з філософії, естетики, мистецтва. Розпочали діяльність курси естетики, італійської мови, дикції, декламації, танців й пластики та оперний клас. Новоутворена консерваторія продовжила просвітницькі традиції музичного училища ІРМТ. У стінах закладу для громадськості систематично проводились учнівські концерти, «Музичні неділі», на яких вихованці демонстрували успіхи у виконавському мистецтві, вечори камерної музики, авторські концерти викладачів закладу [11].

У перші пореволюційні роки професіоналізації музичного мистецтва у Харкові сприяла діяльність «Філармонічного товариства» ім. М.Римського-Корсакова, заснованого на початку 1917 року з ініціативи харківських шанувальників музики. Організація розгорнула свою роботу в освітньому та концертному напрямках. У цьому ж році силами діячів «Філармонічного товариства» відкрита консерваторія ім. М.Римського-Корсакова, що протягом двох наступних років сприяла поширенню професійної музичної освіти в регіоні [5; 159]. Організаційні заходи «Філармонічного товариства» стимулювали розвиток камерно-концертного музикування та сприяли популяризації симфонічної музики серед широких верств.

У результаті нашого дослідження виявлено, що у 1919 р., із утвердженням радянської влади в Україні, у світлі нових державних вимог відбулась докорінна трансформація видів і форм музичного життя республіки і музична культура поступово була включена до нової системи естетичних нормативів та принципів. Справа організації професійного музичного мистецтва, музичної самодіяльності, їх ідеологічної та художньої сутності набула державного значення. Вона стала важливим аспектом культурного будівництва республіки, розглядалася передусім як засіб агітації й пропаганди нової державної ідеології та чинник ліквідації музичної неписьменності населення.

Художнім життям Харкова у той час керував музичний комітет підвідділу мистецтв Губернського відділу народної освіти. Його завданням стало, відповідаючи завданням радянської політичної доктрини, налагодження музично-концертного життя Харківщини та проведення агітаційно-пропагандистської роботи серед робітничо-селянських верств населення [10; 229].

На початку 20-х років тут, відповідно до потреб часу, почала формуватись мережа культурно-освітніх організацій. У місті організовано значну кількість робітничих, фабрично-заводських клубів; в області – народних будинків, хат-читалень тощо. При них організовувалися самодіяльні хорові гуртки, капели, оркестри, ансамблі, що брали участь у мітингах, демонстраціях, революційних святах, виїздили для участі у політичних кампаніях. При цих установах існували агітхори, що влаштовували концерти, драматичні, літературно-музичні та агітаційно-пропагандистські вечори [2; 15].

У першій половині 20-х років засобом ідеологічного контролю над музичною самодіяльністю стали щорічні огляди музичних гуртків. У всіх робітничих клубах, палацах культури, культсекторами фабзавкомів систематично влаштовувалися концерти музичних гуртків з обговоренням якості та ідейного змісту репертуару.

Не залишилися поза увагою держави питання художнього обслуговування дітей. З цією метою організовувалися пересувні творчі бригади з акторів та музикантів, які щонеділі влаштовували музично-театральні програми під назвою «Музично-літературні ранки пролетарських дітей» та вистави по школах й клубах Харківщини [10; 231]. Таким чином радянська влада намагалась укріпити свої позиції як на ідеологічному, так і політичному рівнях, залучити до своїх лав за допомогою музичного мистецтва якомога більше населення.

У результаті запровадження пролетарської ідеології в мистецьке середовище у першій половині 20-х років трансформації зазнала вся концертна справа. Музичне професійне виконавське мистецтво стало перетворюватися на засіб соціалістичного та художнього виховання, передусім робітничо-селянських мас.

Центрами концертної роботи професійних музично-виконавських колективів Харкова стали промислові підприємства, пролетарські околиці, робітничі райони міста й області. Найпопулярнішими формами обслуговування широких верств були районні концерти, часто поєднані з формами агітаційно-політичної роботи – мітингами, масовими зборами, доповідями та лекціями. У зв'язку з цим у концертне життя міста увійшли нові форми – концерти-мітинги та концерти-лекції, приурочені до революційних свят, пам'ятних річниць, дат Червоного календаря та були яскравим відображенням радянської дійсності [2; 13].

Отже, у процесі дослідження доведено, що тенденції демократизації й професіоналізації визначали зміст музичного життя Харкова др. пол. XIX ст. – 1919 рр. діяльність музичної інтелігенції регіону сприяла активізації музикотворчого процесу, професіоналізації музичної культури, розширенню та збагаченню видів і форм музично-виконавської діяльності харків'ян. Проте, із запровадженням комуністичної ідеології у мистецьке середовище республіки відбувається докорінна трансформація видів і форм музичного мистецтва, що обумовило його включення до нової системи естетичних нормативів і принципів та започаткувало новий етап розвитку музичної культури регіону.

Джерельні приписи

1. Виткалов В.Г. Українська культура: сторінки історії XX століття: Монографія / Володимир Виткалов. – Рівне: Вертекс, 2004. – 640 с.
2. Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики / В.Довженко. – Ч. I. – К., 1957. – С. 14-16.
3. Див.: Історія української музики: в 6 т. – Т. 3. Кінець XIX – початок XX ст. – К., 1990.
4. Див.: Звіт Харківського відділення ІРМТ за 1873-1874 н.р. // Харківські губернські відомості. – 1874. – 6 верес.
5. Коломієць Т.В. Культура Харкова на зламі тисячоліть: Монографія / Т.Коломієць, О.Ярмиш. – Х., 2003. – С. 159-164.
6. Лошков Ю.І. Володимир Андрійович Комаренко: Монографія / Ю.Лошков. – Харків: ХДАК, 2002. – 113 с.
7. Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Й.Миклашевський. – К.: Наукова думка, 1967. – 160 с.
8. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М.Лисенка / К.Милославський, П.Івановський, Г.Штоль. – К., 1965.
9. Пирогова Н.О. З історії музичного життя Харкова (1917-1918 рр.) / Н.Пирогова // Українська музика: Зб. ст. – К., 1969. – Вып. 1. – С. 99-114.
10. Пирогова Н.О. З історії музичного життя Харкова (1919 р.) / Н.Пирогова // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна. – 1968. – Вып. 3. – С. 228-238.
11. Харківський інститут мистецтв ім. І.Котляревського 1917-1992 / Ред. кол. Є.Бортник, А.Горбенко, О.Кононова, Н.Очеретовська. – Х., 1992. – 49 с.
12. ЦДАМЛМ України. – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 6.
13. ЦДАМЛМ України. – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 219.
14. ЦДАМЛМ України. – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 230.
15. Юферова З. Аматорський рух у Харкові на рубежі XIX-XX сторіч / Харківські асамблеї. Міжнар. муз. фестиваль: Зб. мат. / Ред.-упор. Г.І. Ганзбург. – Х., 1994. – С. 21-33.

Резюме

Досліджуються провідні тенденції розвитку музичного мистецтва Харкова кінця XIX – першої половини 20-х років XX століття в контексті соціокультурних процесів.

Ключові слова: Харків, національна музична культура, демократизація, концертне життя, музично-просвітницька діяльність.

Summary

Transformation processes are in the musical art of end Kharkiv XIX – first half of 20th of XX of century

In the article leading progress of musical art of end Kharkov trends are explored XIX the first half of 20th of XX age in the structure of that time historical users.

Key words: Kharkov, national musical culture, democratization, concerto life, musically-elucidative activity.

Аннотация

Исследуются тенденции развития музыкального искусства Харькова конца XIX – первой половины 20-х годов XX столетия в контексте социокультурных процессов.

Ключевые слова: Харьков, национальная музыкальная культура, концертная жизнь, музыкально-просветительная деятельность.

УДК 78.471+78.2У

М.В. Ферендович

ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЧОЛОВІЧИХ СПІВОЧИХ ТОВАРИСТВ ЛЬВОВА 1900-1939 РОКІВ

Хорові товариства періоду 1900-1939 років посідають особливе місце в розвитку музичної культури Львова. Вони були багаточисельними та існували в різних соціальних і національних середовищах. Це, в свою чергу, забезпечувало виконання різноманітної хорової музики, а також впливало на піднесення культурного рівня міста. Ці об'єднання організовувались подібно до сучасних колективів, а саме були утвореними або окремою співацькою організацією, або засновувалися при навчальних закладах чи інших інституціях. Їх завдання полягало у плеканні пісні та поширенні хорового співу. Обумовлене вище національне середовище представлене в переважній більшості польським, українським та єврейським населенням міста, що відбивалося на виконавському напрямі хорових товариств. Вражають не лише обсяги розвитку хорового мистецтва даного періоду, але й існування такої кількості чоловічих хорів, що зовсім не притаманно сьогоденню. Ця кількість чоловічих хорових колективів, мабуть, була пов'язана з напрямом у хоровому співі «Liedertafel», що виник у Німеччині і поширювався в Австрії, Швейцарії та інших країнах XIX – початку XX ст. [9; 132].

Розглянемо виконавську діяльність лише чоловічих співочих товариств Львова 1900-1939 років. Ця тема є цікавою з огляду на специфіку колективів та висвітлюватиме маловідому сторінку розвитку хорового мистецтва у Львові протягом згаданого періоду.

Дослідженням чоловічих хорових товариств займалися такі музикознавці, як Л.Мазепа, Т.Мазепа, М.Бурбан, М.Черепанин, Л.Ханик, С.Стельмашук та ін. Але їх дослідницькі інтереси спрямовувалися на висвітлення діяльності окремих колективів. Комплексному, детальному дослідженню виконавської діяльності всіх чоловічих співочих товариств, що діяли у Львові в період 1900-1939 років, ще не приділяли належної уваги.

Метою даної статті є намагання панорамного розкриття питання розвитку чоловічих хорових колективів протягом 1900-1939 рр., встановленні чіткої хронологічної послідовності праці диригентів у товариствах, що нерозривно пов'язана з виконавством цих інституцій, а також у з'ясуванні взаємозв'язків культурних й національних середовищ у вищезазначених хорових колективах.

Львівські чоловічі хори існували і як окрема виконавська інституція, а також як складова частина мішаного хору. Так було із чоловічим складом «Галицького музичного товариства», хорів «Гейнал», «Боян», «Робітничим хором» та ін.

Зосередимо увагу на хорових колективах, що від початку існування були чоловічими товариствами. Це такі, як: Польське співацьке Товариство «Ехо», Львівський академічний хор «Бандурист», «Сурма», «Хор Дмитра Котка», «Львівський технічний хор», Співацьке товариство «Бард», Львівське співацьке товариство «Арфа», «Сирена», «Хор Львівських друкарів», «Хор легіонерів, «Львівський хор медиків ветеринарії».

Їх можна поділити на хори, що утворилися як самостійна співоча інституція та ті, що утворені при іншій, не музичній організації. Співочі товариства «Ехо», «Бандурист», «Сурма», «Хор Дмитра Котка», «Бард», «Арфа» належать до I категорії. Всі інші вище вказані співацькі дружини утворені при організаціях, вказаних переважно вже в їх назві. Таких хорів у Львові було чимало, але обираємо для прикладу ті колективи, творча інтенсивність яких була найвищою.

Польське співоче товариство «Ехо» функціонувало у період 1887-1939 рр. Із перебігом часу львівське «Ехо» набуло такої популярності у польському співацько-хоровому середовищі, що у доказ визнання його заслуг популяризації творчості національних композиторів отримало почесну назву «Ехо-Матір» («Echo-Macierz»), оскільки в численних польських місцевостях були засновані за його зразком подібні чоловічі хори, що також

отримали цю назву [14; 69].

Із «Ехом» працювало чимало відомих диригентів, що вплинуло на розвиток виконавства товариства. У 1900-1912 рр. артистичним керівником і диригентом був Ян Галль. За його діяльності колектив не лише досяг високого артистичного рівня, але й став мистецьким провідником, традиції якого наслідували, як товариство, так і наступні диригенти. Після смерті цього митця його місце посів Ян Рангль-Сьмігельський, що працював у колективі до 1929 р., з перервою у 1918-1919 роках. У той час хором керував відомий диригент, чех Мілан Зуна. Починаючи з середини 1919 року Ян Рангль-Сьмігельський знову повертається до своєї посади.

Наступним керівником колективу став не менш відомий хормейстер оперних сцен, італієць Дагоберто Польцінетті, що працював у 1930-1932 рр. Його змінив Адам Гарасовський, який керував хором лише рік (1932-1933) [2; 70]. У 1934 р. до товариства приходить Єжи Колачковський, праця якого тривала до 1939 року. Відомо також, що другим диригентом цієї хорової дружини у 1926-1939 роки був Станіслав Шмідт.

Репертуар колективу відповідав завданням, поставленим від початку існування, а саме – плеканню польської пісні. Відповідно, репертуар складався з польської музики та, частково, західноєвропейської: німецької й французької кінця ХІХ-початку ХХ ст. Товариство виконувало твори малих форм (а капелла) та твори з супроводом. Спільні ж продукції з іншими товариствами характеризувались виконанням зразків кантатно-ораторійного жанру. Відомо, що «Ехо» співпрацювало з «Галицьким музичним товариством» (яке 1919 року було перетворене у Польське музичне товариство) та «Лютнею». Наприклад, у 1900 р. – із «Лютнею» виконано кантату З.Носковського «Мандрівний музикант»; із хорами «Галицького музичного товариства» і «Лютні» – «Реквієм» Дж.Верді. У 1901 р. – об'єднані львівські хори під керівництвом М.Солтиса виконали кантату Ф.Мендельсона «Честь брата в урочистій хвилі»; цю ж кантату виконувало «Ехо» самостійно у 1909 році. В 1902 р. разом із «Лютнею» і ГТМ виконували «Оду до Молодості» Г.Ярецького. А 21 червня 1928 р. відбувся «великий співочий концерт», влаштований Малопольською Спілкою музичних і співочих товариств. Під орудою А.Гарасовського виконані «Гірські дзвони» Невядомського і «Рицарська пісня» С.Монюшка. «Ехо» разом із хорами Польського музичного товариства в 1935 і 1938 рр. брало участь у виконанні ІХ симфонії Бетховена під керівництвом А.Солтиса. В 1938 р. самостійно виконувало «Реквієм» Керубіні, а разом із ПМТ – кантати Г.Ярецького «Гуго».

Склад цього хорового колективу протягом 1900-1939 рр. постійно збільшувався і в 1900 р. складався із 36 осіб, а в 1909 р. – із 57. У 1939 р. цей хор налічував 70 осіб [14; 70].

Львівський академічний хор «Бандурист» (1906-1939 рр.) зареєстрований 8 лютого 1906 р. і складався із студентів вищих навчальних закладів [3; 15]. Поняття «Академічний» належить трактувати як «студентський». В тих часах студентів ВНЗ називали «академіками». На перших загальних зборах новоутвореного товариства були поставлені мета і завдання, а саме: «Задача нашого товариства гуманна і висока:... плекати українську музику, розширювати її по усіх закутинах нашого краю, улаштовувати артистичні прогульки і поза границями Галичини, уділяти лекції теорії музики і т.п.» [10; 3]. Першим диригентом товариства обрано Івана Смолинського, а його заступником Володимира Снятинського. Невідомо з яких причин, але І.Смолинський в наступних роках не працював у колективі. Керівниками товариства згодом стали Петро Артимович (1907-1914 рр.) та Михайло Волошин (1911-1913 рр.). У 1914 році диригент «Бандуриста» – Роман Кирчів [16; 7]. У 1920-30 рр. диригентом хору був Іван Охрімович [14; 76].

Перш ніж перейти до прізвища наступного митця хорової справи, варто подати відомості, що висвітлюють діяльність диригентів і відкривають завісу над невідомими фактами про керівників «Бандуриста».

У газеті «Діло» (4 черв. 1930 р.) знаходимо статтю, присвячену святкуванню 25-річчя Академічного хору «Бандурист». Автор перераховує диригентів товариства за період його

існування: І.Смолинський, П.Артимович, В.Безкоровайний, Б.Вахнянин, В.Березовський, О.Кліш, В.Блавацький, Д.Сеник, І.Гринецький, Є.Форостина, В.Козак, В.Неділка, І.Охримович [17; 5]. У М.Бурбана знаходимо відомості про деяких із цих диригентів, які підтверджуються їх працею в колективі. В.Березовський працював у «Бандуристі» у 1908-1925 рр. із перервами. Б.Вахнянин був диригентом вищеназваного товариства у 1929-1932 рр. [7; 305-306]. Можемо припустити, що ці диригенти залишалися заступниками відомих вже нам керівників.

Диригентом у 1930 році став І.Гринецький, щоправда невідомо, в якому році він завершив свою працю. У 1931-32 рр., виходячи з відомостей біографії Б.Вахнянина (що подає М.Бурбан та Л.Мазепа), диригентом був Вахнянин [13; 160]. У 1933 році на загальних зборах товариства 12 листопада обрано керівником хору О.Гапія, а його заступником В.Прокоповича [3; 27]. Але відомо також, що диригентом концертів, що відбулися 13 лютого та 29 травня 1933 року став Омелян Плешкевич. Наступні відомості про його діяльність належать до 21 жовтня 1934 року. Тому можемо припустити, що О.Гапій працював у «Бандуристі» тимчасово, доки його знову не змінив О.Плешкевич, який продовжував працювати в товаристві до 1939 року.

На загальних зборах товариства (10 березня 1937 р.) обрано диригентом Дем'яна Гандзія [4; 3]. Тож ймовірно, що він був заступником О.Плешкевича, який в цей час залишався головним диригентом товариства. Репертуар колективу складався переважно з української музики. Це твори як малої, так і великої форми. Хор «Бандурист» виконував твори М.Лисенка, С.Людкевича, А.Вахнянина, Б.Вахнянина, О.Нижанківського, Н.Нижанківського, М.Волошина, К.Стеценка, Я.Ярославенка (Вінцовського), Ф.Колесси, Д.Січинського, В.Безкоровайного, В.Барвінського, Й.Кишакевича, М.Вербицького, Б.Кудрика, А.Гнатишина та ін. Як писав С.Людкевич, це товариство «проспівало (...) всю нашу хорову-мужеську літературу» [12; 5]. Але крім української музики, хор у різні часи виконував композиції зарубіжних композиторів: Гофбауера, Мирберга, Ф.Шуберта, Е.Гріга, Р.Вагнера, К.Бенделя, Ф.Ліста, Б.Сметани, К.Райнеке, Мескеса, львівського композитора Я.Галля та ін.

Із творів великої форми виконав «Оляф Трігвасон», «Пізнання рідного краю» Е.Гріга, хорові поеми «Гамалія», «Іван Гус», «Іван Підкова», «На прю» М.Лисенка та ін., а також твори великої форми з іншими хоровими товариствами: «Шванда дудар» К.Бенделя, «Титар» Б.Вахнянина – із товариством «Львівський Боян» (1907 р.), «Пісня перемоги Міріям» Ф.Шуберта з вищеназваним товариством у 1928 році, «Ой вигострю товариша» С.Людкевича та «Б'ють пороги» М.Лисенка, виконані спільно з товариствами «Львівський Боян» і «Сурма» у 1936 році. Щодо кількості співаків у колективі, варто підкреслити, що утворившись у 1906 р., товариство налічувало 40 осіб. Наступні відомості належать до 1932-1933 рр. – тоді хор складався з 46 співаків, а на 1939 рік ця співацька дружина нараховувала вже 60 членів [3; 15, 27].

Українське співоче товариство «Сурма».

Відомості стосовно дати утворення цього чоловічого товариства є різними. Як вказує М.Черепанин – перший виступ «Сурми» припав на свято Вознесіння 1926 року [11; 212]. М.Бурбан подає 1927 рік датою заснування колективу, а також його фундаторів: Т.Охримовича, Т.Купчинського та О.Плешкевича [7; 190]. Диригентами «Сурми» були І.Охримович (1927-1937 рр.), О.Плешкевич (1937-1939, та з 1944 р. – в еміграції) [8; 42]. Проте, існують додаткові відомості. У газеті «Діло» за 1928 р. керівником «Сурми» зазначений В.Неділко. Можемо припустити, що В.Неділко був другим диригентом товариства в цей період [15; 4]. Наступна інформація стосується переважно заступників диригента. А саме – відомо, що у 1930 році заступником Охримовича був Ярослав Яримович; у 1931, 1935 та 1937 рр. – О.Плешкевич. Цей диригент змінює 1937 року І.Охримовича та працює з товариством до 1939 року. Відомо також, що у 1939 р. артистичним директором залишався Зенон Попель [11; 2-4]. Проте жодних відомостей про його працю в колективі не знайшлося. Це – відома постать, про яку пише С.Людкевич, а саме, «З.Попель (1888-1969 рр.) був довголітнім членом-хористом (бас) «Львівського Бояна»

й «Бандуриста». В 1940-1956 рр. – завідувачий бібліотекою Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка» [11; 727].

Товариство виконувало українську та зарубіжну музику, що відповідало його меті, яка полягала у «плеканні співу і ширення замилювання до музичного мистецтва між своїми членами» [1; 20]. В його репертуар входили твори А.Вахнянина, Ф.Колесси, С.Людкевича, К.Стеценка, М.Лисенка, Б.Кудрика, О.Нижанківського, М.Леонтовича, М.Вербицького, а також Шуберта, Дібуа, Держака, Малята, Седляка, Дворжака, Інджіха, Дрегерта, Німаєра, Маршнера, Штрауса, Лендвая, Отегравена, Галлена, Коляра та ін. Це були переважно твори малої форми – оригінальні композиції, обробки народних пісень або хори з опер. Цей колектив, як і «Бандурист», часто співпрацював з іншими хоровими товариствами. В переважній більшості з «Львівським Бояном». Їх співпраця була настільки тісною, що вони навіть влаштовували спільні щорічні концерти (у 1934, 1935, 1939 рр.). Відомо чимало тематичних концертів, які влаштовували ці товариства: у 1931 році концерт, присвячений творчості К.Стеценка, у 1932 році – концерт жартівливих пісень, у 1934 році – концерти, присвячені творчості українських, німецьких та норвезьких композиторів. У 1935 році вони виступали на святі стрілецької пісні. В цьому ж році згадані вище товариства, разом із хором «Львівський Боян» взяли участь у святі-академії на честь Ю.Федьковича. Спільний концерт, присвячений 75-літтю від дня смерті Т.Шевченка, де виступали злучені хори, відбувся у 1936 році. Тоді ці хори виконали кантату С.Людкевича «Заповіт» та разом із «Бандуристом» твори М.Лисенка «Б'ють пороги» і С.Людкевича «Ой вигострю товариша». Стосовно кількісного складу товариства проглядається певна стабільність; число хористів у різні часи коливалося в межах 40 осіб.

«Хор Дмитра Котка» («Український наддніпрянський хор», «Український хор Дмитра Котка», «Гуцульський хор») – під такими назвами у 1919-1939 рр. існував чоловічий хор із числа військовополонених УГА на території Польщі [14; 77]. Проте С.Стельмашук подає іншу дату заснування хору «[...] під кінець 1921 року в умовах табірної життя у місті Стшалково на далекій від України Познаньщині виник чоловічий хор, якому згодом судилося відіграти визначну роль в українському національно-культурному житті не лише Галичини, Волині, Холмщини й Підляшшя, але й цілої Польщі» [18;13]. Це був перший український професійний колектив, хоча і заснований у Польщі з військовополонених, що репрезентували різні цивільні професії, проте до його складу входили колишні студенти музичних навчальних закладів Наддніпрянщини. На своє утримання вони заробляли концертними виступами колективу, в якому співали.

Історію розвитку цього колективу можна поділити на три періоди. Перший (1921-1924 рр.) – існування чоловічого хору, другий (1925-1930 рр.) – організовано мішаний склад, і останній період (1935-1939 рр.) – повторне утворення чоловічого складу хору, котрий знаходився вже у Львові. До 1937 року він мав назву «Український хор Дмитра Котка», а потім «Гуцульський хор» [18; 21]. На його основі, а також базі колективів «Львівського Бояна» і «Студіо-хору» утворено згодом Львівську державну хорову капелу «Трембіта». До заслуг хору Д.Котка треба віднести популяризацію на Західній Україні і в Європі народних пісень Наддніпрянщини та Кубані [18; 31]. Це – обробки М.Лисенка, О.Кошиця, Г.Концевича, М.Леонтовича, хорові фантазії на теми народних пісень Г.Давидовського, опрацювання шедрівок К.Стеценка та гармонізації пісень степової України самого Котка. Як зазначає С.Стельмашук, культивування хорового а-капельного виконавства стало однією з головних творчих засад Д.Котка [18; 43]. Отже, як бачимо, репертуар колективу складався в основному з творів української музики, обробок народних пісень або оригінальних композицій а капелла. Кількість хору коливалася в межах 21-24 осіб. Колектив мав великий успіх у Галичині. Його концерти проходили у переповнених залах. У рецензіях відзначається високий професіоналізм диригента та його колективу. Як вказує С.Стельмашук, – головними ознаками Д.Котка, як диригента були: відпрацювання всіх деталей хорової звучності на репетиції, сценічне виконання – це готова, попередньо відшліфована продукція. Строге дотримання агогіки, темпів, нюансів, усталених під час попередньої репетиційної роботи

(звідси, мабуть – і та лаконічність його жестів рук на сцені) [18; 41].

Співацьке товариство «Бард» зареєстроване у 1908 р. й проіснувало до 1939 року. Його діяльність, згідно до вимог статуту, полягала в культивуванні польської пісні.

На жаль, не можливо встановити у хронологічному порядку прізвищ диригентів, що працювали в колективі до 1913 року. Можемо лише припустити, що це були Казімеж Абратовський або Мечислав Кжиньський, подані Л.Блащиком у праці «Dyrygenci polscy i obsy w Polsce dzialajacy w XIX i XX wieku». Відомості після 1913 року вже є більш конкретними, а саме, у 1913 р. диригентом «Барда» став Тадеуш Шиманович. Немає достатньої інформації щодо звучання колективу під орудою цього диригента. Утім, із рецензії на концерт, що відбувся в листопаді 1913 року, довідуємося, що хор під керівництвом Т.Шимановича виявився не дуже зіспіваним колективом, хоча був повен запалу [25; 4].

Початок I Світової війни перервав артистичну діяльність колективу, але згідно відомостей про те, що диригентом у воєнний період часу був Роман Мацкевич, можемо припустити, що хор частково продовжував свою роботу [20; 171].

Наступна інформація про діяльність колективу належить до 1920-1921 рр. Тоді артистичним керівником був Генрик Збієвський. Про працю цього диригента існують як схвальні відгуки, так і критичні. Схвальні стосуються переважно цікавих інтерпретацій творів, що виконувались, а критичні – до культури звуку, порушення балансу, частій неточності інтонації та ритміки [23; 5].

У 1923-1924 роках артистичним директором колективу став відомий львівський диригент Альфред Штадлер, який працював на посаді до 1929 року. Як зазначає тогочасна критика – колектив під керівництвом Штадлера досяг вищого артистичного рівня.

Відомо також, що у 1927-1928 рр. диригентом призначено Віктора Гаусмана [27; 6]. Також дізнаємося з «Газети Львівської», що в 1928 році тут працював і Францішек Рилінг. Можливо ці два диригенти були заступниками А.Штадлера.

Львівський альманах «Атенеум» сповіщає, що у 1929 році мала початись праця із новим керівником – Романом Войнаровичем, хоча відомостей про цю співпрацю не вдалося знайти. У 1930 році на вечорі коляд хором керував М.Каша. Проте, невідомо який час цей диригент працював у товаристві. У 1932-1935 рр. артистичним керівником був Францішек Рилінг.

Дані за 1933-34 рр. стосовно диригентської діяльності в колективі відсутні. В 1936 р. хором знову керує А.Штадлер. Як зазначає Л.Мазепа, у 1937-1939 рр. диригентом колективу став Р.Пренговський [14; 83], але існують також відомості, що у 1938 році артистичним керівником обрано А.Смоленського, а його заступником Б.Золкевича [5; 17].

Репертуар колективу достатньо обширний. Лише у 1927-1928 рр. для товариства «Бард» опрацьовано 32 твори диригентами та іншими композиторами. Подаємо перелік творів, назви котрих вдалося віднайти у виконуваних програмах: «Співак переможець» Г.Ярецького, «Валеріан Лукасінський» З.Мочинського, «Мазурка» А.Штадлера, «Жовнірські пісні» С.Монюшко-Галль, «Наша весна» Ляхмана, твори Невядомського, Монюшка, Мюнхаймера, Ляхмана, Штадлера, Мочинського і Белоглавка, а також старопольські коляди, страсні пісні та чотири меси. Стосовно кількісного складу хору, репетицій та концертів, маємо інформацію за такі роки. У 1927-1928 рр. відбулося 98 репетицій хору та 12 виступів. Склад нараховував 51 учасника. В 1935 році кількість членів хору залишається без змін, що вказує на стабільність розвитку колективу. Це доводить і кількість проведених концертів у 1935-1937 роках. Наприклад, у 1935 році відбулося 30 виступів, а в 1937 р. – 26. 1938 рік відзначався особливою інтенсивністю проведення хорових репетицій (124) та концертів (31). Кількість членів також збільшилась (50-60 хористів). Хор брав участь у конкурсі, присвяченому 25-річчю Малопольської спілки співочих і музичних товариств, на якому посів 2 місце [14; 20-21].

Львівське співацьке товариство «Арфа» утворене Станіславом Кінальським 1916 р.

[14; 84], але Львівський альманах «Атенеум» подає 1915 рік початком його утворення [27; 7]. Назва колективу декілька разів змінювалася. Через якийсь час він дістав назву «Співацьке коло Арфа»; у 1918 р. назва змінюється на «Хор шкільної молоді «Арфа». Лише 1922 року товариство отримує назву, під якою буде працювати до 1939 р.

Перші виступи хору відбувались у 1916 році. Але далі кількість концертів зростатиме: у 1917 році їх було 56, у 1918 р. – 42 виступи. В листопаді 1918 року діяльність хору перервалася, оскільки всі члени вступили до польської армії. Утім і там вони збирались для співу, виступали в шпиталі для поранених.

Із листопада 1919 року колектив відновлює працю. Кількість концертів від 5 листопада до кінця 1919 р. становила 14. Товариство продовжувало свою діяльність до квітня 1920 року, яка знову переривається війною. У 1921 р. «Арфа» поновлює працю і їде в гастрольне турне до Самбора, Стрия, Трускавця, Дрогобича, Калуша, Станіслава, Коломиї, Чорткова, Снятина, Тернополя і Золочева (за участю співачки Марії Левицької). Кількість концертів хору від початку існування до 1928 року дорівнювала 300, а також 5 власних концертів у Львові і 12 – у провінції. Кількість членів хору на 1928 рік становила 56 осіб [27; 10]. На жаль, не вдалось встановити кількісний склад хору і число виступів протягом наступних років.

Першим диригентом хору у 1915 році був Тадеуш Хоранжаков. У 1916 р. його змінює Роман Белоглавок, що працював до березня 1920 року. Завдяки йому хор визнаний музичними критиками як колектив із досконалим добром голосів та високою музичною культурою. У 1920 р., разом із Р.Белоглавром, працює С.Кінальський. У 1921-1922 рр. артистичним директором став Антоні Кінальський [14; 84]. С.Кінальський повертається до колективу як артистичний директор у 1922 році та працює на цій посаді до 1939 р. Його заступниками у різний період часу були: Людвік Пташек (1927-1928 рр.), Збігнев Мауер (1929-1930 рр.), Леонард Горошко (1935 р.), Адам Смоленський (1937 р.) [2; 4, 5-6].

Репертуар хору складався з невеликих композицій польських авторів. Це обробки та оригінальні твори, написані не лише відомими польськими композиторами, але й диригентами товариства. Подаємо для прикладу декілька творів: Кінальський «Балада про цигана», Машинський «Побудка», Орловський «Степи Акерманські», Дунецький «Пісенька жовнірська», Галль «Від Кракова чорний ліс», «Гей же лісова фіалочко», «Гей в каплиці дзвін», Машинський «Сліпий і кульгавий», Котарбінський «Жаби», Глузінський «Вітай моя Касю», Стохль «Жаль», Обухович «А грай же мені сопілко», Ярецький «Прекрасний наш краю», Невядомський «Гірські дзвони», Монюшко-Галль «Рицарська пісня».

«Львівський технічний хор» утворений у 1904 р., але зареєстрований Намісництвом у 1905 р. як колектив Політехніки. Як зазначають джерела, попередниками цього колективу були «Коло Співацьке» і «Ліра», котрі, за спогадами, навіть якийсь час мали успіх, але достатньо швидко зникли [22; 1]. Цей колектив став одним із найчисельніших хорів Львова. Достатньо часті репетиції (переважно 4 рази на тиждень), велика кількість концертів і гастрольних турне – саме таким бурхливим було його творче життя. У 1907-1908 рр. колектив складався із 54 осіб, у 1912-1913 рр. репетиції відвідують 94 хористів, а на концерті присутні 106 членів хору.

У 1927-1928 рр. хор складається з 64 чоловік, а хорових репетицій відбулось 90.

У 1932-33 роках спостерігається спад у виступах і кількісному складі колективу, що пов'язано з тим, що 30 осіб відійшло до війська. Тодішній склад налічував 36 осіб. У 1934 р. у складі було 69 хористів, а в 1935 р. – 86. У 1936 році відбулось 112 репетицій із максимальною кількістю в 77 осіб. У 1937-1938 рр. – 120 хорових репетицій і 30 виступів; склад хору налічував 70 чоловік. Навіть у роки війни, хоча й в малому складі, «Львівський технічний хор» не припиняв свого існування. У 1914-1921 рр. співало 7 осіб, а в період 1916-1918 рр. – 16 чоловік.

Товариство виїздило з концертами до Борислава, Дублян, Делятина, Золочева, Дрогобича, Яворова, Самбора, Ходорова, Мостиська, Бібрки, Стрия, Турки, Перемишля,

Бережан, Підгаєць, Трускавця, Калуша, Рогатина, Снятина, Лежайська, Станіславова, Коломиї, Чернівців та до Лодзі, Варшави, Ченстохови, Ланьцута, Кракова, Гданська, Гдині, Катовіце, Познані, Жешува. З гастрольним турне їздив до Югославії, Чехословаччини, Угорщини, Румунії, Туреччини, Єгипту, Естонії, Фінляндії, Швеції, Литви, Греції, Болгарії, Австрії. Кількість диригентів, що працювали у «Технічному хорі» в 1900-1939 рр. теж була великою. Подаємо склад диригентів, що діяли тут у зазначений період: Владислав Гансьорський (1904-1905 рр.), Максимович (1904-1905 рр.), Л.Люстіг (1905-1906 рр.), Броніслав Вольфсталь (1906-1910 рр.), Станіслав Томашевський (1906-1910 рр. – заступник, 1910-1914 рр. – артистичний керівник), Станіслав Шмідт (1921-1923 рр.), Б.Вольфсталь (1923-1924 рр.), Кароль Левицький (1924-1925 рр.), Тадеуш Зулуський (1924-1925 рр. – заступник), Ярослав Ліщинський (1925-1926 рр.), Тадеуш Чайковський (1925-1926 рр. – заступник), Адам Гарасовський (1926-1929 рр.), Францішек Жихлінський (1927-1928 рр. – заступник), Станіслав Кінальський (1929-1930 рр.), Олександр Попіцький (1930-1931 рр.), Мілан Зуна (1931-1932 рр.), М.Колесса (1932-1933 рр.), Станіслав Кінальський (1933-1936 рр.), Станіслав Турович (1935-1936 рр. – заступник), Альфред Штадлер (1936-1938 рр.), Мечислав Кжинський (1938 р.), А.Смоленський (1938-1939 рр.).

Репертуар хору складався з творів великих і малих форм а капелла та із супроводом. Стосовно виконаних творів великих форм, маємо такі відомості: кантати Невядомського (не вдалося знайти назв), «Христос із нами» Машинського, «Пізнання краю» Гріга, «Ельдорадо» Вальтера, «Могила Вікінга» Невядомського, «Мала Меса» Гуно, «Gaude Mater Poloniae» Горчинського, «Кантата в честь Шопена» Машинського, «Полонез» Шопена, «Рапсодія» Брамса, «Співак переможець» Ярецького, «Весела кантата» Валлек-Валевського, «Пісня про нашу землю» Демінського.

Колектив виконував також велику кількість обробок народних пісень. Це були в переважній більшості польські, а також чеські, сербські і словенські пісні. Оригінальні твори представлені різними національними школами. Назвемо композиторів, твори яких виконувались: Рачинський, Вольфсталь, Солтис, Цирбес, Котарбінський, Маршнер, Гроссман, Машинський, Невядомський, Валлек-Валевський, Кіплінг, Гуно, Телмаєр, Ляхман, Шопен, Гріг, Хегар, Сметана, Галль, Урусський, Керульф, Брамс, Желенський, Рудницький, Томашевський, Стись, Казуро, Айзенгут, Свежинський, Гречанінов, Іполітов-Іванов, Дубоніс, Лещинський, Рачок, Кжиковський, Лебе, Гайдрік, Рук, Канатсінг, Гарасовський, Барток, Деліб, Монюшко, Проснак, Тимольський, Кжинський.

«Хор Львівських друкарів» зареєстрований у 1903 році. Маємо обмаль відомостей про його існування до 1921 року. Відомо лише, що перед I Світовою війною цим хором диригував професор Домішевський і, як стверджує Теофіл Лауда, – секретар «Хору Львівських друкарів» – довів колектив до артистичної висоти [27; 4]. Воєнний період цієї співочої дружини відзначений, як і майже у всіх хоровах колективах, припиненням праці. По війні колектив знову приступає до роботи. Про це свідчить велика кількість «музичних вечорів» і «ранкових концертів», влаштованих переважно у власній залі.

Диригентом товариства (1921-1930 рр.) був Антоні Кінальський, хоча Л.Блащик у своїй праці вказує 1922 рік початком роботи цього митця [20;129]. На жаль, відомостей про працю інших диригентів у колективі не вдалось знайти.

Як було зазначено в альманасі «Атенеум», за часів праці проф. Домішевського колектив відомий у львівському музичному світі із своїх виступів, на яких виконувана програма, складена із творів «першорядних композиторів» [27; 4-5]. Проте, нам відома лише частина репертуару, який виконував хор. Це переважно твори малої форми – обробки народних пісень або ж оригінальні твори: пісні в обробці Монюшка, Галля, Ляхмана, Вайта, Абратовського, оригінальні твори: Абратовського, Орловського, Гаусмана, Ліпського, Валлек-Валевського, Ярославенка. Хор брав участь в оперетах, які ставило їх товариство. Відома його участь в оперетці Оффенбаха «Ягуся плаче, Ясь сміється» та в мелодійній опереті «Дівчина-молодець».

Хор «Сирена» утворений листопаді 1923 року і містився в Головній майстерні залізниці при «Товаристві музики залізничників». Члени хору – залізничні ремісники. У 1927-1928 роках хор налічував 47 осіб і виступав у Львові й провінції. Перший концерт хору відбувся 19 березня 1927 року в «Соколі ІІ». Виступав також на спільному концерті всіх львівських хорів 8 червня 1927 року, влаштованих «Спілкою музичних і співочих товариств», членом якої він був. Виїжджав на гастролі до Великого Любена, Стрия, Яремча, Ворохти і Винників. Як зазначає «Атенеум», колектив мав велику бібліотеку. В його репертуарі серед обробок народних пісень знаходимо такі твори: «Меса з органом» та «Дві доли» Ляхмана, «Селянське весілля» Сюдермана, «Могила Вікінга» Невядомського, «Атіла» Кінальського, «Збуджені орли» Рилінга. Першим диригентом і керівником тривалий час був Владислав Пльон (1923-1927 рр.); у 1927-1929 роках працював тут Ян Рангль. Із 1929-30 рр. диригентом став М.Возний. Наступна інформація належить до 1935 року, коли керівником призначено А.Штадлера. У 1938-1939 рр. артистичним директором став Францішек Рилінг.

«Львівський хор медиків ветеринарії» утворений у 1923-1924 рр. за ініціативою Мар'яна Децовського, Стефана Якубовського і Адама Шафрана. Перші два роки хор не брав участі в загальних імпрезах та не виступав із власними концертами, але починаючи з 1925-1926 року колектив брав участь у таких виступах: в Офіцерському клубі в циклі концертів «Львівських академічних хорів» у червні 1926 року, в концерті «Львівських академічних хорів», влаштованих із приводу «Тижня академіка» в грудні того ж року та у власному ранковому концерті, влаштованому в «Академічній читальні».

Від початку існування диригентом хору був Мар'ян Децовський. У 1927-1928 рр. на його місце запрошено нового артистичного керівника Романа Белоглава. Період під його керуванням відзначається стрімким розвитком хору, який брав участь у концертах та отримав схвальну оцінку музичної критики. Але після закінчення сезону 1927-1928 рр. Р.Белоглава виїжджає зі Львова і залишає працю в колективі. На його місце приходять перший диригент товариства. Згідно афіш, поданих у «Хроніках Львівського технічного хору», довідуємось, що заступником М.Децовського був Віктор Гаусман, який у 1929-30 роках став артистичним керівником хору [22; 75]. Згідно окремих відомостей про діяльність В.Гаусмана у колективі можна дійти висновку, що він працював тут до 1939 року. Про репертуар цього колективу майже нічого не відомо.

«Хор Легіонерів» організовано у 1923 році та існував він у лоні «Спілки польських легіонерів» Львова до 1925 р. Внаслідок непорозуміння між членами хору і правлінням «Спілки», колектив від'єднався від цієї структури і створив незалежний хор із власним статутом [6; 3]. Метою колективу було культивування хорового співу з поглиблення польської пісні. Відомо, що у 1932 році хор брав участь в імпрезах, влаштованих старанням «Спілок, об'єднаних у федерації захисників Вітчизни». В цьому ж році колектив виступив 31 раз. Кількість членів хору становила 50 осіб. У 1934 році кількість хористів зростає до 57 осіб, а хорових репетицій проведено 105, що свідчить про достатньо послідовну працю колективу. Не відомо однак хто був диригентом цього колективу до 1930 року. А в 1930 році артистичним керівником став професор Апфль [26; 5]. У 1932 році тут працював С.Кінальський, а з початком 1934 року артистичним керівником був Роман Куквіч. У 1935 році колективом керує Гардуляк, але в наступному році знову повертається до своєї посади С.Кінальський [21; 2]. Завдяки афішам, розміщеним у «Хроніках технічного хору», дізнаємося, що в 1938 р. диригентом призначено К.Котші. Репертуар колективу складався переважно з композицій польських композиторів, що відповідало статутіві товариства.

Нам вдалося віднайти лише такі твори: «Співак переможець» З.Мочинського, «Хвиля» Ф.Новоуейського та «Побудка» і «Недоля» П.Машинського [24; 3].

Таким чином, із наведеної інформації випливає, що польське середовище вище названого періоду було представлено чоловічими хоровими товариствами: «Ехо», «Бард», «Арфа», «Львівський технічний хор», «Хор Львівських друкарів», «Сирена», «Хор легіонерів», «Львівський хор медиків ветеринарії». В українському середовищі існували тоді

такі чоловічі співочі колективи, як Львівський академічний хор «Бандурист», «Сурма», «Хор Дмитра Котка». Кожен із названих колективів пройшов самобутній шлях розвитку. Хоча всі тогочасні хорові організації були аматорськими (за винятком «Хору Дмитра Котка»), вони різнилися між собою артистичним рівнем. На це впливали відмінності процесу утворення, різні періоди розвитку, а також соціально-культурне середовище. В цьому також важливу роль відіграла праця диригентів. Варто вказати і на композиторську діяльність хормейстерів, що зробили певний внесок у збагачення репертуару хорів.

Національне середовище хорових товариств впливало на їх репертуар. Польські хори виконували переважно польську музику, а українські – відповідно українську. Проте основою репертуару цих хорів були твори західноєвропейських композиторів. У репертуарі співочих дружин зустрічалися композиції цих двох національностей. Наприклад, у репертуарі Львівського академічного хору «Бандурист» є твори відомого польського композитора Я.Галля, а в репертуарі співочого товариства «Ехо» знаходимо обробки українських народних пісень.

Отже, існування значної кількості чоловічих хорових колективів у Львові від початку ХХ століття до 1939 року вплинуло на розвиток музичної культури міста, відповідало потребам різних соціальних і національних верств населення у хоровому мистецтві.

Джерельні приписи

1. Дело о регистрации украинско-националистического хорового товарищества «Сурма» во Львове // Державний архів Львівської області (ДАЛО). – Ф. 110, оп. 1, спр. № 804. – 28 с.
2. Дело о регистрации хорового кружка «Арфа» во Львове // ДАЛО. – Ф. 110, оп. 1, спр. № 811. – 11 с.
3. Дело украинского товарищества Академический хор «Бандурист» во Львове // ДАЛО. – Ф. 1, оп. 51, спр. № 1221. – 36 с.
4. Наблюдательное дело за украинским националистическим студенческим хором «Академический хор «Бандурист» во Львове // ДАЛО. – Ф. 110, оп. 1, спр. № 1090. – 18 с.
5. Польское товарищество «Бард» во Львове // ДАЛО. – Ф. 1, оп. 54, спр. № 1813. – 23 с.
6. Союз польских легионеров во Львове // ДАЛО. – Ф. 1, оп. 54, спр. № 1973. – 35 с.
7. Бурбан М. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – С. 288, 305-306.
8. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти / Михайло Бурбан: Посібник-довідник. – Дрогобич; Львів, 1999.
9. Энциклопедический музыкальный словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – М.: Гос. науч. изд-во «Большая Советская Энциклопедия», 1959.
10. З товариств // Діло (Львів). – 1906. – № 30. – 9 лютого. – [Про перші загальні збори т-ва «Бандурист»].
11. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич // Упор., ред., перекл. і прим. З.Штундер: Нац. Академія України, Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича. – Львів: Вид.: М.Коць, 2000. – Вип. 5.
12. Людкевич С. Ювілейний концерт «Бандуриста» / Станіслав Людкевич // Діло (Львів). – 1930. – № 127. – 12 червня.
13. Мазепа Л. Богдан Вахнянин / Лешек Мазепа // Енциклопедія сучасної України. – К.: АН України, НТШ, Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2005. – Т. 4. – С. 160.
14. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I. – 287 с.
15. Німчук І. Х Концерт в пам'ять А.Вахнянина / Іван Німчук // Діло (Львів). – 1928. – № 104. – 12 травня.
16. Оповідки // Діло (Львів). – 1914. – № 162. – 23 липня. – С. 6-7 [Про гастрольні

поїздки товариства «Бандурист»].

17. Рідке свято // Діло (Львів). – 1930. – № 121. – 4 червня. – С. 5 [Про святкування 25-ліття хору «Бандурист»].

18. Стельмашук С. Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи / Степан Стельмашук. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 335 с.

19. Черепанин М. Музична культура Галичини. Друга половина XIX – перша половина XX століття: Монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 324 с.

20. Blaszczyk L. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce dzialajacy w XIX i XX wieku / Leon Tadeusz Blaszczyk. – Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – 354 s.

21. Komunikaty // Gazeta Lwowska. – 1936. – 26 wrzesnia. – № 221. – S. 2 [Про участь в концерті «хору легіонерів»].

22. Kroniki Lwowskiego Choru Technicznego // Spiewak Slaski. – Wydanie specjalne: 60-lat Akademickiego Choru Politechniki Slaskiej. – 2005. – 150 s.

23. Neuhauszer Fr. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1921. – 22 grudnia. – № 286. – S. 5 [Рецензія на концерт Співочого товариства «Бард»].

24. Uroczysta akademii // Gazeta Lwowska. – 1925. – 24 marca. – № 69 [Рецензія на концерт].

25. Walter E.Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1913. – 12 listopada. – № 259. – S. 4 [Рецензія на концерт, в якому брали участь Львівські співочі товариства].

26. Zwiasek Polskich Legionistow // Gazeta Lwowska. – 1930. – 6 wrzesnia. – № 205 [Відомість про диригента та першу репетицію «хору легіонерів» за 1930 р.].

27. Dziurzynski T. Towarzystwo Spiewackie «Lwowski Chor Technicki» / Tadeusz Dziurzynski // Almanach Lwowski «Ateneum» 1928. – <http://www.lwow.com.pl/almanach/muzyka/1928.html>. – 22 s.

Резюме

Проаналізована виконавська діяльність чоловічих співочих товариств Львова 1900-1939 рр. Акцент зроблено на встановленні хронологічної послідовності праці диригентів в товариствах, з'ясуванні взаємозв'язків різних культурних та національних середовищ у хорових колективах.

Ключові слова: хорові чоловічі колективи, диригент, культурне та національне середовище.

Summary

Performance activity of Lviv male vocal groups of 1900-1939

Performance activity of Lviv male vocal groups of 1900-1939 is analyzed in this article. The author carries out a comprehensive study of the development of male choral groups of the period, establishes a strict chronological order of their directors' work as well as finds interconnections between various cultural and national environments within these groups.

Key words: male choral groups, director, cultural and national environment.

Аннотация

Раскрывается исполнительская деятельность мужских певческих обществ Львова 1900-1939 годов. Акцентируется внимание на вопросах хронологической последовательности работы дирижеров в этих обществах, выяснении взаимосвязей различных культурных и национальных сред в хоровых коллективах.

Ключевые слова: хоровые мужские коллективы, дирижер, культурная и национальная среда.

УДК 78.03(477)

О.Г. Легкун

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ВОЛИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Становлення української держави, визнання її демократизму та оригінальності національної культури світовою громадськістю створює передумови дослідження історії розвитку музичної культури, того глибинного коріння, на якому формується національно-духовне обличчя українця. Вивчення культурно-мистецьких процесів України неможливе без ґрунтовного опрацювання регіонального розвитку, оскільки культура окремого регіону є чинником, що сприяє осмисленню загальноукраїнської культури.

На сьогодні завершено низку дисертаційних досліджень (Н.Оболончик, О.Панфілова, С.Коляденко, В.Омельчук), у яких автори лише побіжно торкаються питань музичної культури на теренах Південно-Західної Волині, оскільки дана проблематика не була метою їхніх розвідок. Г.Чернихівський та І.Скакальська, вивчаючи діяльність Кременецької «Просвіти», спираються на численні документи Державного архіву Тернопільської обл., окреслюючи культурно-просвітницьку роботу товариства. Проте, ґрунтовне опрацювання даної теми залишилося поза увагою дослідників. Тому метою статті є необхідність простеження на основі джерельних матеріалів змісту музичної освіти у навчальних закладах, відтворити панораму культурного життя Південно-Західної Волині кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. У зв'язку з цим до наукового обігу залучаються невідомі архівні матеріали та узагальнюються джерела, що відображають стан музичної освіти, відтворюють педагогічну роботу музикантів, характеризують музичне життя Кременеччини.

У другій пол. ХІХ століття на теренах Південно-Західної Волині відбулися певні зрушення у галузі освіти й культури: розпочинають роботу Волинська духовна семінарія, переведена з Аннополя, що поблизу Острога, Кременецьке духовне чоловіче училище, Волинське Віталіївське єпархіальне жіноче училище, Острозьке жіноче училище ім. Д.Блудова, Дедеркальська вчительська семінарія. Ці навчальні заклади давали високу загальну релігійно-гуманітарну освіту й відзначалися активною просвітницькою діяльністю. Музична освіта здійснювалася на основі вивчення церковного співу, викликаного завданнями системи народної освіти, яка базувалася на вихованні релігійних почуттів учнів. Проте, усі бажаючі у позаурочний час могли навчатися гри на фортепіано чи скрипці.

У матеріалах фонду 707 (Управління попечителя Київської навчальної округи) Центрального державного історичного архіву України (м. Київ) є статистичні звіти про функціонування Дедеркальської вчительської семінарії, Острозького жіночого училища ім. Д.Блудова, з яких черпаємо відомості про стан музичної освіти у цих закладах. Серед документів фонду – постанови Міністерства народної освіти, протоколи засідання Ради інспекцій народних училищ Південно-Західного краю кінця ХІХ – початку ХХ століття, що містять списки викладачів церковного співу, нагороджених за відмінне викладання предмету. Тут же подані матеріали, у яких відображено шляхи покращення викладання церковного співу та рекомендовані підручники й збірники пісень для навчання співу в школах. Приміром, архівні джерела свідчать, що учні Дедеркальської семінарії брали участь у богослужіннях, виконуючи церковні піснеспіви А.Львова, Д.Бортнянського, П.Турчанінова. Крім того, були вивчені нові богослужбові твори, які ще не виконувалися повним складом: «Літургія сербського наспіву», «Літургія Афанасьева», «Літургія Орлова», Д.Бортнянського Концерт «Господи, кто обитает», «Тебе Бога хвалим»; П.Турчанінова «Единородный сыне», «Милость мира» й ін. [5; арк. 9]. До участі у семінарському хорі залучалися учні початкової школи, що працювала при вчительській семінарії [2; арк.3]. Вихованці семінарії, крім церковного співу, опановували гру на скрипці під керівництвом

учителя співу Матвія Луковського, вдосконалювали ансамблеву гру, виступали на концертах і музично-літературних вечорах, що було важливим елементом розповсюдження музичної освіти серед широкого загалу краю.

Значна частина документів, що сприяє висвітленню розвитку музичної культури у Південно-Західній Волині в першій третині ХХ ст., зосереджена у фондах Державного архіву Тернопільської області – фонди 2 (Кременецьке повітове староство (1924-1939 рр.); 131 (Кременецький ліцей м. Кременець. Волинське воєводство (1922-1939 рр.); 148 (Волинська православна духовна консисторія м. Кременець); 222 (Кременецький повітовий шкільний інспекторат (1919-1939 рр.); 226 (Кременецька державна вчительська семінарія (1920-1939 рр.); 228 (Гімназія ім. Т.Чацького Кременецького ліцею (1921-1939 рр.); 237 (Кременецький відділ російського благодійного товариства в Польщі (1921-1939 рр.); 258 (Духовний собор Почаївської Лаври); 348 (Кременецьке повітове управління українського товариства «Просвіта» у м. Кременці (1919-1936 рр.); 351 (Приватна українська гімназія спільного навчання в Кременці (1918-1939 рр.).

Зазначимо, що в науковий обіг вперше вводиться більшість архівних джерел.

Матеріали фонду 2 ДАТО містять дозволи повітового староства на проведення шевченківських вечорів, інформацію про гастролі хору Д.Котка на теренах Південно-Західної Волині у 1937 році [4], особову справу бандуриста К.Місевича [3], звіти про діяльність єврейського музичного товариства у Кременці, Вишнівці, Шумську [6].

Низка документів, що відтворюють стан музичної освіти на Волині, зберігається у фондах 131 та 226. Це списки викладачів Музичного канікулярного осередку, що функціонував при Кременецькому ліцеї, кількість прочитаних годин із музики, листування з книжковими видавництвами про необхідність придбання музичної літератури та інструментів.

Чимало документів щодо проблем становлення освіти, зокрема музичної, зосереджено у фонді 228, де зібрано матеріали про діяльність гімназії ім. Т.Чацького, особові документи викладачів музики із зазначенням біографічних відомостей, освіти, посади в навчальному закладі, розпорядження про вчительські курси, класні журнали, що дають змогу простежити програму викладання співів та музики.

Зацікавлюють матеріали фонду 237 про діяльність Кременецького відділу російського благодійного товариства. Серед документів програми благодійних концертів, вистав, які проводили кременчани, а також прохання надати дозволи на проведення подібних заходів гастроліючими артистами.

Вагомим для нашого дослідження є фонд 348, де зберігаються справи про роботу Кременецького повітового управління товариства «Просвіта». На основі опрацьованих матеріалів встановлено діяльність просвітницьких музичних та театральних колективів, програми виступів і концертів аматорів. Архівні джерела містять статут та звіти про роботу культурно-просвітницької секції товариства, листування голів сільських філій з Кременецьким повітовим староством про надання дозволів на проведення концертів, протоколи засідань членів сільських читалень товариства, у яких знаходимо пропозиції щодо поглиблення музичної культури волинян.

Окремі документи, що стосуються даної тематики, містяться у фондах 222 (накази кураторіуму Волинського шкільного округу про організацію хорів у середніх школах, проведення курсів диригентів, звіти про роботу співочих курсів); 148 (про діяльність регентських курсів при Кременецькому Богоявленському монастирі); 351 (документи про співпрацю у музичній сфері з Кременецьким ліцеєм, матеріали про педагогічну діяльність композитора М.Вериківського); 258 (справи про відкриття при Почаївській Лаврі церковнопарафіяльної школи, контракт про участь учнів школи у Лаврському хорі, списки Лаврських хористів із біографічними відомостями, дані про забезпечення учасників хору нотними підручниками).

Серед документів Державного архіву Волинської області (фонди 3 та 46) знаходимо інформацію про гастролі хорових й театральних колективів на Волині у 20-30-і роки ХХ ст., статут Кременецького семикласного комерційного училища, в навчальній програмі якого певне місце відводилося музиці, інструкцію для управління Острозьким жіночим училищем графа Блудова, у якому є відомості про музичні заняття учениць.

Значну частину матеріалів, що висвітлюють стан музичної культури на Кременеччині, виявлено у фондах Кременецького краєзнавчого музею. Це документи пов'язані з функціонуванням музичних інституцій Кременецького ліцею: екзаменаційні вимоги вчительських курсів, програми Музичного канікулярного осередку, відзнаки учасників музичних конкурсів, тощо. Виявлено цінну інформацію про роботу музичної комісії ZOS (Zjednoczenie Organizacji Społecznych) та спогади учнів 20-30-х років, що окреслюють проведення занять із музики у навчальних закладах, відтворюють мистецьке життя міста, що сприяє детальному аналізу стану музичної культури Кременеччини.

Важливим джерелом розвідки стали спогади очевидців, учасників хорових і драматичних колективів, колишніх учнів навчальних закладів, на основі яких відновлено події музичного життя та проведення навчального процесу. Зокрема, цікаві спомини, зібрані у машинописному варіанті роману-хроніки «Крізь бурі і громи» залишив випускник Дедеркальської вчительської семінарії С.Турик [7]. Події культурно-мистецького життя Кременця 20-30-х років ХХ ст. занотовані у спогадах О.Вітенка [1].

Численні матеріали, що характеризують стан музичної культури у Південно-Західній Волині, зберігаються у приватному архіві краєзнавця Г.Чернихівського, який зберігає спогади А.Кушніренка, О.Волошина, О.Вітенка, М.Матерського, П.Думицького, М.Якубчука, інших учасників культурного руху Південно-Західної Волині. Серед документів міститься велика кількість світлин, що зафіксували виступи солістів-інструменталістів, хорових колективів у концертах, що відбувалися на Кременеччині.

Чимало матеріалу черпаємо з публікацій, розміщених у російських, українських, польських виданнях, що виходили на теренах Волині протягом кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

У публікаціях «Волынских епархиальных ведомостей», які почали виходити з 1867 року у друкарні Почаївського монастиря, в офіційній та неофіційній частинах часопису, крім положень Міністерства освіти про церковні школи, указів про відкриття шкіл та курсів для вчителів церковного співу, є чимало матеріалів про стан культурно-освітніх процесів на Волині. Це, насамперед, звіти Волинської духовної семінарії, Волинського Віталіївського Єпархіального жіночого училища, Кременецького чоловічого духовного училища, церковнопарафіяльних шкіл Волині, що відображають стан навчально-виховного процесу, прізвища викладачів, навчальні програми з «Церковного співу». На шпальтах видання надавалися поради з викладання в початкових школах названого предмету; у низці статей розмірковувалося про виховне значення церковного співу; проблеми музичної освіти знайшли відображення у критичних статтях спостерігача церковних шкіл Волинської єпархії.

Газети початку ХХ ст. «Почаевские известия», «Почаевский листок», «Волынь», «Волынская жизнь», «Православна Волинь» подавали багато інформативного матеріалу про культурно-освітні заходи навчальних закладів, влаштування святкових концертів, фольклористичну діяльність учнів. Окремі статистичні дані про кількість навчальних закладів, прізвища викладачів та їх освіту, перелік працюючих хорових колективів із зазначенням чисельності учасників містять щорічні видання «Памятная книжка Волынской губернии», «Памятная книжка дирекции народных училищ Волынской губернии».

Чисельну групу джерел складають польськомовні видання 20-30-х років ХХ ст. Насамперед, особливо цінними для дослідження стали видання Кременецького ліцею «Zycie Krzemienieckie» та «Zycie Liceum Krzemienieckiego», що були друкованим органом навчального закладу. Саме тут знаходимо найбільше публікацій про функціонування Музичного канікулярного осередку, концерти відомих польських артистів, гастролі

театральних труп, інформацію про мистецьке життя міста, організацію та виконавську діяльність музичних колективів м. Кременець. Надзвичайно актуальними у нашому сьогоденні залишаються статті про проблеми піднесення музичної культури на Волині, її виховної ролі у суспільстві. До цієї групи можна віднести сучасне видання часопису «Zycie Krzemienieckie», що виходить у Познані та «Biesiad Krzemienieckich», що публікується у Лондоні з 1977 р. Вони подають спогади колишніх викладачів і учнів Кременецького ліцею про заняття у музичних гуртках, проведення концертів, культурне життя міста. Зокрема, Ю.Рабчук подає інформацію про організацію та заняття духового оркестру під орудою П.Левицького, виступи шкільного хору та симфонічного оркестру (кер. Є.Гаше) на ліцеальних імпрезах [11; 26]. З.Бонблевський відтворив процес здобуття музичної освіти у Приватній коєдукаційній гімназії м. Кременець, де завдяки педагогу Гакману він отримав ази гри на скрипці [8; 22].

Велику кількість статей, присвячених піднесенню культурного рівня сільської молоді, знаходимо у журналі «Młoda wieś» («Молоде село»), який почав виходити у Луцьку з 1928 року і був розрахований переважно на сільських читачів. Зокрема, у рубриці «Музичний відділ», яку вів кременчанин Іван Гіпський, публікувалися дописи про роботу курсів диригентів народних хорів, що працювали при Музичному канікулярному осередку, інформація про конкурс хорів «Кола сільської молоді», практичні рекомендації з організації хорів у сільській місцевості. До кожного номера додавався випуск музичної бібліотеки, у якому друкувалися одна польська і одна українська народна пісня та методичні поради для їх вивчення.

Грунтовну інформацію про стан музичної освіти та шляхи її вдосконалення, обговорення нових програм Міністерства вірувань і публічної освіти Польщі з музики, дискусії передових педагогів із питань методики викладання цього предмету у школах, поради для вчителів черпаємо з польських методичних журналів 20-30-х років ХХ століття «Spiew w szkole» та «Muzyka w szkole». Приміром, вагому цінність для музичної педагогіки має стаття кременчанина Є.Гаше «Audycje muzyczne» [9], [10], у якій автор ділиться досвідом проведення аудиторій у наукових закладах Кременецького ліцею.

У польських часописах, що виходили на Волині («Glos nauczycielstwa wolynskiego», «Glos Wolynia», «Straznica», «Przegląd Wolynski», «Echo Wolynskie», «Rocznik Wolynski», «Muzyka Polska») знаходимо численні інформаційні повідомлення про концертно-мистецьке життя.

Таким чином, огляд джерел свідчить, що наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст. на теренах Південно-Західної Волині музичній культурі відводилося значне місце. На основі виявлених документів можна простежити діяльність музикантів-педагогів, дослідити етапи викладання предметів «Церковний спів», «Співи» й «Музика» у навчальних закладах, відтворити музичну діяльність українських, польських і єврейських культурно-просвітницьких товариств, що сприяло популяризації музичної культури в краї.

Джерельні приписи

1. Вітенко О. Матеріали з історії м. Крем'янця. ХХ вік / О.Вітенко // Кременецький краєзнавчий музей (далі ККМ). – 30467 – Архів – 259. – С. 1-5.
2. Дело о праздновании 25-летия со дня основания (1.11.1875 г.) Острожской, а ныне Дедеркальской учительской семинарии // Центральный держ. Истор. архив Украины у м. Київ (далі – ЦДАК). – Ф. 707: Управление попечителя Киевского учебного округа. – Оп. 227. – Спр. 98. – 8 арк. – 1900 г.
3. Заява російського емігранта Місевіча Костянтина про надання йому дозволу на перебування в Польщі, листування з гмінною управою і органами поліції з цього питання // Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – Ф. 2: Кременецьке повітове староство, м. Кременець Волинського воєводства (1919-1939 рр.). – Оп. 2. – Спр. 800. – 47 арк. – 1932-1937 р.

4. Прохання польських товариств і рішення повітового староства щодо проведення концертів і вистав // ДАТО. – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 1025. – 82 арк. – 1937 р.
5. Сообщение директоров Острожской и Коростышевской учительской семинарии от 11.03 и 19.04 1889 г. о постановке преподавания музыки и пения в семинариях // ЦДІАК. – Ф. 707. – Оп. 296. – Спр. 54. – 73 арк. – 1889 г.
6. Статут єврейського сіоністського «Товажиства мілосьнікув музиці і сцен» у м. Кременець, протоколи зборів членів, звіти про роботу, відомості про вклад керівництва // Ф. 2. – Оп. 2. – Спр. 572. – 21 арк. – 18 лютого 1937 – 15 серпня 1937 р.
7. Турик С. Кризь бурі і громи / С.Турик // ККМ 3105. – 729 с.
8. Bablewski Z. Najpiekniejsze miejsce na ziemi / Z.Bablewski // Zycie Krzemienieckie. – Poznan, 2007. – № 34. – S. 17-25.
9. Gache J. Audycje muzyczne / J.Gache // Muzyka w szkole. – 1930. – № 6-7. – S. 122-124.
10. Gache J. Audycje muzyczne / J.Gache // Muzyka w szkole. – 1930. – № 8-9. – S. 151-154.
11. Rabczuk J. Zajecia pozalekcyjne w szkolach Liceum Krzemienieckiego (wspomnienia z lat trzydziestych) / J.Rabczuk // Zycie Krzemienieckie. – 2000. – № 19. – S. 23-28.

Резюме

Здійснено аналіз джерельних матеріалів, що висвітлюють стан музичної культури Південно-Західної Волині кінця XIX – першої третини XX століття.

Ключові слова: Волинь, архіви, музична культура, освіта, концерти.

Summary

Musical culture of South-West Volyn' end of XIX – first third of XX century in the context of regional researches: spring aspect

In the article it was analyzed the primary-source materials which represent the conditions of musical culture in South-West Volyn' in the end of the 19th – first third of the 20th century.

Key words: Volyn', archives, musical culture, education, concerts.

Аннотация

Анализируются источниковедческие материалы, раскрывающие состояние музыкальной культуры на территории Юго-Западной Волыни конца XIX – первой трети XX столетия.

Ключевые слова: Волинь, архивы, музыкальная культура, образование, концерты.

УДК 786.2:94

Л.М. Свірідовська

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Незаперечно, що жанрове розмаїття і лексичне багатство тієї чи іншої національної музичної культури свідчать про її належність до кола загальносвітових мистецьких процесів. Особливу роль у цьому контексті відіграє інструментальна музика, оскільки інструменталізм, як принцип музичного мислення, починає формуватися лише на високому рівні розвитку національної музичної культури. А розвиненим на концертному рівні піаністичним репертуаром, як відомо, можуть «похвалитися» музичні культури лише небагатьох країн.

У др. пол. ХІХ – пер. третині ХХ ст. українське музичне мистецтво вийшло на якісно новий рівень історичного розвитку, що характеризується збагаченням арсеналу засобів виразності музичної мови, розширенням жанрового діапазону тощо.

Музична творчість початку ХХ ст. позначилася вагомими творчими здобутками. На рівні 20-30-х років спостерігаємо вже досконалу галузь вітчизняної музики. Широке розповсюдження можливостей опанування техніки гри й засобів фортеп'янової творчості сприяло тому, що цей «інструмент музичної Європи, а в деякому роді навіть символ її» [4; 27] став знаряддям зміни традиційної музичної свідомості ХІХ ст.

Музична творчість набуває нових рис – збагачуються засоби виразності, розширюються жанрові межі, збільшується свобода у володінні новітніми засобами музичної мови. Прагнення до художнього контакту з визвольними ідеями народу – основний чинник, що обумовив особливості творчого обличчя композиторів, які виступали на початку нового століття. Звідси – полярність тематики, нерівність музичної мови.

У першій третині ХХ ст. цикли фортеп'янової музики репрезентовані так званими «малими формами»: прелюдії, поеми, етюдів. Мініатюра стає улюбленим жанром не тому, що композиторам недоступні великі масштаби, широкі узагальнення, а тому, що вони щораз більше заглиблюються у світ особистих почувань і думок. Переважають м'які, ліричні тони. Але народна пісня, як і раніше, використовується в їхній творчості.

На розвиток фортеп'янової музики України все потужніше впливала російська музична культура. Майстри української фортеп'янової музики набували фахові підготовки в Росії (Б.Яворський навчався у С.Танєєва в Москві, Я.Степовий та В.Косенко – в Петербурзькій консерваторії). Жанр української фортеп'янової мініатюри зазнає значних впливів європейського модернізму, що в українській композиторській практиці позначилось на розширенні традиційної образної та тематичної сфер, значно збагативши виражальні засоби. На творчість С.Людкевича та Н.Нижанківського впливали австро-німецькі музичні традиції; на Л.Ревуцького та Б.Лятошинського – західноєвропейські, імпресіоністичні, експресіоністичні й неокласичні тенденції.

Найпотужнішими факторами розвитку тогочасної української композиторської творчості були психологічно-образні засади національної естетики, поєднані з розмаїттям європейських, передусім модерністських стилів початку ХХ ст. Характер сприйняття й відтворення останніх вплинув на спрямованість мистецьких пошуків нової доби.

Ряд нових мистецьких напрямів (неокласицизм, необарокко, постромантизм і ін.) з'явилися на ґрунті творчого запозичення мистецьких стилів попередніх епох. Відсутність спільної світоглядної основи між різними напрямками модернізму уможливила процес пошуку раніше небачених естетичних ознак в сфері музичної мови. «Небачена строкатість й багатозначність світового музичного процесу детермінувала множинність стилів від цілком поміркованих, традиційних до радикальних. Але тогочасна художня практика висунула визначальну лінію у розвитку музичної мови. Йдеться про розширення меж тональної системи, наполегливе прагнення компенсувати певну вичерпаність, «зтертість» звукових

систем, застосовуваних композиторами попередніх епох. Шляхи подолання цієї творчої «інерції» були різними. Одна тенденція вела до розриву з традиціями, інша ж, спрямована на подолання реально існуючої стилістичної кризи, вела до збагачення класичного тонального мислення, продовження й оновлення традицій» [9; 43].

Водночас український модернізм вирізнявся на тлі аналогічних європейських течій передусім завдяки його національній визначеності. Розмаїття світоглядних орієнтирів творчості тієї доби, зміна ідеалів, пропагованих у відповідності до реалій історично-культурного процесу, спричинилися до створення сприятливої атмосфери духовної спільності з минулим. Через це, на противагу європейському модернізму, «в основі проявів котрого було стремління до радикального відкинення критеріїв і вартостей, переданих традицією, до експериментування і – за всяку ціну – шукання нових шляхів, нових можливостей» [3; 116], українська новітня музична творчість вирізнялася сталістю розвитку традицій, повагою до них. Це, до речі, виразно простежується в різних видах мистецтва – літературі, образотворчих жанрах, музиці.

Окремі прояви модерністської естетики у загальному мейнстрімі посткласицизму та пізнього романтизму свідчили про розмивання меж між традиційністю та нетрадиційністю. Поряд зі збереженням стилістичних відмінностей між ними отримали чіткий вияв тенденції деталізації, зокрема внутрішнього світу людини. Іншим важливим моментом, що потребує наголошення, стало збагачення простору вільних асоціацій, використання все контрастніших образів, посилення ролі інтонаційно-фонічного чинника тощо. «... Не проголошуючи розриву із школою «старого» реалізму .., прагнули поєднати національну традицію із новими західноєвропейськими віяннями. Але молоді шукали цих традицій не в стилі побутописання, а спиралися ... на символіку кобзарських наспівів, містику Сковороди ... на демонологічний світогляд народу, п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі» [6; 18].

Формування традицій модерну у фортепіанній творчості відбувалося за допомогою нових виразових засобів, співзвучних національному музичному мисленню. «Коли насправді хочеться чогось нового, – зауважував у зв'язку з цим С.Людкевич, – треба звернутись до поважних студій свого і чужого. А передусім треба праці в позитивному напрямку ... коли ми Велике перемогли, то мусимо й Велике збудувати» [1; 105].

Варто пам'ятати, що українській фортепіанній музиці доби модерну властивий високий рівень фольклорного впливу. Так, провідним мотивом творчості одного з відомих представників пізньоромантичної течії в українській музиці С.Людкевича була національна своєрідність.

Натомість вельми своєрідний стиль його сучасника В.Барвінського виник на основі поєднання національної образності з тогочасною модерною (передусім імпресіоністською) музичною стилістикою. Серед творів знаного майстра імпресіоністського звукопису, багато в чому послідовника М.Лисенка – Ф.Якименка можна помітити фрагменти прямого цитування українського пісенно-танцювального фольклору (зокрема, «Картинки з України», «Шість українських п'єс» та ін.). А в творчості М.Колесси найвагомішою є тематика, образність і стихія виключно карпатського фольклору.

У той же час створювалися музичні композиції, які ні тематикою, ні образністю, ні колоритом не пов'язані з традиційною фольклорною сферою. Серед них – «Фуга на тезу ВАСН» Н.Нижанківського. Зокрема, жанр сюїти поряд із традиційною інтерпретацією в ці роки репрезентують неоромантично-імпресіоністичні «Листи про неї» («Мала сюїта») Н.Нижанківського та експресіоністичні «Пісні любові» А.Рудницького. Поряд із типовим для романтизму «Інтермеццо» Н.Нижанківський звертається до барокових жанрів у «Прелюдії та фузі на українські теми» та навіть до елементів необарокової естетики (у «Фузі на тему ВАСН»). Водночас посилюється тенденція до поліваріантного тлумачення образів.

Авторське переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом притаманне творчості більшості українських композиторів початку ХХ ст. Кожен із них відпрацював власний стиль. У зв'язку з цим заслуговує на увагу характеристика

С.Людкевичем стильових засад музичної творчості В.Барвінського. «Квіти Василя Барвінського, – зауважує дослідник, – були такі нашого рідного походження, але ніжно вилеліяні, викохані немов в оранжерейному підсонні, майже екзотичні своєю ніжністю, до того немов коштовним, золототканим шовком оповиті ...» [8; 199].

Музичні твори, виростаючи з традиції, збагачувались новими мотивами, образами та формами. Причому в них домінувала споглядально-психологічна орієнтація, але з акцентуванням на внутрішньому наповненні образу. Музичні композиції вже не орієнтовувалися на реальну однозначну образність, натомість простежується можливість до різноманітного її тлумачення, що передбачало індивідуалізацію асоціативних планів й модифікацію традиційної жанрової семантики.

Провідною ознакою музичного виміру українського модернізму, на відміну від розмаїття естетичних орієнтирів модернізму європейського, стала апеляція до національних традицій як джерела музичної творчості та їхнього синтезу з новочасною технікою. Показово, що в цей історичний період у центрі уваги композиторів, орієнтованих на народну творчість, перебували естетичні властивості фольклорного світовідчуття. Унаслідок з'явилися фортепіанні мініатюри, присвячені екзистенційним проблемам буття людини, глибоким філософським роздумам. Створені між 1905 і 1912 рр., вони мають характер «музичного живопису», ліричної оповіді, символістської музичної конструкції.

Творчість В.Барвінського репрезентує саме такий напрям розвитку жанру фортепіанної мініатюри.

Неоромантична образність у музичній творчості зазначеного періоду поєднується з елементами символізму, а прийоми її відтворення спрямовані на індивідуалізацію форм. Посилювалося синтезування експресивних та ілюстративних елементів. При цьому живописні за характером та імпресіоністичні за технікою втілення елементи музичного характеру мініатюр сприяли розкриттю смислової концепції композиції. Прагнення вийти за межі традиційних інтонацій, ритміко-мелодичних зворотів, характерних для домінування пісенної стихії, реалізувалась шляхом інтенсифікації значення елементів музичної конструкції. Згодом це стало важливим засобом втілення авторського задуму. Так, оригінальний за звучністю «Жаб'ячий вальс» (музичний жарт) В.Барвінського з його кластерними звукоімітаціями виглядав як експеримент на тлі тогочасної інструментальної музики.

На початку ХХ ст. в українській фортепіанній мініатюрі стилістично розмежувалися модернові та фольклорно-жанрові напрями. Але передусім цей жанр характеризується розширенням сфери образності через використання незвичних та трансформованих прийомів синтезу національної й західноєвропейської класичної стилістики.

Драматургічне поєднання в одному творі (циклі) різнопланових, контрастних картин-образів дозволило ускладнити жанр фортепіанної мініатюри, розвинути її формотворчі, тематичні, стилістичні ознаки в контексті неокласичних, неофольклористичних модерністських течій. Причому, якщо у фортепіанній творчості композиторів передреволюційного часу домінував лірико-романтичний напрям, спостерігався інтерес до пісенно-танцювального мистецтва, жанрів прелюдії та поеми, то вже у 20-30-ті роки ХХ ст. розширилася образна сфера циклів, з'явилися нові засоби виразності, не застосовані раніше.

До жанру фортепіанної мініатюри входили прелюдії, етюди, поеми, транскрипції, танці та п'єси. Високим художнім рівнем, професійною майстерністю, органічним поєднанням класичних традицій та ознак індивідуального стилю позначені твори Л.Ревуцького, В.Косенка, Б.Лятошинського, С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського. У творчості В.Косенка і Л.Ревуцького відчувається рефлексія шопенівських «флюїд» та вплив російських композиторів. Прелюдії Л.Ревуцького – це яскраві зразки концертного фортепіанного мистецтва. Різні за емоційно-образним змістом, принципами втілення музичної форми, використанням виконавських ресурсів, вони репрезентують типові риси фортепіанного стилю композитора. Л.Ревуцький творчо переосмислив музичні надбання О.Скрябіна:

складну й насичену ритміку, метричну варіантність, широке застосування поліметрії та поліритмії, загострену ладогармонічну мову (велику кількість хроматизмів, ладових альтерацій, складних акордів терцевої побудови - секст-, нон- та ундецимакордів), поліфонізацію фактури.

Національно-стильові пошуки спричинили звернення Л.Ревуцького до фольклорних джерел. Стильові риси твору композитора виявились в органічному синтезі індивідуалізованих ладогармонічних засобів та особливостей, похідних від фольклорної стилістики. Особливості композиторського почерку Л.Ревуцького виявились також у хроматизації контрапунктуючого голосу, використанні багатозвучних альтерованих акордів терцевої побудови.

Вагомий внесок у камерно-інструментальний жанр зробив В.Косенко. В його фортепіанних творах широко репрезентовані майже всі малі інструментальні форми – від танцювальних жанрів до розгорнутих музичних поем. Тяжіння до масштабності, до укрупнення художньої концепції позначилося й на такому жанрі, як етюди.

В «11 етюдах у формі старовинних танців» оп. 19 (1928-1930 рр.) В.Косенко вирішує завдання здійснення органічного синтезу національно-інтонаційного матеріалу (який включає фольклорні першоджерела та інтонації радянських масових пісень) й класичних композиційно-структурних форм, пов'язаних з традиціями старовинної клавірної та органної музики.

Створені В.Косенком фортепіанні поеми (оп.11 та оп.12 (1912 р.) є кращими в доробку композитора. Вони становили цінність для всієї української фортепіанної культури, беручи до уваги новизну жанру. Риси поемності у творах В.Косенка виявляються у вільній побудові музичних фраз, зумовленій особливостями образного змісту. У своїх музичних поемах автор продовжує романтичну тенденцію акцентуації гармонічного колориту. У вирішенні творчого задуму В.Косенкові допомагає й прихована програмність поем. Проте вона не передбачає ілюстрації зовнішніх прикмет сюжету, а впливає з прагнення автора до психологізації музичних образів. У подальшому жанр фортепіанної поеми в українській музиці розвивали й інші композитори. До нього зверталися, зокрема, Г.Таранов, М.Гозенпуд, К.Шипович, М.Тіц.

Деякі імпресіоністичні та експресіоністичні стильові ознаки спостерігаються у циклі фортепіанних п'єс «Відображення» (оп.16) Б.Лятошинського (1925 р.). Цей витвір є яскравим зразком жанрового новаторства. Це творчо переосмислений принцип мистецтва гри на лютні у XV ст.; це і варіаційність – як метод створення різних образів, і взаємодія принципів поліфонічного розвитку матеріалу та монотематизму, необхідних для циклоутворення [2; 74]. Як справедливо наголошував музикознавець В.Клин, на «Відображеннях» позначився експресивно-психологічний стиль із властивою йому глибиною розкриття складного духовного світу звичайної людини [7].

Мистецтвознавець і виконавець творів Б.Лятошинського В.Деменко, розкриває у музичному циклі 20-х років «Відображення» концентровано, в художній формі провісницьки відображену трагічну епоху духовного й історичного розвитку України та всього слов'янства більш ніж за 70 років страшного XX ст. [5; 88]. Динамізація формотворчих процесів у жанрі фортепіанної мініатюри підпорядкована концепційній логіці, тому жодного разу не набувала ознак зовнішньо-формального експериментування. Збереження класичного духу раціональності, прагнення до технічної досконалості й водночас опора на національну неповторність споріднювала український неокласицизм з епохою бідермаера.

Отже, стилістико-естетична, образно-сміслова і фактурна еволюція жанру фортепіанної мініатюри кінця XIX – першої третини XX ст. в Україні відбувалась у контексті розвитку слов'янської та європейської музичних культур. Під впливом національного музичного сприйняття й своєрідності драматургічного розвитку в творчості В.Барвінського, Н.Нижанківського, Л.Ревуцького, В.Косенка та ін. авторів жанр фортепіанної мініатюри набув нових типологічних характеристик, драматургічного та стилістичного вирішення, що сприяло піднесенню української музичної творчості до світового мистецького рівня.

Джерельні приписи

1. Аншюц Г. Напрями й можливості модерної музики / Г. Аншюц // Українська музика. – Львів. – 1937. – Ч. 8. – С. 102-106.
2. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов: автореф. дисс... канд. искусств. / Киев. гос. консерв. им. П. Чайковского. – К., 1971. – 27 с.
3. Витвицький В. Василь Барвінський. За океаном / В. Витвицький. – Львів, 1996. – С. 115-117.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – М.: Сов. композитор, 1976. – 296 с.
5. Деменко Б.В. Музыка Бориса Лятошинського і сучасні проблеми розвитку музичної творчості / Б.В. Деменко // Наук.-теор. конф. до 100-річчю від дня народження Б. Лятошинського: Матеріали. – Л., 1995. – С. 87-93.
6. Ільницький М. Від «Молодої музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів, 1996. – 238 с.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977) / В. Клин. – К.: Наук. думка, 1980. – 316 с.
8. Людкевич С. Василь Барвінський // С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. – К.: Укр. музика, 1973. – С. 198-206.
9. Михайлов М. М.М. Вилинский / М. Михайлов. – М.: Сов. композитор, 1962.

Резюме

Аналізуються стилістико-формотворчі особливості фортепіанної музики кінця XIX – першої третини XX століття.

Ключові слова: українська музична культура, українська фортепіанна музика, особливості українського модернізму.

Summary

The genres evolution of the piano music by the end of XIX the beginning of XX century

The author of this work is analysed the stylistic peculiarities of form and content of the piano music by the end of XIX one third of the XX century.

Key words: ukrainian musical culture, ukrainian piano music, features of ukrainian modernism.

Аннотация

Анализируются стилистико-формообразующие особенности фортепианной музыки в конце XIX – первой трети XX ст.

Ключевые слова: украинская музыкальная культура, фортепианная музыка, особенности украинского модернизма.

УДК 75.03(477.8+438)''18''/''19''

Л.А. Черній

РЕФОРМА КРАКІВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ НА ЗЛАМІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ГЕНЕЗУ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА

У процесі розвитку української культури завжди актуальною є проблема взаємодії України з західним сусідом – Польщею, зокрема в галузі образотворчого мистецтва. Протягом усього ХІХ ст. відбувався процес інтенсифікації обміну культурними цінностями між народами європейських країн. Схожі умови суспільного розвитку народів Європи у той час зумовили послідовність історико-художніх явищ, що знайшли вияв у боротьбі й зміні стилів та напрямів у різних сферах духовної культури. Поступово в художній процес вступає все більше число національних шкіл, а до кінця століття він набуває світового характеру. Збільшується число міжнародних виставок, в яких беруть участь художники з країн – не тільки лідерів в художньому процесі, але й тих, хто лише нещодавно включився в нього. На міжнародну арену виходить мистецтво країн Східної Європи, активно долучаючись до еволюції течій, напрямів, програм, що змінили наприкінці століття монолітність європейських художніх стилів. Проте, залежно від соціально-історичних умов і національних традицій в кожній країні художні напрями і стилі виступають у різних модифікаціях, збагачуються національними рисами і місцевим колоритом. Відбувається консолідація культур різних народів і в той же час – затвердження національної самобутності кожної з них.

Україно-польські культурні взаємини вивчались різносторонньо, але епізодично, окремі аспекти відображались у теоретичних роботах художніх критиків та культурологів. Найбільш систематично проблематика цих культурних взаємин розглянута у праці О.Федорука «Джерела культурних взаємин» [8]. Н.Дмитрієва у розвідці «Передвижники і імпресіоністи» [3] розкриває сутнісний зв'язок між цими яскравими явищами. Проблема становлення польської образотворчої традиції ХІХ – початку ХХ ст. присвячені дослідження польських мистецтвознавців: Т.Добровольського «Новочасне малярство польське» [9] та М.Масловського, С.Козакевич і М.Макаревич [10]. Серед українських дослідників слід відзначити здобутки В.Касіяна, В.Свенціцької, Ю.Белічко які займались проблемами впливу європейського мистецтва та польських традицій зокрема на український живопис. П.Білецький у монографії «Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі» зробив спробу окреслити межі входження українського мистецтва в контекст світового художнього процесу; Н.Асєєва продовжила дослідження в цьому напрямі, прослідкувала мистецькі зв'язки України із значними європейськими художніми центрами [1].

Мета роботи: на прикладі українських митців – випускників Краківської Академії, окреслити стан і обставини україно-польських малярських взаємовпливів у культурному середовищі зламу ХІХ-ХХ ст.

На межі ХІХ-ХХ ст. чимало українських художників здобули освіту в Кракові і були пов'язані в подальшому творчому житті з центром художньої освіти Східної Європи – Краківською школою витончених мистецтв. Цей найстаріший із мистецьких закладів Польщі до 1895 р. мав статус провінційної середньої художньої школи, але завдяки авторитету її директора – живописця Я.Матейко – туди приїжджали вчитися студенти з інших країн, чому сприяла відсутність паспортних обмежень для жителів Австрії, до якої належав Краків [11; 38]. Разом із тим, оскільки Польща, територіально поділена між Австрією, Пруссією і Росією, не мала свого вищого спеціального навчального закладу, багато польських художників продовжували навчання за кордоном, зокрема в Петербурзькій академії мистецтв. Таким чином, упродовж тривалого часу існували тісні зв'язки між польськими і

українськими, а також російськими художниками, обумовлені територіальною близькістю і історико-культурною спільністю.

Поза сумнівом всі, хто вчився у той час у Кракові, зазнали впливу тих новаторських ідей, творчого піднесення, які супроводжували народження художнього руху «Молода Польща», що об'єднав таких майстрів, як Я.Мальчевський, С.Виспянський, Ю.Меґоффер, С.Войткевич.

Для українських художників перебування в Кракові стало поштовхом до розвитку різноманітних тенденцій і напрямів творчості, часто далеких від загальної спрямованості польського мистецтва. Так, імпресіонізм, який, на думку польських дослідників, «прийшов до Кракова з 17-річним запізненням [1; 89] і, сприйнятий одночасно з модернізмом, був, по суті, явищем швидкоминучим, але зіграв значну роль у творчості українських художників – учнів Ю.Панкевича, В.Подковинського, Я.Станіславського, Л.Вичулковського. В Україні імпресіоністичні тенденції в мистецтві існували значно довше, ніж в Польщі і такі молоді художники, як М.Сосенко, І.Северин, а особливо І.Труш і Н.Бурачек, повернувшись із Кракова, продовжували їх розвивати. Захопленість імпресіонізмом їх краківських вчителів, часто короткочасна і така, що незабаром змінилася іншими художніми інтересами, знайшла відгук у душі українських майстрів, відповідаючи тим завданням, які ставив перед ними художній процес в Україні. Досягнення імпресіонізму збагатили український пейзажний живопис і протягом наступних десятиліть вони трансформувалися в творчості декількох поколінь українських майстрів пензля. Як і в інших країнах, імпресіонізм в Україні був типологічним явищем, забарвленим національними особливостями, але імпресіоністичні тенденції в творчості українських художників – вихованців Кракова – виявилися саме в «краківському варіанті», з відчутними рисами польської сецесії, не зважаючи на те, що окрім Краківської школи мистецтв у більшості її українських учнів було за плечима навчання в Парижі, Мюнхені й інших художніх центрах Європи [9; 53]. Це є свідченням особистісного впливу викладачів Краківської академії, їх персональної духовної близькості з українськими учнями.

Так, авторитет Яна Станіславського в середовищі російських і українських діячів культури, його прихильність до української землі, зображуваної ним у чисельних пейзажах, відіграли значну роль у розповсюдженні в Україні імпресіонізму, адептом якого він був. Український живописець, графік і поет Михайло Жук роки захоплювався обдарованою особистістю свого краківського викладача – Станіслава Виспянського. У М.Бойчука з його вольовою, постійно генеруючою нові ідеї, художньою індивідуальністю, Краківська академія викликала прагнення до власного, не схожого на творчість викладачів, пошуку в галузі національного мистецтва.

Понад 20 українських художників на рубежі століть вчилися в Краківській академії. Можна стверджувати, що в Кракові сформувалися покоління митців, що створили яскраву школу українського мистецтва. Вихованці Краківської школи образотворчих мистецтв – Т.Копистянський, С.Томасевич, О.Скрутка – у 1880-1890-і рр. зробили значний внесок у розвиток мистецтва Західної України, звернувшись у творах до вітчизняної історії, народного побуту, образів сучасників – діячів культури [5; 77].

Період зламу XIX-XX ст. у Краківській Академії був часом піднесення творчої атмосфери та рівня професійної підготовки. У результаті реформи, проведеної молодим ректором – художником Ю.Фалатом, що очолив Академію після смерті Я.Матейка, до викладання залучені прогресивні, кваліфіковані педагоги, в числі яких Т.Аксентович, Ю.Меґоффер, С.Виспянський, Я.Мальчевський, Я.Станіславський, Л.Вичулковський та ін. [10; 18]. Зміни, внесені новим керівництвом Академії, торкнулися не тільки педагогічних установок, а й естетичних і художніх принципів. Як й інші художні навчальні заклади Європи, що в цей час переживали реорганізаційні зміни, Краківська академія зазнала реформ, обумовлених необхідністю позбутись обмежень, досі традиційного, академічного методу, ввести в систему викладання нові естетичні принципи, що поширилися в

європейському мистецтві кінця XIX ст. Викладачі академії не дотримувалися єдиної художньої позиції. Їхню творчість характеризували різностилістичні напрями, проте всіх об'єднувала нетерпимість до консерватизму, відмова наслідувати академічні канони, що диктували живописцю певне коло тем і регламентували його форму художньої виразності. Свобода творчого кредо, широта естетичної платформи, нове розуміння національного характеру мистецтва, що не зводиться до патетики історичних полотен, розширення меж художнього горизонту і залучення досягнень європейської культури – такими були основи виховання майбутніх художників в оновленій Академії мистецтв. Іновації, введені Ю.Фалатом і поколінням молодих викладачів, вийшли за її стіни і змінили характер художнього життя Кракова.

Одним із перших, хто відчув дію цих змін, був український художник І.Труш (1869-1941 рр.). Після закінчення гімназії 1891 р., він вступив до Краківської школи мистецтв. Завдяки її директору – Я.Матейко – школі вдавалося відстоювати свої свободи в умовах національного пригнічення з боку Австро-Угорщини [11; 41]. Однак при Матейку багато жанрів живопису, зокрема пейзаж, практично не розвивалися – пріоритет віддавався навчанню історичним композиціям. У Краківській академії І.Труш отримав художню підготовку у таких майстрів, як І.Яблонський, В.Лушкевич, Ю.Унежинский, Л.Леффлер. В одній зі своїх статей, порівнюючи переваги різних художніх шкіл, він писав: «Краківську академію мистецтв вважаю інститутом, найбільш відповідним для освіти українців» [1; 96]. На його думку, випускники академії відрізнялися тонкою спостережливістю і різнобічною ерудицією.

У Польщі створюється товариство «Штука», що об'єднало молодих художників. Члени товариства прагнули розвивати традиції вітчизняного мистецтва, використовуючи досягнення сучасної європейської художньої культури. Вже I виставка, відкрита в травні 1897 р., продемонструвала жанрове розмаїття і широту художніх напрямів, що відрізняють твори молодого покоління польських майстрів [4; 32]. Чи не найбільше враження на виставці справляли пейзажі Я.Станіславського, одного з основоположників товариства, уродженця України [2; 91]. Батько Я.Станіславського був професором Харківського університету і дитинство художника пройшло в Україні, в с. Вільшани Київської губернії.

Закінчивши математичний факультет Варшавського університету, Станіславський вступив до Петербурзького технологічного інституту, але його настільки захопило художнє зібрання Ермітажу, що він вирішив спробувати свої сили в живописі. Він вступив до Краківської школи мистецтв, а ще через рік вирушив до Парижа, де деякий час відвідував приватну школу К.Дюрана і користувався порадами П'юві де Шаванна [3; 136]. Тут, у Парижі, він познайомився з Ю.Хелмонським, якого сучасники називали родоначальником польського пейзажу і під його впливом поглиблено працював над пейзажним живописом, вивчав досвід французьких імпресіоністів, а влітку повертався в Україну, де писав невеликі, повні сонця і світла пейзажі. У 1890 р. він успішно експонував свої роботи в Салоні на Марсовому полі в Парижі, однак на батьківщині його в той час майже не знали. Лише Ю.Фалат після того, як Станіславський блискуче написав пейзаж у панорамі «Перехід через Березину», запропонував йому 1897 р. очолити клас пейзажного живопису у Краківській академії. За спогадами сучасників, Станіславський щедро віддавав сили вихованню майбутніх художників. «Молодь завжди знаходила в ньому захопленого і щирого керівника, часті спільні поїздки в Карпати на етюди носили живий, дружній характер і надовго залишаються в пам'яті учасників» [1; 75].

У роботах своїх учнів Станіславський цінував імпресіоністичну свіжість сприйняття мотиву, фольклорну і мальовничу виразність, уміння використовувати ефекти світла і кольору. Разом із колегами Труш брав участь у виїздах за місто – на пленер для роботи над пейзажем. Пізніше він із жалем згадував, що недостатньо користувався порадами Станіславського «з причини закінчення півріччя та частих дощів. Проте часто придивлявся до його маленьких, нав'язних народним українським духом, живих пейзажів, що мали

фатальний вплив на мене...» [7; 12]. У біографічному нарисі, написаному в 1940 р., коли знову, як і 50 років тому, використання художником імпресіоністичних прийомів сприймалося негативно, Труш зізнався у своєму захопленні живописом Я.Станіславського, начебто виправдовуючись, відзначав, що «цей снобізм тривав у мене, на жаль, кілька років» [7; 14]. Однак у статті «Нові напрями в живописі», що вийшла 1899 р., але до збірки «Про мистецтво і літературу» не включеної, молодий Труш енергійно відстоював імпресіоністичні принципи в пейзажному живописі, вловлював новаторську суть багатьох художніх напрямів, що виникали напередодні 1900-х років.

Ця стаття Труша являє інтерес для розуміння естетичної позиції як самого живописця, так і покоління художників, що навчалися в Кракові на межі століть. Аналізуючи художні принципи імпресіонізму, Труш підкреслював, що завдяки прогресу в мистецтві стало можливим зобразити на полотні все те, що раніше художникові передати не вдавалося: «блиск весняного сонця і ясну тишу безхмарного неба», «сотні людей, що зібралися біля церкви, їх вбрання, рух і радість» [1; 172].

Намагаючись подолати упереджене ставлення глядачів до незвичайних прийомів художньої виразності, Труш закликав кожного самостійно вникнути в мову сучасного мистецтва, не покладаючись на думку консервативної критики. «Слова імпресіонізм, пленеризм, декадентизм, модернізм і т. п., вжиті не підготовленими професійно журналістами і старомодними естетамі, позначали хвороби або ефемерні відхилення з рівної дороги естетичної правдивості» [1; 172] – іронічно помічав художник. У статті він давав власне визначення імпресіонізму: «Вловити на полотні хвили враження, яке отримуємо, милуючись сценою з життя або пейзажем, утримати швидкоплинне світлове явище – ось мета, яку ставив перед собою імпресіонізм» [1; 173]. Труш був упевнений, що імпресіоністичне бачення світу стане зрозумілим широким верствам населення: «З часом звикає і звичайна публіка до колористичної незвичності, починає навіть у природі шукати тони, побачені в картинах, і знаходить їх. І зараз вже є люди, що погоджуються з фактом, що в сонячний день сніг у тіні не сірий або чорний, як бачили його на «ландшафтах», а синій і фіолетовий, як на «картинах художників» [1; 173].

