

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Рівненський державний гуманітарний університет

# **УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА:**

***минуле, сучасне,  
шляхи розвитку***

**Збірник наукових праць**

*Наукові записки  
Рівненського державного гуманітарного університету*

**Випуск 17  
У 2-х т. Том I**

*Засновано у 2000 році*

Рівне – 2011

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. 17. – Рівне: РДГУ, 2011. – Т. 1. – 319 с.

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

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

#### Редакційна колегія:

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

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

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 5 від 30 грудня 2011 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, 2011

УДК (7.008)(477)

*В.Г. Виткалов*

## РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Національно-культурні процеси, не зважаючи на складні соціально-економічні та політичні колізії, що виникли і продовжують розгортатися в українській державі, й надалі стимулюють, попри всю складність буття, науковий пошук, розробку культурно-мистецької проблематики, відкриваючи призабуті сторінки вітчизняної історії, або питання, що не ставали предметом наукового пошуку у попередню добу. Свідченням чого є й постійні науково-практичні конференції, що проводяться майже 10 років поспіль кафедрою культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Випуск 17 наукових записок РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» продовжує попередню практику щодо репрезентації наукового пошуку дослідників ВНЗ стосовно культурно-мистецьких процесів сучасної України і містить матеріали, частково оприлюднені на VII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі», проведеної в листопаді 2011 року на базі кафедри культурології РДГУ.

Збірник (вип. 17) традиційно складається з двох томів, в першому з яких подано переважно мистецтвознавчі розвідки, а в другому – культурологічні.

Три розділи цього збірника (т. 1) акцентують увагу на питаннях історико-мистецької спадщини України, теоретико-методологічних проблемах мистецтвознавства у широкому діапазоні його виявів та розділу повідомлень, рецензій і інформацій. Єдиною відмінністю цього випуску від інших є значно збільшений обсяг матеріалу кожного тому випуску, обумовлений значною кількістю учасників науково-практичної конференції та, ймовірно, зростанням інтересу до проблем вивчення національно-культурної спадщини держави.

Отже, перший розділ «**Історико-культурна спадщина України**» об'єднує низку (24 статті) наукових розвідок із широким сальдо проблематики, при розміщенні яких ми намагалися дотримуватися певної хронології: від дослідження мистецьких проблем доби палеоліту і більш пізніх етапів соціокультурного розвитку (О.Куліш, І.Бондаренко, Р.Михайлова та ін.) до сьогодення.

Вміщено тут й результати наукового пошуку, автори якого акцентують увагу на проблематиці вітчизняного ткацтва, його витоках, формах оздоблення українського вбрання, його побутування в сучасних умовах (О.Мойсюк, І.Локшук); еволюції українського костюму (Л.Дерман).

Художнє оздоблення, але вже іншого культурного продукту – книги, стає предметом наукової розвідки О.Сопко, яка аналізує рукописну спадщину художника-переписувача Івана Югасевича Склярського (1741-1814 рр.) – найбільш помітної постаті в історії друкарства Закарпаття. Автором аналізується два творчі періоди художника – «прикарський» і «невицький», кожен з яких має свої відмінності у творчому почерку митця, обумовлений впливами творчого середовища, еволюцією поглядів тощо.

Традиційно об'ємним є матеріал з історії музичного виконавства, що охоплює питання розвитку аматорства (Г.Борейко, Т.Забута, О.Стебельська) в усіх його виявах, та професійного мистецтва.

Частина розвідок розділу включає матеріал з аналізу діяльності мистецьких колективів Харкова у добу реалізації політики українізації; досліджується зміст і напрями гастрольної, музично-просвітницької діяльності, проблематика репертуару музично-виконавських колективів, роль Російського музичного товариства у налагодженні нових форм роботи на Слобожанщині, спрямованих на піднесення культурного рівня населення у

першому десятилітті ХХ століття, розширення творчих контактів України із мистецьким світом (І.Ян).

Не спадає увага й до вивчення проблем розвитку українських театрів доби хрущовської «відлиги» (Н.Комар), що принесла певні послаблення ідеологічного тиску і спонукала митців до чергових спроб експериментальної діяльності. Саме тоді на театральних сценах починається поглиблене вивчення і сценічне тлумачення класичного репертуару; змінено порядок фінансування театральної сфери, здійснено низку організаційних кроків у культурному просторі республіки тощо. Тож театрознавчий погляд на відомі проблеми – це теж спроба заповнити ще одну маловивчену сторінку української культури.

Більш широкий кут бачення проблеми – становлення та розвиток музичного життя Одеси на достатньо великому історичному відтинку часу подано в статті А.Кравченка.

Цю проблематику продовжують розвідки, в яких здійснено спробу осмислення сучасного культурно-мистецького простору, широти його проблем, суперечностей, появу і ствердження нових форм мистецького виявлення художника. Йдеться про специфіку організації фестивального руху в регіонах, його культурному ефекті, результатах впливу на переважно сільське населення. Аналізуються найбільш помітні на культурній мапі України фестивальні заходи (С.Виткалов).

У цьому ряду цікавими є й роздуми про специфіку втілення вітчизняної класики, зокрема творів М.Старицького на рівненській сцені (Т.Сокіл), тенденції розвитку церковного хорового виконавства Волині, зосереджуючись на художніх здобутках відомих колективів (хору «Оранта» та хору Луцького костелу св. Петра і Павла «Волинські дзвони») (О.Марач); проблему авторської ідентифікації в живописних автопортретах сучасного мистецтва Харкова (А.Кривенцова).

Загалом розділ дає досить широку картину історико-мистецького поступу України.

**«Теоретико-методологічні проблеми мистецтвознавства»** – другий розділ збірника (29 статей). Він також охоплює широке коло питань, серед яких домінує музикознавчий дискурс.

Відзначимо у цьому зв'язку наукову розвідку О.Ізваріної, спрямовану на історичний екскурс стосовно вивчення української музично-критичної думки початку ХХ століття, виявлену в контексті публіцистичної діяльності Б.Підгорецького, В.Сокальського, Б.Яновського та К.Стеценка, тематичний зміст інформаційних повідомлень яких дає можливість відтворити аспекти пропаганди національної музики, питання становлення українського оперного мистецтва з його численними здобутками і втратами, а також намагання названих вище авторів поставити вітчизняний музичний доробок у загальноєвропейський контекст. Сюди ж віднесемо й дослідження З.Ластовецької-Соланської, мета наукового пошуку якої – виявлення особливостей формування музичної соціології як науки в Україні. Проблеми, що виникають на цьому шляху (кадрова, слабе теоретико-методологічне підґрунтя у становленні цієї сфери, недостатнє просування даних соціологічних досліджень та їх інтерпретація в сучасному художньому просторі республіки тощо) – складає основний зміст розвідки.

Виокремимо й дослідження В.Джур, мета якого – виявлення сутності поняття «релігійне мистецтво», критерії його визначення, особливості впливу теології на мистецтво, їх контакт і взаємодія, в результаті якої й виникає зазначений вище культурний феномен.

Важливою складовою широкого спектру виявів музичного мистецтва є питання строю, інтонування, адже самі ці чинники забезпечують, поряд з інтерпретацією, будь-якому музичному твору його професійне звучання, демонструють професіоналізм диригента чи окремого виконавця, якщо йдеться про індивідуальні вияви виконавської практики. Простежує еволюцію теорії інтонування, що екстраполюється на хорове виконавство дослідниця Ірина Бермес.

У цьому ж контексті розглядається й сутність імпровізації у сучасній диригентсько-хоровій діяльності (Т.Корнішева).



Народне мистецтво та його традиційна форма – фольклор, в усі часи були важливим джерелом натхнення для композиторів. Актуальною ця теза залишається й для сучасної України. Адже фольклор завжди живив професійну творчість, давав нові образи як у вокально-хорових, хореографічних, так і у симфонічних проявах.

Однією із таких спроб щодо переосмислення народного мелосу у творчості відомого українського композитора Левка Колодуба (на підставі аналізу Першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці») і намагається здійснити Л.Макаренко. Синтез професійної і народної музики, трансформація фольклору та принципи його використання – основний зміст статті зазначеного вище автора.

У статті І.Клименко «Метод макрокартографування у східнослов'янській мелоареалогії» аргументовано доводиться необхідність повернення до макромелоареологічних досліджень музичних традицій східних слов'ян (тенденції 1970-1980-х рр.) відтворювати мелоареали в макромасштабах регіонів або країн) на новому методологічному рівні.

Оригінальною у другому розділі збірника є, на нашу думку, стаття Світлани Салдан стосовно виявлення генези музичного мистецтва в контексті антропософської науки Р.Штайнера, в якій акцентується увага на зв'язку між духовним і фізичним світом людини, в якому музичне мистецтво виконує провідну роль.

Наступний блок матеріалів формують знову ж таки розвідки представників музикознавчої думки, що досліджують питання народно-інструментального виконавства починаючи від огляду заявленої проблематики в світлі наукових студій і завершуючи прикладним аспектом вивчення цієї проблеми, зокрема мистецької інтерпретації окремих композицій (Л.Пасічняк, С.Маловічко, В.Шафета, А.Душний, В.Дутчак, Ю.Кундіс, А.Нижник).

Декілька статей збірника присвячено аналізу творчості окремих українських митців, творчість яких припадає на різні галузі художнього виявлення та історичні періоди. Йдеться, зокрема, про спадщину В.Власова (Ю.Чумак) та В.Косенка (Л.Свірідовська). Однак, якщо Л.Свірідовська намагається аналізувати стилістико-формотворчі особливості фортепіанної музики В.Косенка, колоритну й емоційно насажену гармонічну мову, активний характеристичний ритм, широку палітру динамічних фарб його творів, то розвідка іншого дослідника спрямована на виявлення взаємозумовленості специфічних ознак індивідуального авторського стилю та його еволюційного процесу, характеру та напрямів діяльності композитора; проаналізовано спрямованість творчого процесу, його мистецький, технічно-виразовий та змістовий аспекти. Утім, об'єднує цих дослідників бажання відтворити мистецький стиль, роль у культурному просторі обраних для розгляду художників.

Не оминаються дослідниками й інші проблеми сучасного культурно-мистецького простору: інструментальне (кларнетне) виконавство, зокрема особливості фонічних ознак кларнету в українській фольклорній традиції народних різновидів ансамблів і соціальні функції за його участю та їх проекція на інші форми сучасного побутування (М.Тиновський), ментальні характеристики українців, відтворені засобами оперного мистецтва (В.Драганчук), мистецьке оздоблення оборонної архітектури окремих регіонів України в історичній ретроспективі (О.Берлач), дизайн природного середовища тощо.

Третій розділ «**Рецензії, повідомлення, інформації**» вміщує «творчі портрети» діячів культури, що залишили помітний слід в історії краю.

Йдеться, насамперед, про творчість художника Георгія Петровича Косміади (Костюк Л.К.), відомого педагога, мистецька спадщина якого нараховує понад 5000 художніх полотен, зосереджених у різних приватних зібраннях Європи. Частина цього спадку зусиллями дочки митця, Надії Саннов-Косміади, сьогодні повертається на Рівненщину, як і розпочинається ґрунтовне вивчення його спадщини. У даній розвідці подано нові матеріали, віднайдені у сімейному архіві художника.

У цьому ж ряду дещо особібно стоїть ще одна постать місцевого митця – першого Голови Рівненського обласного відділення Національної спілки художників України – Костянтина Марковича Литвина, інформація про якого вперше у такому обсязі (включаючи повний каталог його творів, дані про всі його експонування, місцезнаходження картин тощо), підготовлена за матеріалами родинного архіву, подається до уваги читача (Виткалов В.Г., Виткалов С.В.).

Завершує цей розділ збірника матеріал про одну із продовжувачів справи поширення бандурного виконавства в волинському краї – Галини Топоровської, учениці засновника цього виду музикування на Рівненщині А.Грицяя, творчий універсалізм якої висвітлюється крізь призму виконавської, концертної та педагогічної діяльності й композиторського доробку (Бобечко О.Ю.).

Матеріали цього збірника вирізняє також достатньо професійно використаний науковий апарат, широке застосування джерельної бази, її належна інтерпретація тощо, що робить ці розвідки фаховими, забезпечує їх достатнє професійне реноме.

### Резюме

Аналізується тематичний зміст наукових записок Рівненського державного гуманітарного університету, випуск 17 том 1.

**Ключові слова:** науковий пошук, регіональна-культурна мистецька практика, Рівненщина.

### Summary

#### **Regional-artistic cultural practice as research object**

Thematic maintenance of scientific messages of the Rivne state humanitarian university is analyzed producing a 17 volume 1.

**Key words:** scientific search, regional-cultural artistic practice, Rivne area.

### Аннотация

Анализируется тематическое содержание научных записок Ровенского государственного гуманитарного университета, выпуск 17 том 1.

**Ключевые слова:** научный поиск, регионально-культурная художественная практика, Ровенщина.

УДК 7.031.1

*О.А. Куліш*

## СМИСЛОВІ АСПЕКТИ ФАНТАСТИЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ У ПЕРВІСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Первісна міфологія була тією елементарною системою знань про світ, що знаходила своєрідне ілюстрування та емоційно-образне осмислення в мистецтві кам'яної доби. Образотворче представлення і міфологічний образ у первісному мистецтві пов'язані один з одним тому, що прадавній митець творив їх за синкретичною уявою, в якій були злиті емоційні, етичні, ілюзорні та естетичні сторони пізнання світу, що відбувалося у вимірі колективного предметно-чуттєвого бачення об'єктивної дійсності і табуованого соціального буття. А це значить – міфологічний образ, в художньому освоєнні дійсності, показує нам «інший» світ ідеології первісних часів як сукупності суспільних, зокрема, релігійних поглядів на перебіг подій і явищ буття, навіть якщо ці релігійні погляди не виходили за межі магічної уяви. Естетична фантазія як явище первинного порядку у становленні міфологічного простору уявлень і художньо-образному упредметненню їх в мистецтві, зобов'язана своєю появою соціокультурному розвитку, що поетапно розгортався у первісному суспільстві. Відтак, мета дослідження полягає у доборі тих екзистенційних орієнтирів, з їх розкриттям в аспектах культури, що призвели до створення фантастичних зображень у первісному мистецтві.