Зупиняючись в своєму огляді на нових напрямках у мистецтві і на таких художніх явищах, як вібрізм, одним із найбільш значних представників якого Труш вважав О.Геримського, символізм, зразком якого називав твір Подковинського «Похоронний марш», український художник віддає симпатії імпресіоністичному трактуванню навколишнього світу і перспективним вважає жанр пейзажу, що «залишається ще мало розробленим, для таких цілей, як пробудження у людей любові до природи, для застосування в живописі перспективних та новаторських прийомів і тому вважається мистецтвом майбутнього» [8; 59]. Не слід забувати, що всі ці думки Труш висловив 1899 р., коли художні напрями, що визначили згодом загальноєвропейського характер мистецтва початку ХХ ст., перебували в зародковому стані. Згодом, у 1910-х роках І.Труш, хоча і залишався майстром пейзажу, відійшов від імпресіоністичного методу, прагнучи у творах не тільки «вловити на полотні хвили вражень», а й втілити власні філософські роздуми і узагальнення.

На зламі століть у художній процес України влилась когорта молодих живописців, що ставили перед собою завдання консолідації художніх сил, подальшого розвитку українського образотворчого мистецтва, збагаченого як плідними традиціями минулого, так і досягненнями сучасної європейської художньої культури. Більшість цих митців, володіли яскравою творчою індивідуальністю: І.Труш, М.Сосенко, А.Манастирський, О.Курилас, Т.Вацик, О.Новаківський, М.Бойчук та Н.Федюк – майже одночасно вчилися в Краківській Академії мистецтв і творчу енергію, розуміння громадської ваги художника, значення його праці почерпнули саме в цьому навчальному закладі. Мобільність, широта світогляду, прагнення брати участь у європейському мистецькому процесі і в той же час розуміння цінності свого національного мистецтва – ось риси, властиві визначним майстрам пензля, чий талант осяяв рубіж ХІХ-ХХ століття.

Джерельні приписи

1. Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века) / Н.Ю. Асеева. – К.: Наукова думка, 1989. – 197 с.
2. Андреев Л.Г. Импрессионизм / Л.Г. Андреев. – М.: Искусство, 1980. – 217 с.
3. Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты / Н.А. Дмитриева // Из истории русского искусства второй пол. XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1978. – 287 с.
4. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1980. – 179 с.
5. Сердюк І. Ян Матейко – співець братерства / І.Сердюк. – К.: Всесвіт, 1964. – 116 с.
6. Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой / Б.Сурис. – М.: Искусство, 1954. – 238 с.
7. Труш І.І. Про мистецтво і літературу: Зб. статей / І.І. Труш. – К.:Держ. вид-во образотв. мист-ва і літератури, 1958. – 42 с.
8. Федорук О. Джерела культурних взаємин / О.Федорук. – К.: Мистецтво, 1976. – 124 с.
9. Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie. t.2 / T.Dobrowolski. – Wroclaw-Krakow, 1960. – 368 с.
10. Oiszewski M. Jan Stanislawski / M.Oiszewski. – Lwow, 1908. – 217 с.
11. Jablonski J. Wspomnienia o Janie Matejce / J.Jablonski. – Lwow, 1912. – 236 с.

Резюме

Розглянуто проблему зв'язків та взаємовпливів в українському образотворчому мистецтві з польським та загальноєвропейським малярським середовищем.

Ключові слова: українське мистецтво, європейське мистецтво, малярство, імпресіонізм, стиль, напрям, школа, мистецькі взаємини.

Summary

Reform of the Krakivskoi academy of arts on the fracture of XIX-XX of century but her influence is on genesis of the Ukrainian engaging in painting

The problem of connections is considered and influences in the Ukrainian fine art with the Polish and European painter environment.

Key words: Ukrainian art, European art, painting, impressionism, style, direction, school, artistic relationships.

Аннотация

Рассматривается проблема взаимосвязей украинского изобразительного искусства с польским и общеевропейской художественной средой.

Ключевые слова: украинское искусство, европейское искусство, стиль, школа, направление.

УДК 7.071.1(477.83/86)

С.В. Бєдакова

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ «ПРАЗЬКОГО ПЕРІОДУ»

Аналізуючи накопичення композиторського досвіду музикантів Галичини, автори публікацій в періодичній пресі неодноразово підкреслювали роль «празької» школи у становленні музичного професіоналізму на українському ґрунті та його успіхів на міжнародній арені завдяки композиторській та виконавській майстерності, яку демонстрували українські музиканти в Європі.

Початок вивчення української музичної культури Галичини визначеного періоду був закладений стислими оглядами-розвідками, нарисами та статтями відомих у 20-30-ті роки ХХ ст. українських митців-практиків. У цей період з'являються спроби біографічного узагальнення творчих здобутків окремих представників композиторської генерації в цьому регіоні (В.Барвінський, В.Вітвицький, О.Залеський, Б.Кудрик, З.Лисько та ін.).

Зростання інтересу до творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. спостерігається у вітчизняному музикознавстві з другої пол. ХХ ст. Вони розглядаються в контексті характерних для визначеного періоду тенденцій розвитку музичної творчості у Західній Україні (М.Загайкевич), актуальних для художньої практики Чехії початку ХХ століття творчих підходів та принципів композиторського мислення (І.Белза), на прикладах композиторської та ін. різновидів музичної діяльності окремих представників мистецької еліти у «празький» період їхнього життя: М.Колесси (Й.Волинський), Н.Нижанківського (Ю.Булка). У дослідженнях останніх років творчі здобутки галичан аналізуються в дисертаціях і монографіях (Н.Костюк, Л.Кияновська, О.Мартиненко, М.Черепанин та ін.). Проте, на жаль, аналізові «празького» періоду творчості українських композиторів не приділялося належної уваги. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

«Празька школа», зокрема її наукова діяльність, була широко відома в Європі. У ній засновано науково-практичний напрям мистецтвознавства, орієнтований на розробку питань, пов'язаних із теорією музики та виконавською майстерністю. Запропоновані представниками цієї школи дослідницький досвід та мистецька програма використовуються у світовій музичній практиці донині. Предмет дослідження празької школи – розвиток композиторської творчості, що розглядалася як універсальна мистецька категорія, що характеризує спрямованість на практичне опанування дійсності. Праці представників «празької школи», що мали не тільки високий науковий статус, а й прикладну спрямованість, присвячені проблемам теорії та історії музичної культури, музичного формування.

Кінець ХІХ – перша третина ХХ ст. ознаменувалася помітними зрушеннями в музичній освіті, зумовленими демократизацією мистецтва та зростаючою потребою у кваліфікованих музичних кадрах. Становленням музичної освіти в Галичині опікувалися композитори М.Вербицький та І.Лаврівський. У своїх дослідженнях вони наголошували на необхідності запровадження професійного музичного навчання. Зокрема, в праці «О твореннях музикальних, церковних і мірських на нашей Руси» М.Вербицький запропонував заснувати навчальний заклад на кшталт Празької консерваторії [1; 386].

Чеські композитори – визначні діячі празької школи Л.Яначек, В.Новак, Й.Ферстер, Й.Сук працювали майже у всіх жанрах музичної творчості: оперно-симфонічному, камерно-інструментальному, вокально-хоровому, концертному. Попри визначену індивідуальність кожного з композиторів у їхніх творах можна помітити загальні тенденції організації музичного матеріалу, принципів звуковедення.

Серед найвидатніших представників «празької школи» Зденек Неєдли (1878-1962 рр.) – відомий учений, у минулому міністр шкіл, наук й мистецтв Чехословацької республіки й

президент Чеської Академії наук, I президент Чехословацької АН (з 1952 р.), іноземний член-корреспондент АН СРСР (1947 р.), автор праць з історії Чехословаччини, історії культури, чеської літератури та музики. Видатним внеском вченого в музичну культуру є його музикознавчі праці. Ще до того, як у 1905 р. Неєдли посів кафедру історії музики й естетики в Празькому університеті, він почав публікацію праць, присвячених мало досліджуваному давньому періоду чеської музики. Проте вчений не замикався на вивчення минулого. У 90-ті роки XIX ст. вийшли його монографії про З.Фібіха та Й.Ферстера, потім з'явилася праця про В.Новака, а за нею стали виходити перші томи капітальної праці про Б.Сметану.

Наприкінці 1934 р. Чеська Академія наук у Празі вирішила видати в серії академічних видань музикознавчу працю «Чеські музики в українській церковній музиці», підготовлену Ф.Стешком. Вона ґрунтувалася на джерельних матеріалах, які автор опрацював під час свого перебування в Галичині (1931-1932 рр.).

Ф.Стешко був найавторитетнішим музикознавцем із-поміж українців Праги. Його праці не втратили наукової вартості й нині. Добре обізнаний із західноєвропейською музикознавчою літературою, він орієнтувався на європейські зразки. Він перший з українських музикознавців почав займатися проблемами музичного джерелознавства, досліджувати найдавніші пам'ятки історії української музики. Ф.Стешко належить до тих дослідників, що заклали фундамент українського історичного музикознавства. Діяльність цього видатного вченого здобула визнання як в українських, так і зарубіжних наукових колах, насамперед чеських.

Заслугою музикознавця є введення ним джерел з української музичної культури до західноєвропейського наукового обігу, залучення до співпраці зарубіжних дослідників. Ознайомлення з доробком Ф.Стешка дає підстави вважати його чи не ключовою фігурою в українському музикознавстві.

Безперечно, внаслідок творчої співпраці українських дослідників із чеськими музичними колами відбувався взаємообмін інформацією та популяризувалися у східноєвропейському масштабі здобутки українського музикознавства. Водночас авторами нотаток, статей, наукових розвідок у чеській пресі частіше були особи, що працювали в інших сферах музичної культури: це насамперед композитори З.Лисько, С.Туркевич-Лісовська, Н.Нижанківський, В.Барвінський, Ф.Якименко, а також виконавці: Н.Дяченко-Гордаш, В.Ємець, М.Рощахівський. На музичні теми писали мистецтвознавець Д.Антонович, педагоги В.Андрієвський та С.Русова, медик Л.Кобилянський, священник Ф.Сташинський, археолог В.Щербаківський та ін.

До цього слід додати, що українська наука в Празі збагатилася і доктором музикознавства. Ним стала Стефанія Туркевич, що 1934 р. захистила в Українському вільному університеті дисертацію на тему «Український елемент у творах П.І.Чайковського «Черевички» та М.Римського-Корсакова «Ніч перед різдвом» і провела компаративний аналіз вказаних творів, порівнявши їх з оперою М.Лисенка «Різдвяна ніч». Науковим керівником С.Туркевич був З.Неєдли.

Перу З.Лиська належить дисертація про оперу «Запорожець за Дунаєм», захищена у Празі (1926 р.), а також статті про неї, зокрема «Запорожець за Дунаєм» С.Артемівського-Гулака та віднесення цього твору до Моцартового «Викрадення із сералю» [2].

У науковому активі З.Лиська, як дослідника-фольклориста, привертають увагу студії, що за сферою дослідження найбільше відповідають тогочасним засадам осмислення фольклору (зокрема, бартоківським), пошукам його коренів. Це «Давність веснянкових мелодій», «Античні елементи в українській народній пісенності», «Іонійські ритми в українських народних піснях», «Праслов'янська музика», «Українські колядки», «Культові поклики в українських народних піснях», «Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці». Зазначені праці охоплюють найдавніший етап формування українського фольклору, починаючи з доби поганства. Водночас у них наголошується на приналежності

до світу античності – передумови і джерела всієї пізнішої європейської культури. Ця концепція неодноразово висувалась українськими дослідниками, зокрема істориками літератури (С.Єфремов, Є.Маланюк). З.Лисько доповнив її музичну ланку.

Книга цього автора «Піонери музичного мистецтва в Галичині» [3] відтворює матеріали до історії української музики. Написана в 1934 р., ця праця відкриває забуті сторінки галицької музики XIX ст.; у ній викладено, зокрема, історію становлення й розвитку перемиської композиторської школи та її визначних представників М.Вербицького й І.Лаврівського. В додатку наведено перелік музикознавчих досліджень З.Лиська, а також джерела до його біографії.

Потрібно визнати, що поки не створено окремих досліджень, присвячених життєвому шляху, творчому й музикознавчому доробку З.Лиська. Відомо лише кілька біографічних нарисів-споминів, найповнішими з яких є статті В.Витвицького [4] і Р.Савицького [5], а також передмова Д.Каранович-Гординської у т.5 «Українських народних мелодій» З.Лиська [6]. Із цих джерел можемо дізнатися про короткі біографічні відомості та ознайомитись з етапами становлення українського музикознавця, фольклориста і композитора. Зокрема, дізнаємося про те, що у 20-ті роки в Празі вийшли перші його музикознавчі статті та дослідження [44]. Найвагомішими з них є праці «Ставлення музики до поезії» та особливо «Музичний ритм в поезії Шевченка».

С.Людкевич порушував проблеми музичної теорії й педагогіки, фольклористики, історії та естетики музики, музичного життя Галичини. Він вважав, що майже всі твори українських композиторів, що пройшли «празьку школу», позначені яскравими національними рисами [7; 3]. З цього погляду він звертає увагу на такт і творчу винахідливість В.Барвінського, із якими він уживав не лише типових інтонацій і кадансових зворотів народних пісень різних жанрів, а також на спосіб розвитку тематичного матеріалу (не випадково варіаційність посідає вагоме місце в його музиці). У фактурі багатьох п'єс В.Барвінського запозичено прийоми народного інструментального виконавства і групового співу («Лірник» із секстету, фінал фортепіанного тріо, «Пісня» з «Української сюїти» для фортепіано). Оригінальні народні пісні покладено в основу таких циклів, як Варіації для фортепіано («Про Купер'яна») і для віолончелі з фортепіано («Ой пила, пила та Лимериха на меду»).

С.Людкевич вважав, що для В.Барвінського найорганічнішою є фортепіанна фактура та жанровість, відзначав близькість його стилю до творчості Р.Шумана і С.Франка [7; 3]. Він високо цінував камерно-інструментальні ансамблі митця за майстерність музичної форми, а також солоспіви й хори з їх мелодичною і гармонічною виразністю.

Ґрунтовному музикознавчому аналізу піддано творчий шлях В.Барвінського у дослідженні С.Павлишин [8]. Автор характеризує творчість композитора як синтез європейських традицій з українським народним мелосом, вказуючи, що провідним емоційним стрижнем його музики є зосереджений ліризм, сповнений теплоти й щирості. Однак індивідуальність Барвінського, зазначає автор, не розчинилась у романтичних традиціях – він виробив власний стиль висловлювання, позбавлений емоційної імпульсивності, відкритої патетики, але сповнений неповторного, вишуканого, шляхетно-стриманого ліричного пафосу, що й забезпечувало його творчості широке визнання.

Окремі напрями творчості західноукраїнських композиторів висвітлено в дослідженнях др. пол. XX ст., авторами яких є М.Загайкевич, С.Павлишин, Й.Волинський, С.Грица, М.Білинська, Л.Ханик, Т.Старух, Ю.Булка, Л.Мазепа та ін.

О.Паламарчук у науково-популярному нарисі «Микола Колесса» розповідає про його життя і творчість, культурно-громадську діяльність. Автор аналізує творчий шлях митця, сповнений творчих шукань, злетів, визначає віхи професійної майстерності, заснованої на традиціях народності та реалізму.

Дослідник зазначає, що свій талант М.Колесса виявив у багатьох жанрах музичної творчості, поєднуючи багатогранну композиторську діяльність, виконавську практику

диригента, працю педагога, мистецтвознавця і активного громадського діяча. Описується і празький період творчості музиканта (1925-1931 рр.), під час якого він отримує композиторську освіту. Дослідником здійснено мистецький аналіз деяких творів празького періоду.

У нарисі Ю.Булки про життя і творчість Н.Нижанківського [9] аналізуються шляхи пошуку композитором індивідуальних способів музичного висловлювання. Автор зауважує, композиторській манері митця притаманні щирість тону, емоційність вислову, поглиблений інтерес до музичного фольклору. Композитор розширює коло образів; у його музиці з'являються образи народного характеру, мелодика та гармонія набувають яскраво національних рис.

Музикознавчий аспект дослідження репрезентує монографія М.Черепанина «Музична культура Галичини (др. пол. XIX – перша пол. XX ст.)» – фундаментальне дослідження проблем музичної культури Галичини. Теоретична та практична значущість цієї роботи полягає у визначенні місця і ролі музичної культури не тільки в регіоні Галичини, а й Наддніпрянської України і Західної Європи. У монографії українська музична культура показана як домінанта всієї української культури. Автор обґрунтовує твердження, що на її національній основі утворився унікальний для Європи синтез міжрегіональних, міжконфесійних, міжетнічних традицій, осередком яких стала музична культура краю.

Загалом дослідження М.Черепанина являє собою вельми об'ємну та цілісну картину музичного буття у хронологічно визначеному періоді.

Дисертація О.Мартиненко «Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)» присвячена вивченню музичної діяльності українців у Чехословаччині. Увага приділена аналізу проблематики музикознавчих праць та жанрово-стильового спрямування композиторської творчості. Один із її розділів присвячено дослідженню «празького періоду» творчості українських і чеських виконавців, композиторів, професійних і аматорських музичних колективів. Побічно розглядаються питання музичної освіти у Празі, формування музичної мови, її вплив на адаптацію до нового культурного середовища, активне сприяння міжнаціональним контактам.

У дисертації Р.Стельмашук «Модерністські тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» розглядаються прояви модернізму у творах українських композиторів Львова вказаного періоду. Автор ретельно досліджує всі відомі на той час критерії віднесення до модернізму та присутність відповідних тенденцій у творчості українських композиторів, серед яких названо імена А.Рудницького, М.Колесси, З.Лиська, С.Туркевич-Лісовської. Естетичні і суто музично-технологічні ознаки зазначених тенденцій розглядаються в європейському контексті, що також характерно для нашого дослідження.

Дисертація Н.Костюк «Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій» хронологічно пов'язана з попередньо згаданою дисертацією. Водночас у ній звернуто увагу на можливість історико-культурного дослідження музичної картини тієї епохи, її фольклорно-традиційної основи.

Отже, кінець XIX – початок XX ст. у розвитку української музичної культури й частково «празький період» творчості українських композиторів досліджувались переважно в історико-культурному, музикознавчому та джерелознавчому аспектах.

Історико-культурний аспект дослідження характерний об'єктивізмом розгляду виконавсько-композиторської спадщини в осягненні широкої картини музичного буття. Явища і факти в історії музичної культури представляються крізь призму історичних умов її розвитку (М.Грінченко, І.Левицький, Б.Кудрик, О.Залеський, А.Рудницький).

Музикознавчий напрям досліджень характеризується поглибленим аналізом освітньої та концертної діяльності українців у Празі, їхньої композиторської та виконавської

майстерності, художньо-стильових тенденцій епохи (П.Козицький, С.Людкевич, З.Лисько, В.Барвінський, Ф.Шешко, С.Туркевич-Лісовська).

Джерелознавчий аспект дає можливість виокремити справді неповторні національні риси українського музичного мистецтва в межах празької школи (М.Вербицький, І.Лаврівський, Н.Нижанківський, З.Лисько, Ф.Колесса).

Джерельні приписи

1. Луганська К.М. Музична освіта / К.М. Луганська, О.В. Шевчук. Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2: Друга половина XIX ст. – С. 380-395.
2. Лисько З. «Запорожець за Дунаєм» С.Артемівського-Гулака та відношення цього твору до Моцартового «Уведення із сералю» / З.Лисько // Праці Українського Високого Педагогічного ін-ту ім. М.Драгоманова у Празі. – Прага, 1929. – Т. 1. – С. 22-29.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З.Лисько. – Львів-Нью-Йорк, 1994. – 144 с.
4. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади / В.Витвицький. – Львів: Сучасність, 1989. – 152 с.
5. Савицький Р.-мол. Творчість Зіновія Лиська: Нотографія, дискографія, бібліографія / Р.Савицький. – Кренфорд; Нью Джерсі: Ключі, 1995. – 84 с.
6. Баранович-Гординська Д. Передмова / Д.Баранович-Гординська // Українські народні мелодії З.Лиська. – Т. 5. – Нью-Йорк, 1970. – С. 3-9.
7. Людкевич С. В.Барвінський (до 30-ліття музичної діяльності) / С.Людкевич // Діло. – 1938. – 4 бер.
8. Павлишин С. Василь Барвінський / С.С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1990. – 88 с.
9. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю.Булка. – К.: Муз. Україна, 1972. – 29 с.

Резюме

Аналізуються наукові дослідження, що характеризують розвиток музичної культури у східноєвропейському регіоні, збагачення її творчістю українських композиторів празького періоду.

Ключові слова: західноукраїнські композитори, творчість, дослідження.

Summary

Creativity of the Ukrainian composers the Prague period

There are the scientific researches are analyzed in the article which characterize development of musical culture in the East European region, its enrichment by the creativity of the Ukrainian composers of the Prague period.

Key words: western the ukrainian composers, work, researches.

Аннотация

Анализируются исследования, посвященные развитию музыкальной культуры в восточноевропейском регионе, обогащение ее творчеством украинских композиторов.

Ключевые слова: западноукраинские композиторы, творчество, исследования.

УДК 78(477)

Р.А. Варнава

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА В.БАРВІНСЬКОГО У СВІТЛІ ПСИХОЛОГО-ВІКОВИХ АСПЕКТІВ ОСОБИСТОСТІ

Предметом наукового зацікавлення є психологічний портрет митця взагалі та В.Барвінського зокрема. Метою дослідження – реконструкція психограми В.Барвінського на основі його листів, що дає змогу проникнути у царину особистісних рис композитора і в подальшому екстраполювати їх на специфіку творчого мислення, адже саме в таких зв'язках «особистість – креативна діяльність» глибше розкривається сутність творчості митця.

Побудова психограми – одне з найактуальніших завдань сучасного українського музикознавства, оскільки тривалий час музична психологія залишалась маргінальним напрямом радянської та пострадянської науки. Серед винятків радянської доби – дослідження М.Блінової «Музична творчість і закономірності вищої нервової діяльності».

Спираючись на принципи психологів О.Лазурського, К.Юнга, Е.Кречмера, з одного боку, та вибудовану М.Томашевським психограму Ф.Шопена [8] з іншого, спробуємо реконструювати особистість В.Барвінського.

Із різноманітних джерел психологічного пізнання композитора: щоденників, спогадів близьких, творчості як віддзеркалення особистісних рис, слід відзначити епістолярний матеріал. Історія музики знає чимало прикладів листування композиторів із близькими, що має надзвичайну цінність, оскільки дає можливість наблизитись до митця як особистості, що, в свою чергу, інспірує науково-психологічний інтерес. ХІХ століття, з лона якого народжується постать Барвінського, буквально «монументалізує» царину епістолярію. Листи – хвилюючий людський документ, найвиразніший з портретів митця, найнадійніша з біографій, написаних самим генієм. Ці «згустки» життя дають можливість достеменно ідентифікувати особистість митця, детально прослідкувати його життєвий шлях, чіткіше відчувати неповторну ауру конкретної людини» [7; 23-24]. Опрацювання епістолярію митця передбачає включення вікового аспекту як обов'язкової ланки психограми і тому доцільним є вивчення ранніх та пізніх листів для з'ясування тих чи інших змін у структурі особистості і, водночас, більш цілісного та рельєфного охоплення її психологічних граней. Таку цінність має рання праська кореспонденція В.Барвінського, адресована батькам (1905-1914 рр.) [2], листи до родини Лисенків, написані на схилі літ (до аналізу взята кореспонденція 1960-1963 рр.) [1]; додатковим матеріалом слугували також публіцистичні нариси композитора, зокрема, «Враження з побуту на Україні», опубліковані у 1929 році [1]. Таким чином перед нами постають різні психологічно-вікові градації: праський епістолярій – юність, «Враження» – зрілість, листи до Лисенків – старість композитора.

У Празі, в одній із столиць музичного мистецтва, впродовж 8 років юний митець здобував ґрунтовну освіту, навчаючись у відомого педагога і композитора В.Новака. Листи дають широку панораму культурного життя Праги, в яке Барвінський швидко увійшов, передусім як виконавець-піаніст і композитор, згодом – як педагог [2]. Водночас стиль листування є відкритим і сповненим життєвих подробиць, до якого спонукали надзвичайно теплі стосунки дописувачів. У цих листах ще зовсім юний митець постає передусім як особистість із тонкою душевною організацією, винятково делікатна і чутлива натура, як характеризує Барвінського С.Павлишин, «кристально чесна людина», а Л.Кияновська зазначає: «особистість, схильна до відтворення витончених і субтельних переживань» [3; 231]. Особлива прихильність сина до своєї сім'ї помічається вже в частоті написання листів, що здебільшого не перевищувала 2-3 тижнів, а іноді кількох днів. Чуйність, безмежна вдячність батькам є лейтмотивом усієї кореспонденції; так зустрічаємо слова «ся вдячність, се почуття не дасть ся убити в слова, на се треба якоїсь надприродної мови» (9-10.12.1911

р.). Однак, крізь слова подяки іноді проступає мотив провини і картання за матеріальну залежність від родини (лист від 05.06.1911 р.).

Бажання виправдати батьківські сподівання дисциплінували молодого композитора. З листів довідуємось про щільний графік його занять і виснажливі завдання В.Новака. Їх митець старанно виконував, щоправда, не завжди, про що не без гумору зауважив: «якби я все те робив, що він (Новак) задає, то б за тих два місяці закінчив би усю гармонію» (10.04.1907 р.). За роки навчання Барвінський зблизився зі своїм вчителем, про що свідчать описані візити в дім Новака. В листах згадується й сердечне ставлення вчителя до учня. Втім, сором'язливість і замкненість натури композитора, з одного боку, а з іншого його пістичне ставлення до вчителя, спонукали до утримання певної дистанції в спілкуванні, на що Барвінський натякає в одному з листів (20.01.1911 р.).

Найближчими людьми Василя Олександровича були родичі та сім'ї друзів Барвінських. Живучи у Празі, він навідувався до родин Горбачевських, Єдлічків, Курцевих, а також сім'ї Пулюїв, де молодий маєстро знайшов своє перше кохання в особі Наталки Пулюї. Такі часті недільні візити були доброю традицією, що підтримувалась у родинах галицької інтелігенції та, водночас, юний композитор таким чином створює на відстані своєрідний «віртуальний» сімейний простір. Особливо він прив'язався до сім'ї Горбачевських, де почувався «як у власній хаті» (10.04.1907 р.). У листах Барвінський завжди цікавився здоров'ям батьків, бабусі, сумував за Львовом і рідними, відчуваючи «брак материнського серця» (16.01.1914 р.). Цей міцний родинний зв'язок і благодатна сімейна атмосфера позитивно вплинуть на його особистість, яка вже з дитинства відзначалась вразливістю, і допоможуть вистояти (чи вірніше, вижити) в трагічних ситуаціях, якими сповнена біографія митця радянського періоду.

Перепоною в навчанні та, згодом, у роботі Барвінського стала також вразливість фізіологічна. Здебільшого, зустрічаємо скарги на головні болі, біль в очах, загальну слабкість, втому та іноді безсоння. В деяких листах митець пише про філармонічні концерти, на яких був присутній і ледь не знепритомнів. Такі випадки траплялися також безпосередньо на сцені. В листі від 9-10.12.1911 р. він згадує про іспит із фортепіанної педагогіки, на якому грав останнім: «..навіть трохи недобре зробилося мені, так що думав, що не докінчу грати» (нагадаємо, подібні стани іноді переживав на сцені Шопен, в якого, однак, у процесі виконання траплялися навіть галюцинації).

Із метою оздоровлення, Барвінський часто працював на відкритому повітрі, певний час відвідував заняття з ритмічної гімнастики: «..знаю, як би це моєму здоров'ю допомогло, бо це є краще, ніж якийсь санаторій» (24.04.1914 р.). Особисте знайомство з автором цього курсу гімнастики, швейцарським хореографом Ж.Еміль-Далькросом, слугувало додатковим стимулом у зацікавленні його системою, що мала морально-дидактичний акцент, а головне, привабила Барвінського одвічною ідеєю єдності фізичного і духовного начала. Втім, він відмовився від продовження курсу гімнастики, інтровертивно це аргументуючи: «як собі уявлю, що буду мусів знов цілий рік між чужих людей іти – і далеко від Наталки, до якої я так звик і яка все мені якоїсь відваги додавала – так сам не знаю, що думати» (24.04.1914 р.).

Слабкість здоров'я була пов'язана і з фізичною конституцією митця, що відзначалась вираженою худорлявістю та блідим «анемічним» обличчям, що за конституційною типологією Кречмера вказує на астеничний тип. Празький клімат очевидно пішов композитору на користь, бо сам пише, що «ліпше чуюся, як у Львові» (29.05.1908 р.), «значно ліпше виглядаю» (18.05.1905 р.). Однак, аналізуючи навіть ранні фото Барвінського, звертає на себе увагу відповідність його хворобливого зовнішнього вигляду дещо сумовитому настрою. Цей ранній, ледь помітний смуток із роками перетвориться на незмінно трагічний вираз обличчя, що разуче виглядає у групових знімках на тлі друзів, колег та студентів. Є обмаль фотографій, на яких В.О. усміхнений. Щоправда, загалом празька кореспонденція не характеризує митця в песимістичному ключі, є лише окремі прояви юнацької меланхолії, зокрема: «мене тепер часом переслідує якась така слабкість, що

все мені на думку приходить, що час так минає і що вже знов цілий рік мине. Ані руш не можу видобутися з таких думок» (22.01.1910 р.).

Загалом, листи містять мало матеріалів-роздумів, натомість епістолярій насичений діловою та буденною інформацією, що подається Барвінським у вельми педантичний спосіб: чітко вказуються матеріальні витрати (які, в свою чергу, свідчать про економність і вміння організувати фінансову сторону свого життя), певні події іноді погодинно вказані (концерти, заняття, прогулянки), детально описаний раціон харчування та навіть кількість, колір та вартість гвоздик і троянд, подарованих молодому маестро на концерті. Педантизм, як ментально-німецька риса, загалом притаманний галичанам, у даному випадку має ще й цілком суб'єктивний аспект: бажання якомога докладно розповісти батькам про своє буденне життя і таким чином компенсувати віддаленість родини, створити уявне сімейне оточення.

У листах Барвінський постає також як доволі неупереджений і стриманий у своїх оцінках митець. Рідко зустрічаємо відгуки на твори класиків чи сучасних композиторів, на концертах яких він постійно бував. Виключенням є пізні листи, де згадуються твори Штрауса («Кавалер троянд»), В.Новака, хорові та камерно-вокальні композиції Людкевича та Лисенка, якого Барвінський критикує досить гостро (цікавий факт, оскільки згодом митець кардинально змінить свою оцінку творчості М.Лисенка). Згадується також важливий факт особистого знайомства з А.Шенбергом. При цьому митець не був схильний до психологічних характеристик як особистостей композиторів, так і їхніх творів, очевидно зважаючи на адресата прязької кореспонденції (адже листи писались батькові, який не був музикантом), окрім того композитор не вельми охоче брався до музичної критики, на що він не раз натякав. Натомість переважає інформація про виконавські та композиторські успіхи самого дописувача, про які він із піднесеним тоном повідомляє батьків, тим більше, що прязькі виступи Барвінського мали резонанс і слугували хорошим плацдармом для амбіційних поривань молодого митця. В одному з листів він, розповідаючи про успішні випускні іспити, після яких його публічно відзначили, наголошує: «це сказав (директор Кайг) на увесь голос, так, що вся публіка це чула» (9-10.12.1911 р.). Здебільшого Барвінський писав батькам те, що б їм приємно було чути і не травмувало зайвий раз. Так, згадуючи про Наталку Пулюю, він не розкриває своїх інтимних почуттів до неї (відомо, що батьки не зовсім прихильно ставились до такого вибору сина). Це зайвий раз свідчить не лише про його тактовність і виховання, а й про виключно делікатну і стриману натуру.

Таким чином, прязький епістолярій є основою для створення початкового вікового етапу психограми композитора. Водночас, специфіка вікової психології передбачає доповнення іншими рисами особистості, що проявляться згодом у зрілій та пізній періоди життя В.Барвінського. Багатим джерелом такого роду інформації є листи митця до родини Лисенків, сина композитора – Остапа та до внучки – Ради (Аріадни) Лисенко. «В листах ...В.Барвінський щирий та відвертий, як і у всьому, що він творив. Не призначені, так би мовити, для сторонніх очей, вони, тим не менше, є виявленням та безпосереднім продовженням наскрізних мотивів життєдіяльності композитора» [1; 9]. Недостатній розвиток української музики, відсутність її в європейському обширі, видавнича справа, педагогічна, концертно-музична ділянки з одного боку, а з іншого, особливо цінні для нас рефлексії особистого характеру та подробиці побуту – ключові мотиви пізнього епістолярію В.Барвінського.

Описуючи тяжкі будні, сповнені чисельних домашніх справ і обов'язків по догляду за хворою сестрою та дружиною, Барвінський називає домашнє життя по-штраусівськи – кмітливо: «моя „домашня симфонія» і жартуючи додає: «поки що це тільки текст, – музику – якщо зможу, напишу пізніше» [1; 178]. Знову ж, із гумором, пише про свою «другу професію»: «вона поки що у мене може й головна – санітарка моєї дружини; міг би я претендувати на звання старшого санітара, бо набув у тій професії вже деякого досвіду та вправи» [1; 179]. Ситуацію утруднювало кволе здоров'я митця, про яке довідуємось вже з його юнацьких листів. На схилі літ, після пережитих потрясінь, фізичні проблеми особливо

дошкуляли В.О.: часта перевтома, погіршення слуху, зору, важка хвороба печінки, що вимагала дотримання строгої дієти, хоч сам митець писав, що у свої 72 роки він ще «доволі рухливий». «Після пережиття найважчого в моєму житті періоду, не то не відпочив хоча б 2 тижні, а то в наслідок так важкої недуги моєї дружини і перебуття власних хвороб, попав в такі життєві (головно психічного характеру) умови, де всякі, хоча б невеликі задуми чи намірення розбиваються на ніщо ненепридатні частини. Час немилосердно летить – немов-то якийсь реактивний самоліт, а з того, що я задумав на кінцеві роки мого життя зробити – навіть мікроскопійної частини немає» [1; 208].

Вимушене перебування вдома не давало можливості Барвінському відвідувати концерти, оперний театр чи, тим більше, здійснювати поїздки. Це певною мірою виривало композитора з творчого життя Львова, що стало черговим випробуванням музиканту. Гіркі рядки пише митець про ігнорування його як композитора: «як бачу я з того, що пишеться в газетах та що чую в радіопередачах, то твори мої стали тепер мертвими нотними картинами – і, мабуть, є чиясь директива мене як композитора цілковито ігнорувати – це, очевидно, якісь дитячі засоби у спробах вичеркнути мене з історії української музики» [1; 189]. Однак, у ці важкі останні роки Барвінський проявив себе як стоїк. За словами В.Грабовського, «перебування композитора на засланні (на «курорті», як із терпким гумором характеризує його Василь Олександрович), хоч понищило митця фізично, не зломило психічно. До останнього подиху він залишався незмінним – шляхетною людиною високих моральних і духовних якостей...» [1; 4]. Славнозвісний вислів Лесі Українки, яку І.Франко кмітливо назвав «єдиним чоловіком в українській літературі», звучить в одному з листів як життєвий девіз митця. З приводу прогресуючої глухоти Барвінський пише: «все те мене дуже тривожить, хоча я і не можу цього перед дружиною виявляти. І взагалі я не звик піддаватись якійсь депресії, за словами Лесі Українки «*Contra spem spero*» [1; 181], «здаватись чи опускати крила я не звик, не люблю і жалітись на свою незavidну долю в виді тих ріжних нещасть» [1; 209]. Така ж життєва мужність була притаманна й Наталі Барвінській, дружині композитора. «Я сам подивляю іноді, з яким героїзмом моя дружина все те переносить (не тільки фізичне захворювання, але й те технічне напруження, для якого чуть не кождий день приносить доволі причин», – пише він до Ради Остапівни Лисенко [1; 177-178].

Стрижем психологічної витривалості митця є його позитивний тип мислення. Ось як Барвінський характеризує свою вдачу: „Усе гарне і взнесле сильніше та тривкіше закорінюється в моїй душі, чим відемні прикрі сторінки життя – якими я вправді глибше переймаюся, але вони могли б мене зломити, коли б я на них хотів дивитися з повною реальністю. Натомість, коли я чимось захоплююся – тоді віддаюся всеціло тій «пристрасти» і тоді не приходиться мені на думку, що я відчуваю може не реально» [1; 101].

Незважаючи на роки репресій, Барвінський зберігає принциповість та високоморальні засади у своїй професійній діяльності. Попри написання творів на соцреалістичну тематику у пізній період («обов'язок» кожного радянського композитора), митець, із раннього дитинства засвоївши пієтет, повагу і любов до України, наскрізною темою своїх наукових, публіцистичних праць обирає стан українського музичного мистецтва, його тяглості та перспектив; він піднімає гостру проблему розірваності Західної та Великої України і з метою зацікавити українців-галичан справами музичного мистецтва в Радянській Україні у 1928 році здійснює подорож, документом якої став розлогий нарис «Враження з побуту на Україні». Ніколи не залишаючись осторонь проблем в українській музичній культурі, Барвінський як в листах до друзів, так і офіційних листах у полум'яному тоні пише про забуття корифеїв, особливо Лисенка та Людкевича¹. Цим він безумовно наражався на небезпеку, не зважаючи на певне пом'якшення режиму у хрущовську «відлигу». Прикладом його мужності та твердості характеру став лист до голови урядового шевченківського комітету академіка О.Корнійчука, в якому Барвінський обстоює С.Людкевича як несправедливо усунутого, а між тим, першорядного кандидата на отримання цієї авторитетної премії і переконує наближеного до комуністичної влади письменника у

важливості такого акту. В листах до Р.Лисенко часто зустрічаємо прохання Барвінського покласти квіти на могили друзів, колег та видатних людей у Києві: П.Козицького, родин Лисенків й Косенків. При цьому, Василь Олександрович щороку відсилав гроші на квіти і навіть на таксі студенту, що їх покладатиме аби той не витрачав свого часу на громадський транспорт (слід мати на увазі, що сім'я Барвінських в останні роки знаходилась у скрутному матеріальному становищі).

Таким чином, застосовуючи типологію О.Лазурського [4], екзопсихіка Барвінського очевидно сягає найвищого 3 рівня, на якому процес пристосування особистості до оточуючого світу ускладнюється значною напругою, інтенсивністю душевного життя, заставляє не лише пристосуватись до середовища, але й породжує прагнення змінити його.

Поряд з екзопсихічними штрихами пізнього портрету митця, ендопсихічну ланку його особистості (функції пам'яті, уяви, мислення, емоційності, імпульсивності, інтелектуальної обдарованості тощо) маємо можливість відстежити в стилістиці епістолярно-наукового доробку Майстра. Досконало володіючи науковим та публіцистичним стилем письма (свідченням чого є титанічна праця В.Барвінського як музикознавця, критика, рецензента), в окремих своїх творах митець виявляє неабиякий літературно-художній хист, лише хронічний брак часу не дозволив йому ще більше виявити себе у цьому напрямі. У «Враженнях з побуту на Україні» особливо виділяються піднесені описи картин природи та символічних для України об'єктів – Дніпра, Чорного моря.. Ось приклад опису моря, зробленого у витончено-імпресіоністичних тонах: «Монотонно темно-сірі безмежні водні маси, чим ближче берега переливалися в фіолетну, відтак синяву, а ще ближче темно-зелену до берега, чимраз яснішу зеленкувату краску. Усе те закінчене наче якоюсь воружкою коронкою чи мережкою-прибережною піною.

Якась позірна монотонія панує у тій симфонії вічного руху-шуму і красок, а проте якась зовсім протилежна до монотонії незглибиме і невисказане враження огортає душу чоловіка, враження, яке у своїм внутрішнім напруженні ще найсильніше підходить до змісту й виразу слова: вічність» [1; 60]. Втіленням поетичного хисту композитора є його вірші, з поміж яких вирізняються полум'яні рядки, адресовані дружині [1; 185-186]:

Наталочко моя кохана...
Ти, самим Богом мені дана
Щоб шлях життя барвінком Ти встелила
Та солов'їний в серці спів зродила:
Про людське щастя й людське горе
Що розлилося мов те море,
Щоб я пізнав, що є в житті ще сили,
Яких ніде й ніколи не зломали
Ні злови людської безсильні руки
Ані тяжкі-важкі неволі муки.
Тобі я пісню ту співаю
Про ту любов мою без краю,
Про ту любов таку тернисту,
Любов святу, як сльози чисту.

Загалом, епістолярій Барвінського характеризується розлогістю, багатством лексики та насиченістю різного роду подробицями. Сам дописувач в одному з листів не без гумору так його охарактеризував: «...коротких, при тому змістовних писем я не умію сказати. Дивно... що в творчості я – як лірик здебільше використовую малі, а то й мініатюрні форми, а в листах виходять у мене великі, іноді, на жаль, безформні симфонії чи «сюїти» [1; 80]; «багато написав, а тільки хотілося б ще написати – та в моїх умовах важко це зробити» [1; 196].

Таким чином, вищерозглянутий публіцистично-епістолярний матеріал митця слугує джерелом певних психолого-вікових узагальнень. Послугуючись методом вікового обґрунтування динамічної структури мистецької особистості Н.Савицької [7], на основі

джерел, що репрезентують 3 вікові фази композитора, визначимо домінантні риси його психограми, відповідно до 1) раннього, 2) зрілого та 3) пізнього періодів:

1) потреба самоутвердження, ініціативність, загострена чутливість, вразливість, безпосередність сприйняття, відносна несамостійність художніх рішень як наслідок перебування під впливом видатних майстрів;

2) розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, зростання критичності мислення, незалежність у міркуваннях, свідомо зорієнтованість на естетичні запити соціокультурного середовища; *зноска*: характерно, що з роками Барвінський дещо змінив професійні пріоритети; так у ранніх листах зустрічаємо думки про «нелюбов» до музичної критики, натомість зрілий і пізній періоди відзначені сплеском музикознавчої активності;

3) прояви самоіронії (іноді з трагічним відтінком), статус Вчителя, зосередження на глобальних проблемах буття, відтворення особистісно значущого минулого (зокрема, відновлення знищених нотних текстів), досягнення завершеної форми національно – ментальної самототожності, «глибоке осягнення діалектичної нерозривності бажаного і неминучого» (А.Маслоу) [7; 109]. Такі зміни є закономірними і, особливо беручи до уваги вкрай агресивний зовнішній фактор, лише слугують підтвердженням тези про надзвичайну витривалість і цілісність особистості В.Барвінського.

Примітки

¹ Так, зокрема, Барвінський висловлює «претензії» до Київської консерваторії «за те, що вона не зуміла чи не захотіла здобути для себе названня ім. М.В. Лисенка» [1; 195].

Джерельні приписи

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи. Упор. Грабовський В. / В.Барвінський. – Дрогобич: Коло, 2004.
2. Барвінський В. Листи / Фонд Барвінських 79-88 у ЛНБ ім. В.Стефаника.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. / Л.О. Кияновська. – Чернівці: Книги-XXI, 2007.
4. Кречмер Е. Строение тела и характер / Е.Кречмер // Психологическая типология: Хрестоматия. – Минск: Харвест; М.: Аст, 2002. – С. 127-166.
5. Лазурский А.Ф. Классификация личностей / А.Ф. Лазурский // Психологическая типология, 2007. – С. 98-127.
6. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990.
7. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості / Н.Савицька. – Львів, 2008.
8. Tomaszewski M. Chopin / M.Tomaszewski. – Warszawa: PWN, 1999.

Резюме

Здійснено спробу реконструкції психограми В.Барвінського на основі епістолярної та публіцистичної спадщини. З урахуванням психолого-вікових змін визначені домінантні риси особистості відповідно до раннього, зрілого та пізнього життєвих періодів.

Ключові слова: В.Барвінський, психограма, особистість, епістолярій, вікові зміни.

Summary

Epistolary inheritance V.Barvinskogo in the light of psychologically-age-old aspects of personality

Epistol of V.Barvinskiy in the light psychologically age-old aspects of personality. Annotation: in the article an author gives it a shot reconstruction of psikhogrami of V.Barvinskiy on the basis of epistolary and publicism inheritance of artist.

Key words: V.Barvinskiy, personality, epistol, age-old changes, psychological structure of personality.

Анотація

Предпринято попытку реконструкції психограми В.Барвинського на основі його епістолярія і публіцистического насліддя. Визначені риси особистості в відповідності з періодами його життя.

Ключевые слова: В.Барвинский, психограмма, личность, эпистолярый.

УДК 061.237:728.4(477.82)

М.М. Ясінський

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

Розвиток мистецтва мав важливе значення для розвитку європейської культури. Мистецтво, що відображало реалії суспільного життя, служило для задоволення естетичних потреб і відчувало затасні порухи людських душ – це мистецтво було єдиним справжнім провидцем майбутнього. Таке враження складається, принаймні тоді, коли аналізуємо складові мистецького діяння – манера, спосіб чи механізм реалізації мистецького твору, обсяг відображуваної дійсності, соціально-ідеологічне наповнення твору, і, насамперед, пошук нових відтінків культури. Знаходження мистецтвом нових елементів духовної культури і є тим способом передбачення, провидіння майбутнього.

«Часто, коли людина ще не може в логічних поняттях сформулювати зародження нового світовідчуття, побудувати нову модель світу і визначити своє місце в ньому, мистецтво тільки йому властивими засобами розкриває багатство взаємовідносин людини й світу» [1; 11]. Вона втілює вловлювані нею сенси буття в особливі знаки, що їх іменуємо мистецтвом, із тим, щоб хтось другий в цих знаках зміг впіймати вже інший, власний сенс. Мистецтво, як літопис сенсу культури, було завжди, а в добу змін літописного тексту йому ставало тісно в усталених формах, воно змінювалося, випереджаючи час, карбуючи прийдешні тексти можливих культур.

XIX ст. не було винятком в історії мистецтва, винятковим і неповторним залишалося якраз мистецтво. В Галичині збільшилася кількість друкованих видань, зріс потяг до музичних творів, з'явилося чимало драматичних гуртків, літературних, мистецьких або й музичних об'єднань, декламаторських вечорів; популярними стали духові оркестри та побутові п'єси, що ставилися в гімназіях, приватних вечірках, а чи й просто в стодолах. XIX століття стало тріумфом чергового неповторного віку культури.

а) Театральні об'єднання:

Історія українського театру традиційно датується 1619 роком, коли в Галичині, щоправда польською мовою, була поставлена перша шкільна драма.

Питання зародження будь-якого етнічного театру доволі риторичне, адже театральне таїнство, що колись олюднювало біологічне життя людини, сьогодні стало епізодичним, не обов'язковим та атавістичним. Відшліфована упродовж століть театральна дія стала не вельми доступним коштовним каменем культури.

У XIX ст. на зміну сакральному театру і традиційно-побутовим театральним дійствам прийшов професійний театр¹. Якщо «пратеатр» дав сучасному театру етнічно-настрійний початок, сакральний збагатив його розмаїттям виконавських форм, а побутовий переніс до далеких соціальних окраїн, то й професійний театр перебрав на себе всі кращі риси своїх попередників. Театральні вистави, що їх давали самодіяльні драматичні гуртки при етнічних культурно-просвітніх та інших численних товариствах, були водночас настроєвими, соціальними й національно-символічними. Виконані на професійний манер, ці постановки на загал ще не були професійно віртуозними та витончено досконаліми, вони, скоріше, волали про потребу виявлення етнічного буття через розвиток власної театральної культури.

Із другої пол. XIX ст. театральні гуртки, сценічні об'єднання, самодіяльні групи почали масово з'являтися в Галичині.

Діяльність аматорського гуртка у Коломиї розпочалася 1848 р. виставою «Наталка Полтавка» І.Котляревського [2; 281].

Руський народний театр у Львові виник 1864 р. при культурно-освітньому товаристві «Руська Бесіда». Його основоположником став український актор і режисер О.Бачинський.

1913 р. у Перемишлі був організований Руський драматичний гурток ім. Цеглинського. Для театральних постановок гуртківці використовували велику залу Українського Народного

Дому по вул. Костюшка.

1911 р. відкрито «Український народний театр ім. І.Тобілевича» в Станиславові. Українське драматичне товариство перед I світовою війною організоване й в Чорткові [3].

У створених на основі гуцульських п'єс Г.Хоткевича виставах теза «театр із народу і для народу», здається, досягла свого апогею – споконвічна творчість самого народу, перлини його генію, оброблені і втілені у формах мистецтва, через творчість акторів-аматорів знову поверталась до народу [4]. Гнат Хоткевич із гуцульським театром виступав на сцені Народного Дому в Товстому (м. Тлусте Червоногородського повіту) [5], інших етнічно-культурних закладів Галичини. У Галичині, а згодом і на Волині добре відома була театральна трупа актора Йосипа Стадника, котрий працював з 1894 по 1913 рр. у театрі товариства «Руська Бесіда» у Львові, а з 1906 р. був його режисером і директором.

Працювали на сценах галицьких театрів Л.Курбас, О.Нижанківський, А.Бучма, подружжя Рубчаків, М.Садовський. Тут проводили творчі вечори М.Заньковецька та М.Лисенко.

I світова війна застала Л.Курбаса у Львові, де він працював актором у театрі товариства «Руська Бесіда», а з жовтня 1915 р. – у Тернополі, організатором, режисером, мистецьким керівником, директором та актором професійної трупи «Тернопільські театральні вечори» [6; 166].

Про дальший розвиток українських театральних товариств свідчить той факт, що з 1922 р. керівників аматорських драматичних гуртків готувала Театральна комісія при товаристві «Провіта» у Львові [7].

Із розвитком етнічних театральних клубів зросла зацікавленість до них як тогочасної критики, так і науковців. Г.Лужницький у праці «Праукраїнський театр» зауважує, що І.Франко ще в 1894 р. починає свої «історичні обриси» про «Русько-український театр» [8].

На початку ХХ ст. українські самодіяльні театральні колективи ставили п'єси в кожному з Народних Домів Галичини².

Із розвитком книгодрукування в краї книга стає все більш популярною. Вже на початку ХІХ ст. галицькі просвітники пишуть руською мовою перші букварі для навчання дітей. Втім, у 1810-1820 рр. у Галичині було видано лише 300 найменувань книг.

Першим етнічно-літературним об'єднанням Галичини стала «Руська трійця» за участю М.Шашкевича, Я.Головацького та І.Вагилевича, організована 1831 р. Перший альманах «Зоря», що його мали намір видати молоді літератори 1834 р. був заборонений. У 1837 р. книга видана в Угорщині під назвою «Русалка Дністрова» («Ruthenische Volks-Lieder») [9; 7]. Після заснування «Руської трійці» література галицька стала розвиватися успішніше, проте пройшло майже півстоліття, перш ніж літератори знову об'єдналися «задля розвою руської літератури».

У Коломиї наприкінці ХІХ ст. діяли Товариство ім. Г.Квітки-Основ'яненка та Перше літературно-драматичне товариство.

1 листопада 1898 р. у великій залі Народного Дому у Львові відбулася наукова академія з відзначення столітніх роковин української літератури та ювілею І.Котляревського. Тоді ж засновано Українсько-руську видавничу спілку та «запомоговий фонд для українсько-руських літератів ім. Івана Котляревського» [10; 310].

15 лютого 1904 р. створено Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. Його фундаторами були М.Грушевський, І.Франко, І.Труш, І.Макух, М.Грушевська, В.Гнатюк, С.Томашівський. Товариством, на пропозицію Є.Чикаленка (з 23 червня по 27 липня 1904 р.), організовано Всеукраїнські вищі літні курси молоді у Львові, а восени 1905 р. відкрито «Виставку української штуки і українського артистичного промислу», що відбулася за підтримки НТШ. Організатором її став І.Труш.

Важливим для розвитку книгодрукування краю стало заснування з ініціативи М.Грушевського Українсько-Руської Видавничої Спілки (1899 р.), що «служила національним і культурним інтересам українського народу» і певну увагу приділяла випуску

дитячих книжок [11].

Товариство прихильників української літератури, науки і штуки організувало видання «Літературно-наукового» та «Артистичного вісника».

У 1904 р. Ю.Романчук почав видавати збірки творів галицьких письменників під загальною назвою «Руска Письменність». Всього вийшло 25 томів цього видання, що згуртувало українських письменників різних поколінь та поглядів під гаслами розвитку руської літератури. А загалом українськими етнічно-культурними товариствами Галичини видано перед 1903 роком 256 назв книг. У цей же час у краї друкувалося 41 українське періодичне видання [12; 214].

У 1903 р. Руський Клуб у Відні з Народним Комітетом у Львові заснували руський часопис «Ruthenische Revue», що виходив німецькою мовою у Відні.

На зламі XIX-XX ст. «Просвіта» завдяки значній за обсягами видавничій діяльності об'єднала навколо себе літераторів Галичини та Великої України, а в 1907 р. заходами М.Грушевського «Літературно-науковий вісник» поширив свою діяльність на всю Україну. Головний Відділ Товариства дарував кожній читальні (станом на 1907 р. таких читалень було 1893), майже 80 книжок, що становили основу українських клубів книголюбів більшості поселень Галичини [13; 47].

У 1907 році М.Яцків, Б.Лепкий, С.Чарнецький, П.Карманський, В.Пачовський, С.Твердохліб, О.Луцький та М.Рудницький організували українське літературне об'єднання «Молода муза», що репрезентувало ж символічний напрям в літературі [14]. Отже, перед початком I світової війни українські етнічно-літературні клуби об'єднували читачів, літераторів, видавців, популяризаторів друкованих видань – всіх, хто прагнув поширювати українську культуру.

б) Співочі об'єднання;

Пісня завжди об'єднувала людей здатністю до колективного співпереживання змісту та образу, спонукала до розуміння етнічних текстів культури. Разом із тим, свобода пісенної творчості не могла бути реалізована повністю носіями чужої, нав'язаної зовні культури. Протягом кількох сторіч українська пісня лише зрідка вибивалася за межі етнічних груп, здебільшого завдяки талантові окремих досконалих виконавців. Із причин політичних відбулося звуження меж духовного буття етносу. Криза світської мистецької культури долається поступово, найперше завдяки поширенню професійної церковної музики і запровадженню «художнього співу» у церквах. Прояви такої спільності і культурного обміну сягають діяльності «перемиської школи», до котрої належали, передусім, М.Вербицький та І.Лаврівський [15].

У 20-х роках XIX ст. при дворі єпископа І.Снігуровича заснований постійний церковний хор, з якого вийшли композитори М.Вербицький та І.Лаврівський [16; 684]. А 1870 р. А.Вахнянин організує співацьке товариство «Торбан» [17; 445].

Зростання суспільного інтересу до хорового мистецтва позитивно вплинуло на розвиток музичної освіти. З 1891 р. починає працювати мережа музичних шкіл співацького товариства «Боян», в яких навчали, крім гри на музичних інструментах, сольному та хоровому співу. ...Пропагуючи вітчизняну хорову музику, численні культосвітні товариства («Руська Бесіда», «Зоря», «Сокіл», «Воля», «Молода громада», «Просвіта», «Основа» та ін.) не обмежувалися лише такими містами, як Львів, Станіслав, Тернопіль, Самбір, Перемишль. Наприкінці XIX – початку XX століття їхні осередки діяли й у приміських селах та найвіддаленіших закутках краю [18].

Активна популяризація української пісні через різноманітні форми мистецтва дозволяє констатувати, що фольклорно-пісенні традиції є вершиною і невичерпним джерелом професійного мистецтва. Водночас традиційна культура живе доти, доки її здобутки підхоплюються митцями і при творчому їх осмисленні стають зрозумілими й близькими наступним поколінням [19]. Вже від 1870 р. Товариство «Просвіта» видає перші «Співаники школярські», «Руський співаник» та іншу літературу [20].

Церковні хори під керівництвом професійних диригентів виконують світську музику. Мелодії сакральних піснеспівів записують А.Вахнянин, О.Нижанківський, М.Вербицький, І.Лаврівський та ін., чия діяльність була пов'язана з церквою та руським народом. Паралельно з хором «Лютня» у 80-ті роки розпочинають свою діяльність «Львівський чоловічий хор» та польське співацьке товариство «Ехо». Про активізацію хорового руху в цей період свідчить зростання чисельності хорових колективів, що створюються на базі інших: літературних, спортивних, драматичних товариств. Серед них відомими були хор «Зоря», «Академічний хор», «Технічний хор», хор Товариства Друкарів «Вогнище», «Робітничий хор» тощо.

Зростання інтересу до хорової діяльності сприяло розвитку хорового мистецтва, дозволило збагатити його тематику та стилістику здобутками різних композиторських шкіл Європи, спонукало до формування власного національного досвіду у цій галузі музично-творчої діяльності, поживлення концертного життя краю [21]. Хорові твори, що їх писали та виконували українські січові стрільці під час бойових походів, відкрили нову сторінку музично-виконавського мистецтва під промовистою назвою «Стрілецька пісня». Цілком логічним з плином часу виглядає об'єднання численних розрізнених хорів та музичних виконавців у «Союз співочих та музичних товариств».

в) Музичні об'єднання;

Творчість українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття становить епоху в розвитку національної культури. Це період утвердження самобутності українського мистецтва та зростання рівня музичного професіоналізму в регіоні. Вказані тенденції пов'язані з музичною творчістю відомих композиторів-виконавців того часу: В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси, Р.Сімовича, С.Туркевич-Лісовської, З.Лиська та ін. Їх діяльність створила умови для активізації музичного життя в Галичині та надала цілісності процесам опанування тих художньо-естетичних здобутків, які демонструвала європейська мистецька еліта [22].

За даними Товариства ім. М.Качковського в 1910 р. із діючих 58 читалень 8 мають аматорські театральні дружини, а в Дитківцях організовано духовий оркестр [23].

Оркестри, як об'єднання музикантів-любителів, організовували діячі й Товариства «Просвіта» при читальнях та Народних Домах. Чисельний колектив діяв при капітульній домі у Львові, де свого часу митрополит А.Шептицький надав приміщення одній з львівських читалень «Просвіти».

У 1903 році при товаристві «Сокіл» організовується музична секція [24].

Перед I світовою війною на сцені Українського народного дому «Просвіта» в Тереховлі виступали гуцульський театр під керівництвом Г.Хоткевича, популярний театр Й.Стадника; хор богословів зі Львова; студентський хор «Бандурист»; співаки Є.Купчинський та Малиновський із Сороцького; учитель Рошаківський з Могильниці. Постійним учасником просвітянських концертів був місцевий хор «Просвіти», яким керував самодіяльний композитор Є.Турула [25; 10].

1890 р. читальня «Просвіти» почала працювати в с. Багатківцях Тереховлянського повіту, на початку XX ст. тут діяв хор, яким керував дяк Плішка та духовий оркестр із 15 інструментів [26; 11], а оркестр села Купчинці, під Тернополем, наприкінці XIX ст. був відомим на всю Галичину.

Із 1891 р. починає працювати мережа музичних шкіл співацького товариства «Боян», в яких навчали, крім гри на музичних інструментах, сольному та хоровому співу. Не менш авторитетними були й музична школа співацького товариства «Горбан», а також музичний інститут Галицького музичного товариства. Грунтовну хорову освіту давали церковні школи співу та дяківські бурси. У цей же період у Галичині мало місце поширення музичної культури етнічно-просвітніми об'єднаннями. Музичні колективи, організовані при українських етнічно-просвітніх клубах Галичини, на початку XX ст. реформовані їх учасниками в окремі етнічно-музичні й хорові об'єднання, що здобули високого рівня

професійної культури та виконавської майстерності.

з) Об'єднання українських митців;

Мистецтво, як осягнення духу та сходінка у царство гармонії, є безкінечним у своїх формах та способах вияву. Завдяки мистецтву людство отримало здатність творити думку. Розмаїті мистецькі полотна, графічні та скульптурні зображення, разом із тим, відображували особливості людського буття.

У ХІХ столітті зросло зацікавлення митців історією, фольклором, мистецькими традиціями. Творчі здобутки митців сусідніх народів, просіяні через національну свідомість, призвели до появи в Галичині українських мистецьких об'єднань.

Митрополит А.Шептицький «за стараннями проф. Богдана Лепкого спровадив з-під Кракова до Львова талановитого мистця Олексу Новаківського, допомагаючи йому розбудувати майстерні і навчальну мистецьку школу для молоді. ...Зі школи Новаківського у Львові вийшли і в різних осередках доповнювали свою мистецьку освіту: Святослав Гординський, Михайло Мороз, Едвард Козак, Степан Луцик та інші талановиті адепти мистецтва» [27; 7-8].

«На виставці польського Товариства прихильників мистецтв у Львові в 1891 р. уперше виступив зі своїми етнографізованими іконами Юліян Панкевич. Ікони ці, на яких Христос і Богородиця з'явилися в гуцульських одягах, викликали бурю «святого обурення» в колах консервативного духовенства, але для ідеї наближення неба до землі зробили багато»... Видатною особою на мистецькому небосхилі початку ХХ ст. був Іван Труш. «Йому українське мистецтво завдячує й такою багатоважливою імпрезою, як переломова у своєму роді мистецька виставка у Львові в 1905 р. ...Чотири кімнати так званого Салону Лятура у Львові, вповнені картинами, килимами, плахтами й гуцульською різьбою, – це була перша в Галичині виставка, уладжена під гаслом «чистого» мистецтва. Взяло в ній участь 12 митців із Галичини й Придніпрянщини... З галицьких малярів найбільше виставив Труш, за ним – Панкевич та Манастирський. Вперше далися пізнати Сосенко та Бойчук...» [28]. Мистецтво, що знайшло в народній особі свого шанувальника, з вдячністю відгукнулося непересічними мистецькими творами.

Художню еліту архітектурного Львова об'єднав І.Левинський. Архітектори О.Лушпинський, Л.Левинський, Т.Обмінський, а згодом молодий Р.Грицай, митці та скульптори з майстерні І.Левинського створили в архітектурі новий напрям – український архітектурний модерн. Творчому об'єднанню архітектора І.Левинського Галичина завдячує будівлями Народного Дому у Львові на Клепарові та в Кам'янці Струмиловій, монастиря сс. Василіанок у Станиславові, Товариства «Дністер» й Народного Дому «Сокіл» по вул. Руській у Львові тощо.

Із мистецьких шкіл Кракова та Відня, університетів, минаючи принади віденського стилю чи закопанської моди, українське мистецтво Галичини початку ХХ ст. ступило на дорогу творення національного стилю.

г) Хореографічні об'єднання;

Танок притаманний людській істоті від початку творення нею світу культури. Звуки природи, мелодії життя творили в людині диво, котре вона втілювала в пластику тіла, енергію руху, зміни ритмів та форм. Упродовж століть змінювалися континенти, змінювали один одного володарі, а людина, котра створила багато барвистих мов, знов і знов поверталася до тієї первісної мови своєї душі – мови танцю. Шалені бали знаті, палкі танці селянської молоді відбивали одвічні такти бажань, устремлінь та поривів. Дозвіллева культура шляхти бажала новизни, змін, подальшого урізноманітнення. Досвідчені хореографи проводили тривалі заняття з придворними панянками. Аж ось настав вік машин, залізниць та фабричних гудків. Знамениті віденські бали поступово відходили в минуле. Робітнича молодь Замарстинова та Левандівки в невеликих читальнях влаштовувала свої танцювальні вечори. Нове покоління потребувало від потенційних хореографів нового танцю. «Зростаюча популярність модерних хореографічних течій у Східній Галичині

актуалізувала організацію танцювальної освіти відповідного спрямування. Значну роль в оволодінні основами техніки та стилістики модерного танцю відіграли створені у 10-20-х рр. спеціальні курси при середніх та вищих музичних і драматичних навчальних закладах (Драматичній школі Ф.Фрончковського, Музичному закладі М.Рейсс, Львівському музичному інституті А.Нементовської, Консерваторії Польського музичного товариства, Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у м. Львові та ін.), а також курси, організовані українськими і польськими культурно-освітніми товариствами. Функції ґрунтовної фахової підготовки модерних танцюристів покладались на спеціальні приватні школи» [29].

У Народних домах, читальнях, інших приміщеннях етнічно-культурних клубів сільська молодь продовжувала танцювальні традиції своїх предків... У постановках аматорського народного «Гуцульського театру» Г.Хоткевича (1909-1912 рр.), що в нових формах розвивав традиції народних видовищ, широко використовувався гуцульський танцювальний фольклор, перенесений на сцену в майже незмінному вигляді.

Велике значення для утвердження національного стилю у вітчизняній хореографії мав розвиток сценічних форм українського народного танцю. Увійшовши наприкінці ХІХ ст. у музично-драматичні та музичні вистави національного театру корифеїв, український народний танець став їх колоритною окрасою, дієвим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклів. Утвердження народного танцю, як сценічного жанру, суттєво сприяло подальшому розвитку національної сценічної хореографічної культури [30].

Для нового покоління галичан танок став вираженням традиції, пошуком нових традицій, новою етнічно-культурною традицією.

Проведений нами аналіз мистецької діяльності Галичини дав змогу засвідчити, що:

1. Етнічно-театральні клуби в Галичині виникли в результаті урізноманітнення дозвілленої культури, заснованої на театральних традиціях вертепу, вечорниць, сакральних і обрядових дійств, а також через ріст інтересу до театральних вистав у зв'язку з організацією перших професійних театрів (театри гр. Скарбека, «Руської Бесіди» та ін.).

2. Розвиток духовної культури українців Галичини, що став можливим завдяки діяльності етнічно-просвітніх товариств, призвів до значного зацікавлення й художньою літературою. Творчі об'єднання українських літераторів були засновані на єдності духовної сутності етнічної культури – «духу культури».

3. Розвиток української пісні в краї відбувався через створення фахової хорової школи та організацію дяко-вчительських закладів із предметом піснеспіву, друкування текстів та нот у розмаїтих етнічно-культурних виданнях та, головним чином, у зв'язку з загальним культурним піднесенням, що супроводжувалося організацією численних самодіяльних хорових колективів.

4. Етнічно-музичні клуби поширилися в Галичині в зв'язку із створенням мережі музичних шкіл, організацією етнічно-культурними товариствами музичних колективів, становленням модерної європейської відпочинкової культури та зародженням української музичної еліти з числа професійних музикантів й композиторів.

5. Об'єднання українських митців у Галичині мали на меті професійне навчання обдарованої молоді, становлення художньої критики, організацію художніх виставок та пропаганду мистецтва, створення художньо-виробничих об'єднань і розвиток заснованої на галицьких традиціях та європейському новаторстві етнічної школи малярства й графіки.

6. Розвиток мистецтва танцю, що відбувався в етнічно-хореографічних клубах, виявився в організації професійних колективів, котрі виконували на провідних сценах краю народні танці; створенні хореографічних шкіл класичного та модерного танцю; поширенні хореографічного мистецтва через мережу етнічно-культурних клубів.

7. Розвиток українських етнічно-мистецьких клубів, закономірним результатом якого стали створення та організація різноманітних мистецьких колективів, шкіл, виставок тощо, відбувався в руслі загального розвитку етнічної культури.

8. Українські етнічно-мистецькі клуби Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. заклали

основи національної мистецької освіти, державної мережі закладів культури, дали початок вітчизняному мистецтвознавству.

Примітки

¹ Професійний театр увібрав традиції давньогрецьких театрів: потребував спеціальних п'єс, усталених правил гри, а ще, мабуть – найголовніше, вимагав поділу на акторів та глядачів, виконавців та спостерігачів, дійових осіб й оточення.

² Перед 1914 р. одне лише Товариство «Просвіта» мало понад 500 власних Народних домів із залами для забав та театральних постановок.

Джерельні приписи

1. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. / Г.С. Меднікова. – К.: Знання, КОО, 2002. – 214 с.

2. Українська культура: історія і сучасність: Навч. посібник / За ред. С.О. Черепанової. – Львів: Світ, 1994. – 456 с.

3. Чорпіта Я. Чортків. Історико-краєзнавчий нарис / Я.Чорпіта. – Чортків, 2002. – 168 с.

4. Партола Я.В. Г.М. Хоткевич і українська театральна культура кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавств.: 17.00.01 / Я.В. Партола; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2003. – 23 с.

5. Павлик Я. Історія Товстого / Я.Павлик. – Заліщики, 1998. – 118 с.

6. Чорній С. Театральні ідеї та естетичні принципи Леся Курбаса / С.Чорній // Зап. наук. т-ва ім. Т.Шевченка. Т. CLXXXVII. Доп. ювілейного наук. конгресу з відзначення сторіччя НТШ. Філол. секція. Нью-Йорк-Сідней-Торонто, 1976. – С. 166-176.

7. Грицан А. Театральна культура Галичини у контексті європейського модерну (кінець ХІХ – перша чверть ХХ ст.) http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009-2010_17-18/statti/Grucan.pdf // ДАЛО, фонд 298, опис 1, справи 1-8.

8. Лужницький Г. Праукраїнський театр / Г.Лужницький // Зап. наук. т-ва ім. Т.Шевченка. Т. CLXV. Зб. філол. секції. Т. 26. – Нью-Йорк-Париж, 1956. – С. 60-73. З посиланням на Возняк М. Нескінчена друком праця І.Франка з історії українського театру. Річник Українського Театрального Музею ВУАН. – К., 1930. – С. 41-75.

9. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців (1848-1914). На підставі споминів / К.Левицький. – Львів: Накл. власним з друк. оо. Василян у Жовкві, 1926. – 737 с.

10. Там само.

11. Корнеева Г.В. Українська дитяча книжка Східної Галичини: історико-книгознавчий аспект (друга половина ХІХ ст. – 1939 р.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.08 / Г.В. Корнеева; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2005. – 18 с.

12. Нарис історії «Просвіти» / Р.Іванчук, Т.Комаринець, І.Мельник, А.Середяк. – Львів-Краків-Париж: Просвіта, 1993. – 232 с.

13. Лозинський М. Сорок літ діяльності «Просвіти» (В 40-літній Ювілей Т-ва) / М.Лозинський. – Львів: Коштом і заходом Товариства «Просвіта», 1908. – 74 с.

14. Литературная энциклопедия. В 11 т. – М., 1929-1939.

15. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Л.О. Кияновська; Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.

16. Гаврюшенко О.А. Історія культури: Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко / О.А. Гаврюшенко, В.М. Шейко, Л.Г. Тишевська. – К.: Кондор, 2004. – 763 с.

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

18. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Л.В. Мороз; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – К., 2003. – 19 с.

19. Новосад М.Г. Українська пісня в контексті художнього життя Галичини другої половини XIX – початку XX століття: автореф. дис... канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / М.Г. Новосад; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – К., 2002. – 17 с.
20. Товариство «Просвіта» у Львові: покажчик видань (1868-1939). – Львів, 1996. – 580 с.
21. Мороз Л.В. Назв. праця.
22. Бедакова С.В. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / С.В. Бедакова; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
23. Отчет о деятельности Общества им. Михаила Качковского от 16 сентября 1910 г. до 15 сентября 1911 г. – Львов, 1911. – 40 с.
24. Нагірняк А.Я. До історії створення та діяльності спортивного товариства «Сокіл» у Львові (кінець XIX – початок XX ст.): http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/VNULP/Armia/2008_634/04.pdf.
25. Завальнюк О. «Просвіта» на Теробовлянщині: Короткий історичний нарис / О.Завальнюк, М.Михайлюк. – Львів: Каменяр, 1997. – 48 с.
26. Там само.
27. Андрусів П. Українська мистецька культура. Мистецтво – найміцніша зброя: Статті, промови й огляди / П.Андрусів. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1987. – 455 с.
28. Голубець М. Мистецтво. Шукачі нових доріг / М.Голубець: <http://www.uahistory.kiev.ua>.
29. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років XX століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / В.В. Пастух; Нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 21 с.
30. Там само.

Резюме

Розкривається простір українського етнічно-культурного життя Галичини кінця XIX – поч. XX ст. та причини, що уможливили розвиток як визначних творчих особистостей, так етнічно-клубних установ: хорових, мистецьких, музичних, літературних та ін. Виявлено роль етнічно-культурних клубів в українському націотворенні.

Ключові слова: Галичина, етнічно-мистецькі клуби, культурний процес.

Summary

Ethnically-artistic clubs of Galychina end of XIX - beginning of XX of century

The author reveals Ukrainian ethnic and cultural life in Galicia of the late 19th early 20th centuries and also formulates the reasons that gave the possibility for the development of outstanding creative personalities as well as many ethnic organizations: choral, artistic, literary and other. The role of ethnic and cultural clubs of Galicia in Ukrainian nation formation is described.

Key words: Galychina, ethnically-artistic clubs, cultural process.

Аннотация

Анализируется пространство украинской этнокультурной жизни Галиции конца XIX – нач. XX ст. и причины, сделавшие возможным развитие как творческих личностей, так и этнических клубных организаций: хоровых, музыкальных, литературных и др. Выявлена роль этнокультурных клубов Галиции в украинском нациосознании.

Ключевые слова: Галиция, этнически-художественные клубы, культурный процесс.

УДК 787.6(477):25

Н.І. Кушлик

РИСИ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО БІДЕРМАЄРА В СВІТСЬКИХ КОМПОЗИЦІЯХ о. П.БАЖАНСЬКОГО

В останні роки в українській культурології зростає інтерес до наукового осмислення явища бідермаєра. Цей стильовий напрям перехідної від класицизму до романтизму доби сформувався у Німеччині та Австрії і природно торкнувся сфери музичного побуту Галичини другої пол. XIX ст. Дух галицького бідермаєра знайшов відображення в публікації Б.Кудрика 1937 р. «Прогулька в країну галицького бідермаєру». В сучасний період дослідницька актуальність питання визначена працями Л.Льницької, З.Жмуркевич, І.Юдкіна-Ріпуна та ін. Вивчення бідермаєра в українській культурології має перспективу, адже з'являються нові імена та факти, що вказують на детермінованість світосприйняття окремих соціальних груп у певний історичний період. Мета статті – виявити та обґрунтувати типові риси музичного бідермаєра в світській творчості галицького священика і композитора-аматора П.Бажанського (1836-1920 рр.).

Доробок композиторів-аматорів Галичини XIX ст. у світському жанрі мав характер ужитково-прикладної функціональності, узгодженої з адаптовано-співмірною структурою німецького бідермаєра. Як відомо, бідермаєр спирався на музичні жанри, що класифікуються як тривіальні (солоспіви, малі хорові форми, інструментальні мініатюри, співогра), відповідно до соціо-психологічних чинників буття їх авторів, однак демократизм та доступність тривіальних жанрів виконували важливу роль в культуротворчому процесі за певних історичних обставин. Якщо на початку XIX ст. першоосною в культурно-мистецькому зростанні та жанрово-стильовій визначеності українців регіону була практика церковно-хорового музикування, то від 1850-х рр. окреслюються нові грані культурно-національного життя, пов'язані з утворенням хорових товариств світського характеру. Репертуар новостворюваних осередків співочого мистецтва тримався переважно на німецьких хорових піснях, насамперед чоловічих квартетах в стилі Liedertafel. Впливовим фактором поширення квартетів були навчальні програми нотного співу в гімназіях Галичини, де вчителями, як правило, були німці або чехи. З цього приводу О.Барвінський зазначав: «В часі моїх гімназійних наук професори вельми часто змінювалися... В значній частині були се німці або знімечені чехи, котрих присилали до Галичини» [2; 50]. Красномовне свідчення знаходимо в уривку з автобіографії о. П.Бажанського стосовно гімназійних років, проведених 1858-1859 рр. у Чернівцях: «Місто має свій хор – тягнуть мене туди. Співаємо квартети, та самі німецькі, бо руських і за дуката не було ще тоді» [1]. Про вокальний репертуар під час навчання в гімназії Перемишля в 1851-1859 рр. згадував і А.Вахнянин: «Тричі в тиждень співали ми легонькі квартети виключно німецьких композиторів» [3; 1]. Безперечно, швидкому розповсюдженню пісень німецьких Liedertafel сприяла їх доступність до вивчення, а відтак можливість виконання аматорськими силами.

Поряд із хоровими композиціями, своєрідною часткою світської композиторської практики українських священиків виступав ранньоромантичний співочий пласт – старогалицька елегія. Зазначений жанр синтезував художньо-естетичний еталон австрійсько-німецького вокального мистецтва початку XIX ст. та український фольклорний елемент. На думку Л.Кияновської, оперну мелодіку італійських, французьких, німецьких авторів, зокрема віденських зінгшпілів та опер К.М.Вебера, можна вважати інтонаційним джерелом старогалицької елегії, а середовищем її зростання – українську народну пісенність. Тематична сфера загальноєвропейської романтичної естетики першої пол. XIX ст. включала суб'єктивність світовідчуття ліричного героя, автобіографічність сюжетів із підкресленою увагою до внутрішнього світу особистості, з відтінком сентиментально-меланхолійних почуттів. Подібна тематика в Галичині породила чимало сумних, тужливо-елегійних

музичних думок, не завжди виправданих у сенсі динамічно-діяльного становлення особистості. Звідси й висновок С.Людкевича про те, що «старогалицька елегійна поезія й музика ... різко відрізняється під кожним оглядом від елегії Шевченка і Франка. Вона у великій більшості є безсила, безпредметна та квола» [20; 399]. Безперечно, легітимно існуючий уклад життя греко-католицьких священників із консервативно-смирною позаконфліктністю в сприйнятті дійсності накладав відбиток на тематику їх творів, яка чуттєво декларувала лише драму особистого людського буття. Особливим трагедійним забарвленням була позначена специфічна група елегій, створених галицькими митцями-священниками з приводу реальної події – втрати дружини та вимушеної довічної самотності. Ці елегії, за визначенням С.Людкевича, «одинокі в своєму роді, ставали ще найціннішими зразками у старогалицькій музичній літературі» [20; 401]. Класичними зразками старогалицьких елегій, присвячених пам'яті дружини, служать написані в 1850-70-і рр. твори о. Б.Заклинського. Зазначена жанрово-тематична приналежність зустрічається й серед композицій о. М.Вербицького (солоспів «Отдайте ми спокій душі, небесні кріпкі сили» та чоловічий хор на слова І.Гушалевича «Вдівець»), хоча вона не складала найбільш типову рису його творчості. Натомість переважаюча загалом елегійність у творчості о. І.Лаврівського деколи пов'язувалась саме з особистісними переживаннями композитора після втрати дружини, на що звертав увагу, зокрема, його учень П.Бажанський.

Паралельно із світською вокально-хоровою музикою в другій пол. XIX ст. у Галичині набувала поширення практика салонно-інструментального музикування, яка ставала невід'ємною часткою життя і культурного побуту священничих родин. Салонно-інструментальні композиції в творчих уподобаннях священників-композиторів починали займати рівноправне становище поруч із музикою культово-обрядовою чи до театральних вистав. В цьому сенсі варто звернути увагу на рядки з останньої статті М.Вербицького, сповнені смутку в передчутті швидкої кончини: «Мое ділання на полі музичнім скорочено може бути – ...отож і жаль мою душу перейняв, бо хотів би я ще много для церкви, будущего театру і для салонних увеселеній писати» [4; ч. 38]. Світське музикування в священничих колах Галичини в XIX ст. відображало достатньо складний та дифузний процес опанування традицією і формами громадсько-культурної організації за участю різних представників багатонаціональної австрійської монархії. Салонна музична література, зокрема, фортепіанна, вмщувала насамперед популярні в Європі танцювальні жанри, як от польки, мазурки, вальси, контраданси, кадрили. Однак музичний доробок священників-композиторів перебував у площині національних культурно-мистецьких пріоритетів і зазвичай доволі рідко передбачав створення сольо-інструментальних композицій для фортепіано. Виняток становили фортепіанні композиції православного буковинця о. С.Воробкевича, який свій фаховий рівень музиканта вдосконалював короткотерміновим навчанням у Віденській консерваторії. Серед його фортепіанних напрацювань вирізнялася композиція «Думка і 4 коломийки», написана в типовому для української фортепіанної музики того періоду жанрі думки-шумки. Зазначена типовість простежується в іншому, нещодавно віднайденому зразку світського інструментального компонування в Галичині – Думці і 4 коломийках «Над Прутом і Черемошем» з рукописної збірки фортепіанних творів для домашнього музикування XIX ст., автором якої є о. Т.Кобринський. Подібна жанрова приналежність характерна і для пізніше створеного та популярного фортепіанного твору о. О.Нижанківського «Вітрогони».

Галицький музичний бідермаєр торкнувся творчої практики о. П.Бажанського, котрий на продовження традицій «перемиської школи» продемонстрував схильність до компонування у вокально-хоровому та інструментальному жанрах. Діяльність о. П.Бажанського в згаданому напрямі порівняно нечисленна та фрагментарна, суголосна подіям особистого життя священника, а згодом відійшла та другий план. Ознаки стабілізовано-скромних елементів жанрово-стильового традиціоналізму світської музичної культури Галичини XIX ст. присутні в перших спробах компонування семінариста

П.Бажанського, датованих 1862-1864 рр. Вони занотовані в рукописному зошиті, титульний аркуш якого містить «ліричний» напис – «Перші цвіти муз[ичних] творів церковних і мирських». Серед цих зразків – приклад чотириголосного компонування «Господарю, дай вина, многая літ...», датований 1862 р. та означений як Серенада о. І.Лаврівському. Увагу семінариста й компоніста-початківця до постаті о. І.Лаврівського слід пов'язувати із зростанням популярності фундатора «перемиської школи», що зумовлено його поверненням до Львова та жвавішою участю в музичному житті Галичини від осені 1861 р. Безперечно, важливим засобом впливу на загальне зростання творчої активності молодих компоністів-галичан була інтенсифікація діяльності «Руської Бесіди», коли товариство проводило за участю о. І.Лаврівського музично-декламаційні вечори, що «мали значення не тільки для молодих виконавчих сил, але й для композиторської продукції» [19; 110]. Немає сумніву, що перші зразки «композиторської продукції» П.Бажанського з'явилися внаслідок спілкування з о. І.Лаврівським як педагогом під час проходження курсу гармонії та інструментовки в 1863 р. Дидактичне спілкування, вочевидь, наклало реальний відбиток на характер музично-стильового мислення семінариста, образна уява якого скеровується в бік ідеалістичної сентиментально-настрєвої сфери, сегментом якої виступає підкреслена ввічливість у ставленні до авторитету духовних вчителів і наставників. П.Бажанський пише кілька елементарно-простих вокально-хорових зразків з посвятою відомому богослову Й.Делькевичу (1822-1912 рр.). Серед нотно-рукописних записів П.Бажанського знаходиться кілька промовисто-лаконічних за образно-сюжетним спрямуванням чотириголосних серенад, адресованих Й.Делькевичу – «Многая літ», «Козак і дівча», «Гей же кроком», «Слава молоденькій парі». До зазначеного переліку долучається також серенада «Прожий милі життя хвилі» для чоловічого хору а capella, напис на титульному аркуші якої засвідчує її виконання силами вихованців Львівської духовної семінарії 26 грудня 1863 р. Компонування серенади не передбачало виходу за межі учнівського екзерсису, тож вельми скромна чотириголосна мініатюра (36 тактів) з ознаками солоспіву на честь шанованої особи вписувалася у рамки поширеного елегійного жанру салонного типу з достатньо типовими виразовими засобами, відображаючи дух галицького музичного бідермаєра. В основі просвітлено-елегійної мелодики (з використанням «світлого» колориту E-dur) – невибаглива романсова наспівність у поєднанні з пружністю вальсового ритму. Виважена «правильність» у голосоведенні елементарних гармонічних функцій з переважаючим використанням діатоніки та іноді альтерованих звучностей допоміжних акордів ДД (ДДVII 7), паралельно-змінна ладовість із терцово-секстовими вторами та стрункість куплетної форми з чітко окресленим кадансуванням служать засобами для створення настроєвого комфорту. Фактурний виклад компактного чотириголосся та зазначені виразові прийоми засвідчують присутність поширених елементів манери співу Liedertafel, якою добре оволодів П.Бажанський.

Певною віхою, що заторкнула творчо-світську діяльність священика, стала передчасна втрата молодої дружини – Олександра Нестерович-Бажанська померла 7 вересня 1869 р. П.Бажанський компонує солоспів-елегію у супроводі фортепіано «Плач на гробі Олесі», надрукований способом літографії у Львові. Текст солоспіву належить самому Бажанському і сповнений характерно-суб'єктивними переживаннями, а музична інтерпретація спрямовується на підкреслення почуттів смутку та болю. Структурна побудова досить стандартна та типово-класична: куплетна форма з чіткою квадратністю, метроритмічною та інтонаційною тотожністю. Мелодика вокальної мініатюри П.Бажанського вміщує «родові ознаки» мелодики старогалицької елегії, міської пісні-романсу, фольклорної лірики з притаманною їм простотою та інтимністю висловлювання. До таких ознак належать типові виразні початкові ходи на сексту вверх («шубертівський інтервал»), низхідні секундові інтонації-зітхання, хроматичне оспівування акордових звуків, зокрема часто вживане у романтиків оспівування терції із спаданням до тонічної опори, а також ладова мажоромінорна перемінність (a-moll – C-dur) з опорою на тоніко-домінантову функцію. Показовим є

використання улюбленої романтиками гармонічної послідовності II₆ – DDVII₇ – K_{6/4} – D (у фортепіанному вступі), альтерованих звучностей акордів групи DD у каденції, а також поширеної старогалицької інтонаційної «єрусалимкової» аналогії у закінченні твору тонічною терцією вгору. Доповнюючим виразовим елементом слугує динамічно-темпове нюансування з емоційними «вибухами» sf та ff.

Даниною пам'яті дружини о. П.Бажанського став також інший твір світського жанру – оркестрова «Коломийка». Ця композиція заслуговує на окрему увагу, оскільки знаходилася в числі відзначених тогочасною слухацькою аудиторією, на що вказують неодноразові позитивні відгуки в періодиці. Згаданий твір написаний 1869 р., тобто період активного спілкування о. П.Бажанського з І.Гуневичем. У тому ж 1869 році 28 листопада оркестрова «Коломийка» П.Бажанського вперше прозвучала на українській сцені Львова, про що довідуємося з публікації в «Слові» [23]. Не викликає сумніву, що присутня в рукописі твору примітка щодо співавторства (Бажанський–Гуневич) свідчить про допомогу інструменталісту-початківцю його наставника. Показово також, що композиторські старання П.Бажанського в 1869-1870 рр. тісно пов'язувалися насамперед із світським діяльним руслом – українським театром «Руської Бесіди». Неодноразове успішне виконання національно-забарвленої оркестрової «Коломийки» служило не тільки доповненням до постановок коротких театральних співоігор розважального характеру, але сприяло зростанню національної гідності поміж української громади. Факт успішності музики о. П.Бажанського в театрі «Руської Бесіди» зафіксований в повідомленні «Слова» у зв'язку з прем'єрою вистави-комедії на одну дію «Параня» та виконанням «улюблених великих концертних коломийок» [25]. Сприйняття галицькою публікою оркестрової «Коломийки» о. П.Бажанського з патріотичним ентузіазмом обумовило появу в «Слові» ґрунтовної рецензії з вельми позитивною (хоча й не позбавленою характерного слов'янофільського відтінку) оцінкою доробку автора музики. За визначенням рецензента «добродій Бажанський перший показав світу, що й коломийка має свою одіж, хорошу, поважну, і надав їй тип чисто слов'янський. ... Це істинно класичне діло ...йому самому (Бажанському – Н.К.) набуло безперечну славу на нинішній час першого композитора на поприщі слов'янської інструментальної музики» [22]. Оркестрова «Коломийка» о. П.Бажанського користувалася популярністю в колах національно-духовної еліти краю. Вона звучала в концерті на честь 50-ї річниці священства о. Г.Шашкевича (Перемишль, 12 (24) січня 1882 р.) [26]. Визнання хисту П.Бажанського в царині оркестрового опрацювання гуцульських мотивів пролунало й від Ф.Колесси: «На признане заслугує «Велика коломийка», уложена на повну оркестру з дуже характеристичних гуцульських мотивів – один з перших творів музичних о. Бажанського» [16; 36].

Майже всі музичні твори П.Бажанського залишалися у рукописі. Обмежені поліграфічні можливості завадили видати друком оркестрову «Коломийку», але о. П.Бажанський прагнув зберегти власне композиторське досягнення. 1870 р. у Ставропігії способом літографії друкуються чотири коломийки, виокремлені з оркестрової версії у перекладі для фортепіано. В такий спосіб з'явилася чи не єдина в спадщині о. П.Бажанського інструментальна композиція для фортепіано – інструменту, фахово-репертуарне опанування якого для українців-галичан було ще далеко попереду. Адже в Галичині в XIX ст. піаністична фахова освіта загалом «була неукраїнською і категорично прищеплювала свої репертуарні норми» [13; 52]. Доступність фортепіано була вельми обмежена, оскільки в домашньому музикуванні українців-галичан перевагою користувалися інші, більш поширені інструменти, як от скрипка, гітара чи цитра. Не можемо виключати й безпосереднього впливу творчого авторитету деяких тогочасних композиторів. Одним із таких авторитетів для П.Бажанського міг бути о. С.Воробкевич (зважаючи на факт їх активного спілкування). Помітними є спільні прийоми формотворення та засоби виразності у фортепіанних композиціях обох священників – галичанина та буковинця. Тож вибір жанрово-тематичної

сфери фортепіанної «Коломийки» о. П.Бажанського з її романтичними музично-стильовими рисами перебуває в межах національного типу бідермаєра. П'єса для фортепіано о. П.Бажанського скомпонована за поширеним на той час зразком, що включає поєднання кількох пісенно-танцювальних тем: думка – 4 коломийки – фінал. Вона розпочинається лірико-епічним вступом *Andante* (думкою) в характері вільного розгортання мелодії, де відчутними є схильність до наспівності українського народного мелосу та романсової кантилени з типовими мелодичними зворотами, побудованими на висхідному русі від тонічної опори, секстовими ходами, домінантовим кадансуванням, що доповнюється виваженістю розміреної ритміки. Вже в першому такті побудови підвищеним IV ступенем мінору автор вводить у ладову сферу гуцульського колориту. Чотири танцювальні епізоди, як вияв різнохарактерної танцювально-пісенної фольклорної стихії, утворюють наскрізну форму із незначною зміною тематизму й ритмо-інтонацій. Об'єднуючою ланкою танцювальних епізодів виступають типово-стабілізовані мелодико-ритмічні тотожності в кадансових зворотах, класично-квадратна побудова танцювальних періодів з репризними повторами у формі *da capo al fine*. Характерно-гуцульське ладове забарвлення, заявлене початково, присутнє в 4-у танцювальному епізоді, натомість три попередні витримуються в гармонічному та мелодичному мінорі. Фінальний розділ п'єси нагадує концертно-інструментальне кадансування. Він побудований за принципом репризного відтворення першого танцю та наступного його розвитку через підсилення образно-емоційного розгортання, що приводить до кульмінаційної точки. Закінчення п'єси означається темповою зміною *presto* з характерним завершенням пікардійською терцією.

Оркестрова «Коломийка» та її фортепіанна версія засвідчили певний творчий потенціал їх автора, однак залишилися епізодичними інструментальними композиціями священника-музиканта. В подальшому лише час від часу о. П.Бажанський торкався світської тематики в галузі хорового музикування. Підтвердженням слугує рукописна збірка гармонізації 13 зразків українських народних пісень для хорового виконання, скомпонованих о. П.Бажанським 1872 р. Очевидно, що практика гармонізації народних пісень згодом дозволила о. П.Бажанському разом з А.Вахнянином бути активно задіяним в редагуванні збірника русько-українських квартетів «Кобзар», виданого 1885 р. накладом питомців греко-католицької семінарії у Львові. В згаданому збірнику о. П.Бажанський також помістив власні обробки двох пісень – «Прощання» та «Стоїть явір» [6].

Малочисельний перелік світських композицій о. П.Бажанського доповнюється твором на власний текст «До бою!» *c-moll* для чоловічого хору з супроводом фортепіано. За свідченням тогочасної періодики хор неодноразово виконувався і користувався успіхом в українській публіки. Жанрово й тематично вписуючись у розряд національно-патріотичних, згаданий твір органічно входив до програм музично-декламаційних вечорів відповідного спрямування. Він кілька разів звучав в 1886 році, зокрема на концерті в пам'ять 25-х роковин смерті Т.Шевченка 13 (25) березня у м. Львові, де виконаний «Лютнею» «бойовий, добре гармонізований і ефектний, подобався всім» [7], а також у м. Дрогобичі на вечорі, влаштованому молоддю [8]. В концертній програмі вечора в пам'ять Т.Шевченка в березні 1892 р. у м. Стрию також оголошувався твір «До бою!», хоча в текст повідомлення, очевидно, вкралася помилка щодо автора композиції (замість П.Бажанського фігурує прізвище В.Матюка) [9]. Автор намагався доступними йому виразовими засобами втілити ідейно-патріотичний художній образ. Зміст вірша відтворює фрагмент-екскурс в історичну минувшину українських земель та повертає до емоційного переживання-спогаду з утвердженням головної фабули – опору завойовникам-чужинцям. В хоровій композиції простежується достатньо стабілізований рівень музичного мислення з використанням засобів формотворення, композиційної стрункості, завершеності та драматургічної узгодженості для розвитку образного змісту, градацій тексто-емоційних нюансів.

Підсумовуючи, зазначимо, що кількісно малочисельна творчість о. П.Бажанського на світську тематику віддзеркалює присутність типових рис національної версії бідермаєра.

Творчо-художнє мислення митця перебувало у сфері малих форм галицького музичного бідермаєра в стилі Liedertafel, вокальної старогалицької елегії, оркестрової та фортепіанної п'єс з елементами рапсодії. Згадані композиції о. П.Бажанського складають скромну, але різножанрову палітру. Вони засвідчують, що творча інвенція композитора-аматора в зазначеній сфері передбачала не стільки системне вдосконалення та самореалізацію певної образно-художньої концепції, а здебільшого спрямовувалася на принагідне репродукування в концептуально-традиціоналістичних межах демократичної музичної естетики. Звідси й задіяння арсеналу врегульовано-стабілізованих засобів виразності. Водночас створенням оркестрової мініатюри «Коломийка» священнику-композитору вдалося окреслити історично перспективний шлях професійного «занурення» в інструментальне джерело колориту гуцульського фольклору на тлі його пісенно-танцювальної аури. Не оминув також о. П.Бажанський історично обумовлені процеси залучення мистецьких чинників до формування національної свідомості, коли створив актуальну для свого часу хорову композицію «До бою!». Наділена виразним ідейним змістом, патріотична за духом та доступна для виконання, згадана композиція поповнювала скромний репертуар новоутворюваних у Галичині співочих товариств, опертих виключно на аматорські сили, особливо в малих містах і селах.

Джерельні приписи

1. Бажанський П. Автобіографічні записки, листи до І.Левицького, І.Полотнюка, виписки з періодичних видань / П.Бажанський // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф. 167 (НТШ): 493, оп. 11, од. зб.74, п. 5. – 76 арк.
2. Барвінський О. Споми́ни з мого життя / Упор. А.Шацька, О.Федорук; ред. Л.Винар, І.Гирич / О.Барвінський. – К.: Смолоскип, 2004. – 528 с.
3. Вахнянин А. Споми́ни з життя (посмертне видання) / Зладив К.Студинський. / А.Вахнянин. – Львів, 1908. – 137 с.
4. Вербицький М. О твореніях музикальних, церковных и мирских на нашей Руси / Михайло Вербицький // Слово. – Львів, 1870. – ЧЧ. 37-39.
5. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / В.Витвицький. – Перемишль: Центр культурних ініціатив «Митуса», 2004. – 156 с.
6. Діло. – Львів, 1885. – Ч. 79.
7. Діло. – Львів, 1886. – Ч. 30.
8. Діло. – Львів, 1886. – Ч. 79.
9. Діло. – Львів, 1886. – Ч. 79.
10. «До бою!»: «До бою! До бою! Татаре ідуть, землю святую вже кровію ллють»: Для чоловічого хору з фортепіано: Сл. П.Бажанського. Andante, c-moll. Друк: Партитура у: Зб. творів П.Бажанського, І.Воробкевича, Г.Топольницького: Для чолов. хору. – Львів: Вид-во Музичної Бібліотеки «Львівського Бояна», б.р. – 6 с. // *Архів бібліотеки Львівської музичної академії ім. М. Лисенка.*
11. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність / З.Жмуркевич // Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. статей на пошану д-ра мистецтвоз., проф., чл.-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упор. М.Ржевська. – Київ-Івано-Франківськ: Видавець І.Я. Третяк, 2008. – Вип. 2. – С. 137-145.
12. Жмуркевич З. Збірка фортепіанних творів для домашнього музикування з приватної колекції родини Содоморів / З.Жмуркевич. // MUSICA HUMANA: Зб. ст. кафедри муз. україністики ЛДМА ім. М.Лисенка. Ч. 2 / Відпов. ред. Ю.Ясіновський. – Львів, 2005. – С. 179-188.
13. Кашкадамова Н. Фортеп'я́нне мистецтво у Львові: Статті, рецензії, матеріали / Н.Кашкадамова. – Тернопіль: СМП «Астон», 2001. – 400 с.; іл.
14. «100 квартетів малор. народ. мелодій (простой гармоніи)»: Для хору. Рукопис (13 зразків). Б.м., 1872. – 45 с. // *ЛНБ ім. В.Стефаника, відділ мистецтв, ф. Баж. 13/ рукоп.*

15. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 339 с.
16. Колесса Ф. Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка / Філарет Колесса // Артистичний вісник. Муз. додаток. Зошит IV (цвітень). – Львів, 1905. – С. 35-39.
17. Коломийки [Бажанській-Гуневич]: Для симфонічного оркестру: Партитура: 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни, труба, тромбон, літаври, тарелі, скрипка I, II, альт, віолончель, контрабас. A-moll. Рукопис. Чорне чорнило. Напис олівцем: Із нотної спадщини В.Матюка. Б. м., б. д. – 8 с. // ЛНБ ім. В.Стефаніка, відділ рукописів, ф. 163, конс. 3/8, п. 2.
18. Коломийки. Тв. 2: Для фортепіано [транскрипція з оркестрової версії]. A-moll. – Львів: Літогр Інст-ту Ставропігії, б. д. – 8 с. // ЛНБ ім. В.Стефаніка, відділ мистецтв, ф. Баж. 13-2/муз.
19. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З.Лисько. – Львів-Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1994. – 143 с.
20. Людкевич С. Старогалицька пісенність XIX ст. / С.Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – С. 399-403.
21. «Плач на гробі найлюбезнішої супруги Александри з Нестеровичів»: «Гам где тиха річка Шишла в землю Галицку впускаєс»: Для голосу з фортепіано: Сл. П.Бажанського. Andante, a-moll. – Львів, [1869]. – 2 с. // ЛНБ ім. В.Стефаніка, відділ мистецтв, ф. Баж. 13-1/муз.
22. Примічання о музиці госп. Бажанського (з Відня) // Слово. – Львів, 1870. – Ч. 85.
23. Слово. – Львів, 1869. – Ч. 90.
24. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 37.
25. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 81.
26. Слово. – Львів, 1882. – Ч. 1.