Виклад основного матеріалу щодо смислових аспектів фантастичних зображень у первісній образотворчій діяльності почнемо з позиції О.Окладнікова. Він вважав привабливо простим вирішення питання про зміст зоо-антропоморфних зображень як мисливського маскування і називав їх дивними «абсурдними» фігурами, в яких людські риси умисно спотворюються в площину звіриної зовнішності, що не можна пояснити недосвідченістю художника, тому що сусідні малюнки звірів виконані майстерно, з повним знанням справи [10; 80-82]. На думку вченого, «загадкові монстри» палеолітичних малюнків являють собою не просто замаскованих реальних людей, а міфічних істот змішаної природи [10; 82]. Більше того, згідно гендерному розподілу трудових обов'язків у первісній общині, культові жіночі статуетки, вирізані з кістки чи каменю та знайдені на стоянках, були ділом рук самих жінок – охоронниць домашнього вогнища, а от настінні розписи в глибині печер, ймовірно, були ділом чоловіків, що створювали їх за сюжетом звіра, магічного полювання і мисливських дуків змішаної напівзвіриної-напівлюдської природи [10; 80].

Про вірування у «духів, пов'язаних із полюванням» народів Північної Азії описується в багатьох дослідженнях, де йдеться про зооморфних «хазяїв» [13; 239]. Ці, так звані, «хазяї» – по суті духи, що посилають мисливцю дичину на полюванні, вони «хазяї» окремих місцевостей і стихій, окремих порід тварин і належать до тієї стадії анімістичних уявлень, що пов'язана з промисловим культом [13; 238-240]. Дослідник племен Південної Америки Кох-Грюнберг зазначає, що під час здійснення церемоніальних танців, замаскованими під тварин людьми, кожен танцюрист і для себе, і для інших учасників церемонії ототожнюється з істотою, яку він представляє. Таємнича сила, що перебуває в масці, переходить на танцюриста, роблячи з нього могутнього демона, і що особливо: «за посередництва цієї пантоміми вдається магічним шляхом підкорити владі людини демонів рослинності, тваринних видів, що грали роль у церемонії, а також демонів полювання і рибного ловлення» [8; 467]. Примітно також, що Г.Обермайер для зображень палеолітичного мистецтва, а саме, для антропоморфних фігур наділених явними зооморфними рисами, знаходить подібне за смислом тлумачення як «замасковані» силуети міфічних істот, або «демонів» [11; 27]. Звідси виходить, що пояснення зоо-антропоморфних зображень із перевагою тваринних ознак у палеолітичному мистецтві отримує такі концепти – мисливські духи і демони полювання.

Схоже на те, що мова тут йде про одне і те ж, тобто анімістичний елемент вірування, який можливий лише в комплексі пережиткового тотемізму періоду розпаду общинно-родового устрою.

Принагідно буде звернутися до позиції Л.Леві-Брюля стосовно того, що грецька і латинська міфологія привчили нас з дитинства населяти природу другорядними демонами і божествами, але було б помилкою вважати це універсальною формою, обов'язковою для певних містичних уявлень у всіх суспільствах [8; 453]. У тотемістичній системі динамічним ядром, що давало поштовх для розвитку уявлень про метаморфози тваринного і людського, була віра не в душу, а в силу, що міститься в кожній живій тварі (звірові, птахові, плазуні ...) і в силу природних стихій, до середовища яких належать різноманітні види тварин.

Саме початки життя і сили, розповсюджені довкола – ось ті уявлення, які зафіксовані в архаїчних суспільствах, як-от у бафіотів на західному узбережжі Африки, у туземців острова Борнео (Малайзія), у індіців Північної Америки [8; 84-85]. А.Крейт допускає, всупереч традиційному анімізму, що мислення первісних людей представляє спершу континуум містичних сил, безперервний життєвий початок, а душі, духи виявляються лише другорядним явищем [8; 86]. Дослідниця племен Північної Америки А.Флетчер відзначала, що індіці розглядають всі предмети і явища як просякнуті загальним життям, що безперервне і схоже на ту вольову силу, яку вони усвідомлюють у самих собі [8; 85]. Таємничу силу в усьому вони називали ваканда; за допомогою даної сили всі речі пов'язані між собою і з людиною [8; 85-86]. У меланезійців і полінезійців магічна безособова сила, що пробуває в речах, отримала назву мана, у австралійських арунта – арункульта, у племен островів Торресова проливу – зого, у пігмеїв – мегбе [12; 410].

М.Еліаде відкидає ідею безособовості священної сили-мана, тому що саме поняття безособовості, на його думку, не мало сенсу в давній духовності [4; 220]. Повністю дотримуючись анімістичної теорії Тайлора, М.Еліаде вважає, що хоча «мана може пронизувати будь-який предмет і будь-яку дію, але магічно-релігійна сила, яку він символізує, походить із різних джерел: душі померлих, духи природи, боги» [4; 220]. Однак цей перелік «різних джерел» вже має на увазі порівняно розвинуті релігійні уявлення, скажімо на рівні неоліту, в архаїчних суспільствах. Тоді як ми намагаємося, за допомогою палеонтологічного підходу, з'ясувати екзистенційні орієнтири, за якими створювалися фантастичні зображення в мистецтві епохи верхнього палеоліту.

Отже, первісний світогляд об'єднує в собі співпричетність всього живого і навіть не оживотвореного з всюдисущими силами. Відтак, маска – предмет зроблений людськими руками, сприймалась в уяві первісних людей як втілення частки містичної сили, що співвідноситься з тваринним початком, тому що матеріалом для виготовлення маски слугувала голова з рогами або пір'я впольованої тварини чи птаха. Вдягаючи на себе шкуру тварини разом з маскою, для здійснення магічного обряду, первісна людина, таким чином, прилучалася до природних якостей, якими наділена тварина.

У Тейжа (Франція) був відкритий у 1908 р. так званий «жезл» – ріг оленя з гравірованими зображеннями трьох вертикальних силуетів «людей-сарн» (або ще «дияволенят») на напівзігнутих людських ніжках із кошлатими звірячими тулубами і козячими головами з кривими ріжками [10; 82]. С.Рейнак на основі зображень жезла із Тейжа висловив думку, що як ці, так і інші замасковані істоти в палеолітичному мистецтві є «ратапа», тобто «дитячими зародками» в тваринному і рослинному вигляді, плодотворна роль яких відома в тотемістичних віруваннях австралійців [1; 94]. Вірогідно, воно так і є у варіанті наскельного гравірування зоо-антропоморфної істоти з печери Комбарель, тобто відповідає ідеї про «дитячі зародки» в тваринному вигляді [1, Табл. XXVII, рис. 8]. В даному випадку зображено вертикально поставлену істоту з головою коня чи північного оленя без рогів, шия істоти підтримується двома прямими ногами; примітно, що французькі вчені бачать у цьому зображенні із Комбарель аналогію «дияволенят» із Тейжа [1; 205].

Зауважимо, якщо мова йде про іконічне представлення дитячих зародків, то

необов'язково шукати серед екземплярів палеолітичного мистецтва такі, як ми знаємо з анатомії, малюнки скрючених фігурок, адже йдеться про міфічні уявлення в системі тотемістичних вірувань первісних людей, і ця система включала в себе уявлення про тотемістичних предків змішаної людської і тваринної природи. Тому, палеолітичним зображенням дитячих зародків, на нашу думку, мають бути властиві найбільш характерні ознаки, як у «людей-сарн» із Тейжа: окрім загальної фантастичності вигляду, їх відрізняє відсутність статевих ознак і безрукість, але обов'язкова наявність ніг. Це значить, що у первісного соціуму існували уявлення про початки життя – зародки, які приходять із міфічного світу у світ емпіричний та вселяються в утробу тваринних самок і земних жінок. Ось, наприклад, древні африканці вірили, що виходять із міфічного світу в момент народження і повертаються туди в момент смерті [6; 281]. Поза тим, із даних етнографії стосовно австралійської автохтонної культури, нам відомі уявлення аборигенів щодо самочинності дитячих зародків.

Сама по собі тема дитинчати (тваринного чи людського) пов'язується з ідеєю плодючості у природі та ідеєю круговерті часу, який віддавна спостерігався людьми за ритмом фаз Місяця. В 60-ті роки ХХ століття різними шляхами до виявлення і доказів графічної фіксації календарних спостережень за Місяцем у палеоліті одночасно прийшли американський вчений А.Маршак і російський – Б.Фролов [14; 81]. Зокрема, Б.Фролов, аналізуючи схему побудови візерунків на браслетах із Мізинської палеолітичної стоянки, з'ясував те, що за орнаментальним календарем Мізіна можна отримати лічбу строків вагітності у жінок і самок биків, тому що вони відповідали 10 місячним місяцям, а також величину – рік і 2 роки, що відповідало циклу репродукції коня і мамонта [14; 90-91]. Причому, за археологічними даними, на биків, коней і мамонтів у Мізині припадає майже третина всього фауністичного комплексу [14; 91]. Таким чином, у календарних композиціях орнаменту палеоліту процеси відтворення в людських колективах і в світі тварин, на думку Б.Фролова, виступають двома сторонами єдиного руху часу [14; 91].

Відтак, дитячі зародки, що приходять з інобуття, як об'єкти культурної свідомості і міфічного осмислення, цілком відповідали уявленням циклічності у природі і життєвому устрою первіснообщинного суспільства, в якому повсякчас відбувалися (як це відомо за етнографічними даними) чергування сезонів полювання зі строгою регламентацією статевої поведінки і, навпаки, періоди общинних свят, коли статева табуація відмінялася заради поповнення плодючості у тваринному світі і людській мисливській спільноті.

Щодо прикладу у мистецтві верхнього палеоліту на території України то, на нашу думку, припущенню С.Рейнака про «дитячі зародки» або «ратапа» відповідає знахідка зі стоянки Молодова V (Чернівецька обл.). Тут гравюра на розі оленя («жезлі») відтворює антропоморфне зображення з круглою головою, що має великі очі, короткий тулуб і вцілілу праву ногу [1, табл. XXVII, рис. 8]. Звісно, стосовно зображення істоти із Молодова V, не можна стверджувати про її зооморфність, бо немає прямих тваринних ознак, але можна сказати, що ця істота фантастична, тому що в неї відсутні руки.

Профільне гравіроване зображення із печери Альтаміра (Іспанія) наділене такою ж іконічною будовою: голова, тулуб без рук і без ознак статі, нероздвоєні ноги [1, табл. XXVI, рис. 9]. І якщо спільною ознакою для трьох, вище описаних, «людей-сарн» із Тейжа і безрогої фігурки із Комбарель є їхні звірині голови, то для гравірованих зображень із Молодова V і Альтаміра спільним є їхня антропоморфність, тобто в цих прикладах ми спостерігаємо образотворчу подачу ідеї про дитячі зародки тварин і людей в палеолітичному мистецтві Європи.

Доречно навести точку зору Б.Фролова про те, що в первісному суспільстві щоденна практика мисливських общин доводила детальні аналогії поміж анатоми-фізіологічною будовою людини і тварин аж до ембріонів, що сприяло розвитку акушерства в ряду перших медичних спеціальностей [14; 117]. За таких обставин увагу людей не міг не захоплювати феномен подібності на ранніх стадіях зародків тварин і людей, потім повторення людським

зародком довгого шляху еволюції, що відокремила людину від тварин [14; 117].

Таким чином, у мистецтві верхнього палеоліту фантастичне утрирування образів тваринних і людських дитячих зародків, вірогідно, мало за мету бути сполучною ланкою між звіроподібними тотемістичними предками із міфічного часу і представниками первісної общини емпіричного часу.

Древні зображення невизначених істот, на думку З.Абрамової, не можуть пояснюватися одним лише маскуванням, бо навіть за етнографічними даними, для вдалого полювання звірячі маски повинні точно вказувати, який вид тварини мається на увазі [1; 101]. Але такої визначеності в палеолітичному мистецтві немає – «голови антропоморфних істот, як правило, фантастичні, еклектичні», в таких випадках показані саме ті образи, що являють собою міфічних істот [1; 101]. Відтак, інша точка зору на висвітлення уявлень первісного соціуму, за якими створювались фантастичні наочні образи у палеолітичному мистецтві полягає у наступному. З.Абрамова вважає, що зображення міфічних істот, в яких представлені особливості різних тварин, свідчить лише про розвиток тотемістичних уявлень у верхньому палеоліті, але не про їх остаточне становлення [1; 103]. Така позиція кардинально відрізняється від концепції Ю.Семенова, за якою тотемізм почав формуватися ще в епоху середнього палеоліту в середовищі неандертальців і дав поштовх до появи та закріпленню екзогамних правил поведінки у родовій комуні [12; 511]. Звісно, твердження про те, що тотемістичні уявлення отримали розвиток лише наприкінці давньокам'яного віку, відрізняється від концепцій багатьох дослідників первісної культури, але воно існує. Прогалину у древніх віруваннях до становлення тотемізму заповнює зоолатрія – поклоніння тваринам. Це аргументує Богораз-Тан: «...періоду виокремлення особливо вшанованого звіра чи птаха передував час «масової зоолатрії» [15; 56].

З.Абрамова разом із Л.Штернбергом дотримуються тієї точки зору, що теротеїзм і культ природи у первісній родовій організації виникли раніше за тотемізм [1; 103]. «Теротеїзм, або культ тварин, розуміємо як поклоніння тваринам, що значно перевершували первісну людину своїми природними якостями. Тотемізм передбачає поклоніння лише одному якому-небудь виду тварин ... У верхньому палеоліті ми не бачимо переваги однієї якої-небудь породи тварин, у той час ще не був виділений чітко оформлений звір-тотем, принаймні, у нас немає даних говорити про це» [1; 103].