Резюме

Обґрунтовуються типові риси музичного бідермаєра в світській творчості галицького священика і композитора-аматора П.Бажанського (1836-1920 рр.).

Ключові слова: бідермаєр, стиль Liedertafel, старогалицька елегія, оркестрова мініатюра, домашнє музичування, священики-композитори.

Summary

Traits of the Galician Biedermeier in the secular compositions of the priest P.Bazhanskyj

In the article the typical traits of the musical Biedermeier in the secular works of the Galician priest and composer-amateur P.Bazhanskyj (1836-1920) are substantiated.

Key words: Biedermeier, Liedertafel style, old-Galician elegy, miniature for the orchestra, domestic music, priests-composers.

Аннотация

Обосновываются типичные черты музыкального бидермаера в светском творчестве священника и самодеятельного композитора П.Бажанского (1836-1920 г.) с Галиции.

Ключевые слова: бидермаєр, стиль Liedertafel, старогалицькая елегія, оркестровая мініатюра, домашнее музицирование, священники-композитори.

УДК 792.2(477.81)

Г.Д. Борейко

ТВОРЧИСТЬ КОРИФЕЇВ У ПОСТАНОВКАХ РІВНЕНЬСЬКОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Дослідження проблем української культури в контексті суспільно-історичних трансформацій у післявоєнний період спонукає розглянути розвиток театрального мистецтва на теренах Рівненщини. Важливість даного дослідження зумовлена недостатньою науковою розробкою означеної проблеми, адже в науковій театрознавчій літературі рідко зустрічається аналіз даної проблеми і їй бракує ґрунтовного аналізу творчості українських драматургів у постановках театральних колективів України, зокрема й на Рівненщині.

Значну увагу дослідженню театрального мистецтва м. Рівне та постановкам за п'єсами українських драматургів приділяли регіональні науковці, краєзнавці та любителі театрального мистецтва І.Жилінський [3], В.Виткалов [1], О.Красильникова [5], С.Мохнюк [6], В.Гайдабура [2] та ін. Проте, аналіз цих публікацій свідчить, що дослідження творчості класиків української драматургії у постановках Рівненського професійного театру у повоєнний період досліджено не достатньо, що і зумовило актуальність даного дослідження.

Мета розвідки – на основі постановок, здійснених колективом театру м. Рівне повоєнного періоду, виявити значення творчості корифеїв української драматургії у розвитку театрального мистецтва області.

Репертуар театру у той час в основному складався з творів радянських авторів. Утім, навіть в умовах цензурного тиску колектив намагався розкрити перед глядачами культурно-історичні здобутки народу («Лимерівна» П.Мирного). Однак контроль за репертуаром посилювався, що підтверджували наявні Художні ради, сформовані по усіх театрах країни. Проте й надалі творчий склад театру намагався утримувати вітчизняний репертуар.

Якщо в період німецької окупації репертуар Рівненського театру складався із класичних п'єс – «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці!» М.Старицького, І.Карпенка-Карого «Мартин Боруля», незважаючи на те, що окупаційна влада вимагала вистав розважального жанру, то в перші повоєнні роки включення творів українських класиків до репертуару не заохочувалося керівниками місцевої влади. Тому репертуар театру складався з творів радянських драматургів, де популярною залишалася героїко-патріотична тематика. Отже, на початку досліджуваного періоду Рівненський театр не мав можливості повною мірою виконувати свої творчо-просвітницькі функції.

Подальшого розвитку театральна справа отримала з приходом до влади Микити Хрущова. «Критика «закритого» суспільства, культу особи Сталіна і пов'язане з цим переосмислення всієї історії першої в світі соціалістичної держави принесли нову тему в мистецтво [5; 130]. Значно розширюється тематика. До репертуару другої пол. 50-х років увійшли п'єси українських класиків, що характеризували історію та побут українського народу: «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Маруся Богуславка» М.Старицького, «Лимерівна» П.Мирного, «Украдене щастя» І.Франка, «В степах України», «Калиновий гай» О.Корнійчука. З іншого боку, це був типовий український, певною мірою етнографічний матеріал, вивірений часом. І постійний контроль із боку відповідних структур та практика постійного навчання творчих працівників на базі театрів столиці унеможлилювала вихід за усталені межі в інтерпретації образів, сценічному оформленні.

Із зазначених творів рівненський глядач в умовах прославлення досягнень радянської держави міг почерпнути інформацію про те, як жили його предки. І хоча українська героїка була вже заборонена, волелюбний дух, повага до рідної землі та давніх традицій передавалися із театральної сцени до глядачів.

Аналіз вистав 50-60 років дає змогу дійти висновку, що у творчості бракувало професіоналізму, художньої цілісності, досконалості в режисурі та акторській майстерності.

Із метою залучення до театрального мистецтва молоді театр запрошував до участі в масових сценах, хорі, оркестрі студентів музичного училища. Для забезпечення творчого зростання молодим і здібним працівникам створювались умови для оволодіння акторським мистецтвом. Творчій молоді, яка складала значну частину трупі, надавалася можливість проб у провідних і відповідальних ролях. Успішно дебютували на сцені в головних ролях молоді актори О.Горжковська, К.Желтан, В.Селезінка [7; арк. 12]. Поліпшення умов для творчої діяльності колективу театру сприяло розширенню репертуару, який є одним із соціально-художніх та соціально-культурних показників стану театру й ефективності його діяльності, бо саме в ньому концентрується розуміння ним своєї ролі в суспільстві. Репертуар – це характеристика змістовного боку діяльності театру, його, власне, соціально-художній образ, форма його буття для суспільства [4; 115].

На початку 60-х років були поставлені п'єси «Бондарівна», «Сава Чалий», а також «Гріх і покаєння» (Батькова казка) І.Карпенка-Карого, «У неділю рано зілля копала» інсценізація В.Василька за романом О.Кобилянської, «Замулені джерела» М.Кропивницького [8; арк. 5]. У постановках цих творів режисери намагалися послабити зв'язки з національною культурною традицією або обмежити універсальність її впливу через однозначно соціальну інтерпретацію драматургії Т.Шевченка, І.Франка чи І.Карпенка-Карого [5; 132], адже у виставах українських класиків режисери-постановники намагалися показати соціальний бік, приховуючи за ним національний. Проте репертуар Рівненського театру суттєво не відрізнявся від репертуару інших театрів України. Ставилися лише драми фольклорно-побутової тематики корифеїв української драматургії.

На початку 60-х років ХХ ст., у зв'язку із згортанням хрущовської «відлиги», радянська тематика почала витісняти п'єси, в яких висвітлювалися українська історія та побут. Так, до репертуару 1960-1961 рр. увійшли п'єси «Іркутська історія», «Старший син» О.Арбузова, «Острів Афродіти» Парнаса, «Дівчина з веснянками» О.Успенського, «Голубий Дунай» І.Рачади, «Фараони» О.Коломійця. З української тематики було поставлено тільки дві вистави – «Невольник» та «Вій» М.Кропивницького. Утім, незважаючи на це, Рівненський ОМДТ мав можливість грати українську класику в гастрольних поїздках, де був частим і бажаним гостем не тільки в селах і містах краю, але й сусідніх Білорусії та Росії. Якщо п'єси українських класиків практично були витіснені з рівненської сцени радянською героїкою, то залучення до гастрольного репертуару матеріалу, який би висвітлював українську минушину, заохочувалося. Тому до гастрольного репертуару увійшли такі вистави із української класики, як «Наймичка», «Вій», «У неділю рано зілля копала», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала», «Невольник». У 1963 році театр вперше виїздив на тримісячні гастролі до Казахстану та Уралу. Популярністю в казахського глядача користувалися «Наймичка» І.Карпенка-Карого, «У неділю рано зілля копала» О.Кобилянської, «Маруся Богуславка», «Циганка Аза» М.Старицького, «Невольник» М.Кропивницького. Це зумовлювалося тим, що там проживало чимало переселених українців. Особливо тепло приймали рівненських акторів глядачі м. Орськ, де свого часу два роки провів на засланні Т.Шевченко. Їм було надано найкращу сцену в Будинку культури машинобудівників. Повагою місцевих глядачів користувалися заслужені артисти УРСР Г.Кияновська, Л.Журавльова, артисти В.Петрухін, О.Журавльова, С.Куйбіда, Д.Безчасна, Л.Качур та ін. Вони створили яскраві образи людей з українського народу. Глядач відзначив творчу роботу постановників вистав – головного режисера театру, заслуженого артиста Казахської РСР В.Лур'єва, режисера М.Джинджиристого, реалістичні декорації художників П.Федоренка і Ю.Миць. Під час гастролей артисти проводили зустрічі з працівниками місцевих підприємств, виступали з концертами і лекціями про українське мистецтво, відвідали місця, пов'язані з перебуванням Т.Шевченка. Глядачі активно переглядали вистави саме українських драматургів і сучасні п'єси, які в їхньому місті ставилися вперше.

Заплановані гастролі 1965 р. у містах Новосибірськ та Красноярськ також виявилися результативними. Протягом 3-х літніх місяців було здійснено постановки 149 вистав. Продовжуючи традицію широкого залучення до гастрольного репертуару української класики, театр взяв лише п'єси українських драматургів: «Наймичка» І.Тобілевича (зіграно 32 вистави), «Гріх і покаєння» (28 вистав), «Лиха доля» і «Ой, не ходи, Грицю» М.Старицького, «Повія» і «Перепелиця» П.Мирного, «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «У неділю рано зілля копала» за О.Кобилянською [9; арк. 14]. Популяризація на майданчиках Росії і Казахстану українського класичного театрального репертуару сприяла тому, що рівненські митці самі глибоко занурювалися у вітчизняну історію та проникалися гордістю за своїх предків. Проте наступний період (з 1965 року – після відставки із усіх посад М.Хрущова) характеризується витісненням української тематики із постановок театру. А обмеження для постановки творів української класичної драматургії збіднювало репертуар та гальмувало творчий ріст колективу.

Рівненщина, як і Західна Україна загалом, являють досить специфічний терен, населення якого відрізняється високим відсотком віруючих. Тому влада намагалася використати театр як засіб антирелігійної пропаганди. Так, у листі начальника управління театрів А.Полякова № 10-утр. – 925 від 4.05.1964 р., надісланому театральним колективам республіки, зазначалося: «На виконання наказу Міністерства культури УРСР № 12-н від 6.04.1964 року надсилаємо список п'єс на антирелігійні теми, а також твори, в яких звучать антирелігійні мотиви для використання в репертуарі» [10; арк. 23-24]. У списку значилися п'єси М.Зарудного «Чужий дім», Я.Галана «Човен хитається», «Любов на світанку», М.Кропивницького «Вій», І.Нечуя-Левицького «Афонський пройдисвіт», Г.Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма», І.Тобілевича «Гріх і покаєння», Плахтіна «Таємниця святого ордену», Мольєра «Тартюф», В.Гюго «Собор Паризької Богоматері» та ін. Такими діями радянська влада намагалася вести антирелігійну пропаганду, де населення було виховане в повазі до християнських традицій. Водночас діючий репертуар 1966 року складався, як правило, з вистав минулих років (переважно твори радянських авторів та зарубіжна драматургія). Однак в аналізований період театром не було поставлено жодної п'єси українських класиків.

Політичні репресії проти української інтелігенції наприкінці 60-х років, ідеологічні впливи на культуру і науку не могли не вплинути й на мистецтво, зокрема театральне. Це позначилося на репертуарі, який наприкінці 60-х років складався в основному з вистав радянських драматургів. Це зумовлено тим, що в ці роки в Україні посилювалися гоніння проти всього українського, що спонукало театр зосереджуватися виключно на радянській тематиці. Утім, окремі українські твори все-таки не сходили з підмостків. До них віднесемо вистави «Наймичка» І.Карпенка-Карого, «Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Г.Квітки-Основ'яненка, «Циганка Аза», «Не судилось» М.Старицького, «Гріх і покаєння» М.Кропивницького, «Для домашнього вогнища» драма А.Бобешка й А.Драка за мотивами однойменної повісті І.Франка, «Повія» за романом П.Мирного, «Майська ніч» за М.Гоголем, «Наталка Полтавка» І.Котляревського [8; арк. 3], де звучить тема творчих взаємозв'язків української поетеси і передових діячів культури Грузії. Зазначені твори на сцені Рівненського театру не дозволили при всіх намаганнях радянської влади розірвати зв'язок українських поколінь та стерти з пам'яті вільнолюбний дух предків. Після перегляду названих вистав у глядачів з'являлося бажання пізнати історію свого народу та донести її до майбутніх поколінь, вивчати традиції і звичаї, захищати рідну землю, пишатися своїми предками, долучатись до народної творчості та спілкуватися рідною мовою. Тобто навіть в умовах політичної несвободи окремим режисерам вдавалося досягти чималого успіху у тлумаченні образів.

Аналізуючи творчу роботу театру 1950-1969 рр., зазначимо, що в досліджуваний період театр щороку брав до роботи нові вистави, серед яких більшу частину посідали п'єси українських класиків та молодих вітчизняних драматургів. Він широко практикував

гастрольну діяльність по містах області, інших областях України та республіках Радянського Союзу.

Підсумовуючи вищесказане, слід наголосити:

– Рівненський театр у всі часи свого існування, навіть в умовах не сприйняття радянськими керівниками української тематики, виносив на сцену все те краще, що було написано митцями, передаючи новим поколінням спогади про минувшину та славні діяння предків на шляху утвердження Української держави;

– в умовах «хрущовської відлиги» національно свідомі режисери здійснили велику кількість постановок класиків української драматургії на сцені Рівненського ОМДТ. І хоча в радянський період все, що оспівувало силу українського духу, заборонялось, ознайомлення глядачів навіть із побутовими п'єсами відроджувало в них пошану до української землі, своїх предків та традицій. Тим самим Рівненський театр виконував одну з основних функцій – через переживання та образи на сцені розкривати характерні риси й проблеми, що хвилюють громадян у конкретну соціальну епоху та через мистецтво ніс до вдячних глядачів волелюбний дух, спогади про славне минуле та виховувати в патріотичному дусі підрастаюче покоління.

Джерельні приписи

1. Виткалов В.Г. До питання про зародження театрального мистецтва в м. Рівному (кінець XVII – перша половина XX століття) / В.Г. Виткалов, О.Г. Сістук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. – Рівне, 2006. – Вип. 11. – С. 112-119.
2. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944) / В.Гайдабура // Український театр XX століття. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.
3. Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І.Ф. Жилінський. – Рівне: Олег Зень, 2009. – 660 с.
4. Ковтуненко В.І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблем визначення соціокультурних показників): дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 / Валерій Іванович Ковтуненко. – К., 2002. – 251 с.
5. Красильникова О.В. Історія українського театру XX ст. / О.В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.
6. Мохнюк С. Сторінки історії розвитку професійного театрального мистецтва на Рівненщині / С.Мохнюк // Наук. зап. РДГУ. – Рівне, 2008. – Вип. 6. – С. 187-191.
7. Рівненський обласний музично-драматичний театр // Держ. архів Рівненської обл. (ДАРО) – Ф.Р – 192 оп. 2, од. зб. 65. Пояснювальні записки, довідки і інформація про роботу театру. 1955-1961 рр., 34 арк.
8. Рівненський обласний музично-драматичний театр // ДАРО – Ф.Р. – 192. – оп. 2, од. зб. 22. Звітні картки прем'єр за 1947-1951 рр. – 31 арк.
9. Річний звіт про гастролі, проведених театром за 1965 р. // ДАРО – Ф.Р-192 Рівненський обл. музично-драматичний театр, оп. 2, од. зб. 155. – 17 арк.
10. Рівненський обласний музично-драматичний театр // ДАРО – Ф.Р.-192, оп. 2, од. зб. 140. Переписка з Міністерством, обл. управлінням культури і Голов. управлінням театрів із творчих питань. 1964 р. – 105 арк.

Резюме

Висвітлено творчі здобутки корифеїв української драматургії у постановках Рівненського обласного музично-драматичного театру та його внесок у збереження і примноження традицій та самобутності українського народу.

Ключові слова: корифеї українського театру, Рівненщина, вистави.

Summary

Work of leading light is in raising of Rivne regional musically-dramatic theatre of post-war period

In this article the show of creative achievements of luminaries of Ukrainian dramaturgy in presentations of the Rivne area of musically dramatic theatre and his investment in a preservation and increase of traditions and of originality of the Ukrainian people is investigated.

Key words: leading light of the Ukrainian theatre, Rivne, presentations.

Аннотация

Раскрыто успехи корифеев украинской драматургии в спектаклях Ровенского музыкально-драматического театра и его роль в сохранении традиций украинского народа.

Ключевые слова: корифеи украинского театра, Ровенщина, пьесы.

УДК 75.052(477)

М.О. Дресвяннікова

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНОЇ КАРТИНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ «НАЇВНОМУ» МИСТЕЦТВІ

Аналіз українського «наївного» мистецтва ХХ – поч. ХХІ століття засвідчує його самостійну генезу, авторську оригінальність (прояв індивідуального) та зв'язок із колективною народною творчістю (прояв родового досвіду). Відчутними є також стилістичні впливи професійного мистецтва у формі наслідування деяких творчих манер, прийомів і технік. Це зумовлює актуальність проблеми, адже українське «наївне» мистецтво є своєрідним явищем із власною естетикою, побудованою на елементах фольклору і потребує ґрунтовних досліджень.

У сучасних українських мистецтвознавчих, естетичних та культурологічних працях, як відгалуження традиційного народного мистецтва ХХ ст. чи як складова аматорського мистецтва, воно найчастіше фігурує під назвою «народний примітив», «українське наївне мистецтво», «український народний примітив».

Світоглядні та естетичні засади українського наївізму живляться особливим етноментальним ґрунтом, генетичним зв'язком із народною орнаментальною культурою, а від фольклору (в тому числі образотворчого) успадковуються синкретизм і колективність мислення, варіативність і канонічність, спадкоємність передачі традицій. Тому одним з аспектів, що заслуговує на увагу, є роль так званої «народної картини» – оригінального за змістом і формою українського художнього феномена.

Жанр *народної картини*, яку зараховують до образотворчого фольклору, «народного примітиву» (О.Найден, Т.Пошивайло), є одним із найрозповсюдженіших на території України і набув своєї переінтерпретації не тільки в мистецтві професійних художників (О.Саєнко, Г.Міщенко, О.Потапенко), а й «наївних» митців ХХ – поч. ХХІ століття (А.Рак, П.Райко, Г.Шабатура). Іконографічний аналіз народної картини («Козак і дівчина біля криниці», «Козак Мамай» та ін.) як феномену народної творчості, проведений українськими дослідниками-мистецтвознавцями П.Білецьким, А.Жаборюком, О.Найденем, Т.Пошивайло, Ф.Уманцевим.

Варто зазначити, що народна картина була розповсюдженою і в інших країнах. Російський лубок, хорватська народна картина (ікона) на склі, розписи через сюжетну тематику – особливості форм та кольорів утілюють народну естетику, але історично подібних картин до унікальних українських Мамаїв за традиційно-канонічними сюжетом, композицією та іконографією в європейському фольклорі не існувало. На думку П.Білецького, О.Найдена, Т.Пошивайло, композиція народної картини «Козак Мамай», дослідженню якої присвячено найбільше робіт, склалася ще в докозацьку добу, а прообрази «мамаїв» сягають «доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції йдуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми» [1; 32]. Проте основні сюжети і жанри народної картини були сформовані лише в наприкінці ХІХ – поч. ХХ століття.

До того ж українські народні картини, особливо в творчості «наївних» художників, зазнали певних змін, еволюції впродовж ХХ століття: по-новому осмислилися традиційні релігійні та світські сюжети народних картин, своєрідного потрактування дістала народна ікона. О.Найден пов'язує народні картини «Козак Мамай» й «Козак та дівчина біля криниці» з народною іконою «Юрій Змієборець», досліджуючи семантику основного образу цих картин – воїна – і виявляючи в ньому наявність давнього архетипу буттєвості, певну дуалістичну природу фольклорного героя [2; 54]. Через фольклор знаходять прояв міфологічні образи, засвоєвані на рівні архетипу та в процесі спілкування з традицією. Цим

встановлюється зв'язок міфу, казки та народної картини, для яких характерним є особливий міфопоетичний тип мислення.

Спільні витоки з міфологічної свідомості дозволяють прослідкувати у «наївізмі» взаємодотичність феноменів міфу, фольклору, аматорського та «наївного» мистецтва. У творчості сучасних українських «наївних» митців прослідковується використання прадавньої символіки як вияву родової міфопоетичної свідомості. Існують тематичні особливості та регіональні детермінації вибору образотворчого матеріалу (зображення на склі, папері, побілених стінах). Наприклад, у творчості українських наївних художників від М.Приймаченко до Г.Шабатури, А.Рак і П.Райко, по-різному трактується сюжет «Біля криниці»: у символіко-просторовій опозиційній семантіці домінуючої ролі набуває хліборобська ідея осілості, замкнутого простору (репрезентована образом дівчини, близьким до образу богині родючості). Рідна оселя стає уособленням Космосу (з цим пов'язані мотиви ідеального світу, міста, саду), християнські та язичницькі свята зображаються за принципом побудови народних ікон-сцен (Г.Шабатура, Тернопільщина).

Традиційні полтавські сюжети живопису на склі («Козак і дівчина», «Котики» та ін.) А.Рак доповнює темами і образами, характерними для традиційної народної картини на дереві чи полотні («Козак Мамай»).

П.Райко з Херсонщини працювала в техніці традиційного для багатьох регіонів України розпису на стінах, де домінуючими є рослинні та зооморфні мотиви, що мають глибоке смислове навантаження. Часто використовується образ Світового дерева, національними варіантами якого є вазон із квітами, постать жінки, козака, які є центром багатьох композицій і утворюють горизонтальну (моделювання ритуалу) та вертикальну (поєднання трьох світів) структуру Світового дерева. Часто використовуються сюжети, взяті з пісенного фольклору, казок, народних звичаїв та обрядів, що піддаються індивідуальному трактуванню, власні спогади, створюються нові фантастичні образи, що знаходять цікаве взаємопереплетення.

Що ж до використання написів, що включалися в анонімну українську народну картину XVII-XVIII століть, але не тотожно з російським графічним лубком цього часу [3; 398], то найчастіше у самій назві картин сучасних українських «наївних» художників фігурує пояснення до картини або використовуються власні віршовані підписи.

Відтак, у творчості «наївних» художників до кінця XX – поч. XXI століття зберігається опора на народно-міфологічну свідомість. Традиційна іконографія народної картини виявляється в індивідуальній трансформації міфу, народної казки, легенди, а також у створенні власних міфологічних і казкових сюжетів і образів. Зустрічаються варіанти Райського саду, Світового дерева, релігійних і народних свят як знаково-символічних, карнавальних дійств.

Звертаючись до жанрової різноманітності сучасного українського «наївного» мистецтва, важливими для естетичного дослідження є артефакти українського народного мистецтва як джерела національної самовиразності: образно-символічна своєрідність вишивки, дерев'яної скульптури, хатніх розписів, а також жанрів станкового живопису (народної картини та народної ікони). Через аналіз мистецтва українського «наїву» стає можливим проведення реконструкції «просторової міфології» (термін О.Найдена), дискурсу «наївного» мистецтва в теоретико-понятійному аспекті. Цікавими для подальшого аналізу є окремі жанрові різновиди українського наївізму XVIII-XX ст. («мамай», народні ікони, красвиди, народні жанрові картини, портрет, натюрморт), регіональні варіанти Чернігівщини, Полтавщини, Поділля, Київщини, Херсонщини.

Окремого дослідження потребує творчість українських «наївних» художників XX століття від М.Приймаченко та Г.Собачко-Шостак до К.Кислякова, О.Мускура, П.Горищів, Г.Шабатури, А.Рак, П.Райко.

Отже, як світоглядна та естетична категорія, феномен художнього мислення і творчості, естетика наївізму відтворює в образотворчому мистецтві безпосереднє, стихійне

народне світовідношення – «дух народу», яскраво відтворений в українській народній картині. Тому «наївне» мистецтво – це естетичний вияв етнокультури. Наївізм як художньо-етнічне явище виражає культурну душу певного народу, а тому є дотичним до цінностей національної ідентифікації.

Джерельні приписи

1. Білецький П.О. «Козак Мамай» – українська народна картина / П.О. Білецький. – Львів: Вид-во Львівського держ. університету ім. І.Франка, 1960.
2. Найден О.С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів / О.С. Найден: автореф. дис.... д-ра мистецтвозн.: 17.00.01. – К., 1997.
3. Мир народної картинки: Мат. науч. конф. «Випперовские чтения. – 1997». Вып. XXX / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М.: Прогресс-Традиция, 1999.

Резюме

Розглядається специфіка творчості «наївних» художників сучасної України.

Ключові слова: образотворче мистецтво, художнє мислення, Україна.

Summary

Progress of folk picture trends are in the modern Ukrainian «naive» art

The specific of work of «naive» artists of Ukraine is examined.

Key words: fine art, artistic thought, Ukraine.

Аннотация

Рассматривается специфика творчества украинских художников-«примитивистов».

Ключевые слова: изобразительное искусство, художественное мышление, Украина.

УДК 7(477)

Н.В. Негода

УКРАЇНСЬКЕ CONTEMPORARY ART НА ШЛЯХУ САМОВИЗНАЧЕННЯ

Сучасний період у мистецтві України, що почався після розпаду Радянського Союзу, є складним і суперечливим. Для того, щоб зрозуміти його специфічні риси, ситуацію в художній культурі останнього десятиріччя, необхідно зробити деякі пояснення щодо значення терміну «сучасне мистецтво», що має синонімічні відповідники: «актуальне мистецтво», «contemporary art». Необхідно розрізнити ці поняття, оскільки існує відмінність між ними.

Під сучасним мистецтвом вважають твори, підготовлені в період 1970-х і по нинішній час.

«Актуальне мистецтво» («contemporary art») у сучасному мистецтвознавчому дискурсі трактується як новітнє, експериментальне, пошукове, тобто таке, що має актуальність у соціальному полі, у межах якого і для якого воно створюється. Цей термін зазвичай уточнює поняття «сучасне» (modern) мистецтво, яке є суто темпоральною характеристикою його створення. Мистецтво, яке можемо назвати актуальним – лише сегмент того, що відбувається в українському мистецтві сьогодні, але, безумовно, найцікавіший, тому заслуговує на увагу. Сучасне актуальне мистецтво – мистецтво контексту, зміст, форма, засоби виразності та репрезентації, абсолютно не регламентовані. Єдине, що ріднить його з класичним мистецтвом – неутилітарність твору та почуттєвий характер його сприйняття.

Сучасний митець експериментує з формою, використовуючи традиційні елементи або вносить принципово нові. Важливим є також те, що завдання сучасного мистецтва – виявляти потаємне у соціальних глибинах суспільства, подекуди відкривати приховане. Воно знищує, розкладає на складники, пародіює. Художник сміливо занурюється у несвідоме людських мас і маніпулює здобутим матеріалом. Він може вийти за межі усталеної естетики і по-своєму трактувати художню вартість [8; 11].

Витоки багатьох незрозумілих у художньому мистецтві рис, поєднання прискореного розвитку в ході радянської химерного традиціоналізму, і спроби освоїти напрями модернізму, не відмовляючись від основ реалізму, постійна ідея вираження культурної ідентичності та багато іншого, отримують пояснення у специфіці його «штучного» генезису та подальшого розвитку. Сталося так зване «подвоєння парадигми» – європейського і українського мистецтва, яке трансформувалося під тиском радянської офіційної нормативної естетики. Актуальне мистецтво несподівано і що нестримно позначилося в Україні з кінця 1980-х р., виявилось тим простором культурної рефлексії, де стара і нова міфологія, пострадянська реальність і драматичний процес національного самовизначення придбали візуальну визначеність, не ілюструючи, а художньо аналізуючи українську тему. Менталітет нації піддавався нівелюванню, ігноруванню індивідуальних відмінностей, що загострювало питання самотності, постійно підштовхувало шукати опору в національних традиціях. Слід зазначити, що всі ці звернення до традицій ґрунтувалися на стилістичній інтерпретації, і вже до кінця 80-х рр. були вичерпані [5; 82].

У рамках парадигми «візуальних досліджень» (формування якої багато теоретиків пов'язують із так званним «візуальним поворотом» у сучасній гуманітаристиці) художнє мистецтво більше не є привілейованою формою візуальних практик так само, як мистецтвознавство вже не розглядається домінуючою складовою теоретичного дискурсу.

Дослідження сучасної художньої культури різноманітні і спираються на досягнення філософії [Є.Андрєєва [1]; Ж.Ліотара [4]; В.Савчук [7]; J.Robertson, С.Daniel [12]]; культурології [В.Бурлака [3]; О.Петрова [6]]; мистецтвознавства [В.Сидоренко [8]; О.Соловійов [9; 10], Г.Скляренко [11]]; історії [Н.Булавіна [2]; В.Мізіано [5]]; психології, соціології тощо.

Протягом складних для країни та її культури років економічного хаосу, руйнування старих міфів і народження нових, не менш одіозних, поступово визначилися пріоритети. Почався перехід від соціально ангажованої творчості до нової, що спирається на внутрішній світ митця. Для подальшого розвитку сучасне мистецтво в Україні повинно було вирішити *проблему самоідентифікації*, що і становить мету даного дослідження. Ускладнюючи мову, урізноманітнюючи образність, мистецтво щораз помітніше перетворюється на особливу «культурну антропологію», що концентрує широке коло суспільно-гуманітарних пошуків, насичуючи їх неповторністю авторського, особистісного бачення та переживання. Завдання – простежити динаміку змін уявлень про принципи вираження самобутності вітчизняного мистецтва в бік вільних філософських і культурологічних аспектів, що призвело до нових граней вираження ментальності, естетичних ідеалів нації в сучасному мистецтві.

Утім, не зважаючи на руйнацію стереотипів і примноження прогресивного творчого досвіду, небачену експозиційну активність, ситуація у сучасному українському мистецтві першого десятиліття незалежності не додавала оптимізму його учасникам. Актуальна творчість була лише маргінальним явищем у загальнохудожньому процесі України, оскільки так само гостро стояло питання її легітимізації, тобто залучення до офіційно визнаної культури. Потребу у формуванні очевидної культурної ідентичності, надання релевантних повноважень поряд із традиційним мистецтвом та розповсюдження прогресивного досвіду серед українського загалу, стримувала політка «непомічання» з боку державних структур [9; 42].

У живописі оформилися два блоки тенденцій: традиційна для вітчизняного мистецтва тема природи з її емоційними, естетичними, духовними переживаннями; фольклор як усталена складова української культури; осмислення сучасності в різноманітні змістовно-образних вимірів та внутрішньохудожніми проблемами, традиційним підходом у жанрах історичної картини і портрету, що відображає офіційну доктрину. Інша – об'єднує тенденції символічного і метафоричного живопису, пов'язаного з пошуками нових пластичних ідей на основі філософських і поетичних основ спадщини. Мистецтво є сферою експерименту, дослідження та апробації різноманітних ідей, методів і технологій.

В українській культурі періоду незалежності нове візуальне мистецтво (молоді художники покоління «нової хвилі»), першим зробило свій «європейський вибір», підключивши національний простір до актуальних художніх проблем. Культурне самовизначення базувалося на ідеї «національного відродження», реанімуючи і підтримуючи всілякі історичні і фольклорні стилізації. Одними з перших, хто наприкінці 80-х рр. звернувся до теми національної ідентичності, були художники Олег Тістол і Костянтин Реунов, що проголосили творчою позицією «вольову грань національного постеклектизму». У 1990-і рр. О.Тістол разом із М.Маценком стали авторами значних у цьому сенсі художніх проектів – «Українські гроші», «Музей архітектури», а останніми роками – «Національна географія», «Мати міст», «Купуйте українське» [6].

З одного боку, вони пов'язані із відновленням історико-культурної спадкоємності, введенням у контекст національного мистецтва багатовікової духовної спадщини, що раніше заборонялась радянською атеїстичною пропагандою. З іншого – все більше почали відкриватися сучасному художнього процесу, від якого були ізольовані «залізною завісою», прагнучи стати його частиною. Звернувшись до раніше невідомого міфопоетичного досвіду художники, активізували в мистецтві філософську проблематику, що стала реакцією на досвід минулих років та вимоги «сучасності». Трактують більше не орієнтувалося на усталену систему, а демонтувало її у формі історичного критицизму, використовуючи мовні ігри та сленг деконструкції. За Жаном Ліотаром, легітимізація соціальності й традиційності у сучасному мистецтві розвиває ідеї інтертекстуальності та діалогості, при цьому руйнує попередні правила та генерує нові [2; 108]. Таким чином, відновивши традиційний семантичний зв'язок між змістом і формою, фігурантами художньої сцени стали вчорашні трансавангардисти (О.Голосій, В.Цаглов, А.Савадов, О.Гніліцький, Ю.Соломко та ін.), що

почали вносити в живопис символи, метафоричний сенс знака, що свідчило про прийняття ними суто філософської, містичної і абстрактної концепції. Все це призвело до зміни структурних основ живопису, сформувало розуміння нових можливостей мистецтва – його змістом стає якийсь трансцендентний сенс, притаманна українській ментальності споглядальність, абстрагування від реальності. У цей період з'явилася необхідність формування нового інституційного статусу мистецтва.

В Україні державна інституціональна підтримка сучасного мистецтва майже відсутня. Фактично фінансування розвитку contemporary art здійснюється за рахунок приватних ініціатив, проте такий шлях має свої суттєві вади. За останні роки на культурному полі держави виникли досить потужні установи, що стратегічно акцентують свою роботу саме на сучасному актуальному мистецтві – фонд Віктора Пінчука Pinchuck Art Center та Міжнародний благодійний фонд «Ейдос». Значно полегшив ситуацію створений у 2001 р. при Національній академії мистецтв України Інститут проблем сучасного мистецтва (ІПСМ НАМУ). Науково-дослідною установою, розпочато розробку фундаментальних наукових досліджень у галузі всіх видів актуального мистецтва, спрямувавши практичну і пошукову діяльність на розвиток професійного сучасного мистецтва й архітектури та впровадження нових мистецьких технологій і практик. На ІПСМ НАМУ покладені завдання взяти на себе вирішення таких питань, як становлення національної культури, збирання і систематизація інформації з новітніх світових розробок і досліджень в усіх сферах актуального мистецтва, моніторинг діяльності сучасних культурних інституцій, аналіз результатів їх роботи, наукові дослідження з теорії та історії сучасної культури у розрізі студіювання її як цілісності, а також із точки зору виявлення універсальних закономірностей конкретно-історичних проявів, еволюції та функціонування в глобалізованому світі гіпертехнологій. Але слід зазначити, що інституціоналізація українського актуального мистецтва відбувається головним чином у приватних арт-галереях («Гельман» куратор М.Гельман, «Л-Арт» директор-засновник Людмила Березинська, «РА» директор А.Триліський, «Ательє Карась» – власник Є.Карась, «Цех» – директор О.Щелущенко та ін.) і великих виставкових проектах (Перше бієнале нефігуративного живопису, Фестиваль відео-арту, українсько-німецький проект «Образ ворога», фестивалі медіа-мистецтва «Dreamcatcher», «ГогольFest», «NonStopMedia»), які останнім часом набули міжнародного статусу. Безумовно, на ситуації негативно позначається відсутність державного музею сучасного мистецтва, професійної школи кураторів-мистецтвознавців та арт-критиків, вітчизняного арт-ринку, в цілому, тієї розвинутої художньої артсцени, необхідної для просування альтернативних художніх проектів, розвитку актуального мистецтва.

Наприкінці 90-х – початку 2000-х рр. у художньому мистецтві України почали пробиватися нові художні ідеї, перш за все, у митців, що вирішили дистанціюватися від вище зазначених тенденцій. У художників О.Гнилицького, О.Голося, Д.Кавсана, М.Мамсікова, О.Ройтбурда, О.Тістола, В.Трубної, В.Цаголова, І.Чічкана та ін. з'явилась потреба виходу на новий концептуальний і пластичний рівень для самовираження. Як показує сучасна художня практика, є актуальним і викликає інтерес лише граничний творчий індивідуалізм, підкреслено креативна суб'єктивна позиція [12, 42]. Внутрішньо дозрівши для нових пошуків, вони прийшли до розуміння необхідності знайти шляхи входження українського contemporary art у загальносвітовий процес, стати його гідною частиною.

На ювілейному 50 Венеціанському Бієнале Україна презентувала себе вперше. В цьому масштабному проекті проявилась самотність українських художників, що залишали враження внутрішнім протиріччям і нерозгаданим змістом творів. Вони показали своє бачення принципів українського актуального мистецтва, перш за все дистанціювавшись від відомих і поширених в Європі бруталності, шоку, амбітно-провокативних ідей. Їх рефлексії з приводу пошуків сенсу людського буття апелюють до світоглядних традиційних основ, об'єднуючи людину і природу в єдиний світ. Художники отримали можливість у більш активних і сучасних комунікативних функціях актуального мистецтва, висловити своє

сприйняття навколишнього світу. Їх здатність впливу на підсвідомість глядача спонукала до розуміння власного «я» і водночас замислитись про суперечливі колізії, що відбуваються в глобалізованому суспільстві [5; 126-127].

Значні зрушення в сучасній культурній динаміці, вихід окремих майстрів на рівень експериментальних об'єднань, відбулися під час організації великої художньої акції в жовтні 2004 р. Події «помаранчевої революції» зібрали молодих митців, що потім вилилось у потужний художній рух. Не зважаючи на драматичне загострення пристрастей, суспільну напругу і трагічність окремих людських дол, зовні була схожа швидше на справжній хепенінг, із музикою танцями, яскравими діями, що театралізуються, в яких «автори» і «глядачі», як відомо, завжди доповнюють один одного. Роботи груп молодих художників – інсталяції, об'єкти, картини – відображали «настрої Майдану» через образи «людини натовпу», де окрема особа завжди втрачає свою індивідуальну волю, перетворюється на частину «колективного цілого», із загальними відчуттями і переживаннями, здібне до несподіваних змін намірів [11]. Творчі колективи молодих експериментаторів, таких як, наприклад РЕП (Революційно експериментальний простір): до складу групи входили К.Гнилицька, Ж.Кадилова, С.Семенов, В.Кузнецов, М.Кадан, Л.Хоменко, С.Макарська, «SOSka» (М.Рідний, Г.Кривенцова, О.Полященко та Б.Логачова) та «Open place» (Ю.Костеревої, Ю.Кручака), почали називати себе лабораторією. Ця метафора стала популярною і означала в прямому сенсі волевияв громадської позиції у бік соціальнокритичного та свідомо політизованого актуального мистецтва, спонукала глядача зробити висновок та звернути увагу на певну проблему. Ці «експериментальні лабораторії» висловили себе в протистоянні комерціалізації сучасного мистецтва, що, на їх думку, веде до дискредитації всього українського contemporary art перетворюючи його на кітчевий елемент художньої індустрії.

Історія сучасного українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. є передусім історією ідей, змістів, що не тільки утверджують особливу цінність художніх зв'язків, вагомість контексту, в якому ці ідеї виникають та поширюються, а й відкривають нові естетичні світи та вартості, досі не осмислені традиції та концепції. Сьогодні помітна певна усталеність, тяжіння художників до обраних форм вираження. Водночас лишаються проблеми, пов'язані з невизначеністю статусу актуального мистецтва в державі, що, в свою чергу, є результатом все ще початкового періоду формування системи інституцій, що займаються contemporary art [9; 73]. При розгляді мистецтва сучасної України з цих змістово-тематичних позицій виокремлюються кілька спрямувань, що впливають із творчої інтерпретації категорій художньої культури. Авторське бачення сучасного твору зосереджене на експерименті з історичним минулим, національній історії, релігійному мистецтві і людській свідомості. Осмислення молодим художником сучасності в різноманітній змістовно-образних вимірів та царина мистецтва з його внутрішньо художніми проблемами, конкурує з традиційною для вітчизняного мистецтва темою природи як носія емоційних, естетичних, духовних переживань, фольклором як усталеної і важливої складової української культури.

Тим часом шляхи самовизначення актуального мистецтва України у сучасному світі ускладнюються переосмисленням його традиційних категорій, які багато в чому вже не відповідають суспільним реаліям та різноманіттю індивідуальних можливостей митця. Актуальне мистецтво, що демонструє найбільш радикальні художні пропозиції, продукує нові теми, образи, змісти. Найчастіше саме твори contemporary art не тільки ілюструють, а й критично осмислюють головну проблематику часу, додаючи до української художньої традиції аналітичність, концептуальність, інтелектуалізм [10]. Отже, сучасний художній процес засвідчує, що сутність мистецтва не вичерпується його образною мовою, яка може використовуватися в різних контекстах і значеннях.

Своєрідність українського актуального мистецтва в тому, що воно все ще залишається актом альтруїстичним. Ми лише входимо у світову арт-систему і тому є надія, що у нас

з'являться нові мистецькі зірки. А поки що в культурі відбуваються процеси розпаду старого механізму і перетворення попередніх структур у ще не цілком зрозумілі нові утворення. Всупереч загальній тенденції, актуальне мистецтво, чинячи опір, доносить нам те, що руйнує звичні схеми самоідентифікації, ідеологічні опори соціального і культурного поля, відіграючи значущу цивілізаційну роль адаптації нашого суспільства до загальносвітового художнього процесу [7; 21]. Залишається нерозв'язаною проблема формування власних культурних ресурсів, нових ідей, зразків, особистостей, нових поглядів на себе, час і навколишній світ.

Суперечливість у нашій ситуації і в тому, що мистецтво мало пов'язане зі світовим художнім контекстом, не викликає інтересу закордонних кураторів, художники не затребувані. А економічна ситуація не стимулює інвестиції в мистецтво. Усе ж спостерігаємо як українське сучасне мистецтво, зберігаючи значний потенціал, поступово інтегрується в світовий художній процес. Вітчизняне мистецтво у досить швидкому темпі вже пройшло етап дестабілізації, бурхливого повернення авангардних та освоєння нових мистецьких форм і течій. [8; 122-125].

Джерельні приписи

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX-XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 496 с.: илюстр.
2. Булавина Н. Нове розуміння актуального мистецтва / Н.Булавина // Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мист-в Укр.: Зб. наук. пр. – К., 2005. – Вип. 2. – С. 9-14.
3. Бурлака В. Актуальне мистецтво на рубежі століть – спостереження ситуації / В.Бурлака // Пластич. мист-во. – 2002. – № 1. – С. 10-13.
4. Лиотар Ж. Состояние постмодерна: пер. з фр. / Жан-Франсуа Лиотар // Ін-т експериментальної соціології. – М.: Алетейя, 1998. – 160 с. (Серія «Gallicinium»).
5. Мизиано В. Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР / В.Мизиано. – М.: Книги «WAM», 2008. – 336 с.: илюстр.
6. Петрова О.М. Сучасне українське мистецтво: новий початок / О.М. Петрова // Дзеркало тижня. – 2005. – № 15 (543).
7. Савчук В.В. Режим актуальности / В.В. Савчук. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. – 280 с.
8. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX-XXI століть: Монографія / В.Д. Сидоренко; Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К.: АМУ, 2008. – 188 с.: илюстр.
9. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: зб. статей / О.Соловійов; Ін-ту проблем сучасного мист-ва. – К.: АМУ, 2006. – 196 с.: илюстр.
10. Соловійов О. Українське мистецтво – традиції та сучасність / О.Соловійов // ArtUkraine. – 2009. – № 3 (10). – С. 53-54.
11. Скляренко Г. «Dreamland – Ukraine» / Г.Скляренко // Вестник Европы. – 2005. – № 16.
12. Robertson J. Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980 / Jean Robertson, Craig McDaniel. – USA: Oxford university press, 2009. – 352 p.
13. Leung S. Theory in Contemporary Art since 1985 / Simon Leung, Zoya Kocur. – Wiley-Blackwell, 2004. – 472 p.
14. Stallabrass J. Contemporary Art: A Very Short Introduction (Very Short Introductions) / Julian Stallabrass. – USA: Oxford university press, 2006. – 168 p.

Резюме

Розглядається проблема самовизначення українського мистецтва. Простежується динаміка змін уявлень про принципи вираження самотутності вітчизняного мистецтва в бік

більш вільних філософських і культурологічних аспектів, що призвело до нових граней вираження ментальності, естетичних ідеалів нації в сучасному мистецтві.

Ключові слова: сучасна художня культура, актуальне українське мистецтво, культурна ідентичність, «експериментальна лабораторія».

Summary

Ukrainian contemporary art on way of self-determination

In researching the problem of self-Ukrainian art. Dynamics of changes in ideas about national identity expression principles of art toward a free philosophical and cultural aspects, leading to new facets of expression mentality and aesthetic ideals of the nation in contemporary art.

Key words: Modern art culture, Ukrainian contemporary art, cultural identity, «experimental laboratory».

Аннотация

Рассматривается проблема самоопределения украинского искусства. Прослеживается динамика изменений представлений о принципах выражения самобытности украинского искусства.

Ключевые слова: современная художественная культура, актуальное украинское искусство, культурная идентичность.

УДК 008:7(477):316.42

С.Ю. Чернецька

УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

«Починаючи від останніх десятиліть ХХ століття, народи планети та їхні культури зазнають впливу потужного світового процесу, який дістав назву глобалізації» [4; 3]. Впровадження даного поняття у науковий, політичний і публіцистичний обіг пов'язується з іменем американського соціолога Р.Робертсона, який у 1983 р. дав власну інтерпретацію зазначеного поняття [15; 133]: «глобалізація – це серія емпірично фіксованих вимірів, різнорідних, але об'єднаних логікою перетворення світу на єдине ціле» [17].

Глобалізація, яка спочатку охопила переважно економічну й політичну сфери, у сьогоденні поширилася й на культурну. Питання про наслідки глобалізації належить до найбільш дискусійних, оскільки вона має багатоаспектний і суперечливий вплив на всі сфери суспільного життя у різних регіонах планети. Наприклад, прихильники глобалізації Т.Блер, Л.Жоспен, Г.Шредер [8; 29] розглядають її як широкий, багатоплановий процес, завдяки якому у суспільстві спостерігається зростання темпів економічного розвитку, піднесення виробництва, що призводить до збільшення кількості та якості вироблених матеріальних цінностей при їхньому відносному здешевленні. Вважається, що це сприяє розв'язанню багатьох соціальних проблем, покращенню рівня та якості життя у планетарному масштабі. Глобалісти сподіваються стимулювати загальний прогрес людства і досягти гармонізації світового співтовариства. На їхній погляд, «глобалізація є носієм надій і прогресу» [8; 29]. У свою чергу, антиглобалісти Т.Фролов, І.Голуб, К.Калашников, Р.Алієв [16] не визнають загальний позитивний вплив глобалізації, акцентуючи увагу на її негативних наслідках. На їхню думку, «світові глобалізаційні процеси, окрім великих можливостей, несуть із собою значні загрози для кожної культури» [13]. Вони висловлюють думку, що «пришвидшення культурного обміну між націями, суспільними групами й окремими індивідами поступово уніфікують багато аспектів і вимірів культури, що має негативні наслідки для культур тих народів, інформаційні, економічні та політичні можливості яких є недостатніми для успішної конкуренції у світових процесах» [13]. Результатом цього є розмивання національної ідентичності, створення поняття «подвійної ідентичності» і долучення значної частини суспільства до ідентичності «більш успішної».

Для України проблема збереження національної ідентичності є одним із пріоритетних завдань, пов'язаних як зі складними процесами глобалізації, так і процесом становлення незалежної української держави. Українські науковці, серед яких академік І.Дзюба та керівник Центру досліджень проблем повернення та реституції культурних цінностей Інституту історії НАН України С.Кот [9] вважають, що одним із шляхів у вирішенні даного питання є «освоєння суспільством своєї культурної спадщини» [5].

З огляду на вищезначену проблематику, метою статті є аналіз стану національної культурно-мистецької спадщини України що являє сукупність «пам'яток матеріальної і духовної культури» [3; 8] в умовах глобалізаційних викликів.

Проблема впливу глобалізації на національну культурно-мистецьку спадщину держави є однією з проблем сьогодення, про що свідчать конференції різних рівнів («Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації» (Харків, 2004 р.), «Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації» (Київ, 2006 р.), «Традиційна культура в умовах глобалізації: мовно культурний аспект» (Полтава, 2007 р.), Міжнародний науковий симпозиум «Трансформація традиційної культури в умовах глобалізації» (Одеса, 2009 р.), учасниками яких є науковці різних галузей: від фольклористів, етнографів, культурологів і мистецтвознавців до філософів, істориків, соціологів,

мовознавців. Учасники конференцій піднімають широке коло питань, акцентуючи увагу на духовній, історичній, культурній спадщині в умовах глобалізаційних викликів.

Розглядаючи вплив глобалізації на культурно-мистецьку спадщину, вони відмічають, що негативними проявами глобалізації є утвердження принципів стандартизації та поширення масової культури, що призводить до втрати чи витіснення артефактів як матеріальної, так і духовної культури з життя та побуту сучасних українців. Цей процес, на нашу думку, найкраще виявляється у містах. «Важко уявити сучасне місто без багатоповерхових будівель, мобільних технологій, громадського транспорту, заасфальтованих доріг і величезної кількості магазинів. Всі вищенаведені явища є ознаками міст у будь-якій країні світу. Вони спеціально розробляються універсальними і абстрагованими від етнічних ознак різних культур, щоб бути використаними в різних умовах і не чинити дискомфорту окремим етнічним культурам. Завдяки цьому міста у світі стають неймовірно схожими» [2].

Слід зауважити, що матеріали для оформлення простору навколо себе привозяться здебільшого з-за кордону: тканини, одяг, будівельна сировина, меблі, побутові та індустриальні технології, предмети особистого щоденного вжитку. У свою чергу, це не може не впливати на стиль оформлення простору, тому що важко створити, наприклад, автентичний український інтер'єр із закордонних будівельних матеріалів. Важливим фактором є також те, що сучасний стиль життя вимагає від оточуючих нас речей більшої мобільності, легкості, функціональності, компактності та меншої матеріалозатратності. Звичайно, такі предмети все менше потребують вишуканості, індивідуальності й естетичності, що, в свою чергу, призводить до тотального зникнення різниці між українською і будь-якою іншою культурою в матеріальному плані.

Отже, українська матеріальна культура, розриваючись між основними світовими стилями і тенденціями, більше тяжіє до європейських стандартів, що зумовлюється тим, що європейська культура за релігійними, а відтак, і морально-культурними традиціями все ж ближча українській, ніж буддистська і мусульманська культури Сходу. Оскільки Європа все більше схиляється до об'єднання культур, що підтверджується появою універсальної валюти та поняттям «європейська культура», «Україна, прагнучи бути на рівних з європейськими державами, сприяє зникненню національних особливостей матеріальної культури» [2]. Така тенденція прослідковується у всіх сферах життя і усіх прошарках суспільства. Бум реконструкції і нового будівництва є важливою ознакою архітектури України ХХ–ХХІ ст. Активне перебудовування як великих, так і маленьких українських міст, зокрема, центральних історичних районів, призводить до трансформації історичного доквілля. Втручання нової забудови в історичне середовище призводить до втрати самотності історичних міст: «важко дивитися на місто, де нові споруди нічим не узгоджуються із історичним доквіллям, також зникає українство, яке нівелюється важливістю історичної спадщини» [12]. Попри існуючу небезпеку з приводу того, що зростаюча універсальність методів будівництва й архітектурних форм здатна призвести до створення одноманітного оточення, деякі фахівці вважають, що «збереження історичного середовища не означає відмову від сучасної архітектури; однак вона має не домінувати над історичною забудовою, а гармонійно підпорядковуватися їй» [6].

Необмежені пропозиції будівельної індустрії негативно впливають на збереження автентичних особливостей творів сакрального мистецтва, що особливо стосується дерев'яних храмів Західної України, переданих у власність або користування релігійним громадам. Одним із негативних елементів, на нашу думку, є так звані «ремонтні роботи», що ведуться над пам'ятками архітектури, де використовуються будівельні матеріали, невласливі для традиційного будівництва регіону. Зокрема, йдеться про штучне листове покриття, відоме більше як «вагонка», що змінює візуальне сприйняття храму. «Після такої «реставрації» цінний сакральний об'єкт перетворюється на культову химеру» [10].

Не в кращому стані, на нашу думку, перебувають також інтер'єри церков, де часто можна помітити невдалі розписи чи так звані «оновлення» ікон. «Використання пластикових рослин на іконостасах, бічних вітварях, тетраподі та іншому облаштуванні становить одне із проблематичних питань стосовно розуміння місцевою громадою, а той священниками, чуття гармонії, естетичних засад й доцільності принесення в церковний інтер'єр невластивої традиційної культури антимистецької продукції» [1; 18].

Наслідки негативного впливу глобалізаційних і цивілізаційних процесів прослідковуються в елементах побутової культури українців. Так, у минулому українець у власному житлі прагнув прикрасити якнайбільше предметів ужитку, тим самим показуючи своє відчуття краси й затишку. Розмальовувалися стіни, печі, посуд, меблі зазвичай самими господарями. У сучасних помешканнях перелік речей, які можна прикрашати власноруч, різко зменшився. Майже всі предмети побутового вжитку виробляються уже прикрашеними. Побутова техніка зазвичай виконується в стилі мінімалізму, чого не може не врахувати українець із вишуканим почуттям стилю при створенні відповідного інтер'єру. Мінімалістичний стиль простежується у меблях і кольорах, тобто панують стримана кольорова гамма і правильні геометричні форми, що досі були абсолютно невластиві українському інтер'єру. Безумовно, духовна культура має великий вплив на світ матеріальних цінностей, оскільки людина оформлює світ навколо себе відповідно до власних духовних потреб. Глобалізація впливає на свідомість українців, а втрата національної моралі позначається й на оселі. Ікони, що колись були обов'язковими атрибутами українського житла, все менше з'являються в сучасних помешканнях. Інтер'єр або повністю втрачає ознаки релігійної приналежності, або ж прикрасами стають національні атрибути інших культур, що зазвичай не мають майже нічого спільного з українською. Якщо, окрім зазначеного, додати прагнення багатьох українців жити, як в Європі, витрачаючи якомога менше коштів, то сучасне українське житло набуває окреслених європейських форм. Проте, існує також частка людей, які оформляють своє житло в східному чи південному тропічному стилях, і лише одиниці намагаються дотримуватися стилю предків.

Що стосується одягу, глобальна урбаністична мода не оминула й Україну. Одягатися сучасно й стильно – прийняти світові тенденції моди, сформовані незалежно від етнічних традицій будь-якого народу. І якщо на рівні високої моди українські дизайнери подекуди вставляють елементи українських національних вишивок, то одяг, пропонований у більшості магазинів, не має нічого спільного з українськими традиціями.

Попри всі вищезначені негативні прояви глобалізаційних процесів стосовно культурно-мистецької спадщини України, варто, на нашу думку, відмітити й певні позитивні тенденції, пов'язані з потребою українського народу в утвердженні національної ідентичності саме в період глобалізаційної кризи. Якщо окреслити проблему співвідношення глобалізації та національної ідентичності з позиції фізичного закону дії і протидії, то між ними прослідковується причинно-наслідковий зв'язок: «ідентичність породжена глобалізацією» [11]. Водночас без екологічної кризи та збіднення природного різноманіття не було б потреби й у екологічній політиці та заходах, спрямованих на збереження довкілля. Так само українська діаспора, наприклад, Канади берегла й шанувала народні традиції, боячись втратити за часів тоталітаризму на рідній землі хоча б надію на державність України. Однак інші переселенці, які на той час мали державу (французи, шведи), такої загрози не мали.

Одним із позитивних проявів глобалізації стосовно культурно-мистецької спадщини є «своєрідний ренесанс зацікавлення локальними, етнічними культурами, що спричинено надмірною уніфікацією та спрощенням популярної культури, пошуком нових, індивідуальних джерел творчості» [15; 282]. На цьому тлі в Україні стає помітною генерація «свідомих» українців, які докладають великих зусиль у збереженні національної культурно-мистецької спадщини, акцентуючи увагу на відродженні та популяризації українського фольклору, який, як генетично перша форма творчої діяльності людини, віддзеркалює в собі

її культурний досвід: творення знарядь праці, житла, одягу, предметів прикладного й художнього вжитку, духовної культури – мови, поезії, пісні, музики, хореографії, театру тощо.

Фольклор є невід’ємною складовою національної культури, яка у сконцентрованій формі поєднує в собі народну філософію, етику й естетику, створюючи неповторний національний образ світу. Сьогодні фольклорний рух набирає поширення: «для збереження донесення культурних багатств до прийдешніх поколінь створений проект «Моя Україна. Барви», започаткований Громадською організацією «Арт Екзистенція», Українською експериментальною лабораторією фольклору, Мистецьким агентством «Арт Велес» та українсько-британським спільним підприємством «Комора» [14]. Протягом ХХ ст. фахівцям-ентузіастам записано тисячі народних пісень, награвань, творів усної народної творчості, які супроводжують усі народні свята й обряди та зберігалися дотепер в архівах відповідних державних інституцій. Однак існує ризик втратити цей скарб, оскільки частина унікальних фоноархівів самознищується унаслідок осипання магнітних плівок під дією часу. Для збереження таких унікальних матеріалів у межах проекту видано 5 компакт-дисків неповторної спадщини традиційної культури регіонів України.

Деякі платівки мають мультимедійну частину з науково-пізнавальними текстами, ілюстраціями та фотографіями. У мережі Інтернет створено сторінку автентичного фольклору, що є доступною інтернет-версією мультимедійних та аудіо CD проект (перше видання проекту). На диску представлено майже всі різновиди української культури: 29 унікальних творів у виконанні автентичних фольклорних співаків із різних регіонів України. Тут можна почути карпатську великодню, донецьку жнивварську, поліську колискову і полтавську весільну пісні. Також заслуговує на увагу аудіо-CD «Над річкою Карайцем» – український традиційний фольклор Поділля. Сюди ввійшли найхарактерніші зразки традиційної народнопісенної творчості: календарні пісні, що супроводжували обряди, пов’язані з трудовим роком селянина, весільні та ліричні твори.

За роки незалежності з’явилася низка всеукраїнських і міжнародних фольклорних фестивалів, метою яких є відродження та збереження традиційної народної культури українців і популяризація народної творчості шляхом ознайомлення з творчими колективами, окремими виконавцями й майстрами декоративно-вжиткового мистецтва.

Одним із перших фестивалів такого типу у незалежній Україні став Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», який із 1991 р. має постійну прописку в м. Луцьку. Згодом започатковано Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором» (Луцьк, 1994 р.), Слов’янський фольклорний фестиваль «Коляда» (Рівне, 1995 р.), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» (Харків, 1996 р.), Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела» (Рівне, 1998 р.).

У сьогоднішній набули поширення фестивалі етнічних груп – бойків, лемків і гуцулів, які дбайливо охороняють специфічний для них народний мелос за участю діаспорних виконавців із Канади й Сполучених Штатів Америки. Популяризуються фестивалі, місією яких є пропаганда української кухні як культурної спадщини українського народу поряд із мовою, літературою, мистецтвом. Українська кухня створювалась протягом багатьох віків, тому вона певною мірою відображає не лише історичний розвиток українського народу, але й його звичаї, традиції та культуру. Останнім часом стають все більше популярними фестивалі, організатори яких почали відходити від їхнього суто етнографічного спрямування, скеровуючись до самовираження людини, її розвитку та вдосконалення через різноманітні етнографічні дійства. До культурно-мистецьких акцій такого типу належать фестивалі «Країна Мрій», «Шешори», «Трипільське коло» тощо.

Вартим уваги дослідників вважаємо Міжнародний фестиваль етнічної і світової музики «Країна мрій», який п’ять років поспіль, починаючи з 2004 р., проходить на Співочому полі у м. Києві. Ініціатором фестивалю є лідер гурту «Воплі Відоплясова» Олег Скрипка, а назву

фестивалю дала однойменна пісня цієї групи. Даному фестивалю «притаманна певна сезонність, характерна для української мистецької обрядової традиції. Різдвяні Вечорниці – Баба Маланка – стрітєння весни – Великодні дива – і апогеєм є сама «Країна мрій» на середину літа, на ще язичницьке свято Івана Купала» [7]. Фестиваль становить собою народне гуляння-ярмарку тривалістю 2-5 днів і, окрім виступів на сцені Співочого поля, містить виставку виробів народного мистецтва, книжковий ярмарок, майстер-класи народних ремесел, де можна безпосередньо спостерігати за виготовленням витворів людської фантазії, експонування народного малярства, дитячу галявину, етнічні кухні тощо. Організаторам акції «повністю вдалося уникнути проблеми «зала – сцена», оскільки виступи фольклорних колективів відбуваються у невимушеній обстановці, в діалозі з глядачем» [14]. Варто відмітити, що коли «за закликом організаторів глядачам і слухачам фестивального репертуару було рекомендовано приходити на події «Країни мрій» у народному вбранні, то київськими вулицями у напрямку Співочого поля крокували сотні людей у вишиванках або ж у вбранні з етнічними мотивами» [7]. Смілива ідея організаторів поєднати в єдиному культурному просторі реконструктивні фольклористичні гурти та рок-групи, що працюють з українським фольклорним матеріалом (насамперед «ВВ», «Мандри», «Карпатіанс»), познайомила прихильників цих груп із сільським фольклором. Серед учасників фестивалю – музичні групи й виконавці традиційних народних та обрядових пісень із різних куточків України, майстри-вишивальниці з карпатського регіону та Полтавщини, ковалі з Київщини та Донеччини, одеські й сумські гончарі. Вони вважають, що саме відродження традиційних мистецтв і їхня «реконструкція» відповідно до сучасних реалій, можливість вписати свою сторінку як у загальноукраїнську культуру, так і в культурно-мистецький простір Європи.

Із кожним роком престиж фестивалю, кількість співаків і музикантів, які хочуть виступити на «Країні мрій», збільшується, що, на нашу думку, пояснюється, по-перше, його престижністю (за 5 років існування фестиваль перетворився на найпотужніше етнічне музичне явище Східної Європи); по-друге, зростанням рівня майстерності виконавців (до народних колективів долучаються професіонали, музиканти й співаки з академічною освітою); по-третє, світовою мистецькою протидією глобалізації, що спричинило потяг до власного коріння, народних традицій, адже пошуки етнічного струму в музиці властиві багатьом європейським музичним колективам і виконавцям.

Серед критиків фестивалю домінують дві протилежні точки зору на позитивну роль вищезазначеної акції, спрямованої на відродження та популяризацію культурно-мистецької спадщини. Так, вважається, що даний фестиваль «став у нагоді усім, кого цікавить українське минуле, хто творить її сьогодні і кому небайдуже її майбутнє», додаючи, що «це мистецька передумова до формування національної об'єднаної ідеї» [7], позаяк «з народної музики, народної пісні і народної казки починається осягнення людиною національної ідентичності, бачення світу через національне «я» [7].

Протилежна думка критиків полягає в тому, що фестивалі такого типу не орієнтовані на впровадження української мови в суспільну практику, оскільки не всі учасники розмовляють українською. На наш погляд, фестиваль «Країна мрій» і аналогічні йому відіграють важливу роль у відродженні та популяризації національної культурно-мистецької спадщини. Погоджуємося з думкою учасників хору народної музики «Щедрик» (м. Львів), які вважають, що «фестиваль у Києві – символ пробудження українськості» [7]. Вони підтверджують думку про те, що «поза сценою не всі виконавці розмовляють українською мовою», проте наголошують на тому, що «серед народних майстрів теж чимало тих, хто звично спілкується російською, але ці люди сприяють відродженню, розвитку і популяризації багатонаціонального мистецтва України» [7].

Таким чином, на сьогодні процеси глобалізації мають як негативний, так і позитивний впливи на національну культурно-мистецьку спадщину України. З одного боку, породжена глобалізацією тенденція до стандартизації способів і культурних норм життя в сучасному світі призводить до втрати пам'яток національної культурно-мистецької спадщини,

витіснення її елементів із побуту сучасних українців, але з іншого – глобалізація викликала мистецьку протидію, відтак українці після чергової хвилі захоплення чужою естетикою і чужим стилем життя, іноземними зразками масової культури знову тягнуться до власної культури. Саме завдяки національно свідомій генерації українців, які докладають чимало зусиль для збереження набутої віками культурної спадщини, молода українська держава має шанс утверджувати оригінальний, неповторний образ власної культури і мистецтва у свідомості світового співтовариства.

Джерельні приписи

1. Болюк О.М. Сакральне художнє деревообробництво Бойківщини (експедиційні нотатки) / О.М. Болюк // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини: Зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. – Харків: В-во «АТОС». – 2008.
2. Вплив світової глобалізації на побутову культуру України / [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://h.ua/story/233253/>.
3. Даценко П.Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя ХІХ – першої третини ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / П.Х. Даценко; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 19 с.
4. Дзюба І. Глобалізація й майбутнє культури / Іван Дзюба // День. – № 112. – 2006.
5. Дзюба І. Проблеми і перспективи української культури / Іван Дзюба [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://dialogs.org.ua/issue_full.php?m_id=14878.
6. Збереження історико-архітектурної спадщини Львова і виклики Євро-2012 / [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://zsl.yr.lviv.ua/?p=439>.
7. З «Країни мрій» до України / [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.krainamriy.com/news.php?category=33>.
8. Козлітін В.Д. Основні напрями світових глобалізаційних процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст., дискусії між глобалістами та антиглобалістами про їх наслідки / В.Д. Козлітін // Зб. наук. праць. Серія «Історія та географія» / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Харків: Майдан, 2004. – Вип. 17. – С. 26-30.
9. Кот С. Час збирати каміння / Сергій Кот [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://kmoun.info/index.php?name=news&op=view&id=232>.
10. Крайній І. Зневага скарбів, цінніших за золото / Іван Крайній [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1504/325/52925/>.
11. Наш талан, наш дух землі ще живі / [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.kozatstvo.org.ua/uk_u.php?d=a&i=1082.
12. Никифоряк А. Хто не береже минулого, той не вартий майбутнього! / Анатолій Никифоряк [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://citi.cv.ua/news/detail.html?Id=11298>.
13. Рекомендації парламентських слухань «Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізаційних викликів: проблеми та шляхи збереження» / [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.rada.gov.ua/zakon/new/par_sl/sl0912109.htm.
14. Садовенко С.М. Стан збереження, відтворення та популяризації традиційних народних свят і обрядів України у ХХІ столітті / Світлана Миколаївна Садовенко [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_6_1.php.
15. Толстоухов А.В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє / А.В. Толстоухов. – К.: Б.в. – 2003.
16. Трима К.А. Українські антиглобалістські організації як елемент глобального громадського суспільства / К.А. Трима // Гілея (наук. вісник) Зб. наук. праць. – Вип. 19. – К., 2009 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.gileya.org.ua/index.php?ng=library&cont=long&id=29>.

17. Федоренко М.В. Особливості розвитку банківської системи України в умовах глобалізації / М.В. Федоренко [Електронний ресурс] / Режим доступу: www.nbu.gov.ua/Portal/soc_gum/pprbsu/texts/2009_25/25.1.42.pdf.

18. Швед М. Традиційна культура в процесі глобалізації: пошук нових перспектив / М.Швед // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації: мат. міжнар. наук.-практ. конф. – Харків: ПП Якубенко. – 2006.

Резюме

Аналізується українська культурно-мистецької спадщини в умовах глобалізаційних викликів.

Ключові слова: культурно-мистецька спадщина, глобалізація, національна ідентичність.

Summary

The Ukrainian cultural and art inheritance is in the conditions of calls of globalization

Analysis of Ukrainian works of art and cultural heritage in the conditions of globalization challenges was given in this article.

Key words: works of art and cultural heritage, globalization, national identity.

Аннотация

Анализируется украинское художественное наследие в условиях глобализации.

Ключевые слова: художественное наследие, глобализация, национальная идентичность.

УДК 78(477.84)

О. Стебельська

АМАТОРСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Сучасний стан культури, зокрема, музичної, певного регіону постає як специфічна субсистема, що поєднує місцеві особливості з загальнонаціональними устремліннями. У складному і суперечливому процесі відродження й розбудови української культури важливу роль відіграють місцеві регіональні традиції. В цьому зв'язку актуалізується потреба дослідження української культури в регіональному розвитку, оскільки культура окремого регіону – складова загальноукраїнської, більш того, ґрунт, на якому зростає і формується розмаїття вітчизняної культури загалом. Це повною мірою стосується віддалених від культурного центру держави регіонів, зокрема таких, як Тернопільщина.

Метою даної статті є з'ясувати сучасний стан й особливості розвитку аматорського музичного мистецтва Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. як складової української національної культури.

В українській науці питанням регіональної музичної культури вчені почали глибоко займатися лише в період державної незалежності. Є низка праць, в яких розкриваються аспекти музичної культури Західної України. Розвиток культури Західної України висвітлювали М.Загайкевич, С.Павлишин, Ю.Булка, Л.Ханик, М.Білинська, Й.Волинський, Я.Колодій, Л.Мазепа, Л.Кияновська. Культурно-мистецькому життю Галичини присвячені також наукові розвідки С.Людкевича, В.Барвінського, М.Антоновича. Ці праці допомагають осмислити регіональний аспект в музикознавстві, засвідчують важливість розкриття джерельної бази музичної культури західного регіону України.

Після здобуття Україною незалежності почався новий етап розвитку суспільства, в якому почала складатися нова соціокультурна ситуація, що характеризується новими формами власності, характером стосунків між людьми, соціальною структурою, системою цінностей [3; 17].

Аматорське музичне мистецтво, як одна з форм художньої творчості, завжди побутувало в Україні. Залучення до нього широких верств населення є одним із чинників піднесення національної самосвідомості, патріотичного виховання. Надання більших можливостей органам місцевого самоврядування сьогодні відкрило перед аматорством нові перспективи. Це стосується й Тернопільщини зокрема.

Осередком самодіяльного мистецтва в регіоні є обласний центр народної творчості, напрямом роботи якого є вокально-хорове та інструментальне мистецтво. За підсумками 2008 р. у краї діяло 1537 вокально-хорових колективів (19966 учасників), з них 310 – хорові, 1192 – вокальні ансамблі, 4 – капели бандуристів, 4 – ансамблі бандуристів, 3 – ансамблі пісні і танцю. 121 колектив носить почесне звання «народний», 11 – «зразковий».

Одним із важливих напрямів роботи вокально-хорових колективів є концертна діяльність. Починаючи з 90-х років ХХ ст. аматорське музичне мистецтво Тернопільщини гідно представляють хори, хорові капели, вокальні, вокально-інструментальні ансамблі. Серед них варто відзначити активних учасників музично-фестивального руху, таких, як народна самодіяльна хорова капела «Боян» Бережанського РБК (кер. Б.Кухарук), жіночий хор Бережанської ДМШ (кер. Б.Падучак), хор «Провіта» Бережанського РБНТ, чоловіча хорова капела «Гомін» Борщівського агротехнічного коледжу, хор Зборівської козацької Січі ім. полковника війська запорізького І.Богуна, хорова капела Козівського РБК, хор «Союзу українок» Тербовлянського РБК.

Серед вокальних ансамблів – чоловічий вокальний квартет «Обрій», чоловічий вокальний дует у складі Р.Бойка та Й.Сагаля, жіночий вокальний ансамбль «Берегиня»,

жіночий вокальний ансамбль Бережанського РБНТ, жіночий ансамбль лемківської пісні «Потічок» [5; 33].

Активними учасниками культурно-мистецького життя регіону є капела бандуристів Струсівського СБК Теребовлянського р-ну (кер. Б.Іваноньків), Струсівська заслужена капела бандуристів України «Кобзар». Дані колективи традиційно звітують перед жителями своїх міст та сіл, а також є активними учасниками творчих звітів районів.

Упродовж останніх років у районах Тернопільщини традиційно відбуваються такі заходи: у Тернополі щодва роки проводиться обласний конкурс хороших колективів та солістів-вокалістів ім. С.Крушельницької, в Бучацькому р-ні – районне свято «Купальські вогні» за участю народних аматорських колективів р-ну, в Бережанах – районне свято родинної творчості «Родинне перевесло», в якому беруть участь сімейно-вокальні колективи, у с. Розгадів Зборівського р-ну – традиційний фестиваль стрілецької пісні «Стрілецька слава», присвячений пам'яті Р.Купчинського за участю колективів району, на Заліщицькій землі – традиційний регіональний фестиваль пісні і танцю «Дністрові зорі», фестиваль лемківської пісні «Копичинецька ватра», районний фестиваль Християнської духовної музики та пісень «Хай пісня різдвяна усіх нас єднає», конкурс козацької та стрілецької пісні «За Україну, за її волю» фестиваль-конкурс «Різдвяні дзвони» за участю колективів Підгаєцького р-ну.

Звіти народних аматорських та зразкових колективів як міста Тернополя, так і районів відбуваються в Палаці культури «Березіль» ім. Л.Курбаса. Переважно, звітні концерти відбуваються до Дня Соборності України, Шевченківських Днів, вшанування ветеранів війни та відзначення Дня Перемоги, до Дня Матері, відзначення річниці Всеукраїнського референдуму, Дня Конституції України і ін.

Так, на сцені Палацу культури «Березіль» ім. Л.Курбаса м. Тернополя у 2008 р. звітували такі творчі колективи районів, як аматори Чортківського р-ну з програмою «Навіки Злуку збережемо!», присвячену 89-річниці Акту Злуки українських земель в єдину Українську державу. Мистецькі колективи Зборівщини представили концертну програму «Ми славимо тебе, Тарасе», присвячену 194-й річниці від дня народження Т.Шевченка, мистецькі колективи Тернопільського р-ну підготували концертну програму «Моя Україна – квітуча земля» до 17 річниці незалежності України, аматорські колективи Бережанського р-ну звітували з концертною програмою «Нам пора для України жити», присвяченої 99-й річниці утворення ЗУНР; аматори Козівського р-ну звітували з концертною програмою «Слава Україні! Героям слава!», присвяченою Дню Української Повстанської армії; Дню Українського козацтва, Дню Збройних Сил України присвятили свій звіт мистецькі колективи Теребовлянського р-ну та Теребовлянського вищого училища культури – «Україні служити солдатом!». Метою таких звітів є розвиток усіх видів і жанрів аматорського мистецтва, підвищення художнього та виконавського рівня колективів і створення належних умов для їх творчої роботи.

Із часу проголошення незалежності України митцям та вокально-хоровим колективам стали доступні твори українських композиторів, заборонені або не рекомендовані для виконання в радянські часи. Це – духовна музика М.Леонтовича, стрілецькі пісні Р.Купчинського, М.Гайворонського, Л.Лепкого, хорова музика Д.Січинського, В.Барвінського, М.Вербицького, М.Вериківського, Б.Кудрика, О.Нижанківського, О.Кошиця й ін. Сьогодні твори цих композиторів є основою репертуару вокально-хорових колективів Тернопільщини.

Аналізуючи репертуар вокально-хорових колективів, слід відзначити його високий ідейний зміст і тематичне різнобарв'я. Він спрямований на пропаганду кращих зразків національної культури: це хоріві твори українських класиків, духовна музика, колядки, щедрівки, козацькі, стрілецькі, повстанські, українські народні пісні, пісні сучасних композиторів, а також митців Тернопільщини.

Аматорська музика краю поповнюється і творами місцевих самодіяльних композиторів, що працюють переважно у вокально-хоровому жанрі. Це В.Безкоровайний, Л.Лепкий, Й.Вітошинський, Я.Смеречанський, І.Доскалов, А.Горчинський, М.Облещук, П.Мамалига, В.Подуфалий, Р.Стратійчук, М.Шамлі, І.Виспінський, Ю.Кіцила.

У пісенному та театральному жанрі працює композитор О.Бурміцький. Він є автором популярних нині пісень «Свічка кохання», «Шелестять дощі», «Не залишай», «Колискова для мами», «Перша вчителька» та ін. Автор музики до таких театральних постановок, як «Казка про Ксеню і 12 місяців» за Б.Лепким, «Добродушко» за Р.Завадовичем, «Матріополь» за В.Тарнавським та ін.

Попри творчу активність аматорських колективів і насиченість музичного життя, значно зменшилась кількість концертних поїздок художніх колективів за кордон. Якщо у 2007 р. ансамблі народної музики з Борщева, Підволочиська, Монастириської мали таку можливість, то у 2008 р. тільки декілька колективів змогли виїхати за межі Тернопільщини. Проблемою виїздів з обмінними концертами, або участь у фестивалях і конкурсах за межами району чи області є, в першу чергу, недостатнє фінансування культурного розвитку регіонів.

На Тернопільщині в радянський період набула особливого поширення духовна музика, оскільки цей жанр, завдяки комунікабельності й популярності, вміло використовувався як мобільне знаряддя емоційного впливу на людей. Монументальні масові шоу активно залучали чимало духових оркестрів з оригінальним репертуаром.

Сьогодні в області працюють 7 оркестрів та 32 народних ансамблів. Жодний концерт у закладах культури Тернопільщини не обходиться без естрадно-симфонічних, естрадних, камерних оркестрів та ансамблів. Включаючи до свого репертуару класичні твори, естрадно-інструментальну музику, джазові композиції, виконавцями яких, в основному, є викладачі музичних шкіл та працівники закладів культури, сміливо конкурують із професійними колективами.

Формою активізації самодіяльної творчості стало проведення конкурсів та марш-парадів. Так, 25 травня 2008 р. у м. Тернополі відбувся обласний марш-парад і конкурс духових оркестрів, присвячений Дню героя, в якому взяли участь 14 оркестрів та ансамбль барабанщиків «Мажоретки» Тербовлянського вищого училища культури. Крім конкурсної та концертної програми, зведений оркестр виконав твори «Боже великий єдиний» М.Лисенка, «Хор і марш з опери Аїда» Д.Верді, «Повстанський марш» П.Сапеляка. Але становлення оркестрового виконавства є складним і тривалим процесом. Тому цей вид мистецтва достатньо проблемний. Твори, що виконують ці колективи, є середньої і підвищеної складності, а значить для їх виконання потрібні професіонали, зарплата яких на основному місці роботи не дає їм можливості витратити вільний час для аматорської діяльності. Утім, колективи припиняють свою діяльність не тільки через економічну фінансову кризу, а й через суб'єктивне нерозуміння суспільного призначення і ролі аматорства. Тому їх кількість в області продовжує зменшуватись. Якщо у 2001 р. їх було 52, то у 2008 р. – 46. Через малу кількість, а подекуди і відсутність духових оркестрів, не проводяться марш-паради, конкурси в районних центрах. За браком коштів колективи не тільки не можуть концертувати в інших містах чи селах, а й не в змозі організувати власні концерти в місцевих закладах культури.

Продовжуючи тему естрадної музики, наголосимо на сучасній пісні та популярній музиці. Значення її для гармонійного розвитку музичного жанру досить велике. Естрада стала різноплановою – сценічно, професійно, тематично жанрово. Музиканти прагнуть творити нову, модерну естрадну музику, яка б не поступалася кращим зразкам світової. Традиційно в Тернополі відбувається обласний відбірковий конкурс всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута». У 2009 р. у ньому взяли участь 40 виконавських одиниць: у жанрі рок-музики – 12, поп-музики – 24, акустичної музики – 3, іншої музики – 1.

Отже, аматорське музичне мистецтво Тернопільщини кінця XX – початку XXI ст., незважаючи на складні економічні умови, продовжує функціонувати і відіграє важливу роль в утвердженні процесів національної свідомості. Це проявляється, насамперед, у творчій активності районних аматорських колективів (переважно вокально-хорових), участі у традиційних мистецьких заходах – оглядах, звітах, фестивалях, конкурсах, а також в ідейній насиченості змісту музичного репертуару – народна, стрілецька пісня місцевих композиторів, духовна музика композиторів-класиків. Аматорське мистецтво Тернопільщини є ланкою в системі музичної культури, яка є основою для формування особливостей національної музичної культури.

Джерельні приписи

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ. Історико-краєзнавчі замальовки / Любомира Бойцун. – Тернопіль: Джура, 2003. – 392 с.
2. Ігнатова Л.П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Ігнатова Лариса Петрівна. – К., 2006. – 235 с.
3. Кияновська Л.О. Українська музична культура: Навч. посіб. / Л.О. Кияновська. – Львів: Тріада плюс, 2009. – 356 с.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: Навч. посіб. Т. 1 / Л.Мазепа, Т.Мазепа. – Львів, 2003. – С. 86.
5. Музична Тернопільщина: бібліогр. покажчик / Укл. В.Я. Миськів; вступ. ст. О.С. Смоляка; ред. Г.Й. Жовтко. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 288 с.
6. Черепанин М. Музична культура Галичини / М.Черепанин. – К.: Вежа, 1997.

Резюме

Висвітлюється сучасний стан аматорського музичного мистецтва Тернопільщини кінця XX – початку XXI ст. у контексті культурно-історичного процесу.

Ключові слова: аматорське мистецтво, вокально-хорова музика, духові оркестри, репертуар, концертна діяльність.

Summary

Amateur musical art of Ternopil Region of end of XX beginning of XXI of century in a cultural and historical user structure

This article says about condition of the amateur music art of Ternopil region. Especially at the close of XX – beginning of the XXI century. In the context of cultural-historical process with vocal-choir and instrumental music instance.

Key words: amateur art, vocal-choir music, wind bands, repertoire, concert activity.

Аннотация

Рассматривается современное состояние самодеятельного музыкального искусства Тернопольщины конца XX – начала XXI ст. в контексте культурно-исторического процесса.

Ключевые слова: самодеятельное искусство, вокально-хоровая музыка, духовые оркестры, репертуар, концертная деятельность.

УДК 7.041.6«XX-XXI ст.»

Л.М. Дерман

ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЕТАПУ НТР У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ XX-XXI СТОЛІТТЯ

Завдання, що ставилися перед дизайнерами XX століття, під впливом технічного прогресу, значно змінилися, що призвело до глобальних змін у сфері дизайну й моди як культурних явищ. Тому в роботі зокрема, надається аналіз соціальним функціям моди та дизайну в просторі масової культури XX-XXI ст., розглядається взаємодія моди, екологічного дизайну з НТР.

Сутність питання, що підіймається у статті, знаходиться на перетині термінологічних дефініцій декількох галузей науки, що мають як теоретичний, так і практичний характер, зокрема, філософії, історії, соціології, дизайну, інноваційних технологій, що і зумовило звернення до робіт, автори яких вели дослідження у різних сферах наукового та соціокультурного життя.

Методологічну основу питання про філософсько-світоглядні проблеми сучасного етапу НТР у контексті діяльності дизайнерів одягу XX-XXI ст. складають роботи І.Андреевої, О.Гомілко, А.Гофмана, Ф.Дішера, В.Зомбарта, Н.Камінської, В.Кандінського, І.Канта, М.Килошенко, Л.Когана, Ю.Легенького, М.Мерцалової, Н.Страхова, Е.Тейлора, З.Фрейда, К.Юнга тощо. Ці напрацювання мають як науковий, так і оглядовий характер.

Важливе місце в історії моди та дизайну посіли роботи В.Зомбарта, який тлумачить всі явища моди однією спільною рисою – комерційними інтересами підприємців.

Вивчення досліджень сучасних авторів, що спеціалізуються на аналізі того або іншого аспекту моди та дизайну, дало змогу виокремити відносно самостійні напрями її аналізу. Наприклад, економічний підхід; над цим питанням працювали С.Анічкина, І.Архипова, Н.Фролова тощо. Серед різних функцій моди дослідники виділяють як предмет спеціального аналізу її економічну роль, вивчають вплив і використання моди, дизайну в економічній сфері життєдіяльності суспільства. Над цим питання працювали В.Борев, А.Коваленко, Л.Петров.

Теоретичною основою роботи стали праці вітчизняних і зарубіжних авторів, що сформували базисні поняття теорії і історії культури. До них належать філософські та естетичні праці Г.Блумера, Ж.Бодріяра, Г.Зімеля, В.Зомбарта, І.Канта, Т.Кузнецова, Ю.Лотмана, Х.Ортеги-і-Гассета, Д.Річардсона, Г.Спенсера тощо, а також праці з теорії і історії моди І.Бандури, Р.Барта, Е.Кирсевої, Г.Кребера, Л.Орлової, Л.Харченкова тощо.

Мета роботи полягає у розкритті філософсько-світоглядних проблем на сучасному етапі НТР у контексті діяльності дизайнерів одягу XX-XXI ст.

Історія розвитку людства, зокрема, XX-XXI ст. свідчить про те, що важливі зміни в економічній, культурній, соціальній і суспільно-політичній сфері життя відбувалися за умов науково-технічної революції. Будь-які зміни у сфері матеріального виробництва, викликані науково-експериментальною діяльністю, зумовлюють зміни у соціально-політичному, філософсько-світоглядному житті людей. Такі зміни не завжди є очевидними, й часом їх наслідки спрогнозувати досить важко. У XX ст. відбувалися суттєві зміни в різних сферах суспільного життя: змінювалася політична система, економіка, змінювалися культурні цінності тощо. Наприклад, змінилися поведінка й уподобання людини у сфері побуту, міжособового спілкування, що визначається не лише елементами духовної культури, але і таким важливим явищем, як мода [9, 12].

Мода – явище, що становить значний пласт культури і відіграє важливу роль у визначенні форм соціальної поведінки, манері одягатися, стає засобом вираження ідеалів різних шарів суспільства тощо. У XX-XXI ст. зміна напрямів і тенденцій в моді охоплює всі сфери життя й верстви населення. Подібні трансформації відображають процеси, що

стосуються суспільного життя, філософсько-світоглядних процесів, зокрема, характеризуються розвитком НТР та пов'язаними з цим можливостями в промисловому виробництві одягу. На цьому етапі завданням дизайну в одязі є не лише захисна функція, а й реалізація світоглядних, загальнолюдських, морально-естетичних норм і принципів. Мода виступає знаком, символом, що забезпечують включення індивіда в ту чи іншу форму спілкування, верству населення тощо [6]. Сьогодні науково-технічна революція розвивається як технологічна, тобто провідними в ній є новітні технології, проте великого значення набувають і філософсько-світоглядні проблеми, що з цим пов'язані.

Філософсько-світоглядна орієнтація людини – осмислення нею ролі й місця у суспільстві і на планеті загалом, розуміння відповідальності за свої вчинки, вибір напрямку власної діяльності тощо. Тут чи не найголовніша роль належить філософії, що спонукає до критично-рефлексійної роботи, інтелектуальних роздумів над цінностями людського буття, призначенням людини, раціональністю її дій, мораллю, ставленням до світу тощо. Ідейним підґрунтям сучасної філософії є загальнолюдські пріоритети і цінності. Сьогодні світоглядні уявлення і переконання молодого покоління формуються у контексті переоцінки нашого історичного минулого, НТР, розмаїття думок, поглядів на різні аспекти суспільного життя тощо. За таких умов, аби не розгубитися у розмаїтті сучасних суспільних, наукових, мистецьких, політичних, економічних процесів необхідна духовна вісь, якою стає філософсько-світоглядна культура. Адже, філософія повсякчас сприймає недосконалість світу повсякденної реальності, суспільних відносин, знищує сталі стереотипи, знаходиться у пошуку гармонії людини зі світом. Філософія у своїй світоглядно-науковій іпостасі є елементом культури, науки, духовного та інтелектуального життя й створює світоглядні орієнтири, відіграє роль генератора нових наукових ідей, вчень, теорій тощо [7; 19].

Характерною рисою останніх років можна вважати НТР – освоєння принципово нових, раніше не використовуваних енергоносіїв, матеріалів, технологій тощо. На НТР покладаються багато надій у вирішенні глобальних проблем, що стоять перед людством: екологія, зменшення сировинних запасів різного походження, перенаселення планети, голод, виживання Homo Sapiens, як біологічного вигляду тощо [19; 33]. Сама по собі НТР не може бути поганою або хорошою, це тільки суб'єктивне розуміння людей. Проте, НТР незважаючи на її потужний розвиток, дає базу для становлення людства, й від того, як застосовуватимуться нові знання, технології й винаходи, залежить яким чином на людство вплине НТР.

Розглянемо протиріччя, що виникають разом із НТР. Наприклад, витіснення більшої частини населення з активної сфери діяльності, що призводить до безробіття, пасивного способу життя тощо. НТР може забезпечити людину всім необхідним, але й позбавити її стимул-реакції до розвитку, досягнення нового і зробити її безпорадною. Утім, не зважаючи на негативні сторони, НТР спрямована на покращання життя людей. Це і розширення горизонтів пізнання, і глобальні мережі, й інфраструктура, покращення умов життя, можливість духовного зростання, гуманізація пізнання, незалежність від зовнішніх факторів тощо.

Термін «технологія» має ряд смислових навантажень: використовується в промисловості, науці, мистецтві, дизайні та інших сферах. Загалом, це може тлумачитися і як культурне поняття, пов'язане з мисленням і діяльністю людини. НТР продукує «високі технології», які зазвичай ґрунтуються на новітніх досягненнях фундаментальних наук і взаємодіють з іншими, тобто, відбувається інтеграція низки природничих, математичних, технічних знань та практик тощо. І якщо раніше між собою взаємодіяли тільки близькі по суті науки, то нині спостерігається взаємодія наук і галузей, далеких один від одного. Таким чином, відбувається посилене взаємопроникнення й взаємозв'язок наукових дисциплін, що тягне за собою формування міждисциплінарних наук та галузей [9].

У дизайні одягу, наприклад, вперше створюється технологія принципово нового способу обробки виробів: променеві, хімічні тощо. Ці способи у десятки разів підвищують продуктивність праці, підіймають ефективність використання і збереження ресурсів тощо.

НТР не тільки вирішує наукові завдання, але й ставить нові завдання. Наприклад, застосування «штучного інтелекту», що використовується в дизайні, зокрема, у моделюванні одягу; з'являються «розумні» тканини, одяг-трансформер тощо. У наш час є багато фантастичних припущень і вигадок, зокрема, і теоретичних досліджень пов'язаних із появою «розумного одягу зі «штучним інтелектом» одержали практичне втілення і застосування. Не тільки науковці, але й філософи активізували пошук раціонального і адекватного аналізу та опису подій, пов'язаних із філософсько-світоглядними проблемами сучасного етапу НТР у контексті діяльності дизайнерів одягу ХХ-ХІХ ст., і разом із тим протиріч щодо суб'єктивного, об'єктивного й ефективного передбачення подій майбутнього, зокрема, заходів, що унеможливили б колапс людства тощо [25]. Нині, аби відповідати часові й сучасним тенденціям, дизайнери повинні надихатися і звертаються не тільки до філософських, політичних чи економічних питань, але й до фундаментальних досягнень наукових поприщ – високих інформаційних технологій, генної інженерії, біотехнологій, нанотехнологій, нових технологій переробки та утилізації різних матеріалів, тканин тощо. Усі ці сфери набувають великого значення у сучасному дизайні; це і поява «розумних тканин», що регулюють температуру тіла, лікують, змінюють форми, колір тощо. Це і еко-дизайн – провідна течія, практично революційний крок у дизайні. Сьогодні, еко-тренд в одязі посів місце в сегменті luxury [18, 20]. Проте, незважаючи на позитивні сторони, що відкривають наукові досягнення в подолання «глобальних протиріч», викликають і суперечності та філософсько-світоглядні проблеми.

Очевидно, що подібні надвисокі біо- і нанотехнології назавжди можуть позбавити нас загрози голоду, покращити екологічну ситуацію, умови життя, пом'якшити глобальну кризу тощо. Проте, такі зміни безсумнівно, хоч і поступово, призведуть до глибоких змін у розподілі активного природонаселення, трансформації менталітету, культури, системи цінностей, зокрема, світогляду і філософії. Усі ці тенденції прослідковуються уже зараз, проте, на жаль, вони мають не тільки позитивний, але й негативний характер: соціальний рейтинг певних наук занепадає, нівелюються соціальні, культурні традиції, змінюється система цінностей тощо. НТР, що має місце і в дизайні одягу, також, є однією із причин цього, адже нові технічні новинки полегшують нам життя. На ринку з'являються кросівки, що накачують м'язи стегон, ніг; одяг, що корегує форми тіла як візуально, так і фізично, отож, відпадає і потреба у фізичних тренуваннях тощо [4, 11, 13].

Слово «мода» походить від латинського «modus», що використовувалося філософією ХVІІ – ХVІІІ ст. як скороминуща властивість матерії чи предмету [13]. Мода певною мірою соціально-психологічний і культурний феномен. Вона часто асоціюється не тільки із змінами в одязі і предметах побуту, а й має важливе соціальне значення. Вона проникає в науку, мистецтво, політику, ідеологію, є віддзеркаленням світогляду тощо. Мода впливає на окремі соціально економічні процеси [4]. У міру розвитку НТР і разом із тим виробництва, індивід отримує можливість задовольняти свої потреби як кількісно, так і якісно. Пропорційно розвитку виробництва зростає і вплив моди, що диктує виробництву свої закони, сформовані суспільним смаком. Проте виробництво також обумовлює домінування певного суспільного смаку, моди. Потреба визначається розвитком НТР, матеріальними і соціальними умовами життєдіяльності людей. Характерною особливістю НТР є виникнення кризових ситуацій в системі виробництва, і як наслідок – становище, в якому всі можливості «високих технологій» виявляються не актуальними. Відповідна ситуація спостерігається і в дизайні одягу. Історія костюма нараховує стільки ж віків, скільки й історія людства, тому, вигадати щось принципово нове практично неможливо. За таких умов в експериментальному дизайні починають застосовуватися «розумні» тканини. Вони комфортніші, ніж шкіра, – зігрівають у мороз, охолоджують у спеку, змінюють розміри залежно від температури. Яскравий тому

приклад – сорочка, до складу тканини якої входить нікель, титан і нейлон. подібний сировинний продукт має специфічну характеристику, що дістала назву «пам'ять форми». Разом із підняттям температури навколишнього середовища або тіла, рукава сорочки за секунди підіймаються від зап'ястя до ліктя, а з падінням температури довжина рукава відновлюється. Така сорочка не зминається і за будь-яких умов повертає первісну форму за 30 хвилин. На сьогодні, у світі існує близько 200 подібних сорочок; усі вони мають сірий колір. Проте, собівартість подібних виробів ще дорога, кожна така річ коштує 3750 \$, тож запускати у масове виробництво цей продукт ризиковано, адже нині ще не відомий попит на нього [18].

Інша розробка – жакет, що зігріває людину, незалежно від навколишньої температури. Цей винахід одержав назву «Абсолютний нуль» (The Absolute Zero). У цій моделі використовується унікальна речовина аерогель. Представники компанії Corro Nove підкреслюють, що на 99,8% цей матеріал складається з повітря, і є найлегшим у світі. Принцип дії цієї тканини достатньо простий – повітряний прошарок слугує ізолятором. Цю властивість ще в минулих століттях використовували в середньоазіатських ватяних халатах, в північно-сибірських шубах, у «пуховиках» тощо.

Цікава новинка від компанії-виробника Corro Nove – модель жакету, що нагрівається за рахунок приєднання до механізму мотоцикла. Енергія, що виробляється, надходить через дроти до одягу. Зокрема, у такі вироби вмонтовані батареї для підзарядки на випадок, якщо поруч не має транспорту. У поліпшену модель цього жакету вбудований міні-комп'ютер, що програмує нагрів різних частин тіла. Проектувальники цих виробів твердять, що їх споживачі – це не колекціонери екстравагантного вбрання, а пересічні машиністи, «далекобійники», що потребують комфортного одягу, що захищав би від перепадів температур. Проте, очевидно, що звичайний машиніст навряд чи зможе придбати собі жилет, ціна якого дорівнює вартості вагону [24; 25]. У цій ситуації складно сказати, чи це дизайнерський стиль, розрахований на успіх в сучасному суспільстві hi-tech, чи це песимістичний погляд в екстремальне майбутнє.

Поміж найбільш екзотичних hi-tech моделей можна відзначити жакет-телевізор. Дизайнер Стефан Фітч – автор моделі запропонував шкіряний жакет, у спину якого вмонтований монітор. На думку Фітча, конструкція буде актуальною і користуватиметься популярністю у комівояжерів і рекламних агентів, що працюють на вулицях, зокрема, цей виріб може скласти конкуренцію будь-якій іншій «вуличній рекламі».

Разом із тим чим більше модернізуються тканини і конструкції одягу, тим більшого попиту набувають натуральні тканини: льон, бавовна, шерсть тощо. Проте, незважаючи на це дизайнери одягу готові до моди на високотехнологічні матеріали. Вироби, створені з використанням нанотехнологій, вже скоро можуть повністю захопити ринок офісного одягу, який лише в США складає 10 млрд. доларів на рік. Такі модернові моделі вже представлені у компаній-виробників провідних брендів, наприклад, Hugo Boss, Rene Lezard, Brooks Brothers, L.L.Bean і Marks & Spencer. Ще ніколи НТР і високі технології не мали такого впливу на високу моду [4].

Соціологічні опитування показують, що сучасні покупці із задоволенням готові придбати одяг із високотехнологічних матеріалів. Наприклад, за даними аналітичної компанії NPD Group, минулого року 58% американців і 33% американок купували одяг із використанням пилонепроникних матеріалів. Приблизно кожен четвертий придбав моделі з водонепроникною тканиною, а 37% – із захистом від бруду. Торік, у США було продано чоловічого одягу на 55 млрд. доларів, 8,8 млрд. доларів із них – одяг із різними поліпшеними технологічними рішеннями, ця цифра на 16% більше, аніж у 2000 р. Серед жіночого одягу (ринок \$105 млрд.) доля одягу з технологічними новинками значно менша – всього 2%. На думку аналітиків, ця цифра може геометрично зрости протягом 5 років. Вони стверджують, що нові технології до 2012 р. захоплять майже 50% ринку чоловічого одягу, а до 2013-2015 рр. – половину жіночого ринку [24; 25].

У ХХ-ХХІ ст. масовість є типовою рисою соціальних процесів. Це явище прослідковується у різноманітних сферах соціального, економічного, політичного і культурного життя тощо. У всіх індустріально розвинених країнах зростає роль мас. Масовість охопила багато соціальних процесів, сфер діяльності, зокрема, дизайн і моду. У дизайні та мінливості моди виявляється властиве людині бажання до новизни, одночасно в моді відбиваються багато соціальних і політичних процесів, прослідковується вплив НТР.

Як показав аналіз літератури, процеси, що характеризують розвиток дизайну костюма в ХХ-ХХІ ст. у контексті філософсько-світоглядної проблеми сучасного етапу НТР, не достатньо висвітлені, й, зокрема, не отримали науково-концептуальної розробки. Дизайн – одне з найбільш поширених і найшвидше реагуючих на будь-які зміни в суспільно-політичному житті явище. Мода та дизайн розглядаються з різних позицій вже декілька століть, зокрема і в філософсько-світоглядній проблематиці, але з розвитком НТР, це питання ставиться дедалі гостріше і є досить актуальним [11]. Наприклад, нещодавно у Токіо відбувся показ мод, де моделі представили колекцію светрів і плащів із вшитими або вбудованими у одяг програвачами у форматі MP-3, що умикаються натисненням кнопки, розташованої на рукаві або кишені. Цікавим проектом була колекція із риб'ячої шкіри. Залежно від якості та технології обробки, риб'яча шкіра може бути м'якою, як замша, і твердою і прозорою, як пластик.

На початку ХХ ст. НТР торкнулася і текстильної промисловості. На ринку почали з'являтися найтонші бавовняні тканини: серпанку, мусліну тощо. У 60-70 роки ХХ ст. популярність космонавтики надихнула дизайнерів на створення нових блискучих тканин і матеріалів, з яких шився верхній одяг, що був аналогом скафандрів із залізними блискавками. Це була данина ракетному століттю.

Технічний прогрес прискорює мінливість моди, і нині вже кожен незначний проміжок часу виکارбовується в пам'яті характерними рисами. Адже, якщо раніше, ще до ХІХ століття, мода відрізнялася періодами, епохами, то сучасний дизайн, відраховує не століття, а – роки, місяці, сучасні модні тенденції створюються на сезон [2, 3, 4]. Цікавим є питання і щодо функції моди, механізмів її виникнення і розповсюдження. Мода, за своєю природою – феномен психофізіологічного, соціально-психологічного, філософсько-світоглядного, соціально регулятивного тощо [19]. Б.Паригін і Г.Шубін підкреслюють три найважливіші функції моди: комунікативну, інтеракційну і компенсаторну. Комунікативна функція – обмін інформацією, мода виступає як соціальний знак, символ авторитету, престижу тощо. Інтеракційна – своєрідний засіб узгодження дій, спосіб взаємодії. Мода в цьому випадку орієнтує суспільство на визнаних лідерів, світських осіб, об'єднує відповідно до певного способу життя і поведінки, стимулює цікавість до новинок. Компенсаторна функція задовольняє потреби, виступаючи як індикатор і регулятор соціальних потреб. Психологічна функція моди, в сучасному суспільстві часом навіть дещо важливіша за інформаційну. Адже, психологічні віяння, світогляд, впливають на людей, що зумовлює вибір товару, вимоги до нього, уподобання тощо. Наприклад, нав'язливість реклами викликає бажане для виробників ставлення до їх виробів, новацій, технологій тощо. Західні економісти і філософи визнали, що людина під впливом реклами сприймає як власні потреби, так і переймає ті, що нав'язані їй. Як приклад, за твердженням Веркора і Коронеля в романі «Квота, або прибічники достатку», людина обмежена у своїх потребах, але відносно тих речей, що існують. Таким чином, людство винаходить потреби в тих чи інших речах. Адже тоді постає питання чи була така нагальна потреба, наприклад, у водонепроникній сорочці, чи білизні з антибактеріальним ефектом, чи одягом, виготовленим із вторинної сировини. Сьогодні це актуально особливо коли говорити про еко-дизайн [6, 10, 12]. Екологічний дизайн – парадигма бачення сучасних планетарних реалій, коли екологічні питання набувають актуальності вже в одязі. Екологічний дизайн є узагальнюючою номінативною ознакою, що так чи інакше пов'язана з модою.

Світогляд, що формується в культурі як екологічний рух, заслуговує значної уваги. Нині таке специфічне світосприйняття стає домінантним філософським баченням тих трансформацій, які йдуть на зміну ХХ ст. Сьогоднішні еко-мода все активніше просувається у маси. Міжнародні періодичні журнали «Vogue», «International Textile», «Elle», «Shape» все частіше звертаються до екологічної проблематики. Аналіз останніх публікацій підтверджує, що еко-дизайн має вплив на соціокультурне життя. З одного боку, ідеологічно-екологічний бум нині набуває обертів в дизайні одягу, в культурі, пов'язаний з двома тенденціями. Перша – намагається підняти етнокультуру, сказати, що планета – наш дім; друга тенденція – ситуація, коли одяг стає невід'ємною частиною людини, й в цих умовах виникає одна культурна пластика [2; 12].

Основою екологічного дизайну є одяг, виготовлений із застосуванням новітніх технологій, натуральних, екологічно безпечних матеріалів, що не шкодять здоров'ю та легко підлягають утилізації. Сировиною для такого одягу можуть бути тканини: бавовна, вовна, льон або бамбук. Але ці тканини повинні виготовлятися з сировини, вирощеної без використання пестицидів та додавання хімікатів і шкідливих речовин тощо. Проте, це може бути одяг, зроблений із тканин, для виробництва яких використовуються продукти вторинної переробки, наприклад, пластмаси [14; 23]. Хвиля еко-дизайну або екологічно безпечна мода, що останнім часом охопила світ, набуває виміру культуротворення й виступає одним із найпопулярніших fashion напрямів.

Отже, характерною рисою останніх років є НТР, що має значний вплив на соціокультурне життя людей, їх світогляд тощо. Філософи сучасності активізували пошук найбільш доцільного і адекватного аналізу явищ і протиріч НТР, пов'язаних із філософсько-світоглядними проблемами та діяльністю дизайнерів одягу ХХ-ХІХ ст. Для прогресу НТР і філософсько-світоглядної проблематики, що з цим пов'язана, характерне комплексне поєднання революційних і еволюційних змін, перетворень. Багато висунутих нині теорій і концепцій щодо розвитку і впливу НТР, пояснюють глибинні зміни в економічній і соціальній структурах. Філософсько-соціальні проблеми, що спричинені НТР пов'язані з:

- універсальністю і всеосяжністю НТП, що поширюється на усі галузі і сфери людської діяльності;
- динамікою розвитку науково-технічних перетворень: скороченням часу між відкриттям і впровадженням у виробництво, постійним застаріванням і оновленням тощо;
- зростанням наукоємного виробництва;
- економічним використанням сировини і трудових ресурсів тощо.

Філософсько-світоглядна орієнтація людини насамперед спрямована на осмислення нею свого місця і ролі в суспільстві та планеті, а також розуміння відповідальності за вчинки, правильний вибір напрямку діяльності тощо. Аби йти в ногу із часом і відповідати сучасним тенденціям, дизайнери повинні надихатися і звертатися не тільки до суто філософських, політичних чи економічних питань, але й фундаментальних досягнень провідних наукових напрямів – високих інформаційних технологій, генної інженерії, біотехнологій, нанотехнологій, нових технологій переробки та утилізації матеріалів, тканин тощо, адже усі ці сфери нині набувають великого значення у дизайні.

Джерельні приписи

1. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / Ролан Барт: Пер. с. фр. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. С.Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В.О. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – 517 с.
3. Еллюль Ж. Техніка, або виклик століття. Сучасна зарубіжна соціальна філософія: Хрестоматія / Ж.Еллюль. – К.: Либідь, 1996. – 396 с.
4. Ермилова Д.Ю. История домов моды: Уч. пос. для вузов / Д.Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2004. – 288 с.

5. Зедльмайр Х. Утрата середины / Х.Зедльмайр: Пер. с нем. С.Ванеяна. – М.: Прогресс – традиция, 2008. – 640 с.
6. Исаев В.Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры / В.Д. Исаев. – Луганск: Світлиця, 2000. – 188 с.
7. Карась А.Ф. Філософія Олександра Кульчицького // О.Кульчицький. Основи філософії і філософічних наук / А.Ф. Карась. – Мюнхен-Львів, 1995. – 297 с.
8. Ковриженко М. Креатив в рекламе / М.К. Ковриженко. – СПб.: Питер, 2004. – 253 с.
9. Козловський П. Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями: хрестоматія / П.Козловський. – К.: Ваклер, 1996. – 236 с.
10. Лармин О.В. Эстетический идеал и современность / О.В. Лармин. – М.: Педагогика, 1964. – 148 с.
11. Легенький Ю.Г. Система моды: культурология, эстетика / Ю.Г. Легенький, Л.П. Ткаченко. – К.: Легпромбытиздат, 1991. – 416 с.
12. Легенький Ю.Г. Філософія моди / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2008. – 374 с.
13. Мода и стиль: современная энциклопедия / Под ред. В.А. Вологодина. – М.: Аванта, 2002. – 482 с.
14. Морен Э. Утраченная парадигма: Природа человека / Эдгар Морен. – К.: КАРМЭ-СИНТО, 1995. – 222 с.
15. Нельсон Д. Проблемы дизайна / Д.Нельсон. – М.: 1971. – 413 с.
16. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф.Ніцше: Пер. з нім. – К.: Фоліо, 1993. – 379 с.
17. Суханцева В.К. Метафізика культури / В.К. Суханцева. – К.: Факт, 2006. – 368 с.
18. Ткаченко Л.П. Мода як естетичний феномен: автореф. дис... канд. філос. наук: спец. 09.00. 08 / Л.П. Ткаченко; Ін-т філософії ім. Г.Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.
19. Хесле В. Філософія и екологія / В.Хесле. – М.: Наука, 1993. – 287 с.
20. Шандренко О.М. Віртуальний світ моди от кутюр [Текст] / О.М. Шандренко // Мистецтвознавчі зап.: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2008. – № 14. – С. 143-150.
21. «Био аксесуари» [Інтернет ресурс]: Журнал об екологічно дружественном образе жизни для всех / Режим доступа: <http://megreen.org.ua>
22. «Текстиль здоровье и экологический дизайн» [Інтернет ресурс]: ТМ Росийские торговые марки / Режим доступа: <http://www.rustm.net>.
23. «Эко-платья Robin Barcus» [Інтернет ресурс] / Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru>.
24. Гелебар К. Проект «Экологически безопасная мода» [Электронный ресурс] / К.Гелебар / Режим доступа: <http://www.proobraz.ru>.
25. Байдаров Э.У. Влияние глобализации на культуру и ценности человека [Электрон. ресурс]: Credo New. Теор. филос. журнал / Э.У. Байдаров / Режим доступа: <http://www.orenburg.ru>.

Резюме

Досліджуються філософсько-світоглядні проблеми сучасного етапу НТР у контексті діяльності дизайнерів одягу ХХ-ХХІ ст. Визначається вплив НТР на світогляд та соціокультурне життя.

Ключові слова: мода, НТР, світогляд, соціокультурне життя, екологічний дизайн, стиль.

Summary

World philosophical-view problems of the modern stage of НТР in context of activity of designers of clothes of ХХ-ХХІ of century

In the article are probed philosophical and ideological problems of contemporary STR. The role and impact of scientific and technological revolution in ideology, social and cultural life.

Key words: fashion, STR, ideology, social and cultural life, ecological design, style.

Аннотация

Исследуются философско-мировоззренческие проблемы современного этапа НТР. Определяется роль и влияние НТР на мировоззрение и социокультурную жизнь.

Ключевые слова: мода, НТР, мировоззрение, социокультурная жизнь, экологический дизайн, стиль.

УДК 78(092)

С.О. Салдан

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЙ А.ШОПЕНГАУЕРА ТА Р.ШТАЙНЕРА

Рудольф Штайнер – видатний австрійський учений, філософ, педагог (засновник вальдорфської педагогіки), практик початку ХХ ст., який присвятив своє життя дослідженню різних галузей науки: філософії, фізики, математики, біології, медицини, мистецтва тощо. Він відомий також як засновник Духовної науки – антропософії.

Значна частина досліджень Р.Штайнера присвячена питанням онтології та гносеології мистецтва, зокрема музичного. Чому музичне мистецтво може промовляти до всіх людей? Чому воно впливає на людину, починаючи від раннього дитинства? Чому музика діє на людську душу якимось особливим чином? Ці та інші запитання, відповідь на які віддавна шукає людство, Р.Штайнер намагався знайти за допомогою антропософії. У своєму дослідженні він опирався на вчення провідного німецького філософа, представника ірраціоналізму А.Шопенгауера, філософська творчість якого вплинула на естетичну позицію музичних напрямів ХІХ-ХХ ст. (зокрема Р.Вагнера та його послідовників). Ірраціоналістична естетика високо цінувала творчо-спонукальні можливості музики, піднявши її на щабель метамистецтва.

Аналізу наукової спадщини Р.Штайнера, вивченню окремих площин його діяльності та естетичних аспектів педагогічних ідей присвячені праці Н.Абашкіної, О.Папач, О.Іонової, Л.Масол, А.Пінського. Певні спроби осмислити філософсько-естетичну сутність концепцій А.Шопенгауера робили М.Грот, А.Линченко, Ф.Паульсен. Ідейні ремінісценції філософії А.Шопенгауера, їх вплив на формування музикознавчих концепцій ХХ ст. розглянуто в працях Ю.Шабанової, І.Сірко.

Мета статті – обґрунтування походження, специфічного статусу музики, як виду мистецтва, у світосприйнятті Р.Штайнера та А.Шопенгауера.

Р.Штайнер вважав, що сучасна наука не може по суті зрозуміти природу музики, її особливе місце серед інших видів мистецтв, здатність впливати на усі сфери людського буття тощо. Ці питання мислитель розглядав із позиції антропософських ідей.

У своїх наукових працях Р.Штайнер, аналізуючи специфіку практично усіх видів мистецтва, зауважує виняткове місце у цій низці музики. Усі види мистецтва мають у реальному житті свій прообраз, наголошував філософ. Наприклад, скульптор, створюючи статую Зевса чи Аполлона наслідує ідеалізований узагальнений образ із реального життя. Це стосується й живопису. Музичне мистецтво розмовляє з людиною більш стихійним і безпосереднім чином. Воно захоплює і змушує реагувати людину, – хоче вона того чи ні. Від творів інших видів мистецтв можна відвести свою увагу, відносно ж музики – це зробити не так легко. Р.Штайнер зазначав, що провідна ідея в живописі – передача вражень від оточуючої дійсності. Таким самим чином і в поезії намагаються створити відображення дійсності. Але цю теорію, як зауважував філософ, неможливо застосувати до музичного мистецтва. Він підкреслював, що говорити: «я чую вухом музичний тон чи мелодію» – буде не зовсім вірно. «З допомогою використання доступних нині засобів, – що більше припасовані для розуміння зовнішнього світу, – не можна по суті зрозуміти музичне переживання. Тон, мелодія або гармонія переживається усією людиною в цілому» (*тут і далі переклад наш – С.С.*) [6; 121]. Р.Штайнер вважав, що тим філософом, який надав зрозуміле та близьке антропософії судження про музику, був саме А.Шопенгауер, який, – з'ясовуючи специфіку мистецтва в порівнянні з наукою взагалі і філософією зокрема, – вважав найбільш витонченим із мистецтв саме музику [5]. Світ, – згідно уявлень А.Шопенгауера, – виступає як результат діяльності невблаганної волі. Вона створює камінь, а потім з нього рослину і т.д. саме тому, що вона завжди відчуває невдоволеність. Таким

чином, в усьому живе туга за чимсь вищим, досконалішим. Однак, існують засоби, за допомогою яких, – на думку А.Шопенгауера, – людина може звільнитися від сліпої волі. І одним із цих засобів є мистецтво. Завдяки йому людина може уникнути невдоволення волі буттям. Геній, як творець мистецтва, – через призму песимістичного світогляду – перетворює художній твір на знаряддя проти «зла існування». На думку філософа, виключність музики полягає в тому, що вона не є відображенням ідей або ступенів об'єктивації волі, – на відміну від інших мистецтв, – а є висловлюванням самої волі. В цьому контексті музика стає безпосередньою об'єктивацією і відбитком самої волі, яка, в свою чергу, пред'являє нам існуючий світ через ідеї. Саме тому музичне мистецтво відрізняється від усіх інших видів сильнішою, швидшою та неухильною дією на людину. Р.Шопенгауер підкреслює думку про всезагальність музичної мови, її ясність, яка часто-густо випереджає мову розуму: «...музика пояснює нам глибинну сутність буття найбільш зрозумілою мовою, яка йде до самого серця і незрозуміла розуму» [2; 48]. Він розглядав музику як вияв Світової волі: вона могла б існувати, навіть як би світу зовсім не було, – чого не можна сказати про інші види мистецтва. «Музика, – якщо її розглядати як вираження світу, – є найбільш узагальненою мовою, яка навіть до всезагальності понять відноситься приблизно так само, як ці останні до окремих речей. Але її всезагальність у жодному разі не є порожньою всезагальністю абстракції; вона – зовсім іншого роду й пов'язана скрізь і завжди з ясною визначеністю» [4; 132].

Усі процеси, що відбуваються в людині, можна виразити за допомогою безлічі можливих мелодій, але «завжди у всезагальності однієї лише форми, без речовини, завжди тільки як щось «у собі», а не як явище, являючи немов таємну душу їх, без тіла». На відміну від усіх інших видів мистецтва, музика – це не явище, а безпосередня присутність волі. Тому музика щодо будь-якого явища – річ-у-собі. Отже, згідно А.Шопенгауера, людина, – будучи в інтимному наближенні до «речей в собі», – проникає в глибинну внутрішню сутність речей. «Людина в музиці відчуває себе близькою до самої суті речей, переживає глибоку сатисфакцію від музики» [6; 12]. Саме цей зв'язок між музикою й справжньою суттю всіх речей дозволяє пояснити, чому, коли якась сцена, подія супроводжуються вдало підбраною музикою, відчувається, що вона (музика) відкриває їхній таємний зміст, виступає як найбільш зрозумілий коментар. Виходячи з цього, А.Шопенгауер робить висновок, що світ – це втілена музика. Таким чином, музика пробуджує дух людини й дозволяє йому вийти за межі абстракцій, – будучи універсальнішою за будь-яке поняття і при цьому реальнішою й конкретнішою за будь-яке чуттєве переживання. Таким є перехід від чуттєвого досвіду до духовного. Якщо природа музики не зводиться до музичної тілесності, музичних емоцій і музичного мислення, то й природа людини – якщо вона здатна сприймати символічні образи музичних творів – не обмежується тілом і психікою. Людина – це ще й дух. Тільки тому вона може безпосередньо розуміти й переживати дух музики, оскільки подібне розуміється подібним. Тому, – підкреслював Р.Штайнер, – «... Р.Шопенгауер, виходячи із свого інстинктивного пізнання, надав музиці роль, здатну безпосередньо передавати сутність Космосу» [6; 12].

Р.Штайнер розвиває ці міркування А.Шопенгауера і вважав, що коли композитор працює над музичним твором, то сприймає волю природи і передає її в тій чи іншій послідовності музичних звуків, а, отже, проникає у внутрішню сутність речей. Оскільки музикант, – створюючи свої емоційні композиції, – не може щось наслідувати, то видобути мотиви музичного твору він повинен із своєї душі. Звідкіля ж вона черпає ці мотиви? Відповідь філософ знаходить в антропософській науці, яка є процесом розуміння і пізнання, і виникає в людини як «потреба серця». Її завдання полягає в тому, щоб дати не фрагментарне, а цілісне уявлення про істинну сутність людини. На думку Р.Штайнера, вона полягала в пізнанні прихованої закономірності «реально-духовного світу». В антропософському розумінні, людина – маленький космос, а космос – велика людина. Світ, природа, історія точно відображають людину, а людина поєднує в собі світ, природу та історію в мініатюрі. Розуміння цих процесів веде до гармонійного світосприймання та світовідношення людини.

Р.Штайнер звертає увагу на троїстий характер психіки людини, яка зумовлена станом її духу, тіла і душі. Людина, згідно тверджень Р.Штайнера, має не лише чуттєво видиме фізичне тіло, а й надчуттєві органи – ефірне, астральне тіло і «Я»-тіло, які взаємодіють між собою. Згідно антропософського світобачення, (невидимий) Вищий Духовний світ насичений багатством музичних тонів, які не чути фізичному вуху. Саме там людина може почути ці звуки і перенести їх у фізичний світ. Згідно Р.Штайнера, кожен раз, коли людина засинає, вона виходить своїм астральним тілом із фізичного. Тоді людина нехай несвідомо, але тим не менш живе в духовному світі. На душу те чи інше враження складають духовні звучання. Кожен ранок, прокидаючись, душа людини повертається із світу музичних сфер, і, – розстаючись з його милозвуччям, – вступає у фізичний світ. Душа вночі живе в потоках музичних тонів, вони є суттю і стихією, з яких, власне, створена вона сама. Там знаходиться її духовна батьківщина» [6; 15].

Музикант – творець-композитор – із духовного світу несвідомо черпає прообрази і переводить їх у фізичні музичні тони, ритм, гармонії і мелодії. Музика, що створюється у фізичному світі, є лише відображенням духовної дійсності, неначе є реальною тінню значно більш духовної музики Вищого Духовного світу. Слухаючи музику, людина живе в певнім відображенні своєї духовної батьківщини. Ось чому музика, вважав Р.Штайнер, глибоко діє і на найпростіші душі, оскільки й вони відчувають у музиці відзвук того, що пережито у Вищому Духовному світі. Для душі музичні тони – своя стихія, в якій вона, власне, рухається; так вона живе в певному світі, де більше не володарюють тілесні посередники відчуттів. Прообраз музики в Духовному. Коли людина чує музику, вона відчуває блаженство, тому що звуки гармонують із тим, що вона пережила у світі своєї духовної батьківщини. За Р.Штайнером, завдяки антропософії людина вже розумітиме, що говорили великі духовні представники людства, наприклад, Піфагор про «музику сфер» та про музику Сонця, яке здійснює свій кругообіг. Р.Штайнер нагадує також слова Гете в пролозі до «Фауста»: – «Сонце звучить віддавна» – які вважає далеко не порожньою фразою. А також «Труби», – про які згадує Іоан у своїм «Одкровенні» («Апокаліпсис»), – пояснює як певну реальність. Тому, на думку мислителя, музика впливає навіть на людей, які не знають музичної грамоти. Р.Штайнер зауважував вплив музики на стан душі людини й фізичне тіло, що нагадує вислови ще античних мислителів-піфагорійців, що вважали: «За допомогою музики можна впливати на душу: хороша музика може її покращити, а погана зіпсувати» [3; 73]. Такий вплив греки називали психагогією, або керуванням душі.

Особливим є погляд Р.Штайнера на музичні інструменти, які є, – на його думку, – наочним показником твердження, що музичне переживається усією людиною.

Він розглядав взаємозв'язок тричленності людини з тричленністю музики. Відповідно до цього *ритм* у музиці пов'язується з людською *волею* (ритмічні танцювальні рухи є вираженням волі). *Мелодія* поєднується з *мисленням* (коли треба повторити незнайому мелодію, спочатку її треба запам'ятати). *Гармонія* поєднується з *почуттям*. Ударні інструменти пов'язуються з волею; струнні – з почуттями; духові – з мисленням, а виконавець, граючи на них, тісно пов'язаний з мелодією. Окремо Р.Штайнер говорив про фортепіано, яке дещо не вписується у загальну картину. Три види інструментів (духові, струнні, ударні) існували з прадавніх часів, коли люди ще були здатні сприймати духовний світ і в звуках музичних інструментів намагалися зімітувати те, що переживали в духовному світі. На давніх малюнках можна побачити різноманітні струнні і духові інструменти, а з ударними людство зустрічається в кожній культурі. За Р.Штайнером, ці інструменти принесені з духовного світу. Фортепіано ж було штучно створено мисленням людини. Клавішний інструмент – це те, що виникло вже із матеріалістичного переживання музики. Тому фортепіано – інструмент, який, на його думку, зручніше всього використовувати для того, щоби пробуджувати музичне всередині матеріального світу.

Саме на ґрунті антропософських ідей Р.Штайнер створив педагогічну систему, яку згодом назвали вальдорфською, в якій музичне мистецтво тісно перепліталось з навчальним

процесом і відіграло гармонізуючу та розвиваючу функцію. Р.Штайнер дійшов висновку, що емоційно-естетичні параметри музики сприяють формуванню у людини відповідного світосприймання і світовідношення. Людина, чуючи музику, неначе сама стає скрипкою чи роялем, оскільки внутрішні ритми в неї відтворюють те, що звучить у грі музичного інструмента. Таким чином, музичне переживання виступає як урівноваження слухового сприйняття, ритму дихання й пульсування серця. Оскільки ритми закладені від народження, то гармонія музичного мистецтва відповідає природі сутності людини і неначе живить її впродовж усього життя.

Р.Штайнер поділяє думку А.Шопенгауера про те, що музичне мистецтво є способом переходу від чуттєвого досвіду до духовного. Спільним для обох філософів є і думка, що найвища мета мистецтва, музичного зокрема, полягає в звільненні душі від спричинених егоїзмом, страждань. Таким чином, вчення А.Шопенгауера вплинуло на формування погляду Р.Штайнера щодо особливої ролі музичного мистецтва як активізуючого чинника в духовному розвитку людини та надало нових імпульсів у становленні його антропософського світосприймання в цілому.

Джерельні приписи

1. Быховский Б.Э. Шопенгауэр / Б.Э. Быховский. – М.: Мысль, 1975. – 206 с.
2. Макаренко Г.Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г.Г. Макаренко. – К.: Факт, 2004. – 150 с.
3. Татаркевич В. Античная эстетика / В.Татаркевич. – М.: Мысль, 1977. – 328 с.
4. Фомина З.В. Онтология музыки / З.В. Фомина. – Саратов, 2005. – 88 с.
5. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А.Шопенгауэр. – М., 1992. – Собр. соч. – Т. 1. – 510 с.
6. Steiner R. Das Wesen des musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen / – Steiner R. Dornach / Schweiz, Rudolf Steiner vetrlag, 1989. – 192 с.

Резюме

Розглядається теорія походження, статус музичного мистецтва у філософських концепціях Р.Штайнера та А.Шопенгауера. На основі порівняння теорій робиться спроба виявити їхні спільні риси, розкрити вплив ідей А.Шопенгауера на музично-естетичні погляди Р.Штайнера в контексті його антропософської науки.

Ключові слова: музичне мистецтво, метамистецтво, музичний тон, антропософія, Р.Штайнер, А.Шопенгауер, Світова воля, Вищий Духовний світ.

Summary

Musical art in context of philosophical ideas and Schopenhauer and Stayner

The special status of music in philosophical concepts R.Steiner and A.Schopenhauer and also the theory of origin are reviewed in this article. A.Schopenhauer's ideas influencing on R.Steiner's music and aesthetic views in the context of his anthroposophist science and also their theory's similarities were attempted to discovery in this article by using comparing mentioned theories.

Key words: music art, metaart, musical tone, anthroposophy, R.Steiner, A.Schopenhauer, World will, Higher Spiritual world.

Аннотация

Рассматривается теория происхождения, статус музыкального искусства в философских концепциях Р.Штайнера и А.Шопенгауера. На основе сравнения теорий делается попытка обнаружить их общие черты, раскрыть влияние идей А.Шопенгауэра на музыкально эстетичные взгляды Р.Штайнера в контексте его антропософской науки.

Ключевые слова: музыкальное искусство, метаискусство, музыкальный тон, антропософия, Г.Штайнер, А.Шопенгауер, Мировая воля, Высший Духовный мир.

УДК 658.512.23+101.1

В.В. Сьомкін

ПРОБЛЕМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЕКОДИЗАЙНУ ЯК НАПРЯМУ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Проблеми актуалізації розвитку сучасних напрямів дизайн-діяльності передбачає теоретичне і методичне дослідження окремих перспективних напрямів дизайн-діяльності, що знайшло відображення в авторській монографії «Дизайн, тенденції та напрями розвитку». Публікації з цих питань реалізувалися в фахових виданнях в авторських НДР.

Метою статті є обґрунтування екодизайну як сучасного напрямку дизайн-діяльності, що актуалізується в сучасних умовах розвитку людства.

Якщо дизайн, як науково-проектна естетична діяльність, актуалізувався на хвилі розвитку промисловості, то екологічний дизайн, як різновид дизайну, як спеціальність галузі «Дизайн» почав формуватися в ті часи, коли людство відчуло загрозливі наслідки негативного впливу дій сучасної цивілізації на довкілля. Тобто актуалізація екодизайну реалізувалась на основі домінуючої екологічної свідомості та формування екологічної культури, відповідно, в рамках удосконалення проектною культури.

Техносфера, що створюється людством і наявність фактично некерованого технічного прогресу можуть стати найближчим часом причиною глобальної екологічної катастрофи, згубної для всього живого.

Подальше розширення екологічних глобальних проблем зумовлює і специфічні особливості сучасної соціально-екологічної ситуації, якій притаманне загострення на глобальному рівні протиріч у рамках взаємовідносин суспільства і природи.

По-перше, загально існуюча імовірність світової термоядерної катастрофи (насиченість країн атомними електростанціями, військові ядерні потенціали) ставить під загрозу не тільки реальність позитивного розвитку людства, але й існування природи в її формах, що історично склалися.

По-друге, масштаби людської діяльності охоплюють біосферу загалом і розповсюджуються в космічному просторі, посилюючи деградаційні зміни середовища життєдіяльності людства.

По-третє, природно-історичні протиріччя між продуктивними можливостями біосфери і зростанням суспільних потреб стають настільки великі, що для їх подолання потрібна цілеспрямована орієнтація науково-технічного потенціалу людства.

Тож глобальна соціально-екологічна проблема піддається остаточному вирішенню лише в історичній перспективі.

Виникнення глобальних проблем є свідченням того, що стихійний спосіб розвитку людства вичерпаний і стає небезпечним для людей, оскільки наростаючий техногенний тиск на біосферу здатний зруйнувати цю природну основу суспільства за лічені десятиріччя.

Екологічні проблеми в нашій країні тісно пов'язані і подібні проблемам, існуючим у розвинених країнах і країнах, що розвиваються. Існує ризик переростання регіональних екологічних конфліктів і криз у глобальні. Забруднення навколишнього середовища не знає меж і наша країна несе на собі важкий тягар від забруднень атмосфери і гідросфери.

Окреслимо інші проблеми, що знаходять відображення в змісті і напрямках формування екологічного дизайну.

Метою дизайну є приєднання продуктів техніки до техносфери, що розвивається, світу людської культури шляхом створення промислових виробів, комплексу речей, фрагментів предметного середовища, тим самим сприяти формуванню гармонійного предметного середовища для людини. Таким чином, виступаючи в творчому плані адвокатами споживача, дизайнери завжди орієнтуються на людину, її запити і потреби. У зв'язку з цим для дизайну привабливий такий напрям наукової екологічної діяльності, як екологія людини, що є новим науковим напрямом, мета якого забезпечити збереження і розвиток здоров'я людини в

умовах середовища його мешкання, що змінюється. Якщо різні напрями медицини починають займатися людиною після тих або інших порушень стану її здоров'я, то предметом екології людини є здорова людина і різні її популяції.

Ще в 70 роки ХХ сторіччя в багатьох розвинених країнах почалися дослідження екологічних проблем існування людини. Науково-теоретичні основи екології людини включають широке коло природних і гуманітарних досліджень у галузі психології, соціальної гігієни, санітарії, медичної географії, фізіологічних і біохімічних основ життєдіяльності людини.

Істотною передумовою формування і розвитку екологічного дизайну є еволюція екологічної свідомості, характер і рівень екологічної культури, що відображають суспільну свідомість відносно взаємовідношення суспільства з природою в конкретну історичну епоху.

Суспільна свідомість виступає компонентом духовної культури, реалізуючись у процесі здійснення, опредмечування своїх форм. Кожному типу екологічної культури відповідає специфічний спосіб відображення процесу взаємодії природи і суспільства в суспільній свідомості. Особа, що мешкає в певну історичну епоху, в тій або іншій мірі відображає екологічну культуру епохи. В екологічній культурі особистості відбивається процес особистого переосмислення екологічної свідомості епохи, тобто формується екологічний світогляд особистості в процесі оволодіння навичками практичної діяльності у тавленні до природи.

Екологічна культура – це певна програма, реалізована в діяльності, на основі якої суб'єкт будує свій історично конкретний процес взаємодії з природою.

У кожен епоху в процесі взаємодії суспільства з природою відбуваються зміни, що закріплюються в процесі формування нових програм екологічної діяльності.

Екологічна культура включає в себе екологічне знання, безпечні або навіть сприятливі для природної рівноваги технології діяльності, норми і цінності, навички поведінки, споглядання і почуття, що розповсюджуються на всю систему діяльності людей. Матеріальною основою екологічної культури є виробнича діяльність.

Таким чином «друга природа», техносфера, що штучно створюється людьми, повинна бути максимально узгоджена із законами розвитку початкової природи, з тим природним середовищем, в яке вона вписана.

Надбанням екологічної культури стає і наукова дисципліна, що формується в цей час, – соціальна екологія. Основи її були закладені ще В.Вернадським в його вченні про біосферу і ноосферу. Згідно з цим вченням біосфера являє унікальну систему з добре розвиненими процесами саморегуляції. Результат її організованості – підвищення життєздатності середовища для кожного виду живих істот. Про ступінь надійності біосфери говорить вже те, що вона зберігається як середовище життя протягом мільярдів років без видимого погіршення її стану з природних причин. Тільки діяльність людей, не узгоджена із законами збереження біосфери, за неповні 300 років індустріального розвитку поставила її на грань катастрофи.

У рамках проектної культури дизайн, як науково-проектна естетична діяльність, несе в собі лідируючі ознаки і знаменує новий рівень проектного мислення, коли в проектному образі речі, фрагменті середовища або моделі діяльності моделюється не тільки свідомість споживача, але значно більш широке ціле, в яке входить виробництво, економіка, ринок, культура, природне середовище і суспільство загалом, створене у всьому різноманітті його виявів на даному етапі соціально-культурного розвитку в контексті проблем, що вирішуються дизайнерами. Тому ставлення дизайнера до дійсності завжди повинне бути змістовним, що дозволяє вирішувати дизайнерські завдання, конкретний проектний процес через призму ідеального задуму, в якому він виражає в кінцевому результаті свою естетичну позицію, завжди спираючись на пріоритет людського чинника. У зв'язку з цим можна акцентувати увагу на наступному.

Аналіз техногенних аварій та катастроф свідчить, що серед множин чинників ризику провідним є людський. Помилка людини вважається найбільш поширеною причиною аварій та катастроф у складних технічних системах, таких, наприклад, як енергетика, хімічне виробництво, транспорт, де до 80% всіх аварій та катастроф пов'язані з помилкою людини. Тому розв'язання цих проблем у контексті людського чинника набуває сьогодні вирішального значення. Це означає, що будь-які поліпшення в цій галузі можуть суттєво вплинути на підвищення рівня безпеки населення, стійкості функціонування господарства та планетарної екологічної безпеки.

У поняття «людський чинник» включаються різнобічні елементи. Серед них поведінка людини та її працездатність; прийняття рішень, інші пізнавальні процеси; проектування; компоновка обладнання на робочому місці, засоби зв'язку і програми забезпечення комп'ютерів; карти, плани і документація; вдосконалення професійного відбору та навчання персоналу. Проблеми «людського чинника», як основи предмету організаційної соціології, упродовж багатьох десятиріч у нашій країні вивчалось не достатньо. За інерцією йому і зараз не приділяється необхідної уваги, про що, зокрема, свідчить і спрямованість доповідей на науково-технічній конференції «Основні напрями забезпечення безпеки населення та стійкості функціонування господарства України при загрозі виникнення природних та техногенних катастроф» (Київ, 1996).

Попередження нещасних випадків є на порядок більш заощадливим, ніж ліквідація їх наслідків. У першу чергу це стосується проблем, пов'язаних із життям та здоров'ям людини. Ця проблема лежить теж у полі зору дизайн-ергономічної діяльності в рамках функціонування екологічного дизайну при формуванні методології оцінки екологічного ризику об'єктів навколишнього середовища.

Дизайн-ергономічні та екологічні проблеми, поставлені вченими та спеціалістами з прийняття рішень, різноманітні. Їх зростання зумовлено потенційними масштабними збитками та загрозами існуванню людини й суспільства взагалі. Наявність потенційного пошкодження має загальне значення як для ергономічних, так і екологічних проблем. Деякі види пошкодження специфічні, подібно зміні клімату або зниження біорізноманіття; інші дуже загальні або близькі до цього, подібно впливу численних хімічних сполук на систему життєдіяльності. Проте за дією всіх цих чинників стоїть людина з її помилками під час проектування, виготовлення та експлуатації техніко-технологічних систем.

На часі зростає значення обґрунтованого проектування не тільки виробів, споруд, обладнання, але й організації праці та безперервної перепідготовки спеціалістів усіх рівнів із метою максимального урахування людського чинника як ймовірної причини виникнення загроз людині безпосередньо та через негативний вплив на середовище життєдіяльності. Наведемо декілька прикладів.

На 20% найбільш багатій частини населення планети припадає 83% світового доходу, а на частку інших 80% населення – лише 17%, причому на частку 20% найбіднішої частини населення світу – всього 1,4%. Розрив між 20% найбільш багатих і 20% найбідніших швидко росте (30:1 у 1960 р. і 60:1 у 1990 р.), що веде до відповідного наростання соціальної напруги як у середині країн, так і особливо між розвинутими країнами і такими, що розвиваються, все це може закінчитися глобальним соціальним вибухом. Щоб усунути відзначений диспаритет шляхом економічного підйому 4/5 світу до рівня 1/5 багатій частини населення, треба (якщо залишити прибуток багатій частини на тому ж рівні) збільшити дохід 4/5 населення в 20 разів. При нинішніх технологіях це вимагатиме відповідного росту споживання ресурсів планети. Населення планети росте в останні десятиліття швидко: 1920 р. – 2 млрд., 1993 р. – 5,6 млрд. і до 2030 р. очікується подвоєння нинішньої чисельності населення планети, причому ріст населення в частині світу, що розвивається, швидко випереджає ріст населення в розвинутій. До 2030 р. очікується, що в країнах, що розвиваються, буде жити 84% населення планети. Очевидно, що наведену вище оцінку росту споживання ресурсів для усунення диспаритету, тобто в 20 разів, необхідно щонайменше подвоїти. Можливість зміни

за 40 років технологій таким чином, щоб на одиницю продукції споживати в 40 разів менше природних ресурсів і енергії, важко уявити. А відтворення шляху економічного розвитку капіталістичних країн усім світом, що розвивається, призведе до вичерпання ресурсів і прискореного руйнування природи, у якій уже відбулися загрозово глобальні зміни.

Таким чином із розвитком промислового виробництва, насичення і перенасичення предметного середовища промисловою продукцією, тенденція до створення і виробництва комплексних і середовищних об'єктів істотно підвищила імовірність і значущість проектних і виробничих помилок із можливими відчутними негативними виявами для регіону і суспільства загалом. Цей факт сприяв формуванню методичних підходів, характерних для нового напрямку в дизайні – екологічного дизайну. На основі викладеного, до передумов формування екодизайну можна віднести:

- загальний загрозовий стан біосфери на даному етапі розвитку цивілізації;
- негативні, не завжди керовані, техногенні процеси і загальні характеристики перспектив розвитку промислового комплексу землі;
- рівень екологічної свідомості і культури;
- рівень проектної культури;
- становлення наукового напрямку – екологія людини;
- актуалізація наукового напрямку та етичної думки людства – біоетики;
- усвідомлення, що дизайну властива орієнтація на людину, коли ідея збереження природи, гармонії, органічної єдності людини з навколишнім середовищем є провідною установкою в дизайнерській діяльності;
- зростаюча роль екологічної свідомості в суспільстві, формуванні сучасної проектної культури загалом та методології дизайну, зокрема;
- розуміння, що екологічна проблематика, розглянута через екологічну свідомість і дизайнерські установки, втілюється в проектній культурі передусім у вигляді органічного включення продуктів промислового виробництва у навколишнє середовище, формування фрагментів предметного середовища і розробки моделей діяльності, що в найбільшій мірі відповідають запитам і потребам сучасної людини, оптимальним умовам її життєдіяльності.

Коло проблем екологічного дизайну постійно розширюється: процеси виробництва, розподілу, споживання товарів і утилізації відходів сприймаються вже як системний зв'язок щодо циклу створення та існування всіх об'єктів предметного середовища, на який дизайнер може певним чином вплинути своїми рішеннями. При цьому критерії охорони навколишнього середовища, економії невідновних природних ресурсів, екологічної безшкідливості технологій і самих виробів затверджуються як більш важливі, ніж економічні, функціональні і естетичні критерії. Питання про співвідношення користі і шкоди від продукту, що виробляється для системи загалом, можливість інтеграції продуктів в глобальну систему розглядаються як основні професійні орієнтири в роботі дизайнера.

Джерельні приписи

1. Дослідження та дизайн-ергономічне забезпечення формування виставково-ярмаркового середовища в Україні, еталонування кольорів та декоративно-захисних покриттів [Текст]: Звіт про НДР / НІД; кер. В.В. Сьомкін. – К., 1998. – 118 с.: іл.
2. Разработка дизайн-эргономических аспектов техногенной безопасности по решению вопросов охраны здоровья и экологии окружающей среды [Текст]: Отчет о НИР / НИД; рук. В.В. Семкин. – К., 1999. – 123 с.: ил.

Резюме

Обґрунтовані і актуалізовані умови формулювання екодизайну як сучасного напрямку дизайн-діяльності.

Ключові слова: екодизайн, екокультура, екоsvідомість.

Summary

Problems of actualization of design as a straight to design activity

A problem of actualisation of ecodesign as perspective direction of activity of design. Proved and the staticized conditions of the formulation of ecodesign as modern direction of activity of design.

Key words: ecodesign, ecoculture, ecoconsciousness.

Аннотация

Обоснованы и актуализированы условия формирования экодизайна как современного направления дизайн-деятельности.

Ключевые слова: экодизайн, экокультура, экосознание.

УДК 477.25.1

О.Грантовська

РИСИ АНТИЧНОГО СТИЛЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ

На початку ХХІ ст. спостерігається усе більша увага до грецької цивілізації. І це не випадково. Через осмислення грецької цивілізації сучасними поколіннями людей відбувається процес самопізнання. Звертання до своїх корінь, а точніше, до джерела розвитку відбувається циклічно, але щоразу виникає необхідність іншої інтерпретації спадщини античного світу залежно від тих потреб, які є актуальними в конкретний і історично певний період часу.

Якщо мати на увазі сучасний етап розвитку, то інтерес до грецької цивілізації – одна з найважливіших проблем сьогодення, що вимагає всебічного дослідження, оскільки має практичну значимість. З іншого боку – грецька цивілізація виступила і як універсальна цивілізація, оскільки в її надрах уперше виникла ідея «універсалізму», тобто ідея єдності людства, і оскільки вона мала, має й буде мати вплив і на розвиток складної світової цивілізації, і на розвиток регіональних, національно-культурних цивілізацій.

Зазначене актуально з погляду дослідження моди як соціокультурного і естетичного феномену, що стає структуроутворюючим витоком інновацій у європейській культурі. Більш того, мода теж трансформується, змінює свій імідж, що обумовлює непередбачені зміни в духовній та матеріальній культурі. Як системне явище, співмірне феномену творчості в його широкому світобудівному розумінні, мода потребує детального філософського аналізу.

Українська індустрія моди почала динамічно розвиватися лише після набуття Україною державної незалежності: з'явилася значна кількість будинків мод, започатковано український Тиждень моди, працює Українська палата моди, відбуваються фестивалі, мистецькі виставки, друкуються журнали мод. Тобто створено сучасну інфраструктуру, здатну забезпечити повноцінний розвиток цієї галузі. Проте вона ще не стала конкурентоспроможною навіть на внутрішньому ринку. Крім недостатності інвестицій у виробництво та відсутності кваліфікованих менеджерів і маркетологів, низьким є естетичний рівень продуктів вітчизняної індустрії моди.

В Україні, що більшу частину ХХ ст. перебувала у складі СРСР, моду пов'язували з марнотратством, негативними впливами капіталізму. В країні малорозвинені власні традиції «високого» шиття. Мода все ще не вважається мистецтвом. І зростання уваги до цього феномена серед вітчизняних дослідників відчувається лише останніми роками, зокрема у працях Л.Дихнич, Н.Камінської, Г.Куц, Ю.Легенького, М.Мельника, С.Нікуленко, Л.Ткаченко, Ю.Шестопалової та ін.

Значну увагу автори звертають на філософсько-естетичні та соціокультурні аспекти моди, художні особливості модного костюма різних часів, в тому числі й античності, специфіку виникнення та поширення модних тенденцій у соціумі. М.Мельник аналізує властивості модних образів, специфіку їх створення і функціонування у ХХ ст., простежує вплив мистецьких течій на їх пластично-декоративне вирішення, виявляє особливості прояву стилістичних ознак в художніх практиках моди, визначає художні прийоми і методи творчості в галузі моделювання костюма. Характеризуючи сучасний стан художнього моделювання в контексті світової індустрії моди, М.Мельник досліджує історичні аспекти наслідування модних віянь різних епох, побічно торкаючись і античних запозичень [6].

У дисертації Ю.Шестопалової, на основі вивчення наукових джерел, уперше у вітчизняній науці комплексно аналізується проблема людської краси (від античності до наших днів). Виявлено стильові зміни в західноєвропейській художній культурі кінця ХІХ – поч. ХХІ ст. та особливості їх впливу на еволюцію естетичного ідеалу в культурі України. При з'ясуванні особливостей об'єктивації естетичного ідеалу краси в дисертації відображено естетичний ідеал в традиціях моделювання сучасного українського одягу [9].

У дисертації Н.Вернигори здійснено аналіз історичного розвитку західноєвропейського естетичного ідеалу в його антропомічному вимірі з часів античності до початку ХХ ст. Виявлено конкретно-історичні стереотипізовані форми зовнішності людини, що визначалися ознаками прекрасного на етапах історичного розвитку в певних географічних межах та з'ясовано специфіку естетичного ідеалу тілесної краси, притаманної мистецтву періодів грецької класики, еллінізму, періоду Римської імперії, раннього, зрілого та пізнього середньовіччя, Відродження, XVII – початку ХХ ст. [1].

Разом із тим ще не здійснено всеохоплюючого мистецького аналізу, який давав би змогу простежити риси античності в сучасній українській моді, їх трансформацію в умовах сьогодення. Зазначеному аспекту цієї теми присвячується дана стаття.

Як відомо, костюм являє собою ансамбль, що складається з одягу, взуття, головного убору. Поряд із житлом, він є засобом захисту від впливів зовнішнього середовища. Це також і вид декоративно-прикладного мистецтва, де об'єктом творчості є людина. У створенні образного рішення костюма використовуються різні засоби: враховується архітектоніка, принципи симетрії, асиметрії, контраст, ритм. Береться до уваги масштабність, домірність одягу, його частин стосовно людини. Значення має матеріал: його фактура, колір, малюнок. На формування костюма впливають природно-географічний фактор, спосіб життя, релігійні подання, етичні та естетичні норми.

Античний костюм – зразок драпірованого одягу. Способи драпіровки були настільки майстерними, що із звичайного прямокутника виходили в результаті найрізноманітніші форми одягу. Причому, використовуючи певні секрети, древні греки могли з однієї вихідної форми отримувати кожного разу новий костюм. Форма одягу диктувалася, з одного боку, пластичними можливостями матеріалу, з іншої – естетичним ідеалом фігури тієї епохи. Костюм древніх греків відрізнявся пропорційністю, гармонійністю і врівноваженістю. До наших днів античний костюм залишається зразком драпірованого одягу. У сучасному костюмі драпіровані форми, створені з цілого некроеного клаптя, рідко використовуються як основний одяг. Зате поширено їх вживання у вигляді аксесуарів – хусток, шалей, палантинів, шарфів, які можуть драпіруватися на голові, шиї, стегнах, допомагаючи створювати цікаві костюмні композиції.

Культура Європейського Боспору формувалася під впливом еллінської й східної культур. Тут створено свої школи живопису, скульптури, побудовано безліч архітектурних споруджень, що відповідають смакам місцевого населення. До матеріальної культури належить й костюм. У ньому відбилися процеси, що відбуваються в культурі даного регіону.

У період Великої грецької колонізації, у першій пол. VI ст. до н.е., греки, жителі місцевості зі сприятливим кліматом, кинулися на північ, до землі, населеної «варварськими» племенами, з незвичайно холодними зимами. Грецький і скіфський костюми, що зробили вплив на формування боспорського костюма, мали різний підхід до моделювання. Грецький – огортав тіло, форма створювалася драпіруваннями. Його відрізняла чітка композиційна схема. Створювався образ величності простоти. Важливу роль грав світлотіньовий ефект гри складок. Цей костюм надавав фігурі стрункість, грацію й виключав квапливість. Дослідники відзначають низку особливостей у грецькому костюмі: закономірність, організованість, симетричність, доцільність.

На противагу грецькому, скіфський костюм відтворював форми тіла. Він не тільки захищав його носіїв від зовнішніх впливів середовища, а й відповідав способу життя кочівників, які проводили багато часу в сідлі в умовах суворого клімату. Куртка, штани, чоботи, башлик зі шкіри або волоку – найбільш підходящий костюмний комплект.

Т.Матковская вважає, що можна укласти уявлення про неприйняття еллінами й скіфами костюмів один одного. Це зрозуміло, тому що кожний з них склався в певному природно-географічному середовищі й був пов'язаний з різним способом життя, етичними та естетичними нормами. І, якщо греки тільки відверто сміялися, то скіфи були настроєні агресивно [5; 104]. Кліматичні умови мали вирішальне значення для формування костюма.

Тільки в утепленому одязі кочівників можна пережити сувору зиму східного Криму. Витончений же грецький одяг цілком придатний для літа: у виснажливу жару драпірований лляний костюм – єдиний порятунок.

Для створення одягу необхідний матеріал, виготовлений із сировини доступного й легкого в обробці, а також якісного. Великі торговельні зв'язки Боспору давали можливість підтримувати різноманітний асортимент тканин для одягу на будь-який смак і статок. Крім того, окремих видів сировини було в надлишку й на самому Європейському Боспорі. Є відомості, що в Пантікапеї одержало широкий розвиток вівчарство. Відомо також, що в Мілеті, метрополії Пантікапея, була особлива порода овець, вовна яких високо цінувалася на світовому ринку. Були поширені тканини рослинного походження. Це, насамперед, льон. Ляне волокно убирає вологу й швидко висихає. Натільна білизна з льону дає відчуття прохолоди влітку, а ті, що носять його взимку, менше переохолоджуються. Це полотно є зручним в обробці – добре відбілюється й легко фарбується.

Цілком можливе існування спеціальних майстерень із виготовлення тканин із рослинних волокон. Крім того, знахідки численних прясець, веретен, грузил для ткацьких верстатів у жіночих похованнях і на поселеннях вказують на поширення цього ремесла в домашніх умовах, для потреб родини.

Крім перерахованих матеріалів, вироблених із місцевої сировини, боспоряни користувалися й імпортованими. В.Гайдукевич згадує про тонкі грецькі тканини й про єгипетські шовки з витканими візерунками [3; 112-116].

У східнохристиянській традиції (Візантія, Київська Русь) давньоримські установки формотворення зберігаються майже без трансформацій упродовж тисячоліття. Від Київської Русі вільний крій сорочки, як і всіх її інших модифікацій, переживає століття, зберігається аж до початку XVII ст. У Київській Русі склався ідеал доброго молодця і красної дівчини, що мали струнку статуру, стрімку ходу. Костюм був надзвичайно декоративним, кольористим.

Спадкоємцем стилю одягу Київської Русі є український національний одяг, звичайно, трансформований у відповідності з культурно-історичними впливами модних настанов, природними реаліями історичного існування етносу тощо [8]. Що стосується новітніх тенденцій побутування і розвитку моди, то у радянські часи мода здебільшого акумулювалася в Будинках моделей. Так, 1944 р. у Києві створений перший у республіці та другий в СРСР (після московського) Будинки моделей одягу, до провідних спеціалістів якого належали Н.Лазовський, А.Мартиненко, А.Гладковська, Г.Мепен та ін. Останній славився як модельєр і конструктор, у костюмах якого відчувалося творче наслідування праць французьких художників – А.Куррежа, П.Кардена та Іва Сен-Лорана.

У 70-80-х рр. XX ст. у Києві відомими були майстри чоловічого одягу: В.Любимий, який здебільшого виконував замовлення для політичної еліти, і М.Воронін, що шив одяг для всіх, саме він став культовою фігурою української моди сьогодні. Як успішного підприємця, модельєра-конструктора чоловічого одягу слід відзначити одесита Г.Арбера. «Стовпом» вітчизняної легкої промисловості, який до сьогодні активно презентує себе є Будинки моделей «Хрещатик» – добра школа майстерності для багатьох знаних дизайнерів трикотажних виробів, серед яких А.Лисиця, О.Журба, О.Ткаченко та ін.

Лише на початку 1990-х років українська мода починає заявляти про себе. За роки незалежності в Україні з'явилися модельні агентства, що вийшли на високий професійний рівень і сприяють розвитку нових модних тенденцій в Україні і за її межами. Популярні агентства України: «Террі» (м. Одеса), «Ніка-models» (м. Харків), «Шарм» (м. Луганськ), «Pair models» (м. Запоріжжя), «Device-model» (м. Київ), «Марія» (м. Сімферополь) тощо. У Києві діє майже 15 модельних агентств різного масштабу, а в країні – понад 100 різних за формою утворення та професійним спрямуванням. Картотеки моделей містять від 50 до 250 осіб, тобто київський модельний ринок забезпечує співіснування порівняно маленьких та більших за розміром організацій. Авторитетом на Київському ринку користуються «Олег і Єва», «Лінія 12», молода агенція «Карін», «Монада-Київ-Берлін» (1995 р.), «Expo Models

Group» (1998 р.) та декілька ін. У такому напруженому та суперечливому житті активізується творчість художника-модельєра.

Саме з огляду на це, у дисертації О.Тканко костюм аналізується як синтетичний феномен саме постмодерної культури в системі декоративно-ужиткового мистецтва, простежуються його основні тенденції розвитку, виявляються художні вартості у творчості модельєрів, взаємозв'язки української моди зі світовою, прогнозуються перспективи розвитку української моди [7]. Утім, Л.Ткаченко вважає, що дискурс моди, як феномен культури, незмінно структурує свої формоутворення на основі базових механізмів культуротворчості – центрації (культурного механізму формування просторів усіх архаїчних культур), обміну цінностями (парадигма європейської культури, починаючи з античності) і трансценденції, характерно! для сучасної культури [8]. При цьому важливо, що детермінанти дискурсу моди типологічно інваріантні цим механізмам культуротворчості і репрезентують їх у порядку історичного генезису (центрація – перенесення цінностей, трансценденція), а детермінативи дискурсу моди навпаки демонструють зворотний порядок [4; 44-46]. Мода тут демонструє безмежний поліморфізм, мінливість, спорадичність формоутворень. На підтвердження останньої тези слід наголосити, що одне з провідних місць нині посідає античний стиль, що гармоніює з українським колоритом. Одяг у такому стилі можна вдягати не тільки для особливих свят.

Нашиті квіти, мереживо, драпіровка, делікатні деталі – важливі елементи суконь. Також не обійшлося без повернення античного світу в сьогодення. Сукні через одне плече в грецькому стилі з драпіркою – на піку моди. А ще, за словами дизайнерів, модним цього сезону є одяг із морськими мотивами, синій, темно-синій з елементами білого, сірий з ледь помітним вкрапленням блідо-рожевого. Все має бути жіночно, легко і плавно. Зараз одяг має не тільки підкреслювати принади фігури, але й демонструвати індивідуальність. В ролі аксесуарів користуються популярністю довгий широкий шарф у тон сукні із такої ж тканини, сумочка-ридикюль, легкий макіяж.

На створення нової колекції надихнула антична Греція Ірину Каравай. Стародавня культура, грецькі міфи та Боги, сонце, фантазії. Саме такі образи домінували у весняно-літній колекції від модельєра Каравай. Вона експериментує з кроєм, фактурами та матеріалами. Для втілення античного образу дизайнер обирає трикотаж, органзу, бавовну, шовк та вовну. Доповненням є сандалії з золотавими монетами, шкіряні браслети з металевими квадратними заклепками, кентаври й пегаси у декорі. Ця колекція для сміливих і впевнених жінок. Серед речей must have – сукні з кишнями, майки з багатошаровими складками та спідниці трохи вище колін. Жінка, вдягнена у вбрання від І.Каравай, відчуває споріднення з грецькою природою, її історією та міфами [2; 3].

Серед базових концептуальних засад творчих розробок київських художників-модельєрів виділено Л.Пустовіт, за якою зберігається репутація творця концептуальної моди, простих одягових форм, чітких конструктивних ліній, нечисленних деталей, обмеженої колірної гами. Саме національній тематиці особливу увагу приділяє художниця у колекціях останніх років. С.Бизов позиціонує себе найреспектабельнішим модельєром в Україні. Він – один із засновників і організаторів фестивалів «Сезонів моди», а також учасник більшості з них.

У творчості названих митців антична тематика набула оригінального тлумачення, що було неодноразово продемонстровано на українських Тижнях Моди, які наближаються до світових традиційних Fashion Weeks. За 10 років свого існування «Сезони моди» піднялися на неабиякий рівень організації самої моди, постановки показів, якості одягу. З вбрання, виробленого з памперсів, який створив О.Залевський років із десять тому, український fashion наблизився до вбрання завтрашнього дня від того ж О.Залевського, К.Марченко, Е.Насирова.

Таким чином, аналіз трансформації рис античного стилю в сучасній українській моді, їх пристосування до умов сьогодення дає змогу зробити висновок про актуальність естетичних

принципів побудови античного костюма навіть у сучасних умовах. Зазначене простежується у розвитку «високої моди», яка має на меті концептуальні вирішення іміджу, а не задоволення утилітарних потреб. Завдяки впливу античних рис трансформується пластично-декоративне вирішення сучасного костюма, набувають оригінальності стилістичні прояви художніх практик моди, модернізуються традиційні художні прийоми у сфері моделювання одягу.

Джерельні приписи

1. Вернигора Н.М. Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в західноєвропейській культурі: автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 / Н.М. Вернигора; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 19 с.
2. Владимирова Н. Все вище і вище, і вище. Дизайнери відкрили модні секрети півріччя / Н.Владимирова // Українська столиця. – 2007. – 19 жовтня.
3. Гайдукевич В.Ф. Боспорское царство / В.Ф. Гайдукевич. – М.-Л. Изд-во АН СССР, 1949. – 624 с.
4. Легенький Ю.Г. Культурология изображения. Опыт композиционного синтеза / Ю.Г. Легенький. – К.: ГАЛЛУ, 1995. – 411 с.
5. Матковская Т.А. Мужской костюм Европейского Боспора первых веков н.э. (по материалам керченского лапидария) / Т.А. Матковская // Боспорские исследования. – Симферополь, 2001. – Вып. 1. – С. 101-136.
6. Мельник М.Т. Мода в контексті художніх практик ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 / М.Т. Мельник; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2008. – 19 с.
7. Тканко О.Д. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – поч. ХХІ ст.: тенденції, школи, національна специфіка: автореф. дис...канд. мистецтв.: спец. 17.00.06 / О.Д. Тканко; Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2009. – 16 с.
8. Ткаченко Л.П. Дизайн і мода / Л.П. Ткаченко // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Вип. 14. – К., 2006. – С. 104-110.
9. Шестопалова Ю.А. Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ століття): автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 / Ю.А. Шестопалова; Київ. нац. ун-т культ. і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.

Резюме

Аналізуються особливості трансформації рис античності в сучасній українській моді, їх пристосування до умов сьогодення.

Ключові слова: культура, грецька цивілізація, античність, мода, індустрія моди, дизайн, одяг, костюм, стиль.

Summary

The lines of the antique style in the modern Ukrainian fashion

The features of the transformation of the antique style in the modern Ukrainian fashion, its adaptation to the present conditions are analyzed in the article.

Key words: culture, Greek civilization, antiquity, fashion, fashion industry, design, clothes, suit, style.

Аннотация

Анализируются особенности трансформации античного стиля в современной украинской моде, его приспособление к условиям настоящего.

Ключевые слова: культура, греческая цивилизация, античность, мода, индустрия моды, дизайн, одежда, костюм, стиль.

УДК 786.6

Д.П. Тименко

ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КЛАВІРОВИХ ТЕМПЕРАЦІЙ XVIII СТ.

Апелювання художньої практики сучасності до історичного спадку постійно живить інтерес до мистецтва минулого. Все частіше зустрічаються не лише стилістичні запозичення, але і пряме цитування творів майстрів різних епох і країн. Це обумовлює актуальність глибокого дослідження елементів музичної виразності у контексті історичного розвитку звукової естетики.

Епоха романтизму першою висунула поняття історизму у ставленні до мистецтва минулого. При цьому домінуючим залишалося становище «митця» із закріпленим за ним правом на певне «свавілля» у творчості. Тож, коли музика Й.С. Баха відкрилася заново Шуманом та Мендельсоном, її було не лише виконано, але і розшифровано, ґрунтуючись на художньо-естетичних засадах XIX ст. Крім того, специфіка виконавства на сучасних інструментах вимагала змін не тільки в оркеструванні, але й гармонізації, часовій структуризації та артикуляції тощо. Із збільшенням інтересу, а з ним допитливості, і не в малій мірі зважаючи на складність відтворення клавірної музики Й.С. Баха на фортепіано та інших сучасних інструментах, ідея використання історичних інструментів або їх копій стала актуальною для виконання зазначеного репертуару. Оскільки звучання музики Баха значно відмінне на клавесині, клавикорді або органі, ніж на фортепіано, особливості історичних інструментів змушують виконавця застосовувати специфічне фразування, орнаментику, динаміку, техніку тощо. Це, в свою чергу, лише сприяє глибокому вираженню авторського задуму засобами, властивими епосі написання. Ідея, що старовинна звукова естетика і сонористика можуть бути цікавими сучасникам навіть без оновлення, у повній мірі відображується на всіх аспектах клавірного виконавства.

Цикл прелюдій і фуг «Добре темперований клавір», створений Бахом у 1722 р., добре відомий усім шанувальникам музики. Але питання винесеної Бахом у назву твору «доброї темперції» і досі залишалося предметом дискусій музикантів і науковців. До питання про старовинні темперції, і зокрема Баха, у своїх роботах зверталось багато науковців, серед яких Н.Арнонкур, О.Майкапар, А.Мілка, А.Швейцер. На жаль, нам було відомо зовсім небагато, переважно опосередкованих свідчень самого Баха та його сучасників, щодо темперції, якою він користувався. Зокрема, Фрідріх Вільгельм Марпурґ зазначає: «Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmal erzahlet wie der berühmte Joh. Seb. Bach ihn, während der Zeit seines bey demselben genossenen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers ubertragen, und wie dieser Meister ausdrücklich von ihm verlanget, alle gro?en Terzen scharf zu machen» [9; 126] «Пан Кірнбергер мені та іншим багаторазово розповідав, як під час уроків, якими він насолоджувався, відомий Й.С.Бах настроював свій клавесин, і як вражаючи цей майстер усі великі терції настроював гостріше» (переклад Д.Т.)

Наведене засвідчує хіба те, що Бах усі великі терції настроював «гостріше», але чи були вони всі однаково «загострені» чи по-різному, із цього свідчення з'ясувати неможливо. Тим не менш, часто зустрічаємося з твердженням, що Йоганн Себастьян Бах користувався саме рівномірною темперцією. Навіть зараз у музичному середовищі побутує думка, що «Йоганн Себастьян Бах палко пропаґандував рівномірну темперцію, написавши з цією метою свою знамениту збірку прелюдій та фуг, яку назвав: «Добре темперований клавір». Стандартизація музики засобом введення рівномірно темперованого строю, звичайно, як і будь-яка інша стандартизація, є величезним досягненням» [2; 74].

Аби погодитись чи спростувати твердження, наведене вище, слід з'ясувати, що є темперція. Чи насправді «Добра темперція» Й.С. Баха означала рівномірну та чи є рівномірне темперування універсальним у здатності відобразити музичну естетику всіх епох і країн? Чи є взагалі можливим досягнення акустично чистого строю на інструментах із фіксованою звуковисотністю, зокрема клавірних музичних інструментах.

У перекладі з латини **темперація** означає – правильне співвідношення або вірна пропорція. Найдавніші відомі нам грецькі звукоряди були побудовані на квартових і октавних ходах, а для отримання інтервалів октави і квінти було достатньо змінити довжину струни у певній пропорції: октава – ? довжини струни, кварта – $\frac{3}{4}$, а квінта – $\frac{2}{3}$. Оскільки частоти звуків зворотно пропорційні довжині частин струн (або труб), що звучать, то для древнішого звукоряду, покладеного, за легендою, в основу строю арфи Орфея, існує ряд інтервальних коефіцієнтів, для знаходження частот за частотою основного тону (до), коефіцієнт якого дорівнює 1: 1 – до ; $\frac{4}{3}$ – фа ; $\frac{3}{2}$ – соль ; 2 – до^1 . Скориставшись основними інтервалами – квінтою та октавою, можна розширити отриманий звукоряд: 1 – до ; ре – $\frac{9}{8}$; $\frac{4}{3}$ – фа ; $\frac{3}{2}$ – соль ; сі-бемоль – $\frac{16}{9}$; 2 – до^1 . У цьому звукоряді наявні інтервали прима, секунда, кварта, квінта, мала септима та октава. Наступні ходи квінтами дають можливість отримати велику терцію і велику сексту. Ця звукова система була відома філософам школи Піфагора (V-VI ст. до н.е.). Але на практиці, вибудовуючи ходи акустично чистими квінтами та октавами, одержуємо значення, відмінне майже на $\frac{1}{8}$ тону для тієї ж самої ноти. Тобто стрій не замикається. Ця величина розходження строю отримала назву піфагорової коми, а сам стрій – піфагорійський. До недоліку цієї звукової системи часто відносять своєрідне звучання терції, що має надто велику кількість коливань. З іншого боку, піфагорійська система у монодійній музиці звучить дуже гарно і переконливо, як зазначає Н.Арнокур [1; 53], «подібно до піфагорійської терції, розміщеної в мелодійній лінії». Почергові відрізки основної гами дали початок грецьким ладам, які, зрештою, сформували модуси (*modi*), церковні лади середньовіччя. Піфагорові система зберігалася і за часів розвитку багатоголосся, доки воно спиралося на октави, кварта і квінти.

Основою наступної, середньотонової звукової системи, що домінувала на клавірах до середини XVII ст., а вживаною була і на початку XVII ст., є акустично чисті великі терції, що утворюються за рахунок інших інтервалів. Відтак для досягнення чистоти терцій, усі квінти потрібно значно звузити. Це унеможливило енгармонійні зміни, оскільки кожен звук має лише одне значення. Назва середньотонової походить від того, що великі терції в ньому діляться рівно посередині, на відміну від обертонового ряду, де діє пропорція 8 : 9 : 10. Саме ця назва вперше згадується у середині XVIII ст. Р.Смітом «Гармонії, або філософія музичних звуків» (R.Smith. *Harmonics or the philosophy of musical sounds*. 1759). Раніше для позначення цієї системи використовувалися назви «*soni medii*» за Фольяно та «*mezano*» за Царліно [4; 36].

Варто зауважити і на іншому підході до вирішення зазначеної проблеми – застосування звукових систем із багаточисельним поділом. Такі системи використовуються в інструментах, де кількість клавіш у октаві перевищує 12. Вони тісно пов'язані з ренесансною ідеєю повернення до античних грецьких модусів, де були вживані чвертьтони. Починаючи із середини XVI ст. італійські клавіри, нерідко, оснащувалися додатковими клавішами. Деякі твори були написані спеціально для «*sembalo chromatico*» – хроматичного клавесину, інструменту, що мав 19 клавіш у кожній октаві. Відомо, що такі інструменти будувалися і у Відні. А у придворній церкві міста Грац у 1600 році було встановлено орган із хроматичними клавіатурами, пізніше, у 1649 р., подібний інструмент встановлено і в каплиці собору міста Бріксен (Південний Тіроль). Слід згадати, що Флорентійський майстер Нігетті, учень Фрескобальді, створив інструмент із 31 клавішею в октаві. Один із таких інструментів, названих архічембали «*archsembali*», збудований для Інсбрукського двору, було перевезено до Відня, де він пізніше зник. Однак, фортепіанний майстер Кенніке набув популярності, сконструювавши 1796 р. піано-форте, 31-тонова клавіатура котрого була подібна до конструкції Нігетті [7; 342-347].

Далі постало питання про звукову систему замкненого типу, що дозволяла би використовувати усі тональності. Основний принцип замкнених темперацій – різниця у настроюванні мажорних терцій: приміром терції $\text{фа} - \text{ля}$, $\text{до} - \text{мі}$, $\text{соль} - \text{сі}$, $\text{ре} - \text{фа}$ дієз настроювалися чистіше (були меншими) за інші терції. Відповідно і квінти розрізнялися за

строєм. Розвиток систем темперацій впродовж XVI-XVII ст., пов'язаних із поняттям «добра темперація» було спрямовано на збільшення кількості вживаних тональностей. Найбільше поширення здобули ідеї німецького музиканта та теоретика А.Веркмайстера (Andreas Werkmeister). Серед створених ним систем поширення отримала третя, у котрій немає жодної чистої терції, натомість багато чистих квінт. Найкраща терція *до – мі* складається з 3-х темперованих квінт, зменшених на чверть піфагорової коми та однієї чистої квінти *ля – мі*. Як відомо, ще до відвідання Й.С. Бахом Любеку Д.Букстехуде доручив Веркмайстеру здійснити перенастроювання органу Марієнкірхи [4; 23-25].

У середині XVIII ст. особливої популярності, завдячуючи своїй зручності, набувають системи учня Й.С. Баха – Й.Ф. Кірнбергера (Johann Philipp Kirnberger). Найбільш пізній – III тип темперації Кірнбергера з'явився у 1779 р., як відповідь на лист Форкеля. У цій звуковій системі синтонічна комма розподіляється між чотирма квінтами, похідними від терції *до – мі*. Інші 7 квінт є акустично чистими, а квінта *фа дієз – до дієз* є меншою чистою на схізму. Характерним у цій системі є звучання терцій, що різняться від акустично чистої до піфагорійської, чим визначають особливості кожної тональності.

Серед італійських «добрих темперацій» варто відзначити системи Тартіні-Валотті (Tartini-Valotti, 1755), в котрій піфагорійська кома розподілялася між шістьма квінтами та систама А.Баркі (Barci 1802), що розподіляла синтонічну кому на шість частин за рахунок зменшення квінт.

Добре відомий музикантам і науковцям автограф титульної сторінки I тому «Добре темперованого клавіру» Баха зберігав чимало часу таємницю. Недавнє відкриття Б.Лемана (Bradley Lehman) надало фундаментального стимулу дослідженню проблеми звукової системи, якою користався Бах. Б.Леман припустив, що спіраль, зображена Бахом на горі титульної сторінки, насправді і є схемою «доброї темперації». Тепер можна лише дивуватися, чому музиканти і науковці впродовж століть не могли побачити зображення звукової схеми в орнаменті із позначеною літерою С, що поєднує заголовок «Добре темперований клавір». На цій схемі бачимо зображення одинадцяти квінт, які читаються з ліва на право у розташуванні *фа – ля дієз*. Усвідомивши це, музикант одразу зверне увагу на те, що перші п'ять інтервалів прикрашені кількома витками, а далі йдуть три звичайні інтервали (*мі – сі – фа дієз – до дієз*) та три інтервали, прикрашені одним завитком (*до дієз – соль дієз – мі дієз – ля дієз*). Початок та завершення залишається без додаткових позначок, тобто *ля дієз – фа*, що є закриттям квінтового кола.



Таким чином, Леман припускає, що перші п'ять квінт зменшені на $\frac{1}{6}$ піфагорової коми, а останні три на $\frac{1}{12}$ піфагорової коми. Але малоімовірним таке тлумачення вважає швейцарський учений і музикант Б.Біллетер (Bernhard Billeter), наводячи наступні аргументи [5; 19]:

- вимірювання здійснювалися дещо пізніше, і лише математично орієнтованими музичними-теоретиками як Найдхардт (Neidhardt) (1724 р. та 1732 р.) і Валотті (Vallotti) (починаючи з 1742 р.);
- інтервали надто складно настроювати на слух, у той час як Бах завжди здійснював настройку без допомоги шкали монохорда;
- дванадцята квінта *ля дієз – фа*, якою закривається квінтове коло, за настроювання $\frac{1}{12}$ піфагорової коми стає занадто великою.

Хоча тлумачення Лемана не призводить до надмірного збільшення великої терції (її нерівність все ж таки менша від піфагорійської терції), при застосуванні на клавірині вона є на межі припустимого при звучанні у мажорному тризвукі. Навіть акустично чисті терції *до – мі* та *фа – ля* такими вже не є. Тепер «брудні» терції знаходяться не лише у найвіддаленіших від мажору тональностях (сі мажор, фа дієз мажор та до дієз мажор, що було типовим для більшості темперацій XVIII ст.), але в терції *мі – соль дієз*, що є домінантою у ля мажорі та ля мінорі, що зустрічається доволі часто.

Цікаве припущення зробив французький клавіринний майстер Е.Жобін (Emil Jobin), пропонуючи читати лівий початок спіралі як позначення ноти *фа* (*f*), аналогічно до позначення звуковисотності органних труб, що робилися німецькими органними майстрами [10]. Це зміщує вже розглянуту нами схему на квінту за годинниковою стрілкою по квінтовому колу. Тоді п'ять значно зменшених квінт починатимуться не від *фа*, а від *до*. Це матиме ще кращий практичний результат, оскільки звучання розширеної терції *мі – соль дієз* буде значно «спокійнішим».

Цікавим є дослідження теологічного підґрунтя темперації, адже у XVI-XVII ст. велике значення мала теорія пропорцій, що ґрунтувалася і на шкалі обертонів, як співвідношенні частот коливань натурального звукоряду. Згідно із цією теорією, котру не варто відносити до офіційних тлумачень церкви, кожний інтервал або співзвуччя за допомогою чисел визначалось відповідно основного тону співвідношенням 1:2:4:8:16. Цей числовий ряд символізує порядок, усталений Богом. Все, що більше наближене до основного тону, вважається більш досконалим. Віддалені числа та складні пропорції є відображенням «хаосу та недосконалості». Пропорції наближені до центру відповідають консонансам: 2:3 – квінта, 3:4 – кварта, 4:5 – велика терція. Досконалою вважалася пропорція, що ґрунтувалася на основному тоні 4:5:6 і утворювала мажорний тризвук. Цій пропорції надавався зміст досконалої гармонії, тому вона символізувала Святу Трійцю. Натомість, мінорний тризвук, що мав числову пропорцію 10:12:15, не пов'язаний з тоном, та значно віддалений від центру, вважався недосконалим [6; 127].

Звернемося ще раз до роботи Веркмйстера «Paradoxal-Discourse», де він розкриває значення впливу теології на «Добре темперування»: «Вже понад століття поширена помилка, зроблена музикантами відносно темперацій, оскільки вони вважали, що всі терції повинні було бути чистими, а всі квінти повинні бути відмінними на чверть коми: ця помилка вкоренилася настільки сильно, що деякі покладали своє життя, заради її ствердження. Це, однак, абсолютна неправда, помилковість якої легко може бути доведена, використовуючи монохорд, квінтове коло, і, нарешті, за допомогою слуху. Справді, якщо всі квінти відмінні на чверть коми, то проходячи квінтовим колом, останній інтервал буде занадто низьким, більш ніж на 2 коми. Так само ці містики говорять: «квінти, що відмінні на ? коми, змушені нести тягар, у той час як терції вважаються чистими з цієї причини», так це в тому, що багато християн до цих пір приділяють занадто багато уваги Духові Христа, що представлений у числах 2 і 3, або і алегоричною квінтою, наполягаючи на потребі залишити їх незмінними у

природному стані, в якому вони є...» [6; 131] (переклад Д.Т.).

Проаналізувавши факти, наведені вище, стає зрозумілим, що звукові системи і температури є невід'ємними елементами звукової виразності у музичному виконавстві і розглядати їх доцільно у контексті художньої естетики відповідних країн та історичних епох. Розвиток систем настроювання клавірних інструментів знаходився у взаємозалежності від розвитку музичного мистецтва, а окремі типи температур відповідали певному художньому стилю. Відсутність серед десятків, а може і сотні температур, однієї універсальної, здатної задовольнити звукоестетичні потреби музики усіх епох, навряд чи слід вважати недоліком. Малоімовірно слід вважати, що Й.С. Бах користувався рівномірною температурою, хоча теоретичні засади цієї звукової системи йому були відомі. А твердження, що метою створення «Добре темперованого клавіру» була популяризація рівномірної температури є помилковим. Без сумніву, для виконання «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха потрібна замкнена температура, у якій знайдено прийнятне для слухового сприйняття співвідношення коливань в інтервалах та акордах та наявна можливість використовувати усі тональності, що залишають свій особливий сонористичний характер й звукову виразність. Попри дискусії, що ведуться довкола особливостей розшифровки зображення на титульній сторінці автографу «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, не викликає сумнівів що це і є схема звукової системи, що її пропонує сам Бах.

Джерельні приписи

1. Гарнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н.Гарнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 182 с.
2. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя / Н.Шерман. – М., 1964. – 120 с.
3. Bach, Johann Sebastian. Das Wohltemperierte Clavier, 1722, Titelblatt des Autograph. Staatsbibliothek zu Berlin – Preu?ischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. Bach. – P. 415.
4. Billeter, Bernhard. Anweisung zum Stimmen von Tasteninstrumenten. Merseburger, 1989. – S. 40.
5. Billeter, Bernhard. Zur «Wohltemperirten» Stimmung von Johann Sebastian Bach. – Ars Organi 56, 2008, H. 1. – S. 18-21.
6. Donahue Thomas. A guide to musical temperament. – Scarecrow Press, 2005. – 229 p.
7. Gillespie, John. Five centuries of keyboard music. Dover edition 1972. – 463 p.
8. Lehman, Bradley. Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone. Early. – Music 33, 2005. – 211-231 p.
9. Marpurg, Friedrich Wilhelm. Versuch uber die musikalische Temperatur. Breslau 1776. – S. 213.
10. <http://www.clavecin-en-france.org>, Doc.# 5, 28 Okt / 6 Nov. 2005.

Резюме

Розглядаються проблеми європейських звукових систем, досліджується питання «Доброї температури» Й.С. Баха у контексті звукової естетики клавірної музики XVIII ст.

Ключові слова: європейські звукові системи; старовинні температури; «Добра температура» Йоганна Себастьяна Баха; клавірна музика XVIII ст.

Summary

Forming of European instrumental temperaments of XVIII of century

The article describes the problems of European music temperaments, the «Well temperament» of Johann Sebastian Bach in the context of sound aesthetics of keyboard music of XVIII cent.

Key words: European music temperaments; Historical temperaments; the «Well temperament» of Johann Sebastian Bach; Keyboard music of XVIII cent.

Аннотація

Рассматриваются проблемы европейских звуковых систем, в частности «Хорошо темперированного клавира» Й.С. Баха в контексте звуковой эстетики клавирной музыки XVIII ст.

Ключевые слова: европейские звуковые системы, темперации, «Хорошая темперация» Й.С. Баха в контексте звуковой эстетики клавирной музыки XVIII ст.

УДК 78.421

С.С. Соланський

ВИКОНАВСЬКА РЕЦЕПЦІЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА У ЛЬВІВСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ

Клавірні твори Й.С. Баха відіграють важливу роль у професійному становленні музикантів, супроводжуючи усі етапи їх навчання: від самих початків до завершення студій у ВНЗ. Незважаючи на значну часову дистанцію, яка відділяє від їх появи, вони є актуальними у сучасному музичному просторі. Підтвердженням цього служать їх виконання на провідних світових концертних сценах, конкурсах, програми міжнародних теле- та радіоканалів, широкий вибір записів, численні нотні видання. Твори Й.С. Баха фігурують в обов'язковій програмі багатьох міжнародних інструментальних конкурсів.

Попри те, що дослідження різних аспектів львівської фортепіанної школи потрапило в коло наукових зацікавлень Н.Кашкадамової, К.Колесси, Л.Мазепи, Т.Старух, Г.Блажкевич-Брилинської, Х.Чаплін, О.Катрич, О.Пилатюк, Л.Садової, Т.Мілодан, З.Жмуркевич, З.Лабанців-Попко, О.Дітчук та ін., проблемі виконавського дискурсу клавірних творів Й.С. Баха у ній не було відведено глибшого інтересу.

Метою пропонованої статті є спроба визначити місце клавірних творів Й.С. Баха крізь призму виконавської рецепції у львівській фортепіанній школі.

Констатується полікультурність формування львівської фортепіанної школи. Її фундаторами були молодший син В.А. Моцарта – Франц Ксавер Моцарт (*Mozart*) (1791-1844 рр.), який в історію Львова увійшов як авторитетний педагог, композитор та організатор культурного життя, а також учень Ф.Шопена – Кароль Мікулі (*Mikuli*) (1819-1897 рр.).

У Львові перехрещуються піаністичні традиції різноманітних шкіл: віденської, польської, чеської, російської (її московської та ленінградської гілок), київської. Головним представником чеської школи був Вілем Курц; московську гілку російської фортепіанної школи репрезентували Людмила Уманська та Всеволод Задерацький, ленінградську – Костянтин Донченко, а київську – Олександр Ейдельман.

Важливе місце бахівські клавірні твори посідали в репертуарі видатного чеського піаніста-педагога **Вілема Курца** (*Kurz*) (1872-1945 рр.), чия діяльність вплинула на розвиток львівської піаністики. У 1895 р. його виконання творів Й.С. Баха на міжнародному конкурсі А.Рубінштейна в Берліні відзначене членом журі, італійським піаністом, композитором і педагогом Феруччо Бузоні (*Busoni*) (1866-1924 р.) «рішуче кращим від усіх» [4; 40]. Варто зазначити, що Ф.Бузоні був одним із найпалкіших пропагандистів творчості німецького композитора, відомим редактором та транскриптором його творів, а Й.С. Баха та Ф.Ліста він образно називав «альфою та омегою» фортепіанного мистецтва, його «основою та вершиною» [2; 51].

20 років викладацької діяльності В.Курца пов'язані зі Львовом, де з 1898 р. він був професором консерваторії Галицького Музичного Товариства. За багаторічну працю на педагогічній ниві В.Курц випрацював власну педагогічну систему, що ґрунтувалась на засадах чеської фортепіанної школи. В аспекті педрепертуару В.Курц продовжив традиції своїх чеських вчителів – Якуба Віргіла Гольфельда (*Holfeld*) (1835-1920 рр.) та Йозефа Прокша (*Proksch*) (1794-1864 рр.). Вони базувались на творах Й.С.Баха, віденських класиків і романтиків, при цьому репертуар перманентно розширювався, охоплюючи як твори майстрів XVII ст., так і опуси сучасних композиторів. За обсягом творів, виконуваних студентами В.Курца, такий репертуар вважався одним із найпрогресивніших на той час у Європі.

Твори Й.С. Баха посідали чільне місце в репертуарі студентів В.Курца, які за роки навчання опановували їх у значній кількості. Серед учнів В.Курца – чимало видатних українських піаністів: В.Барвінський, Т.Шухевич, Р.Савицький, А.Рудницький, Д.Задор;

музиканти польського, єврейського і чеського походження. Одна з його учениць, В.Швіглікова ще в 50-х роках із великим успіхом виконала в Чехії I том «ДТК» [7; 147].

М.Кузьмін у праці «Забуті сторінки музичного життя Києва» (К., 1972) вказує на одну особливість педагогічного репертуару фортепіанного класу Київського музучилища др. пол. XIX ст.: поруч із творами віденських класиків тут фігурують численні композиції романтиків. Натомість твори Й.С. Баха у цьому досить розлогому списку відсутні, як і пласт докласицистичної музики [3; 202]. Слід згадати, що на початку XX ст. завдяки зусиллям відомого теоретика, піаніста і композитора Б.Яворського (1877-1942 рр.) твори Й.С. Баха були включені до навчальної програми у фортепіанних класах Київської консерваторії. Твори Й.С. Баха були присутніми у концертному репертуарі багатьох галицьких піаністів: В.Божейко, С.Дністрянської, Л.Колесси, А.Рудницького, Д.Гординської-Каранович, Р.Савицького, Г.Левицької та ін. Звичайно, не завжди виконувались оригінальні твори німецького композитора, його музика часто з концертної естради лунала у вигляді фортепіанних транскрипцій (Ф.Ліста, Ф.Бузоні, К.Таузіга та ін.). На початку XX ст. В.Витвицький (1905-1999 рр.) писав, що в Галичині «справжнє відродження переживає особливо музика Йогана Себастьяна Баха, і то не тільки в середовищі професійних музик, а й у широких колах музиколубів» [1; 189].

Вагому увагу бахівським композиціям приділяв відомий піаніст і композитор **Василь Барвінський** (1888-1963 рр.), який по фортепіано, крім В.Курца, навчався в музичній школі у К.Мікулі, у Празькій консерваторії в В.Гольфельда та ін. На формування педагогічних принципів В.Барвінського, як і В.Курца, найбільшою мірою вплинули його чеські наставники. Триголосні інвенції Й.С. Баха, поряд з етюдами К.Черні, фантазією В.А. Моцарта, п'єсами Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Ф.Шопена, М.Лисенка та ін., входили до обов'язкового репертуарного мінімуму у навчанні молодих піаністів. Велику увагу при виконанні інвенцій Й.С.Баха митець звертав на розвиток поліфонічного мислення піаніста: «Тему грати *f*, прочі голоси *p* (тільки наразі для виділення теми)... Перехід з 2-3 сторінку видвинути середній голос – права тихче... В повільнім темпі дуже уважати на точне ведення 2 голосся одною рукою – видержувати лежачі ноти» [7; 209, 217].

У творах Й.С. Баха В.Барвінський педаль радив використовувати в основному для тембрального збагачення, вона має бути достатньо делікатною, щоб у протилежному випадку не спричинити значні зміни у звучанні фактури [7; 217]. Піаністичні ідеали, зокрема й щодо виконання творів Й.С. Баха, В.Барвінський прищепив учням: Р.Савицькому, Д.Гординській-Каранович, О.Пясецькій-Процишин, О.Криштальському, М.Крушельницькій, Ірині та Марії Крих, І.Негребецькій, Д.Герасимович, Н.Кашкадамовій, О.Созанській та ін.

Важливе місце твори Й.С. Баха посідали у виконавському доробку **Леопольда Мюнцера** (*Munzer*) (1901-1943 рр.), поряд із композиціями В.А. Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена та ін. Він із 1928 р. очолював фортепіанну кафедру львівської Консерваторії Галицького Музичного Товариства, а в 1939-1941 роках – кафедру спеціального фортепіано Львівської державної консерваторії. Зі слів його учня, О.Криштальського, в педагогічному репертуарі Л.Мюнцер творам Й.С. Баха приділяв значну увагу вже з перших занять для досягнення «партитурного», барвистого звучання інструменту [4; 93-94].

У довоєнному Львові, 4 лют. 1932 р. у виконанні студентів класу Л.Мюнцера відбувся концерт із бахівською програмою: у I відділі виконувались сольні клавірні твори композитора – три прелюдії та фуги, Чакона, Хроматична фантазія і fuga, Токата та fuga *C-dur* (всі твори за редакцією Ф.Бузоні), в II відділі концерту прозвучали Концерт *d-moll* для одного та Концерт *a-moll* для чотирьох клавірів (оркестром диригував Адам Солтис) [6; 91].

Особливу роль творах Й.С. Баха у виконавській та педагогічній діяльності відводив **Олександр Ейдельман** (*Eydelman*) (1902-1995 рр.), творча біографія якого поділяється на київський, львівський та нью-йоркський періоди. 27 років (1950-1977 рр.) митець провів у Львові, завоювавши реноме високошанованого професора Львівської консерваторії та Музичної школи-десятирічки. Констатується створення у Львові О.Ейдельманом власної

фортепіанної школи; він виховав плеяду піаністів, яка згодом стала осердям фортепіанної кафедри Львівської консерваторії (Музичної академії) вщерть до сьогодні. Серед його учнів (понад 100) – М.Крих-Угляр, Л.Крих, Т.Старух, А.Пушкар-Задерацька, О.Качева, К.Колесса, Л.Білинська, П.Юрженко, В.Вайцнер, Н.Кашкадамова, Х.Гумецька, Т.Слюсар й ін.

Ще під час навчання в Київській консерваторії по класу фортепіано в М.Домбровського і Ф.Блуменфельда (1863-1931 рр.), приватних студій в Генріха Нейгауза (1888-1964 рр.), клавірні твори Й.С.Баха стали складовою піаністичного репертуару О.Ейдельмана. Хоральні прелюдії він часто виконував у транскрипціях Ф.Бузоні. За спогадами П.Юрженка, Олександр Лазарович віддавав перевагу творам Й.С. Баха за редакцією Ф.Бузоні, бо в них йому імпонувало органне мислення та відсутність надто мінливої динаміки, як у Муджеліні [6; 46].

Твори німецького композитора зайняли особливе місце в педагогічній діяльності О.Ейдельмана, вони були неодмінно присутніми в програмі кожного студента. У Львові вихованці його класу неодноразово грали твори Й.С. Баха: на Вечорі токат німецького композитора (Г.Сотникова-Гумецька *d-moll*, Ізя Шойхетман *e-moll*, О.Груздєва *f-moll*, О.Сосновська *c-moll*), в 1964 р. відбувся концерт із творів Й.С. Баха за участю З.Цукер та Л.Спірягіної, остання в рамках підготовки до конкурсу Й.С. Баха дала також сольний концерт з бахівською програмою [6; 125]. Масштабним проектом стало виконання класом О.Ейдельмана циклу «ДТК» – I тому в 1957-1958 навчальному році, II тому – в 1958-59 рр.. Кожен том виконувався в програмі одного вечора силами 8 студентів по три прелюдії та фуґи. За спогадами К.Колесси, яка в цих концертах розпочинала II відділ, на заході в грудні 1957 р. був присутній В.Барвінський, який щойно повернувся з Сибіру. Йому були близькими «стилістично-інтерпретаційні підходи» О.Ейдельмана до бахівської клавірної спадщини й припала до душі його ідея повного виконання «ДТК» [6; 90-91].

У роботі над творами Й.С. Баха О.Ейдельман величезну увагу приділяв педалізації. Свідченням неабиякого інтересу до цього питання є прочитана ним у Львові лекція «Педалізація у творах Й.С. Баха». Не будучи прихильником безпедального виконання клавірної музики німецького композитора, він радив користуватись педаллю доволі скупю. За словами Т.Старух, «твори Баха слід проробити за голосами правильною аплікатурою і домогтися легато у кожному голосі. Вимагалось знати фуґу напам'ять за окремими голосами» [6; 54].

Міркується, що у питанні надання переваги інтерпретації тому чи іншому піаністу можна зробити істотні висновки. За спогадами учнів О.Ейдельмана – Н.Кашкадамової та В.Вайцнер, у трактуванні творів Й.С.Баха їх педагогу імпонувало виконання Едвіна Фішера, хоча у згадках його вихованців фігурує ще одне прізвище видатного інтерпретатора творів німецького композитора – Глена Гулда, але вже з цілком іншою оцінкою. Тлумачення канадійця не було надто близьким для О.Ейдельмана [6; 148-149]. В.Вайцнер слушно пояснила близькість для її вчителя манери Е.Фішера у питанні трактування творів Й.С.Баха перевагою в обидвох романтичного стилю виконання [6; 166], з підкресленою емоційністю, безпосереднім самовиявленням, подекуди імпровізаційністю, індивідуальною своєрідністю, які поєднуються з прагненням до делікатного звукового нюансування, співучого звуку, вишуканого фразування.

Це дає підстави вважати О.Ейдельмана представником романтичного піаністичного напряму, манера гри якого вирізнялася натхненністю, переконливою самобутністю, темповим рубато, кантіленністю, витонченими тембровими фарбами, при строгій продуманості форми та досконалій віртуозності. У зв'язку з цим, у педагогічній системі О.Ейдельмана провідними виявились принципи романтичної фортепіанної педагогіки, з їх акцентом на емоційній площині, розвитку яскравого образно-художнього мислення музиканта, його творчої індивідуальності, увага до наспівного звучання інструменту.

Особливим до музики Й.С. Баха було ставлення *Олега Криштальського* (1930-2010 рр.), одного з «патріархів» львівської фортепіанної школи, в піаністичній школі якого гармонійно поєдналися як західноєвропейські (завдяки педагогам Р.Савицькому, Л.Мюнцеру, Г.Левицькій, В.Барвінському), так і східноєвропейські традиції (студії у класах Л.Уманської, С.Фейнберга, приватні заняття у Г.Нейгауза та Я.Мільштейна).

Клавірні твори Й.С. Баха посіли одне з чільних місць у творчій біографії піаніста, він ставився до них з пієтетом. За словами Т.Старух, музику Й.С. Баха О.Криштальський грав із глибоким розумінням стилю і характеру, розкриваючи логіку побудови та доносячи до своїх численних шанувальників її образно-емоційну сферу, «ясність, простоту і мудрість» [8; 41]. Зазвичай, твори Й.С. Баха звучали на початку концертних виступів піаніста, географія яких була широкою. Зокрема, твори Й.С. Баха О.Криштальський виконував на сольних концертах у Львівській філармонії (жовтень, 1954; травень, 1972; грудень, 1986), Малій залі Московської консерваторії (червень, 1958), Єревані (лютий, 1967), Залі ім. Лисенка в Києві (травень, 1970), Краснодарській філармонії (вересень-жовтень, 1971), містах України та Росії, під час гастрольних турне по Німеччині (серпень, 1961), Сибіру (вересень, 1963), Чехословаччині (червень, 1968), Кавказу (жовтень, 1969), Грузії (грудень, 1974), Польщі (квітень, 1976), Беларусі (лютий, 1986) та ін. У 1984-1985 рр. піаніст підготував програму до 300-річчя від дня народження Й.С. Баха, з якою виступав під час гастрольних поїздок до Росії (березень, 1984, Москва (Зала Будинку вчених), Смоленськ, Калуга, Обнінськ, Брянськ), Беларусі (лютий, 1985, Ліда, Гродно), Камчатки (березень, 1985, Магадан, Томськ, Кемерово, Барнаул).