У свою чергу М.Хлобистіна також вважає, що численні зображення представників фауни у печерному живописі Франко-Кантабрійської зони і сюжети гравірування по кості відображають зародження тотемістичних уявлень [15; 51]. У верхньому палеоліті в міфології і навіяним нею образотворчому мистецтві існували усюди проникаючі образи, серед яких був збірний образ культурного героя-предка, діяльність якого символізувала творчий потенціал колективу [15; 51]. Ця міфічна істота виступала у зооморфному чи орнітоморфному вигляді, адже первісні люди, що перебували в органічному зв'язку з природою, не могли уявляти і бачити своїх предків по-іншому [15; 51]. Поза тим, за припущенням М.Хлобистіної, найдавнішою структурною рисою образу культурного героя-предка була його первісна множинність [15; 51-52]. Тому спадає на думку зауваження Б.Фролова, що при створенні образу предка у палеолітичному мистецтві його наділяли рисами багатьох тварин, а не однієї, як у класичному тотемізмі [14; 117]. Якщо розуміти під рисами тварин їхні і фізіологічні, і поведінкові якості, то палеолітичне зображення міфічного образу предка з численними атрибутами тварин певним чином пов'язується із зоолатрією або теротеїстичними уявленнями первісного соціуму, адже образ предка наділяється різними характеристиками пошанованих чи священних тварин. У цьому сенсі конструктивним прикладом буде відоме зображення «рогатого чаклуна» з печери Труа Фрер (Франція). До складу даного еклектичного образу з горизонтально розташованим, як у звіра, тулубом входять: людські ноги зі ступнями з пальцями; позаду видно пишній, як в лисиці, хвіст; чоловічий знак статі не відповідний ні людині, ні відомим тваринам; передні звірині лапи замість рук; на голові височіють величезні, гіллясті роги на взірць оленячих, із боків

тирчать звірячі вуха, як у тура (по А.Брейлю); личина цієї істоти має бороду і певні совині ознаки – ніс подібний до пташиного дзьобу, круглі, як у нічного птаха очі [10; 80-81]; [5; 351]; [14, рис. 14].

Еклектичні образи тварин без людських ознак також неодноразово зустрічаються в печерному мистецтві верхнього палеоліту. Приміром, гібридне зображення з печери Ляско (Франція) тварини схожої на могутнього тура, проте з дуже довгими прямими рогами, кучим хвостом і плямистим забарвленням тулуба, як у малого оленятка [5; рис. 581]. Також вирізняються фантастичністю зображення істот з мінімальними людськими ознаками, проте з виразними рисами земноводних і пташиними рисами у наскельному мистецтві з печери Альтаміра, Лос Казарес, Хорнос де ла Пенья (Іспанія) [1, табл. XXVI]. Все це недвозначно вказує на множинність древнього міфічного образу предка, який поступово формувався на ґрунті теротеїстичних уявлень, що хоча і в меншій мірі (локально, у виді забобону), але могли існувати у первісній культурі паралельно з тотемізмом.

Локалізація зображень фантастичних істот з еклектичними рисами у глибині печер Франко-Кантабрії наводить на думку про їх езотеричний зміст, що стосувався певних статево-вікових обрядів посвячення. Адже, як зазначається в етнографічних джерелах, обряди посвячення – ініціації – складають одну з найбільш характерних рис суспільного побуту племен, які зберегли общинно-родовий устрій [13; 208]. Ймовірність проведення у пізньому палеоліті міжобщинних свят, підтверджується рядом знахідок різноманітних прикладів зображення людей, тварин, знаків, відбитків рук у печерному мистецтві Західної Європи, а саме, як засвідчує Л.Яковлева, місцями проведення міжобщинних свят вважають ряд відомих печер та гротів, розташованих у Піренеях та Перігорі, проте на рівнинних просторах Східної та Центральної Європи місцями міжобщинних свят могли бути такі великі поселення, як Дольні-Вестоніці, Павлів у Чехії, Костенки I у Росії, де знайдено значну кількість художніх виробів та численні прикраси [16; 75]. Звісно, в період міжобщинних свят, як відомо з даних етнографії, у мисливських суспільствах проводився обряд посвячення молодого покоління, що у своїй кульмінації – розповіді езотеричного міфу для новонавернених юнаків – мав практичне застосування – потужний культурно-виховний вплив гносеологічного характеру (тобто, через пізнання потаємного змісту міфів).

За спостереженнями дослідників щодо народностей ранньоплемінної організації (автохтонними племенами Австралії, Африки, остров'янами Торресева проливу і Нової Гвінеї) у всіх їхніх культових міфах простежується манія залякування людей злим чудовиськом або якоюсь жахливою силою, персоніфікованою у фантастичну істоту. Ця фантастична істота – засновник і покровитель обрядів посвячення в аксіологічному аспекті має екзотеричну та езотеричну сторони міфологічно-релігійного розуміння. Екзотерична сторона полягає в тому, що саме «непосвячені» у чоловічу групу проходження обряду – жінки і діти вірять у певну злу істоту, на рахунок якої незліченна кількість людських жертв [13; 212-213].

О.Лосєв виокремлює із класичної грецької міфології категорію міфологічних образів чудовиськ, потвор і дає їм назву «тератоморфні» [13; 535]. Звідси, С.Токарев міфи про чудовиська у віруваннях і фольклорі різних народів називає «тератологічними» міфами [13; 535]. Вірогідно, наведені нами приклади зображення фантастичних істот у печерному мистецтві пізнього палеоліту («рогатий чаклун» із Труа Фрер, гібридний тур з Ляско) були своєрідним відбитком міфологічних уявлень про покровителя обрядів посвячення – тератоморфного предка.

У первісному мистецтві на території України, серед петрогліфів Кам'яної Могили, аналогом фантастичного зображення пізньопалеолітичного часу, що відповідає, на нашу думку, мотиву тератологічного міфу є гравірований малюнок Чаклуна на стелі однойменної печери [9; рис. 51/3]. Тут представлено сидячу чоловічу фігуру з хвостом, так званого Чаклуна, усередині великої зооморфної істоти. Причому В.Даниленко зазначає: «...звіроподібна оправа Чаклуна – явище найменш ясне. Пошуки більш-менш вірогідних

аналогій в тваринному світі не привели нас до розв'язання питання. Морда створіння при найближчому розгляді не належить копитному звіру, бо має закінчення на зразок дзьоба» [3, 137]. В об'єкті даної фантастичної істоти антропоморфна фігура є його нижньою частиною, а саме, лінія спини зооморфної істоти є продовженням лінії спини і ніг самого Чаклуна разом з хвостом, тобто зігнуті ноги людської фігури виглядають і як ноги зооморфної істоти. Така часткова збіжність в межах однієї і тієї ж візуальної одиниці («оверлепінг»), була охарактеризована Р.Арнхеймом як один із способів відхилення від зорового уявлення, що лежить в основі сприйняття даного предмету [2; 112]. Ця єдність, завдяки частковій збіжності, побудована за принципом взаємостосунків зовнішнього і внутрішнього: у даному разі зображення пропорційно меншої антропоморфної фігури всередині значно більшої зооморфної істоти вказує у соціальному аспекті на пануючі у первісному суспільстві, в районі Північного Приазов'я, тотемістичні уявлення, в яких тератоморфний образ грав вельми значущу роль.