Композиції Й.С. Баха в різнобічному репертуарі О.Криштальського можна поділити на дві групи: він виконував як оригінальні твори композитора – 12 прелюдій та фуг із I тому «ДТК», Партіти №№ 1, 2; Дві токати *c-moll* і *e-moll*, Концерт *d-moll* (за Б.Марчелло, записаний у фонд республіканського та всесоюзного радіо), Італійський концерт та ін., так і транскрипції – в обробці Ф.Бузоні Органну токату *C-dur*; Органну токату, інтермецо та фугу; Токату і Фугу; в обробці С.Фейнберга – Шість хоральних прелюдій.

Ось як Рада Лисенко відгукнулася на виступ О.Криштальського в Київській філармонії 1983 р.: «...цікавим було співставлення двох творів Баха – Токати мі-мінор з осучасненим Бахом, тобто Бахом ХХ століття в бузонівській транскрипції Органної прелюдії, адажіо і фуґи До-мажор. Велика майстерність О.Криштальського проявила себе в прийомах звукової виразності від імітації клавесинної музики, де специфічний дотик до клавіш разом із надзвичайно тонкою педалізацією дає відчуття вібрації бездемферної струни (Токата мі-мінор) до стихії органного різнометрового (мануального) звучання регістрових фарб, динамічних і агогічних співставлень в побудові музичного матеріалу бузонівської транскрипції твору Баха. Відмічаємо також, що всі стильові засоби, використані піаністом, дали великий ефект в побудові цілісності форми і в одному, і в другому випадкові, завдяки великій емоційності і виконавському розмахові піаніста» [8; 37-38]. Творчість німецького композитора була також у фокусі наукових зацікавлень піаніста, який ще під час навчання в аспірантурі Московської консерваторії під керівництвом С.Фейнберга студіював клавірну поліфонію Й.С. Баха. О.Криштальський є автором статті «С.Є. Фейнберг. Про інтерпретацію прелюдій і фуг із «Добре темперованого клавіру»», де подаються міркування піаніста з пропозиціями щодо подолання виконавських труднощів.

Примітно, що творчість німецького композитора була надзвичайно важливою як для С.Фейнберга, так і для його аспіранта О.Криштальського. За спогадами останнього, коли С.Фейнберг помітив його особливий інтерес до композицій Й.С. Баха, то звернув увагу на розуміння та оволодіння складної бахівської поліфонії, при виконанні якої, на думку О.Криштальського, має панувати «простота, ясність та інтелектуалізм» [8, 23]. При виконанні поліфонії О.Криштальський акцентував на тому, що увага піаніста має бути звернена до підкреслення графічності та рельєфності ліній. Його випускниця, Т.Воробкевич згадує, що в роботі над клавірними творами Й.С. Баха спочатку потрібно було проінтонувати

лінію кожного голосу задля створення в кінцевому результаті «мережива поліфонічної тканини», прискіпливо проаналізувати засоби артикуляції, агогіки, туше, продумати тембральне звучання твору [5; 46]. Піаніст надзвичайно вдумливо підходив до питання звукодобування, яке диференціювалось залежно від епохи та стилю композитора: «...у клавесиністів і Баха є цілком інший стиль, спосіб звукодобування, артикуляції, аніж у романтиків чи віденських класиків. Там музика більш клавесинно-клавікордна, там нема ще того співучого фортепіано. Музика більш прозора, місцями більше органа і клавесинна, аніж фортепіанна» [9; 17]. Щодо використання педалі у поліфонічній музиці, то піаніст наводив вислів Ф.Бузони: «У Баха повинна бути така педаль, що її не чути». Педаль у Баха повинна тільки допомагати поліфонії. Вона не носить барвистий і звукообразальний характер. Вона є допоміжною для поєднання ліній, поєднання фраз» [9; 19]. На думку піаніста, для розуміння клавірних творів Й.С. Баха вкрай важливими є, крім професійного вміння, ще й ґрунтовні знання історії музики, теорії та поліфонії, інакше виконання може перетворитись на «дилетантсько формальне озвучування тексту» [9; 26]. Криштальський-педагог звертав увагу на побудову форми у творах німецького композитора.

До сучасних виконавців бахівської музики належить **Олег Жук** (1963 р.), який після закінчення фортепіанного факультету Львівської консерваторії веде курс спецфортепіано в Львівському музучилищі ім. С.Людкевича. Паралельно проводить активну концертну діяльність, в центрі якої – виконання клавірних творів Й.С. Баха, в рамках монографічних концертів він загравав всі сюїти та інвенції композитора. О.Жук провів низку лекцій-концертів, присвячених інтерпретації музики Й.С. Баха, Л.Бетовена, Ф.Шопена, є учасником фестивалю «*Bach-Fest*» у Сумах.

Як видно з вищенаведеного, клавірні твори Й.С. Баха посідають вагоме місце як в концертному репертуарі львівських піаністів минулого й сучасності, так і навчальному процесі ЛНМА ім. М.Лисенка. Домінуюча тривалий час романтична традиція виконання цих композицій гармонійно поєднується з сучасним виконавським підходом до цих творів.

Джерельні приписи

1. Витвицький В. Музичними шляхами: Спогади / Василь Витвицький. – Едмонтон: Сучасність, 1989. – 217 с.
2. Коган Г. Ферруччо Бузони / Г.Коган. – М.: Сов. композитор, 1971. – 232 с.
3. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / Микола Кузьмін. – К.: Муз. Україна, 1972. – 223 с.
4. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини / Зіновія Лабанців-Попко. – Львів, 2008. – 224 с.
5. Криштальський О. Спогади. Статті. Матеріали: До 70-річчя від дня народження / Упор. Н.Кашкадамова. – Львів: Місіонер, 2000. – 150 с.
6. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю / Впор. та ред. Н.Кашкадамової, Т.Мілодан. – Львів: БаК, 2006. – 224 с.
7. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца / Людмила Садова. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 272 с.
8. Старух Т. Олег Криштальський / Тереса Старух. – Львів: ВМІ ім. М.Лисенка, 2000. – 64 с.
9. Тетерюк Ю. Педагогічні принципи професора Олега Криштальського: Магістерська робота / Юлія Тетерюк. – Львів, 2006. – 66 с.

Резюме

Розглядається проблема виконання клавірних творів Й.С. Баха в Львівській фортепіанній школі, аналізується діяльність найкращих інтерпретаторів бахівської музики.

Ключові слова: Й.С. Бах, клавір, виконання, твір, фортепіанна школа, інструмент, педагогічна традиція.

Summary

Performing reception of J.S. Bach's clavier compositions in Lviv piano school

The article considers the problem of performing J.S. Bach's clavier compositions in Lviv piano school. Creative activity of the most famous interpreters of J.S. Bach's music is analyzed.

Key words: J.S. Bach, clavier, performance, composition, piano school, instrument, pedagogic tradition.

Аннотация

Рассматривается проблема исполнения клавирных произведений Й.С. Баха во Львовской фортепианной школе, анализируется деятельность интерпретаторов баховской музыки.

Ключевые слова: Й.С. Бах, клавир, исполнение, произведение, фортепианная школа.

УДК 78.27

О.Б. Величко

**ІСТОРИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ «ДОСВІД ГРУНТОВНОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ»
(VERSUCHE GRUNDLISCHE VIOLINSCHULE AUSPURG: GEDRUCK BEI JOHAN
JACOB LOTTER, 1756. – 264 S.) ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА ЯК ДЖЕРЕЛО
ФОРМУВАННЯ ЕРУДИЦІЇ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ**

Тема, з огляду на історичні і наукові джерела, є вельми актуальною і дає можливість глибшого аналізу музичного життя та дослідження еволюції давніх струнних інструментів.

Постать педагога і музиканта Леопольда Моцарта, знаходиться в центрі наукових інтересів українських музикознавців, зокрема проф. кафедри скрипки ЛНМА ім. М.Лисенка – Колбіна Д.П., який вказує на визначальну роль Л.Моцарта у формуванні музичного світогляду сина Вольфганга Амадея, що суголосне з музично-естетичними принципами методичної праці.

Метою розвідки є висвітлення маловідомих фактів із праці, що дають широкий простір для підготовки музиканта-виконавця. Це знаходилося в руслі просвітницького руху, який зобов'язував до пошуку глибокої правди і професійних знань.

Зупинимося на її розділі – «Спроба короткого нарису історії музики».

Автор занурюється у давню історію і стверджує, що Бог дав першій людині можливості віднайти таїнства такого феномену, як музика. Адам чув спів птахів, шум вітру і це давало можливість наблизитися до музичних відчуттів. Утім, Святе Письмо вважає Юбала батьком музики, який пережив Вселенський Потоп і згодом повернувся до древніх єгиптян, євреїв, греків, що вдосконалили музичне мистецтво, а потім передали його римлянам та іншим народам [3; 19].

Музикознавець К.Розеншільд у підручнику «Історія зарубіжної музики» у розділі «Музика в Єгипті» наголошує, що з II тисячоліття до н. е. активно розвивалося музичне мистецтво в оточенні фараонів, існували музичні ансамблі співаків й інструменталістів, навіть збереглося зображення хорového співу на картині, де співають сидячи і плескають у такт. На думку музикознавця, головним жанром були пісні-гімни на честь фараонів. Єгиптяни грали на дугових і кутових арфах, лютнях, поперечних флейтах, подвійних гобоях. Найбільшого розвитку здобула гра на художньо розписаній арфі, особливо в ансамблях. Це мистецтво зафіксоване на багатьох рельєфах і художніх розписах. Струни арф виготовляли з великого пальмового волокна, вони мали ніжний і співучий звук, про це свідчить знаменита пісня арфіста – одне із досягнень давньоєгипетської поезії. Згодом єгипетське царство занепало, а його місце посіла грецька культура в особах музичних теоретиків – Птоломея, Евкліда і Дідіма.

Л.Моцарт стверджував, що у часи Лабана та Якова музику використовували як супровід певних дійств та прославляли кумирів. Лабан говорить Якову: «Чому ти утік проти моєї волі і не кажучи мені нічого, не дав мені можливості провести Тебе у супроводі радості та співів, з бубнами та цїтарами?» [3; 19].

Відомі також пісні Марії, з якими вона разом з іншими жінками переправлялася через Червоне море, акомпануючи собі на цїтарі [3; 19]. Святе Письмо зазначає, що Мойсей наказував грати двом трубам; тут також згадується гра труб левітів, за допомогою якої було зруйновано місто Ієрихон [2; 19]. Є відомості про музичні дійства, влаштовані Давидом, а те, що у його час було чимало музичних інструментів, зрозуміло з текстів псалмів [3; 19]. Пророки використовували музику як супровід власних пророкувань, зокрема Саул дає свідчення цього [3; 19]. Отже те, що найдревнішими музикантами, після євреїв, були давні греки, не викликає сумнівів.

К.Розеншільд у вищезгаданому підручнику, в розділі «Музика Палестини» підтверджує думку Л.Моцарта і описує музичну культуру Близького Сходу.

Повну картину музичного життя з II тис. до н. е. розкриває давньоюдейський релігійний епос легенди «Старого заповіту». Там йдеться про пісні, танці, процесії з музикою, переважно релігійного характеру; це пояснюється змістом і ідеями «Старого заповіту». Серед пісенних жанрів особливий вплив мали псалми. Їх творцем називають царя Давида, постать якого цікавила композиторів починаючи від епохи Відродження й до наших днів (О.Лассо, Р.Шуман, А.Онеггер) та ін. Релігійно-поетична лірика 150 Давидових псалмів збереглася в текстах Псалтиря. Щодо втраченої музики псалмів, то вона, на думку К.Розеншльда, виникла з фольклору.

Псалмодія являла собою співучий речитатив із патетичними інтонаціями, місцями орнаментально прикрашених мистецькою вокалізацією, що виконувалися соло або з хором. Згадуються весільні пісні, що склали основу «Пісні пісень» царя Соломона. Мелос у тих часах ґрунтувався на пентатоніці. Пізніше, в Юдеї, поширення набули діатонічні лади, близькі давньогрецьким, про це свідчать античні письменники.

За складом музика залишалася одноголосною; хори розділялися на півхори (антифонний спів), що виконували мелодії в унісон. Юдеї мали свої інструменти: ліри кіннор, срібні труби – хососри, баранячі роги – шофар (знаменита ерихонська труба), сопілки халіль, мідні тарілки шалишим або кімвали, які згадуються в Біблії. В Юдеї любили музику; хорами і кімвалами зустрічали воїнів після битви, під музику танцювали; вона була задіяна під час релігійних обрядів, коли пророки віщували майбутнє. Славився музикою і співом храм Соломона; священники, як правило, були музикантами (царі – пророки Саул, Давид, Соломон описані в «Старому Заповіті»).

На думку Л.Моцарта, у розвитку музичного мистецтва не відбувалося жодних змін аж до часів Піфагора: він став першим, хто визначив співвідношення музичних тонів. До цього його підштовхнув випадок: перебуваючи у кузні, Піфагор встановив співвідношення відмінностей звуків удару молота та його ваги. Згодом він провів дослід із двома струнами і тягарцями, встановив звучання октави, потім квінти, кварта. Цього було достатньо, щоб змінити уяву про музику, створити інструмент із багатьма струнами. Однак незабаром розпочалася словесна суперечка: оскільки за Піфагором (343 до н.е.) прийшов Арісторен (362 до н.е.) із Тарента, учень Аристотеля. Піфагор все вимірював пропорціями і розрахунками, а Арісторен оцінював лише на слух, тому виникла довготривала суперечка: «Розум і слух рівноправні». Дане компромісне рішення приписують Птоломею (285-247 рр. до н.е.). Однак вченню Піфагора у Греції надавалася перевага протягом 500-600 років; його прихильників у Греції називали «каноніками», а послідовників Арісторена – «гармоніками».

Як стверджує Б.Штейнпресс, Піфагор і його учні звернули увагу на фізичну природу звуків і виявили закони музичної акустики. Школа Піфагора опрацювала вчення про «Музику рухомих сфер». В основі Всесвіту знаходилося музичне начало, а в комбінації тонів – гармонія природи. Проблемами музики цікавилися видатні філософи: Геракліт, Демокрит, Платон і найвідоміший філософ античності – Аристотель. Вони опрацювали основи музичної естетики – науки про природу і властивості музики, створили вчення про етос, етичний зміст, виховне значення і організуючу роль музики, її політичні, релігійні і педагогічні функції.

Греки вважали, що між звуковими художніми образами і духовним станом існує безпосередній зв'язок, який дозволяє музиці впливати на почуття, характер і поведінку людини. Відповідно до вченням про етос, визначався вибір музичних ладів, ритмів, музичних інструментів. Платон називав музику «гімнастикою душі»; схожої думки притримувався Аристотель.

А щодо методичної праці Л.Моцарта, то з того часу і до тисячного року нашої ери людство намагалося щось покращити у музиці: сформовано багато акордів, зокрема Птоломеєм – велика терція, а відомим Олімпієм – деякі проміжні акорди.

У межах 502-515 років н. е. римлянин Ботіус приніс до Риму грецьке мистецтво музики, переклав римською грецькі манускрипти. З того часу почали співати римськими нотами. Папа Григорій Великий (594 р. н. е.) доклав чимало зусиль для вдосконалення музики з

метою спрощення музичної грамоти, впорядкував мистецтво музики і саме йому завдячуємо канонами Григоріанського хоралу.

Доки Гвідо Д'Ареццо (990-1050 pp.) винайшов нову теорію музики, що згодом була вдосконалена французом Жастоном Демара; він показав музику у цілком іншому світі. Цю концептуальну зміну датують джерела 1220 роком, 1330 чи навіть 1353 роком. Після цього були спроби певних нововведень, що і надавали прекрасному мистецтву музики тієї чарівної форми, в якій воно дійшло до сьогодення.

У розділі «Церковна музика» уже згадуваний музикознавець Б.Штейнпресс підтверджує роль папи Григорія Великого у реформі мистецтва співу в католицькій церкві. Протягом др. пол. VII ст. римській курії вдалося здійснити кодифікацію церковного співу, що мала вагомий вплив на шляхи розвитку західноєвропейської музики. У мелодіях хоралу превалював спокійний рух звуків по близьких ступенях гами, ритм був рівний і одноманітний. Звідси і назва хоралу – «cantus planus», що означає «рівний спів». В основі хоралу – різні манери вокального виконання: псалмодія – наспівне читання, кантилена – співуча мелодія в гімнах, орнаментика – свого роду колоратура. Григоріанські хорали виконували солісти і хор (в унісон).

У розділі «Наука про музику і музична грамота» Б.Штейнпресс наводить більший за обсягом матеріал, який стосується Г.Д'Ареццо – монаха, вчителя співу і видатного музичного теоретика, який стверджував, що шлях філософів – не його шлях. Він піклувався про службу на добро церкви і допомогу учням. Головне дослідження Г.Д'Ареццо – реформа нотації і введення гексахордів. Існували різні системи запису музики: буквенна, ієрогліфічна, цифрова, екфонетична (крапки, риски), наспівне читання. Найбільшого значення отримала невменна система. Невми – свого роду музична стенографія, де за допомогою графічних знаків показаний рух мелодії (невма – з грецької мови кивок, знак).

Згодом крізь невми провели кольорові лінії і співакам стало легше орієнтуватися за рухом мелодії. Лінійна система поєднувала наочність графічного невменного фіксування з точністю буквенного письма, а чотирилінійна система використовувалась надалі у григоріанському хоралі.

Сучасна нотація базується на нотному стані Г.Д'Ареццо з додаванням п'ятої лінії, яку ввели XIV ст. Невми з часом отримали квадратний або ромбоподібний вигляд, згодом – сучасний вигляд круглих нотних знаків. Із букв, що стояли на початку нотного стану, сформувалися ключі. Для того, щоб полегшити співакам читання інтервалів, Г.Д'Ареццо запропонував їм музичну модель у вигляді спеціально пристосованого наспіву. Ним став гімн Святому Іоанну, опікуна співаків, на текст якого музичний теоретик створив мелодію, кожна наступна фраза якої починалася на тон вище попередньої, крім четвертої, що складалася з півтонів. Із початкових звуків кожної фрази він створив 6-ступеневий звукоряд – гексахорд, за кожним звуком якого закріпив відповідний склад тексту: ut, re, mi, fa, sol, la. Так з'явилися назви ступенів сучасної гами, тільки ut в XVII ст. замінили на do. Для сьомого ступеня в XVI ст. ввели склад si, складеного з ініціалів Святого Іоанна – Sanctus Ioannes.

Винахід Г.Д'Ареццо переріс у доволі складну систему сольмізації, яку використовували на практиці протягом багатьох століть. Цей винахід отримав велике теоретичне значення, сприяв усвідомленню інтервалів, ладів, модуляцій.

Л.Моцарт у наступному параграфі назвав Меркурія першим винахідником струнних інструментів: «Стародавні і сучасні джерела погоджуються в тому, що після того, як Ніл, вийшовши з берегів, спустошив територію Єгипту, і знову повернувся у звичне русло. Меркурій йшов лугами і знайшов черепаха в панцирі якої біліли висохлі сухожилля і артерії, торкнувся їх і почув, що вони дають звуки різної висоти, це надихнуло його до винайдення подібного музичного інструменту» [4; 22].

Це і була згадувана ліра – перший струнний інструмент, від якого шляхом збільшення кількості струн утворилися сучасні інструменти [3; 22]. Доказом цього є і слово «Chelys», яким у латинській мові називають скрипку; воно грецького походження і означає

«черепаша». У стародавні часи існувало підтвердження, що на скрипкові інструменти натягували жильні струни. Залишилось дослідити, чи на стародавніх інструментах грали за допомогою смичка, адже навіть стародавня ліра була призначена для цього. Агсо – обтягнений кінським волосом і змащений каніфоллю скрипковий смичок.

Якщо взяти до рук книгу Tevo («Nel fuo mufico Teftore» P. 2. – С. 7 pag.10 Stamp. In Venezia, 1706), то зникнуть сумніви щодо винахідників, скрипки і смичка. Це підтверджує наступне: скрипку винайшов Орфей, син Аполлона; а поетеса Сафо вигадала смичок, обтягнений кінським волосом і була першою, хто грав на скрипкових інструментах [2; 24].

К.Розеншільд частково підтверджує думку Л.Моцарта щодо винаходу перших струнних інструментів. Існував древній міф про всемогутню силу музики. Як говорить легенда, фракійський співак Орфей, син бога Аполлона і музи Каліопи, солодким співом і мистецькою грою на лірі приборкував звірів, зупиняв ріки, переміщував ліси, навіть зворушував неблаганні серця богів. Народною легендою оповиті й інші імена засновників грецької музики: фрігійського авлета Олімпа, критянина – корифея Фалеса, дельфійського співака – Хризофемеса. В древніх епічних поемах «Праця і дні» Гезіода, «Іліада» і «Одіссея» Гомера, містяться чудові описи музичного життя народу. Там можна знайти рядки які розповідають, як музикант супроводжував співучу розповідь на древньому струнному інструменті – фермінксі, струни якого натягувалися поперек черепашого щита, а потім грав на кіфарі, (корпус якої плоский, вирізаний з дерева, на нього натягували чотири і більше струн, перебирали пальцями лівої руки).

Важливо зазначити, що розділ «Спроба короткого нарису історії музики» методичної праці «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» Л.Моцарта характеризує його як допитливого дослідника, який шукав достовірні джерела і в своїх розвідках опирався на історичні й наукові факти. Це робить його працю цінною і вагомою у ті часи, коли рух Просвітництва завойовував Європу і музичне мистецтво заповнювало культурний простір.

Порівнюючи фрагменти розділу Леопольда Моцарта з працями інших музикознавців, можна знайти чимало спільного у тлумаченні історичних джерел стосовно зародження музичного мистецтва та виникнення перших струнних музичних інструментів – прототипів сучасних.

Глибокий екскурс у давні часи свідчить про те, що Л.Моцарт бажав різностороннього, і в тому числі музично-теоретичного розвитку музиканта-виконавця.

Джерельні приписи

1. Розеншильд К. История зарубежной музыки / К.Розеншильд. – М.: Музыка, 1969. – С. 533.
2. Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки / Б.Штейнпресс. – М.: Госмузизд., 1963. – 447 с.
3. Mozart L. Versuche grundlische Violinschule / L.Mozart. – Auspurg: Gedruck bei Johan Jacob Lotter, 1756. – 264 с.
4. Vergilius P.M. p. 51 Roberti Stephani Thef. Ling. Lat. Fub Voce Chelys. – Venezia, 1483.

Резюме

Здійснено тлумачення історичних джерел стосовно зародження музичного мистецтва та виникнення перших струнних музичних інструментів. Л.Моцарт бажав різностороннього музично-теоретичного розвитку музиканта виконавця.

Ключові слова: струнні інструменти, музичне виконавство.

Summary

Historical reflections are «Experience of sound violin school» (Versuche of grundlische of Violinschule Auspurg: Gedruck of bei of Johan Jacob Lotter, 1756. – 264 s.) of L.Mocarta as source of forming of erudition of musician-performer

Article is devoted to the interpretation of historical sources concerning the origin of music and appearance of the first stringed musical instruments. Leopold Mozart wanted diverse musical-theoretical development of the musician's musician.

Key words: archis, musical performance.

Аннотация

Анализируются исторические источники, целью которых есть выявление возникновения первых струнных инструментов.

Ключевые слова: струнные инструменты, музыкальное исполнительство.

УДК 78.2

О.Є. Гнатишин

ДО ПИТАННЯ ПРО НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НОВІТНІХ КОНЦЕПЦІЙ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ В СВІТЛІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Прикметною рисою сучасної української музичної науки є усвідомлення процесу творення наукових концепцій, серед яких як музично-психологічні вирізняємо концепції виконавської інтерпретології – різновиду музикознавчої науки, що зосереджується на проблемі розуміння і відтворення (донесення) композиторського задуму, тобто творчому виконанні музичної композиції, розкритті її змісту в залежності від індивідуальності музиканта. Інтерпретологія – узагальнена назва історії і теорії виконавства, і багатогранний комплекс їхніх проблем, рівень їх вивчення на сучасному етапі, а також набуття ними системних властивостей становитиме об'єкт пропонованого дослідження. Щоправда, спроби розглянути проблему системного вивчення музичного виконавства вже були¹ і полягали у вивченні «історично конкретного явища музичної практики», яким, як доведено, і є система музичного професійного виконавства. Нова спроба покликана виявити взаємопов'язаність індивідуальних сучасних українських концепцій виконавської інтерпретології, що творить системну цілісність національного за своїми рисами погляду на згадане явище.

Починаючи від заявленого І.Котляревським народження «виконавського музикознавства»², музикознавці в Україні вже долучилися до розвитку концепцій виконавської інтерпретології³, проте без врахування найновіших засадничих досліджень у цій галузі музикознавства важко різносторонньо обумовити систему існуючих поглядів на дане явище, що й визначає актуальність звернення до них. Предметом розгляду обрано деякі, на наш погляд знакові, праці в цьому напрямі музикознавства починаючи від 1990-х років. Сутнісно-порівняльний їх аналіз дасть змогу не тільки засвідчити їх зовнішню багатопроblemність, багатотемність, а й визначити певну єдність цих сучасних визначальних підходів музикознавців у питаннях такого роду з метою усвідомлення їх місця і ролі в розвитку українського теоретичного музикознавства. Обґрунтування значення засадничих постулатів у працях цієї тематики дасть відповідь на питання про можливе творення певної системи поглядів на явище виконавства і тлумачень його суті – виконавської інтерпретології, а отже – концептуальності відповідного напрямку музикології⁴.

Насамперед варто наголосити на тому, що музикознавча наука, в тому числі виконавська інтерпретологія, позбулася єдиного регламентовано-ідеологічного напрямку, розвиток котрого, не зважаючи на багатство і різноманітність індивідуальних поглядів, довгі роки нав'язувався дослідникам ззовні. Можливість не дотримуватися єдиної методології, продиктованої принципами марксистсько-ленінської естетики, відкрила перспективи у виборі аспектів розгляду цієї тематики. На зміну чужим концепційним парадигмам поступово приходять ті, в основі котрих специфіка, питома природа явища. Вже у 1990 році було задекларовано необхідність випрацювання цілісної системи категоріального апарату художньої інтерпретації і здійснено першу спробу освоєння процесу формування ідеальної інтонаційної моделі твору в свідомості виконавця. Йдеться про зміну контекстів у новітніх працях порівняно з дослідженнями 1970-1980-х років від увиразнення філософсько-естетичного або семіотичного сенсів (концепції Є.Гуренка, Н.Корихалової, Т.Чередниченко та ін.⁵) до розкриття специфіки виконавського мислення та духовних вимірів музичного мистецтва (Ю.Вахраньов, В.Москаленко, О.Катрич та ін.).

Сьогодні в українському музикознавстві вивченню деяких аспектів виконавської інтерпретології присвячують дослідження все нові науковці, однак про їх концепційність можна, на нашу думку, говорити стосовно праць Ю.Вахраньова (Харків), В.Москаленка (Київ), близьких або «похідних» від них за спрямованістю – О.Маркової (Одеса)⁶. Саме вони

визначають головні вектори сучасного розвитку напряму, представлені відповідно працями «Исполнение музыки (Поэтика)» (Х., 1994), «Творческий аспект музыкальной интерпретации. К проблеме анализа» (К., 1994), а далі – «До питань теорії виконавської інтерпретації» (К., 1999), «Вопросы теории исполнительства» (Одеса, 2002) та ін.⁷ Назви опублікованих досліджень свідчать про обрані авторами теоретичні підходи, а саме відповідно: *духовний* аспект *процесу* виконання музики, *творчий* і *універсально-теоретичний* (онтологічний, психологічний і естетичний) аспекти *явища*. Дослідниками розроблені понятійний апарат та власні методики дослідження «структури духовності виконавського процесу» [1; 9], «музичного смислу» [7; 4] та «сукупності генеруючих ідей», котрі визначають двоєдину (людську і духовну) природу виконавства [3; 21]. При цьому «духовна» і «універсальна» теорії відображають позиції всіх учасників процесу, натомість «творча» – лише твору і його інтерпретатора (виконавця).

Концепція («духовна») Ю.Вахраньова побудована на новаторській ідеї духовності (поетиці) як силі виконавського процесу, котра має власні скерування (спрямованість на інтерпретацію і на комунікацію) і механізми втілення. В основі структури цієї духовності лежить сила духовної дієвості, котра в ході інтонування виявлена в інтенції (спрямованості) на виявлення ідеальної суті музики⁸ і в однаковій мірі притаманна композитору і виконавцю. Відповідно пропонується розрізнити інтерпретаційну і комунікативну функції спрямованості, котрі в проекції на учасників процесу роблять композиторів і виконавців одночасно творцями власної інтерпретації і виконавцями цього задуму, а слухачів – лише споживачами готового образу, а не його співавторами⁹. Оскільки виконавство в певному розумінні живе в кожному з них, то виконавець знаходиться на перетині соціального і індивідуального, фізичного і духовного, зовнішнього і внутрішнього, персоніфікуючи поняття «дієвість духовності» [1; 18]. Свою ідею духовності Ю.Вахраньов доводить до рівня «вчення про внутрішні, духовні форми організації творчого процесу» [1; 32], в основі котрого дослідження базової структури (виконуване-виконавець-виконання) і базової системи (з одного боку – «музика-виконавець-інструмент», з іншого – «композитор-виконавець-слухач»). Відповідно до подвійної спрямованості системи (на діалог і відтворення знакової системи) розрізняють інтерпретаційну і комунікативну функції системи.

«Творча» концепція В.Москаленка має на меті орієнтувати аналітичний апарат виконавця, «на творчі процеси в музиці як мистецтві інтонованого змісту» [7; 5]. В центрі уваги дослідника феномен музичного твору і механізми виконавства як модель інтерпретації. У контексті творчого процесу введено до наукового обігу визначення понять «інтонація», «інтонування», «музичний твір», «виконання», «тема», «архітектоніка» і ін., що надає дослідженню деякої універсальності. Із таких позицій Ю.Вахраньов і В.Москаленко розглядають корпус сутнісних понять (інваріантності (у Маркової – «виконавської множинності»), інтонування, сили (волі) (інтенції), середовища спрямованості, поняття інтонації), систему виконання, тощо, а О.Маркова, використовуючи етимологічний підхід, почергово аналізує ієрархічні складові концепції виконавства – онтологію, психологію, естетику¹⁰. Онтологія виконавства – вчення про архетипні знаки композиторського тексту як знакові прояви одухотвореності творчого акту, психологія виконавства – психологія одухотвореності музичної гри, естетика виконавства – «поліфонізм» художніх стереотипів одушевлення музичної тканини, втіленої в звуках і поза ними.

Для з'ясування підстав, що дали б можливість розглядати згадані підходи як складові оригінальної концепції виконавської інтерпретології, системи поглядів на дане явище, що сформувалася на межі ХХ-ХХІ ст., доцільно висвітлити їх спільні і відмінні (контраст в єдності) риси.

Отож, якщо Ю.Вахраньов розглядає поняття інваріантності щодо *структури виконавського процесу*, то В.Москаленко розглядає його у ставленні до *слухової моделі музичного твору* («рухомий інваріант»). Якщо для Ю.Вахраньова інтонування є умовою інтерпретації і засобом комунікації, то для В.Москаленка воно (інтонування – «виконавське

втілення») комплекс дій, спрямованих на творення комунікативної форми, тобто озвученого твору, і обидва вбачають спільну мисленнєво-творчу діяльність щодо музичного інтонування як для композиторів, так і для виконавців. Ці учасники творчого акту володіють у Ю.Вахраньова «силою духовної дієвості»: спрямованістю на виявлення ідеальної суті музики, а в В.Москаленка психологічною спрямованістю на «живе» звучання. Відповідно різним є і середовище спрямованості, на яке скеровується виконання: у першому випадку – знак, образ, диктований інтонацією (мотивом, фразою, реченням, періодом); у другому – тема, жанр, стиль, лад. Слухач у першого дослідника постійно розглядуваний «персонаж» у відомій тріаді «композитор-виконавець-слухач»; у другого – не розглядається: музикознавець веде мову лише про «діалог» інтерпретатора з музичним твором. Онтологічний підхід Ю.Вахраньова полягає в тому, що для нього музично-виконавська діяльність – реалізоване в інтонуванні ставлення людини (суспільства) до дійсності, зокрема виконавського акту, котрий бачиться ним в аспекті взаємодії комунікаційності (музика-виконавець-інструмент) і комунікативності (композитор-виконавець-слухач). Для В.Москаленка інтерпретація («виконавське втілення») – обов'язкова умова життя музики, виражена в тій же здатності до передачі інформації, співпереживання, тобто та ж її комунікативність. «Духовний» підхід бачить виконання як цілісну систему внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Натомість «творчий» – у вигляді інтонаційної структури¹¹. Щоправда, наведені підходи мають не тільки «робочі» назви, а й вивірені означення в рамках обраного наукового ракурсу. Музикознавець Л.Шаповалова класифікує їх як історико-естетичний (праці Н.Корихалової, О.Маркової), теоретико-методологічний (праці В.Москаленка, І.Полусмяк, О.Котляревської), прагматико-виконавський (дослідження ролі окремих засобів виконавського мистецтва самими виконавцями) [16; 197], що повертають теоретичну думку в її первісне лоно, а саме – процес живого музикування [15; 197].

Концепція продовжувачки християнсько-антропологічної концепції музичної культури О.Маркової подає теорію виконавства «як сукупність генеруючих ідей», що охоплюють виконавство в онтологічному, психологічному і естетичному аспектах, котрі «реально склалися в орієнтації музикознавства від XVIII до XX ст.» [5; 96]. Такого роду діяльність множитья в ній (теорії) не завдяки „рухомим інваріантам”, а через породження множинності смислів, завданих композиторським задумом і «інтонаційним покликом» слухачів посереднику – музиканту-виконавцю. Як твердить музикознавець, онтологія виконавства – вчення про музично-семіологічні та поетичні побудови композиторського тексту [5; 31], в якому виконавець завжди виступає в ролі «тлумача» нотних знаків і втіленого в них звучання (що не заперечує згаданого трактування Вахраньовим музичного знаку як «моменту або фрагменту звучання, обмеженого функцією репрезентації стану, процесу або явища...» [1; 26]. Психолого-антропологічні показники виступають у ролі стилетворчого начала стосовно типів виконавства та уявного психологічного імпульсу («передвиконання-передслухання») у ставленні до творення музики. Естетика виконавства проявляється в «поліфонізмі» художнього в музиці, виявленні закономірностей естетико-художньої еволюції музики як одного з видів творчості [6; 132]. Така побудова теорії виконавської інтерпретації дала підстави автору сформулювати визначення виконавської інтерпретації як «концепційно осмисленого виконання в усвідомленні стильово-змістовної дистанції композитор-виконавець у звучанні твору» [6; 127]. Тимчасом В.Москаленко вважає, що музична інтерпретація є «вживанням у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться» [7; 4].

Відзначимо, що спроби сформулювати визначення виконавської інтерпретації були й раніше. Наприклад, Н.Корихалова розглядає інтерпретацію як похідний процес звукової реалізації нотного тексту від виконавця і об'єктивних умов існування твору, що призводять до творення певних виконавських трактувань, втілених у конкретних одноразових виконаннях [8]. До речі, саме Н.Корихаловій належить введення до наукового обігу терміну «інтерпретологія». Тим часом за М.Чернявською інтерпретація – «особлива форма (ідеальна)

музичного твору в його існуванні в саморозвитку, в діяльності та через діяльність окремої людини» [12]. Чи не найповніше розкрила суть поняття музикознавець О.Котляревська, котра вважає, що «інтерпретація – специфічна форма індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття сенсу музичного твору», а також «може трактуватися як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-смыслову), але й в іншу систему мислення» [3; 5]¹². Ще одне трактування поняття – на цей раз психолого-аналітичного характеру: «інтерпретація – структурований у виконавському часопросторі спосіб творчого спілкування особистості (Я) з Іншим-у-собі (автором)» [8; 7].

Поняттєвий корпус доповнюється визначенням об'єкта і предмету інтерпретації (Т.Сирятська). Структуру першого творять шість органічно пов'язаних елементів: звукові структури, що їх видобуває виконавець із нотного запису; традиції інтонування; наукові знання про музику й музичні твори; внутрішні уявлення артиста про твір; об'єктивно існуючі виразові можливості інструменту; умови побутування музики [9]. Натомість у другому (предметі), що виявився істотно вужчим за об'єкт, «майже повно представлені лише звукові структури твору, що грається, інші елементи використовуються частково, а іноді й зовсім ігноруються виконавцем» [9; 259]. Відмінність предмету від об'єкта виконавської інтерпретації полягає в тому, що предмет передбачає наявність артистичної енергії, котра має величезне значення в контексті виконавської діяльності [8; 6]. Її слід розуміти як «феномен особистісно-психічного впливу виконавця на слухача» [8; 6], оскільки вона є здатністю «свідомості спостерігати за процесом думання та скеровувати власний розум на духовну роботу» [8; 6], а з іншого боку втілюючи (виражаючи) волю Творця, його естетичну «програму».

Вчення Ю.Вахраньова про духовні аспекти процесу виконання великою мірою продовжене й розвинуте дослідженнями проблеми рефлексії в музичній творчості Л.Шаповалової, за якими рефлексія – «модус буттєвого (реального) зв'язку людини з Богом, завдання якої – самопізнання» [14; 256], а також «форма духовного самоздійснення Божественної природи в людській особі, виражена у відповідній музичній творчості семіотичній системі» [14; 259].

Отже, ця концепція своїми положеннями походить і розвивається від вчення харків'янина Ю.Вахраньова, в якому духовність скеровується на специфіку виконавської інтерпретації, поетика виконавства спрямована на вивчення музичного твору і всім притаманна духовна цілісність. Це дає підстави говорити про органічну спорідненість дещо віддалених у часі досліджень музикознавців харківської школи виконавської інтерпретології, котра, проте, не ізольована в розвитку, бо еволюціонує в своїх пошуках паралельно з дослідженнями одеської школи. Так, наприклад, в аспекті реального зв'язку людини з Богом концепція Л.Шаповалової співвідноситься зі згаданою теорією О.Маркової про виконавську онтологію, що є зосередженням музичної духовності («онтологічним розумінням буття музики як форми синергійного зв'язку людини з Богом» [14; 261]). Її трактування рефлексії як модусу цього зв'язку відкриває людині шлях до самопізнання через зустріч із досвідом особистості композитора [14; 258]. Музикознавець доводить, що рефлексія в музиці – форма духовного самоздійснення Божественної природи в людській особі, виражена у відповідній музичній творчості семіотичній системі» [14; 259]. Як і О.Маркова, Л.Шаповалова постулює згадану онтологічність через розкриття «структурно-функціональної ієрархії смислів», проте вже не просто через знаки музичного тексту, а «від інтонами (найдрібніших одиниць мовної форми вислову)» [14; 261]. Природним є висновок про те, що «загальним в усіх згаданих концепціях є те, що духовність виконує смислоутворюючі функції (семантичну та структурно-організуючу)» [11; 6], а сама виконавська інтерпретологія (теорія виконавства) – *метамова* (курс. авт.), що систематизує, інтегрує усі попередні знання та уявлення музиканта-виконавця. У цьому ж контексті слід розглядати й концепцію образу світу, музичного стилю і виконавських ремарок ще одного представника одеської школи

музикознавства О.Сокола, адже його визначення звукоінтонаційного образу світу означає «сміслові поле, сукупність значень, уявлень, характеристик, якими ми наділяємо ті чи інші звукоінтонаційні прояви предметів і явищ світу, в тому числі внутрішнього» [10; 27]. Звідси трактування музично-мовного стилю як «комплексу інтонаційно-художніх символів, правил їх організації і типологічних музично-композиційних структур» [10; 31]. Тимчасом сам дослідник вважає своїм досягненням «обґрунтування і розвиток нового визначення музичного мистецтва як інтонаційно-художньої діяльності, яка є не простим відображенням, а відкриттям, вираженням і комунікацією особистісного смислу дійсності, реальності» [10; 244].

Крім проаналізованих, не можна не згадати й прикладних за характером досліджень львівських музикознавців О.Катрич та Н.Кашкадамової, присвячених відповідно проблемі стилю музиканта-виконавця (теоретичним та естетичним його аспектам)¹³, а також широкому колу питань історії фортепіанного мистецтва, виконавства, педагогіки¹⁴. Як визнає О.Катрич, чимало її висновків позначені впливом концепції В.Москаленка, а точніше його розумінням музичного інтонування¹⁵.

Розглянуті дослідження виконавства українських музикознавців за останні два десятиліття засвідчують зростаючу інтенсивність розробки проблеми в Україні. Сформувалися навіть наукові центри з вивчення цієї сфери музикознавства, що пов'язано зі створенням відповідних кафедр у провідних музичних закладах Києва, Харкова, Одеси. Проте це не призвело до виокремлення цього розділу музикознавства в самодостатній. Сучасні наукові пошуки скеровані у два напрями: *вузькоспеціалізовані* й такі, що присвячені *комплексному розгляду окремих проблем на стику близьких наук*. Кожен із них розглядає власне широке коло питань: «історія інструменту та його подальша еволюція (органологія), виконавська та педагогічна діяльність видатних виконавців, виконавська семантика, жанрово-стильовий зміст музичного твору в аспекті впливу видатних виконавців на композиторську творчість, методологія як сукупність загальних основ теорії виконавства, що віддзеркалює соціокультурний та світоглядний контексти» [14; 11]. Глибина підходів до теми і рівень її висвітлення є різними. Подекуди спостерігається відсутність опертя на питомо українські джерела, що позбавляє їх національних ментальних рис і інколи призводить до деякої довільності суджень. Як видно, системність у дослідженні інтерпретології особистісно детермінована, натомість деякі ознаки свідчать про інтегрованість її основних засад. Їх аналіз у згаданих концепціях виявив, що усі вони нерозривно зв'язані з центральним ядром, тобто системотворчим елементом, що власне і об'єднує їх у ціле, забезпечуючи (за В.Медушевським) «онтологічну повноту» [15; 199], інакше кажучи «цілокупність» буття музики – цілісну єдність творчого, виконавського і наукового компонентів. Цим ядром є «музична інтерпретація». Саме вона є вихідною для понять і визначень при дослідженні виконавських стилів.

Підсумовуючи, варто з'ясувати зв'язок між новітніми дослідженнями теми і попередніми, адже, починаючи від перших наукових звернень, пройшло майже століття. Маємо на увазі співвіднесення сьогоденних засадничих ідей щодо виконавського процесу з такими ж, започаткованими С.Людкевичем в умовах становлення українського музичного професіоналізму. В цьому аспекті спостерігаємо чимало спільних думок, що свідчать про певний зв'язок у поглядах різних поколінь. Єдність або близькість, продовження або й прямий розвиток поглядів С.Людкевича спостерігаємо передусім щодо *духовної* (і *душевної*) природи виконавського мистецтва (у Вахраньова-Маркової-Шаповалової), естетичних вимірів процесу (у Вахраньова-Маркової), психолого-антропологічних показників в ролі стилетворчого начала стосовно типів виконавства (у Вахраньова), його творчих механізмів (у Москаленка), стильової відповідності (у Москаленка).

Виявивши деякі спільні специфічні риси, варто наголосити на тому, що відмовившись від тривалий час нав'язуваних ідеолого-естетичних параметрів, інтерпретологія ще не повністю обрала для себе питомо національну модель з її ідеєю етноцентризму, котру

започаткував і задекларував як специфічно національну С.Людкевич. Такий підхід (зрозуміло, позбавлений ізоляціонізму) веде до глибшого розуміння української ментальності, під кутом зору котрої слід розглядати національну культуру як єдине функціональне ціле.

Примітки

¹ Див. [4].

² Н.Корихалова відносить початок формування теорії музичної інтерпретації до др. пол. XIX ст., а на початок XX ст. – її переростання в одну з самостійних галузей музикознавства). Див.: Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 214.

³ Згадаємо хоча б дослідження, що увійшли до 20-21 випусків наук. вісника НМАУ («Музичний твір як творчий процес» і «Музичний твір як об'єкт інтерпретування»). – К., 2001-2002) та серію «Музичне виконавство» у 12 кн., де опубліковано майже 300 ст.

⁴ Як підтвердження думки О.Сокола про цей напрям «в науці про музику, що системно осмислює музичне виконавство» [10; 6].

⁵ Дет. про це в статті автора «Становлення і розвиток виконавської інтерпретології у другій половині XX ст. у світлі формування відповідних концепцій в українському музикознавстві», поданій до друку.

⁶ Надалі саме в такому порядку аналізуватимемо підходи названих авторів.

⁷ Див.: Некрасов Ю.О. психологических основах исполнительской интерпретации в процессе обучения в музыкальном вузе / Ю.Некрасов, Е.Маркова // Программированное обучение. Вып. 15. – К., 1978. – С. 127-136; Маркова Е. Эстетический аспект интонационного анализа произведений: Метод. разработка. – Одесса, 1980.

⁸ У працях російського музикознавця В.Медушевського духовна інтенція представлена передусім у контексті предметних причин звукової реалізації. Див.: Медушевский В. Дух – душа – тело / В.Медушевский // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Мат. музиколог. семінару (23-25 квітня 1998 р.) І ч. / Гол. ред. М.Л. Огренич. – Одеса: Астропринт, 1998. – 127 с.

⁹ Ми не поділяємо цієї думки автора, бо ще І.Франко наголошував на розумовій діяльності слухача, котра полягає в його здатності *переробляти* враження, *розкодировувати* художні образи, котрі в музиці закодовані певними знаками, символами. Та й ще раніше О.Потебня зазначав, що реципієнт (слухач) *перетворює* музичний твір відповідно до власних можливостей і тим самим творить власні інтерпретації, і в кожній новій модифікації твір ніби отримує інше життя. Отже, обидва відводили слухачеві достатньо дієву роль. Див.: Гнатишин О. Феноменологія естетики Івана Франка і музична творчість / Оксана Гнатишин // Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2 (21). – Тернопіль; К., 2009. – С. 73; Гнатишин О.Є. Музичне мислення та мова у філософії Г.Сковороди й О.Потебні / О.Є. Гнатишин // Культура України. Зб. наук. праць / За заг. ред. В.М. Шейка. Вип. 27: До 80-річчя Харківської держ. академії культури. – Харків: ХДАК, 2009. – С. 261.

¹⁰ Такий підхід, як зізнається дослідниця, підказаний їй концепцією В.Медушевського і не без впливу праць о. П.Флоренського, хоча, як відомо, його корені в багатьох аспектах прослідковуються у філософії українців Г.Сковороди і О.Потебні.

¹¹ Тривалий час ми послуговувалися лише «двоєдиним» підходом, за яким виконавець відтворює задум композитора в реальному звучанні і виражає себе в художньо-творчому процесі. Див., наприклад: Рагс Ю.Н. Музыковедческие знания в интерпретации музыкального произведения. Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов / Ю.Рагс: Сб. науч. трудов. – Новосибирск: Новосиб. госуд. консерв. им. М.Глинки, 1990. – С. 21, 28.

¹² У російському музикознавстві відомий погляд музикознавця Петербурзької консерваторії С.Мальцева на поняття інтерпретації як виконавської або авторської концепції щодо виражальних засобів (темпу, динаміки, артикуляції, фразування, акцентування), за яким автор відходить від розуміння поняття як тлумачення образно-сміслового змісту музичного тексту.

¹³ Див.: Катрич О. Музичне виконавство та літературний переклад – методологічні паралелі (до питання індивідуально-стильових вимірів творчості) // О.Катрич // Музикознавчі студії: Зб. ст. – Львів, 2007.– Вип. 16. – С. 239-244; її ж. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / О.Т. Катрич // Музичне виконавство: Зб. ст. – К., 2000. – С. 59-65. – Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського, вип. 5); її ж. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження / Ольга Катрич. – К., Дрогобич, 2000. – 98 с. та ін.

¹⁴ Див.: Кашкадамова Н.Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. / Н.Б. Кашкадамова. – Тернопіль, 2006. – 607 с.; її ж. Історія фортепіанного мистецтва Львова і Галичини: програма спецкурсу «Історія фортепіанного мистецтва для музичних ВНЗ за спеціальністю «фортепіано» / Н.Кашкадамова. – Львів, 1991. – 18 с.; її ж. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV-ХVІІІ ст. Історія / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль, 1998.– 300 с. (2 вид. – К., 2009. – 410 с.).

¹⁵ Катрич О. Онтологічний аспект засобів музичної виразності виконавця (до питання дослідження музично-виконавського стилю) / Ольга Катрич // Молоде музикознавство: Зб. статей. – Вип. 7: До 150-річчя ЛДМА ім. М.Лисенка. – Львів, 2002. – С. 122.

Джерельні приписи

1. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (Поэтика) / Ю.Вахранёв. – Х., 1994. – 334 с.
2. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н.П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
3. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування / Олена Іванівна Котляревська. Автореф. дис...канд. мистецтвознавства. – К.: НМА України ім. П.Чайковського, 1996. – 19 с.
4. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення / О.Лисенко // Музичне виконавство: ХХ-ХХІ ст. / Упор. І.А. Котляревський; редкол.: Тимошенко О.С. (гол.) та ін. – К., 2000. – С. 162-170 – (Наук. вісник НМА України ім. П.Чайковського. – Вип. 7).
5. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства: Мат. к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов / Е.Н. Маркова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 126 с.
6. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації / О.Маркова, Л.Смирнова // Музичне виконавство. – Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 126-134.
7. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование / В.Г. Москаленко. – К., 1994. – 156 с.
8. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста / Т.О. Сирятська. Автореф. дис...канд. мистецтвозн. – Харків, 2008. – 18 с.
9. Сирятська Т. Предмет і матеріал виконавської інтерпретації та віддзеркалення в них історичних відзнак культури / Тетяна Сирятська // Гектор Берліоз та світова культура. Зб. наук. праць. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 12 / Ред. кол.: Веркіна Т.Б. (гол.) та ін. – Харків: Держ. ін-т мистецтв ім. І.Котляревського, 2003. – С. 251-269.

10. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира і музыкальний стиль / А.В. Сокол. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.

11. Тимофеева К.В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) / К.В. Тимофеева. Автореф. дис...канд. мист. – Харків, 2009. – 18 с.

12. Чернявська М.Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки. Автореф. дис...канд. пед. наук. – К.: КДІК, 1996. – 20 с.

13. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого»: Зб. наук. праць. – Вип. 20. – Харків: ХДУМ ім. І.Котляревського, 2007. – С. 218-228.

14. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л.В. Шаповалова. – Харьков: Скорпион, 2007. – 291 с.

15. Шаповалова Л. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии / Л.Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. – Вип. 16 / Ред. кол.: Т.Б. Веркіна (гол.) та ін. – Харків: ХДУМ ім. І.Котляревського, 2005. – С. 196-204.

Резюме

Розглядаються науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології з метою виявлення їх взаємопов'язаності, що разом із започаткованими С.Людкевичем підходами творить системну цілісність національного за своїми рисами погляду на згадане явище.

Ключові слова: концепція, виконавська інтерпретологія, трактування, система, звукова реалізація, духовність.

Summary

On problem of scientific-theoretical principles of modern conceptions of the executive interpretology in context of development of the national music study

The scientific-theoretical principles of modern conceptions of the executive interpretology are considered with the purpose to show their system connection. These conceptions together with the approaches initiated by S.Ludkevych form the system of the national viening on this phenomenon.

Key words: conception, executive interpretology, comment, system, sound realization, spirit.

Аннотация

Рассматриваются научно-теоретические основы новейших концепций исполнительской интерпретологии с целью выявления их взаимосвязи.

Ключевые слова: концепция, исполнительская интерпретация, система, звуковая реализация, духовность.

УДК 477.29.71

Т.В. Зінська

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Українське музичне виконавство як органічна частина культурного фонду нації одержало визнання світової громадськості та здобуло право на вивчення закономірностей свого розвитку. Актуальність теми засвідчує той факт, що імена українських музикантів посідають почесні місця серед великих виконавців світу. Інструментальне виконавство, як частина художньої культури нації, має значення для актуалізації музики як мистецтва.

Актуальним постає інтерес до виявлення особливостей функціонування музично-виконавського мистецтва, звернення до проблем національно-культурної пам'яті у новому історичному контексті. Загострення актуальності на питаннях національного обумовлено історичними змінами в соціокультурному просторі України. Зрушення, що сталися в Україні протягом останніх десятиріч вплинули на розвиток вітчизняного музичного виконавства, формування нових принципів музичного культуротворення. Вивчення та врахування історичного досвіду, здійснення аналізу процесів розвитку музичного виконавства необхідне для визначення соціальної обумовленості його функціонування, ідентифікації як частини культурного фонду нації.

Метою дослідження є виявлення особливостей функціонування українського музичного виконавства в соціокультурному просторі. Об'єкт – музичне інструментальне виконавство України. Предмет дослідження: особливості функціонування та розвитку української музично-виконавської школи як культурної традиції.

Перше десятиріччя ХХІ ст. настроює на підбивання підсумків, потребу в узагальненні досягнень та усвідомленні проблем. Сучасні наукові дослідження в галузі мистецтвознавства та культурології розкривають питання виконавчого музикознавства, особливості музично-виконавського процесу (В.Білоус «Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності»; Т.Веркіна «Актуальне інтонування як виконавська проблема»; Н.Жайворонок «Музичне виконавство як феномен музичної культури»; О.Катрич «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)»; М.Кононова «Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва»; Л.Опарик «Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання»; Т.Сирятська «Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста»; О.Чеботаренко «Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці»; І.Чернова «Музичне виконавство в ситуації постмодернізму»; К.Чеченя «Інструментальна музика в Україні другої пол. ХVІ – середини ХVІІІ ст. і проблеми автентичності у виконавській культурі»; О.Філатова «Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості)»; О.Фекете «Формування виконавської концепції музичного твору»).

У науковому доробку також представлені дослідження історії та теорії певної галузі інструментального мистецтва. Зокрема, фортепіанне виконавство: Д.Вечер, Е.Дагілайська, Ж.Дедусенко, Л.Гнатюк, Н.Зимогляд, З.Йовенко, Н.Кашкадамова, Т.Кіреєва, О.Кононова, О.Коренюк, Т.Куржева, Т.Лобачова, Т.Мілодан, П.Муляр, Ю.Некрасов, А.Румяйцева, Л.Садова, М.Степаненко, С.Хананаєв, Ж.Хурсіна, К.Шамаєва, В.Шульгіна; народні інструменти: Н.Брояко, М.Булда, В.Дутчак, О.Ільченко, С.Карась, В.Князев, Н.Костенко, І.Панасюк, Л.Пасічняк; духові та ударні: О.Вар'яно, І.Гишка, М.Крупей, П.Круль; а також камерно-ансамблеве музикування: Н.Дика, О.Грабовська. Уваги заслуговує широкомасштабний довідник М.Давидова «Енциклопедія музичного виконавства», де висвітлено здобутки в галузі виконавського музикознавства.

Спектр досліджень свідчить про актуальність у вивченні складових українського музично-виконавського мистецтва. Однак, залишаються малодослідженими питання функціонування музичного виконавства в широкому культурологічному аспекті, особливості його існування як національної культурної традиції. Автор статті ставить завдання визначити соціальну обумовленість та перспективність розвитку українського музичного виконавства; висвітлити позитивний досвід функціонування українського інструментального виконавства як національної культурної традиції на прикладі фортепіанної виконавської школи. Таким чином, проблематика розвитку музичного виконавства спонукає до розкриття феномену виконавської школи. Постанова питання, при якій школа виступає своєрідним регулятором виконавської діяльності і її осмислення суспільною свідомістю, дозволяє характеризувати її як один із засобів існування колективної пам'яті, тобто як традицію; музичне виконавство як різновид гуманітарної діяльності має певні школи, які функціонують як культурна традиція. Отже, українська виконавська школа – самостійна, самодостатня культурна традиція України, розуміється як діалектика перехідного та постійного у музично-виконавському мистецтві.

Оскільки інститут школи за своєю природою є консервативним і по суті не знає швидкомінних випадковостей, будь-які зміни в її орієнтації означають, що в художній культурі, мистецтві визріли нові явища або значення, які пізнаються школою або завдяки їй. Звідси історія школи є не тільки відображенням динаміки оточуючого її контексту, але й історія його осмислення, відображення в змінюючому ідеалі людини-виконавця. Іншими словами, школа виступає суб'єктом пізнання, перетворюючи пізнане в рід цінності, частину культурної спадщини [1; 8]. Однак музично-виконавська школа – не тільки спосіб осмислення виконавської практики, а ширше – соціокультурного процесу. Будучи цілісною системою, яка регулюється внутрішніми структурно-функціональними властивостями, вона має здатність до саморозвитку і, тому, до пізнання особистих завдань, що виправдовує її існування. Таким чином, концепція досконалого виконавства не нав'язується їй зовні, але кристалізується в її лоні, підкоряючись загальному закону спадкоємності. Далеко не все, створене певною музично-виконавською школою упродовж її історії, зберегло і досі свою актуальність і практичну застосовність; однак все, що коли-небудь усвідомлювалось як цінність, такою і залишилось, утворивши потенційний прошарок культурної традиції.

Розкриваючи питання про механізм передачі у школах досвіду, як норм культури доцільно зазначити, що ці норми, на відміну від біологічних якостей і потреб людини не спадкуються генетично, а засвоюються тільки методом «навчання», і тому питання про рівень культури в суспільстві зводиться до проблеми ефективності такого «навчання», яке здійснюється шляхом передачі готового досвіду педагогами-професіоналами в спеціальних умовах спілкування.

Історичні умови функціонування українського виконавства в останні десятиріччя виявило неоднозначні наслідки для збереження та примноження виконавських традицій.

Розбалансування та дестабілізація економіки, фінансування культури за залишковим принципом зумовило погіршення умов функціонування закладів культури. Розповсюдження низькопробного музичного продукту розважального характеру з пріоритетом зовнішніх ефектів над глибокими почуттями призвело до девальвації естетичних цінностей та духовної кризи. Дані фактори негативно позначилися на музичному виконавстві, зокрема падінні престижу академічної музичної освіти та зниженні контингенту у всіх ланках системи навчальних закладів. Однак, історичний факт здобуття країною незалежності призвів до подолання кордонів, дав змогу вивести українське музичне виконавство на міжнародну арену. Потреба держави продемонструвати свою неповторність, винятковість, особливість підкреслюється тим, що за радянських часів українські музиканти здебільшого були позбавлені виходу до світового культурного простору. Ввібравши в себе, поряд із професіоналізмом, самобутню ауру української культури, виконавство як національне явище

визначило музичне «обличчя» країни в світовому просторі та, в певній мірі, стало еталоном для інших країн.

Накопичення значних виконавських ресурсів, що здійснилося в Україні за багато десятиліть у просторових межах, із відкриттям кордонів призвело до позитивних результатів. Головне підтвердження – перемоги українських музикантів на численних міжнародних змаганнях, зокрема й найбільш престижних. Для багатьох із них такі заходи мають роль трампліну, за яким – запрошення до фестивалю, гастрольної подорожі або навчання у європейському музичному закладі. На жаль, така «конвертованість» молоді свідчить про той факт, що вітчизняна музично-виконавська школа працює, в певній мірі, «на експорт» [5; 42].

Незважаючи на негативні економічні реалії сьогодення України, позитивність простежується у тому, що різні національні школи відкриті одна для одної у формі культурного діалогу, що відбувається інтенсивно насамперед, із країнами Західної Європи та Росією, переживаючи безперервний процес культурного взаємопроникнення та національного засвоєння сприйнятого. Для розвитку українського виконавства та утвердження національного музично-виконавського стилю, це є важливою обставиною, оскільки для осмислення національного потрібне стильове середовище панування різних виконавських шкіл, що дозволить усвідомлювати стиль як цілісність.

У контексті зазначеної проблематики, як приклад, варто презентувати вагомий фортепіанний школи України та їх яскравих представників. На сьогодні, кожен консерваторський регіон України представлений певною фортепіанною школою. Найбільш потужні – Київська, Одеська, Харківська, Львівська та Донецька. Кожна з них має свою історію, художні здобутки та відомі імена. Так чи інакше, мистецька діяльність українських шкіл пересікалась, взаємодіючи та доповнюючи одна одну. Історія професійних фортепіанних шкіл України ведеться з кінця XIX ст. і вже на сьогодні пройшла успішний та, водночас, неоднозначний шлях розвитку, створивши яскраві сторінки історії.

У рамках даної статті варто виокремити імена тих представників українського піанізму, що створили історію певних фортепіанних шкіл, збагачуючи вітчизняне фортепіанне мистецтво та культурний фонд нації.

Київська гілка історії фортепіанного мистецтва України пов'язана з видатними іменами: В.Пухальський – фундатор професійної музичної освіти в Україні, перший директор Київської консерваторії, його учні: В.Горовиць, О.Брайловський, Л.Ніколаєв, Г.Артоболовська, Б.Яворський, А.Альшванг, Г.Коган; Г.Беклемішев та його випускники – М.Гозенпуд, Г.Курковський, А.Луфер, Є.Сливак, А.Янкелевич, Ф.Блуменфельд, Г.Нейгауз; К.Михайлов – учасник організації Першої дитячої музичної школи, його учні – Є.Фрейнкін, Р.Кругла, Л.Вайнтрауб, Л.Шур, Е.Гуревич, З.Ліхтман, Ю.Голембіовський, З.Йовенко, Г.Паторжинська, Ж.Колодуб, І.Рябов, С.Зубкова, М.Мажуга, Б.Кременштейн та ін.; А.Луфер – директор Київської консерваторії упродовж 14 років, його учні – Т.Гольфарб, А.Лисенко, Ю.Будницька, С.Дайч, Є.Мітельман, Б.Тузман, М.Кузьмін, Є.Мутман, М.Карафінка; в аспірантурі Б.О. Міліч та Є.М.Сливак – наставник таких піаністів як Р.Тамаркіна, О.Холодна, І.Царевич, А.Рощина, Л.Каверіна, К.Шамаєва, Д.Юделевич, О.Орлова, В.Єрмаков, В.Селівохін, В. Шульгіна; А.Янкелевич та його учні – О.Островська, П.Вітте, А.Рощина, Н.Герасимова-Персидська, Н.Маркевич, Л.Уманська, Л.Височинська; О.Александров – та його учні Р.Голубева, І.Боровик, Е.Ткач, О.Лифоренко, Г.Непорожня, А.Гудько, Т.Рощина, Н.Толпиго, Л.Гуменюк, С.Рябов, Л.А.Вайнтрауб; О.Снегірьов; В.Сечкін; М.Сук; М.Степаненко – Народний артист України, кандидат мистецтвознавства, член Спілки композиторів України; І.Павлова; А.Рощина та її учні, вже відомі педагоги: М.Зарудянська, Т.Кушніренко, Н.Шуригіна, Л.Аза, О.Кононова, Т.Рощина; Є.Ржанов; О.Холодна; В.Сагайдачний; І.Рябов; А.Лисенко; В.Воробйов, В.Козлов, О.Лифоренко; Б.Архімович; Є.Вознесенська; Ю.Кот та багато ін. [6].

Чисельність яскравих особистостей київської фортепіанної школи вражає, однак за кожним іменем криється виконавська та людська доля, яка вже стала частиною історії

української музичної культури. Київська фортепіанна школа чи не найбагатша та найсильніша виконавська школа України і сьогодні виховує професійні кадри, що гідно конкурують у світовому мистецькому просторі.

Історія **одеської школи** піаністів пов'язана з виконавцями, що стали гордістю вітчизняного і світового мистецтва – Е.Гілельс, Я.Зак, К.Данькевич, Н.Кириченко, Л.Гінзбург, М.Грінберг, Т.Гольдфарб. В Одесі працювали видатні педагоги І.Радін, Г.Бучинський, Л.Залевська, А.Алексєєв; учні Г.Нейгауза та К.Ігумнова – С.Могилевська, Г.Лейзерович; викладачі консерваторії та їх послідовники – М.Старкова (Е.Коваленко, А.Кардашев, Л.Гінзбург, Н.Михайлова, Ю.Некрасов), Н.Чегодаєва (А.Сотова), М.Рибицької (І.Сухомлинов, В.Кузикова, А.Харченко), С.Могилевської (В.Дашковський), Е.Ваулін (А.Бугаєвський, Г.Попова, Ю.Ракул), Є.Коваленко (Т.Шевченко), Л.Гінзбург (А.Сотова, Ю.Дикий, А.Зелинський, П.Чуклін), А.Іноземцев, О.Маслак, А.Гончаров. Навіть на рівні прізвищ простежується спадковість та продовжуваність виконавської традиції цієї школи, про що свідчить її «життєвість».

Харківську школу презентують – Ілля Слатін – директор музичних класів, музичного училища, консерваторії, «харківський Пухальський» [8; 58]. Його відомі учні: Вінклер (вчитель С.Прокоф'єва), Кнепфлер, Пушечнікова, Чеботарьова. Андрій Шульц Евлер – учень Станіслава Монюшка та Карла Таузіга, блискучий піаніст-виконавець, видатний педагог, композитор. Ростислав Геніка – перший теоретик фортепіанного мистецтва в Україні. Його учні: І.Слатін-молодший, М.Розенфельд. Альберт Бенш – учень Луї Брассена та Франца Ліста – відкрив у Харкові власну фортепіанну школу, потім школа ім. Бенша, Інститут музичної культури. Станіслав Брікнер – викладач музичного училища, серед учнів – С.Богатирьов, Є.Нібур. Олександр Горовіц – учень О.Скрябіна, піаніст-віртуоз, педагог, музичний критик; В.Горовіц, його племінник, якого він навіщав у Києві, грав з ним в ансамблі. Павло Луценко – засновник харківської професійної фортепіанної школи, професор, ректор консерваторії; учні: Альфред Лаліберте (Канада), Н. Ландесман, В. Петров, Л. Сагалов, В. Топілін. Фанні та Людвиг Фаненштіль – (мати і син), професори консерваторії, їх учні: Н.Восканян, М. Хазановський, Б. Скловський, А. Мирошнікова, Р. Папкова, Н. Юхновська, Н.Брижаха, інші. Надія Ландесман та її учні: В. Сечкін, Л. Йоліс, В. Лозова, Г. Гельфгат. Звісно, окреслюючи найвидатніші прізвища, неможливо висвітлити повноту багатой історії харківської фортепіанної школи, яка і сьогодні дуже відома своїм високим рівнем професіоналізму [8; 57-59].

Львівська або Галицька школа піанізму в певній мірі формувалась під впливом польського виконавського мистецька, що обумовлено історичними обставинами. Музично-культурне життя Львова завжди було багатограним, неповторним і своєрідним. Вагоме місце в ньому займали – К.Мікуль (учень-асистент Ф.Шопена), керівник Галицького Музичного Товариства (ГМТ), консерваторії; діяльність педагогів та їх учнів: Л.Мінцера, (Ф.Портной, Я.Горбати та ін.), З.Джевецького (С.Турель), Г.Оттавової, В.Курца, І.Фрімана; а також приїжджаючих всесвітньо відомих музикантів: Ю.Слівінський, М.Солтисова, І.Фрідман, Г.Мельцер, А.Гермелін, М.Розенталь, Е.Штоєрман, С.Аскеназе та ін. Концертною активністю відзначалися: Л.Мюнцер, Г.Оттавова, А.Гермелін, С.Аскеназе та З.Джевецький. Сольне фортепіанне мистецтво, поряд із педагогічною роботою, стає провідною сферою творчої діяльності піаністів Львова: М.Розенталь, Р.Кочальський, Г.Оттавова, М.Горшовський, А.Гарасевич, Л.Мінцер, А.Гермелін, І.Фрідман, Н.Льоевенгофф, З.Димек, С.Айзенбергер, В.Вебер (учень В.Курца), пізніше Г.Альткорн-Лісіцька, Т.Гандверкер-Портная, Т.Маєрський, С.Надрага, інші. Кожен з цих музикантів педагогічною та виконавською діяльністю, власними досягненнями та результативністю викладацької роботи підтверджував належну організацію, високий професіоналізм та якісний рівень музичної освіти, одержаної у львівських навчальних закладах, надбання і досвід своїх львівських наставників [2].

Донецький регіон і відповідно донецьку фортепіанну школу представляють висококваліфіковані, талановиті викладачі та виконавці, вихованці Київської та Одеської консерваторій, Донецького музично-педагогічного інституту, нині Донецької державної музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва, Запорізького та Мелітопольського педагогічних інститутів, які зберігають і примножують традиції національних фортепіанних шкіл, роблять вагомі внески у розв'язанні питань формування сучасного типу педагога-музиканта (піаніста). Серед них славетні імена піаністів та науковців Донбасу: Феруз С., Юник Т., Йоркіна Є., Стотика І., Феруз І., Бобакова І., Сопіна Я., Власенко Е., а також інші викладачі, що своєю педагогічною та науковою діяльністю доклали певних зусиль задля становлення та розвитку донецької фортепіанної школи, з їх іменами пов'язана її історія – Т.Гордейчева, Е.Пустобаєва, К.Горбікова, І.Новохатня, І.Ільїнська, С.Міщенко, Л.Самойлова, В.Метлицька, Т.Гердова, В.Волкова. Студенти та випускники музичних ВНЗ донецького регіону стали переможцями й отримали звання лауреатів чи дипломантів, серед них: Лоцман Л., Головіна О., Шуляк Н. (клас викладача Гордечевої Т.); Врубель Г., Бражко О., Корунна М., Ратко М., Кравченко О., Тимошенко І., Голінська В., Мельник О., Леонт'єва С., Семенцева Ю. (клас викладача Феруза І.); Дзюба М., Авраменко Н., Алексєєва Г., Бересток І., Чугунна К. (клас викладача Феруза С.); Усенко С, Назаренко Н., Ушакова Н., Бригадін А. (клас викладача Йоркіної Є.); Яриш Г., Антоха О., Гаврилова Н.; Гаврик О., Проценко В. (клас викладача Юник Т.); Гаджиева А. (клас викладача Бобакової І.); Пишненко Ю. (клас викладача Пустобаєвої Е.М.).

Усе зазначене дає підстави донецькій фортепіанній школі та її представникам із надією дивитися у майбутнє, сподіваючись на досягнення нових рубежів у реалізації власної концепції розвитку.

Між піаністами різних шкіл, звичайно, можуть існують окремі схожі риси, але вся їх сума в її неповторній взаємодії зустрінеться лише у представників одного народу. Разом із тим необхідно розуміти, що дійсну картину національної самобутності виконавської фортепіанної школи може дати творчість всіх разом узятих піаністів-співвітчизників, а не окремих представників. Пояснюється це тим, що національний виконавський стиль, перш за все, формується єдністю поглядів і відчуттів, спільністю втілення певних смислових ліній, що обумовлюють цілісність артистичних якостей і засобів художньої виразності. Специфічні риси українського музичного виконавства зумовлюється глибинним зв'язком із національним світовідчуттям, ментальністю, тенденцією до постійного розвитку й оновлення, не обмеженого рамками хронології. На думку багатьох музикознавців, типові риси українського менталітету або національного характеру складає романтичне світовідчуття. Під «романтизмом», в даному випадку, узагальнено розуміють першочергове значення емоцій та почуттів як інструменту пізнання навколишнього світу та самого себе. Романтизм як тип художнього мислення найбільш відповідає тому зрізові національного феномену, в якому виявляється український національний характер [3; 128]. Специфічною для української національної психології є меланхолійність «типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [4; 16]. Слід враховувати такий аспект, як різниця між «національним» та «етнічним». Подібне розмежування недоцільно розповсюджувати на стиль будь-якого національного музичного виконавства, бо в ньому надто помітно виступає саме етнічний акцент. Відомі видатні українські музиканти не обов'язково були етнічними українцями, але національному стилю мистецтва це не заважало. Музична ментальність, як елемент своєрідності українського національного музичного мислення, є складовою, частиною національного психологічного комплексу, який у свою чергу виступає ядром виконавської школи. До типових рис українського менталітету можна віднести духовну, загадкову, ірраціонально-ідеалістичну основу внутрішнього світу, емоційно-чуттєвий характер психічної структури, романтизм, сердечність, меланхолійність. Так чи інакше, в значній мірі вищезазначені національні особливості характеру мають прояви у виконавських

особливостях вітчизняного музичного виконавства, що позначається на особливостях інтерпретації та виконанні музичних творів українськими музикантами.

Українське музичне виконавство – цілісне, самостійне художнє і соціокультурне явище; має власну історію розвитку, власні функції, структуру, специфіку, цінність; існує як практична діяльність і має власні особливості функціонування і діяльності; є об'єктом та самостійним напрямом наукового дослідження. Складовою музичного виконавства є виконавська школа яка забезпечує його функціонування як культурної традиції. Музика як соціокультурна цінність має здібність впливу на людину, покликана стати засобом гармонійного духовного розвитку. Гармонійно можуть розвиватися ті суспільства, що зберігають свої національні символи, надбання культури. Українське музичне виконавство виступає як національний символ, оскільки функціонує як культурна традиція, має досягнення, конкурентоздатність у світовому музичному просторі і є фактом музичної культури України.

Особливості функціонування та розвитку українського музичного виконавства в соціокультурній ретроспективі виявило виконавські школи піанізму: Київська, Одеська, Харківська, Львівська, Донецька. Як національна культурна традиція українська фортепіанна школа розвиває найбільш значні, цінні для музичного колективу і його піаністів-представників досягнення, а також здобутки сучасного фортепіанного мистецтва загалом. Ретроспективний аналіз розвитку українського музичного виконавства дозволяє дійти висновку про еволюційний напрям цього процесу, затвердження прогресивних тенденцій та перспективність подальшого дослідження в нових умовах соціокультурної дійсності.

Джерельні приписи

1. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції / Ж.В. Дедусенко: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна муз. академія України ім. П.Чайковського. – К., 2002. – 20 с.
2. Куржева Т.І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.) / Т.І. Куржева: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Львівська держ. муз. академія ім. М.Лисенка. – Л., 2006. – 17 с.
3. Катрич О. Поняття стильового «архетипу» в композиторській та виконавській творчості / О.Катрич // Київське музикознавство. Вип. 2. – К., 1999. – С. 127.
4. Козаренко О.В. М.В. Лисенко як основоположник української національної музично мови / О.В. Козаренко: дис... канд. мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 11-17
5. Рощина Т. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть / Т.Рощина // Наук. вісник НМАУ. – Вип. 14. Музичне музикознав. – Кн. 6. – К., 2000. – С. 41-49.
6. Рощина Т. Минуле і сьогодення київської фортепіанної школи в контексті вітчизняної муз. культури / Т.Рощина // Київське музикознавство: Зб. статей. – Вип. 6. – К., 2001. – С. 178-189.
7. Снегірьов О.М. Піаністи України XX ст. / О.М. Снегірьов / Київське держ. вище муз. училище ім. Р.М. Глієра та ін. – К., 2001. – 157 с.
8. Шульгіна В.Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір / В.Д. Шульгіна: автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.01 / НМАУ. – К., 2002. – 41 с.

Резюме

Розглядаються питання функціонування українського музичного виконавства. Акцентується увага на розкритті сутності виконавської школи як культурної традиції.

Ключові слова: музичне виконавство, виконавська школа, соціокультурний простір, культурна традиція.

Summary

The particularities of the operation music performance in sociocultural space Ukraine

The problems of music performance in Ukraine. The attention is paid to the revealing of the significance of performances school as cultureless tradition.

Key words: music performance, performances school, socio-cultural process, cultureless tradition.

Аннотация

Рассматриваются вопросы функционирования украинского музыкального исполнительства. Акцентируется внимание на раскрытии сущности исполнительской школы как культурной традиции.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, исполнительская школа, социокультурное пространство, культурная традиция.

УДК 7:001.76

С.В. Оборська

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У НАЦІОНАЛЬНИХ НАПРЯМАХ МОДЕРНУ

На рубежі ХХ-ХХІ століть, у зв'язку зі зміною духовної парадигми суспільства, виникла необхідність критичного осмислення художнього стилю модерн з його потягом до краси, гармонії людини і природи; пошуків монументально-декоративних форм, здатних естетизувати людське середовище.

Майстри модерну нерідко були одночасно архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами. Вони відродили чимало забутих галузей і технік мистецької праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Синтез мистецтв став центром стильової програми і в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. Модерн запропонував, зокрема, нові принципи ансамблевості в архітектурі. Якщо раніше остання розумілась як використання споріднених стильових форм, то для архітектора модерну домінуючою методикою включення будинків до міського середовища ставала узгодженість масштабів, ритміки, подібність об'ємів та силуетів існуючої й нової забудови. Утверджувався дизайн – особливий вид проектувальної діяльності, покликаний конструювати принципово нові естетичні й функціональні якості предметного середовища.

Вагомий внесок у дослідження історії російського та українського модерну здійснили відомі мистецтвознавці: А.Федоров-Давидов, Є.Кириченко, Г.Стернін, Є.Борисов, Т.Каждан, В.Кирилов, А.Лунін, Д.Сарабьянов, Н.Хомутецький та ін., що розглядали цей стиль у контексті соціокультурних завдань життєдіяльності людини. Зазначеними авторами акцентовано увагу на вмінні вітчизняних митців синтезувати специфіку живопису, літератури, музики, театру тощо. Проте й донині залишається недостатньо дослідженою проблема синтезу мистецтв як іманентної риси доби модерну. Поза увагою сучасних дослідників перебувають російсько-українсько-західноєвропейські взаємовпливи зазначеної мистецької доби. Зазначені обставини й зумовили мету статті – проаналізувати особливості синтезу мистецтв у національних напрямках модерну.

Ініціатором запровадження модерну у дизайні є англійський художник й теоретик мистецтва Уільям Морріс (1834-1896 рр.). Він виступив із неоромантичною соціальною критикою, вбачаючи у мистецтві знаряддя перетворення суспільства. Агітуючи проти машинного виробництва й за відродження народних ремесел та ручної праці, він у 1861 році організував художньо-промислову компанію «Мистецтво і ремесло» з виготовлення меблів, тканин, килимів, вітражів тощо. Діяльність цієї фірми сприяла розвитку англійського декоративно-прикладного мистецтва й поклала початок сучасному дизайну [2; 198]. У.Морріс висунув мистецьке гасло «краса і зручність», що зорієнтувало на створення зручних, практичних й естетично привабливих побутових речей.

Важливим у творчості У.Морріса та його послідовників став принцип формування меблів як гарнітуру, позначеного єдиною стилістикою. Урешті утворився так званий англійський стиль, або ж стиль Студіо – від назви однойменного мистецького журналу. Цікавими в естетичному відношенні є ідеї У.Морріса стосовно захисту цілісності творчого акту й досягнення гармонії між мистецтвом і життям із критичним ставленням до елітарного мистецтва.

У Німеччині та Австро-Угорщині зазначеного періоду практикувалися декоративно-прикладні стереотипи модерну з ігноруванням функціонально-технологічних вимог й тяжінням до синтезування мистецтв на засадах декоративності. Художня творчість репрезентантів німецького «югендстилю» Отто Екмана, Бернарда Панкока, Ріхарда Рімершміда позначена запозиченням малюнкових стереотипів японської графіки. Митці «Віденського сецесіону» (Австрія) 90-х рр. ХІХ ст. Отто Вагнер, Йозеф Гофман, Еміль Орлик при створенні художніх композицій спиралися на геометричну орнаменталістику з

прямих ліній, прямокутників і кіл. В австро-угорському модерні відчутними є запозичення з давньоєгипетської архітектури й орнаментики. Зокрема, декорування стін за допомогою імітації фільонки з єгипетськими мотивами практикувалися в оздобленні інтер'єру Ошадбанку Австрії, станції Карлсплац віденського метро. Уваги заслуговує й техніка виготовлення меблів із гнучого дерева австрійського майстра М.Тонета (промислове виробництво всесвітньо відомих віденських стільців).

Зазначені прийоми обробки дерева Австро-Угорської імперії невдовзі поширилися на інші країни Європи. Під пізній їх вплив потрапив навіть Париж з його усталеними традиціями класицизму та ампіру (за домінування геометрії прямокутних форм). Типовою для оздоблення внутрішніх стін будівель французького модерну стало практикування дерев'яних панелей розміром у дві третини висоти з контрастним фризом у верхній частині композиції. Естетику внутрішнього простору доповнюють інкрустації у вигляді рослинного орнаменту на поверхні дерев'яних панелей стін, що імітують виноградні лози.

Шотландський архітектор і дизайнер Ч.Р. Макінтош (1868-1928 рр.) здійснив вагомий вплив на формування раціоналізму в європейській архітектурі. Його проекти позначені пластичною виразністю геометричних об'ємів та ефективним використанням фактури оздоблювальних матеріалів (Школа мистецтв у Глазго, 1898-1909 рр.). Митець майстерно оздоблював інтер'єри службових та хатніх приміщень, конструював меблі, позначені довершеною технічною та естетичною формою [3; 202].

В окремих випадках модерн кінця XIX – початку XX ст. звертався до національних декоративних мотивів, віддаючи данину самотутнім художнім традиціям. Модернові властива складна система лінійного орнаменту, в основі якої мотиви насичено стилізованих квітів та рослин. Меблеві композиції прикрашалися інкрустацією й металевими накладками. Шпалери та оббивки з набивної тканини оздоблювалися крупними зображеннями стилізованих квітів, листя, соняшників, комишу тощо.

Інтерес до архітектурного модерну, як втілення стилістично цілісної манери художнього висловлювання, суттєво поживався. Тогочасні модерністи запровадили до дизайну інтер'єрів нові декоративні елементи, віддаючи їм перевагу перед конструктивними. У даному інваріантові дизайну значна увага приділялася стилізованому рослинному візерунку й гнучким плинним формам. Слід зазначити, що у добу домінування стилю модерн продовжували створюватися композиції у дусі історизму, еkleктики та стилізацій у руслі національно-романтичного руху. Величний католицький Вестмінстерський собор був побудований у Лондоні за проектом архітектора Джона Бентлі у «візантійському стилі», за зразком сакральних будівель Константинополя й Равенни, включаючи прикрашання кольоровими мармуром та мозаїками. Однак особливості інтерпретації внутрішнього декору виконані за художніми канонами модерну. Культ вигнутої лінії, натуралістичність мозаїчних зображень, прагнення до синтезу різнохарактерних елементів позначилися на архітектурі і інших будівель «романського відродження» кінця XIX ст. у Західній Європі й США.

У 1890-1900-х рр. стають інтернаціональними мотиви морської хвилі, в'юнстих рослин, квіток ірисів, лілій, цикламенів, а також римовані з рослинними формами лебедіні довгі шиї, подовжені хвилясті лінії зачісок, звої рук та струмливі складки одягу. У моду входили бліді тони: сіро-блакитний, маслиново-зелений, «солом'яний», палевий, блідо-рожевий.

Архітектори модерну більше усвідомлювали себе законодавцями мод, але дизайн ще не виокремився у самостійну галузь мистецтва. Італієць Карло Бугатті представив широкому загалу спіральну кімнату, що увійшла в аннали історії дизайну. Спроектвані К.Бугатті дивовижні стільці-вішалки з горизонтальними планками та поперечинами цілком правомірно сприймати як попередника оп-арту (англ. op art, скороч. від optical art – оптичне мистецтво). Засновником цього неоавангардистського варіанту абстрактного мистецтва (1940-1990 рр.) став франкоіталійський художник В.Вазарачі. Ритмічні комбінації однорідних геометричних

фігур, ліній та кольору оп-арту створюють ілюзію руху. Декоративні ефекти зазначеного стилю використовуються також у прикладному й декорувальному мистецтві, промисловій графіці, плакатові тощо.

Для Німеччини та Австрії характерна пряmlinійність архітектурних форм та стрункість забудови. В такому стилі великим герцогом Райнером у 1858 р. замовлено архітекторові Р.фон Айтельбергеру проектування кварталу урядових установ столиці Австро-Угорської імперії – м. Відня. 1867 р. австрійський архітектор Отто Вагнер створив знане у Західній Європі Училище художніх ремесел. Вплив вагнерівської школи позначився й на формуванні петербурзького та московського різновидів стилю модерн, передусім у роботах російського архітектора Ф.Шехтеля.

Стилістика прямих ліній, квадратів, окружностей і «шахової клітки» є характерним для творчості Йозефа Хоффманна, улюбленого учня О.Вагнера й організатора «Віденських майстерень». У 1912 р. Й.Хоффманн заснував за типом німецького австрійський Веркбунд – спілку промисловців та художників. Найвідомішим його витвором є будинок банкіра й збирача творів мистецтва А.Стокле у Брюсселі. Використовуючи широкий спектр сполучень площин, облицьованих мармуром, квадратів і прямих ліній, архітектор створив довершену композицію у стилі геометричної течії модерну.

Австрійський архітектор А.Лоос взагалі відмовився від будь-якого орнаменту як мистецтва дикуна. Опанувавши в Нью-Йорку та Чикаго мистецький досвід сучасних йому архітекторів, А.Лоос уславив своє ім'я сміливими проектами.

І.Ольбріх (1867-1908 рр.), працюючи у вагнерівському архітектурному бюро, вибудував у центрі Відня оригінальний виставковий будинок Сецесіону. Будівля складалася з кількох масивних кубічних об'ємів, над якими підносився дивовижний ажурний купол, прикрашений золоченим лавровим листям. Членування будинку майстерно підкреслено своєрідним «вагнеріанським» орнаментом. Із 1899 р. Ольбріх репрезентує Дармштадтську колонію художників, проектує будинки й уміблювання інтер'єрів. У 1906 р. митець виконав оформлення моделі корпусу нового зразка автомобілю фірми «Опель» у стилі плавних вигнутих ліній та чистих поверхонь, здійснивши вагомий внесок у формування тогочасного європейського дизайну. В 1908 р. у віденському Імператорському музеї мистецтва й промисловості відбулася виставка, яка засвідчила, що віденський модерн не лише перевершив витіюваті форми Ар Нуво, а й спромігся уникнути деструктивних крайнощів німецького югендстилю. Не випадково тому, що у мистецькому середовищі широко практикували словосполучення: «віденський модерн», «віденський дизайн». Повернулася мода на віденські гнуті меблі фірми «Тоне», коштовно інкрустовані перламутром по чорному дереву. У цих художньо цінних виробках вбачаємо запозичення англійських та японських художніх технологій. У ювелірному мистецтві, моделюванні одягу й коштовних виробках із металу активно використовувалися дорогоцінне каміння, кольорові емалі, корали, бісер, перли, мережива й багатобарвні вишивки.

Занепад німецької архітектури та прикладного мистецтва середини XIX ст. вилився у глибоку кризу всього художнього виробництва. Проте завдяки надзвичайно високому техніко-промислому розвитку Німеччина стала претендувати на незаперечний духовний центр Європи. Німецька специфіка художнього стилю модерн зорієнтувалась на вирішенні проблем формоутворення шляхом сполучення різноманітних мистецьких форм з використанням плавного, гнучкого орнаменту, а також приголомшливих зовнішніх ефектів. Фабричні художні вироби переставали копіювати продукцію ручного виробництва, набуваючи дедалі широкого визнання.

У жовтні 1907 р. у Мюнхені оголошено про створення Німецького Веркбунду (Deutscher Werkbund). Цьому сприяла діяльність Ініціативного комітету у складі 12 митців (архітекторів й художників-«прикладників»), а також представників фірм-виробників художньої продукції. Своєю метою Веркбунд задекларував «вивищення німецького мистецтва шляхом співробітництва мистецтва, ремесла й промисловості, ідеологічного

об'єднання виховання та пропаганди». Одухотворення німецького мистецтва мало здійснюватися передовсім шляхом піднесення його якості» [4].

Поняття високої якості передбачало не лише застосування якісних матеріалів і бездоганне фабричне виконання, але й «глибоку інтелектуальну проробку виготовленого предмету». Раціональна конструкція, лаконічна художня форма й відверта функціональність покликані були, за задумом активістів Веркбунду, сприяти встановленню єдиного естетичного смаку, несумісного з екстравагантністю та індивідуалізмом. Причому особлива увага приділялася архітектурі як провідному виду мистецтва, що визначає розвиток усієї соціально-культурної сфери. Діяльність зазначеної організації сприяла навчання дизайнерів й стала науковою лабораторією архітектури та художнього конструювання. Методичні розробки у галузі культивування художнього мислення, розвитку формоутворення та кольорознавства були покладені в основу теоретичних робіт й донині не втратили своєї наукової цінності.

Іншим потужним осередком практичного синтезування дизайнерських мистецтв стала Баухауз (нім. Bauhaus – «будинок будівництва») – вища школа будівництва й художнього конструювання, художній навчальний заклад і фахове художнє об'єднання. Вона заснована у 1919 р. у м. Веймарі (Німеччина), у 1925 р. переведена до м. Дессау, а в 1933 р. скасована фашистами. Художники й архітектори Баухаузу прагнули раціонального мистецького втілення утилітарних предметів на засадах конструктивізму. Причому перевага віддавалась функціональним формам, які можна було продукувати промисловим способом. У цій вищій школі викладали В.Гропіус, Л.Міс Ван дер Рос та В.Кандинський.

Програма навчання в школі передбачала синтезування мистецтва з практичним запровадженням будівельної техніки за аналогією з середньовічними ремісничими гільдіями, але на сучасній культурній основі. Ідея фахового поєднання художника ремісника і технолога в одній особі справила потужний вплив на розвиток прикладного й образотворчого мистецтва.

У Франції та Бельгії на зламі XIX-XX століть художніми особливостями модерну стали відмова від прямих кутів на користь більш природніх ліній, зацікавленість новими технологіями, розквіт прикладного мистецтва тощо. Модерн намагався поєднати художні й утилітарні функції витворів поетів, художників та архітекторів. Найяскравішими представниками французького модерного малярства правомірно вважати М.Дені, П.Боннара, П.Серюзьє, Г.Гімара та ін. Малярству французького модерну технічно притаманні звивисті та плавні риси. Причому лінія має самостійне значення як життєво-оптимістичний засіб виразності. Вона є засадничою основою орнаменту, виконуючи стильотворчу функцію й утілюючи ідеал краси.

У США ідеї модерну втілювались художником-ризьбляром Луї Комфортом Тіффані, який народився 1848 р. у родині Чарльза Тіффані, засновника ювелірної компанії Tiffany & Co, так званого «короля діамантів». Найвищої досконалості Л.Тіффані домогся у дизайні настільних ламп. Нині наявність лампи Тіффані вважається предметом гордості кожного колекціонера. Виставлену нещодавно на аукціоні лампу Zippia було продано за \$1 млн.

Один із світових лідерів сучасного дизайну – Японія за браком розвинутої промисловості розпочинала свій шлях у цій сфері доволі скромно. До того ж японці протягом тривалого часу ставилися упереджено до культурних набутків західної та інших континентальних цивілізацій. Японський індустріальний дизайн був із перших кроків зорієнтованим на ментальнісні особливості традиційних японських художніх промислів та ремесел. У подальшому посилилася тенденція синтезування традицій японського класичного мистецтва й набутків західноєвропейського малярства. Ініціатива в цьому процесі належала відомим художникам – Екоюмі Тайкану та Хасимото Масакуні. У Токійському художньому училищі було відкрито відділення західноєвропейського живопису. Прагнення японських художників сприйняти духовні досягнення інших країн слід розглядати з точки зору зрілості, готовності вбирати усе найкраще, акумульоване світовою культурою, загальнолюдською

цивілізацією й примножувати власний досвід, збагачуючи скарбницю своїх національних цінностей.

Загальнопланетарні дизайнерські процеси XIX-XX ст., розвиваючись, характеризуються двома тенденціями: інтегративним рухом до інтернаціонального, глобалізаційно зорієнтованого дизайну, з одного боку, й диференційного спрямування до регіонально-національних стереотипів цього виду мистецтва.

Як засвідчують проведені останнім часом соціологічні дослідження, митці та промисловці Фінляндії, Італії, Японії орієнтуються переважно на національно забарвлений дизайн. Фахівців Великої Британії, Німеччини та США приваблює в основному векторизація у напрямку інтернаціоналізованого модерністського дизайну [1].

Таким чином, у XX ст. спостерігався диференційований за формами та механізмами процес синтезування мистецтв, враховуючи національно-культурні особливості різних народів та країн. Він позначився динамікою утворення численних професійних об'єднань художників та зацікавлених промисловців із подальшою трансформацією у художньо-промислові спілки. Поступово формувалися національно забарвлені художницькі школи.

Специфікою синтезування мистецтв у рамках стилю модерн у західних країнах було протиставлення художніх форм та орнаменту національно-культурному історизму, й натомість формувалися уніфіковані стереотипи житлового інтер'єру. На сході ж, зокрема в Японії, ідея асиміляції із запозиченим новим сприяла збереженню життєвого потенціалу національної культури. Японський модерн як процес – органічне поєднання традицій національного образотворчого мистецтва й західних дизайнерських конструкцій, які внесли у нього свіжий струмінь. Національно-регіональні тенденції синтезування мистецтв у полі стилю модерн стали закономірними етапами на шляху створення для гомогенного предметного середовища існування. Вирішенню зазначеного завдання було підпорядковано творчий потенціал талановитих архітекторів та художників.

Джерельні приписи

1. Захаржевська В. Взаємодія і синтез мистецтв художнього світу Болгарії другої половини XX ст. / В.Захаржевська // Матеріали до української етнології. – К., 2002. – Вип. 2 (5). – С. 392-400.
2. Кантор К.М. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.Кантор; худож. Б.Алимов. – М.: Искусство, 1967. – 280 с.
3. Кес Д. Стили мебели / Д.Кес; пер. М.Алекса, Г.Каргинова, Т.Кириловой и др. – Будапешт: АН Венгрии, 1981. – 298 с.
4. Привалова И. Немецкий Веркбунд. К вопросу истории одного художественно-промышленного объединения XX века в Германии / И.Привалова // Художник, вещь, мода; М.Л. Бодрова, А.Н. Лаврентьев; сб. статей. – М.: Сов. художник, 1988. – 368 с.

Резюме

Розглядається взаємодія двох дизайнерських тенденцій у світі: інтернаціонально орієнтованого дизайну й регіонально-національного спрямування цього виду мистецтва.

Ключові слова: синтез мистецтв, дизайн, модерн, національне, інтернаціональне, архітектура, інтер'єр.

Summary

Synthesis of arts in national directions moderny

The interaction of two design tendencies in the world is considered in the article: the international focused design and the regional-national direction of this art form.

Key words: synthesis of arts, design, modern, national, international, art, architecture, interior.

Анотація

Рассматривается взаимодействие двух дизайнерских тенденций в мире: интернационально ориентированного дизайна и регионально-национального направления этого вида искусства.

Ключевые слова: синтез искусств, дизайн, модерн, национальное, интернациональное, архитектура, интерьер.

УДК 7.03(043.3)

Г.А. Пархоменко

МИСТЕЦЬКЕ КОЛО ІСПАНО-КАТАЛОНСЬКОГО МОДЕРНУ

Модерн, як загально художній стиль, привернув до себе увагу вітчизняної науки буквально останнім часом. У зв'язку з тим, що за радянських часів модерн вважався то «буржуазним», то «міщанським стилем», він донедавна залишався взагалі маловивченим. І на сьогодні найбільш дослідженим є модерн в архітектурі. З-поміж вітчизняних науковців, чий дослідження модерну з'явилися останнім часом, слід назвати Ю.Івашко [1, 2] та С.Оборську [3]. Водночас, іспанський модерн, а точніше: каталонський, який є одним із найоригінальніших, вітчизняною наукою досліджений ще менше. І це у той час, як він є одним із найцікавіших варіантів цього стилю. Так, німецький дослідник Г.Фар-Беккер наголошує на особливості каталонського різновиду іспанського модерну, підкреслюючи унікальність каталонської культури і стверджуючи, що каталонський модерн взагалі не має аналогів [4; 197].

Із вітчизняних авторів Ю.Івашко в книзі «Модерн Європи і Києва» присвятила кілька сторінок каталонському модерну, а саме опису Будинку Батльо та собору Ла Саграда Фамілія А.Гауді у Барселоні [1; 38-40]. Втім, навіть видатна постать А.Гауді є далеко не єдиною, що репрезентує мистецьке коло архітекторів, скульпторів, художників, літераторів і дизайнерів іспанско-каталонського модерну. Виходячи з того, що цей вид мистецтва у вітчизняній науковій літературі є мало дослідженим, а деякі імена взагалі невідомими, ставимо за мету ввести до наукового обігу вітчизняної культурології інформацію, що стосується представників, шкіл і пам'яток каталонського модерну (при перекладі імен і прізвищ митців зроблена транскрипція з каталонського варіанту їх вимови).

Каталонія – один із культурних регіонів, у якому модерн виявив себе максимально повно і оригінально з точки зору іспанського варіанту цього стилю. Найяскравіше він утілюється в архітектурі та пов'язаними із нею скульптурі, передусім декоративній, й дизайні інтер'єру. Декоративно-прикладне мистецтво і живопис були, на думку Г. Фар-Беккер, зачеплені новаціями у стилі модерн значно менше. Отже, ім'я, з яким передусім асоціюється іспанско-каталонський модерн – Антоні Гауді.