Видається можливим, для тлумачення «звіроподібної оправы» Чаклуна з Кам'яної Могили, провести етнографічні паралелі з образом покровителя обрядів посвячення у західнопапуаського племені марінд-анім (Нова Гвінея). Зокрема, ідейним матеріалом для побутування релігійно-міфологічного образу покровителя ініціацій тут слугує дух-страховисько Сосом, що зливається з древніми уявленнями про тотемістичних предків [13; 216-218]. Сосом представлений у міфах як велетень, що пожирає хлопчиків, які мають бути посвячені, але вони виходять неушкодженими із його кишковика [13; 217].

Поблизу зображення Чаклуна, що знаходиться усередині зооморфної істоти, відтворено сцену (за Б.Михайловим) «заклання мамонтеняти» [9; рис. 51/4]. У ній проглядається фігура забитого каменем (що зображений поруч) мамонтеняти у групі (за В.Даниленком) антропоморфних «танцюристів», верхня антропоморфна фігура тримає у руці круглий предмет, наче бубон, поруч ще дві схилені антропоморфні фігурки, одна з них має головний убір з оленячими ріжками. По всьому видно, за дрібною манерою виконання, тобто за даним масштабом, що сцена «заклання мамонтеняти» і Чаклун у звіроподібній оправі композиційно, а значить ідейно, взаємопов'язані. Вірогідно, для первісного населення Північного Приазов'я, цей зв'язок був обумовлений спільною подією – мисливським святом, що супроводжувалося обрядовими діями, можливо, серед цих дій був і обряд посвячення з інсценуванням тератологічного міфу і, власне, самої тератоморфної істоти, що і знайшло образотворчу передачу в гравіруванні чоловічої фігури всередині фантастичної зооморфної істоти на стелі печери Чаклуна у Кам'яній Могилі.

Натомість у наскельному мистецтві Франції спостерігаємо явище іншого порядку: фантастичні істоти з мінімальними антропоморфними рисами зображуються всередині реалістичних обрисів тварин – це підтверджує смисловий зв'язок тератологічних міфів із тотемістичними уявленнями первісного соціуму. Наприклад, гравіроване зображення з печери Комбарель, за описом З.Абрамової, «голови з круглим черепом, що міститься на товстій шиї. Замість обличчя – велика скривлена морда, яка нагадує морду віслюка чи верблюда» [1; 204, табл. XXIX, рис. 23]. Лінія шиї цієї істоти переходить у людське передпліччя, обривається і продовжується вже як зображення коняки, в круп якої, власне, і вписана фантастична голова. Або ще малюнок чорною фарбою з печери Куньяк фантастичного створіння з увігнутим антропоморфним тулубом по горизонталі, високими задніми лапами, як у представників родини собачих (лисиці чи вовка), з передньою кінцівкою, наче крильцем і головою, що має загострену морду. Ця фантастична істота міститься всередині контурного малюнку мамонта, зробленого червоною фарбою [1; 203, табл. XXVII, рис. 2].

Зображення фантастичних істот спостерігається також і у суперпозиції, як було зазначено у попередній публікації, за видовим поділом нашарованих зображень [7; 294]. Так, у печері Пеш-Мерль (Франція) міститься малюнок, в якому перекриваються неповні обриси істот тератоморфного виду: з маленькими орнітоморфними голівками і крупними тушами, як



у копитних тварин [5; рис. 588]. Примітно те, що в цьому зображенні рух фантастичних істот переданий у спільному напрямку, ймовірно, в ту сторону, за міфічним сюжетом, куди мали би рухатися тератоморфні істоти, або ж в тому напрямку, за яким рухалися учасники обряду посвячення вздовж стін печери Пеш-Мерль.

Отже, суперпозиція, в якій нашаровуються фантастичні зображення одне на одного, ймовірно, відповідає ідеї міфологічно-релігійного порядку про тератоморфних істот причетних до обрядів посвячення, протягом яких відбувалася кореляція необхідних знань молодого покоління у вимірі культурних цінностей первісно-родової общини. Тому, комплекс ідейного змісту фантастичних зображень верхнього палеоліту включає в себе не тільки аксіологічний, гносеологічний і соціологічний аспекти культури, але й нормативний аспект, адже у древньому обряді посвячення молодого покоління щоразу у циклічній послідовності відбувалося утвердження норми взаємостосунків первісного суспільства з виробленим ним міфологічним світом і приналежними до цього світу уявленнями про фантастичних істот.

У підсумку, зображення фантастичних істот у палеолітичному мистецтві можна розподілити за такими екзистенційними орієнтирами та аспектами культури. По-перше, культуротворча рефлексія мисливського маскування і для полювання, і для здійснення тотемістичних танців, знаходить свій відбиток в якості предмета первісної матеріальної культури – маски, з її наступною семантизацією, особливою ціннісною відміченістю і, значить, сакралізацією. Адже щодо маскувального вбрання і, зокрема, маски як головного убору, то екзистенційний орієнтир зоо-антропоморфних зображень палеолітичного мистецтва був направлений на образотворчу передачу уявлень про те, що учасники магічно-обрядових дій, вдягаючись у маскувальні шати під певний вид тварини, робляться співпричетними до природних якостей даної тварини і взаємопов'язані з всюдисущими силами, які, за переконаннями первісного соціуму, живлять всі речі, тварин і людей.

По-друге, палеолітичні зоо-антропоморфні зображення входять до площини гносеологічного і аксіологічного аспектів культури, що виступають як пізнання і осмислення первісним соціумом значущості різних форм життя у світі природи, у тому числі розвитку і становленню людського життя у загальному круговороті часу, що призвело до створення ранніх форм календарного обліку за строком вагітності промислових тварин і жінки. На основі такої рефлексії формується художній спосіб передачі ірраціональних уявлень у первісному мистецтві про фантастичні образи характерного вигляду: відсутність статевих ознак, відсутність рук у тулуба за наявності голови і ніг – це відповідає, на нашу думку, певній ідеї міфологічного порядку про людські і тваринні зародки.

По-третє, екзистенційний орієнтир спрямований на первісні вірування, що наочно представлено зображенням міфічної істоти-предка з еkleктичними рисами, тобто в одній істоті сполучаються несумісні морфологічні ознаки різних тварин і інколи деякі мінімальні людські ознаки – це, ймовірно, вказує на древні теротеїстичні уявлення, що знову ж таки пов'язано з аксіологічним аспектом культури.