Антоні Гауді-і-Корнет (1852-1926 рр.) народився у містечку Реус провінції Таррагона, у родині майстра котельної справи (а не у родині каменярів, як це стверджував М.Гарсія) [5; 361]. Статус архітектора набув 1878 року, завершивши навчання у Вищій технічній школі архітектури Барселони. Основні твори зосереджені у Барселоні, де його фінансово підтримувало сімейство Гуель.

На території Каталонії – не враховуючи м. Барселона, у 84 містах і містечках нараховується майже 2000 споруд у стилі модерн, серед яких і один із шедеврів А.Гауді – Колонія Гуель (Коста де Гарраф), занесена до списку всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО. У столиці Каталонії – Барселоні – низка перлин архітектури модерну, передусім авторства Гауді; серед останніх до списку всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО занесено шість: Парк Гуель, Палац Гуель, Будинок Міла, храм Святого Сімейства, Будинок Вісенс, Будинок Батльо.

А.Гауді – головна фігура модерну міжнародного рівня, хоч його індивідуальна манера і знаходилася за межами мейнстріму загальноєвропейського руху. У творчій манері Гауді відчуються впливи від експресіонізму (зокрема, у Каса Батльо і Каса Мілі) до релігійного символізму (Саграда Фамілія). Західноєвропейські мистецтвознавці вбачають в особливостях індивідуального стилю Гауді, зокрема, ремінісценції іспанско-арабського стилю мудехар, що сформувався під час перебування значної частини Іспанії під арабським впливом.

Так, Г.Фар-Беккер підкреслює, що витoki іспанського модерну слід шукати у мавританському стилі з його тяжінням до декоративності, а зв'язок із бароко

опосередковувався такою особливістю іспанського духу, як висока релігійність: «Іспанська богобоязливість, що у культурі святих піднімалася до містичної мрійливості, концентрувала схильність до екстатичних форм» [4; 195] (Відомо, що А.Гауді відрізнявся набожністю, що наприкінці життя змусила його відмовитися від усіх справ аби присвятити себе Саграда Фамілія).

Підкреслюючи світоглядно-релігійні засади каталонського модерну, зокрема А.Гауді, науковець наголошував, що останнє означає зв'язок із традиціями готичної архітектури, і церковної архітектури іспанського бароко.

Радянський мистецтвознавець М.Гарсія, досліджуючи особливості іспанського модерну, підкреслював таку індивідуальну рису творчої манери Гауді, як схильність до імітації природних предметів [5; 362]. Що стосується впливу стилю «мудехар» на формування творчої манери Гауді, то провідником цього стилю до Каталонії вважається мистецька школа Льєди – міста, розташованого неподалік адміністративного кордону з Арагоном, котрий тривалий час перебував під владою маврів, а тому дійсно мав і традиції, що відображали вплив їхньої культури. Крім того, південна частина Каталонії – Таррагона, район, де народився Гауді, також входила до арабо-мавританської держави, на відміну від самої Барселони та територій на північний схід від неї, які звільнилися від арабів значно швидше. Гауді також ознайомився з пам'ятками оригінальної мавританської архітектури і мистецтва, перебуваючи на територіях колишньої «арабської» Іспанії, а також у Марокко: у 1891 році Гауді здійснює поїздку в Малагу і до Танжеру, а в 1892 р. приступає до створення фасаду Різдва собору Святого Сімейства. Це дає підстави побачити вплив на побудову декору цього фасаду принципів мавританської орнаментовки будівель. Правда, ще в інтер'єрі Будинку Вісенс (1878-1885 рр.) ці впливи простежуються в арабесках на стелі приміщення над однією з вхідних дверей [6; 19]. Що дійсно притаманне архітектурі і Гауді і «арабської» Іспанії (зокрема, Андалусії), то – це використання майолікових ізразців для декорування як екстер'єрів, так і інтер'єрів будівель, а також любов до кованого металу. Любов до майоліки характерна не тільки для Гауді; нею захоплювався і чимало створив у цій техніці андалусієць П.Пікассо, що, залишивши свою батьківщину – Малагу, – певний час жив і творив у Барселоні. Гауді також виступав як дизайнер меблів.

Крім А.Гауді каталонський модерн представлений ще низкою відомих архітекторів, скульпторів, художників і дизайнерів.

Архітектор Хосеп Марія Хухоль (1879-1949 рр.) працював разом із А.Гауді над проектом будинку «Ла Педрера», Парком Гуель і у Кафедральному соборі Пальма-де-Майорка. Саме за участю Хухоля створено керамічну лавку у парку Гуель, для якої характерна фрагментація форм і незвичний матеріал для орнаментовки. Серед його власних архітектурних пам'яток найбільш відомим є Будинок Планейс – блок апартаментів (1923-1924 рр.), на створення якого Хухоля надихнула «Ла Педрера» Гауді, але у значно спрощеному варіанті. Родзинкою будівлі є велика звивиста галерея (повторення прийому, використаному у лаві Парку Гуель).

Послідовниками Гауді були Хуан Рубіо-і-Бейвер, Рафаель Масо і Сальватор Валері.

Архітектор Хуан Рубіо-і-Бейвер (1871-1952 рр.) віддавав перевагу таким будівельним матеріалам, як цегла і залізо. Одним з його кращих творів є будинок Гольферікс, більш відомий як «Шале» (1900-1901 рр.) з оригінально інтерпретованими готичними елементами. Інша будівля – «Замок» (1903 р.) створена за допомогою циліндричних просторових форм, розташованих навколо великого круглого холу.

Учень Гауді Рафаель Масо (1880-1935 рр.) був не тільки архітектором, але й письменником. На відміну від більшості представників каталонського модерну, що жили і працювали в основному у Барселоні, переїхав до Жирони. У подальшому, відійшовши від традицій каталонської модерної архітектури, перебував під впливом віденського сецесіона і Макінтоша. Лідер руху Нусієнтізм.

Сальватор Валері (1873-1954 рр.) як архітектор сформувався під впливом Гауді. Працював також із керамікою. Для його творчої манери характерний флореальний орнамент. Найбільш відомий архітектурний твір – Будинок Комалат (1909-1911 рр.) – блок апартаментів незвичної форми, створений під впливом А.Гауді, що виявилось у масивних барочних формах і незвичному колористичному оформленню. Підкреслений контраст між симетричним елегантним фасадом і більш спонтанним і колористичним заднім фасадом. Особливо яскравим є коридор будинку, прикрашений мозаїкою і вітражем з органіцистськими формами і охряними і фіолетовими відтінками.

Впливу Гауді зазнала творчість відомого каталонського архітектора Хосепа Марія Перікаса (1881-1965 рр.). Його варіант модерну розглядається як модернізований класицизм.

Ще один відомий каталонський архітектор Енрік Саньєр (1858-1931рр.) спорудив і прикрасив понад 2000 будинків у Барселоні. Найбільш відомий – Палац Правосуддя (1887-1911 рр.), побудований разом із Хосепом Доменек-і-Монтанер. Це один із перших будинків публічного призначення стилю модерн. Відомою також є церква Саград Кор із порталом, виконаним за бароковими мотивами і прикрашеним скульптурою Еузебі Арно. Завершена вже після смерті архітектора його сином. У неоготичному стилі архітектором побудований банк де Пенсіонс (1914-1917 рр.).

Каталонський модерн не був одноманітним стилем, не зважаючи на спорідненість основних ознак. Сучасником Гауді став архітектор Луїс Доменек-і-Монтанер (1850-1923 рр.), якого вважають предтечею архітектора-модерніста; він також жив і працював у Барселоні. Монтанер представляв раціоналістичний напрям в архітектурі іспанського модерну. Прославився, зокрема, побудованим до Всесвітньої Виставки 1888 року «Замком трьох драконів». Першим значимим його твором вважається будівля видавництва «Монтанер і Симон» (1879-1885 рр.), де поєднано елементи стилю «мудехар» з образними новаціями, що засвідчили появу модерну, зокрема, типовими для останнього орнаментальними символами.

У 1885 році побудовано «Палац Монтанер», у 1895-1898 рр. – «Будинок Томаса», 1902-1903 рр. – готель «Іспанія», Будинок Ламадріл, 1902 року; госпіталь Сан-Пау (Св. Павла) (розпочато 1902 року – закінчено 1930 р. його сином); Палац Каталонської музики (1905-1908 рр.); будинок Лео Морена (1903-1905 рр.); будинок Фустьєр (1908-1910 рр.).

Із творчого доробку Монтанера шпиталь Сан-Пау і Палац Каталонської музики занесено до списку всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО.

У Палаці Каталонської музики широко використані вітражі (купол аудиторії); ізразці вкривають колони в екстер'єрі будинку, скульптура, що «гронами виростає» з боків стін на стелю і звідти нависає над глядацькою залюю. Монтанер був також активним учасником національного руху Каталонії. Крім Доменек-і-Монтанера до так званої раціоналістичної течії у каталонському модерні належали Хосеп Віласека і Пере Фальке.

Хосеп Віласека (1848-1910 рр.). Цьому архітекторові належать такі споруди у стилі каталонського модерну, як Триумфальна арка, побудована до Виставки 1888 р., будинок Піа Батльо, будинок Квадрос, будинок Енріке Батльо, будинки Кабо. Пере Фальке (1850-1916 рр.) був муніципальним архітектором Барселони. Йому належать ліхтарі у Пасажі де Грація, вуличні ліхтарі на авеню Гауді, монумент Пітарра, гідроелектростанція Каталонії.

Ще один архітектор Антоні Марія Гайїсса відомий своєю галереєю у формі паралелепіпеду та своєрідною орнаментовкою деталей житлового будинку (1902 р.), створеного під впливом Деменек-і-Монтанера.

Оригінальний варіант модерну розробив Хосеп Пуїг-і-Кадафальк (1867-1957 рр.), що був не лише архітектором, а й істориком (мистецтв) і відомим політиком. Як архітектор, він знаходився поза впливом і Гауді і Доменек, розробляючи оригінальний, так званий археологічний, варіант модерну, на формування якого вплинули як місцеві традиції, так і іноземні запозичення. Для архітектурних творів Кадафалька характерне використання північноєвропейських готичних форм у поєднанні із флореальним декоруванням. Широко використовував метал, скло, і – традиційно для іспанської архітектури – кераміку.

Найбільш відомі архітектурні твори: Будинок Марті (1895-1896 рр.); Будинок Аматсьєр (1898 р.); палац Малайя (1901 р.); будинок Мунтадас (1901 р.), будинок Террадес (Будинок Пунксез) (1903-1905 рр.), Будинок Серра (1903 р.), Фабрика Касаромана (1911 р.); будинок Квадрас (1904 р.); будинок Компані (1911 р.). Крім того, Хосеп Пуїг-і-Кадафальк – відомий Каталонський націоналістичний політик; був Президентом регіонального уряду – Манкомунітату Каталонії.

Хуан Марторей – і – Монтейс, архітектор. Найбільш відома споруда – Церква салеціанців (1882-1885 рр.) – вважається передвісницею модерну у зв'язку з неоготичними формами, що підкреслюються цегляною кладкою, яка використовується у будівництві на першому етапі модерну, водночас із збагаченим використанням кольору на фасаді дзвіниці.

М.Гарсія вважав, що Гауді відчув сильний вплив саме творчості Х.Марторея, який «широко використовував складні барочні композиції» [5; 362].

У творчості іншого архітектора, Б.Марторея, зокрема, відстежується вплив Гауді і Д.Монтанера. Його архітектурним творам властивий високий рівень адаптованості готичних елементів з їх масивними формами і використання у будівництві цегли. Подібними рисами характеризуються споруджені архітектором храм де Вайдонзейя (1910 р.) і храм Редемптор (1926 р.).

Архітектору Камілу Оліверасу належить «Ла Матернітат» – Будинок Каталонського департаменту охорони здоров'я, розпочатий 1883 р. і завершений 1902 р. (після смерті архітектора). Найбільш цікавим вважається павільйон «Аве Марія», споруджений із використанням каміння і цегли.

Ще один представник архітектури каталонського модерну Хулі Марія Фоссас відомий як автор будинку Віллануєва – апартаментів, споруджених 1907 р., вирізняється своєю скляною галереєю, увінчаною посередині мальовничим куполом.

Архітектору Хероні Ф.Гранейо належить будинок з однойменною назвою – Дім Граней. Житловий будинок, споруджений 1903 року, відомий колористичним рішенням фасаду і декором холу. Адольф Руїс-і-Касамітхана: його будівля – готель «Ротонда», побудований (1905 р.) на замовлення родини Андро, являє чудово орнаментовану кутову башту, від якої будинок і отримав свою назву.

Едуард Ферре: його Будинок Даміанс (1915 р.), побудований у співробітництві із Луїсом Омс і Ігнасі Мас. Це одна з перших у Барселоні будівель із бетону. Родзинкою є величезний скляний фасад і атланти та каріатиди у верхній частині, виконані з бетону.

Архітекторів Ігнасі Мас-і-Морею належить спорудження однієї з двох барселонських арен для кориди, котру побудовано (1913-1915 рр.) разом із Хоакімом Распайем як «варіацію на тему» ісламської архітектури.

Антоні де Фальгуера – Будинок де ла Лактанція (1910 р.) – зараз – це будинок для людей похилого віку. Фасад виконано у неоготичному стилі в оточенні скульптур, автором яких є Еузебі Арно. Інша відома споруда архітектора – Муніципальна музична школа (1916 р.) – створена під впливом Пуїга-і-Кадафалька. Найбільш цікавою є кімната «Ла Пейксера» з великим поліхромним вітражем світлового колодязю.

Мануель Сайрак – автор житлового будинку (1918 р.), в якому відчувається вплив Гауді. Цікавим є коридор з органістськими формами, а також оформлення ресторану, розташованого на I поверсі.

Олександр Солер-і-Марк: найбільш відома пам'ятка творчості цього архітектора – житловий будинок Еріберт Понс (1907-1909 рр.), споруджений під впливом тогочасної віденської архітектури; із рельєфом – алегорія мистецтв – на фасаді; а також будинок Міністерства економіки і фінансів Каталонії.

Треба відзначити, що модерн був високо продуктивним не тільки в архітектурі, але й у пластичних мистецтвах. Ключовими фігурами у живопису каталонського модерну стали художник Рамон Касас (1866-1932 рр.) і художник і письменник Сантьяго Русіньоль (1861-

1931 рр.). Останній у своїй творчості еволюціонував від імпресіонізму через прерафаелізм до символізму модерну. Крім них, живопис модерну репрезентував Хуан Бруй (1863-1912 рр.), а також Апеллес Местрес і Олександр де Рікер. Олександр де Рікер (1856-1920 рр.) був не тільки відомим художником, але й поетом. Під час перебування у Лондоні зазнав впливу прерафаелізму та руху Атс енд Крафт. Працював у настінному живопису. Відомий і як дизайнер меблів, ламп.

Апеллес Местрес (1854-1936 рр.) був широко обдарованою людиною: письменник, музикант, художник. Для його творчості, як художника, характерною є стилізація у вигляді органічних форм, типових для франко-бельгійського Ар нуво. Друге покоління художників, дотичних до модерну, представлене такими іменами, як Ісідр Ноней і Хоакім Мір, Хосеп Тріадо і Ксав'єр Ногес. Ісідр Ноней (1873-1911 рр.). Художник, член групи «Колла де Сафра». Для його манери письма характерна постімпресіоністська техніка.

Хоакім Мір (1873-1940 рр.). Художник, для раннього етапу творчості якого характерний вплив пост-імпресіоністичної колористичної гами. Еволюціонував до абстрактного мистецтва. Працював також із склом. Хосеп Тріадо (1870-1929 рр.) художник-ілюстратор, у стилістиці тяжів до символізму. Ксав'єр Ногес (1873-1941 рр.) – художник-карикатурист, що працював із керамікою і склом, а також у настінному розпису.

Скульптура каталонського модерну представлена роботами Хосепа Йімона, Мігеля Бляя, Л.Ескалера, Маноло і Хосепа Клара. Хосеп Йімона (1864-1934 рр.) поєднував концептуальний реалізм із імпресіоністською технікою. Мігель Блей (1866-1936 рр.) належить до символістського крила каталонського модерну. Його скульптури прикрашають фасад Палацу Каталонської музики. Скульптор Маноло (Мануель Мартінес Юге) (1872-1945 рр.) був членом групи Елс Кватре Гатс. Приятель Пікассо і авангардистів. Хосеп Клара (1878-1958 рр.) скульптор, чий роботи прикрашають Площу Каталонії у Барселоні.

Декоративні мистецтва каталонського модерну, більш підпорядковані завданням архітектури, представлені такими іменами, як Гаспар Омар, Л.Ескалер, Пау Гаргайо, Еузебі Арно, Луїс Масрієра, а також Х.Баскет і Антоні Серра (майстри по кераміці). Гаспар Омар (1870-1953 рр.) дизайнер, столяр і декоратор, працював у техніці маркетрі. Йому належить дизайн будинку Льео Морена. Еузебі Арно (1864-1934 рр.) як скульптор брав участь у оздобленні Госпіталю Сан-Пау. Йому належить також Монумент для парку Сьютаделла у Барселоні. Пау Гаргайо – скульптор по металу – виконав роботи для Палацу Каталонської музики і шпиталю Сан-Пау.

Модерн у ювелірному мистецтві Каталонії представлений роботами ювелірів родини Масрієра, зокрема Луїса Масрієра (1872-1958 рр.). Останній використовував емаль у прикрасах з анімалістичної тематикою: птахи, дракони, півні, німфи. Луїс Масрієра відомий не тільки як ювелір, а й як художник і письменник.

Отже, іспано-каталонський модерн представлений широким колом митців, творчість значної кількості яких не була моно спеціалізованою, а репрезентувала низку споріднених, а інколи і доволі віддалених видів мистецтва: від архітектури до літератури і музики. Разом із тим, пальма першості дійсно належить архітектурі, яка в модерні відіграла роль креативного генератора. Іспано-каталонський модерн намагався поєднати автохтонну самобутню культуру із загальноєвропейськими досягненнями архітектури, техніки, технології, а винаходи нових матеріалів, таких як листове залізо, індустриальне скло, – із традиціями цегляного будівництва та його технології у самій Каталонії.

Джерельні приписи

1. Івашко Ю. Модерн Європи и Києва / Юлия Івашко. – К.: ООО, 2007. – 96 с.
2. Івашко Ю.В. Особливості використання природних мотивів в архітектурі модерну / Ю.В. Івашко // www.nbu.gov.ua/porta/natural/vnulp/architecture/2009_656/07/rdf/.
3. Оборська С.В. Синтез мистецтв у предметному середовищі стилю модерн / С.В. Оборська: автореф. дис... канд. мист. – К., 2009. – 19 с.

4. Фар-Беккер, Габриеле. Искусство модерна / Габриеле Фар-Беккер. – Konemann, GmbH, 2004. – 425 с.
5. Гарсиа М. Архитектура Испании / М.Гарсиа // Всеобщая история архитектуры в 12 тт. – Т. 10. – М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. – С. 358-368.
6. Весь Гауди / б/а –б/м., Escudo de Oro, 2009. – 111 p.
7. Modernism Art Nouveau in Catalonia / б/а. – Barcelona, 2010. – 24 p.

Резюме

Розглядаються особливості вияву каталонського варіанту стилю «модерн».

Ключові слова: стиль «модерн», мистецтво, художня творчість.

Summary

Artistic circle of Spanish-Catalan modern

This article is devote to investigation Catalonian version of style «modern».

Key words: «style modern», A.Gaudi, Catalonian version of Art Nouveau.

Аннотация

Исследуется каталонский вариант стиля «модерн».

Ключевые слова: стиль «модерн», искусство, художественное творчество.

УДК 7.011:159.954.2.000.7.01

І.Ф. Андронova

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ: ЕСТЕТИЧНЕ СТАВЛЕННЯ ДО РЕАЛЬНОСТІ

Проблема природи, структури і функціонування художнього образу є ключовою в естетиці. Будь-який образ є фрагментом зовнішнього світу, який потрапив у «фокус» людської свідомості, став її подразником й інтеріоризований нею, постає фактом свідомості, ідеальною формою її змісту. Поза художніми образами відсутнє естетичне відображення дійсності, мистецька уява та творчість. У гносеологічному полі образ – найбільший за обсягом феномен.

Історико-культурній еволюції художньої образності присвячено фундаментальні праці Е.Ауербаха, М.Бахтіна, Г.Гачева, К.Горанова, О.Лосева, О.Фрейденаберга та ін. Проте окремі аспекти зазначеної проблеми продовжують залишатися мало висвітленими.

Дослідження стану вивченості даної проблеми українськими вченими дозволило виділити чинники художньої образності: творець образів, втілювачі, домінуючий зміст образів, принципи їх створення, засоби втілення. Масив наукових праць, пов'язаних із даною проблемою, розподіляється бінарно: в бік дослідження процесу мислення та прикладного висвітлення питання, як правило, в різних видах мистецтва. В такій ситуації важко уявити специфіку образності саме в контексті естетичного ставлення до реальності в українському мистецтві. Отже, проблема аналізу художньої образності в культурі в рамках естетичного ставлення до об'єктивної реальності потребує уточнення і подальшого дослідження, що і є метою статті.

У дисертації О.Опанасюка проведено дослідження структурної динаміки процесуального та субстанційного буття художнього образу. Визначаючи структуру процесу становлення культур, автор виокремив чотири періоди: символічний, класичний, романтичний та інтенціональний й запропонував типологію форм художнього образу і охарактеризував зміст кожної з них. Порівняльне дослідження закономірностей становлення культури, творчого процесу та художнього образу виявила спільний принцип їх формування, зміст якого розкривають, з одного боку, опосередковане вираження чи відображення в образі навколишньої дійсності, а з іншого – трактування його як «другої реальності» [11].

На залежність змістовності художнього образу від зображуваної ним дійсності звертає увагу О.Наконечна, розглядаючи художній образ з точки зору театральної семіотики. Актор, що створює образ, виводить на рівень свідомості структурну цілісність, відбиту ним неусвідомлено, щоб мати змогу розкласти її на структурні елементи і синтезувати сценічний образ. А глядач під час сприйняття переломлює образ через індивідуальні особливості психіки, трансформуючи його в іншу цілісність [10].

Про образну природу літературної концептуальності, особливості аналізу гендерної специфіки способів і засобів творення образу жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття йдеться в дисертації С.Філоненко. Причому зазначається, що одним із джерел творення цієї концепції сучасними авторами є власний життєвий досвід останніх [12].

Загальновідомо, що художній образ створюється мистецтвом із метою найповнішого розкриття конкретного явища реальної дійсності. У відповідності з філософськими поглядами Аристотеля, «через мистецтво виникає те, форми чого знаходяться в душі» [2; 24]. Різноманітні форми мистецтва є специфічним уподібненням (мімесис) природним та штучним створеним формам буття. Художник, за Аристотелем, є внутрішньо вільним у виборі предметів, засобів та способів своєї творчості. Проте він не позбавлений значного простору для креативно-мистецької діяльності на ниві малярства, поезії та музики.

Процес теоретичного осмислення поняття «художній образ» було започатковано античною естетикою, асоціюючись з іменами Платона та Аристотеля.

Платон дав перше визначення художнього образу у поєднанні з поняттями мімесису, катарсису та «калокагатії». Для нього образи в мистецтві – копії реальних об'єктів й опосередковано вічних ідей, вельми віддаленими від істини. Тому ці образи не лише позбавлені пізнавальної цінності, але й перешкоджають пізнанню істинно суцього світу. Обидва філософи, розглядаючи мистецтво як уподібнення реальному життю (мімесис), окреслюють його пізнавальну, естетичну й виховно-перетворюючу функції. Мистецтво підносить людину над реальною дійсністю, очищуючи (катарсис) від помилкових пристрастей [1].

Дослідження античної теорії мімесису створило в науці традицію. Найвдалішою була спроба розглянути античний мімесис як уподібнення переважно танцювальним рухам (Г.Коллер). Античне вчення про мімесис неодноразово відроджувалось і в новітню добу у зв'язку з диференцюванням психологічної (К.Грос), соціальної (Г.Тард), загальнометафізичної (Г.Тейхмюллер) й іншої філософської проблематики.

У книзі «Художній образ і його історичне життя» болгарський естетик К.Горанов наголошує на органічному зв'язку між «очищенням» й складним, багатограним змістом поняття «калокагатія» (від грецьких слів «calos» (прекрасний) і «agathos» – хороший). Він зумовлює основне завдання мистецтва – виховання суспільства в орієнтації на певний суспільний ідеал – цілісний, усебічний розвиток особи та суспільства на засадах домінуючої етико-естетичної єдності істини, добра і краси. Міметичний характер мистецтва, а також те, що Аристотель назвав «дізнаванням», сприяють розкриттю пізнавального, а катарсис і калокатія – індивідуально-психологічного та соціально-естетичного аспектів художнього ставлення людини до дійсності. Нерозривна єдність зазначених аспектів підкреслюється визначними представниками світової естетичної думки. Зокрема, Г.Лессінг, Д.Дідро та Й.В. Гете розвинули на цій основі одне з найсуттєвіших у сучасній естетиці поняття художньої правди [7; 53].

Нова європейська класична естетика позначилася інтерпретацією художнього образу як закономірного результату духовно-пізнавальної діяльності творчого суб'єкта. Адже у художньому образі реалізується передовсім продуктивний, виразно-творчий момент: почуття, думка, ідеал, фантазія – ось у чому головним чином стверджує себе одинична суб'єктивність художника або ж збірна суб'єктивність людства [7; 255]. В умовах наявної диференціації численних видів соціокультурної діяльності справедливо констатувати синтетичність художнього образу, злиття і узгодженість у ньому полярних начал. У відповідності з концепцією І.Канта, художній образ («естетична ідея») ґрунтується на єдності почуттів та розуму: «дух в естетичному значенні є не що інше, як здатність зображення естетичних ідей; під естетичною ідеєю я розумію той зміст уяви, що дає привід багато думати, хоча жодна визначена думка, жодне поняття не можуть бути цілком адекватними йому... Власне, тільки в поезії ця здатність естетичних ідей може реалізуватися у повному обсязі» [9;339]. За І.Кантом естетична ідея є досить широким поняттям, володіючи багатозначністю, а вся сфера естетичного виступає збалансованим моментом розуму та почуття. Філософ закономірно турбувався питанням подолання раціоналістичної вузькості у трактуванні художнього образу.

Розгорнута теорія художнього образу репрезентована Г.В.Ф. Гегелем в його «Лекціях з естетики», де аналізуються поняття естетичної реальності, художньої міри, ідейності, оригінальності, одиничності та загальнозначущості, діалектики художнього змісту і форми. Головним змістом мистецтва, за Гегелем, є ідея (ідеал), а його формою – чуттєве образне втілення. Мистецтво, зазначає філософ, зображує справжнє загальне, або ідею у формі чуттєвого існування образу» [5; 412]. Визначення мистецтва як «мислення в образах» мало важливе значення для подальших естетичних теорій, сприяючи розкриттю пізнавальної функції і реалістичного методу в мистецтві.

М.Чернишевський у дисертації «Естетичне ставлення мистецтва до дійсності» критикував гегелівське розуміння прекрасного як певної залежної від людини «ідеї» в її

конкретному вияві й пов'язаних із цим естетичних категоріях. Джерело прекрасного, на думку російського вченого, міститься безпосередньо в об'єктивній дійсності («прекрасним є життя») та в сприйнятті її конкретними людьми («прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким воно повинне бути за нашими поняттями») [134 10]. Реальна дійсність, за М.Чернишевським, відтворюється в мистецтві не стільки заради з'ясування її власної сутності, скільки заради її пояснення та оцінки в інтересах суспільства, художника та його сучасників [13; 10-11]. Таким чином, можна окреслити низку суттєвих особливостей, властивих класичним концепціям інтерпретації художнього образу:

- синтетизм і цілісність підходу;
- акцентування основних функцій художнього образу (пізнавальної, оцінної, виховної, естетичної і т.д.);

- окреслення в художньому процесі 4-х взаємодіючих факторів: дійсності як джерела; обдарованої особистості художника як активного творчого начала; мистецького твору як художньої цінності; інтерпретації художньої цінності, її соціального й індивідуального сприйняття, а також критичного осмислення як підсумку й завдання процесу творчості.

Аналізуючи подальший розвиток теорії художнього образу початку ХХ ст., звернімося до деяких її напрямів у західній і вітчизняній науці.

У відповідності з оцінкою сучасного російського філософа М.Епштейна [14; 255], західна естетична думка ХХ ст. в інтерпретації художнього образу орієнтується на три його аспекти: образ в акті творчості, образ в акті сприйняття та образ у даності тексту. А найвпливовішими філософсько-культурологічними напрямами є психоаналіз, феноменологічна школа та семіотика. Естетика фрейдизму та неофрейдизму, зокрема, трактує образ у мистецтві не як відображення життєвої правди, а як ілюзію, в якій знаходять втілення хворобливі й несвідомі імпульси «глибин» людського духу. За оцінкою М.Епштейна, «психоаналіз підтримав занепалий авторитет «образної» теорії мистецтва, хоча й з протилежних класичному ідеалізові позицій. Якщо у Гегеля об'єктивна ідея реалізується у конкретності, чуттєвому матеріалі, то у Фрейда інстинкт сублимується в об'єктивну, наочну форму» [14; 255]. Теорія «несвідомого» покладено також в основу «архетипових» образів К.Г.Юнга та його школи.

Вагомий вплив на розвиток теорії художнього образу у західній естетиці здійснив феноменологічний напрям, репрезентований працями Ж.П.Сартра, Н.Гартмана та ін. Мистецтво в них – не образ дійсності, але саме є особливою дійсністю, яка перебуває у стані конфлікту з «фізичним порядком» природи та суспільства. Причому витвір мистецтва розглядається як певна даність, котра містить всю сутність буття, цілісність людського існування, що дозволяє проникнути у сутність життя й у свою власну сутність одночасно. Зазначена концепція, на думку К.Горанова, стала теоретичною основою мистецтва модернізму [7; 17].

Семіотичний напрям у сучасній теорії мистецтва інтерпретує художній образ як особливий знак, сигнал, носій соціально необхідної інформації. Він лише опосередковує ставлення подоби між ідеальним образом у свідомості сприймаючого й деяких істотних сторін життя, сам залишаючись умовною, лише чуттєво впливаючою конструкцією.

Універсалізації завдань суспільства з естетичного виховання має сприяти посилення його соціальних функцій в умовах урбанізації життєдіяльності й розвитку систем масових комунікацій. «Естетичне виховання, – зазначає видатний радянський філософ і педагог Е.Ільєнков, – має розвивати не якусь специфічну естетичну потребу, а загальну, універсальну людську здатність, котра реалізуватиметься у будь-якій сфері людської діяльності», пробуджуючи «естетичні почуття з наскрізним для них принципом краси», зміцнювати силу творчої уяви, що дозволяє людині «бачити світ високорозвиненими очима й перетворювати його вільно, за законами краси» [8; 214, 222].

Естетичне виховання у світлі інтерпретації художників-педагогів має формувати у молоді навички сприйняття художньої творчості, її розуміння та інтерпретації, плекати

художні смаки й потреби у мистецтві. Це опосередковано сприятиме формуванню творчого ставлення до життєдіяльності й закріпленню установки на «загальний розвиток особистості» [6; 2].

Мистецтво як соціокультурна реальність виконує ні з чим не порівнянну художню функцію: робить видимим невидиме, чутним нечутне, сприяє виявленню не виявленого й раніше не пережитого в людському житті. Центральним поняттям у концептуалізації естетичної культури особистості здавна постає феномен художнього образу й сукупної йому здатності до продуктивної уяви. У сучасній психолого-педагогічній літературі уявою називається здатність людини оперувати образами зовнішнього світу й виражати певний внутрішній зміст (сукупність ідей, почуттів, оцінних ставлень до життя та переживань у широкому змісті цього слова. А у контексті тяглої естетико-філософської традиції продуктивна уява інтерпретується як центральна художня здатність [4].

Ясність і стрункість художнього образу, його виразність у ставленні до подій і станів психічного життя, функціонування в якості змістовної форми діє заразливо і вражаюче, підкреслюються більшістю фахівців у галузях естетики, культурології та художньої педагогіки. З естетичною природою художнього образу органічно пов'язана його виховна функція. Він є головним засобом ідейно-естетичного впливу мистецтва на розум, почуття і волю людей, цілеспрямовано пробуджуючи в них ідейно-емоційне ставлення до відображуваних фактів і явищ й спонукаючи до свідомого перетворення дійсності. Процес створення образу мистецтва відбувається у двох стадіях. На стадії замислу у художника виникає «мисленний» образ із притаманною йому єдністю змісту і форми. На стадії уречевленого втілення «мисленний» образ втілюється у матеріалі певного виду мистецтва (письменник закріплює свої образи словесно, архітектор – лінійними й об'ємними конструкціями, живописець – фарбами тощо. Лише на другій стадії художній образ набуває завершеності та предметності, що уможливають його доступність для сприйняття читачами, глядачами і слухачами. Характеризуючи поетапність процесу формування, О.Лосев виокремлює якісні рівні: а) нульової образності, б) образу-індикатора, в) образу як алегорії, уособлення та метафори, г) образу-символу й д) образу-міфу, виходячи із зростання інтенсивності образності [9; 15-452]. В практиці естетичного виховання слід враховувати поетапність формування творчої уяви від конструювання окремих її компонентів до засвоєння змісту складних символічних та міфопоетичних структур.

Диференціація форм і засобів уречевленого втілення покладається в основу поділу образів мистецтва на зображувальні, тобто предметно наочні, такі, що сприймаються зором (у живопису, скульптурі, архітектурі та ін.), й виражальні, тобто звернені до слуху й такі, що виражають почуття (наприклад, у музиці та поезії). Наведений поділ є, однак, відносним, оскільки виражальні образи (наприклад, музичні) також засновуються на відображенні дійсності. З часів Арістотеля небезпідставно вважається, що художнє – це здійснене естетичне. Кожен художник по своєму збирає, групує та шліфує виразність, створюючи цілісний образ явищ реальної дійсності. Оскільки образи створюються художником у творчому процесі, вони є результатом осмислення дійсності, яка постає в мистецтві у трансформованому фантазією художника вигляді. Під художнім образом нерідко розуміється елемент або частина художнього цілого, але такі, що володіють належною мірою самостійної життєвості (наприклад, характер у літературі, символічний образ вітрила у М.Лермонтова). Художній образ – це естетичний спосіб існування твору у плані його виразності, вражаючої переконливості та значущості.

Мистецтво у контексті художньої свідомості та діяльності з доби античності синтезувалося з різноманітними ремеслами й практичною майстерністю. Цим закономірно обумовились домінування пластичних видів мистецтв, зосередженість естетичної думки на поняттях канону, стилю та форми, крізь призму яких реалізується ставлення художника до певного фахового матеріалу. Художнє усвідомлення останнього набуває особливої актуалізації з появою мистецтв надзвичайно «духовних» – словесності і музики. Гегелівська

й післягегелівська естетика використовувала категорію художнього образу як антитезу процесові та результатам абстрактно-логічного мислення. Й поняття художнього образу подавалося як незастосовне до «безпредметного», необразотворчого мистецтва (передовсім музики). Насправді художнє усвідомлення світу в образах, як і наукове мислення, спрямоване на пізнання оточуючої людсьми дійсності. Але, на відміну від науки, яка відображає дійсність у формі логічних узагальнень (абстрактне поняття, закон, категорія), образ мистецтва відтворює загальне у формі конкретного, індивідуального.

Конкретно-чуттєву форму художнього образу не можна, однак змішувати з безпосередніми відчуттями та сприйняттями, в яких відсутній момент узагальнення. Художнє узагальнення, що реалізується в образах мистецтва, відрізняється від наукових узагальнень тим, що в ньому логічний момент поєднується з емоційним. Художній образ як «відчувана думка» володіє одночасно індивідуальною визначеністю й типізацією соціально обумовлених явищ. Усім цим і пояснюється невичерпність пізнавальних можливостей мистецтва, головну пізнавальну функцію в якому виконує художній образ.

Сучасна вітчизняна естетика дедалі активніше використовує теорію художнього образу як найперспективнішу у розкритті самотутньої природи фактів мистецтва.

В онтологічному аспекті художній образ є фактом ідеального буття й своєрідним схематичним об'єктом, надбудованим над певним матеріальним субстратом (оскільки сам мармур – не плоть, яку він зображує, двомірна площина – не тривимірний простір, розповідь про подію – не сама подія і т.п.). Художній образ не збігається зі своєю речовинною основою, хоча впізнається у ній і через неї. Позаестетична природа матеріалу – на відміну від змісту – справедливо зауважував М.Бахтін, – не входить в естетичний об'єкт, з нею має справу художник-майстер й опосередковано наука естетика, але не має справи первинне естетичне споглядання [3; 46-47]. Проте художній образ є тісніше зрощеним зі своїм матеріальним носієм, аніж будь-які ідеальні об'єкти точних наук. Будучи певною мірою байдужим до вихідного матеріалу, художній образ використовує його іманентні можливості як знаки власного змісту. Наприклад, антична статуя є «байдужою» до хімічного складу мармуру, але не до його фактури та відтінку.

У семіотичному аспекті художній образ є передовсім знаком та активним засобом значеннєвої комунікації в рамках певної конкретної культури або групи споріднених культур. З цієї точки зору образ є фактом уявлюваного буття, який щоразу заново реалізується в уяві адресата, що володіє спеціальним «ключем», культурним «кодом» для його пізнання і розуміння. В естетичному аспекті художній образ постає доцільним життєподібним організмом, позбавленим зайвого, випадкового й механічно службового, проте здійснює враження краси саме в силу єдності своїх частин. Автономне, завершене буття художньої дійсності, за відсутності будь-якої спрямованості на сторонню мету (коментування, ілюстрування тощо), засвідчує разючу подібність художнього образу з живою індивідуальністю. Остання, будучи відчута не ззовні, як річ у причинному ланцюгові речей, а з власного життєвого центра, також володіє самоцінністю світу з середини координованим простором, внутрішнім відліком часу й саморегулюванням, яке підтримує її мінливу самототожність.

Таким чином, художній образ є центральним, системоутворюючим поняттям для різних видів мистецтв, особливим, емоційним, природним й надзвичайно продуктивним способом пізнання реальної дійсності. Термінологічне сполучення «образ чогось» або «когось» вказує на стійку властивість художнього образу співвідноситися з позахудожніми явищами. Його специфіка органічно пов'язана з явищами реальної дійсності й механізмами логічного мислення. А як філософська категорія посідає належне місце в естетичних системах, з'ясовуючи специфіку взаємозв'язку мистецтва з немистецтвом: з життям і свідомістю.

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель / Пер. В.Г. Апфельрота, ред. и комм. Ф.А. Петровского (Памятники мировой эстетической и критической мысли). – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
2. Аристотель. О душе / Аристотель / Пер. П.С. Попова, испр. и доп. М.И. Иткиным с примечаниями А.В. Сагадеева // Аристотель. Соч. в 4-х томах. – Т. 1. – М.: Мысль, 1976. – С. 371-448.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Боровик О.В. Развитие воображения: Метод. реком. / О.В. Боровик. – М.: ООО «ЦГЛ «Рон»» 2000. – 112 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х тт. Серия: Слово о сущем / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Наука, 2007. – 622 с.
6. Генисаретский О.И. Роль театрального искусства в эстетическом воспитании подрастающего поколения / О.И. Генисаретский / Режим доступа: http://prometa.ru/olegen/publications/117/#_ftn2.
7. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / К.Горанов. – М.: Искусство, 1970. – 520 с.
8. Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал / Э.В. Ильенков. – М.: Искусство, 1989. – 349 с.
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А.Ф. Лосев // История античной эстетики. – Т. VI. – М.: Искусство, 1980. – 737 с.
10. Наконечна О.В. Детермінанти художнього образу в контексті театральної культури: автореф. дис... канд. мист.: спец. 26.00.01 / О.В. Наконечна. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2008. – 21 с.
11. Опанасюк О.П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: автореф. дис... канд. мист.: спец. 17.00.01 / О.П. Опанасюк; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – 20 с.
12. Філоненко С.О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): автореф. дис...канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / С.О. Філоненко. – Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2003. – 20 с.
13. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности / Н.Г. Чернышевский. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 64 с.
14. Эпштейн М. Философия возможного / М.Эпштейн. – М.-СПб: Алетейя, 2001. – 334 с.

Резюме

Аналізується поняття «художній образ», з'ясовуються особливості відображення в ньому об'єктивної реальності.

Ключові слова: художній образ, мистецтво, естетика, естетичне ставлення, культура, реальність.

Summary

Image: aesthetic attitude toward reality

The concept of the «art image» is analyzed, the features of the display in it of the objective reality are found out in the article.

Key words: art image, art, esthetics, aesthetic perception, culture, reality.

Аннотация

Анализируется понятие «художественный образ», выясняются особенности отображения в нем объективной реальности.

Ключевые слова: художественный образ, искусство, эстетика, эстетическое отношение, культура, реальность.

УДК 792.73

О.М. Гончарук

СВЯТО, ГРА, ВИДОВИЩЕ В КОНТЕКСТІ ЕСТРАДНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Зазначена вище проблема є не новою в культурологічній теорії та практиці. Адже такі фундаментальні ознаки видовищної культури, як свято, гра, сцена стають предметом досліджень М.Бахтіна, М.Хренова, Г.Новікової, С.Безклубенка, А.Вартанова, С.Клітіна та ін., утім ще не визначені ці реалії культури як передумови формування естрадного синтезу мистецтв [1, 10, 9, 2, 3, 8].

Метою статті є інтерпретація означених детермінант видовищної культури як ознак формування естрадного синтезу мистецтв.

Ігрова поведінка естради амбівалентна, бо поєднує світ «тут» і «там». Гра відбувається в людській поведінці, гра грає людьми, за Г.-Г. Гадамером [5]. Це нагадує образ платонового театру, де «боги тримають за мотузки душевних пристрастей людей та керують ними, як ляльками». Суб'єкт гри в естраді завжди є родовим суб'єктом протокультури або етнокультури, який несе в собі всі ті тенденції побутової культури, що зберігає родовий суб'єкт етнокультури, лад, устрій, космологічність, які залишаються в первісному вигляді. І лише тоді естрада буде справжньою естрадою, коли цей родовий суб'єкт існує онтологічно, тобто в образі: в часові і просторі сцени гри – «тут» і «там». Тут, на землі, і там, де існує абсолют. Міра підйому «від землі» лише маркує ідентичність, ідентифікацію або шлях причащення до видовищного абсолюту. Абсолют є той родовий суб'єкт, що є суб'єктом гри, події, суб'єктом, що веде естрадну мізансцену або щось інше.

Наступний крок – визначення одиниць ігрової поведінки або одиниць ідентифікації. Так, Л.Виготський намагався знайти одиниці в контексті психологічних досліджень поведінки людини, зокрема мислення [4]. Ще раніше цим займався І.Сеченов, який казав, що будь-яка думка будь-якого народу еквівалентно передається трьома словами, де є підмет, присудок і зв'язка: «Я іду додому». Тобто думка триатомна, але вона має два еквіваленти, які онтологічно визначають рух, тобто подію і предмет події, і зв'язку, що допомагає їх поєднати. Отже, такий елементаризм у перекладі на мовний еквівалент інтерпретації будь-якого феномена культури, звичайно, приваблював всіх. Майже всі психологи, філософи, зокрема Д.Ельконін, що займався психологією гри, намагалися знайти елементарні цеглинки, атоми ігрової поведінки [11]. Якщо б це можна було б здійснити, то проблема знаходження елементарних цеглинок естрадного мистецького твору була б давно вирішеною.

Коли С.Клітін говорить, що елементом естрадного мистецького твору є номер, то тут домінує наївна онтологізація культурного явища [8]. Елементом естрадного твору є не номер, а образ, який онтологічно несе в собі три атоми: два еквіваленти дієвості і предметності і один еквівалент їх зв'язки. Тобто можемо стверджувати, що такий похід в онтологічній має ознаки двовимірності художнього мислення, а також трикомпонентності самого подіуму або сцени, образу, гри, свідчить про те, що виникає можливість говорити про художнє мислення – «свята святих» усіх мистецтвознавців – як структурно-культурний феномен.

Усі говорять про музичне мислення, мислення живописця, архітектора, але якщо ця номінація не є метафорою, вона потребує своєї мови, інтерпретації мислення і компонентів опису процесу здійснення думки, який має образну форму.

Підійдемо до розуміння естрадного образу не з позиції гносеологічного, емпіричного підходу, як відображення, а як єдності модальності, їх синтетичного втілення, онтологічно, що визначається в певній культурі, дається разом із побутом, традицією. Потрібно перевести всю психологічну тканину полімодального простору образу на мультисценічний і мультикультурний вимір естрадного образу. Тобто полімодальність не буває безмежною,

поза ознаками культурних, сценічних і художніх реалій образу. Ця небезмежність особливо відчувається на межі ХХ-ХХІ ст.

Мистецтво існує в певному часово-просторову вимірі, в якому відбувається метаморфоз єднання традиційного та інноваційного, виникнення нових форм, заперечення попередніх, формування нових формульних схем і нових засобів орієнтації в просторі. Згадаємо визначення психіки у П.Гальперіна як орієнтувальної діяльності. Людина, що орієнтується в просторі, а простір розуміється широко як культурний, перцептивний, рецептивний, і створює той образ психіки, той концепт психіки, який розглядається як орієнтувально-дієвий. Головне – тут відбувається персоніфікація події, яка має рольові ознаки і саме роль, тип персоніфікації («буфетник», «касир», «машиніст») стає елементом гри. Але такі елементаризми тут же підводять Д.Ельконіна до питання: якої гри? Гри як події. Якщо йдеться про гру в онтологічному метафізичному вимірі, про яку пише Г.-Г.Гадамер, то тут подія не є суто комунікативним кодом. За ним ховається вже не роль, а образ, ховається те, що стоїть за образом, тобто протообраз, ховається абсолют, до якого потрібно йти шляхом причащення, поєднання реальності «тут» і «там», реальності на підлозі і підмостках, реальності в цьому і в тому світі, що здійснюється механізмом гри, реальності в світі предметів і світі ідеальному.

Таким чином, вже на елементарних структурних поняттях психології, естетики, культурології, естради підходимо до найголовнішої категорії естрадного мистецтва – «подія». Подія в естраді – завжди гра, подія завжди відображає дію, а дія – вольове, безпосереднє єднання з абсолютним, з вищими цінностями культури; а подія є варіація, діалог, розсіювання, можливість показати абсолют, вищі цінності. Це любов. Кожна пісня про любов. Це добро – в кожній пісні. Це щастя, без цього нема ні шансону, ні естради, ні кабаре, нічого. Так просто, і так ясно, і так треба все вульгаризувати, щоб закинути всі ці вищі цінності не лише естрадного мистецтва, а й культури в цілому. Але цінності естради особливі. Вони не просто говорять, співають, танцюють про любов, а вони її презентують: в ігровому світі «тут» і «там», у рольовому світі, де ролі грають онтологічно – як презентацію буттєвих, або спів-буттєвих, за М.Бахтініним, ознак комунікації. Адже ці ознаки комунікації майже не помічаються. Ролей може бути багато, але ця мультиреальність не безкінечна. Вона завжди пофарбована, концентрована і персоніфікована.

С.Клітін, міркуючи про єднання естради і театру, естради і клубу, пише, що потрібно зробити поворот думки у бік цікавого зараз виду розважання – театральної гри [8]. Так, на світі достатньо давно існує театр, на сцені котрого розігруються бродяжні вистави, але є щось подібне театру – відкриті підмостки, на котрих показуються короткі твори різних видів мистецтв. Традиційно театральні вистави, як взаємне спілкування персонажів, лише інколи поєднуються звертанням до глядачів. Тут актори грають для публіки, граючи між собою. У мистецтві відкритих підмостків все навпаки. Зміст цієї сфери творчості не просто в безпосередньому спілкуванні з глядачами, що зібралися, а в тому, що тут артисти грають із публікою. Глядач перестає бути глядачем і стає учасником того шоу, що відбувається. Можна стверджувати, що це перебільшення. Завжди є дистанція, є сфера умовного, і без цього естрада ніколи не була б мистецтвом. Вона стає мистецтвом тільки тоді, коли засвоює певні засоби умовності або сценічності, або театральності. С.Клітін знаходить міру цієї умовності і визначає, що естрада – мистецтво «відкритих підмостків» [8]. Але увесь простір, що існує в культурі – лише умовно є відкритим, він або напівзачинений або напіввідчинений. Його «відкритість» є метафорою: відкритий простір – це весь світ, світове дерево, менгіри, що вкриваються небом, але це суто символічне вкриття. Якщо йдеться про естраду, що виникає в саду, в новому едемі побутової культури, садових паркових ансамблях – це теж напівзачинений простір, бо він відкритий під час гри, але зачинається, коли гра закінчується. Не можна уявити повністю відкритого простору сцени, бо це була б безкінечна гра. Це треба зрозуміти, якщо маємо за одиницю мистецтва естради образ, а не номер, не елементи режисури.

Мова йде про суб'єкта естрадного мистецтва. Це родовий суб'єкт, суб'єкт національної культури, етнокультури, але він несе в собі іншого суб'єкта, який діалогізує з культурою сьогодення, діалогізує з іншим – фольклорним, етнокультурним виміром, і, несучи в собі багатомірне «Я», здійснює діалог, що завершується тим, що відбувається консенсус, бо існує ще одна стратегія сценічного дива – стратегія розсіювання, фокусів, що впевнюють у певній істині без розуму. Тут набуває висхідних ознак краса, що впевнює без логічного аналізу, і все це інколи набуває надзвичайно інтелектуальної вишуканої гри, а інколи створюється в контексті гри примітивної, простої, але завжди релевантної, тобто еквівалентної родовому суб'єкту культури видовища, який відтворює естрадну подію.

Отже, категорія «родовий суб'єкт» виникла зовсім не в марксизмі, а набагато раніше. Її імпліцитно можна реконструювати в філологічних дослідженнях В.Гумбольдта, який говорив про дух нації, що відбувається в мові, в художньому творі [6]. Її експліцитно можна побачити у трансцендентальному суб'єкті Е.Канта, в суб'єкті діалектичного простору, перевтілення в інше у Г.Гегеля, коли із ідеї «еманує» ідеал, із нього образ і т.п., адже важливо визначити саме онтологічний, сценічно-образний простір події як розгортання можливостей уявлення видовища у контексті світової культури та філософії.

Коли подивимося на обличчя Едіт Піаф, на страждальницький образ Аркадія Райкіна, на інших, що «згоріли» на сцені, то їх можна назвати жертвами естради в кращому розумінні. Вони стали тими символічними комунікантами, єднанням із хоровим родовим цілим, із тим родовим суб'єктом, якщо вже визначати термінології дії, події, і були тими носіями великого мистецтва, якому служили. Але все починалось із деперсоналізованого простору, простору ярмарків, балаганів, трактирів, простору, де особистість елімінувалась. Вона була саме тим дієвим тілом ярмарку, яке описував блискуче М.Гоголь, як галасливий потік тіл, голосів, рухів. Багато інших художників, театральних діячів надихалися цим блискучим хоровим цілим святкового видовища.

С.Клітін так характеризує інгредієнти свята: «Спеціально прикрашене навколишнє середовище, урочистий, офіційний, ритуальний момент, вільне спілкування учасників свята один з одним, активне розважання, змагання ігрове, сприйняття творів мистецтва, участь у виступах і, зрештою, бенкетування» [8; 13].

Можна стверджувати, що ця коротка формула, де є змагання, спілкування, де є застілля і краса навколишнього середовища, характеризує не лише свято, а й естраду, естрадне мистецтво, що використовує всі ці інгредієнти, але кожне модальне означуване образу специфікується, набуває специфікованих, індустріальних ритмів естрадного мистецтва і, разом, кожний вимір естрадно-сценічного простору має свої жанрові ознаки.

Світ ярмаркових театрів, балаганів був досить різноманітним: від величезних стріляниною вибухів гармат до камерних подій, які нагадували обставини майже домашні. «Дрібні балагани були своєрідними кунсткамерами, – пише С.Клітін, – що демонстрували різні своєрідні речі: теля з двома головами, мумію єгипетського царя-фараона, дику людину, привезену з Африки, котра їла живих голубів, людину з залізним шлунком, що випивала склянку скипидару або керосину і закусувала цією ж склянкою, гризучи її зубами і багато тому подібного. Очевидці згадували ще даму-павука, диких людей, що обросли мохом, сирен, яких нібито спіймали в Атлантичному океані. Зрозуміло, що всі ці ролі достовірно виконувались загримованими і костюмованими артистами. Їх акторська майстерність полягала, головним чином, в умінні зберегти найповнішу серйозність, знаходячись у метрі-іншому від натовпу» [8; 38-39].

Ми нібито охопили такі універсалії, як площа, ринок, гра. Літургія, яка стає метафорою причащення в естраді утворюється в інших формах естрадної літургії, звичайно, потребує і образу едему, образу раю. А це вже садово-паркова естрада, простір едему, який здійснюється саме в контексті ландшафтних реалій та рекреацій культури.

Відомо, що в 30-х роках XIX ст. Павловський парк під Санкт-Петербургом стає оазою, едемом естрадного мистецтва. Тут, на підмостках грали музику Бетховена, Ліста, Гайдна, і

тут поруч можна було випити, закусити і з бокалом вина порадіти зустрічі. Павловський парк, Павловський вокзал, Павловська залізниця – це своєрідний атракціон [8; 7]. Залізниця тільки-но входить у моду; вона перетворилась на те диво, чудо, що набувало сценічного простору. Це був великий сценічний простір дороги, який існував для споглядання. Люди сиділи і раділи, що вони летять по залізним рейкам. Вокзал зустрічав їх як палац із сучасної вже еkleктичної архітектури, яка вже, на відміну від класицизму, мала ажурні розробки із сучасних металевих конструкцій, які з таким задоволенням описував М.Гоголь, якому було лише 19 років. Він пише статтю про архітектуру і стверджує, що архітектура має зібрати всі стилі на одній вулиці і, на відміну від одноманітності класицизму, там повинні знаходитись музеї. І сам парк, цей рай на землі спонукав до певних альянсів, хрестоматійних кодів. Якщо згадати мініатюри Візантії, то всі мініатюри завершувались двома деревами зверху. Це були ворота раю і ці ворота в естрадному варіанті були утворені саме в Павловському парку.

С.Клітін пише: «Поява за диригентським пультом І.Штрауса-сина, його багаторічна діяльність із керівництва оркестром знаменувала період стабілізації концертної діяльності Павловського парку. За вимогами маестро здійснені приємні умови для музикування під час обіду. Вечірня гра починалась о 19 годині і тривала до відходу останнього потягу до Петербургу. Молодий маестро швидко став кумиром любителів музики і, в особливості, його жіночої частини. Слухачі ставали також і глядачами, вони із захопленням поглядали за тим, як темпераментний Штраус веде за собою оркестр, як живе в музиці, як відображаються на його русійному обличчі всі відтінки мелодики і ритмів» [8; 53]. Зрозуміло, що мистецтво малих форм, як мистецтво естради у садово-парковому просторі, було не завжди зручним, тому що взимку ці сади вже не могли бути раєм, а нагадували зовсім іншу земну реальність – зі снігом, сніговими гірками, іншими розважаннями, що зовсім не потребували музики. І можна стверджувати, що виникає альтернатива: розвиток сценічного мистецтва естради завжди є амбівалентним. Замість садів – погребки, трактири, кабачки, паби, бари, корчми. Увесь цей набір камерних невеличких об'єктів для проведення відпочинку в тій чи іншій мірі оздоблювався естрадним виконавством.

Це не обов'язково були сцени. Навіть у Мулен Ружі їх не було, а вона (сцена) з'явилася тільки згодом. Мулен Руж – клуб, що нагадував паб, де столики були понад стінами. Це був швидше бар; танці відбувалися всередині. І це була така, дійсно, яскрава атмосфера спілкування, де Тулуз Лотрек був своєрідним магом-художником, що після прийому великої кількості алкоголю починав малювати на салфетках силуети співрозмовників, а потім роздарював їх всім бажаючим. Це ставало легендою. Люди приходили побачити художника, побачити улюблених виконавців, прийняти певну дозу алкоголю, і, звичайно, поспілкуватися.

Можна стверджувати, що трактири – народна низова культура, що, в певній мірі, пов'язана з тим сміховим світом, який відомий з Давньої Русі. Це вільний світ, світ безцензурної лексики, світ, який потім інституалізується у лубку, в німецьких гравюрах, що приходять як «куншти» і прикрашають хати різних верств населення.

С.Клітін пише: «На щастя, нормальній людині здавна властиве намагання отримання задоволення від самих, здавалось би, земних потреб, і тому процес їжі давно уже набув більш значного і змістовного не лише в гастрономічному, а й емоціональному, естетичному сенсі. Сьогодні не отримують повне задоволення від їжі, а просто їдять тільки ті люди, що кудись поспішають, перевантажені справами, турботами. У Франції навіть назви закусочних бістро мають походження від російського «быстро», тобто швидко» [8; 62]. Отже, потреба в їжі, що персоніфікує кабак як храм, що є інвертована парадигма вверху-низу, де інвертується низ, але інвертований й верх. Але низ однаково потребує своєї літургії з допомогою вокалу, інструментів: будь-то скрипка чи щось інше.

Дім, храм, стіл як підмостки, підмостки як стіл – це реалії метафорики і літургії в естрадному просторі, що з самого початку є мультисценічними. Ця мультисценічність є семантичною, багатовимірною у всіх контекстах самоздійснення; і вона в цій безкінечності

сценічних перевтілень демонструє родове тіло «Видовища», яке так гарно описує М.Гоголь, що шумить, несеться і знімає всі перепони на своєму шляху.

Отже, їжа, насичення, пересичення і голод – всі ці інгредієнти самобуття людини у просторі повсякденності поєднуються на естраді. Їжа як інвертована літургія, як причащення, насичення, стан задоволення, пересичення, перехід межі від цього задоволення до пошуку нового «номеру», нового засобу задоволення, і голод як перманентна надія на нову літургію, нове бачення, на нового комуніканта, новий храм внизу: в кабаку, трактирі – це атрактори естрадної культури як цілісності світового порядку. Уся ця літургіка, звичайно, імпліцитно існує на естраді. Вона несе в собі генеалогічне древо естрадного мистецтва і вона в естраді відбувається в тій чи іншій мірі, в тому чи іншому національному колориті і в тих чи інших ознаках. І, справді, чи варто заповнювати черева будь-яким їством, ласощами, солодощами, якщо при цьому очі, вуха і дух наш не усолоджуються сміхом, іграми, жартами? Так запитував нас Еразм Роттердамський.

Професіоналізація трактирів і пабів призвела до того, що виникають кафешантани, кафе-концерти, тобто, більш спеціалізовані і розгорнуті в індустріальному сенсі задоволення потреб інфраструктури естрадного типу. Це все характерно для французької культури. Саме в XIX ст. нараховувалось понад 10 тисяч кафешантанів лише в одному Парижі. Можна стверджувати, що французькі кафе були достатньо широким і насиченим простором задоволення потреб. Не лише кава, але й різні напої, їжа поруч із широкою програмою ігрового характеру: вар'єте, вокал – все це давало можливість у кафешантанах знайти відпочинок різним людям. Так сталося, що кафешантани стали будувати на окраїнах Парижа. Монмартр був окраїною, і тут виникають найважливіші, відомі вже в майбутньому інституції, що спочатку виглядали як напіввідкриті веранди, а потім вже розбудовувалися як достатньо комфортабельні палаци, які в стилі еkleктики, а це, починаючи з 1830 р. і пізніше, мали характеристики неомавританського, неоруського, неовізантійського, неоготичного стилів [7].

Усі ці реалії важливі для того, щоб реконструювати культурно-історичний контекст не поверхово, як прогулянку по історії і не як путівник в історію естради. Наше намагання визначати мультисценічний і мультикультурний простір естради XIX-XX ст., що має характер реконструктивно-модельний. Ми обрали проектно-модельний підхід як проекцію образних конфігурацій ідентифікації людини і абсолюту, людини і божества в храмі Видовища в їх інвертивних формах в естраді. Це достатньо відома модельна конфігурація, яку використовує О.Фрейденберг, що використовується в рекламі, але вона, на жаль, не використовується в естраді.

Цей підхід дає можливість реконструювати простір естради поліфункціонально в метакультурному, метасценічному просторі, який належить вже людству, а не одній культурі, багатьом культурам. Ми обмежили себе європейським простором, але він дає можливість побачити цілісність естради як виду мистецтва.

Естрада є елементом побутової культури, культури споживання, масової культури як такої. Вона потребує допоміжних засобів, пов'язаних із рекламою, маркетингом, іміджеологією. Це веде до синкрез, до синтез, з'єднання естради з клубом, театром, із виставковою діяльністю і це характеризує естраду як широку мультисценічну реальність.

Естрада здійснює свої особливі можливості комунікації, що мають характер діалогу, а також розсіювання. Діалог, що є існуючим в просторі сценічного і навколосценічного виміру видовища, доповнюється діалогом культури, а розсіювання несе в собі харизматичність актора, який в розповідальних тонах говорить про найголовніші цінності людини – родової людини, людини планетарної, людини універсальної, що не має ознак обмежених рис – національних, регіональних, якихось інших. Це приваблює і це робить естраду важливим мультикультурним і мультисценічним простором. Головним ідентифікатором і механізмом естрадної дії є естрадний образ, ширший, ніж художній образ, що визначається як сценічний образ, який виникає в метакультурному, метажудожньому вимірі. Естрадний образ

динамічний, він виникає в різних культурних реалах, вимагає від естради нарощування складності, підвищення комунікативних здатностей естрадної комунікації. Естрада актуалізує свої театральні витоки, стає ще більш видовищним синтезом, звертається до «живих картин», а також з'єднується з екранним простором, шоу-бізнесом, стає надзвичайно розвинутим жанром або видом мистецтва, який не втрачає глибинних протовитоків, але доповнюється іншими видами мистецтва, адаптує їх, зберігаючи свою образність і особливість.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
2. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / Сергій Данилович Безклубенко. – К.: Альтапрес, 2004. – 238 с.
3. Вартанов А. Чи буде шостий раунд ?/ А.Вартанов // Журналіст. – 1997. – № 3.
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
5. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
6. Гумбольдт В.Ф. Избранные труды по языкознанию / В.Ф. Гумбольдт: пер. с нем. – 2. изд. – М.: Прогресс, 2000. – 398с. – (Филологи мира).
7. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – 400 с.
8. Клитин С.С. История искусства эстрады / С.С. Клитин. – СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
9. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
10. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 648 с.
11. Эльконин Д.Б. Психология игры / Даниил Борисович Эльконин. – М.: Педагогика, 1978. – 304 с.

Резюме

Розглядаються атрибутивні ознаки видовищної культури, що є засадничими для формування естрадного синтезу мистецтв. Феномен гри стає наскрізною універсальною інтерпретаційною реальністю для визначення всіх факторів взаємодії мистецтв в естраді.

Ключові слова: видовище, сцена, естрада, гра, свято.

Summary

Saint, game, spectacle in the context of vaudeville synthesis of arts

The article is devoted the ascending attributive signs of spectacle culture, which are ascending for forming of vaudeville synthesis of arts. The phenomenon of game becomes through universal interpretation reality for determination of all factors of co-operation of arts in the stage.

Key words: spectacle, stage, stage, game, sainted.

Аннотация

Рассматриваются образцы, восходящие к атрибутивным признакам зрелищной культуры, основополагающие для формирования эстрадного синтеза искусств. Феномен игры становится универсальной интерпретационной реальностью для определения факторов взаимодействия искусств в эстраде.

Ключевые слова: зрелище, сцена, эстрада, игра, праздник.

УДК 78.087.68:008(477)

Н.М. Кречко

ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ У СИСТЕМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТА МУЗИКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Якщо йдеться про становлення української хорової культури 70-80-х років ХХ століття, варто визначити ці два десятиліття як епіцентр того поштовху трансформації цінностей музичної культури, що відбувся в національній культурі. Йдеться про явище музичного нонконформізму.

Після загальноєвропейських рухів молодіжних культур, боротьби «синів» із «батьками» склалася та широка мозаїчна антропосфера культури, в якій протестний рух було неможливо зупинити. Хорова культура при всій її традиційності, ідеологічному регулюванні, всмоктувала всі ті інновації, що відбувалися в європейському просторі культури. Україна, як і інші країни СРСР, не була виключенням. Проте і досі не існує дефініції «хорова культура», яка б задовольняла вимогам теоретичного мистецтвознавства.

Дослідженню феномена культури присвячено чимало робіт, зокрема праці С.Безклубенка, В.Лобаса, Ю.Легенького [1; 6]. Феномен хорової культури вивчається й у працях Л.Пархоменко, А.Лашенка, Н.Герасимової-Персидської, В.Мартінова, І.Гарднера, адже всі дослідники займаються окремими проблемами (культурно-історичними, організаційними, нотаційними, релігійними) цього явища [8; 4; 3; 7; 2]. Актуальним є надати культурологічну дефініцію поняття „хорова культура”, що і є метою статті.

Звернемося до словників, зокрема словника російської мови С.Ожегова: «Хор (мн. хори) – 1. група співаків, сумісне виконання вокального твору, а також (застаріле) оркестр. Народний хор. Співати хором. Хор російської пісні. 2. Багатоголосна вокальна музична п'єса, а також її виконання – спів. 3. перенос. Про голоса, вимовлення багатьох людей. Хор гумор. Всі хором стверджують” [11; 854].

Якщо подивимось ще близькі синоніми (йдеться про «хори» в архітектурі), то це верхні галереї, що зводилися і використовувалися саме для того, щоб це місце займали хори. Отже, не можна хорову культуру звести лише до історії хорового співу, не можна, переказавши всі перепітї формування вокальних, нотаційних та інших ознак хорової культури, стверджувати, що це саме і є хорова культура. Остання в певній мірі існує як одна з форм специфікації культури як такої. Коли звернемося до теорії хорової культури, потрапимо в коло розмаїття парадигм, що дають певне поле доповнювальності, що допомагає доповнити всі неповні характеристики хору, хорової культури, але завжди говорять про сутність хору.

Надамо декілька характеристик культури, її конституативних ознак, суб'єктних, об'єктних, суб'єктно-об'єктних означуваних. Спробуємо дати визначення «хорової культури» в контексті цих конституативних ознак, суб'єктно-суб'єктних відносин, тобто відносин у хорі співаків, суб'єктно-об'єктних відносин – відносин співаків до того тексту, який вони співають, відносин між співаками хору і тим загальнокультурним виміром, який може приймати форму абсолюту, божества, бути регулятивним інструментом – ідеологічним, або якимось іншим казуальним імперативом. У всякому разі, хор утворює ту формальність, каноніку співу, що має свої культурно-історичні форми. Саме такий підхід дає можливість розгорнутого бачення реальності хору, а також спроектувати цю реальність на конкретні історичні виміри хорової культури.

Прокоментуємо окремі культур-філософські або культурологічні проблеми, що піднімалися починаючи з 90 років і в більш пізні часи. Звернемося до дослідження С.Безклубенка «Поняття культури», яке містить декілька евристичних посилань. Слово «культура» позначає складне розмаїття проблем: «культурна людина – некультурна людина, висока культура, первісна культура, сільськогосподарська культура, художня культура, політична культура, технічна культура, правова культура, культура побуту, матеріальна

культура, духовна культура, фізична культура і т.д. Що ж таки, зрештою, є культура?» [1; 270].

Так подається об'єктний пласт, або шар розуміння культура. Культура розуміється як здійснення певної діяльності, фіксування певних можливостей цієї діяльності і як та реальність, в якій людині дається світ. Це природно і цілком зрозуміло, що саме культура є та реальність, в якій людина виборює, створює простір свого буття.

«Стосовно нашого «слона» (йдеться про розуміння складнощів проблем культури – Н.К.), існує принаймні три «підходи», три аспекти з'ясування того, що являє собою культура. (1) «Антропологічний», коли під культурою мають на увазі спосіб життя суспільства, народу, чи групи народів – первісна культура, східна культура, європейська культура і т.п.; (2) «галузевий», коли під культурою мають на увазі певний аспект суспільного життя (економіка, наука, культура і т. п.). І, нарешті, – (3) «гуманітарний» (або аксіологічний), коли оцінюють ступінь «цивілізованості» особи чи людей, навіть народів («культурна людина», цивілізованість особи чи людей: «культурні народи», «не культурно», «висококультурно», «масова культура», «елітарна культура» і т.д. [1; 217]. Тобто культура виглядає як сукупність матеріальних надбань, сукупність духовних цінностей, як процесуальні характеристики засвоєння світу, певний соціокультурний і етнонаціональний процес. Все це є характерним для багатьох досліджень, а не лише праць С.Безклубенка, який бачить культуру як реальність, в якій подається світ, де він продукується, в якій він споживається, в якій уособлює себе в культурних цінностях та як ці цінності трансформуються, передаються, яке поле комунікації виникає саме в просторі культурного, а не безкультурного їх споживання.

Якщо звернутися до посібника В.Лобаса й Ю.Легенького «Українська та зарубіжна культура», то тут дається схема, яку умовно можна назвати «суб'єктною», тобто йдеться не про культуру як світ, оточення, що приваблює С.Безклубенка, а про культуру як певне явище, що має в собі 3 концептуальних ознаки: поведінку, діяльність та стан. Найдавнішою генетично з них є поведінка, тобто культура, що виникає в етногенезі, за Л.Гумільовим, суть певна стадія людських відносин. Проблема культуротворчості, передусім, є проблемою наслідування поведінки. Поведінка є тією табуйованою програмою здійснення відносин комунікації, без якої культура була б неможливою.

Хор завжди існував як засіб трансляції, ретрансляції вищих цінностей. Без цього він перетворюється лише на діалог, на сумісність. Важливо, що В.Лобас та Ю.Легенький здійснюють системний аналіз культури. Так, В.Лобас посилається на дослідження М.Петрова «Мова, знак, культура» і приводить детермінанти культуротворення, які є засобами створення соціальних спільнот [9]. «Комунікація – це обмін оперативною інформацією, який забезпечує взаємодію людей, життєдіяльності всього суспільства. Комунікація буває безпосередня, з адресами спрямування інформації і опосередкована засобами масової комунікації, які направляють інформацію не конкретному адресату, а якійсь множині можливих адресатів» [6; 31].

Отже, ця констатація є важливою для розуміння хорової культури. «Трансляція – це спілкування, спрямоване на соціалізацію молодого покоління, на їх уподібнення старшому поколінню відповідними організаціями (сім'я, школа, вищий навчальний заклад) і засобами. Основний режим цього спілкування – навчання. Він відрізняється від розглянутого раніше режиму, негативного зворотного зв'язку, в якому комуніканти вважаються рівноцінними і повноцінними носіями соціальних норм, тим, що така рівність відсутня. Якщо одна сторона спілкування (батьки, вихователі, викладачі) володіють масивом інформації, то інша – ні» [6; 31]. Це теж важливо, що саме в 70-роки постала проблема батьків, батьківської культури і молоді культури, проблема нонконформізму, заперечення того величезного масиву тоталітарної культури, який використовував трансляцію як гучномовні промови, ідеологічні пресингові взаємодії на реципієнтів. «Трансмутація – різновид спілкування, з допомогою якого вносяться зміни в існуючі стандарти поведінки, мислення, переживання, діяння. Сюди належать наукові дискусії, пропаганда нових знань, технологій, виробів. Головний режим

трансмутації – пояснення. Він нагадує навчання, але відрізняється від нього, оскільки в трансмутаційному поясненні завжди є нове, відоме лише новатору, що створив його. Це унікальне нове рішення не пояснюється, і тому не існує стандартних процедур пояснення. Їх теж вимушений вишукувати новатор» [6; 32].

Це важливо в стадії інноваційного пресингу, що здійснювалося в 70-80 роки. Якщо не кожен хормейстер, то принаймні провідні діячі, таких знакових хорів, як капела ДУМКА й ін., ставали ініціаторами і тими протагоністами, або носіями тих інновацій, які змінювали ставлення між реципієнтами-слухачами, створювали новий простір відносин.

Вже Греція, а згодом середньовічна культура епіцентром своїх формотворень культури, а також і хорової культури робить стан. Якщо згадати хори Греції, їх піднесений, експресивний характер виступу під час трагедії, то це є ескалація стану, що розставляла певні акценти в трагічному просторі драми. Найважливішим є те, що саме в грецькій культурі виникає той синкретичний комплекс, який є специфікованим, суто хоровим, танцювальним і поетичним. Триєдина хорєя – той глибинний протокомплекс, з якого починається формування мистецтв і тої організації, яка має під собою пізнішу специфікацію хорової культури.

Звернемося до дослідження В.Татаркевича «Антична естетика», де він пише: «Триєдина хорєя. Про первинний характер і організацію мистецтва в давній Греції є лише допоміжні і гіпотетичні свідки. Однак треба думати, що вони були іншими, ніж у пізніший період. Різні види мистецтв були більш пов'язані між собою, не так відокремлені, як згодом. Греки почали, власне, лише з двох мистецтв: одне з них було експресивним, інше – конструктивним. Причому кожне з них включало багато складних частин. В експресивне мистецтво входила поезія, музика і танок, а в конструктивне – архітектура, скульптура і живопис.

Основою конструктивного мистецтва стала архітектура, котра в процесі створення храму поєдналася зі скульптурою і живописом. Основою експресивного мистецтва став танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок разом із музикою і поезією поєднувалися в єдине ціле, що являло собою єдине мистецтво, „триєдину хорєю”. Це мистецтво виражало почуття людини як із допомогою звуків, так і рухів, як із допомогою слів, так мелодії та ритмів. Слово «хорєя» підкреслює суттєву різницю роль танцю, бо походить від «choros» – хор, що первинно означало колективний танок, перед тим, як стало означати колективний спів» [10; 13-14]. Ці твердження свідчать про те, що сама по собі наступна диференціація в мистецтві, де танок від'єднується від хору, а хорєя втрачає синкретизм, динаміку, інструментовку і музичне супроводження, які вже стають більш пізніми ознаками і характеризують релігійні й інші вподобання різних культур і етносів.

Хорєя і хорєїчність як принцип синкретизму, певна драматургія експресивного проведення хорової діяльності, хорової комунікації ніколи не втрачалася. Так, що таке мануальні рухи хормейстера, який міг мати невеличку паличку в руках, або просто жестами інсталювати простір певної хорової фрази, певного хорового повідомлення. Це і є той редукований елемент танку, який переноситься в персоніфікатора, головного продуцента хору – хормейстера, що уособлює експресивний виток хорової культури. Домінанта танку залишається тут у редукованому жестуальному вигляді. Про це мало говорять, але це є найважливіше для того, щоб зрозуміти еволюцію хорової культури не лише як еволюцію інституцій, впливів, міжкультурних взаємодій, еволюцію співу від монодії до поліфонії і партесного співу, до десакралізації і фактично винищення сакрального простору хорової культури. Чим більше специфікується, стає однозначною нотаційна система, тим більш стає експресивною вокальна реальність, тим більш комунікативний простір хорової комунікації потребує саме експресивних модальностей, що несуть у собі хорєїчний імпульс, пов'язаний з танком жестуальний простір хормейстера, що бере на себе місію структурувати диференційні практики, диференційні субструктури хорового співу. Йдеться про такі конституативні ознаки культури та культуровимірні детермінанти хорової культури, як

поведінка, стан і діяльність. Діяльнісний тип є найбільш пізнім і абстрактним типом культуротворення. Якщо, наприклад, взяти головні конституативні виміри аксіології кобзарського кошу, можемо побачити такі відзнаки: мати рідна, батько, предки, старші люди, земля батьків, батьківщина, земля як мати живого, батьківська віра, товариство, діло [5; 5-6]. Так, діло-діяльність, комунікативний соціокод, що пов'язується з легкістю комунікації, нотації, легкістю передачі комунікації, є найбільш пізнім.

Якщо звернемося до дослідження І.Гарднера, то він поділяє на два періоди церковну хорову культуру. Перший пов'язаний з монодіями, раннім унісоном, другий – з поліфонією, партесним співом. Другий період починається в середині XVII ст. [2]. Цей період ніколи не завершувався, він продовжується і зараз. Але перманентно в нього включаються вставки, колажні фрагменти з першого періоду, який теж ніколи не закінчувався в українській культурі. Тобто бачимо, що діяльнісний підхід щодо інтерпретації хорової культури свідчить про діалог культур, розвинуті інтеракції музичних впливів, що культура як поведінка, комунікація, орієнтована на слідування традиції, несе більш глибинні, фундаментальні ознаки, пов'язані з її морально-етичним виміром і станом як естетичною настановою споглядання.

Цінність стану, переживання, священного екстазу, єднання з Абсолютом, синергійне входження в простір еквівокація як обмін натурами, де людина обмінюється з божественною натурою шляхом співу, слова (слово є надцінність християнської культури) – саме ті ознаки, що ставлять на I місце культуротворення стан, поведінку, а потім вже діяльність. Отже хорова культура – не лише перманентний процес виникнення і зникнення хорів, експресія жестуальної, мануальної реальності хороведення, хоча вона якраз і провокує асоціації з хоресою, давнім хорейстичним простором, де домінував танок, а саме культивування надцінного стану богоспівкування, зануреність у цінності української культури, пов'язані з батьками, землею, вірою і товариством визначають злет хорового виконавства як феномену культури. Усі ці реалії не зникали в хоровій культурі, пройшли від неінституалізованого періоду хорової культури до інституцій кобзарського кошу, увійшли вже в плоть і кров професійного хорового співу, пов'язаного спочатку з чернецьким гуртом, а потім з десакралізованими формами хорових виконавських колективів. Зараз виникають змішані складні конфігурації, що утворюються постфактум в новому тисячолітті.

Таким чином хорова культура має вокальні, тобто мовні, пов'язані зі словом, модальності, письмові засоби нотації фіксації і трансформації слова, мелодії, комунікативні технології передачі інформації жестуального типу, тобто хорейчні комунікативні модальності, які залежать від типу комунікації в самому хорі. Це може бути один хор, а може бути два, це може бути хор, що використовує інструментовку, а може і не використовувати її. Це й хор, що поєднує танцювальні елементи, танок, а може бути суто академічним співом. Всі ці реалії створюють те різноманіття новітніх синтез вокалу, танку, музики, які, з одного боку, визначаються як певна черга культурних архетипів хорової культури, а, з іншого, як симбіоз, пов'язаний з сучасною поп-культурою, естрадою, з мімікрією хору як великого символічного простору, що ніс у собі слово з великої літери, і вже трансформує розмаїття елементів на підставі екранних, сценічних і інших сполучень.

Якщо ми почали порівняння культурних матриць, культурних кодів, і теорії культури з певними типами хорової комунікативної взаємодії співаків і слухача, то треба сформулювати і пріоритети культурно-історичної реконструкції хорової культури.

Нас буде цікавить, що ті цінності хорової культури, що були втрачені в тоталітарні часи, приходять у хор не раптом, приходять у хорову культуру не зненацька. Вони там завжди існували в ембріональному стані, на периферії, в діаспорі, маргінальних реаліях хорового культурного простору, але так чи інакше впливали на ту хорову культуру, яка існувала в Києві, в межах материкової України. Йдеться про героїчний вчинок О.Кошиця з його хором, з яким він об'їхав увесь світ, про ті історичні нотатки, зафіксовані в його

виданих творах християнських літургій, в тому нотному пісенному доробку, який повертається в простір хорової культури.

В Україні виникають нові композиторські хвилі, які в фольклорному просторі інтонування засвоюють народний мелос, а потім все більше «християнізуються» і приходять до автентичного християнського співу. Про це в 70 роки не можна було і мріяти, але все це готувалось саме там, існувало як певна реальність «християнізації», яка прийшла на зміну десакралізації, що була вимушеною в рамках радянської ідеології.

Україна досить легко адаптує партесний спів; він приходить, як хоровий концерт, через Польщу, Литву; в Україні формуються свої хорові школи, які згодом переходять до Росії; цими школами захоплюються не лише музиканти, а й політичні діячі. Утім, Н.Герасимова-Песидська досить романтично ставиться до цього процесу [3]. Отже, якщо І.Гарднер говорить, що в XVII ст. відбулася не просто трансформація але і катастрофа – зміна традиції, то Н.Герасимова-Песидська стверджує, що в творах Веделя, Бортнянського, Березовського виникає той простір європейської традиції, що походить від псалмів Давидових, варіює ту хорову культуру, яка стає широко вживаною [3].

Збереження аксіології цінностей батьків, землі, віри, товариства і діла проектується на той концепт, який звано «хор» і він зберігає все те, що зветься «хорова культура» України на будь-якому етапі її розвитку. Якщо загубимо цей концепт, фактично втрачаємо і поняття «культура», «наслідування», втрачаємо поняття «трансляція», «трансмутація», все те, що визначається як несіння нового. Але це нове не зводиться до повчання, а швидше нагадує проповідь. Отже, хорову культуру визначають досить по-різному; так Л.Пархоменко сконцентрувала свою увагу на хоровій п'єсі, дає ретельний структурний аналіз жанрів саме того періоду [8]. А.Лашенко розглядає хорову культуру Києва як хорові школи Києва, як певний розвиток хорових колективів [4]. І в першому, і в другому випадках маємо досить герметичний і звужений діапазон культурних ознак хору. Якщо Л.Пархоменко згідно з ідеологією тих часів говорить про те, що біблійне слово незадовольняло і його «треба було розширити» (хто ж його міг розширити і як?), а А. Лашенко дає анотацію суто історичного зразка хорових колективів, то зараз потрапляємо в дивну ситуацію – як ці хорові колективи, хорові п'єси, не зважаючи на ідеологічні заборони, жорсткі норми (хори могли існувати лише поза чернецьким гуртом, який був зруйнований лише в редукованому просторі ідеологічних імперативів), зберегли парадигму національного мелосу кобзарського кошу, де діло стає останнім вираженням долі. Де стан, віра, моральність залишаються на першому місці.

У композиторській творчості Л.Дичко, Є.Станковича, М.Скорика, І.Карабиця формується ренесанс сакрального музикування, що починає адаптувати і засвоювати вже і офіційна хорова школа. Вона є офіційною, бо ці хори є державними і належать державним установам, але поступово через діяльність особистостей хормейстерів, зокрема М.Кречка, починають жити в іншому світі. Але це вже 70-ті роки. В Україні ще пізніше, ніж у Росії, пізніше, ніж в інших країнах, відбувається ренесанс хорового мистецтва. Однак, якщо перший національний ренесанс відбувся в 20-ті роки із виникненням Української автокефальної церкви, творчістю М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця і інших, то вже другий національний ренесанс припадає на 70-ті роки.

Якщо говорять про 60-ті, то це не зовсім так, бо в 60-ті була можливість такого ренесансу, він вже був сформований, але став наявним як реальність культури в 70-ті роки, коли дозволили виконувати новітню музику. Такі твори, як «Червона калина» Л.Дичко, згодом кантата «Чотири пори року», стають прикметами самоздійснення національного музичного ренесансу. «Урочиста літургія», монументалізм її задумів, звичайно, продовжують і не продовжують традиції Стеценка, Леонтовича і Кошиця. Продовжують тому, що це є певна сакралізація, коли після «Кантати про Леніна» вона пише «Червону калину», після композиції «Ленін крокує планетою» інший композитор пише зовсім інші твори тому, що у простір музикування 70-х років вже входить постмодерний контекст. Тяжіння до ускладненого музичного матеріалу, дисонансів і всього фактурного музичного

простору, без якого вже не можна було жити, стало ознакою контркультури музичного нонконформізму 70-х рр. Треба, щоб пройшло ще три десятиліття і більшість композиторів відмовилося від експресії постмодерного типу, але в ті часи вона вважалася єдиним можливим музичним простором. Можна також стверджувати, що в рамках хорології, як всезагальної теорії хорової культури, яка може бути диференційованою, абстрактною, варто визначити декілька констант.

Ми вже визначили їх як суб'єктно-об'єктний і суб'єктно-суб'єктний модуси культуротворення, що інтерпретуються як поведінка, стан і діяльність у суб'єктному модусі, а в об'єктному модусі як феномен комунікації, де передаточним принципом або носієм інформації, мелодії, інтонації стає слово. Важливо зазначити сценічний простір хорової культури. Якщо він поєднувався з театроном – театром просто неба – величезним обширом амфітеатру, де хор на котурнах виступав як планетарна реальність театру, то згодом він стає камерним, входить до церкви, в світські будинки, а вже після камерної структурації набуває знов планетарних ознак із засобами мас-медіа вже у планетарному просторі комунікацій сучасного типу з усіма синтезами, що характеризують поп-культуру і нову хорологію, яка стає еkleктичною, постмодерною за своїм образним потенціалом.

Отже, суто герметичний музикознавчий аналіз вже не є актуальним. Він працює на певному рівні фактуального матеріалу, але коли йдеться про автентичний аналіз доби хорової культури, звичайно, потрібні більш широкі парадигми, більш широкі засади цього аналізу. Тому такі формули, як «діалог», «сценічний простір», європейська сцена в широкому розумінні, як планетарне явище стають провідними концептами для осмислення всіх тих трансформацій, які пов'язують із синтезом мистецтв. Їх визначаємо як складові хорології, які в тій чи іншій мірі збагачують нам категорію «хор» як принцип самовизначення хорової культури.

Джерельні приписи

1. Безклубенко С.Д. Поняття культури / С.Д. Безклубенко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. праць. – К.: Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 217-222.
2. Гарднер И.А. Богословское пение Русской Православной Церкви / И.А. Гарднер. – М.: Православный свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004. – В 2-х т. – Т. 1. – 498 с., Т. 2. – 530 с.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XII-XVIII ст. / Н.Герасимова-Персидська. – К.: Музична Україна, 1978. – 182 с.
4. Лашенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лашенко. – К.: Музична Україна, 2007. – 198 с.
5. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУТД, 2000. – 272 с.
6. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура / В.Х. Лобас, Ю.Г. Легенький. – К.: Віпол, 1997. – 272 с.
7. Мартынов В.И. История богослужебного пения / В.И. Мартынов. – М.: РИО ФА, 1994. – С. 215-224.
8. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса / Л.О. Пархоменко. – К.: Наукова думка, 1979. – 220 с.
9. Петров М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. – М.: Наука, 1991. – 328 с.
10. Татаркевич В. Античная эстетика / В.Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
11. Хор // Ожегов С.И. – Словарь русского языка. – М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1963.

Резюме

Надається дефініція категорії «хорова культура» на підставі культурологічних та музикологічних досліджень. Характеризується явище музичного нонконформізму 70-80-х рр. в Україні.

Ключові слова: музична культура, хор, хорова культура, вокал, комунікація.

Summary

A choral culture of Ukraine is in the context of culturological and musically logical researches

The article provides the definition of such category as «chorus culture» on the basis of references to culture and music researches. The musical nonconformism of the 70th-80th in Ukraine is characterized in the article.

Key words: music culture, chorus, chorus culture, vocal, communication.

Аннотация

Предоставляется дефиниция категории «хоровая культура» на основании обращений к культурологическим и музикологическим исследованиям. Характеризуется явление музыкального нонконформизму 70-80-х гг. в Украине.

Ключевые слова: музыкальная культура, хоровая культура, вокал, коммуникация.

УДК 746.016.4(477.82)

Г.І. Вахрамєєва

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ В ОЗДОБЛЕННІ НАРОДНИХ СОРОЧОК

Унаслідок дії об'єктивних соціально-історичних та економічних процесів, впливу природно-географічних факторів, Полісся, в порівнянні з іншими етнографічними регіонами України, чи не найдовше зберігало архаїчні елементи матеріально-побутової, та духовної культури [7; 3]. До таких складників культури, що увібрали в себе риси автентичної мистецької традиції, належить народна сорочка Полісся, в оздобленні якої, як в найбільш давньому та сталому елементі народного строю, орнамент виступає не лише відображенням місцевих художньо-естетичних традицій, а й через семіотичний зміст розкриває світоглядні уявлення його мешканців. Орнаменти, будучи пов'язаними з сорочкою, на яку вони нанесені, її функціональними особливостями, стають джерелом для досліджень етнічної культури даного регіону, його мистецьких традицій. У цьому контексті актуальним є вивчення орнаментальних мотивів і технік декорування поліських народних сорочок, аналіз спільних й відмінних рис їх локальних варіантів.

У процесі дослідження загальноукраїнської орнаментики, орнаменти одягової вишивки та ткацтва Поліського краю неодноразово привертала увагу етнографів і мистецтвознавців. У різний час даного питання торкались такі дослідники, як Ф.Вовк, М.Біляшівський, Г.Павлуцький, Д.Щербаківський, О.Косачева, Д.Антонович, М.Селівачов. Опису технік та композиційних схем оздоблення українських сорочок, відведено значне місце в праці В.Білецької «Українські сорочки, їх типи, еволюція та орнаментика» [2]. Аналіз узорів народної поліської вишивки і ткацтва, в контексті загальної характеристики народного костюму, зроблено в монографіях К.Матейко, Г.Стельмашук, Т.Ніколаєвої, З.Васіної, Т.Косміної. Художні особливості вишивки Полісся, технологічні прийоми створення орнаментів, їх композиційні характеристики, досліджено в працях Т.Кара-Васильєвої, Р.Захарчук-Чугай. Орнаментуку народного ткацтва та вишивки окремих територій українського Полісся описано в розвідках О.Никорак, О.Нестер, О.Боряк, Ю.Нікішенко, Т.Лупій. Серед робіт, в яких висвітлюються регіональні особливості сорочок Полісся, їх орнаментальне вирішення, техніки оздоблення, функціональні особливості, відмітимо праці Н.Гатальської, А.Українець, Л.Орел, Р.Тишкевич, В.Давидюка, А.Дмитренко. Отже, аналіз досліджень свідчить про те, що народну сорочку визначено науковцями як складову етнічної культури українського Полісся, однак дані про орнаментуку, техніки оздоблення традиційних сорочок цього регіону фрагментарні, що не дає змоги виокремити їх локальні ознаки в контексті орнаментальних особливостей українського народного вбрання і визначити їх місце в художньо-естетичній та традиційно-побутовій культурі Полісся, що і обумовило вибір теми даного дослідження.

Метою даної роботи є аналіз традиційного оздоблення сорочок Полісся, технік і матеріалів їх декорування, дослідження семантики характерних орнаментальних мотивів та їх композиційних сполучень.

Етнографічною ознакою такого компоненту народного вбрання як сорочка, є її оздоблення. Саме нанесені згідно місцевих традицій вишиті чи ткані узорі надавали їй своєрідної неповторності. Р.Захарчук-Чугай, оцінюючи вишивку сорочок Полісся відзначає, що «з їх вишиванням пов'язані потаємні помисли – вірування, звичаї, сподівання, естетично-моральні норми життя місцевих людей у природному середовищі Поліського краю» [3; 126]. Характерні орнаментальні мотиви, колір, композиційна побудова та розташування орнаментальних комплексів на сорочці, техніка їх виконання ідентифікували регіональну приналежність її власника, фіксували вік, стать, суспільний статус.

Колористичне вирішення їх оздоблення виявляється у гармонійному співвідношенні червоного кольору орнаментальних комплексів і білого тла [5; 122]. Орнаментальні групи контрастують із кольором та структурою полотна. Широке застосування червоного кольору в оздобленні зумовлювалось як естетичними вподобаннями населення, так і тим, що цьому кольору приписувалась магічна, оберегова дія. Окрім домінуючого червоного кольору, в оздобленні сорочок, як додаткові, використовувались синій та чорний кольори. Побутувала також вишивка білими льняними нитками.

Розповсюдженою технікою оздоблення сорочок на Поліссі було ткання [11; 204]. Ткані орнаментовані заготовки для рукавів у краї називали «барабанами» [6; 145]. Крім простого полотняного переплетення «у прощину» тут побутували техніки багато-ремізного, перебірного ткацтва, за допомогою яких створювались складні орнаментовані тканини. Часто тканий орнамент доповнювався вишивкою в техніці «занизування», «натеганне», «заволікання», яка наслідувала візерункове ткацтво. «Занизування» було найпоширенішою та давньою технікою вишивки [4; 82-83].

У праці О.Косач «Українські узори», подано зразки орнаментів, виконаних технікою «занизування», яку вона називає «найдавнішим шиттям» [8]. Якщо на Західному та Центральному Поліссі переважаючою вишивальною технікою залишався цей прийом, то в оздобленні сорочок Східного Полісся він зустрічається рідко. Ця частина Полісся була промислово розвинута, відповідно індустріальний розвиток сприяв інтенсивності міжкультурних контактів, що зумовлювало певні зміни в традиційно-побутовій культурі її мешканців. Тут для виготовлення сорочок раніше починає використовуватись купована тканина, набувають поширення нові вишивальні техніки. В оздобленні сорочок широко використовується гладь, качалочка, набирування, хрестик, використовуються різноманітні мережки [10; 56-57]. На Рівненському, Київському та Чернігівському Поліссі була поширена філігранна вишивальна техніка «вирізування», «ризь», що поєднувалась із гладдю, «курячим бродом». Така вишивка виконувалась білим по білому або ж білим по сірому – «біллю». У 30-х роках ХХ ст. на території Київського Полісся розповсюдженими були сорочки, оздоблені так званою «писаною» або «рисованою» технікою шитва. Ця вишивка передбачала попереднє нанесення від руки довільного малюнку на основі рослинних елементів, що потім зашивається гладдю переважно червоним кольором [4; 84-85].

Композиційне вирішення орнаментів, їх розміщення на сорочці, значною мірою зумовлене її кроєм, формою та пропорційними співвідношеннями конструктивних деталей. Крій жіночої сорочки був простим, вивіренним віками. Вона складалась із стану, що зшивався з двох, або частіше трьох асиметрично розташованих полотнищ «пілок», рукавів, коміреця виложистого, або стійки, манжет «чохликів», клинців, або як їх ще називали «ласток», що вшивались під рукавами, та плечових уставок. Спереду, по середині, робився досить великий розріз-пазуха (30-35 см.). Тканину навколо шиї та низ рукавів рясно призбируваливали, а тоді пришивали комірець та чохла. Подекуди у святкових жіночих сорочках зустрічається викінчення рукавів, густо зібраними на зап'ястку та розширеними до низу манжетами. Святкові сорочки були довгими, з кращого вибіленого полотна [12]. Буденні часто кроїлись з «підточкою» – підшитою нижньою частиною сорочки з грубішого полотна і були коротшими. На відміну від святкових, поділ цих сорочок не оздоблювався. Давніші чоловічі сорочки також шились з уставками, мали виложистий чи стоячий комірець, довжину до середини стегна, призбирані по низу рукави з чохликом. На Східному Поліссі розповсюджені жіночі сорочки з викінченням горловини обшивкою, що переходила в невеликий комірець та широкими рукавами, які в місцях кріплення до уставки призбирувались «пухликами».

Розміщення орнаментальних сполучень на сорочках зумовлене не лише місцевими художніми традиціями, а є відображенням архаїчних уявлень про магічну силу знаків-символів, що набувають захисного значення, розташовуючись на тих місцях сорочки, що вкривають найбільш значущі частини тіла людини – плечі, руки, шию, груди, там, де вона

безпосередньо дотикається до «незахищених», неокритих одягом частин тіла. В давнину багато графічних символів застосовувалося з метою магічного впливу, маючи для людини практичне значення в якості оберегів від зла, чи знаків, що мають привернути удачу. З плином тисячоліть їхнє первинне значення втрачається. Але, увійшовши в традицію, їх використання в народному мистецтві продовжується. Зазвичай в жіночих сорочках Полісся оздоблювались уставки, рукави, манжети, комірці. Однак топографія орнаментальних комплексів має багато локальних варіантів. Наприклад, у Старовижівському, Ратнівському, Камінь-Каширському р-нах Волинської та Сарненському р-ні Рівненської областей зустрічаються сорочки, в яких широкими та вузькими поперечними смугами переткане все поле рукава і більша частина уставки, а комірець та чохла оздоблені вишивкою. У північних районах Волинської області поширений клітчатий малюнок полотна на рукавах, доповнений вузькою орнаментальною смугою у верху рукава та по нижньому краю уставки. Часто в сорочках поліських районів Волинської, Рівненської та Житомирської областей на уставки, біля стику з рукавом, розміщена поперечна орнаментальна смуга, а зовнішній бік рукава має оздоблення у вигляді поздовжніх смуг або тридільного ромбічного ряду, обмеженого бордюром, чи відкритого. Вишиті таким чином рукави на називали «повздовжники». Поширеним на всій території Полісся є розміщення декору рукавів жіночих сорочок, у верхній частині рукава та по низу уставки у вигляді однієї ширшої, або кількох горизонтальних смуг. Оздоблення рослинними орнаментальними мотивами, розміщеними у шаховому порядку по всьому зовнішньому полю рукава, в поєднанні з такими ж або подібними за вирішенням мотивами, укладеними у вигляді поперечних смуг у верхній його частині та внизу уставки, характерне для Східного Полісся. Пазушний розріз у давніх сорочках не оздоблювався. З часом у жіночих, як і в чоловічих сорочках, пазуха починає прикриватись оздобленою планкою чи манишкою. В чоловічих – оздоблювались комір, чохла, пазушний розріз, інколи нижній край стану.

В оздобленні домінуючими мотивами були геометричні [10; 56]. Будучи найбільш давніми, геометричні орнаменти увібрали в себе елементи, що відображають архаїчний рівень свідомості мешканців. Їх ознаками є симетричність, ритм, лаконізм форм. Рослинні, зооморфні та орнітоморфні орнаменти є пізнішими і менш поширеними. В чітких, симетричних орнаментах поліських сорочок за їх, на перший погляд, лаконічність, стоїть вивірене віками почуття міри та гармонії, а розмаїтість орнаментальних сполучень зводиться до модифікацій кількох основних мотивів.

Найвиразнішим елементом поліської орнаментики є *лінія* у вигляді тканих чи вишитих безузорних смуг, що ритмічно чергуються з рядами геометричних орнаментальних мотивів та білим тлом. Таке поєднання червоних, білих та зрідка чорних чи синіх смуг, надає поліському одягу особливого звучання. Існує багато варіантів місцевих назв таких елементів – «прамужки», «деткі», «бережки», «в паси», «жидики», «байстрючки» «одскочки» тощо. Відзначимо, що оздоблення текстильних виробів смугами притаманне усім давнім культурам світу і визнається найбільш архаїчним. *Зигзагоподібна, ламана лінія* – «бігунець», «гадинка», поряд із прямими лініями, в орнаментах виступає і як засіб організації складних орнаментальних комплексів і як окремий елемент, що має своє трактування. Їхню символіку найчастіше пов'язують із символікою води. Ще одним формотворчим компонентом орнаментальних сполучень орнаментики є *ромб* – одне з найбільш давніх зображень, що зустрічається ще в первісному мистецтві. При дослідженні семантики ромба більшість науковців визначають зміст цього символу як знак родючості, жіночого начала [9; 36]. Ромби у вишивці та ткацтві Полісся мають чимало різновидів. Вони формуються з допомогою додаткових орнаментальних мотивів, зокрема ліній, коротких рисочок, крапок. Поширені ромби, бічні або верхні та нижні кути якого продовжені лініями, ромби з вписаними розетками, малими ромбами, хрестами. Існує велика кількість орнаментальних систем, що включають сполучення ромба з іншими геометричними елементами – смугами, навскісним та прямим хрестом, розетками, зигзагами, трикутниками, квадратами, завдяки чому

досягається варіативність композиції ромбічного ряду. Ще одним поширеним орнаментальним мотивом був *хрест*. Цей символ – важливий складник у системі вірувань українців. Зустрічаються різні конфігурації цього знака, зображення у вигляді прямого, подвійного, косоного хреста тощо. Вважається, що це один із варіантів солярної символіки, яка має захисну властивість. Прямі чи косі хрести вишивались у середині ромбів, квадратів, розеток, трикутників. Інколи ланцюжок прямих і навкісних хрестиків виступає самостійним орнаментальним мотивом. *Розетка* – «зірка», «рожа», «ружа», «хрещата ружа», у різних варіантах її вирішення, від суто геометричного до рослинно-геометризованого, також є одним із вживаних мотивів поліського ткацтва та вишивки. Всі ці давні орнаментально-композиційні форми декору геометричного характеру практично втратили свій первинний сенсовий зміст. Сучасні народні назви не розкривають їх семантику. В різних місцевостях Полісся зустрічаються такі назви орнаментальних мотивів, як «павучки», «ключі», «зубці», «жучки», «восьмерик», «в крижі», «в бубники», «в гокна», «на раки», «в зірки», «в метелики».

Із кінця XIX ст. в оздобленні сорочок Полісся, особливо у східній та центральній частині регіону, відбувається перехід від геометричних мотивів до рослинно-геометризованих зображень у техніці хрестика, які поступово витісняють давні узорі. Для оздоблення сорочок активно використовуються чорно-червоні вишивки в техніці хрестика, здебільшого мотиви троянд. Їх розповсюдження пов'язують із проникненням у побут фабричних тканин та появою недорогих поліграфічних рекламних листівок і обгорток на продукції парфумерних компаній таких, як «Брокер і К», «Ралле і К» та ін., що містили візерунки для вишивок [1; 232]. Інколи, як писала Олена Пчілка, штучно привнесені в народну вишивку орнаменти виглядали на рукавах сорочок як «страшенна ляпанина» [8; 1]. Однак із часом нові елементи не копіюються майстринями, а видозмінюються при перенесенні згідно прийнятих композиційних схем розміщення оздоблення на просторі сорочки. Народна традиція надає їм нової, відповідної форми та змісту. Для оздоблення поліських сорочок цього періоду характерні мотиви троянд, гвоздик, дубового листа, лілій, винограду. Поряд із цим відбувається процес трансформації традиційних геометричних мотивів у рослинні форми, що виявляються у перехідних орнаментальних мотивах. Наприклад, варіант мотиву «рожі» – квітки у певній ступені геометризації, що ймовірно виник внаслідок перетворення геометричного орнаментального мотиву «зірки». Загалом в оздобленні сорочок Полісся відбувається поєднання умовно-геометричних мотивів та більш пізніших рослинних орнаментів, що ілюструє процес зміни орнаментики регіону, пов'язаний з новими соціально-культурними реаліями.

У створюваних віками орнаментальних системах народного мистецтва закладено первісні уявлення про оберегові властивості символів, що є їх складниками. Їх зображення в певних місцях одягу, хатньому начинні, житлі є проявами давньої охоронної обрядовості. У процесі історичного та культурного розвитку на Поліссі сформувались характерні орнаменти, композиційні схеми їх розміщення на просторі сорочки, специфічні техніки вишивки та ткацтва. Завдяки комплексу орнаментів, нанесених на сорочку, особливостям крою, ця частина народного костюму не лише визначала регіональну самотність поліського вбрання, а й набувала статусу певного ідентифікуючого атрибуту її власника. Такі орнаменти, хоча і сприймаються у сучасних реаліях лише через призму їх художньо-декоративної вартості, завдяки давнім символам, що ретельно відтворювалися з покоління в покоління, через їх особливий семіотичний зміст розкривають архаїчні світоглядні уявлення народу.

Джерельні приписи

1. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект / Л.Булгакова-Ситник. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328 с.
2. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация / В.Білецька // Матеріали до етнографії та антропології. – Львів, 1929. – Т. XXI-XXII. – Ч. I. – С. 84-101.

3. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р.В. Захарчук-Чугай. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2007. – 336 с.
4. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва, А.Д. Чорноморець. – К.: Либідь, 2002. – 160 с.
5. Ніколаєва Т. Історія українського костюму / Т.О. Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
6. Орел Л. Жіночий одяг Волинського Полісся: за матеріалами експедицій Музею народної архітектури та побуту України / Л.Орел // Неопалима купина. – 1995. – № 1-2. – С. 143-150.
7. Полесьє. Матеріальна культура / В.К. Бондарчик, І.Н. Браим, Н.І. Бураковская. – К.: Наук. думка, 1988. – 448 с.
8. Пчілка О.(Косач О.) Українські узори / О.Пчілка. – К., 1912. – 12 с.
9. Рыбаков Б. Язычество древних славян / Б.Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 607 с.
10. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – 400 с.
11. Стельмашук Г.Г. Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження / Г.Г. Стельмашук. – Луцьк, 2006. – 280 с.
12. Українець А.М. Весільне вбрання мешканців Рівненщини поч. ХХ ст. / А.Українець // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2008. – С. 83-91.

Резюме

Розглядаються традиційні види оздоблення поліських народних сорочок – художня вишивка та ткацтво. Аналізується художній орнамент, що відображає світоглядні, етнокультурні та естетичні уявлення прадавніх мешканців.

Ключові слова: Полісся, орнамент, сорочка, вишивка, ткацтво.

Summary

Semantics of the specific ornamental motifs and the traditional techniques for the adornment of the traditional Polissyan shirts

The article refers to the traditional kinds of adornment of the Polissyan shirts. They are art embroidering and wivering. The ornament which serves as a means of fixing the information in adorning is analyzed.

Key words: Polissya, ornament, shirt, embroidering, wivering.

Аннотация

Рассматриваются традиционные виды украшений полесских народных сорочек – художественная вышивка и ткачество. Анализируется их орнамент, отображающий мировоззренческие и эстетические представления населения.

Ключевые слова: Полесье, орнамент, вышивка, ткачество, сорочка.

УДК 130.2

В.В. Лучанська

ДИНАМІКА ЦІННОСТЕЙ І ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОВІДНОШЕННЯ ЛЮДИНИ І ПРИРОДИ

У сучасному, повному суперечливих тенденцій світі, екологічні проблеми набули глобального масштабу. Вони загрожують основам цивілізації і багато в чому зумовлюють можливості виживання людства. Взаємини людини з природою, яка породила її, є однією з важковирішуваних завдань сучасності. Річ у тому, що конфлікти, котрі виникають на цьому ґрунті, мають загальну основу: суперечлива взаємодія двох здібних до саморегуляції систем – біосфери і людського суспільства. Екологічні проблеми через їх глобальність і актуальність для населення планети обумовлюють важливість вивчення закономірностей розвитку природного буття. Події останніх десятиліть ХХ – ХХІ ст. продемонстрували, що світові війни, екологічні катаклізми й інші хвороби цивілізації ґрунтуються на беззастережному задоволенні потреб людини.

Питанням усталеного розвитку людського суспільства в гармонії з навколишнім природним середовищем, його суті і особливостям присвячений досить великий об'єм досліджень. Із цієї тематики існує низка праць, написаних як із позицій ідеалізму, так і з позицій матеріалізму. Разом із тим ряд соціокультурних аспектів досліджений недостатньо. Насамперед це інформаційно-культурні аспекти екологічного імперативу, імперативів стійкого розвитку суспільства, ціннісних орієнтирів екологічної культури, когнітивні і соціокультурні аспекти інвайронменталізму і ін.

Взаємодія людини з природним середовищем – складна проблема на всіх етапах становлення і розвитку людського суспільства, але збільшення масштабів цієї взаємодії до планетарних у сучасних умовах стає небезпечним для самої людини. Найбільший прогрес у розвитку екологічних уявлень людей про природний світ припав на епоху античності (VIII – V ст. до н.е.). З її початку намітився відхід від утилітаризму в пізнанні природи до появи нових напрямів її вивчення. На перший план виходить прагнення людей до відтворення несуперечливої картини світу і усвідомлення свого місця в ній. Проблема взаємин між людиною і природою знаходила віддзеркалення в соціокультурних установах, природничонаукових і філософських системах Анаксагора, Геракліта, Емпедокла, Платона, Арістотеля, Геродота, Гіппократа, Епікура, Лукреція Кара тощо.

В античній філософії екологічна свідомість формувалася під впливом фундаментальної ідеї гармонійної єдності природи і людини на основі універсальних принципів мінливості і структурної єдності світу. Проте древніми мислителями концепція екологічного мислення, в якій відбивалася взаємодія природи і суспільства, була представлена в узагальненій і абстрактній формі, тобто вона не спиралася на дані наук про космос, природу і людину.

У середньовічний період екологічне мислення формувалося на основі релігійно-філософського бачення. Основною ідеєю була вже не гармонія, а відособлення, коли людина і природа живуть за своїми законами, реалізуючи мету божественного задуму. Серед творінь людина займає пріоритетне місце, а не природа, сенс людського буття полягає в піднесенні над природою. Звідси і негативне ставлення до експериментального освоєння природи. Значний вплив релігії на всі форми знання і духовної культури середньовіччя не давали можливості системно осмислювати екологічну свідомість.

Епоха Відродження повертає людину до природного світовідчуття, але тут наявна не статична гармонія людини і природи, а динамічна, де людина намагається підпорядкувати собі природу. У свідомості більшості людей досліджуваного періоду в поясненні взаємодії людини до природного світу панували релігійні уявлення.

У Новий час ідея панування людини в природі стає провідною в суспільній свідомості XVII-XVIII ст. Підставою цього панування стала експериментальна наука і математичне

природознавство, а також механістична картина світу. В цей період проголошується створення таких філософських систем («практична філософія» Р.Декарта) і таких принципів пізнання (Ф.Бекон), що сприяли б обґрунтуванню ідеології панування людини в системі природних зв'язків. Така парадигма екологічного мислення стала переважати у всіх техногенних цивілізаціях аж до нашого часу. На гармонійну взаємодію з природою були орієнтовані культури Древнього Сходу, романтична традиція в західній думці, філософія російського космізму і ін. Істотний внесок у розвиток ідеї гармонізації стосунків людини і природи внесли класики марксистської філософії – К.Маркс і Ф.Енгельс. Для формування екологічної свідомості велике значення мали екологічні ідеї, що містяться в працях вчених-натуралістів кінця XIX – першої половини XX ст. (Е.Геккеля, В.Докучаєва, К.Мебіуса, В.Вернадського та ін.). У їх працях закладені екологічні основи уявлень про ґрунт, біогеоценоз, біосферу.

У др. пол. XX ст. чимало важливих екологічних ідей висунули зарубіжні вчені – філософи, політики, економісти та екологи, а саме: ідею технічного панування над природою (П.Тейлор), ідею переходу до екологічної концепції економіки (Д.Медоуз, А.Печчеї та ін.), ідею нездатності капіталістичного господарства гармонізувати взаємодію людини і природи на основі формування ідеї посилення державного регулювання взаємодії суспільства і природи (Ф.Санбім, К.Хухер), ідею обмеженості природних ресурсів і на цій основі примушення людей через політичні інститути для їхнього порятунку (У.Офалз) та ін.

Широкий спектр тлумачень проблеми людини та її цінностей дала остання третина XIX-початок XX ст.: від позитивістського раціоналізму (М.Драгоманов, І.Франко та ін.), концепції ноосфери В.Вернадського та екзистенціальних поглядів Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Винниченка до панпсихізму та спірітуалізму (О.Козлов, О.Гіляров), неокантіанства (Г.Челпаков), емпіріокритицизму (В.Лесевич), релігійно-теїстичної філософії (В.Ліницький, В.Кудрявцев). У радянський період, особливо в 1930-1950-х рр., ціннісно-людинознавча проблематика була винесена на периферію філософських досліджень марксистським діалектичним та історичним матеріалізмом. Прогалину з цієї проблематики, що утворилася в Україні, частково заповнили українські дослідники в діаспорі О.Кульчицький, І.Мірчук, Д.Чижевський, М.Шлемкевич, В.Янів та ін. [6; 60].

У людській свідомості цінності постають як прояв взаємопроникнення природи і людини та спосіб їх саморозкриття. Природа, як основа всього сущого, тільки володіє тим потенціалом, котрий для своєї реалізації вимагає такої паритетної сили, якою і виявилась людина. В системі світобудови людині (творінню і творцю другої природи-культури) належить особлива роль. Об'єктивні сутності, якими є буття природи, існування живого світу, незаперечні закони причинно-наслідкової взаємозумовленості стали предметом суб'єктно-об'єктних відносин завдяки людському мисленню [6; 247].

Перераховані екологічні ідеї враховують кризовий стан зазначеного періоду у взаємодії суспільства і природи, схоплюють деякі методологічні шляхи виходу з екологічної кризи. Однак у них немає широкого охоплення даної проблеми, багато екологічних концепцій односторонні, розрізненні і не дають системного бачення взаємодії суспільства і природи, зокрема, екологічної свідомості як форми суспільної свідомості та елементу духовної культури суспільства. Не існує перешкод, народів, що можуть забезпечити духовне здоров'я, їх релігійно-історичну самобутність від експансії чужих і руйнівних соціокультурних чинників, нового способу життя, яке виникло поза відданням і формується під впливом постіндустріальної реальності. Вчені досліджують проблему людського чинника, що полягає не у виборі загальнолюдських цінностей, а в тому, наскільки адекватно ці цінності втілені в людських культурах. Питання ставлять таким чином, що перш, ніж з'ясувати, як захищати природу, слід зрозуміти, як людині залишитися людиною в духовному сенсі цього слова.

Розглядається проблема місця людини в системі «людина – світ», аналізується проблема антропоцентризму з точки зору етапів осмислення людиною свого місця в світі,

показується єдність світу і людини, спільність їх долі [17]. За своїм значенням для суспільства та особистості виділяється такий ряд цінностей:

– вищі цінності – фундаментальні явища духовної культури, що задають параметри розуміння та освоєння інших цінностей;

– матеріальні і духовні цінності, що виділяються залежно від різних способів людської діяльності (матеріальної, духовної);

– економічні, соціально-політичні, правові, моральні, естетичні, релігійні тощо, що виділяються залежно від характеру суспільних відносин та різновидів духовної культури, котрі входять у клас так званих соціальних цінностей;

– індивідуальні, групові, класові, національні, загальнолюдські (розділяються на основі різних носіїв цінностей);

– термінальні (цінності-ідеали, цінності-цілі) та інструментальні (цінності-норми, цінності-засоби) [15; 76].

У різноманітних етичних концепціях можна виділити три типи розуміння моралі:

– як системи зовнішніх примусових обмежень (передбачається постійний внутрішній протест особи проти їх сили, що скоує: при щонайменшому приводі вільна людина скидає ці окови, що заважають її щастю або благу) – Ф.Ніцше, М.Штірнер, З.Фрейд і ін.;

– при збереженні погляду на мораль як на обмеження, що накладається на «природну» природу людини, визнання її об'єктивної необхідності, по-перше, для існування соціуму, по-друге, для розумної організації життя окремої особистості задля уникнення руйнівних наслідків «сліпих» пристрастей (евдемонізм, утилітаризм і т.п.);

– як надобиденного духовного феномену, прагнення реалізувати спочатку закладений в людині етичний ідеал. Ця реалізація є головною метою моральної поведінки і ототожнюється з благом, яке розуміється не як сума життєвих благ, а як якась духовна першооснова світу та людини (етика перфекціонізму).

Тобто моральна свідомість, як аспект свідомості в цілому, з'явилася як закономірний етап еволюції, а її формування як однієї з підсистем свідомості, носить функціональний характер. Еволюція моральної свідомості включає такі етапи: первинне моральне уявлення; раціональне моральне уявлення; інтуїтивно-раціональне моральне знання; морально-прогностичне знання. Цим рівням розвитку моральної свідомості відповідають такі типи моралі: протомораль, раціональна мораль, інтуїтивна мораль, синтетична прогностична мораль [18].

Існує два рівні моральної оптимізації: зовнішня і внутрішня. Зовнішня характеризує стосунки людини з системами природи і суспільства, «служить цілям» як цих систем, так і людини: створює найбільш сприятливі умови для життя самої людини. Внутрішній рівень пов'язаний з єдністю особи, з узгодженістю різних її сторін. Внутрішня роздробленість сучасної людини стає усе більш серйозною медичною для психологотипу і соціально-етичною проблемою. Внутрішньо оптимальне моральне буття – буття людини з глибоко вкоріненими морально-духовними принципами, що визначають характер їх вчинків. Протиріччя між належним і суцям об'єктивно є рушійною силою моральної еволюції. Суб'єктивно на певному етапі етичного розвитку це протиріччя починає сприйматися як природне прагнення людини до все більшого розкриття свого потенціалу, у тому числі і морального. Еволюція моральної свідомості здійснюється у напрямі паралельного розвитку інтуїтивного і раціонального морального знання. Цей процес пов'язаний з формуванням якісно нового етапу – морально-прогностичного знання. Таке знання є продуктом загальної еволюції людської свідомості, синтезом розвинених до необхідного рівня інтуїтивного і морального знання. Отже, людина якісно відрізняється від інших природних систем наявністю розуму і вільної волі. Об'єктивний характер морального закону не виявляється у вигляді біопсихічного механізму, що діє безумовно. Передморальна підсистема психіки розвивається на основі соціального досвіду. Оптимізуючий аспект морального закону виражається в «природному відборі» серед соціальних систем. Суть його полягає в тому, що

«виживають» ті системи, розвиток яких відбувається у напрямі єдності і кооперації, що забезпечується пріоритетом духовно-етичних потреб в даному конкретному суспільстві [18; 66]. Таким чином, людині завжди притаманне ціннісне ставлення до предметів і явищ навколишнього світу, що стверджує факт існування особливої форми свідомості – ціннісної. Витоки теорії цінностей слід шукати у давніх філософських концепціях досократівського періоду, філософській думці античності, в якій відбувся перехід натурфілософських тенденцій, від онтології до епістемології. В центрі уваги філософського вчення постає не лише природа, але й людина, що почала досліджувати, вивчати саму себе, пізнавати себе і своє мислення [8; 6].

На основі аналізу концепцій теорії цінностей у вітчизняній філософії намітилося декілька напрямів дослідження даної проблеми:

– здійснення поглибленого аналізу специфіки цінносної свідомості та виявлення в ній когнітивних моментів;

– виявлення діалектичних взаємозв'язків когнітивного і ціннісного в пізнавальному процесі: а) взаємодії зовнішніх стосовно науки ціннісних чинників (етичних, естетичних, філософських, соціокультурних) та внутрішньо наукових регулятивів; б) функціонування ціннісних факторів у самій науці, в її знаннях і методах;

– виявлення сутності моральних, естетичних, соціальних та інших цінностей, їх природи та особливостей;

– з'ясування взаємовпливів системи цінностей і трансформаційних процесів тощо [8; 21].

Окремі філософи (С.Аваліані, В.Василенко, Г.Головних, О.Дробницький, В.Крюков, Т.Любимова, І.Нарський, А.Ручка, В.Тугаринов та ін.) свої наукові доробки присвячували як аналізу різних концепцій природи цінностей, розроблених зарубіжними філософами, так і обґрунтуванню власних точок зору. Зокрема, В.Кудін, Л.Столович присвятили свої дослідження розкриттю природи естетичної цінності [8; 28].

За своїм значенням для суспільства та особистості можна виділити такий ряд цінностей:

– вищі цінності – фундаментальні явища духовної культури, що задають параметри розуміння та освоєння інших цінностей;

– матеріальні й духовні цінності, що виділяються залежно від різних способів людської діяльності (матеріальної, духовної);

– економічні, соціально-політичні, правові, моральні, естетичні, релігійні тощо, що виділяються залежно від характеру суспільних відносин та різновидів духовної культури, котрі входять у клас так званих соціальних цінностей;

– індивідуальні, групові, класові, національні, загальнолюдські (розділяються на основі різних носіїв цінностей);

– термінальні (цінності-ідеали, цінності-цілі) та інструментальні (цінності-норми, цінності-засоби) [15; 76].

Необхідно вивчати не феномен «людина», а «духовний світ людини», зрозуміти, як із множинності і нетотожності духовних світів окремих людей складається духовний світ суспільства. Виникнення духовного світу людини, його власним Всесвітом – це теж результат самоорганізації, саморозвитку людини як біологічного виду і його суспільних структур [14; 349]. Таким чином, особливості сучасної екологічної кризи пов'язані з особливостями розвитку європейської цивілізації і витікають із стосунків людини і природи. Ці особливості формуються в процесі розвитку людської суб'єктивності і полягають в тому, що затверджуються наступні положення: природа створена для людини, він – її пан і господар; природа позбавлена внутрішньої моральної цінності, сенсу, лише людина здатна наділити її значущістю; природа єдина на принципах розумності і доступна розкладанню на прості ества; природа може експлуатуватися, оскільки вона на однакові дії відповідає однаковими реакціями; природа має бути вдосконалена людиною і в оновленому вигляді

свідчити його торжество на землі. Екологічна криза – не лише протиріччя між масштабами вжитку і можливостями природи. Це, в першу чергу, протиріччя між ліберальним розумінням свободи як фізичної автономності і необмеженого задоволення потреб, з одного боку, і обмеженнями в забезпеченні цієї свободи, які задані довкіллям, – з іншою [14; 349]. Таким чином, дослідники виходять із того, що найстрашніша з глобальних катастроф не стільки атомна, теплова, скільки антропологічна. Причина екологічних лих лежить у помилках, допущених людством. При цьому вони не вважають випадковістю накладення в часі антропологічної і екологічної катастроф. І та, і інша має загальне коріння.

Інвайронменталізм (від англ. *environmen* – навколишнє середовище), – філософська концепція, що підкреслює значення впливу середовища на життя і діяльність людини), соціальний рух, спрямований на посилення мір по захисту навколишнього середовища, соціальний рух, прагнучий до охорони як природної природи, так і облаштованого людиною місця її існування, що забезпечує розвиток людського суспільства.

Різноманіття предметів уваги прихильників даного руху визначається широтою поняття середовища, що формує арену розвитку людського суспільства. Сюди входять найрізноманітніші проекти – очищення природних і штучних водоймищ, захист лісів від вирубки, збереження популяцій диких тварин і недопущення жорстокого відношення до домашніх; проекти по збереженню національного надбання – архітектурних споруд, історичних ландшафтів, пам'ятників і інших культурних цінностей, створених в ході розвитку людської цивілізації. Соціальний рух має різну вагу і вплив у країнах світу. Наприклад, у Великобританії завдяки зусиллям інвайронменталістів політичні партії внесли до програм пункти про боротьбу з браконьєрством і заходи зі скорочення шкідливих викидів в атмосферу. Однією з найвпливовіших інвайронменталістських організацій є Грінпіс. Інвайронменталісти не ставлять під сумніви рамки дії, що надаються існуючими суспільними інститутами, прихильниками політичної і соціальної екології. Феномен інвайронменталізму охоплює соціокультурні, ідейно-світоглядні, філософські передумови екологічної проблематики ХХ – початку ХХІ ст. Велике значення має етика життя А.Швейцера та етика Землі О.Леопольда, вчення про ноосферу В.Вернадського, парадигма спільносвіту К.Мейер-Абіха, концепт «екологічного несвідомого» Т.Розака, концепції меж зростання та збалансованого розвитку, концепція коеволуції М.Моїсеєва, принцип відповідальності Г.Йонаса, екофілософія як практична філософія Б.Нортон, напрями екологічного (інвайронментального) прагматизму, екологічного фемінізму, біорегіоналізму, соціальної екології, екомарксизму. Наслідки екологічних проблем викликали незадоволеність серед верств населення. Вже в 1960-х рр. дослідники і публіцисти почали звертати увагу на ненормальність стану екологічного середовища. У США, Західній Європі, Японії, інших індустріальних суспільствах наприкінці десятиліття з'явилися ініціативи і об'єднання громадян, незадоволених руйнуванням місця їх існування (споруд, шкідливих для здоров'я підприємств, електростанцій, транспортних об'єктів). Учасники приходили до думки про необхідність чинити тиск на процес ухвалення рішень у суспільстві. Широку увагу до екологічних проблем викликали кампанії в рамках «Європейського року охорони природи» (1970 р.), конференція ООН із проблем навколишнього середовища в Стокгольмі (1972 р.), а також доповіді учених, складені за замовленням «Римського клубу». Перший з них – робота дослідників Масачусетського технологічного інституту Джея Форрестера, Донелли і Денніса Медоуз і ін. Межі зростання (1971-1972 рр.) – доводив: якщо існуючі тенденції індустріалізації, забруднення місця існування, виробництва продуктів харчування і виснаження ресурсів, а також зростання чисельності населення залишаться незмінними, то в перебігу найближчих ста років в обмеженій за розмірами планетарній системі Землі будуть досягнуті межі зростання. Вчені стверджували, що ці тенденції можна змінити і створити умови екологічної і економічної стабільності. При цьому стан глобальної рівноваги, на їх думку, повинен забезпечувати кожній людині можливість задовольнити основні матеріальні потреби і реалізувати творчий потенціал. Дослідники пропонували серію рекомендацій, які повинні привести до досягнення

такого бажаного стану. Перше місце серед них посідало так зване «нульове зростання», тобто стратегія відмови від кількісного зростання виробництва і споживання. Друга доповідь групи М.Месаровіча (США) – Е.Пестеля (ФРН) виходила з диференційованого аналізу стану і пропонувала рекомендації для окремих регіонів планети. Завдяки розробкам екологів і прогнозистів, надбанням громадськості стали такі ідеї, як концепції припинення кількісного економічного зростання або переходу до зростання «якісного і соціального» (тобто в тих сферах, що пов'язані з поліпшенням якості життя, захистом середовища), господарської і політичної децентралізації («маленьке – чудо»), нових, екологічно чистих технологій.

Критика існуючої системи виробництва, споживання і способу життя, з якою виступили прихильники екологічного підходу, привернули увагу «нових лівих» – спадкоємців молодіжного протесту 1968 р. Багато з висновків і рекомендацій екологів є близькими представникам бунтуючого покоління з їх негативним ставленням до державної бюрократії, концернів і споживачів. Нерідко саме «нові ліві» стояли у витоків екологічних груп і ініціатив. Популярність серед зелених придбали ті ліворадикальні теоретики, які звернулися до екологічних питань. У даний час все більша кількість філософів, соціологів, істориків, культурологів схиляється до думки, що на сучасному етапі розвитку людства формується єдина цивілізація. Прискорення цієї ідеї в науці і суспільній свідомості сприяла усвідомленню глобалізації соціальних і культурних процесів. Погляди Ж.Піаже, К.Льовіна і багатьох інших дослідників когнітивних процесів сходяться в одному. Існує реальний, об'єктивний світ, керований своїми законами і зв'язками. Свідомість за допомогою когнітивних процесів створює в самій собі модель цього світу, але наділяє цю модель іншими стосунками і зв'язками. Екологізація суспільної свідомості носить процесуальний характер, в якому можна виділити стадії: по-перше, прояв ставлення людини до природи у формі різних відчуттів (байдужість, заклопотаність, тривога, паніка); по-друге, формування інтересу до екологічної проблеми (виявлення суті еволюційних змін у біосфері, детермінація її цілісності тощо); по-третє, перехід від осмислення і розуміння природних явищ до соціальної дії, етичного вчинку; по-четверте, становлення стосунків людини і природи як елементи внутрішньої культури особи. У цьому аспекті рівень екологічної свідомості, рівень культури – це показник того, наскільки глибоко і різностороннє суспільство включає природу в соціально значуще функціонування на основі пізнання і практичного використання її розвитку.

Екологія з моменту виникнення (Геккель) орієнтована на вивчення антропогенних чинників у розвитку екосистем. Визнання в наші дні екологічної кризи призвело до осмислення її причин і пошуків шляхів подолання, що здійснюється представниками різних природних і гуманітарних наук (Д.Меддоуз, Т.Хол, Л.Уайт, А.Тойнбі, Д.Белл, Б.Коммонер і ін.). Були виявлені духовно-історичні підстави екологічної кризи як невідповідність цільової і ціннісної форм раціональності (Хесле). Сформувався уявлення про екологічну свідомість, яка володіє світоглядною функцією – оптимізація взаємин у системі «природа-суспільство»; відбувається зміна традиційної ієрархії цінностей, це стверджує людину що творить, а не людину, яка споживає.

Ось декілька принципів екологічної етики, запропонованих Н.Моїсеєвим:

– необхідно знати закони розвитку біосфери, взаємодія людини з біосферою повинна будуватися на знанні цих законів;

– встановлення загальних правил відношення людини і природи;

– людина повинна жити в умовах коеволюції біосфери і суспільства;

– людина повинна думати про майбутнє покоління;

– право націй на витрачання ресурсів по кількості населення;

– уникати дії на природні цикли круговороту речовин;

– квоти на витрачання ресурсів визначаються вченими і не залежать від політичний обстановки [14].

Необхідність «поглянути за горизонт» в умовах формування нового суспільства означає потребу нового світогляду і ментального простору. Процес осмислення нової культури, яка

«і існує, і не існує», – надзвичайно складна процедур. Про це також пише в роботі «Філософія і економіка» німецький дослідник Хесле. Він вважає, що людина прониклива, на жаль, не сперечатиметься з тим, що в ХХІ ст., враховуючи прийдешні небезпеки, напевно, доведеться удатися до надзвичайних заходів. На його думку, в сучасній ситуації слід відроджувати етичне підприємництво, а для широких верств населення – аскетичні ідеали.

За С.Каган, соціальний і культурний прояви життя розрізняються за своєю модальністю, мірою свободи, яка людині надається [9]. Соціальне асоціюється автором із більшим ступенем детерміації стосунків, тоді як культурне припускає певну свободу вибору. На цих же підставах можливе діалектичне протистояння стихійності і свідомості. Перше свідчить про превалювання соціального регулятора поведінки, друге культурного. Одним із закономірностей культуригенеза (автор розглядає його на обширному історичному матеріалі) при такому підході виступає розвиток від культурного синкретизму до культурного синтетизму, від культурного монологу до культурного діалогу. Перша історично зафіксована форма монологічного розвитку – підпорядкування сьогодення минулому в традиційній культурі; друга форма – протилежно направлений вектор монологу – культ новизни. Третя форма – діалогічна при рівноправ'ї співбесідників можлива при розвитку суб'єктивності.

Сучасний англійський філософ, лауреат Нобелівської премії І.Берлін висвітлює різні аспекти особистої свободи та запитує, що таке свобода для тих, хто не може скористатися нею та чого варта свобода без адекватних умов для її використання. Тобто особиста свобода – не першочергова потреба кожного [2; 183]. Нова модель інтелектуального прогресу – це очманілий лежебока перед блакитним екраном. Таким чином, художньо-естетичне та морально-етичне виховання – прищеплення й розвиток етичних відчуттів та переконань, опанування духовною культурою людства, виховання потреби дбайливо оберігати та примножувати культурні та духовні цінності українського народу.

Концепція стійкого розвитку, по суті, є найбільш прийнятною дорогою подальшого розвитку людства при збереженні пріоритетів і цінностей технологічного суспільства.

Екоцентризм проголошує вищою цінністю збереження системи, а не окремо взятих компонентів, які, поза сумнівом, можуть змінюватися. Приведення системи цінностей суспільства у відповідність із цінностями екоцентризму дозволить гармонійніше співіснувати людству з природою, що, дозволить людству і надалі жити на планеті Земля. При сучасній екологічній ситуації в світогляді, як обґрунтуванні екологічно правильного ставлення людини до себе і оточення, має бути зафіксована не схема вчинку, а його методологія. Світогляд повинен будуватися не лише на основі істини, але добра і краси. Становлення подібних стосунків свідчить про формування внутрішньої екологічної культури особи. Екологічна криза безупинно розвивається, і для її запобігання необхідне методологічне вдосконалення в системі науки і філософії, порятунок доквілля об'єднаними зусиллями всього людства; глобальну кризу на Землі можна вирішити гуманітарними технологіями – формуванням екологічної свідомості, вихованням у кожній людині принципів глобальної етики і пошани до природи; вихованням людини з конструктивною свідомістю. Для розробки засобів подолання сучасної соціоекологічної ситуації необхідний, перш за все, глибокий і всебічний аналіз найбільш зв'язків, тенденцій і закономірностей соціальної і природної дійсності, яка історично розвивається, їх взаємодії. Такий аналіз необхідний й для визначення тенденцій розвитку взаємин суспільства і природи, людини і природи, на основі чого стає можливим прогноз подальших змін якісного стану системи «суспільство-природа».

Джерельні приписи

1. Анисимов С.Ф. Духовные ценности: Производство и потребление / С.Ф. Анисимов. – М.: Мысль, 1988. – 255с.
2. Берлін Ісая. Чотири есе про свободу / Перекл. з англ. О.Коваленка / Ісая Берлін. – К.: Основи, 1994.

3. Г'юм Д. Трактат про людську природу: Спроба запровадження експериментального методу міркувань про об'єкти моралі / Девід Г'юм / За ред. та з передм. Ернста К. Моеснера. – К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2003. – 552 с.
4. Джин Эдвард Вейз младший. Времена постмодерна. Христианский взгляд на современную мысль и культуру / Джин Эдвард Вейз мл. – Фонд «Лютеранское Наследие» World Wide Printing, 2002. – С. 59.
5. Дуничев В.М. Объяснение природы: вымыслы и реальность: Монография / В.М. Дуничев / Под ред. проф. П.Ф. Бровко. – М.: Компания Спутник +, 2007. – 149 с.
6. Духовні цінності українського народу / Возняк С.М., Кононенко В.І., Кононенко І.В., Луць В.В., Москалець В.П., Фомін В.М.: Моногр. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – 294 с.
7. Зарудний Є.О. Корені українства на теренах світової культури (спроба компаративного аналізу): Моногр. / Є.О. Зарудний. – Х.: ХНУ ім. В.Каразіна. – 2005. – 240 с.
8. Кавалеров А.А. Цінність у соціокультурній трансформації: Монографія / А.А. Кавалеров. – Одеса: Астропринт, 2001. – 224 с.
9. Каган М.С. Философия культуры. Становление и развитие / М.С. Каган. – М.: Лань, 1998. – 434 с.
10. Карпенко И.В. Философское пространство культуры: человек философствующий и человек повседневности: Моногр. / И.В. Карпенко. – Х.: ХНУ им. В.Каразина, 2006. – 292 с.
11. Левит С.Я. Теоретические первоначала культурологии / С.Я. Левит // Культурология: Дайджест №3(34) / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. отд. культурологии; редкол.: И.Л. Галинская (гл. ред. и сост.) и др. – М., 2005. – (сер.: Теория и история культуры; Ред. совет: Л.В. Скворцов (пред.) и др.; 2005, 3 (34) – С. 6-16.
12. Людина в цивілізації ХХ століття: проблема свободи / В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Т.В. Лютий, Г.І. Шалашенко та інш. – К.: Наук. думка, 2005. – 272 с.
13. Малкандуев А.М. Нравственные аспекты и системный характер традиций этнической культуры / А.М. Малкандуев. – Нальчик: Полиграф-сервис, 2004. – 164 с.
14. Моисеев Н.Н. Логика динамических систем и развитие природы и общества / Н.Моисеев // Вопросы философии. – 1999. – № 4.
15. Підлісний М.М. Цінності та буття особистості: моногр. / М.М. Підлісний, В.І. Шубін. – Дніпропетровськ: ДДФА, 2005. – 128 с.
16. Погорельцева И.Р. Этика эпохи глобализма: Чья этика? / И.Р. Погорельцева // Диалог культур-2005: Горизонты гуманитарного знания. – Спб., 2005. – С. 31-37.
17. Самохвалова В.И. Человек и судьба мира / В.И. Самохвалова. – М.: Новый Век, 2000. – 196 с.
18. Фотиева Н.В. Современная концепция морали: проблемы онтологии / Н.В. Фотиева. – Барнаул: Изд-во Барнаул. гос. пед. ун-та, 1998. – 96 с.

Резюме

Розглянуто динаміку цінностей і проблеми взаємодії людини і природи.

Ключові слова: культурологія, екологія, екологія культури, природа, цінності, духовність.

Summary

Dynamics of values and problem of interrelation of man and nature

The dynamics of values and problem of interrelation of man and nature is considered.

Key words: ecology, ecology of culture, nature, spirituality, values, spiritual values.

Аннотация

Рассмотрено динамику ценностей и проблемы взаимодействия человека и природы.

Ключевые слова: культурология, экология культуры, природа, ценности, духовность.

УДК [792+78.085]:7.011

Я.З. Ущук

ТЕАТР ТА ТАНЕЦЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНІ Й МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА

Сучасне хореографічне мистецтво характеризується розмаїттям напрямів, форм, стилів тощо. При всій відмінності основних видів хореографії, а саме класичного, народного, бального, сучасних напрямів танців, спостерігаємо їхню активну взаємодію, що виявляється як у взаємопроникненні та взаємозбагаченні, так і взаємовідштовхуванні. Творчі принципи композиційної побудови танцювальних творів, вперше були сформовані в межах балетного театру, з часом зазнавали трансформацій, інколи – категорично заперечувались новими пластичними мовами, що формувались у процесі історичного розвитку та диференціації танцювального мистецтва на самостійні види, відмінні від класичного танцю.

Протягом декількох століть під театром танцю розуміли виключно балетний театр, де засобом виразності був, і заради справедливості скажемо, що у вітчизняному мистецтві залишається й донині, класичний танець. Однак історичні й соціальні зрушення ХХ ст. не могли не викликати відгомін у хореографічному мистецтві, результатом чого стало не тільки оформлення в самостійні сценічні види танцю народно-сценічної, бальної та джаз-модерн хореографії, а й виникнення різновидів театру танцю. Особливо яскраво в середині – другій половині ХХ ст. заявив про себе так званий «Танцтеатр», як втілення ідей «виразного танцю»; у середині ХХ ст. можна відшукати й витоки Театру народного танцю (за сутністю – народно-сценічного танцю), а кінець ХХ позначився появою першого професійного Театру бального танцю.

Особливого значення обрана тема набуває ще й тому, що перший у світі професійний Театр бального танцю з'явився саме в Україні. Отже, зважаючи на недостатній рівень вивчення особливостей функціонування театрів танцю, це дослідження є актуальним.

Сьогодні в Україні окрім 6 державних оперно-балетних театрів (Київського, Харківського, Львівського, Одеського, Донецького, Дніпропетровського) існує безліч професійних та аматорських театрів танцю, що репрезентують різні види та напрями хореографічного мистецтва. Наприклад, Театр танцю «Сузір'я Аніко» під кер. Аніко Рехвіашвілі, Театр «Київ-модерн-балет» під кер. Раду Поклітару, Театр сучасного танцю (кер. – Д.Кононенко), Театр бального танцю (кер. – В.Слізарова), Київський театр бального танцю (під кер. Олени та Євгена Касьянович), Театр народного танцю «Заповіт» (кер. Б.Колногузенка) та ін. Мистецтвознавчий аналіз діяльності цих колективів ускладнюється відсутністю певної віддаленості в часі, що сприяло б об'єктивній оцінці. Але необхідність у подібних аналітичних розвідках відчувається вже сьогодні.

Сучасний розвиток хореології (науки про хореографічне мистецтво) зазнає певного поживлення. З'являються праці, присвячені новітнім процесам, що відбуваються в хореографії. Окремі аспекти проблем існування театрів танцю піднімаються в сучасних наукових розробках мистецтвознавців, істориків, культурологів (О.Чепалова, О.Касьянової, Ю.Станішевського, Л.Шаміної та ін.). Однак різні види театрів танцю поки що не були предметом комплексної наукової розробки.

Мета дослідження – здійснити мистецтвознавчий аналіз феномену театру танцю.

Сучасний стан розвитку хореології в Україні можна кваліфікувати як етап активного розвитку в усіх напрямках, чому сприяли політичні та соціокультурні реформації останніх десятиліть: набуття Україною незалежності, руйнація «залізної завіси» в усіх мистецьких сферах, глобалізаційні процеси в усіх сферах життєдіяльності, демократизація суспільства тощо. Різні проблеми, пов'язані з розвитком хореографічного мистецтва, потрапляють до кола наукової рефлексії сучасних науковців, однак комплексного дослідження, присвяченого театрам танцю як феномену не тільки хореографічної, а й усієї художньої культури, поки що

не з'явилося. Тому, задля першого кроку на даному шляху проаналізуємо літературу з різних видів хореографії, що торкається театрального танцю.

Етапи становлення балетного театру більшою чи меншою мірою висвітлено в багатьох працях, присвячених як європейському, так і російському й українському мистецтву балету. Це, зокрема, праці Ю.Бахрушинна «История русского балета», Л.Блок «Классический танец: история и современность», В.Пасютинської «Волшебный мир танца», Ю.Станішевського «Балетний театр України: 225 років історії» та «Украинский балетный театр: история и современность», М.Ельяша «Образы танца» та ін.

До сфери наукових інтересів дослідників західноєвропейського та американського хореографічного мистецтва потрапляли питання виникнення і розвитку театрів сучасного танцю, зокрема, явища «танцтеатру», коріння якого відшукуємо в танцювальному мистецтві Західної Європи. Саме «танцтеатру» присвячені сторінки монографії О.Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.». Лише побіжно згадується про театри сучасного танцю в працях В.Нікітіна «Модерн-джаз танець», М.Погребняк «Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.» та Д.Шарикова «Класифікація сучасної хореографії». Загалом проблеми існування театрів сучасного танцю є найменш висвітленими в науковій літературі, а отже потребують ґрунтовних розробок, спеціально присвячених цьому аспекту.

Дослідження, присвячені теоретичним аспектам діяльності балетного театру, а саме своєрідності балетного мистецтва як форми художньої діяльності, законам його розвитку, стилям, структурним побудовам, лексиці та ін. виразним засобам, є досить численними. Це, зокрема, праці Г.Добровольської «Танец. Пантомима. Балет», М.Загайкевич «Драматургія балетного театру», Р.Захарова «Искусство балетмейстера», «Слово о танце», «Сочинение танца», П.Карпа «Балет и драма», В.Красовської «Статьи о балете», Ж.-Ж.Новерра «Письма о танце», Ю.Слонимського «О драматургии в балете», И.Смирнова «Искусство балетмейстера».

Із відкриттям кафедри бальної хореографії у Київському державному інституті культури ім. О.Корнійчука (сьогодні – КНУКіМ) почала формування наукова школа під керівництвом О.Касьянової. Протягом десятиліття вийшло чимало наукових статей, присвячених проблемам різних напрямів бальної хореографії, зокрема, сценічній. Активність наукових розробок у бальній хореографії викликана нечисельністю ґрунтовних праць та нагальною потребою теоретичних узагальнень у цій сфері. Статті таких авторів, як Д.Базела, М.Бевз, А.Бекасов, О.Вакуленко, О.Касьянов, О.Касьянова, А.Крись, Т.Павлюк, О.Просьолков, Н.Терещенко торкаються різних аспектів сценічного бального танцю, що пов'язані із проблемами функціонування театрів бального танцю, як своєрідної форми існування колективів бального танцю, що працюють у сфері сценічної хореографії.

Для з'ясування сутності понять «театр», «танець», «балет», «балетознавство», «народно-сценічний танець», «бальний танець», «сучасний танець» та ін. виникла необхідність звернення до словників, довідників, енциклопедій, зокрема, енциклопедії «Балет», словник-довідник «Все о балете», «Большая советская энциклопедия», «Словарь по общественным наукам», «Театральная энциклопедия», енциклопедія «Эстрада России. ХХ век».

Отже, аналіз літературної бази дослідження виявив її значну чисельність, але відсутність наукової праці, спеціально присвяченій обраній темі.

Походження терміну «театр» пов'язано з давньогрецьким античним театром, де так називали місця в глядацькому залі (від грецького дієслова «теаомай» – дивлюсь). Однак сьогодні його значення багатоманітне. Його вживають у наступних випадках:

- театром називають будівлі, спеціально створені або пристосовані для показу вистав;
- установи, підприємства, що займаються показом вистав, а також колектив його співробітників, що забезпечують прокат театральних вистав;
- сукупність драматургічних та сценічних творів, що структуровані за тим чи іншим принципом (театр епохи Відродження, японський театр, театр Ю.Григоровича та ін.);

– у застарілому значенні, що зберігається тільки в театральному професійному жаргоні)
– сцена, підмости;

– у переносному розумінні – місце будь-яких подій (театр воєнних дій та ін.) [4].

«Большая энциклопедия» (М., 2006) подає наступне визначення дефініції: «Театр (грецьке *tematron* – місце для видовищ, видовище) – один з основних родів мистецтва. Має специфічні особливості: по-перше, синтетичну природу (театральне виробництво складається з тексту п'єси, роботи режисера, акторів, художника та композитора); по-друге, колективний характер творчого процесу (у роботі над виставою крім учасників, що названі, зайняті костюмери, освітлювачі та ін.); по-третє, адресованість конкретній аудиторії глядачевої зали, її живий відгук, що впливає на гру акторів; по-четверте, неповторність кожної вистави. Родове поняття «театр» підрозділяється на види театрального мистецтва: театр оперний, драматичний, балетний, міміки та жести тощо [1].

Головний носій театральної дії – актор (танцівник), у творчості якого втілена сутність театру: здатність захоплювати глядача художнім видовищем життя, що безпосередньо відбувається перед його очима, творчим процесом її втілення.

У музичному театрі дія втілюється засобами музичної драматургії, в основі якої загальні закони драми – наявність ясно вираженого центрального конфлікту, що розкривається в боротьбі протидіючих сил, певна послідовність етапів розкриття драматичного задуму. У кожному з видів музично-сценічного мистецтва ці загальні закономірності знаходять специфічне втілення у відповідності до природи їх виразних засобів: в опері дія, що відбувається на сцені, виражається музикою, тобто співом діючих осіб, а також звучанням оркестру; у балеті роль, що є аналогічною співу в опері, належить танцю та пантомімі. Разом із тим і в тому й в іншому випадку музика є головним узагальнюючим засобом, що пов'язує всі елементи драми в єдине ціле [2].

Місце театру в державі визначається в словниках із суспільних наук: «Театр – за законодавством України – організаційно відділене спеціалізоване формування, діяльність якого спрямована на художнє відображення життя суспільства та його членів засобами сценічного мистецтва шляхом організації та проведення масових видовищ» [3].

Специфічні особливості театрального мистецтва роблять його твори унікальними, що не мають аналогів в інших родах та видах мистецтва. Перш за все, це синтетична природа театру. Його твори включають практично всі інші мистецтва: літературу, музику, образотворче мистецтво (живопис, скульптуру, графіку), вокал, хореографію та ін.; а також використовують численні досягнення різноманітних наук та галузей техніки. Так, наукові розробки психології покладено в основу акторської, режисерської, балетмейстерської творчості, так само, як дослідження в галузі фізіології та медицини (вивчення будь-якої танцювальної системи – класичного, народно-сценічного, бального, модерн-джаз танцю тощо). Розвиток різних галузей техніки дає можливість удосконалення й переходу на новий рівень машинерії сцени; звукового і шумового оформлення; світлової апаратури; виникненню нових сценічних ефектів (наприклад, дим на сцені та ін.).

Наступна видова особливість театрального мистецтва – колективність творчого процесу. Мова йде не тільки про спільну творчість колективу театру (від акторського складу вистави до представників технічних цехів, чия злагоджена праця багато в чому визначає «чистоту» вистави). У будь-якому театральному творі є один важливий співавтор – глядач, чие сприйняття коректує та трансформує виставу, по-різному розставляючи акценти та іноді кардинально змінюючи загальну ідею. Театральна вистава без глядача неможлива – уже назва театру пов'язана із глядацькими місцями. Глядацьке сприйняття – творча робота, незалежно від того, усвідомлюється це публікою чи ні.

Звідси виводимо наступну особливість театрального мистецтва – його швидкоплинність: кожна вистава існує тільки в момент її відтворення. Ця риса притаманна всім видам виконавського мистецтва. Однак тут є особливості. Так, у цирку, при вимозі артистизму учасників видовища, основоположним фактором усе ж стає технічна чистота

трьох: її порушення несе небезпеку для життя циркового артиста, незалежно від присутності чи відсутності глядачів. У принципово активному співстворстві із глядацькою аудиторією знаходиться лише один цирковий артист – клоун.

Виконавське ж музичне та вокальне мистецтво з розвитком техніки аудіозапису отримало можливість фіксації і подальшого багаторазового відтворення, ідентичного початковому. Адекватний відеозапис театральної вистави, балету в принципі неможливий: дія нерідко розвивається одночасно в різних частинах сцени, що надає об'єму тому, що відбувається та формує гаму тонів та напівтонів сценічної атмосфери.

Витоки театрального мистецтва слід шукати в первісних язичеських ритуалах та обрядах, пов'язаних із головними моментами життя тодішнього суспільства. Пройшовши ряд етапів як активного розвитку (Давня Греція, Рим), так і практичної заборони (епоха Середньовіччя), театр розпочав своє відродження на якісно новому рівні в епоху Ренесансу. Кардинальні зміни в сфері мистецтва цього періоду пов'язані із трансформацією загальної ідеологічної доктрини: від аскези та фанатизму Середньовіччя до гармонії, свободи та гармонічного розвитку особистості Ренесансу. Зміни в усіх аспектах театрального життя (поява нових жанрів, форм, театральних професій тощо) пов'язані не тільки зі змінами суспільного клімату, а й з одним із його найважливіших наслідків – розвитком науки та техніки (театр гнучко інтегрує у своєму арсеналі все, що йому може знадобитися).

Одним із факторів, що вплинув на розвиток театру того часу, стало будівництво театральних будівель за новим ярусним чи ранговим принципом. Це дало театральному мистецтву нові можливості (у тому числі й акустичні) і призвело до становлення опери та балету [4]. Тоді ж сформувалися й два основних типи його організації: репертуарний театр (коли більш чи менш стабільна акторська трупа ставить вистави) та антреприза (коли під певний театральний проект збираються різні фахівці – ця традиція походить від постановок містерій) [5].

Кінець XIX – початок XX ст. характеризується насиченістю в пошуках нових засобів театральної виразності. З початком XX ст. наступила ера режисерського театру. Саме тоді виникає нова концепція театрального мистецтва: проста «технічна» організація театральних видовищ в межах будь-якої з театральних традицій зовсім не вичерпує можливостей емоційного впливу на глядачів. Недостатньо професійного виконання кожного окремого компоненту вистави (акторські роботи, сценічне оформлення, шумові та світлові ефекти тощо), необхідно їх органічне сполучення, злиття в єдине ціле. Тоді емоційний вплив зростає, не зводячись до суми вражень від кожного компоненту, але множачи та збагачуючи загальне сприйняття. В іншому випадку вистава може «розпастися» на складові. У теорію та практику театру ввійшли нові базові поняття: загальна концепція вистави, надзавдання, наскрізна дія, акторський ансамбль, режисерське рішення тощо.

Отже, під «театром танцю» розуміємо форму існування сценічного хореографічного мистецтва, що тяжіє до законів драматичного театру, де створення художнього образу, втілення дії відбувається засобами естетично значимих танцювальних рухів та поз; характеризується синтетичністю, колективністю, адресністю.

На основі аналізу літератури умовно виокремлюємо 4 різновиди театрів танцю (у відповідності із умовним розподілом на основні види хореографічного мистецтва): театри класичного танцю (балетні театри), театри сучасного танцю («танцтеатри «виразного танцю»; модерн-джаз-танцю тощо), театри народного танцю (репрезентують народно-сценічну хореографію), театри бального танцю.

Танець – самостійний рід просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично значимих, ритмічно систематизованих рухів та поз. Театр – один з основних родів мистецтва і має свої особливості: синтетичну природу (театральне виробництво складається з тексту п'єси, роботи режисера, акторів, художника та композитора); колективний характер творчого процесу (у роботі над виставою, крім

учасників, зайняті костюмери, освітлювачі та інші); адресованість конкретній аудиторії глядачевої зали, її живий відгук, що впливає на гру акторів; неповторність кожної вистави.

Поняття «театр танцю» синтезує дефініції «театр» та «танець», що народжує якісно нову категорію «театр танцю», під яким розуміємо особливу форму існування сценічного хореографічного мистецтва, що тяжіє до законів драматичного театру, де створення художнього образу, втілення дії відбувається засобами естетично значимих танцювальних рухів та поз; характеризується синтетичністю, колективністю, адресністю.

Джерельні приписи

1. Театр // Большая энциклопедия: в 62 т. – Т. 50. – М.: Терра, 2006. – С. 36-53.
2. Театр // Большая советская энциклопедия...
3. Театр // Словарь по общественным наукам. Глоссарий. ру.
4. Театр // Театральная энциклопедия: в 5 т. – Т. 5. / [Гл. ред. П.А. Марков]. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – С. 90-110.
5. Шабалина Т. Театр / Татьяна Шабалина // Театральная библиотека. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/6186>.
6. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Наталья Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.
7. Эльяш Н. Историко-бытовой танец и его теория / Николай Эльяш // Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец: Учеб. пособие / Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – С. 3-15.
8. Эльяш Н. Образы танца / Николай Эльяш. – М.: Знание, 1970. – 239 с.
9. Энциклопедия искусства XX века / [Сост. О.Б. Краснова]. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 352 с.

Резюме

Розглядаються театри танцю як опозиція класичному балету, їх естетика та форми.

Ключові слова: театр танцю, хореографічне мистецтво, балет.

Summary

Theatre and dance as the sociocultural and artistic phenomena

The theatres of dance as opposition are examined to classic ballet, their aesthetics and forms.

Key words: theatre of dance, choreographic art, ballet.

Аннотация

Рассматриваются театры танца как оппозиция классическому балету, их эстетика и формы.

Ключевые слова: театр танца, хореографическое искусство, балет.

УДК 745.52(477.81)

І.М. Локиук

ХУДОЖНІ ТКАНИНИ РІВНЕНЬСЬКОГО ПОЛІССЯ КІНЦЯ ХІХ-ХХІ СТОЛІТТЯ: ПИТАННЯ ІСТОРИОГРАФІЇ

Художні тканини рівненського Полісся та Рівного на сучасному етапі розвитку функціонують у галузі як народного, так і професійного мистецтва. Ці напрями багато змістовні і далеко не тотожні, між ними існують взаємозв'язки і розбіжності. Зважаючи на вагомість багатьох наукових досліджень декоративно-прикладного мистецтва України, проблема художнього ткацтва рівненського Полісся спеціально не розглядалася, що й зумовило вибір теми дослідження. Зокрема, до питання вивченості історіографії поліського регіону долучається Ю.Лашук [13].

Актуальність даної публікації обумовлена проблемою збереження, успадкування та примноження мистецької спадщини Рівненської області та історичного регіону Полісся. Завдання статті: дослідити експедиційні розвідки науковців, спрямовані на аналіз народних промислів та ремесел поліського регіону; розкрити стан вивченості художніх тканин (інтер'єрних та одягових) українського Полісся за дослідженнями вчених другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Полісся характеризується стійким збереженням матеріальної та духовної культури (вперше назва зустрічається в тексті Галицько-Волинському літопису, що входить до Іпатіївського списку). У визначення історико-етнографічних меж цієї зони представники різних наук вкладають неоднаковий зміст, але більшість вважає, що вона охоплює басейн Прип'яті, а також сусідні райони лісової смуги.

Наприкінці ХІХ ст. у Волинській губернії засновано перший сільський історико-етнографічний музей, який розпочав свою роботу у родовому маєтку барона Ф.Штейнгеля в с. Городок поблизу Рівного. До експедиційних розвідок музею долучилися науковці В.Мошков та Л.Фельдман. Фіксуючи відомості у с. Великі Цепцевичі (нині Володимирецький р-н) вони зазначали: «Хатки невеличкі, курні, з несиметрично розставленими маленькими підсліпуватими вікнами. Селянський одяг і взуття в основному саморобні: постоли й чоботи, свитки – білі, сірі, прикрашалися кольоровими шнурками, саморобні шапки і картузи» [10, 158].

Польський дослідник Я.Гофман, прибувши до Рівного, започатковує випуск серії «Rocznik Wolynski» («Рочник Волинський») (1930-1939 рр.). Нашу увагу привертає стаття «Obrzedy weselne w Niemowiczach (powiat sarnenski)» [31; 280-309], де варшавський автор (С.Двораковський) досліджує весільну обрядовість с. Немовичі Сарненського повіту. Наукові розвідки доповнюються світлинами, що відображають традиційний стрій поліщуків. Автор зафіксував святкове жіноче і чоловіче вбрання, одяг молодят, орнаментику весільних рушників.

До питання витоків текстильного промислу в первіснообщинному суспільстві звертаються Г.Охріменко й О.Шевчук [22]. На основі аналізу керамічних знахідок пряслиць, важків, посуду зазначеного періоду, автори роблять спробу дослідити виникнення ткацтва, застосування матеріалу та текстильних переплетень для виготовлення тканини, використання найпростішого ткацького верстата.

Розвитку мануфактурної суконної промисловості в Україні присвячена праця Т.Дерев'янкіна [7]. Дослідник наводить відомості про кількість виготовлення сукна у Волинській губернії в 1809, 1816, 1823, 1848 рр., акцентує увагу на населених пунктах повіту, де виготовлялася тканина, задіяних робітників на мануфактурі.

У виданні «Історія міст і сіл Української РСР» увагу звертаємо на том «Ровенська область» [10]. Тут є інформація про розвиток промислів на Поліссі, привілеї з надання магдебурзького права містечкам, проведення ярмарків, кількість ремісничих майстерень і

крамничок та розвиток суконної промисловості в населених пунктах, про вирощування льону – основної технічної культури Полісся.

Питання характеристики особливостей художніх тканин Полісся піднімається й у працях «Украинские народные декоративные рушники» [27]; «Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки» [29], «Українське народне мистецтво. Вбрання» [28], «Народне мистецтво західних областей України» [4], «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» [18].

Одним із перших узагальнених досліджень щодо виготовлення художніх текстильних виробів ХІХ – першої пол. ХХ ст. є монографія С.Сидорович [25], де здійснена типізація тканин у двох аспектах: за способом їх виконання і функціональним призначенням; проаналізовано характер композиції орнаменту. Розкриття теми, зокрема, базувалося на художньому ткацтві Рівненщини.

Обстежуючи рівненське Полісся, О.Дудар (далі О.Нестер) характеризує особливості килимів, рушників, скатертин, одягових тканин даної території, вводить у науковий обіг прізвища майстрів Дубровицького, Зарічненського, Костопільського районів. Дослідниця виділяє дві групи декоративного орнаментування тканин – способом переплетення ниток основи і піткання й розміщенням декору на певних частинах виробу. Розвідки підсумовуються доробками «Традиційне і сучасне поліське ткацтво» [8], «Художнє ткацтво Полісся» [9].

У праці «Полесьє. Матеріальна культура» [23] наша увага зосереджена на розділі «Ткачество» (Г.Курилович, О.Нестер), де розкрито процес виготовлення лляних, конопляних, вовняних тканин, застосування необхідного інструментарію, охарактеризовано різновиди ткацьких технік. У розділі «Одежда» (автори Л.Молчанова, Г.Стельмащук) охарактеризовано складові компоненти традиційного жіночого, чоловічого святкового (повсякденного) й обрядового вбрання, виділено локальні особливості одягу західнополіської зони.

Поділ тканин на види відповідно до побутових та культурно-естетичних потреб, акцент на композиційному вирішенні художніх виробів характеризує Ю.Лашук [14].

Суттєвим кроком у сучасній мистецтвознавчій науці є вихід монографії О.Никорак [19], перша частина якої зосереджена на дослідженні інтер'єрних тканин Західної України. Науковою новизною відзначається розроблена О.Никорак типологія текстильних виробів. Автор вивчає локальні художні особливості традиційних поліських покривал, скатертин, рушників.

До розкриття особливостей одягових тканин поліщуків долучається й українська художниця О.Кульчицька [12], яка на початку 1930-х рр. вивчала жіночий одяг Березнівського р-ну. Серію реконструкцій українського весільного вбрання створила її сучасниця, Т.Косміна [11], відтворивши одяг молодят Ровенського повіту Волинської губернії (нині Дубровицького р-ну).

Класифікацію компонентів традиційного жіночого та чоловічого вбрання здійснила К.Матейко у монографії «Український народний одяг» [17], це зокрема сорочки, поясний, нагрудний і верхній одяг, пояси, головні убори, взуття й прикраси. К.Матейко дослідила художньо-стилістичні нюанси одягу поліщуків, що підкріплюють й запропоновані ілюстрації одягових тканин кінця ХІХ-поч. ХХ ст. із Володимирецького, Гощанського, Сарненського та інших районів.

На теренах радянської мистецтвознавчої науки було підготовлено та захищено кандидатську дисертацію Г.Стельмащук на тему: «Народний костюм українського Полісся кінця ХІХ – початку ХХ в.» та О.Нестер – «Народне ткачество українського Полісся (кінець ХІХ – початок ХХ вв.)». До аналізу та характеристики поліських тканин долучилася й Т.Лупій, захистивши дисертацію «Рушники Західного Полісся кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст.» [15].

Особливості традиційного строю етнографічних регіонів України розкриває науково-аналітичне видання М.Білан та Г.Стельмащук [2], де подається характеристика чоловічого й жіночого поліського вбрання Західного Полісся, наводяться зразки одягових тканин поліських районів Рівненщини. Один із розділів дослідження надає відомості про обробку натуральних матеріалів, ручне виготовлення вбрання.

Т.Ніколаєва у монографіях «Історія українського костюма» [20], «Український костюм. Надія на ренесанс» [21] вивчає одяг як складову ланку матеріальної та духовної культури України. Автор виявляє функції одягу, робить класифікацію традиційного жіночого і чоловічого вбрання, досліджує регіональні компоненти костюма ХІХ – початку ХХ ст., зокрема рівненського Полісся. Науково-художні реконструкції строю здійснила З.Васіна у двотомному «Український літопис вбрання». Нашу увагу привертає т.2 [3], що охоплює період ХІІІ – поч. ХХ ст., де відтворено комплекси традиційного жіночого і чоловічого вбрання.

На характеристиці традиційних головних уборів рівненського Полісся побудовані публікації К.Матейко [16] та Г.Стельмащук [26].

Відомості про тканини Полісся знаходимо у посібнику «Декоративно-прикладне мистецтво» [1]; термінологію поліського ткацтва розкрито у словнику Є.Шевченка [30], двотомнику «Декоративно-ужиткове мистецтво» [5] [6]. Питання історії народної орнаментики поліського ткання, килимарства торкається М.Селівачов. Його праця «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)» [24] виявляючи особливості візерунка, наводить комплекс народних назв текстильного декору, притаманний Західному Полісся.

Значних досягнень у царині мистецтвознавчих досліджень набули сучасні рівненські науковці. За результатами польових розвідок опубліковані доробки С.Шевчука, А.Українець, Р.Тишкевич, А.Сівець.

Історико-етнографічний регіон Полісся викликає науковий інтерес зразками матеріальної та духовної культури, сформованими протягом століть. ХІХ ст. ознаменувалося для української інтелігенції науковими розвідками на теренах не вивченої досі землі. Після Великої Вітчизняної війни, відбудовуючи зруйновану країну, відновлюються й пошукові експедиції, спрямовані на вивчення мистецтвознавчого матеріалу. Застосовуються різні моделі збереження зібраних зразків: музейна консервація, приватні колекції, наукова фіксація (текстова). Зауважимо, що трагедія 26 квітня 1986 р. пожвавила інтерес науковців до традиційної народної культури українського Полісся.

Джерельні приписи

1. Антонович Є. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.Антонович, Р.Захарчук-Чугай, М.Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Білан М. Український стрій / М.Білан, Г.Стельмащук. – Львів: Фенікс, 2000. – 328 с.
3. Васіна З. Український літопис вбрання. У 2 т. / З.Васіна. – К.: Мистецтво, 2006. – Т. 2. – 448 с.
4. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І.Гургула. – К.: Мистецтво, 1966. – 80 с.
5. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. У 2 т. – Львів: Афіша, 2000. – Т. 1. – 364 с.
6. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. У 2 т. – Львів: Афіша, 2000. – Т. 2. – 400 с.
7. Дерев'янкін Т. Мануфактура на Україні в кінці ХVІІІ – першій половині ХІХ ст. Текстильне виробництво / Т.Дерев'янкіна. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 128 с.
8. Дудар О. Традиційне і сучасне поліське ткацтво / О.Дудар // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 2. – С. 44-50.

9. Дудар О. Художнє ткацтво Полісся / О.Дудар // Народні художні промисли України: Зб. наук. праць / Ред. Ю.Гошко. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 69-78.
10. Історія міст і сіл Української РСР. У 26 т. – К.: Головна редакція укр. рад. енциклопедії АН УРСР, 1973. – Рівненська область. – 656 с.
11. Косміна Т. Українське весільне вбрання / Т.Косміна, З.Васіна. – М.: СП Х.Г.С., 1991. – 16 с.
12. Кульчицька О. Народний одяг західних областей УРСР / О.Кульчицька. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 15 с., 74 таб.
13. Лашук Ю. З історії вивчення художніх промислів Українського Полісся / Ю.Лашук // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 34-41.
14. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся / Ю.Лашук. – Львів: Каменяр, 1992. – 134 с.
15. Лупій Т. Рушники Західного Полісся кінця XIX – першої половини XX ст. (Технологія. Семантика. Художні особливості): автореф. дис. ... канд. мист. / Т.Лупій. – Львів, 2002. – 20 с.
16. Матейко К. Головні убори українських селян до початку XX ст. / К.Матейко // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 3. – С. 47-54.
17. Матейко К. Український народний одяг / К.Матейко. – К.: Наукова думка, 1977. – 224 с.
18. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я.Запаско. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1969. – 192 с.
19. Никорак О. Українська народна тканина XIX-XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Частина I. Інтер'єрні тканини (за мат. західних областей України) / О.Никорак. – Львів: Афіша, 2004. – 584 с.
20. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т.Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
21. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т.Ніколаєва. – К.: Дніпро, 2005. – 320 с.
22. Охріменко Г. Про давнє ткацтво на Поліссі та Волині // Полісся: етнікос, традиції, культура / Г.Охріменко, О.Шевчук. – Луцьк: Вежа, 1997. – С. 248-251.
23. Полесьє. Матеріальна культура / В.Бондарчик, Р.Кирчив (отв. ред.). – К.: Наукова думка, 1988. – 448 с.
24. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Селівачов. – К.: Редакція вісника «АНТ»; Ніжин: ТОВ «Вид-во «Аспект-Поліграф»», 2005. – 400 с.
25. Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР / С.Сидорович. – К.: Наукова думка, 1979. – 156 с.
26. Стельмашук Г. Поліські жіночі головні убори (кінець XIX – поч. XX ст.) / Г.Стельмашук // Народна творчість та етнографія. – 1982. – № 4. – С. 53-56.
27. Украинские народные декоративные рушники / Ред. В.Тимохина. – М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1955. – 8 с., 48 рис.
28. Українське народне мистецтво. Вбрання / Упор. С.Колос (кер.), І.Гургула, Б.Лобановський, О.Полюскевич. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. л-ри, 1961. – 328 с.
29. Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки / Упор. Н.Манучарова, С.Сидорович, І.Красицька. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. л-ри УРСР, 1960. – 74 с.
30. Шевченко Є. Українська народна тканина / Є.Шевченко. – К.: Артанія, 1999. – 416 с.
31. Rocznik Wolynski. T.VIII / Pod redakcja J.Hoffmana. – Rowne: Nakladem Zarzadu Wolynskiego Okregu Związku Nauczycielstwa Polskiego, 1939. – 496 s.

Резюме

Розкривається питання історіографії художніх тканин рівненського Полісся кінця XIX-XX ст. Аналізуються дослідження науковців, чії розвідки спрямовувалися на вивчення декоративно-прикладного мистецтва Полісся.

Ключові слова: дослідження, художні тканини, символіка.

Summary

Artistic fabrics of Rivne Polesye of end of XIX-XXI of century: question of historiography

The question of historiography of artistic fabrics of Rivne Polissia of end of XIX-XX century opens up in the article. Research of research workers, whose investigation services, is analyzed headed for the study of the decoratively-applied art of the Polissia region.

Key words: researches, artistic fabrics.

Аннотация

Рассматриваются вопросы историографии художественных тканей ровенского Полесья конца XIX-XX ст. Анализируются материалы ученых, чьи работы направлены на изучение декоративно-прикладного искусства Полесья.

Ключевые слова: исследования, художественные ткани, символика.

УДК 94:027(477)

Я.В. Бондарчук

АНАЛОЙ ДРУГОЇ ПОЛ. XVII - ПОЧ. XVIII СТОЛІТТЯ ІЗ ЖИТІЄМ СВ. МИКОЛАЯ З ФОНДІВ ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА М. ОСТРОГА

Нагальною проблемою сучасного мистецтвознавства є вивчення творчої спадщини художніх осередків України, визначення їх характерних рис та ролі в розвитку вітчизняного мистецтва. В цьому плані увагу мистецтвознавців привертає діяльність Острозької іконописної майстерні першої пол. XVIII ст., що мала свій стиль в іконографії персонажів, колористичному вирішенні і декоруванні ікон, була одним із найяскравіших виявів української художньої культури в контексті національних культур Європи доби бароко.

Заслуга відкриття цієї майстерні належить П.Жолтовському. У монографії «Український живопис XVII-XVIII ст.» (1978 р.) він локалізував територію поширення продукції майстерні довкола міст Із'яслава, Острога, Кременця, Бродів і виявив стилістичні ознаки ікон, створених у ній: «особливий тип круглоликих привітних облич із широко відкритими очима, високим чолом, характерними пухкими рожевими губами, короткими, розширеними біля перенісся бровами» [4; 73], також «особливі сріблясті, різані по левкасу фони, вкриті майже однаковим в усіх випадках орнаментом із широких, плавно вигнутих, плоских пагінців аканта» [4; 73]. На думку М.Жолтовського, однорідність малярських прийомів та іконографії відомих творів цієї майстерні свідчить про те, що «нею керував один майстер, творчість якого накладала виразний відбиток на все, що виходило з майстерні, і що праця його підручних мала лише допоміжне значення» [4; 73].

Дослідження П.Жолтовського щодо острозької майстерні були продовжені його наступниками. О.Сидор відніс творчість острозького іконописця до непрофесійної народної течії малярства, представники якої «можуть бути менш вправні у відтворенні ракурсів та анатомічних пропорцій людського тіла, просторовому вирішенні композиції чи точності рисунка, але створені ними образи приваблюють особливою життєрадісністю і оптимізмом, що підсилюється дзвінким колоритом і надає їм своєрідної барокової динаміки в народному трактуванні» [9; 20].

Львівські художники-реставратори і мистецтвознавці Л.Скоп та Г.Скоп-Друзюк, на підставі вивчення творів багатьох творів острозької майстерні, спробували простежити еволюцію творчості її головного художника протягом понад 30 років [10; 18].

Рівненський мистецтвознавець В.Луць описав датовані ікони острозької майстерні: «Деїсіс» із с. Самостріли Корецького р-ну 1716 р., «Св. Миколай» 1721 р. з Острозького музею, «Покрова, Вознесіння» 1738 р. із с. Могиляни, «Юрій-Змієборець» 1742 р. із с. Копитків Здолбунівського району, що дало змогу точніше визначити час існування майстерні [6; 34]. Вивчаючи збірку іконопису у Національному музеї українського мистецтва у Львові, він виявив оригінальну ікону «Богородиці Одигітрії» кінця XVII – поч. XVIII ст. із характерною іконографією острозької майстерні та відмінним від неї тлом, декорованим орнаментом XVII ст. Подібна ікона «Богородиці Одигітрії» була знайдена художником-реставратором М.Бендюком в одній із церков Білогірського району. Обидві ікони можна вважати предтечами острозької майстерні, її витоків.

На сьогоднішній день відомо понад 50 ікон острозького іконописця. Вони знаходяться у багатьох церквах Острозького, Шумського, Білогірського, Із'яславського та Бродівського районів. У одній з церков Із'яславського р-ну є цілий іконостас з ікон острозької майстерні. Чимало їх зберігається в Київському та Львівському національних музеях українського мистецтва, художніх збірках Рівненського та Житомирського краєзнавчих музеїв, Луцькому Музеї волинської ікони. Найбільша виставка творів острозької майстерні, відкрита до Міжнародного дня музею 17 травня 1998 р. у замку князів Острозьких авторкою цих рядків, дала змогу простежити еволюцію творчих прийомів майстрів від початку до середини XVIII

ст. [2; 192-195]. Умовно ікони острозької майстерні можна розділити на три групи. Ранні ікони («Поклоніння волхвів», «Юрій-Змієборець», «Св. Параскева», «Св. Миколай» (1721 р.) та ін.) написані яскравими, локальними фарбами, а тло вкрите різаним по левкасу зубчастим орнаментом і листками аканту й посріблене. У другій групі більш пізніх ікон («Трійця Старозавітна», «Покрова»/«Вознесіння» (1738 р.) та ін.), навпаки, тло живописне, а одяг персонажів вирізьблений рельєфно, прикрашений орнаментом і посріблений, деталі одягу вкриті кольоровим лаком. У третьому типі ікон («Богородиця Одигітрія», «Св. Миколай») живописними залишаються лише обличчя та руки персонажів, а одяг і тло прикрашені різьбленим орнаментом і посріблені, ніби ікона має срібний оклад. Отже, роль живопису суттєво зменшується, натомість, роль декоративних елементів наростає. Тут позначився вплив декоративного різьблення іконостасів і кіотів, яке переживало надзвичайний розквіт у середині XVIII ст., як один із виявів барокової імпозантності.

В експозиції Острозького історико-культурного заповідника є унікальний аналой кінця XVII – поч. XVIII ст., який гіпотетично можна віднести до кола творів острозької іконописної майстерні (іл. 1). Згідно записів в інвентарних книгах він поступив до музею по акту опису і оцінки № 13032 від 2 липня 1963 р. із Богоявленського собору м. Острога, коли храм був закритий і всі церковні речі передавалися до музею. Оскільки на аналої зображені сцени із життя св. Миколая, висунуто припущення, що він може походити з найстарішої в Острозі Миколаївської церкви. За свідченням краєзнавців XIX ст. А.Перлштейна, С.Кардашевича та М.Теодоровича, час побудови цієї церкви невідомий, проте очевидно, що вона вже існувала в першій пол. XIV ст. за часів першого зафіксованого в історичних документах Острозького князя – Данила [5; 142-143, 8, 6; 11; 664]. Як свідчать вищезгадані автори, ще в XVII ст. у храмі зберігалось рукописне Євангеліє, у якому зроблений запис князя Данила та його дружини Василиси про надання церкві земель урочища Чепель: «певнихъ грунтвъ, названыхъ Чепель... церкви св. Николы Острожскаго и Священникам при ней...» [8; 6]. Вірогідно, надання ґрунтів Чепель відбулось разом із заснуванням самого храму. Землі з такою назвою розташовані біля с. Плоски Острозького району¹. 13 травня 1634 перед ґродським урядом у Луцьку представ «отець Иван Васи́левичъ Криловскій, Пресбиторъ церкви св. Отца Николы Замковой Острожской» для вписання до книг згаданого вище надання подружжям Данила та Василиси Острозьких на Миколаївську церкву ґрунтів Чепель, а також ще двох документів від 17 квітня 1592 р. та від 10 липня 1597 р., якими князь К.-В. Острозький підтверджував цю фундацію. Князь Олександр-Януш Заславський (Острозький) різними дарчими записами також підтвердив низку привілеїв, наданих колись церкві св. Миколая князями Острозькими, де серед іншого вказується право священників храму на вільний помол по суботах у замковому млині [5; 143, 5; 7]. Наступна згадка про церкву належить до 1703 року у зв'язку з тим, що 29 грудня цього року храм вщент згорів, унаслідок необережності бакалавра та д'яків, що залишили в храмі вогонь у «skopucie». За словами очевидця, «Вогонь так нагло і страшно покарав, що нічого не можна було врятувати, навіть дзвонів дев'ять розплавилось, з чого вся Русь дуже жаліла, бо була та церква дуже стара, гарна та багата» [5; 143-144]. Однак, на нашу думку, не можна виключити, що храм не міг згоріти миттєво і все ж з нього вдалось врятувати деякі речі, серед яких міг бути аналой. До такої думки спонукає й той факт, що при пожежі міста, що трапилась у 1848 р. ыз відбудованої церкви св. Миколая вдалось врятувати великий образ св. Федора Острозького, перенесеного до Параскево-П'ятницької церкви; нині зберігається в музеї. Ймовірно також, що аналой зроблений для церкви св. Миколая, відбудованої після пожежі 1703 року. Очевидно, що досліджуваний аналой є роботою місцевих острозьких майстрів, на що вказує подібність у композиційному та колористичному вирішенні зображень, а також іконографії та емоційному трактуванні образів на аналої і на іконах острозької іконописної майстерні XVIII ст. Доведення цієї гіпотези є головною метою нашого дослідження.

Аналой, розміри якого 136 x 74 x 67 см, являє восьмигранний паралелепіпед (іл.1). Передня, задня та бічні його грані прямокутні, а розміщені між ними грані вужчі і мають

вигнуту до середини поверхні. Таким чином аналой можна вважати і чотирикутником із зрізаними по кривій лінії кутами. Верхня кришка та нижня частина, що відіграє роль підставки дещо розширені відносно головної конструкції. Така ускладнена форма належить до характерних ознак раннього барокового стилю. Ранній етап бароко підтверджує також чітко виявлена конструкція, що переважає над декором. Декоративні елементи являють собою розміщені на кожному ребрі ряди із семи об'ємно вирізьблених трипелюсткових квіток сріблястого кольору, що нагадують опущені донизу тюльпани і з'єднуються округлими краплеподібними елементами. Ці орнаментальні смуги, рельєфно виділяючись на темно-синьому тлі, чітко окреслюють кожен грань, відмежовуючи одну площину від іншої. На кожній з восьми площин розміщені сцени з життя св. Миколая, окантовані прямокутними профільованими рамками, над якими є зображення херувимів та написи церковнослов'янською мовою, що пояснюють зображення, але читаються важко через нечіткість літер. На верхній площині аналою – прямокутна рамка позначає місце ікони, або книги.

На верхній площині поставлений триптих ікон із зображенням перших подій з життя св. Миколая, що завершується різьбленою композицією, характерною для раннього бароко. В середній частині композиції – восьмикутний картуш із зображенням на сріблястому тлі Святого Духа у вигляді голуба, над ним літери: «Д», «С». Картуш обрамлюється завитками, що переходять у листки аканту і завершується мушлею; над нею вирізьблена стилізована єпископська митра зеленкуватого кольору; під картушем три п'ятипелюсткових рожевих квітки. З лівого і правого боків від середньої частини композиції розміщено характерні барокові завитки-волоти, від яких відгалужуються листки аканту. Різьблені елементи аналою покриті левкасом, поверх якого накладений яскраво-червоний або темно-синій грунт, а поверх нього, відповідно, шар золотавої, або сріблястої фарби, у деяких деталях (корона, квіти) змішаної з кольоровим пігментом, тонованим лаком. Тонований лак є ще одним свідченням того, що аналой розписували майстри Острозької іконописної майстерні. Такі лаки використовуються в багатьох іконах цієї майстерні. Задня сторона триптиху оздоблена рослинним орнаментом, написаним темно-синьою та жовтою фарбою на яскраво-червоному тлі.

Одинадцять композицій із зображенням сцен з життя св. Миколая виконані темперною, або змішаною темперно-олійною технікою. Перша композиція зображує, як свідчить на ній напис: «Родження святого Миколая». Св. Миколай народився в III ст. Його батьки – Феофан і Нонна жили в м. Патари, в давній країні Лікії, в Малій Азії. Вони походили із шляхетного, знатного роду, були багатими, відзначались благочестивим життям і милосердям до бідних, але доживши до глибокої старості, не мали дітей. Бездітність дуже засмучувала їх, і вони не переставали щиро молитися Богу про дарування їм дитини. Ревна молитва їх була почута, і Нонна нарешті народила сина. Отже, на іконі зображена св. Нонна, що напівлежить на ліжку, підмостивши під спину білі подушки. На ній білий одяг. Ноги прикриті жовтою ковдрою. Ложе вкрито яскраво-червоним покривалом. Таким кольором майстер фарбує й підлогу оселі. Біля св. Нонни молода дівчина в червоній кофтині і білому фартушку з розпущеним каштановим волоссям, подає їй посудину синього кольору. Старша жінка – повитуха в зеленому платті обережно кладе святе немовлятко в колиску. Біля неї ще одна молода служниця тримає білий рушник. Вгорі зображена зелена завіса з рожевою підкладкою, що служила пологом ліжка св. Нонни. Майстер ніби підіймає цю завісу і відкриває нам зворушливу сцену перших хвилин після народження дитини.

За стилістичними ознаками ікону можна віднести до середини – др. пол. XVII ст. Відсутність прямої перспективи, розгортання композиції не в глибину, а знизу вгору, локальні темперні кольори зближують твір із візантійськими середньовічними традиціями, характерними для доренесансного іконопису. Проте, повний відхід від візантійської іконографії облич є характерною ознакою іконопису XVII ст. Саме такі обличчя: округлі, повновиді, миловидні, лагідні і привітні, з характерними короткими, припіднятими, ніби в

здивуванні, бровами, з тонкою верхньою і товстою «вісімкою» нижньою губою стануть звичними на іконах острозької іконописної майстерні XVIII ст. Спільною ознакою є також подібне колористичне вирішення, у якому переважають ті ж самі яскраві кольори: червоний, синій, зелений та жовтий, що імітував золоте тло ікони.

Наступна композиція триптиху підписана «Крещение святого Николая» відображує обряд хрещення немовляти, якому дають ім'я Миколай, що в перекладі з грецької мови означає «переможець народу». Цим ім'ям передвіщалося, що в житті святому прийдеться багато боротися з людською гріховністю, неосвіченістю і злістю, але з цієї боротьби він вийде переможцем. Збереглось передання, що під час звершення таїнства хрещення дивне немовля простояло в купелі протягом трьох годин без нічиєї допомоги, тим самим знаменуючи свою майбутню віру в Святу Трійцю. Але на іконі поважний чоловік, можливо, хресний батько, одягнутий в кунтуш та шубу, характерну для одягу Волині XVI–XVII ст., обережно підтримує дитину руками. Старенький сивий священник благословляє її. Поруч стоїть усміхнена жінка в білій накидці, очевидно, мати, і молода дівчина з непокритою головою з темно-каштановими кучерями. Добрі, лагідні обличчя, сповнені серйозністю, урочистістю і радістю великого таїнства. Погляди всіх звернені на святе немовля, яке іконописець зобразив у самому центрі композиції, акцентуючи на ньому увагу. Щоправда, для цього йому прийшлося підняти купель над підлогою, в повітря, але це не сприймається як щось неправдиве, адже у житті св. Миколая природне й надприродне завжди було поруч.

Наступна сцена триптиху підписана «Посвящение на диякона святого Николая», хоча в багатьох життєписах святого описується його висвячення на пресвітера. З перших днів св. Миколай вів таке благочестиве життя, уникав метушливих і гріховних розваг своїх однолітків, більшість свого часу проводив у храмі за молитвою або читанням Святого Письма, що здавалось, що це був не юнак, а мудрий старець, який відмежував себе від земного заради служінню Господу. Отже, єпископ м. Патари, якого також звали Миколай і який доводився рідним дядьком св. Миколаю, вирішив висвятити його на пресвітера. При звершенні таїнства священства, єпископ, сповнений Духа Святого, передрік велике майбутнє Божого Угодника, як утішителя всіх скорботних, доброго пастиря, що буде пасти душі заблудших, насищаючи їх на пасовищах благочестя і всім, хто в бідах, явиться теплим помічником [3; 29]. На іконі зображено старенького сивобородого єпископа, який «покладає» руку на голову зовсім юного Миколая, вимовляючи над ним формулу священства. Св. Миколай стоїть перед ним на колінах, покійно опустивши голову і молитовно склавши руки. І хоча обличчя його написано за шаблоною схемою: округле, з невеликим чолом, припіднятими короткими бровами та темно-каштановими кучерями, у напівопущених повіках великих, майже круглих очей, ледь розтулених вустах відчувається священний трепет і щире хвилювання чистої душі юнака. За св. Миколаєм зображений старий священник, що вказує на нього перстом та малий хлопець-прислужник, що тримає розгорнуту книгу з написом «Св. Миколай». Важливою деталлю, що має значення для датування пам'ятки, є зображення двох вікон у стіні церкви, в яких бачимо шибки різної форми і розмірів. На той час для виготовлення віконних шибок існувало два способи [1; 68-77]. Одним із них, більш давнім, відомим ще з Київської Русі і називався «лунний», виготовляли невеликі шибки округлої, або неправильної багатокутної форми, які бачимо в лівому вікні, вставлені в свинцеву решітку; а іншим, більш пізнім і складним способом, що з'явився в кінці XVII – поч. XVIII ст. і мав назву «халаявний», виготовляли прямокутні шибки значно більших розмірів (67-71 см), які бачимо у вікні, що справа. Отже, зображені на іконі вікна підтверджують датування пам'ятки не раніше XVII ст. Подібні вікна зустрічаються і на іконах Острозької іконописної майстерні XVIII ст., зокрема, бачимо їх на іконі «Трійця Старозавітна». Неважко помітити деякі спільні риси в зображенні голови св. Миколая на іконі «Поставлення св. Миколая в диякони» та голови ангела на іконі «Трійця Старозавітна», що свідчить про успадкування місцевих традицій іконописання на Острожчині. Це характерний нахил голови, округлість обличчя, припідняті брови, скошений погляд очей,

уста з тонкою верхнею і товстою нижньою губою, темно-каштанове волосся, що завивається на плечах в кучері.

На передній стінці аналою розміщена ікона «Врятування св. Миколаєм трьох невинно засуджених». Розміщуючи її на першому плані, майстер надавав цій композиції особливого значення, демонструючи тим народне уявлення про св. Миколая, як «скорого помічника» і захисника знедолених, скривджених, нещасних людей. Сюжет ікони також взятий із життя св. Миколая. Одного разу, коли він від'їхав до м. Плакомат щоб примирити місцевих жителів і воїнів імператорської армії, між якими відбулася кривава сутичка, до нього прибула делегація з м. Міри і принесла йому сумну звістку: місцевий градоначальник несправедливо засудив до смерті трьох невинних людей. Св. Миколай негайно поспішив їм на допомогу і коли дістався до містечка Лев, побачив велике поле, заповнене народом і невинно засуджених, які вже були підготовлені до страти. Хоча в життях св. Миколая розповідається, що були безпідставно засуджені три мужі, іконописець зобразив трьох невинних дітей, що стоять одне біля одного на колінах і моляться. Біля них кат в яскраво-червоному жупані, з по-польськи підкрученими доверху вусами, підняв обома руками коротку широку шаблю. Але за постатями дітей з'являється св. Миколай і, торкаючись шаблі рукою, зупиняє страту.

Наступні сім композицій аналою відрізняються від чотирьох попередніх більш стриманою, «приглушеною» колористичною гамою. Хоча іконографія св. Миколая та зображення облич інших персонажів залишається майже без змін, складається враження, що ці композиції виконав інший майстер. Насамперед, кидається в очі інше колористичне вирішення. Яскраве жовте тло, що імітує золото, замінюється темно-синім та рожевим, фарби одягу персонажів втрачають свою локальність і яскравість.

Справа, від центральної композиції, розміщена ікона, що відображає «Обрання св. Миколая на єпископа Мірлікійського». Предання розповідає, що коли помер єпископ м. Міри (столиці та митрополії Лікійської країни) – Іоанн, св. Миколай жив у цьому місті, невідомий нікому. Він обрав Міри місцем перебування після повернення з паломницької подорожі до Єрусалиму, щоб уникнути слави людської і пошестей, які йому надавали в його рідному місті Патари, де він був відомим своїм благочестивим життям. І дійсно, деякий час він жив у Мірах як бездомний жебрак, не знаючи де прихилити голову, проте не пропускав жодної Божої служби у храмі. Коли помер архієпископ країни і єпископи зібрались, щоб вибрати нового предстоятеля краю, одному з найстаріших священників з'явився світлоносний ангел і сказав, що по волі Божій ним має стати чоловік, який першим прийде ранком до церкви на богослужіння і ім'я якому Миколай. Іконописець зобразив на іконі сплячого єпископа, а над ним, на темно-синьому нічному тлі – образ св. Миколая в єпископському облаченні з жезлом і Євангелієм в руках. На нього вказує десниця Божа, яку майстер розмістив у правому верхньому кутку ікони, акцентуючи на ній увагу рожево-золотавим сьйвом навколо неї. Далі передання розповідає, що коли св. Миколай, який ще опівночі встав на молитву, вдосвіта увійшов у притвор церкви, старий єпископ зупинив його і запитав ім'я, але засоромившись, Миколай мовчав. Єпископ запитав вдруге і святий тихо відповів: «Називаюсь я Миколай, раб святині твоєї, владико». Вражений смиренням Божого обранця, єпископ взяв його за руку і привів на собор до інших священників, які радо зустріли його, і, поставивши на середину храму, благословляли і вітали з обранням на таку відповідальну посаду архієпископа Мірлікійської церкви. І хоча була ще ніч, вістка про обранця Божого миттєво рознеслася по місту, і церква швидко наповнилася людьми, які прийшли подивитися на нього. «Прийміть, браття, свого пастиря, – звернувся до всіх найстаріший єпископ. – Не собор людський, а суд Божий поставив його». Із розгорнутого сюжету обрання св. Миколая архієпископом іконописець вибрав самий важливий кульмінаційний момент – виявлення волі Божої, указання на нього перстом Господнім, що вирішило долю святого.

Декілька композицій присвячені благодіянням та чудесам св. Миколая. Одна з них «Єврей закликає в свідки ікону св. Миколая», стосується відомого оповідання про повернення св. Миколаєм єврею позичених ним грошей. Один християнин позичив у єврея

гроші і взявши в свідки св. Миколая, перед його іконою пообіцяв повернути борг у назначений строк. Коли ж настав час віддавати гроші, він вирішив обманути іудея та суддів і, сховавши позичене золото в дерев'яний посох, дав його потримати своєму донатору на той момент, коли перед іконою св. Миколая він присягався, що гроші йому повернув. Проте кара Господня не забарилась наздогнати його. Коли він повертався додому, був збитий насмерть колісницею, а посох із грошима впав, розколовся і золото висипалось. Довідавшись про це іудей так налякався, що не захотів брати назад позичене ним золото і сказав, що не візьме його доти, доки за молитвами св. Миколая не воскресне померлий християнин. Як тільки він вимовив це, мертвий ожив. Вражений чудом іудей христився зі всією своєю сім'єю. На іконі зображений іудей, що стоїть на колінах перед іконою св. Миколая і звертається до неї, піднявши руку вгору. Перед ним лежить розкрита книга з написом «Миколай». За традицією, іконописці виділяли іудеїв, як не християн, із загальної маси персонажів чорним кольором одягу. І тут він зображений також у чорному одязі і з характерною шляпою, що висить за його плечима. Подібне зображення іудея зустрічається на іконі «Успіння Богородиці» Острозької майстерні XVIII ст., із тією різницею, що шляпа надіта на його голові. Лампада, що висить на стіні, біля ікони св. Миколая, за елементами металевої конструкції дещо нагадує світильник із Острозької синагоги, що нині зберігається у фондах Острозького краєзнавчого музею.

Наступна композиція аналою відображає «Виганяння біса з людини». Перед св. Миколаєм стоїть бородатий босий чоловік, одягнутий у довгу червону сорочку та накидку брудного біло-рожевого кольору. Його руки припідняті в розмовному жесті, він ніби звертається до св. Миколая. З його вуст, залишаючи кривавий слід, вилітає нечистий дух у вигляді чорного хвостатого птаха. Св. Миколай тримає перед ним Біблію, інша його рука піднята вгору у владному жесті, яким він закликає біса вийти з людини. У житії св. Миколая сказано, що йому приходилось неодноразово виганяти з людей нечисту силу. Можна пов'язати цю сцену і з попереднім сюжетом: св. Миколай оживляє мертвого чоловіка і виганяє з нього диявола, за вказівкою якого він вирішив обманути і забрати собі чуже золото.

Наступна композиція «Молитва св. Миколая», розміщена на задній стінці аналою, представляє святого, як великого молитвеника за весь рід людський. Св. Миколай стоїть із піднятими вгору руками на зеленій траві біля церкви, і, оскільки його постать розміщена на рівні даху храму, здається, що він возноситься над землею. У лівому верхньому кутку ікони у світло-рожевому ореолі сяє монограма Христа з літер «І.Х.С.», що сприймається в контексті ікони, як умовне зображення Спасителя. Надзвичайно цікавою деталлю в цій композиції є зображення церкви, оскільки не можна виключати, що це є зображення саме острозької церкви св. Миколая. За фонтонним дослідженням львівського архітектора К. Присяжного, церква св. Миколая була невеликою, мала півкруглу апсиду і купол. На іконі зображена частина невеликої церкви з крутим, високим дахом (вдвічі вищим за стіни), вкритим темною гонтою та частково червоною черепицею. На стіні рожевого кольору видно одне півкругле вікно. Церква має дзвіницю, завершену шатровим дахом. Над центральною частиною височіє купол не грушовидної, а скоріше півкруглої форми, на високому барабані. Купол завершується ліхтариком і хрестом. Рівненський мистецтвознавець В.Луц провів аналогії між зображенням церкви на острозькому аналої та гравюрою, використаною в збірнику «Акафісти, стихири і канони...», виданому Львівським братством у 1699 році. На думку дослідника, церква, зображена на аналої, «місцевої архітектури» [7; 136-148].

Ще одна ікона на бічній грані аналою «Св. Миколай підкидає бідному чоловікові вузлики з золотом» відображає предання, як святий допоміг бідному чоловікові, який, не маючи чим прогодувати трьох своїх дочок, вирішив наставити їх на шлях блудниць. Св. Миколай, отримавши від батьків великий спадок, використовував успадковані гроші для роздачі всім бідним і нужденним. Тричі він підкидав для бідного батька вночі крізь відчинене вікно вузлики з золотом, що дало чоловікові змогу видати своїх дівчат заміж і зберегти їх честь. Отож, на іконі зображена частина кімнати: біла стіна, закриті півкруглі

двері з залізними завісами, на ліжку міцно спить старенький батько, в головах у нього розмістилось три дочки. У вікні – св. Миколай, тримаючись однією рукою за підвіконня, іншою – кидає до кімнати яскраво червоний вузлик із грошима.

Наступна композиція «Св. Миколай рятує потопаючого отрока». Багато раз святий надавав допомогу потопаючим, дістаючи їх з глибини морської. Однією із самих зворушливих історій, яку майстер відобразив на аналої, було врятування хлопчика. У житійному оповіданні сказано, що один чоловік ревно молився св. Миколаю, щоб він позбавив його жінку безплідності і дарував йому сина, обіцяючи за це принести до храму золоту чашу. Коли народився хлопчик, чоловік зробив чашу, але пошкодував віддавати її до храму і вирішив замінити її іншою. За це Господь покарав його. Під час переїзду через річку отрок випав із човна, коли хотів зачерпнути чашею води. Вбитий горем батько приїхав до церкви один і поставив другу чашу перед іконою св. Миколая, але вона була відкинута на середину храму. В цей момент у церкві з'явився отрок, який тримав у руках спершу обіцяну св. Миколаю чашу і поставив її перед іконою. Він розповів, що св. Миколай врятував його з пучини. На іконі майстер зобразив кульмінаційний момент порятунку. Коли св. Миколай бере потопаючого отрока за руку і витягає з бурхливих хвиль ріки.