По-четверте, екзистенційний орієнтир, в якому акумульовано нормативний, аксіологічний, гносеологічний і соціологічний аспекти культури, мають сумарне вираження в первісній міфологічній моделі світу з її розподілом на езотеричні та екзотеричні міфи, пов'язані з тератоморфними образами, що, вірогідно, залучалися до древнього обряду посвячення. Відтак, упредметнення міфологічних уявлень тератологічного характеру виявляється у візуалізації тератоморфних істот за таким образотворчим прийомом як: – а) часткова збіжність в одній зоровій одиниці зображення антропоморфної фігури і зооморфної істоти; – б) вписування у контур тварини фантастичної істоти; – в) у нашаруванні фантастичних істот одне на одного, причому в іконічну структуру даної суперпозиції входять зображення істот, які не мають жодного аналогу серед реальних видів життя на землі. Отже, в такому випадку відкривається образотворче представлення категорії міфологічних тератоморфних істот, що відповідало найдавнішим формам вірувань.

### Джерельні приписи

1. Абрамова З.А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии / З.А. Абрамова. – М.-Л.: Наука, 1966. – 222 с.: ил.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм / Пер. с англ. В.Н. Самохина; общая редакция и вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
3. Даниленко В.М. Кам'яна Могила / В.М. Даниленко. – К.: Наукова думка, 1986. – 152 с.
4. Еліаде, Мірча. Міфи, сновидіння і містериї / Мірча Еліаде / Пер. з фр., Г.Кьорян. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 119-301.
5. Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / Ян Елинек / Пер. Е.Фиштейна под ред. В.П. Алексеева. – Прага: Артия, 1983. – 558 с.
6. Иорданский В.Б. Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии / В.Б. Иорданский. – М.: Наука, 1991. – 319 с.
7. Куліш О.А. Специфічна композиція петрогліфів у релігійному аспекті / О.А. Куліш // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – Вип. 21. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2008. – С. 291-298.
8. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
9. Михайлов Б.Д. Петрогліфи Кам'яної Могили: Семантика. Хронологія. Інтерпретація: Монографія / Б.Д. Михайлов. – К.: МАУП, 2005. – 296 с.: іл.
10. Окладников А.П. Утро искусства / А.П. Окладников. – Л.: Искусство, 1967. – 135 с.: ил.
11. Окладникова Е.А. Загадочные личины Азии и Америки / Е.А. Окладникова. – Новосибирск: Наука, 1979. – 136 с., табл.
12. Семенов Ю.И. Как возникло человечество / Ю.И. Семенов. – М.: Наука, 1966. – 575 с.
13. Токарев С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев. – М.: Политиздат, 1990. – 622 с.: ил.
14. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы / Б.А. Фролов. – М.: Наука, 1992. – 200 с.
15. Хлобыстина М.Д. Говорящие камни. Сибирские мифы и археология / М.Д. Хлобыстина. – Новосибирск: Наука, 1987. – 126 с.
16. Яковлева Л.А. Культура пізньопалеолітичного населення України / Л.А. Яковлева // Історія культури давнього населення України. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 1. – С. 69-98.

### Резюме

Розглядається багатоплановість первісної світоглядної системи у ракурсі осмислення суті, закладеної у зображення фантастичних істот первісного мистецтва. Застосований у дослідженні діалектичний підхід розкриває різні точки зору стосовно тлумачення еkleктичних зоо-антропоморфних зображень епохи верхнього палеоліту.

**Ключові слова:** міфічний час, тотемістичні предки, фантастичні зображення, маскування, танець, безособова сила, зародки.

### Summary

#### Semantic aspects of the fantastic images in primitive art

The article discusses the ideological diversity of the primitive system from the perspective of understanding the essence embodied in the images of fantastic creatures of prehistoric art. Applied in this study, dialectical approach reveals the different points of view regarding the interpretation of eclectic zoo-anthropomorphic images of the Upper Paleolithic.

**Key words:** mythical time, the totemic ancestors, fantastic images, masking, dance, impersonal force, embryos.

### Аннотація

Рассматривается многоплановость первобытной мировоззренческой системы в ракурсе осмысления сути, заложенной в изображения фантастических существ первобытного искусства. Примененный в исследовании диалектический подход раскрывает разные точки зрения относительно истолкования эклектических зоо-антропоморфных изображений эпохи верхнего палеолита.

**Ключевые слова:** мифическое время, тотемистические предки, фантастические изображения, маскировка, танец, безличная сила, зародыши.

УДК 7.04:687.01(477+470)«10-13»

*І.В. Бондаренко*

## ІСТОРИОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЮВЕЛІРНИХ КОМПЛЕКСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

До часу, коли виникла і прожила перші століття своєї історії Давня Русь, ювелірна справа пройшла вже тривалий шлях розвитку. Поява перших предметів, що можуть бути визначені як прикраси (намиста з раковин, іклів, кістяні пронизки) відноситься ще до раннього періоду історії людства – епох мустьє і верхнього палеоліту. У цей же період відбуваються й інші важливі зміни, що знаменували становлення людини як соціальної істоти. Вона почала ховати своїх родичів, з'явилося мистецтво [1; 301]. До питань, що давно викликають дискусії в історичній науці – як з'явилися релігійні уявлення, що було раніше – міф чи обряд, як зародилося мистецтво, – можна додати ще одне: чому людина почала себе прикрашати? Мабуть, причин було декілька: прикраси були знаком приналежності до своєї культурної спільноти, символом усвідомлення свого місця у складній міфологічній структурі буття, знаком успіху, способом цей успіх залучити, оберегом, амулетом – засобом відігнати злих духів, а заодно і звернути на себе увагу представників протилежної статі. І, нарешті, прикраса – просто гарна річ, якою добре володіти і демонструвати оточуючим. Поступово деякі види ювелірних прикрас, особливо нашивні бляшки, підвіски, діадеми, стають своєрідними коштовними книгами, в яких в образотворчій формі записуються цілі міфологічні й літературні сюжети.

Із дитинства людина пізнає своє місце в структурі колективу, його традицій, нормативних засад поведінки. На різних етапах історії місце людини в етнічній, соціальній і статево-віковій структурі суспільства визначало той характер предметів одягу та ювелірних прикрас, які людина могла і повинна була носити.

Комплекси ювелірних прикрас, можна розуміти, як певну невід'ємну частину костюма, що надавала йому цілісності. Сукупність ювелірних прикрас, які носили та чи інша статево-вікова група, визначала приналежність до етнічної або культурної спільноти в певний історичний період. На підставі аналізу археологічного матеріалу можна говорити лише про ідеальну цілісність слов'янського ювелірного набору. У матеріалах поховань комплекси прикрас найчастіше неповні, а в скарбах знаходили прикраси, що містили як неповні комплекти, так і ті, що склалися з декількох комплексів одного або різного часу.

Якщо звернутися до поховальних пам'ятників сусідніх із слов'янами фіно-угорських племен (мешери, муроми або населення Прикам'я), то побачимо, наприклад, що ювелірний убір, більш насичений і різноманітніший. Однак і в цьому випадку часто маємо справу зі специфічним набором прикрас – поховальним (найчастіше дублюючим весільний), який зовсім не співпадає з тим, що носився за життя.