Зліва від центральної ікони зображений сюжет «Зцілення розслабленого юнака перед іконою св. Миколая». Один юнак, на ймення Миколай, був одержимий страшною диявольською мукою: сильний вогонь пік його нутроці так, що всі члени його тіла висохли і страдалець не міг навіть стояти, а тільки, згорбившись, повзав. На свято св. Миколая, коли хворий побачив, що всі люди йдуть до його церкви, він купив свічку і поповз до храму, а по дорозі зустрів благообразного старця, який сказав йому, що якщо він прийде до його церкви, то одужає. У храмі чоловік побачив ікону св. Миколая і зрозумів, що йому зустрівся по дорозі святий. Він почав щиро молитися і просити собі здоров'я, яке св. Миколай обіцяв йому повернути. Всі люди в храмі молилися за нього також, вони навіть підняли його, щоб він зміг приложитися до святого образу. «Помилуй мене!» – просив чоловік. І ось всі члени його тіла вирівнялись і диявол відступив. Вже зцілений, він тричі сам перехрестився, помазав себе маслом із чудотворної лампади, обійняв образ свого цілителя і поцілував його.

На іконі зображений чоловік у білому хітоні й червоному гіматії, що смиренно стоїть перед образом св. Миколая, опустивши очі додолу. Права рука зображена нечітко, здається він підніс її до своєї щоки, ніби втираючи чудодійне масло. На рівні ніг чоловіка зображена велика рогата голова диявола, з відкритої пащі якого вивергається полум'я. І все ж диявол відповзає геть, безсилий перед образом св. Миколая.

Якщо порівняємо зображення св. Миколая на аналої і іконах острозької іконописної майстерні XVIII ст., то знайдемо багато спільних ознак: шляхетна витонченість рис обличчя, лагідність виразу, подібність кольорів одягу: темно-зелена філонь, біла епітрахіль із червоними хрестами – все свідчить про продовження традицій острозького іконопису. Для підтвердження думки, можна порівняти образи св. Миколая на аналої, іконах острозької іконописної майстерні XVIII ст. з іконою Св. Миколая XVII ст. із с. Бродівське Острозького району, на якій майстер створив зовсім інший образ – простий, суворий і драматичний. Зіниці очей поставлені прямо, обличчя аскетичне, риси грубі, загострені і акцентовані різкими штрихами чорної фарби. Образи острозьких іконописців були більш шляхетними, витонченими і доброзичливими. У XVIII ст. майстри Острозької іконописної майстерні створили неповторні усміхнені образи Христа, Богородиця та святих, що не мають аналогій в іконописі України того часу. Живопис аналою знаменував собою початок цієї традиції.

Примітки

¹ В «Акті введення у володіння Острозькою волостю Беати та Гальшки Острозьких 1542 р.» серед церковних сіл згадується «село святого Миколи». У «Підтвердженні прав Беати Острозької на маєтки покійного чоловіка з вписанням акту їх поділу в тому ж 1542 р. між нею та її дочкою Гальшкою» згадується у частині Б.Костелецької «село Плоская святого

Николы». В акті від 14 жовтня 1568 р. Плоска згадується в заяві королівського дворянина І.Семеновича і Луцьких возних про озброєний супротив урядників і селян воєводи А.Ласького вводу Луцького старости, князя Богуша Корецького у володіння селами: Плоска, Клепачі, Книті та Берездовом, на підставі королівської грамоти. Отже, землі Чепіль, як власність церкви святого Миколая в Острозі, згадуються ще у XIV ст., а в 1542 р. та сама місцевість має назву «село святого Миколи» та «село Плоская святого Николы» // Бендюк М.М. Село Плоска – нова дата заснування та проект герба села / М.М. Бендюк // Життя і слово (Острог). – 2010. – Жовт.

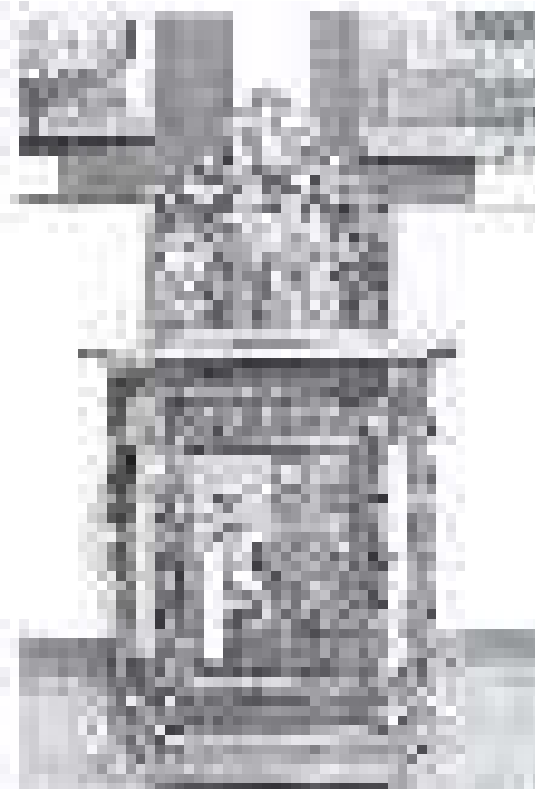


Рис. 1. Аналой поч. XVIII ст. з житієм св. Миколая

Джерельні приписи

1. Бендюк М.М. Гутне віконне скло [Текст] / М.М. Бендюк // Острозький краєзн. зб. Вип. 2. – Острог, 2007. – С. 68-77.
2. Бондарчук Я.В. Острозька іконописна майстерня п. пол. XVIII ст. [Текст] / Я.В. Бондарчук // Наук. зап. [зб. наук. праць] / Острозька академія; гол. ред. І.Пасічник. – Острог: Вид-во Острозької академії, 1998. – Т. 1. Ч. 2. – С. 19-195.
3. Вознесенский С. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца и слава его в России [Текст] / С.Вознесенский, Ф.Гусев. – С-Петербург, 1899. – Переизд.: Украинская Православная церковь, Полтав. епархия, Спасо-Преображенский Мгарский монастырь. 2002. – 723 с.
4. Жолтовський М.П. Український живопис XVII-XVIII ст. [Текст] : моногр. / М.П. Жолтовський; за ред. Я.П. Запасака. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.
5. Kardaszewicz S. Dzieje dawniejsze miasta Ostroga [Текст] / S.Kardaszewicz. – Warszawa: Wudawnictwo Geberthner i Wolf, Krakow: Wudawnictwo Geberthner s spolka, 1913. – 292 s.
6. Луць В.Д. Іконописна майстерня Острога першої половини XVIII ст. [Текст] / В.Д. Луць // Волинська ікона: питання з історії вивчення, дослідження та реставрації: тези Всеукр. наук. конф. (жовт. 1996 року, Луцьк). – Луцьк, 1996. – С. 34-36.

7. Луц В.Д. Архітектурний стафаж в іконописі Волині XVII-XVIII ст. [Текст] / В.Д. Луц // Архітектурна спадщина Волині: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – Рівне, 2010. – С. 136-148.

8. Перлштейн А. Описание города Острога [Текст] / А.Перлштейн. – М.: Изд. Император. об-ва истории и древностей российских, 1847. – 8 с.

9. Сидор О. Волинське малярство XVII-XVIII ст. [Текст] / О.Сидор // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2 (бер.-квіт.). – С. 20-22.

10. Скоп-Друзюк Г. Творчість волинського іконописця XVIII ст. – автора ікон «Христос-Виноградар» [Текст] / Г.Скоп-Друзюк, Л.Скоп // Волинська ікона: питання з історії вивчення, дослідження та реставрації: тези Всеукр. наук. конф. з нагоди 90-річчя П.М. Жолтовського (жовт., 1994 р., Луцьк). – Луцьк, 1994. – С. 18-20.

11. Теодорович Н.И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Т. 2. Уезды Ровенский, Острожский, Дубенский [Текст] / Н.И. Теодорович. – Почаев, 1890. – 1120 с.

Резюме

Досліджується аналой поч. XVIII ст. із зображенням життя св. Миколая. На основі стилістичного аналізу живопису аналоя доведено, що його розписали майстри Острозької іконописної майстерні XVIII ст.

Ключові слова: аналой, іконопис, Острозька іконописна майстерня.

Summary

Lectern of the second half. XVII – to beginning of XVIII of century with life of saint. Nikolay from the funds of State historical-cultural reserve Fish-fork

Article is deducted to research of a unique pulpit of XVIII century depicting the lives of St. Nicholas. The stylistic analysis of the painting pulpit proved that the pulpit was painted in Ostroh icon-painting workshop of XVIII century.

Key words: lectern, icon-painting, Ostrog icon-painting workshop.

Аннотация

Исследуется аналой начала XVIII ст. с изображением жития св. Николая. На основе анализа доказано его острожские корни.

Ключевые слова: аналой, иконопись, Острожская иконописная мастерская.

УДК [39:726.5] (477.82)

Ю.М. Шеломанова-Булавка

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦІЙНИХ ДЕРЕВ'ЯНИХ ХРАМІВ ВОЛИНИ

Актуальність проблеми полягає в комплексному дослідженні, типологічної характеристики дерев'яних храмів Волині, як складової духовної спадщини українського народу. Мета – виділити серед великої кількості варіантів храмів типи образу дерев'яного храму Волині.

На сучасному етапі розвитку храмової архітектури постає проблема втрати національних та регіональних особливостей будівництва, що спонукає до вивчення композиційних й структурних характеристик культурно-мистецької спадщини України для виявлення і систематизації традиційних типів волинської школи.

Волинь як досить стійке поняття, згідно різноманітних підходів до його визначення, є невід'ємною складовою української історії. Цій назві в залежності від історичного періоду відповідали різні політичні та адміністративні одиниці. Так, у XI-XII ст. вона ототожнювалася з Волинським князівством, у XVI-XVII ст. із Волинським воєводством Речі Посполитої; у XIX ст. з Волинською губернією Російської імперії. А в наш час цю назву застосовують до Волинської області України.

На території Волинського краю збережено цінну та різноманітну архітектурну спадщину різних епох, вагому частку якої посідають дерев'яні храми. Останні, в свою чергу, репрезентують Волинську школу народного храмового будівництва. Цей термін ввели у науковий обіг Г.Павлуцький, Ф.Вовк, О.Цинкаловський, вживали його Г.Логвин, П.Юрченко та ін. Волинська школа обіймає історичну Волинь, включаючи сучасну Волинську, Рівненську області та низку районів Львівської, Тернопільської, Хмельницької, Житомирської областей.

Особливість храмів зазначеної школи полягає у «компактності об'єму», «присадкуватості пропорцій», своєрідному трактуванні верхів будівлі, в яких не буває більше двох заломів.

Формування дерев'яної сакральної архітектури під впливом естетичних ідеалів та світогляду народу, природно-кліматичних та ландшафтних умов, політичного й економічного життя дало різноманітність її варіантів. Основою для створення цієї великої кількості церков є зруб як конструктивна система зведення стін споруд із колод чи брусів, укладених одна на одну й з'єднаних на кутах.

Засобами досягнення розмаїття об'ємно-просторового вирішення храмових споруд є, в першу чергу, поєднання зрубів, укладених у напрямку «схід-захід» у кількості трьох або п'яти, що досягається приєднанням зрубів до центрального з південного та північного боків; а також характер завершень, їх пластичне трактування й кількість.

Зберігаючи віками традиційну планувальну структуру, народні майстри постійно вдосконалювали конфігурацію плану, поліпшували пластичні якості архітектурної форми церковних споруд. Так, на основі тридільного плану та трьох верхів можна одержати 369 варіантів церков [10; 391].

Питання типологічної характеристики підіймали у своїх працях чимало дослідників.

Простежуючи еволюцію історичного розвитку форм українських дерев'яних церков, з урахуванням їх планувальної організації та характеру завершень, Г.Логвин у свій час запропонував класифікацію традиційних дерев'яних храмів із поділом їх на 3 групи. До I групи віднесені тризрубні безверхі (дахові), або «хатнього типу» церковні споруди. Другу становлять тризрубні одно-, дво- та триверхі храми. Третя група – хрещаті в плані п'яти- і дев'ятизрубні церкви з одним, трьома, п'ятьма чи дев'ятьма верхами [8].

На підставі історичних джерел і матеріалів польових досліджень І.Могитичем

запропонована така класифікація традиційних українських церков: двозрубні – дахові, одно- та двоверхі; тризрубні та двозрубні тридільні – дахові, одно-, дво- та триверхі; хрещаті у плані – одно-, три-, п’яти- та дев’ятиверхі.

Наведені класифікації, виконані на підставі аналізу планувальної та просторової організації церков, свідчать передусім про розмаїття храмових споруд, створених народними будівничими. Різновиди храмової архітектури, враховуючи регіональні особливості, а саме Волинського краю, можна прослідкувати у роботах наступних дослідників.

Так, Я.Тарас у праці «Українська сакральна дерев’яна архітектура: церкви Волинської школи» [10] визначає такі, як: дахового типу; тризрубні -одно, -триверхі; хрещаті п’ятиверхі. Т.Завада у «Комплексній регіональній програмі науково-проектних та ремонтно-реставраційних робіт» 1994 р. виділяє 5 різновидів, а саме: тризрубні (перекриття – тризрубна піраміда); тризрубні триверхі; хрещаті у плані, центричні, одноверхі; «волинського типу» (тризрубні, одноверхі); унікальні дерев’яні храми. Цей же автор у статті «До історії формування поліських дерев’яних храмів волинського типу» пізнішого періоду описує 3 види: тризрубні храми з одним центральним розташованим верхом; тризрубні, триверхі; хрещаті у плані переважно з одним центральним розташованим верхом.

А.Данилюк у книзі «Волинь: пам’ятки народної архітектури» виділяє: трьохдільний храм з одним або трьома верхами; «хатнього типу» та хрестоподібне планування храму з одним верхом, встановленого на перехресті [2].

Із проаналізованої інформації на основі вище перерахованих класифікацій впливає наступний приклад поділу традиційних храмів на типи (див. Таблиця):

Таблиця

Типи волинських дерев’яних храмів				
Типи храму згідно плану	Тридільний храм			
	Однозрубний, Двозрубний, Тризрубний	Три зрубний		
	Види в межах типу в залежності від перекриття			
	Безверхі (Дахові, або хатнього типу)	З одним верхом		З трьома верхами
		Чотиригранна піраміда	Баня	Бані
	П’ятидільний храм (пятизрубний з хрестоподібним плануванням з одним верхом що встановлений на перехресті)			
Нетрадиційний храм (унікальні, як поодинокі випадки)				

Перший запропонований тип, що охоплює найбільшу кількість храмів і має назву «Тридільна церква» – сакральна споруда, що складається з 3 приміщень, витягнутих за віссю «захід-схід»: бабинець + нава + вівтар. Цей термін використовуємо для позначення організації сакрального простору. В залежності від кількості використаних зрубів розрізняють однозрубну, відомою під назвою «хатнього типу», двозрубну та тризрубну церкву. І якщо двозрубні церкви серед волинських тридільних храмів – поодинокі випадки, то два інших підвиди є досить поширеними. Кількість, величина, розміри зрубів простежуються у формі плану, згідно якого розрізняють кількість рішень тридільних церков. Найбільш популярними тризрубними тридільними планами є наступні комбінації: поєднання 3 квадратів – більшого по середині і менших зі сходу та заходу, і таких, що складаються з квадрату нави меншого бабинця та гранчастого вівтаря. В залежності від перекриття, а саме від кількості зверхень та їх форми розрізняють безверхі, з одним верхом у вигляді чотиригранної піраміди, або бані та з трьома верхами, що завершуються трьома банями.

Дахова церква або «хатній тип» церкви – тридільна (іноді дводільна) церква, що не має верхів, де всі частини перекриті як хата, спільним, одностайним, або ламаним дахом. Волинським храмам даного підвиду характерні двосхилий дах увінчаний декоративною кількома ярусною главкою над навою. Прикладами такого підвиду є Воздвиженська церква 1772 р. у с. Колона Іваничівського р-ну та церкви у с. Заболоття, Здомишель, Самарии (Рис. 1), Велимче і Тур Ратнівського р-ну.

Найбільшу історичну та архітектурно-художню цінність має нечисленна група дерев'яних храмів, що належать до найархаїчнішого типу українських дерев'яних церков. Це тризрубні споруди, в перекритті зрубів яких застосовано найдавніший тип – чотиригранну піраміду. До них віднесено – Успенську церкву 1589 р. у с. Качин та церкву Св. Параскеви 1779 р. у с. Осівці Камінь-Каширського р-ну, Покровську церкву 1762 р. у с. Городині (Рис. 2) та Миколаївську церкву 1778 р. у с. Тур Ратнівського р-ну, а також Дмитрівську церкву 1567 р. у с. Гішин Ковельського р-ну.

Найчисленішу групу дерев'яних церков XVII-XVIII ст. складають характерні для волинської архітектурної школи церкви, що за об'ємно-просторовою структурою є тризрубними одноверхими будівлями. Прикладами таких храмів є Здвиженська церква 1782 р. (с. Вільхівка), Покровська церква 1725 р. (с. Брани), Преображенська церква 1765 р. (с. Квасів Горохівського р-ну); Михайлівська церква 1776 р. (с. Макаревичі Ківерцівського р-ну), Успенська церква 1780 р. (с. Шепель Луцького р-ну), Успенська церква 1779 р. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну), церква Св. Стефана 1761 р. (с. Пожарки Рожищенського р-ну), Михайлівська церква 1700 р. (с. Хмелів Володимир-Волинського р-ну), церква Богородиці 1764 р. (с. Бужковичі Іваничівського р-ну) Волинської обл.; Михайлівська церква (с. Мирогоща-перша Дубнівського р-ну) (Рис. 3), Покровська церква 1781 р. (с. Обарів Рівненського р-ну), церква Різдва Богородиці XVIII ст. (с. Коритне Радзивилівського р-ну), Покровська церква XVIII ст. (с. Митниця того ж району Рівненської обл.; церква в Жалобному Житомирської обл.; Покровська церква 1643 р. у Почаєві Тернопільської обл. тощо. Спільними рисами для усієї групи храмів є домінанта нефу у плані та об'ємі, що створює чітко виражену пірамідальну статичну композицію; характерні завершення нефу масивним восьмигранним верхом, перехід до якого від квадрату нефу здійснюється лише за допомогою плоских парусів.

Невелику групу дерев'яних церков, створених волинськими народними майстрами, можна характеризувати як тризрубні триверхі храми. Найбільш виразними з них є Миколаївська церква 1775 р. (с. Борочиче Горохівського р-ну) (Рис. 4); Миколаївська церква 1650 р., у меморіальному комплексі «Козацькі могили» (перевезена з с. Острів у 1914 р.); Михайлівська церква 1770 р. (с. Липно Ківерцівського р-ну), церква Різдва Богородиці 1772 р. (с. Троянівка Маневецького р-ну), церква Різдва Богородиці 1723 р. (м. Камінь-Каширському); відповідні будівлі у Тучині (1730 р.), Майкові (1745 р.), Полянах (друга пол. XVIII ст.), Покровська церква у Великому Стидині на Рівненщині; Черниці (1794 р.) та Новограді-Волинському (кінець XVIII ст.) на Житомирщині.

Маючи принципово ідентичну планову та об'ємну структуру, кожний з названих храмів має свої особливості. Вдало знайдені пропорції та членування надають цим будівлям гармонічності і краси.

П'ятидільна (п'ятизрубна, або хрещата) церква – сакральна споруда, що складається з п'яти зрубних просторів. Існують два типи створення в зрубі хрещатого плану:

– перший базується на підставі додавання до центрального квадратного зрубу за осями світу з чотирьох сторін менших квадратів або прямокутників;

– другий також базується на підставі додавання до центрального квадратного зрубу чотирьох рівних із ним або вкорочених квадратів. В основі композиції лежить грецький хрест, сформований з п'яти квадратів, прямокутників. Ці два типи створення планових структур завдяки варіаціям, тобто трансформації бічних квадратів у прямокутники або надання їм гранчастості шляхом зміни лише одного, двох, трьох чи чотирьох рамен та

добудови просторів між раменами, давали можливість одержати 80 планувальних рішень хрещатих церков. Для Волинського краю характерними є хрещаті у плані центричні одноверхі церкви, що являють нечисленну групу. До них належать Михайлівська церква 1710 р. (с. Дроздні Ковельського р-ну), Михайлівська церква 1771 р. (с. Несвіч Луцького р-ну) (Рис. 5), Іосафівська церква 1769 р. (с. Бірки Любешівського р-ну), а також Михайлівська церква 1772 р. (с. Оса) та Здвиженська церква 1777 р. с. Туропин – обидві Турійського р-ну, с. Нуйно Камінь-Каширського р-ну Волинської області; Троїцька церква 1759 р. у містечку Степані, у Новосілках на Рівненщини та ін.

Спільними рисами в архітектурі храмів цієї групи є п'ятизрубний хрещатий план, причому всі зруби, як правило, квадратні або прямокутні; 8-гранний верх над середохрестям, а також однакова висота усіх зрубів (крім ризниці, паламарні та критої паперті). Відмінності створюються за рахунок розмірів бічних рамен у плані (квадрат, прямокутник/ та, особливо, внаслідок розмірів, пропорцій та архітектурних форм верху над середохрестям).

Назва типу «Нетрадиційний храм» об'єднує церкви поодиноких випадків спорудження, які за планово-просторовою структурою відрізняються від усіх перелічених вище груп. Прикладами таких храмів є дерев'яний костел XVII ст., перенесений з с. Вишеньки у м. Ковель Волинської обл., а також декілька волинських дерев'яних однобанних храмів-пам'яток, зокрема в с. Микулічі Володимир-Волинського (Рис. 6), с. Грудки Камінь-Каширського, с. Рокитниця Ковельського і в с. Заброди Ратнівського районів мають у своєму об'ємі по дві башти обабіч головного входу та класичний фронтон поміж ними, що безсумнівно є запозиченим від мурованих костелів польської римо-католицької архітектури. Оригінальною є Успенська церква (первісно – каплиця на цвинтарі) 1735 р. у с. Запруддя Камінь-Каширського р-ну. Вона являє собою однозрубну будівлю, в якій квадратний у плані неф безпосередньо переходить у тригранний об'єм апсиди. Незвичайною стала після перебудов кін. XX ст. церква Різдва Богородиці XVII ст. у с. Здомишль Ратнівського р-ну. Особливо цікава західна її частина, де квадратний у плані бабинець за допомогою парусів переходить у п'ятигранник середнього ярусу, завершеного низенькою аркадою каркасної дзвінички. Існує ще ряд храмів, цікавих своєю унікальністю.

Ускладнюється робота виділення та типологічної характеристики власне волинського храмового будівництва у зв'язку зі значними перебудовами практично усіх дерев'яних церковних будівель протягом XIX – поч. XX ст. у псевдоросійському стилі.

Отже, шляхом аналізу великої кількості варіантів волинського дерев'яного храму запропоновано три типи, в межах яких вміщуються види та підвиди.



Рис. 1. Храм у с. Самари Ратнівський району



Рис. 2. ц. Покрови с. Городині Рожищенського р-ну



Рис. 3. Михайлівська церква в с. Мирогоща-перша Дубнівського р-ну



Рис. 4. Миколаївська церква 1775 р. с. Борочиче Горохівського р-ну



Рис. 5. Михайлівська церква 1771 р. у с. Несвіч Луцького р-ну

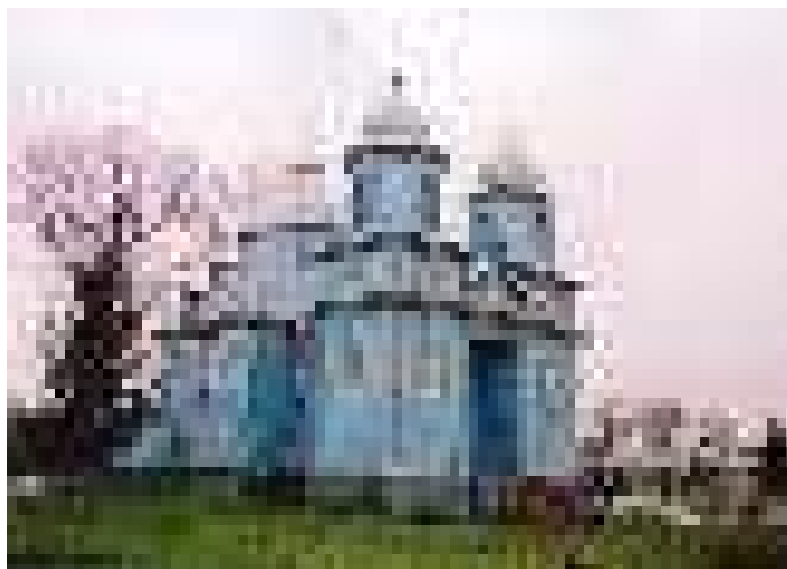


Рис. 6. Соборобородицька церква 1778 р. с. Микуличі Володимир-Волинського р-ну

Джерельні приписи

1. Водотика О.Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Монографія. – К.: СПД Коляда О.П. – 2006. – 160 с.
2. Данилюк А.Г. Волинь: пам'ятки народної архітектури: історико-краєзнавчі статті / Архип Григорович Данилюк. – Луцьк: Надстир'я, 2000. – 100 с.
3. Культурні будинки та споруди різних конфесій (посібник з проектування) / В.В. Куцевич. – 2 вид., перер. і доп. – К.: ЗНДІЕП, 2009. – 122 с.
4. Лоїк Г.К. Основи проектування українських церков: Навч. пос. / Г.К. Лоїк, А.В. Степанюк. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2000. – 136 с.
5. Памятники градостроительства и архитектуры УССР. Т. 2. – К.: Будівельник, 1985. – С. 42-113.
6. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словник-довід. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. – 216 с.
7. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск:

Харвест, 2008. 607 [1] с.: ил.

8. Прибега Л.В. Дерев'яні храми Українських Карпат / Л.В. Прибега. – К.: Техніка, 2007. – 168 с.: іл. – (Нац. святині України). – Бібліогр.: 163 с.

9. Сліпушко О.М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Граматика. – К.: Криниця, 1999. – 507 с.

10. Тарас Я.М. Українська сакральна дерев'яна архітектура: словник-довідник / Я.М. Тарас. – Львів: ІН НАНУ, 2006. – 584 с.

Резюме

Питання історико-культурного і мистецького осмислення розвитку храмового будівництва потребує дедалі більшої уваги. Збережені храмові споруди України повинні стати стимулами сучасної архітектурної творчості.

Ключові слова: дерев'яний храм, тридільність, система перекриття, пірамідальне завершення, баня, храм «хатнього типу», вид, тип.

Summary

Typology description of traditional wooden temples of Volyn

The historico-cultural and artistic comprehension of ecclesiastical architecture in our lands should be given special consideration. The churches of Ukraine that have survived should be taken care of and protected. They should stimulate contemporary architectural activities.

Key words: wooden temple, system of ceiling, pyramidal completion, bath-house, temple, kind, type.

Аннотация

Рассматриваются специфические формы Волынской архитектуры.

Ключевые слова: деревянный храм, система перекрытий, пирамидальное завершение, баня, храм, вид, тип.

УДК 72.03(477.83)

О.П. Берлач

АРХІТЕКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ФОРТИФІКАЦІЙНИХ СПОРУД НА ТЕРЕНАХ ВОЛИНИ

Архітектура – частина матеріального середовища, в якому живе і працює людина. Вона завжди мала вплив на розвиток національної культури, умови праці і відпочинку народу. З еволюцією суспільства розширюється коло питань, які вирішують мистецтвознавці, архітектори, художники, археологи, краєзнавці, етнографи, історики. Однак в усі періоди актуальні вимоги до архітектури будинків і споруд за визначенням давньоримського зодчого Вітрувія, автора трактату «Десять книжок про архітектуру»: *доцільність, міцність, краса*. Тобто, у творах архітектури вирішення практичних завдань безпосередньо пов'язане з художньою творчістю – створення архітектурного образу, що виражає певний ідейно-художній зміст.

Мета роботи: визначити архітектурно-типологічні основи розвитку фортифікаційних комплексів Волині.

У залежності від соціально-політичних умов суспільства, природно-кліматичних факторів, багатства землі, народні майстри та професійні зодчі зводили різноманітні за функціональним призначенням споруди: житлові, господарські та за вимогами часу – оборонного призначення. Значну роль у забудові міст періоду середньовіччя відігравали фортифікаційні споруди: замки, фортеці, оборонні монастирі, укріплення міст, які першими відчували зміни в суспільстві і найбільш повно відображали рівень його запитів, розвитку і культури.

Пам'ятки старовини в свідомості нашого народу являють культурні цінності, які збагачують внутрішній світ людини, розкривають історичну спадщину минулих епох. Пам'ятки історії і культури Волині, як і всі пам'ятки архітектурного мистецтва держави, є невіддільною частиною світової культури і свідчать про значний внесок народу України в розвиток світової цивілізації.

Волинь пройшла тернистий шлях випробувань і боротьби за своє визволення. Свідками героїчного минулого народу краю, його таланту і майстерності, великої матеріальної і духовної культури є пам'ятки архітектури, а оборонні споруди зокрема. Протягом багатьох століть ця територія була ласим шматком землі для литовських, угорських, польських завойовників [3].

У силу історичних причин замки, фортеці, оборонні монастирі, міські укріплення найкраще збереглися на території Західних областей України. На Волині розміщені фортифікаційні споруди: замки – в Луцьку, Острозі, Дубно, Володимир-Волинському, Клевані, Новомалині, Корці, Дубно, Староконстантинові, Ізяславі, Губкові, Кременці, Тайкурах; оборонні монастирі – Зимно, Дермані, Бердичеві, Межиріччі; міські укріплення – Малий замок (синагога) в Луцьку, Луцькі ворота в Дубно, Тараканівський форт у Дубно, синагога в м. Любомль, в'їзні ворота в Олиці, оборонна вежа князів Чарторийських у Луцьку.

Архітектура оборонних споруд формувалась із врахуванням як суспільно-політичних умов розвитку регіону, так і кліматичних факторів. Наявність лісових масивів, доступність і простота обробки дерева зумовили широке використання деревини при спорудженні фортифікаційних комплексів у багатьох населених пунктах, які вимагали захисту від завойовників. Дерев'яні укріплення до наших днів не збереглися. Про характер їх забудови і конструкцію можна судити з опису істориків, етнографів, архітекторів, історичних довідок і археологічних розкопок, картографічних та іконографічних матеріалів, архівних документів [2].

У XIV ст. на зміну дереву, як основному будівельному матеріалу, прийшли камінь та цегла. Це значно розширило інженерні можливості будівництва оборонних споруд. Таким чином, на основі історичних та суспільно-політичних обставин вивчення архівних джерел та натурних досліджень, у результаті архітектурно-просторового аналізу пропонується три визначати періоди розвитку та будівництва фортифікаційних комплексів Волині:

I період – «Початковий етап» (XIV – I пол. XVI ст.) – відбувається перехід від дерев'яних замкових комплексів до мурованих;

II період – «Розквіт стилю» (II – пол. XVI – I пол. XVII ст.) – період розквіту будівництва, появи приватних замків, коли стилістика в архітектурі відіграє неабияке значення;

III період – «Завершальний етап» (II – пол. XVII – до 1750 р.) – період обмежень будівництва фортифікацій і перебудови оборонних споруд під палацові комплекси [1].

Системний підхід до розрахунку і розміщення оборонних комплексів із врахуванням регіональних особливостей, ландшафту території, індивідуалізація його рішень, поліпшення архітектурно-художньої виразності в силуеті міської забудови багато в чому залежить від системного підходу до оцінки роботи народних майстрів і системного підходу професійних зодчих до їх проектування як єдиної ієрархічної взаємопов'язаної системи. З огляду на це пропонується послідовний підхід до процесу забудови, який передбачає розвиток об'єктів оборонної архітектури у поєднанні наступних двох рівнів:

- територіально-будівельного;
- архітектурно-типологічного.

В Україні розроблені рекомендації з класифікації історико-архітектурної забудови в містах із урахуванням ландшафтних, історичних, мистецьких і композиційно-планувальних ознак [4]. Замки, фортеці, оборонні монастирі, укріплення міст в силу своєї архітектурно-мистецької та історичної цінності, об'ємно-просторових композицій долучаються до участі у формуванні силуету міських забудов. У багатьох випадках вони є композиційними центрами населених пунктів, домінантами в забудові.

Споруди оборонного комплексу за своїм функціональним призначенням здебільшого будувалися на високих пагорбах, часто оточені водяними перешкодами. Зв'язок внутрішнього простору із зовнішнім середовищем здійснювався за допомогою одного, або двох під'їзних шляхів. У зв'язку з економічним і політичним розвитком міст, зовнішній вигляд замків зазнав змін (перебудов, добудов) унаслідок війн, пожеж, реконструкцій, втрати функціонального призначення, що зумовило розташування оборонних комплексів: у системі населених пунктів; на їх окраїні та за межами містобудівних утворень. Поєднання фортифікаційних споруд із типовою забудовою залежить також від природного ландшафту території, на якій розміщений той чи інший оборонний комплекс. Аналіз оборонних споруд дозволяє встановити, що практично всі ці споруди об'єднані спільними принципами розміщення в населених пунктах.

Вирішення питання сучасних функцій пам'яток фортифікаційного мистецтва потребує проведення комплексного дослідження забудови та навколишнього ландшафту.

Це стосується насамперед замків, оборонних монастирів, фортець, міських укріплень, розміщених у системі або на окраїнах населених пунктів. Пам'яткам архітектури, архітектурним ансамблям, що посідають чільне місце в композиціях і силуеті міста, для їхнього збереження та утворення історично сформованого вигляду населеного пункту, необхідне наукове обґрунтування і новий функціональний зміст. Своєрідність розвитку історичних типів міст не обмежується тільки новим функціональним змістом пам'яток. Це – складний процес містобудівних проблем, що включають розробку генплану населеного пункту, визначення меж охоронних зон історико-архітектурних ансамблів. При цьому найскладнішим завданням є знаходження композиційних прийомів гармонійного поєднання в ансамблях вулиць і площ нової типової та старої забудови, виконаної в притаманному їй стилі.

Для архітектури замкових комплексів Волині притаманні індивідуальні композиційні прийоми художньої характеристики споруд. Художньо-осмислене зовнішнє вираження конструкції і композиційна різноманітність цих споруд, розкриває об'єктивну обумовленість естетичного в творах зодчества. Естетичні вимоги при цьому є не тільки виразом ідеалу, створеного епохою, суспільством, але і відповіддю на психофізіологічні закономірності сприйняття людиною масштабності замкових комплексів. Ці закономірності є важливою частиною об'єктивних умов створення тієї чи іншої форми споруди. Прикладом можуть служити культові забудови, розміщені на замкових дворах, для яких властивий символічний художній образ. Форма, що виражає образ, створювалась у поєднанні з мистецькими ідеалами даного періоду. У таких спорудах функціональні процеси прості, художньо-образне завдання вирішується здебільшого самостійно. Оборонним комплексам, збудованим на теренах Волині, в залежності від їх місця розташування, характеру рельєфу території, об'ємно-просторових рішень, реконструкції внаслідок історичних причин, притаманні наступні композиційні прийоми: замкнуті композиції; компактні композиції; зблоковані композиції; павільйонні композиції.

У фортецях, об'єднаних у групу замкнутих типів композицій, об'єми споруди групуються навколо внутрішнього двору. Зв'язок внутрішнього простору з зовнішнім середовищем здійснюється через проміжний елемент – відкритий простір, включений в об'єм споруди (замки в Губкові, Корці, оборонний монастир у Бердичеві).

Оборонні споруди, об'єднані в групу компактних типів композиції, розміщені здебільшого на підвищенні, неприступні і сприймаються як цільні об'єкти. Домінантою виступають оборонні вежі з контрфорсами та кутовими бастіонами масивної форми (замки в Острозі, Дубно).

Для фортифікаційних споруд зблокованої композиції властивий широкий простір внутрішніх подвір'їв із будівлями по периметру оборонних стін із вежами (замки у Староколястині, Клевані).

Павільйонне розміщення будівель і споруд чітко виділяє простір соборного майдану замків, оборонних монастирів, у центрі яких знаходиться собор; основні споруди розміщені в одну лінію на парадному дворі (замок у Луцьку, оборонні монастирі в Зимно, Дермані).

Дослідження композиційних прийомів у замках та оборонних монастирях дозволили встановити ряд типів композицій:

- пам'ятки з простором соборної площі;
- пам'ятки, в яких споруди розташовуються в одну лінію на центральному дворі;
- пам'ятки, в яких композиційним центром виступає об'єм собору;
- пам'ятки, в яких споруди групуються компактно біля собору.

Дослідження замків, оборонних монастирів, міських укріплень Волині в натурі, вивчення історичних матеріалів, обмірних креслень пам'яток архітектури дозволили встановити, що будинки і споруди, розташовані у фортифікаційних комплексах, мають наступні типи архітектурно-планувальних рішень: коридорні з одно – та двохстороннім розташуванням кімнат, анфіладні, зальні, секційні, змішані.

Типи архітектурно-планувальних рішень будинків та споруд у досліджуваних пам'ятках архітектури, на думку автора, залежить від: утилітарного призначення будівель; реконструкції чи перебудови, що проводились в архітектурних комплексах; рівня розвитку інженерно-будівельної техніки фортифікаційного мистецтва; видів та різноманітності будівельних матеріалів, що використовувались при зведенні оборонних комплексів. Кожен із наведених показників міг мати вирішальне значення на типи планувальних структур будь-якого будинку чи споруд комплексу в процесі історичного розвитку фортифікацій.

Дослідження архітектурно-планувальних рішень будинків та споруд у замках та оборонних монастирях Волині, дозволили виявити характерні особливості, що впливали на типологію архітектури фортифікаційних комплексів:

- у більшості пам'яток архітектури чітко сформувалася типологія будинків і споруд, необхідних для функціонування комплексу;
- кожна типологічна група будинків має свої стильові характеристики, планувальні вирішення, місце в структурі замку чи монастиря-фортеці;
- планувальні вирішення будинків і споруд диктувались їх функціональним призначенням;
- кожному будинку та споруді притаманні індивідуальні риси архітектури та планування;
- усі ансамблі будинків чи споруд мали єдине призначення; із обмеженої кількості будівельних матеріалів, інженерно-конструктивних можливостей споруджувались високохудожні твори архітектури.

Беручи до уваги проведені попередньо узагальнення щодо класифікації фортифікаційних споруд за різними ознаками, можна визначити їх архітектурно-типологічну структуру з огляду на наступні характеристики: містобудівельне значення; композиційні вирішення; планувальна структура; статус оборонного комплексу; конструкція матеріалів; рівень інженерних досягнень; площа забудови; характеристика ландшафту; технічний стан пам'ятки архітектури; сучасне використання.

Пам'ятки архітектури, раціонально включені в сучасне життя, в більшості випадків реставровані, забезпечується їх фізичне та моральне збереження, проводяться роботи зі збереження навколишнього ландшафту.

Джерельні приписи

1. Берлач О.П. Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині: дис... канд. арх.: 18.00.01 / О.П. Берлач. – Львів, 2008. – 170 с.
2. Лесик О. Замки та монастирі України / О.В. Лесик. – Львів: Світ, 1993. – С. 17-47.
3. Мацюк О. Замки і фортеці Західної України / О.Мацюк // Мандрівки історичні. – Вид. 2. – Львів: Центр Європи, 2005. – С. 19-41.
4. Петришин Г. Змінність фортифікаційного фактора в еволюції урбанізаційного процесу (на прикладі Галичини XVII – кінця XVIII ст.) / Г.Петришин // Історичне картознавство України: Зб. наук. праць. – Львів, Київ, Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2004. – С. 134-163.

Резюме

Подається класифікація фортифікаційних споруд за принципами, що впливають на визначення архітектурно-типологічної структури замків, оборонних монастирів Волині.

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

Summary

Architectural development basis of fortifications in Volyn region

In scientific work the classification of fortifications on the principles affecting the determination of architectural-typical structure of castles, monasteries defense dawdle.

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

Аннотация

Рассматривается классификация фортификационных сооружений на принципах влияющих на определение архитектурно-типологической структуры развития замков, оборонных монастырей Волини.

Ключевые слова: фортификационные сооружения, замки, оборонные монастыри, архитектура, зодчество.

УДК 8.06

С.Г. Лазарєв

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В УМОВАХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Творчість – процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні та духовні цінності або є результатом створення суб'єктивно нового. Основний критерій, що відрізняє творчість від тиражованого продукту – унікальність його результату. Саме тому, вивчення феномена творчості та, зокрема, його художнього аспекту посідає особливе місце у культурологічній науці.

Протягом останніх десятиліть в теоріях, що аналізують поняття творчості, наука робила спроби хоч би частково зламати традицію, яка стверджувала, що «творчість може розглядатися або у психологічному, або у філософському аспектах» [6]. Психологія творчості досліджує процеси та «механізми» здійснення акту творчості. Філософія розглядає питання про сутність творчості в культурно-історичних проекціях його тлумачення різними мистецькими практиками. Все це дає змогу простежити динаміку розвитку цієї форми людської діяльності та вивчити її специфічні ознаки в сучасних формах культури, зокрема масової. Як методологічне підґрунтя, сучасні філософські інтерпретації закономірностей, які виявляє людська творча активність, дозволяють з'ясувати і простежити ті зміни, що відбулися у мистецтві і зокрема, у музичному, під впливом активізації втручання у нього нових, не мистецьких, за своєю сутністю технологій; саме цим і обумовлені тема статті, її мета та завдання.

В умовах масової культури художня творчість у музиці набуває специфічних ознак, пов'язаних із появою електронних аудіотехнологій та нових видів музичного мистецтва (електронної й комп'ютерної музики), що потребує подальшого вивчення.

Спроба переглянути підходи, що традиційно склалися у філософії та культурології, зростає з боку представників постмодернізму, які висвітлюють цей феномен у проекції на мистецькі явища, пов'язані з масовою культурою. Спроби осмислити творчість як філософську та культурологічну категорію неодноразово робилися різними дослідниками. Концепції художньої творчості розроблялися такими західноєвропейськими вченими, як: С.К'еркегор, І.Тен, А.Бергсон, Г.Гадамер. Аналізом цієї проблеми займалися і російські (І.Блауберг, В.Бранський, І.Савранський, К.Свасьян та ін.) та українські (С.Балей, А.Бичко, І.Бичко, Т.Гуменюк, М.Євшан, Л.Левчук, С.Павличко, О.Оніщенко, М.Попович та ін.) дослідники.

Згадаємо й про дослідників, які присвятили себе вивченню різних аспектів постмодернізму в філософії, естетиці, культурі та мистецтві. Найбільш відомі серед них – Ж. Бодріяр (Франція), Дж. Ваттімо (Італія), В.Велш, Х.Кюнг, Д.Кампер (Німеччина), Д.Барт, В.Джеймс, Ф.Джеймісон, Ч.Дженкс, Р.Рорті, А.Хайсам, І.Хассан (США), В.Бичков, І.Льїн, В.Куріцин, В.Подорога, М.Риклін (Росія), А.Крокер, Д.Кук (Канада), М.Роз (Австралія), М.Шульц (Чилі).

В умовах постіндустріального розвитку у характеристиках діяльнісних проявів творчої активності зростає вага стильових, технологічних засад, необхідних для забезпечення взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами. Саме таку стратегію демонструє постмодерн, де креативна здатність зводиться до численних техніко-естетичних прийомів отримання кінцевого продукту та його «трансляції» [7].

Постмодернізм як широка культурна течія, на чю орбіту в останні три десятиліття потрапляють філософія, естетика, мистецтво, наука, – характерне свідоцтво мультикультурності, кроскультурності, транскультурності постіндустріалізму. Істотні трансформації в контексті постіндустріальної культури переживає мистецтво, що переорієнтується з художнього твору на процес його створення; з автора – на масову аудиторію; з вербальності на тілесність, жест, ритуал (невербальне спілкування). Все більшої ролі набувають комп'ютерні методи виробництва артефактів, які свідчать про те, що «просунуте» мистецтво прагне не наслідувати життя, але бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості. Постіндустріальна культура орієнтована на світ уяви,

сновидінь, несвідомого як найбільш відповідний хаотичності, абсурдності, ефемерності постмодерністській картині світу [4].

Відкидаючи ієрархічні концепції елітарної і масової культури як анахронізм, постмодерністська культура орієнтується на естетичні потреби мас, підкреслюючи примітивну природу споживання. Естетика постмодернізму відзначена також підвищеною увагою до проблем впливу на публіку, формування масових естетичних смаків. Не випадково розрізняються так звані «утопічний постмодернізм» теоретичного плану (постфрейдизм, постструктуралізм, деконструкціонізм, фемінізм, екологізм) і «комерційний постмодернізм», пов'язаний із конкретними дослідженнями масової культури і засобів масових комунікацій такими вченими, як Ж.Бодріяр, М.Маклюен, А.Крокер, Д.Кук, А.Пірколіса.

Ряд спільних рис, властивих постмодерністському мистецтву, знаходить своєрідне вираження і в музиці. Подібно живопису, архітектурі, літературі, постмодернізм у музиці тяжіє до переосмислення традицій на основі їх вільних комбінацій, реінтерпретації творчої спадщини, колажності і цитатності. Одним із прикладів межі між модернізмом і постмодернізмом стала творчість Д.Кейджа, чий «4 хвилини 33 секунди» мовчання позначили естетичні межі неоавангарду. Дистанціюючись від абстрактного концептуалізму, аскетизму, інтонаційного, ритмічного, фактурного відбору, серіальності музичного авангарду, його установки на хеппенінговий характер інтерпретації, при якому колективна співтворчість виконавця і аудиторії важливіше індивідуальної композиторської творчості, постмодернізм орієнтується на мелодизм, тональність, «нову простоту», віддаючи пріоритет майстерності композитора як справжнього автора твору. Серіальність тут проектується на ладову диатоніку, особливе значення надається драматургії композиційного монтажу.

Звертаючись в останнє десятиліття до широкої аудиторії, К.Штокхаузен, П.Булез, Е.Картер, Д.Крамб, М.Фелдман, Ф.Грес, Ж.Крайз, Ш.Ів, Г.Лігеті, Л.Ноно, З.Райх та ін. прагнуть до вільного поєднання принципів і прийомів європейської класики з елементами поп-, рок-, народної, а також неєвропейської музики. Важливу роль при цьому відіграє візуальний момент – світлові ефекти, одяг, пластика, поведінка виконавців, їх мова. Захоплення неоромантизмом, численні парафрази на теми Малера, Моцарта, Ліста, створені за допомогою синтезаторів і виконувані на електронних інструментах, висувають на перший план проблему музичної мови. Дискусії про роль новітніх технічних засобів у творчому процесі, його персоналізації, що робить проблематичною саму постановку питання про єдиний стиль, акцентують увагу на гібридному характері постмодерністської музичної естетики, її обумовленості загальнокультурним контекстом [3].

Ключовими для музичної естетики постмодернізму є проблеми звукового синтезу, гетерофонії, алеаторики, імпровізаційності, задоволення, комунікативності, відкритості композиції. Специфіку постмодернізму в музиці П.Булез бачить у суперечливому поєднанні визначеності цілого і невизначеності окремих музичних миттєвостей, що породжує нестабільну, летючу, але й найбагатшу область творчої уяви і сприйняття, розташовану між порядком і хаосом [1]. Рух до звукового синтезу передбачає відхід від відомих музичних і вокальних звучань заради відкриття нових просторів: відносно точна імітація голосів та інструментів руйнується і трансформується до невпізнання за допомогою технічних засобів. Відбувається перехід від простого об'єкта до складного, де тематичне і акустичне нероздільні.

Еволюція творчості П.Булеза від додекофонно-серіального методу до алеаторики, імпровізаційної прориву в «музику вільного виміру» [1] свідчить про посилення в естетиці постмодернізму тем і мотивів, пов'язаних з ігровим і гедоністичним початками у творчості, свободою вибору, множинністю інтерпретацій. Провідні теоретики та практики постмодернізму в музиці пропонують оригінальні концептуальні варіанти його естетичного осмислення. Так, К.Штокхаузен звертає особливу увагу на введення в музику вербальної партитури, а також тиші, гри не-звуком, що знімає опозицію «звук-пауза», що підкреслює

спонтанність, відкритість, незавершеність композиції [8]. Мікроінтерваліка, дроблення музичного вислову, процесуальне розгортання і драматургія твору знаходяться в центрі естетичних інтересів Л.Ноно. Він приділяє особливу увагу проблемам комунікації, контактів з аудиторією, популярності класичної музики. Експерименти Л.Ноно з накладенням електронно перетвореного звучання хору на його природне звучання, звуковими стрічками і полями як свідомим вираженням почуттів, музичним рядом як віялом інтервалів, спрямовані на зняття традиційних опозицій: зовнішнє-внутрішнє, поверхове-глибинне, індивідуальне-колективне. Приділяючи особливу увагу взаємозв'язку естетики та етики, італійський композитор підкреслює гуманітарну роль музики, здатної ненормативним шляхом, за допомогою естетичної насолоди трансформувати внутрішній світ людини [4].

Істотний інтерес являє досвід поєднання традиційних та комп'ютерних методів створення музичних композицій. Так, Л.Фосс з'єднує серійну, алеаторичну і електронну техніку. М.Давидовський створює електроакустичну музику, що поєднує електронні та акустичні звуки, а також імітує звичайними засобами комп'ютерну музику. У своїх інтерактивних імпровізаціях Дж.Льюїс музикує з комп'ютером як партнером по ансамблю. Його увага зосереджена на музичному спілкуванні з виконавцями, взаємодії із залом.

Однією з найбільш істотних є проблема подолання відчуження між композитором і публікою, реінтеграції музикантів у сучасне художнє життя. У цьому плані показовою є творчість американського постмодерніста С.Райха, чії ідеї антидогматичного поєднання серіальності і атональності з гармонійністю та ритмічністю африканської, яванської і південноамериканської музики мали істотний вплив на сучасне покоління музикантів. Прагнення до ясності структури і краси звуку, поліритмічність, мелодизм, емоційність його творів створюють калейдоскопічний ефект синтезу традиційних та новітніх музичних ідей. Саме на еклектичному принципі базується сучасна електронна музика. Так, жанр реггі (англ. «reggae»), що є невід'ємною частиною електронної музики, має корінням релігійну течію Раस्ताфарі, комбінуючи в собі елементи національних ямайських мотивів і засобів отримання звуку з сучасними комп'ютерними технологіями. Реггі з'явившись наприкінці шістдесятих поклав початок американському шляху розвитку електронної музики [2]. Ці ж принципи синтезу притаманні творчості сучасного українського композитора В.Ткача. Він використовує традиційні та комп'ютерні методи створення музичних композицій, поєднуючи автентичні українські мотиви з електронними ритмами, що успішно інтегруються в сучасні мистецькі музичні проекти.

Принцип контрастного поєднання не тільки елементів різних естетичних систем минулого і сьогодення, а й традиційно несумісних матеріалів, фарб, звуків заради створення нової художньої цілісності набуває в постмодернізмі все більш виразні контури. Він підкріплюється ідеєю загальнолюдського соціо-культурного контексту, стимулюючого планетарний обмін гуманітарними цінностями. Ряд моделей такого роду діалогу в широкому поняттю музичному плані пропонує композитор і музикознавець В.Глобокар [4]. Засобами музики, літератури, фотографії створюється симбіоз реалістичних, алегоричних, символічних прийомів.

Спеціальною темою дослідження могли б стати постмодерністські інтерпретації класичних опер. Їх дія нерідко переноситься в сучасний контекст, що провокує зіткнення «великого стилю» з масовою культурою. Такого роду постмодерністські досліди нерідко викликають обвинувачення у популізмі, розважальності, зведенні мистецтва до функцій обслуговування нерозвинених естетичних смаків, художньому піратстві, що веде до створення аморфних попури, вульгаризації класики. Але, здається, що полемічна загостреність критики постмодернізму в музиці не скасовує його об'єктивних естетичних якостей, пов'язаних передусім із прагненням розширити й демократизувати сучасний музичний етнос.

Окремою темою є і віртуальна реальність у мистецтві – створене комп'ютерними засобами штучне середовище, в яке можна проникати, змінюючи його зсередини і переживаючи при цьому реальні відчуття. Потрапивши в цей новий тип аудіовізуальної

реальності, можна вступати в контакти не тільки з іншими людьми, що знаходяться у ній, але і з штучними персонажами.

Технологічні досягнення останніх років змусили по-новому поглянути на віртуальний світ і скоригувати його класичний зміст. Специфіка сучасної віртуальності полягає в інтерактивності, що дозволяє замінити уявну інтерпретацію реальним впливом, матеріально трансформуючим художній об'єкт. Перетворення глядача, читача зі спостерігача на співтворця, що впливає на становлення твору і відчуває при цьому ефект зворотного зв'язку, формує новий тип естетичної свідомості. Судження про твір як відкриту систему втрачають свій фігуральний сенс. Герменевтична множинність інтерпретацій змінюється мультивпливом, діалог – не тільки вербальним і візуальним, але і чуттєвим, поведінковим полілогом користувача з комп'ютерною картинкою. Ролі художника та публіки змішуються, мережеві способи передачі інформації зміщують традиційні просторово-часові орієнтири [4].

Віртуальна реальність у мистецтві візуалізує теоретико-естетичне відторгнення бінарності, постмодерністську відмову від опозиції реальне-уявне, матеріальне-духовне, живе-неживе, оригінальне-вторинне, природне-штучне, зовнішнє-внутрішнє, чоловіче-жіноче, східне-західне і т.д. У результаті постмодерністська «софт-», «іно-естетика», так само як і художній фрістайл, виявляється найбільш значущою, пов'язаною з ефектом артефактуальної уявно-автентичності.

Такого роду уявно-автентичність віртуальних артефактів¹ лежить в основі різноманітних естетичних дослідів з кіберпростором, кіберреальністю.

Принципова естетична новизна пов'язана тут з відкритою для сприймаючого можливістю відчувати світ мистецтва зсередини, завдяки просторовим ілюзіям тривимірності і тактильним ефектам поринути в нього, перетворитися з споглядальника в протагоніста. Віртуальні авторські перевтілення, контакти між віртуальним і реальним світами підсилюють особистісну, вольову домінанту мистецьких експериментів [4].

У масовій культурі і прикладній сфері на основі віртуальної реальності виникла індустрія інтерактивних розваг і послуг нового покоління, що використовує принцип зворотного зв'язку і ефект присутності – різноманітні відеоігри, рекламні відеокліпи, віртуальні ярмарки, телешопінги, інтерактивні освітні програми, електронні тренажери, ситуаційні кімнати і т.д. Загальний для віртуального мистецтва принцип пріоритетності інтерактивного впливу аудиторії поширюється і на музику [5].

Електронні MIDI-контролери дозволяють не тільки віртуально змінити акустику, залу, запропонувати альтернативні музичні інструменти (барабан-фортепіано, повітряна скрипка і т.д.), але і грати раніше записаними звуками вже неіснуючих музичних інструментів, створювати бібліотеки звуків. Техніка мультиплікування акустичних та візуальних шарів-двійників, створення комп'ютерних музичних відеодисків розширює можливості творчого самовираження, вписує віртуальну музику в контекст тенденцій синкретизації художньої культури.

Отже, постмодерністський поворот до публіки і її смаків – внутрішньо суперечливий процес, який свідчить, з одного боку, про демократизацію культурного життя, а з іншого – про загрози, які виникають для мистецтва в умовах культурного менеджменту і маркетингу, нівелюють специфіку естетичного та художнього.

Художня творчість в цілому, і художня музична творчість зокрема, в умовах масової культури та культури постмодернізму мають свої специфічні особливості розвитку, пов'язані з особливостями естетики культури постмодерну. Естетика і поетика постмодернізму мають як своїх прихильників, так і принципових критиків. Багато зауважень теоретичного характеру, сформульовані опонентами постмодерністів, мають під собою реальний ґрунт. Однак це не дає, на нашу думку, підстав вважати постмодернізм художнім глухим кутом сучасної культури. Об'єктивний аналіз цього естетичного феномена, дозволяє робити висновки як про побічні ефекти перехідного етапу у розвитку культури, пов'язані насамперед з еkleктизмом, вторинністю художніх прийомів і принципів, так і про властиві

йому повернення до естетики і мистецтва мови естетичного почуття, краси як реальності, контексту світової культури і повсякденного життя.

Розглядаючи художню музичну творчість, можна сказати, що поява електронної та комп'ютерної музики не призвела до девальвації музичного досвіду минулих століть. Електронні аудіотехнології не витіснили ні традиційні музичні інструменти, ні твори композиторів минулого, а навпаки, експерименти зі звучанням відродили інтерес до музики минулого, фольклору, живого виконання на традиційних музичних інструментах.

На сьогоднішній день електронні та комп'ютерні аудіотехнології виводять можливості художньо-творчої діяльності людини у сфері музичного мистецтва на якісно новий рівень. Саме це ставить проблеми дослідження даної галузі як явища в музичному мистецтві та потребує подальшого вивчення.

Примітки

¹ Віртуальний артефакт – автономізований симулякр, чия уявна реальність відторгає образність, повністю пориваючи з референціальністю. У віртуальному світі «означующе» зникає, його місце займає фантомний об'єкт, позбавлений онтологічної основи, що не відображає реальність, але витісняє і замінює її гіперреальним дублем [4].

Джерельні приписи

1. Булез П. Между порядком и хаосом / П.Булез. – М.: Сов. музыка, 1991. – № 7, 9.
2. Горохов А. Музпросвет / Андрей Горохов. — М.: Ад Маргинем, 2003. – 335 с.
3. Козина Ж. Музыкальный постмодернизм – химера или реальность? / Ж.Козина. – М.: Сов. музыка, 1989. – № 9.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
5. Михайлов А. Музыка и виртуальная реальность / А.Михайлов. – М.: Виртуальные миры, 1995.
6. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання / О.І. Оніщенко. – К.: Вища школа, 2001. – 179 с.
7. Уланова С.І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель / Світлана Іванівна Уланова // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2010. – № 1. – 219 с.
8. Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке... / К.Штокхаузен. – М.: Сов. музыка, 1990. – № 10.

Резюме

Розглядається специфіка музичної творчості в умовах масової культури та культури постмодернізму.

Ключові слова: художня творчість, музична творчість, масова культура, постмодернізм.

Summary

The specific music art in the social culture

This article examines the specifics of musical art in popular culture and postmodern culture.

Key words: artistic creativity, musical creativity, mass culture, postmodernism.

Аннотация

Рассматривается специфика музыкального творчества в условиях массовой культуры и культуры постмодернизма.

Ключевые слова: художественное творчество, музыкальное творчество, массовая культура, постмодернизм.

УДК 792.028

Т.Г. Сокіл

ОБРАЗ ДЕРЖАВНОГО ПРАВИТЕЛЯ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Театр – важлива інституція в державі, котра виконує передусім морально-естетичну функцію, засобами художнього відображення дійсності на сцені сприяє формуванню системи духовних цінностей глядача. В дослідницькій літературі неодноразово ставилися і вирішувалися проблеми ідейного змісту театрального мистецтва, специфіки інтерпретації соціально значущих питань, зокрема, взаємовідносин влади і суспільства. Соціокультурні трансформації початку третього тисячоліття спонукають до осмислення сценічної практики сьогодення у естетичному й етичному вимірах.

Сучасний театр вимагає нових форм. Експериментує той, хто не боїться здмухнути з п'єси багаторічне нашарування бібліотечного пилу, надавши столітній драматургії обличчя сучасності, розгледівши нову, не озвучену досі попередниками, жанрово-стильову образність вистави та художньо-емоційний малюнок ролей героїв. Звісно, задовольнити естетичний смак публіки під силу не всім майстрам постановки «живого слова»: своєчасність обраної драматургії, оригінальність її режисерської експлікації, ансамблевість акторської образності – складові довготривалого життя вистави на сцені.

Важливу роль у жанровому вирішенні п'єси відіграє творча натура режисера, його художнє уподобання. Один відтворює психологічний малюнок драми, другий – розкриває виставу у романтичному ключі, третій шукає у літературному матеріалі соціальну публіцистичність, а четвертий огортає фабулу п'єси парадоксальністю – трагікомедійним аспектом. Іноді режисер висвітлює притаманний його творчій натурі одноманітний стиль, не звертаючи уваги на жанр п'єси і стиль її автора, тоді видається, що споглядаєш безкінечно однолику виставу з мінливістю назви та дійових осіб.

У центрі даної розвідки – роздуми про державного правителя Римської імперії, Калігулу, образ якого отримав оригінальне висвітлення у минулому та сьогоденні: в античній історії, драматургії французького філософа-екзистенціаліста Альбера Камю та інтерпретації нашого сучасника – режисера Сергія Павлюка на театральному кону Рівного (прем'єра – травень 2010 р.). Науковий інтерес являє іманентна здатність театральної режисури до культурного діалогу, відкритість і мобільність представлення на сцені одіозних постатей в історії цивілізації.

Методологічне підґрунтя дослідження склали досягнення мистецької науки і практики ХХ століття. Аналізу сценічної образності присвячені праці режисерів-практиків Л.Курбаса, В.Василька, К.Станіславського, В.Немировича-Данченка, Г.Товстоногова; дослідження фахівців у галузі театрознавства Л.Дашківської, А.Липківської, Н.Корнієнко, О.Клековкіна, В.Фіалка, О.Наконечної, П.Паві; досвід сучасних театральних режисерів Р.Віктюка, А.Жолдака, А.Бабенко, Д.Богомазова, Ю.Одинокого та ін. Накопичення емпіричного і теоретичного матеріалу сприяє розробці нових підходів наукового вивчення театральної ейдології.

Як відомо, сценічний образ обумовлений скоординованою взаємодією драматургії, режисерського рішення і акторської гри. Тому не втрачає актуальності відома в мистецькому академічному середовищі дилема – театр для драматургії чи драматургія для театру, що свого часу стала предметом суперечок між К.Станіславським та В.Немировичем-Данченком щодо постановки «Ліс» В.Меєрхольда за О.Островським та режисури М.Акімова в п'єсі «Гамлет» за В.Шекспіром; між Л.Курбасом та І.Микитенком через постановку «Диктатури» [5; 287].

У цьому контексті доречно згадати постановку в Рівненському Академічному українському музично-драматичному театрі «Берестечка» за однойменним романом

Л.Костенко в інтерпретації режисера-постановника О.Дзекуна (2005 р.). Очима скептиків це звучало: «Нічого не лишилось від авторки!..» На противагу, – це принесло визнання режисеру та виконавцю головної ролі Богдана Хмельницького – В.Петриву – лауреатство Національної премії ім. Т.Шевченка [2; 479]. Подібну картину в жанрово-стильовому вирішенні можемо спостерігати на прикладі молоді режисури Сергія Павлюка та інтерпретованої ним п'єси А.Камю «Калігула».

Прекрасним зразком «бути різною» є режисура С.Павлюка, що вочевидь, посідає провідні позиції на рівненській сцені, супроводжуючись абсолютною відмінністю режисерського почерку – максимальною усталеністю барвистого малюнку його художніх особливостей. Ще й нині запотребована глядачем у нашому театрі дебютна робота режисера – зворушлива «Дуже проста історія» М.Ладо (2006 р.) та пластична фантазія «Сон літної ночі» за В.Шекспіром (2006 р.). У Миколаївському академічному театрі драми та комедії зринає його «Чайка» за А.Чеховим, у Херсонському Академічному музично-драматичному театрі ім. М.Куліша, зворушує «Страшна помста» за М.Гоголем та замилює «Фаворит, князь Потьомкин Таврический» за Г.Бадикінім, «Таємниця літаючої жінки» за мотивами п'єси М.Вішнека, «Обережно, жінки!» за А.Курейчиком, «Між небом та землею» за І.Афанас'євим та «Два серця» за О.Образцовим. Увесь ряд вистав молодого творця з Херсонщини за короткий період нараховує майже два десятки. Ексцентрична «Калігула» С.Павлюка за мотивами п'єси А.Камю аншлагово заповнює глядачем рівненську театральну залу і екзальтуюче або ж інтригуюче відбивається в його сприйнятті. Спробуємо спрямувати три-ракурсний промінь на цю історичну постать – в античному баченні, у драматургії Альбера Камю та в інтерпретації С.Павлюка.

Калігула (37-41 рр. від Р.Х.) – наступник Тіберія, був правителем три роки, десять місяців і вісім днів, проживши 29 літ свого життя. Правління Калігули – доба римської імперії, яка у видовищному мистецтві позначається нечуваним досі впливом особистих смаків правителів на естетику видовищ. На першість претендують не стільки державні інтереси, скільки задоволення власних примх та забаганок. Влаштовані імператором видовища супроводжувались годуванням столичної маси, звідки бере початок відоме сучаснику гасло: «Хліба й видовищ!». Роки правління Калігули окреслено жорстокими тортурами, напівбожевільними помислами, вульгарною ідейністю та тиранією. Він без упину вигадував найдивовижніші забави: пив дорогоцінне каміння, розчинене в оцті, купався в духмяній олії, змушував сенаторів бігти за своєю колісницею і подавати страви за обідом, а батькам наказував бути присутніми при страті своїх дітей, запрошуючи згодом на обід, змушував жартувати і веселитися. Для насолоди у ліжку він залучав власних сестер, дружин співгромадян та пантоміма Мнестера разом з іншими «митцями». Останнього він так любив, що міг серед вистави цілувати від захоплення його грою. До народу імператор з'являвся у кольорових шароварах, у жіночому взутті, з позолоченою бородою, тримаючи в руках символ богів – блискавку або тризуб. Для возвеличення власної постаті він наказав із Греції привезти зображення Богів, щоб зняти їх голови і приставити виліплена свою подобу. Танцюрист і гладіатор, співак і погонич, божевільний і винахідник був убитий у ніч з 24 на 25 січня 41 року під час кривавої вистави про вбивство Кініка. Калігула помер від рук заколотників, один з яких виголосив на сцені: «Зараз буде представлено вбивство Цезаря!» [4; 166].

Постать римського імператора зацікавила відомого французького письменника – романіста, філософа, лауреата Нобелівської премії «за значну літературну діяльність, яка з надзвичайною проникливістю висвітлила проблеми людської совісті в нашу епоху» [8]. П'єса «Калігула» А.Камю (1913-1960 рр.) здобула визнання як бездоганний зразок для описання в його сутності основних рис філософії екзистенціалізму, за якими кривавий античний тиран набуває амплуа справжнього трагедійного героя. Історичним джерелом сюжету є твір римського історика Светонія «Про життя дванадцяти цезарів». У процесі художнього опрацювання історичного матеріалу Камю відмовляється від конкретно-

історичного аналізу і розглядає головного героя як носія метафізичного бунту, а його трагедію – як трагедію «верховного самогубства», про що у 1958 р. у передмові до американського видання збірки п'єс, Камю писав: «Калігула» – це історія «верховного самогубства». Історія, яка найвищою мірою трагічна та людяна. З вірності самому собі, невірний стосовно ближніх, Калігула згоджується померти, збагнувши, що ніхто не може врятуватися поодиноці й що не можна бути вільним супроти інших людей» [8].

Звісно, вільна трактовка історичної постаті віддзеркалює естетичні принципи А.Камю. Беручи також до уваги психологічний клімат Європи під час Другої світової війни, авторська ідейність образу Калігули прочитується як закономірність асоціації з А.Гітлером. Щодо постаті Хереї – він асоціюється особою драматурга, який під час окупації Франції фашистами веде підпільну роботу в організації «Комба». До речі, прем'єра «Калігули» відбулася 25 вересня 1945 р. у паризькому театрі «Еберто», де роль головного персонажа виконував один із кращих романтичних акторів Франції – Жерар Філіп. Роль Калігули ознаменувалась першою найбільш вагомою роботою в творчій кар'єрі митця [7; 1107]. Специфічне переломлення у п'єсі А.Камю ідей екзистенціалізму спонукає зосередити увагу на розкритті їх впливу на художню практику. Під впливом філософії французького екзистенціалізму ХХ століття мистецтво дещо відходить від традицій класичного реалістичного відображення дійсності, що спостерігається у всіх його видах, зокрема й театральному і привносить на загал таке поняття як «театр абсурду». Естетичні принципи театру абсурду знаходять відображення у п'єсі С.Беккета «Чекаючи на Годо», А.Камю «Міф про Сізіфа», Е.Йонеско «Голомоза співачка», «Стільці», «Урок», «Носороги» та ін. Більшість творів цих авторів пройняті зневірою та песимізмом, відображають кризові явища в культурі ХХ ст., прагнуть показати абсурд, безглуздя сучасного життя і безпомічність людини в такому світі. Згідно з естетичними приписами театру абсурду, людина існує лише в певних ситуаціях, вчинки її невмотивовані, алогічні, тому драматичні спектаклі втрачають логіку дії.

Концепція несумісності людини і соціуму, виражена в абсурдистській драмі, не раз викликала у глядача негативну реакцію, який залишав театральну залу ще до закінчення вистави у нерозумінні і роздратуванні від побаченого. Втім, духовний резонанс був значний і глибокий. Театр абсурду став каталізатором особистісного осмислення людиною соціальних колізій сучасного світу.

Виникає закономірне питання: що привабило в п'єсі А.Камю сучасного українського режисера? «Викроєна» С.Павлюком вистава за мотивами п'єси Камю «Калігула», дихає абсурдистським пориванням трагізму людського буття у поєднанні з лірикою кохання в гротескному суспільстві людських відносин. Тому жанрово режисер окреслює свою постановку як абсурдна трагедія. П'єса Камю для нього – спосіб говорити про власну ідейність жанрових параметрів вистави, що проявляється у стильовому вирішенні та сценографії.

Увесь сценічний простір-арена (дія I) вкритий газетним папером, з якого з'являється Калігула і відходить в історію, як затертий і призабутий часом персонаж. Режисер ніби хоче натякнути глядачеві символічний підтекст драми – оцінка світу як хаосу, в якому потерпає людина. Трагування сценічного простору апелює до естетичних норм постмодернізму, що суттєво збагачує аналізовану постановку. Режисер апробує симультанну декорацію (художник А.Локтіонова) з використанням двоярусного станка, який за розвитком дії під'їжджає до трону імператора і продовжує поміст для виступу перед народом. На кін виводиться двоповерхове залізне ліжко, два басейни – символи душі імператора: вода і багнюка, відповідно супроводжуються підвішеними з верхніх падуг цепи з плафонами: сонце і місяць. Про Римську імперію глядачеві нагадує арена, сенат та металева брама у формі гільйотини, стовпи якої вигравіювані древньо-римським малюнком. Сучасним є костюмне вирішення героїв, яке несе емоційно-змістовне навантаження вистави, музичний супровід та хореографія. Екзальтуюче здійснено В.Білозоренко (режисер із пластики) феєричну постановку танцю Венери у виконанні артистів балету та головного героя. Сцену заливає

примарне місячне світло, під акомпанемент музики німецької групи «E Nomine» сходить на кін Калігула в еротичній жіночій подобі з червоним полотном у руках. За мить воно покриває усю сцену і, як у багряному морі крові своїх гріхів, герой Куделі занурюється і зринає під його покровом. Елементи драматизму вплетено у виконання танцю з плащем Кезонії (Ніна Ніколаєва) та Калігули, де можна прочитати усю гіркоту розпачу жіночої любові в руках безумця.

Як акварельне письмо гротескними фарбами малює роль Калігули Заслужений артист України А.Куделя. В аспекті екзистенції, актор є ретранслятором між сценічною реальністю та гранями своєї сутності, адже продемонструвати величезний спектр образу імператора-неврастеніка під силу не кожному майстру психофізичних акторських властивостей. З першою появою Калігули на сцені глядач розкриває його образ трагедійним ключем. За розвитком сюжету герой Куделі звучить у неврастенічних тонах, що в фіналі сягає меж безумства. Після смерті коханої сестри Друзілли він шукає істину у неможливому: «Я бажаю створити царство, де владарює неможливе» [9; 263]. Герой Куделі прагне змінити існуючий порядок буття: «Я хочу небо розчинити в морі, змішати красу і потворність, і щоб горе пирхало реготом...» [9; 263]. Він прагне до абсолюту, який недосяжний, як недосяжний місяць, що він прагне отримати. Співзвучною цьому є режисерська знахідка, за якою актор, знімаючи з ланцюга своєї «совісті» металеві гільзи (що символічно прочитуються яскравим світлом плафону на тлі басейну з водою), власноручно перечіплює їх на сторону п'їтми, створюючи східці до межі своєї абсурдності, як бажання до надреального. Абсурдність життя з доброго героя Куделі, який за словами Хереї «надміру кохався в літературі» [9; 256], робить жорстокого тирана, котрий вбиває своїх підданих. Його влада та свобода безмежні, вбиваючи, він ґрунтує її на кістках інших. Калігула, мов примхливе хворе дитя, безжально розправляє з своїми підлеглими.

У фіналі Калігула, усвідомлює свою неправоту, прирікаючи себе до смерті. «Якщо правда Калігули в його бунті, то помилка – в запереченні людей. Не можна все зруйнувати, не зруйнувавши самого себе» [8], – писав А.Камю. Як гірко передає Куделя втрату останньої краплини Прекрасного у своєму естві із самогубством Сціпіона (Ігор Ніколаєв). І коли він у фіналі опиняється на самоті, гомонить його совість, якою він «обрав щастя вбивства» [9; 297].

Останній монолог актора зворушує своєю промовою. Герой тягне на себе червоне полотно своїх гріхів, огортаючись у тканину; античний імператор увійде в історію з обличчям самітника, найжорстокішого тирана-безумця і лишиться у свідомості глядача символом абсурдизму в людському естві. Головний герой постановки С.Павлюка не відтворює музейно-історичний образ римського імператора. Калігула – трагічний та жорстокий, парадоксальний і алогічний. Вистава загалом монолітна та об'ємна, але перенасичена емоційною метафоричністю мізансцен, в яких інколи втрачається головний герой. Ансамблевистість вистави виграє багатогранним акторським складом, серед них гостро та прагматично відтворює образ Хереї заслужений артист України В.Янчук. Його герой пройнятий здоровою логікою, що керує страхом юрби маріонеток-патриціїв. Він один в імперії безумства та тиранії виступає противником імператору, який знаючи про очолюваний Хереєю заколот, спілкується з ним на рівних: «ти віриш, що двоє чоловіків, які мають однакову душу й гідність, можуть, принаймні раз у житті розмовляти щиро?» [9; 285].

Ексцентричним акторським вирішенням сповнений образ Гелікона у виконанні С.Лозовського, свою роль, вірного товариша Калігули, він урізноманітнює то яскравою акробатичною майстерністю, демонструючи глядачу вправне жонглювання під час ходіння на дибах, то виконує, обвішаний стосами газет, що замінюють спідницю балерини, танець лебедя під акомпанемент музики П.Чайковського з балету «Лебединне озеро».

Натхненним видався образ юного поета Сціпіона, улюбленця Кая, у виконанні І.Ніколаєва. З пластичною грацією та драматизмом у почуттях до імператора, творить характер Кезонії молода та багатогранна Н.Ніколаєва. В обличчі патриціїв глядач впізнає

своїх улюбленців – народного артиста В.Сніжного, заслуженого артиста П.Ліснічука, колоритного А.Шевчука, саркастичного В.Давидюка, самолюбивого М.Кондратюка, благородного С.Бондарука та окриленого Ю.Ширка.

Режисерське рішення С.Павлюка свіже і оригінальне. Безперечно, складний літературний матеріал потребував розробки виразної авторської концепції, вирішеної в естетичних координатах абсурдистської драми та театрального постмодерну.

Джерельні приписи

1. Великовский С. Грани «несчастливого сознания» / С.Великовский. – М.: Искусство, 1973. – 239 с.
2. Жилінський І. Історія театрального мистецтва Рівненщини: [моногр.] / І.Жилінський, Б.Столярчук. – Рівне: Видавець О.Зень, 2009. – 660 с.: іл.
3. Камю А. Творчество и свобода. Сб. / Пер. с фр. / А.Камю, К.Долгов. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.
4. Клековкін О. Античний театр / О.Клековкін. – К.: АртЕк, 2004. – 207 с.
5. Липківська А.К. Світ у дзеркалі драми / А.К. Липківська. – К.: Кий, 2007. – 356 с.
6. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Театральная энциклопедия: в 5-ти т. – Т. 2. Советская энциклопедия 1961-1967 гг. – М., 1963. – 1216 с.
8. Джерело [Електронний ресурс]: українська література. Триков В. Камю А. – творчість письменника. – Режим доступу: [<http://www.ukrlit.vn.ua/zaruba/biography/kamu.html>]. – Загол. з екрану.
9. Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Упор. О.Буцька. – К.: Основи, 1993. – 511 с.

Резюме

Аналізується образ римського імператора за мотивами п'єси А.Камю «Калігула» в сценічній інтерпретації режисера С.Павлюка на сцені Рівненського Академічного музично-драматичного театру (прем'єра – травень 2010 р.).

Ключові слова: театр, інтерпретація, вистава.

Summary

Character of state ruler is in modern theatrical interpretation

In the article the attempt of analysis of the Roman emperor's appearance is done after reasons of play of A.Kamyo «Caligula» in a stage interpretation by producer Serhij Pavlyuk on the stage of Rivne regional Academic musically dramatic theater (a premiere is May in 2010).

Key words: theatre, interpretation, presentation.

Аннотация

Исследуется образ римского императора за мотивами пьесы А.Камю «Калигула» в сценической интерпретации режиссера С.Павлюка на сцене Ровенского Академического украинского музыкально-драматического театра (премьеры – май 2010 г.).

Ключевые слова: театр, интерпретация, пьеса.

УДК 94(477.8)

С.В. Виткалов

ФОТОМИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ І ОЛЕКСАНДР ХАРВАТ (СПРОБА МИСТЕЦЬКОГО ПОРТРЕТУ)

Сучасний стан розвитку української держави стимулював появу нового бачення культурно-мистецьких проблем, відродження, здавалося б, не популярних видів художньої діяльності, які вже почали начебто відходити у минуле через швидкий і широкоаспектний розвиток масових комунікацій. Утім, на новому етапі розвитку суспільства, за допомогою нових технічних засобів та підставі вже нового культурно-мистецького й суспільного світобачення митців, ці види культурної творчості поступово перетворюються у яскраві мистецькі здобутки сучасності.

Серед багатьох дивовижних винаходів, що подарувало нам ХІХ століття, далеко не останнє місце посідає фотографія – мистецтво, що дозволило робити миттєве зображення будь-якого предмета або ландшафту, зберігаючи його упродовж десятків років.

Сьогодні, в час коли майже зникло відчуття захоплення новизною, фотографія залишається буденною справою, що оточує нас всюди. Утім претензії на неї, як на мистецтво, були висунуті лише тоді, коли на ній почали робити бізнес, тобто одночасно з її дистанціюванням як товару.

Йдеться про жанр художньої фотографії, що незважаючи на численні економічні чи політичні катаклізми торує свій шлях і стає важливим художнім літописом вже новітньої, постмодерністичної доби. Адже саме за тематико-експозиційним спрямуванням сучасного фото можна побачити не лише картини природи, портретні зразки, особливо жіночі, що завжди надихали митців, розмаїту ліричну проблематику, але й складну і суперечливу картину поступу країни, працю її людей, їх злети і падіння, природні катаклізми тощо.

Не залишається поза увагою митців й експеримент у царині форми. Адже цифрові технології значно розширили її творчі можливості і дають добрий приклад демонстрації технічних можливостей, помножених на талант фахівця.

Нове тисячоліття загострило проблему існування людини, пошуки її місця у швидкоплинному культурному просторі, а з іншого боку, – активізувало вивчення цієї людини різними галузями знань та стимулювало розкриття її творчого потенціалу, за допомогою якого й стає можливою зміна суспільного устрою, покращення життя, знаходження взаєморозуміння та порозуміння між різними народами. Творчий контакт і взаємодія виступають важливими чинниками подальшого існування світової цивілізації. Тож культурний чинник сьогодні виявляється тим стрижнем, що здатен забезпечити розв'язання цих гострих суспільно-політичних проблем і сформуванню відносно високий суспільно-політичний комфорт країнам.

У цьому контексті «старе» нове мистецтво фотобачення, збагачене вже новими технічними можливостями і культурою її носія, розгорнуло ще одну сторінку у погляді на сучасні проблеми людства та впевнено демонструє ефект налагодження контактів між різними теренами республіки й світових співтовариств, тобто успішно вирішує все те, що складно або поки що не вдається зробити політикам.

Кінець ХХ – початок ХХІ сторіччя значно актуалізував і активізував культурно-мистецький чинник регіонального рівня, за допомогою якого розширилася мистецька палітра держави. Україна поступово повертає собі мистецьке розмаїття і виходить на культурний ринок.

Однією з головних ознак сучасного культурного простору України є надзвичайно швидке поширення фестивального руху, що, починаючи з 1990-х років охопив практично усі міста та навіть села республіки. Фестивалі, як форма існування не лише музичного мистецтва (альтернатива до сезонних концертів), утворили на зламі століть специфічний календар

нових українських свят і значною мірою компенсують молоді брак видовищності, допомагають у розв'язанні питань підвищення художньої культури особливо сільського населення, намагаються зробити привабливими умови сільського життя.

Це стосується й заходів, спрямованих на розвиток художньої фотографії, що дають цікаві зразки акцентації уваги на мистецтві бачити світ, демонструють можливості тандему «митець-цифрова техніка».

З іншого боку, активізація регіонального культурного чинника в координатах глобалізаційних процесів демонструє сьогодні досить помітну і стала тенденцію сучасного культурного простору, що виявляється у намаганні регіонів відійти від культурного диктату центру і хоча б у цій, мистецькій, площині продемонструвати власну самостійність та оригінальність мислення.

У той же час, саме регіональна специфіка додає до кожного художнього зразка все те, що має назву «національний», оскільки «безнаціонального» мистецтва, як відомо, фактично не існує, або цей вид людської діяльності тоді має дещо іншу назву. Тож саме ця культурна розмаїтість регіонів і складає сьогодні широку культурну палітру під назвою «українське мистецтво».

Сучасна Західна Україна – край яскравих художніх здобутків, низки оригінальних культурно-мистецьких об'єднань та ініціатив і, безперечно, особистостей.

Серед найбільш помітних постатей Рівненщини, що відзначаються неординарністю світобачення, активним підходом до розбудови вітчизняного культурного простору, високою соціальною активністю є Олександр Харват. Упродовж чималої низки років він певною мірою визначає напрями розвитку фотомистецтва краю, впливає на його становлення, перетворюючи цей синтез (техніки і художності) на специфічний ракурс бачення реалій сучасного життя.

У період суспільно-культурних зрушень у світовій спільноті та й Україні зокрема він чимало зробив й для становлення нової культурної реальності в краї. Тож цілком справедливо був відзначений багатьма нагородами та іншими формами стимулювання культурної діяльності.

Сьогодні він – член Національної Спілки фотохудожників України, Національної Спілки журналістів України, заслужений художник Міжнародної федерації фотомистецтва (EFIAP), посол Миру. Його художні здобутки дали змогу стати учасником та дипломантом понад 150 національних і міжнародних фотовиставок у різних країнах світу. Крім цього, він мав персональні виставки в Україні, Румунії, Угорщині, Словаччині, Китаї, Росії, Латвії, Болгарії, Італії, Індії та ін., знайомлячи світову спільноту з українською проблематикою і демонструючи їй національне світобачення. Тому можна стверджувати, що саме українські митці, зокрема й представники сучасного фото, швидше допомогли світовій громадськості познайомитися з молодою державою, ніж це зробили політики, підкреслити, що у сучасного людства є чимало спільних проблем. Тож увага урядів повинна концентруватися на цих магістральних шляхах покращення життя людської спільноти, розуміючи важливу роль у цьому культурного чинника.

Його творча праця має достатньо широкий суспільний резонанс.

Він – автор фотопроєкту «Обличчя Планети Земля», в рамках якого були проведені персональні виставки «Від Парижа до Сіднея. Подорожні нотатки», «Судан: спека, пісок, люди», «Діти Світу», «Краса та велич гір», «Діти для миру?», «Китайські мандрі», «Сицилія плюс ...», «Калькутта без ретуші», «В обіймах нагоди» та ін.

Чимало уваги приділяє О.Харват місцевій культурно-мистецькій проблематиці, залучаючи відомих майстрів пензля, пера чи фото ближче познайомитися із специфічною у культурному контексті Волиню. Адже географічне розташування краю, традиційність у багатьох формах його життєдіяльності, сама ментальність мешканців тощо допомагають зберігати тут чимало архаїчних елементів, оминаючи глобалізаційні виклики сучасності.

Особливо це стосується північних районів краю, про що неодноразово наголошувало чимало дослідників [1].

Він – автор проектів «Кременець – ворота раю. Осінь 2005», «Волинь. Європейські перехрестя, весна 2006», «Рівне. На Європейських перехрестях», серії експонувань «Фотовернісаж на Покрову, 2006-2010», «Рівне. На межі тисячоліть», «Я люблю своє місто», «Рівненський край», «Острог. На межі тисячоліть», «Культурна спадщина Рівненського краю» та ін., що в свою мистецьку орбіту залучають сотні небайдужих молодих людей із багатьох країн. Зокрема під час проведення останнього, п'ятого «Фотовернісажу на Покрову-2010», в ньому заявили про свою участь 377 митців із 49 країн світу, а для творчого відбору було представлено міжнародному журі понад 3,5 тисяч світлин, з яких для експонування на конкурсі відібрано 320 робіт. Чимало із цих зразків демонструвалося й на різноманітних святкових заходах міста чи проведених із нагоди ювілейних дат в інших регіонах тощо [2].

Свою мистецьку діяльність він активно сполучає з видавничою, спрямованою на ознайомлення широкого загалу населення з культурно-мистецькою проблематикою, вітчизняною художньою спадщиною.

Він – автор та видавець художніх альбомів «Кременець – ворота раю», «Фотовернісаж на Покрову» (2006, 2007, 2008, 2009, 2010 рр.), «Народні джерела», «Рівне. На межі тисячоліть», «Я люблю своє місто», «Рівненський край», «Культурна спадщина Рівненського краю», «В обіймах нагоди», «Рівне. На Європейських перехрестях» та ін., що демонструють його закоханість у людей, місто, його культурну спадщину і являють професійні зразки художнього світобачення.

Це під його впливом у місті з'явилося чимало молоді, що намагається очима художника подивитися на складні проблеми сьогодення.

Його професіоналізм давно помічений на різних рівнях. Він – учасник 28 Конгресу FІАР у Китаї, Третього Європейського Фото-фестивалю у Словаччині (2007 р.), трьох міжнародних заходів (5-7) Інтеркемпу у Чехії, двадцять дев'ятого Конгресу FІАР у Словаччині (2008 р.), низки фотоплерів «Схід-Захід» у Польщі (2008-2010 рр.), Міжнародної конференції фотомистецтва (Індія), 30-го Конгресу FІАР, що відбувся у В'єтнамі (2010 р.). І цей ряд можна продовжувати, оскільки життя йде вперед, а інтерес митця до його проблем лише посилюється. Як і посилюється бажання людей жити краще, художньо насичуючи свій життєвий простір.

Він – член оргкомітету Міжнародної громадської організації «Асоціація – Міжнародний Надмарафон». Брав участь як організатор і як фоторепортер у міжнародних проектах країнах чотирьох континентів: Європи, Азії, Африки та Австралії:

- «Париж-Москва-Сідней, 2000», присвяченому Олімпійським іграм;
- «Москва-Київ-Йоганнесбург, 2002»;
- «Москва-Тбілісі, 2003»;
- «Санкт-Петербург-Севастополь, 2004»;
- «Москва-Тбілісі-Афіни, 2004», присвяченому Олімпійським іграм;
- «Перемога. Белгород-Москва-Брест, 2005»;
- «Москва-Казань, 2005», присвяченому 1000-літньому ювілею Казані;
- «Дитячо-юнацьких надмарафонах по Золотому кільцю Російської Федерації «Діти проти наркотиків», здійснених у 2001-2003 рр.; «Слов'янське Кільце. Москва-Мінськ-Київ, 2005» тощо. Та й в самому місті Рівне жоден мистецький захід чи більш-менш помітне фотоекспонування не обходиться без участі художніх світлин Олександра.

Сьогодні свою творчість та здобуті мистецькі технології й навички, помножені на досвід, О.Харват передає молоді, адже є, крім усього іншого, ще й засновником та керівником молодіжного клубу – студії «Простір фото» Рівненського міського будинку культури.

Джерельні приписи

1. Рожко В. Православні монастирі Волині і Полісся: історико-краєзнавчий нарис / В.Є. Рожко. – Луцьк: Media – 2000. – 692 с.; Західне Полісся: історія і культура: мат. наук.-практ. конф. із нагоди 35-річчя Сарненського історико-краєзнавчого музею. Вип. 1. – Рівне, 2005. – 272 с.; Минуле і сучасне Волині: народне мистецтво і духовність: Зб. наук. праць. – Вип. 15. – Луцьк: ВКМ, 2005. – 291 с. та ін.
2. Див.: Виткалов С.В. «Фотовернісаж на Покрову» у Рівному / С.В. Виткалов // Рівне-експрес. – 2010. – 21 жовт. – С. 5.

Резюме

Аналізується специфіка культурно-мистецького життя Рівненщини на прикладі художньої фотографії. Акцент зроблено на творчості її представника – О.Харвата.

Ключові слова: художня фотографія, мистецтво, Рівненщина.

Summary

Photographic art of Western Ukraine and Oleksandr Kharvat (attempt artistic to the portrait)

The specific of cultural and art life of the Rivne area is analysed on the example of artistic photo. An accent is done on work of her representative – O.Kharvat.

Key words: artistic photo, art, Rivne area.

Аннотация

Анализируется специфика художественной жизни Ровенщины на примере художественной фотографии. Акцент сделан на творчестве ее представителя – А.Харвата.

Ключевые слова: художественная фотография, искусство, Ровенщина.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андропова І.Ф. – кандидат педагогічних наук, доцент, ректор Кримського університету культури, мистецтва та туризму, Заслужений діяч мистецтв України.

Бедакова С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського.

Берлач О.П. – кандидат архітектури, доцент Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Бондарчук Я.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент національного університету «Острозька академія».

Борейко Г.Д. – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

Варнава Р.А. – здобувач Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Вахрамєєва Г.І. – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Величко О.В. – аспірантка кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. І.Я. Франка.

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

Виткалов С.В. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Гнатишин О.Є. – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Гончарук О.М. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Грантовська О.А. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Двойнінова О.В. – кандидат історичних наук, доцент Луцького інституту розвитку людини університету «Україна».

Дерман Л.М. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Дресвянникова М.О. – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Зінська Т.В. – викладач фортепіано Дитячої школи мистецтв (м. Київ), здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Ізваріна О.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Кречко Н.М. – Заслужена артистка України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Кушлик Н.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Лазарєв С.Г. – аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Легкун О.Г. – асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка.

Локшук І.М. – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

Лучанська В.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Михайлова Р.Д. – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

Негода Н.В. – аспірантка Харківського державної академії культури.

Оборська С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного

університету культури і мистецтв.

Пархоменко Г.А. – аспіранка Київського національного університету культури і мистецтв.

Плахотнюк В.Г. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Салдан С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. І.Я. Франка.

Свірідовська В.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського.

Сідлецька Т.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Вінницького технічного університету.

Сокіл Т.Г. – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України.

Соланський С.С. – старший викладач, здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, лауреат Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів.

Стебельська О. – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Стріхар О.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського.

Сьомкін В.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри інформаційного та виставкового бізнесу Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Титенко О.П. – асистент органіста Національного Будинку органної та камерної музики України, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ущук Я.З. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Ферендович М.В. – асистент-стажист кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Чернецька С.Ю. – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Черній А.А. – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Шеломанова-Булавка Ю.М. – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Ян І.М. – викладач Херсонського державного університету.

Ясінський М.М. – співробітник Рівненської МАН, здобувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

ЗМІСТ

В.Г. Виткалов. Мистецький розвиток України в науковому вимірі в історичній ретроспективі	3
---	---

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

Р.Д. Михайлова. Михалківський скарб як культурно-мистецька пам'ятка доби раннього заліза	7
О.І. Стріхар. Музична освіта періоду українського бароко	10
Т.І. Сідлецька. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні	14
О.М. Ізваріна. Кріпацькі театри в маєтковому побуті як складова формування українського оперного мистецтва середини XVIII – середини XIX ст.	19
О.В. Двойнінова. Особливості дерев'яної церковної архітектури Волині XVIII століття	23
В.Г. Плахотнюк. Музична поп-культура України в контексті художніх практик постмодернізму	27
І.М. Ян. Трансформаційні процеси у музичному мистецтві Харкова кінця XIX – першої половини 20-х років XX століття	31
М.В. Ферендович. Виконавська діяльність чоловічих співочих товариств Львова 1900-1939 років	36
О.Г. Легкун. Музична культура південно-західної Волині кінця XIX – першої третини XX століття у контексті регіональних досліджень: джерелознавчий аспект	45
Л.М. Свірідовська. Еволюція жанрів фортепіанної музики кінця XIX – початку XX ст.	50
Л.А. Черній. Реформа Краківської академії мистецтв на зламі XIX-XX століть та її вплив на генезу українського малярства	54
С.В. Бєдакова. Творчість українських композиторів Галичини «Празького періоду»	59
Р.А. Варнава. Епістолярна спадщина В.Барвінського у світлі психолого-вікових аспектів особистості	63
М.М. Ясінський. Етнічно-мистецькі клуби Галичини кінця XIX – початку XX ст.	69
Н.І. Кушлик. Риси галицького музичного бідермаєра в світських композиціях о. П.Бажанського	77
Г.Д. Борейко. Творчість корифеїв у постановках Рівненського обласного музично-драматичного театру повоєнного періоду	83
М.О. Дресвяннікова. Тенденції розвитку народної картини в сучасному українському «наївному» мистецтві	87
Н.В. Негода. Українське contemporary art на шляху самовизначення	90
С.Ю. Чернецька. Українська культурно-мистецька спадщина в умовах глобалізаційних викликів	95
О.Стебельська. Аматорське музичне мистецтво Тернопільщини кінця XX – початку XXI століття в контексті культурно-історичного процесу	101
Л.М. Дерман. Філософсько-світоглядні проблеми сучасного етапу НТР у контексті діяльності дизайнерів одягу XX-XXI століття	105
С.О. Салдан. Музичне мистецтво в системі філософських ідей А.Шопенгауєра та Р.Штайнера	111
В.В. Сьомкін. Проблеми актуалізації екодизайну як пряму дизайн-діяльності	115
О.Грантовська. Риси античного стилю в сучасній українській моді	119

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Д.П. Титенко. Формування європейських клавірових темперацій XVIII ст.	125
С.С. Соланський. Виконавська рецепція клавірних творів Й.С. Баха	

у Львівській фортепіанній школі	130
О.Б. Величко. Історичні рефлексії «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» (versuche grundlische violinschule auspurg: gedruck bei johan jacob lotter, 1756. – 264 s.)	
Леопольда Моцарта як джерело формування ерудиції музиканта-виконавця	135
О.Є. Гнатишин. До питання про науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології в світлі розвитку національного музикознавства	139
Т.В. Зінська. Особливості функціонування музичного виконавства в соціокультурному просторі України	146
С.В. Оборська. Синтез мистецтв у національних напрямках модерну	152
Г.А. Пархоменко. Мистецьке коло іспано-каталонського модерну	157
І.Ф. Андропова. Художній образ: естетичне ставлення до реальності	162
О.М. Гончарук. Свято, гра, видовище в контексті естрадного синтезу мистецтв	168
Н.М. Кречко. Хорова культура України у системі культурологічних та музикологічних досліджень	173
Г.І. Вахрамєєва. Особливості семантики орнаментальних мотивів в оздобленні народних сорочок	179
В.В. Лучанська. Динаміка цінностей і проблеми взаємовідношення людини і природи	184
Я.З. Уциук. Театр та танець як соціокультурні й мистецькі явища	192
І.М. Локишук. Художні тканини Рівненського Полісся кінця ХІХ-ХХІ століття: питання історіографії	196
Я.В. Бондарчук. Аналог другої пол. ХVІІ – поч. ХVІІІ століття із житієм св. Миколая з фондів державного історико-культурного заповідника м. Острога	200
Ю.М. Шеломанова-Булавка. Типологічна характеристика традиційних дерев'яних храмів Волині	209
О.П. Берлач. Архітектурно-типологічні основи розвитку фортифікаційних споруд на теренах Волині	216
С.Г. Лазарєв. Специфіка музичної творчості в умовах масової культури	220
Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ	
Т.Г. Сокіл. Образ державного правителя в сучасній театральній інтерпретації	225
С.В. Виткалов. Фотомистецтво Західної України і Олександр Харват (спроба мистецького портрету)	229
Відомості про авторів	233