«Етнографічна» сторона прикрас визначалася не лише етнічним походженням індивіда, а й тими культурними, політичними контактами, які були у його етносу з ближніми й далекими сусідами. Причому ювелірні прикраси можуть відображати як контакти, що відбувалися за життя людини, так і ті, що мали місце задовго до його народження. Приміром, культурна взаємодія слов'ян з болгарами і аварами, що відбувалося в VI-VII ст., наклало відбиток на характер давньоруського ювелірного убору X-XI ст. Але є й ще більш давній шар запозичень: готські ювелірні прикраси, що виникли, у свою чергу, на базі античних зразків, послужили прототипами для прикрас, що потрапили на Русь зі Скандинавії в епоху вікінгів.

Важливе вплив на характер прикрас надавало і місце індивіда в статево-віковій структурі. З етнографічних даних відомо, що при переході з однієї вікової групи в іншу (наприклад, дівчатка, дівчата, наречені, молодіці, жінки, баби) змінювався і костюм [3; 124]. Те ж можна сказати і про характер ювелірного убору, проте ці різновиди убору на

археологічному матеріалі не так чітко вловимі, як на етнографічному [5; 20].

Тісно пов'язані з костюмом прикраси, їх форма і конструкція не тільки відображали існуючу в суспільстві (свідому або несвідому) систему уявлень про семантику будови людського тіла, а й самі формують фізичну і духовну сутність людини [2; 9]. Показово, що прикраси, так само як і вишивка, не розміщувалися по костюму довільно, вони маркували найбільш відповідальні і уразливі ділянки тіла. Так, особливо ретельно декоруються зап'ястя, воріт і поділ, як ділянки костюма, через які недобррозичливий дух може потрапити під одяг і нашкодити [13; 10].

Семантичне навантаження несло і вертикальне розташування прикрас у костюмі. Помічено, що уявлення про ієрархію рівнів у людському тілі багато в чому повторювало уявлення про світове дерево і про рівні ієрархії Всесвіту. Так, рівень головного убору може бути зіставлений з рівнем небесним. У давньоруському уборі тут і віночки з різними бляшками і вишивкою з солярною і християнською тематикою, і золоті княжі діадеми, прикрашені емаллю на зразок корон європейських владик. Діадема з Сахнівки декорована емалевим зображенням сцени вознесіння на небо Олександра Македонського, а діадема з Києва – Деісусом. Обидві діадеми виражено несли в собі сакральне, небесне покровительське навантаження. З небесною символікою пов'язані деякими дослідниками майже всі типи скроневи́х кілець і сережок, і зображення на давньоруських колтах [7; 63].

Зона грудей, певно, являла собою місце переходу від небесного рівня до земного і майже відразу, до підземного, хтонічного. Необхідно було, щоб для її охорони об'єдналися всі начала. Лунниці, круглі підвіски з солярною символікою, барми із зображеннями святих, медальйони можуть бути зараховані до верхнього рівня. А от ланцюги з драконячими головками не можуть бути розглянуті так однозначно. Подібні прикраси відомі ще з часу античності. У період раннього середньовіччя різні гривні, браслети і ланцюги, фланкованими драконячими голівками, були особливо популярні у готів. На Русь мода на ланцюги з драконячими голівками прийшла в XI-XII ст. зі Скандинавії. Причому в північних старожитності зустрічаються екземпляри, на яких головки дракончиків вже виконували функцію карабінів для підвішування християнського хрестика. Мабуть, подібно змієвикам, ці прикраси об'єднували в собі і небесну, і хтонічну покровительську сутність.

Рівень зап'ясть також часто охороняли браслети зі звірячими або зміїними голівками. Таким чином, семантичні зони розміщення металевих прикрас мали важливе значення в системі давньоруських прикрас.

До сьогодні склалася велика історіографія, присвячена різним аспектам вивчення ювелірної справи. У вітчизняній літературі можна виділити кілька основних напрямів: каталогізаторський, інтуїтивний, типологічний, технологічний, мистецтвознавчий. Як правило, роботи дослідників поєднували в собі риси кількох напрямів.

Перші роботи, що відносились ще до XIX – початку XX ст., таких авторів як Забелін і Кондаков, можуть бути умовно названі каталогізаторськими, описовими, порівняльно-загальнюючими і інтуїтивними. М.Кондаковим та І.Толстим закладені фундаментальні основи вивчення накопиченого до того часу різноманітного археологічного ювелірного матеріалу. Їхні роботи не втратили свого значення до наших днів, і не лише як винятково якісно виконані каталоги прикрас, деякі з яких, на жаль, до нас не дійшли. Цінні ці праці ще й як перші спроби помістити давньоруську ювелірну справу в загальний контекст розвитку світової культури. Для представників цього напрямку характерний підвищений інтерес до широких історико-художніх проблем [4; 6].

Наприкінці XIX ст. з'являються і перші паростки типологізаторського напрямку. Роботи з систематизації накопичених до того часу уявлень про давньоруські ювелірні прикраси були використані А.Спициним. Він не тільки склав зведення поховального інвентарю, а й виділив ряд типів скроневи́х кілець, що відрізнялися за територією поширення, і які запропонував розглядати як характерні для літописних племен. Дослідником була вперше запропонована і схема опису ювелірного ансамблю, частини якого (головний, шийний, прикраси рук)

розглядаються комплексно [12; 18-35].

Традиція складання звітів за окремими типами прикрас була закладена в Історичному музеї в Москві ще на початку ХХ століття. Першою такою роботою стала класифікація давньоруських підвісок-лунниць, виконана В.Гольмстеном. Наступна спроба скласти класифікацію давньоруських ювелірних виробів була зроблена О.Арциховським у 1930 році. Ієрархічна класифікація О.Арциховського складається з чотирьох рівнів: категорії – за призначенням; відділи – за матеріалом; групи – за поперечним перерізом прикрас; типи – за іншими особливостями форми. У цей же період триває і розвиток першого напрямку. 1936 р. виходить у світ друга частина роботи з публікації матеріалів давньоруських скарбів. Свого часу Н.Кондаков поділив скарби на «золоті» і «срібні», і в 1896 р. вийшов у світ перший том із золотими прикрасами. Складені таблиці для другого тому («срібного») були підготовлені до друку А.Гущиним у 1936 році. Він не претендував на систематизацію всього матеріалу, який мав у своєму розпорядженні, а ставив перед собою низку історико-художніх проблем. М.Кондаков докладно зупинявся на взаємозв'язку, наступності давньоруської і візантійської ювелірної справи. А.Гущин, навпаки, всіляко намагався відмежувати давньоруське ремесло від візантійського і східного, довести місцеве походження більшості речей.

Перше післявоєнне десятиліття ознаменувалося появою двох фундаментальних робіт та низки статей, що відкривають новий етап у вивченні давньоруського ремесла і конкретно ювелірної справи. У 1948 р. виходить у світ робота Б.Рибакова «Ремесло стародавньої Русі». У розділах, присвячених розвитку давньоруського ювелірного мистецтва, автор зупиняється на техніці виготовлення прикрас, вводить у лабораторію ковалів по золоту домонгольської Русі, творців найтонших перегородчастих емалей, ажурних золотих сережок, посипаних щонайменше зерню зірчастих колтів та інших виробів, дивакувато прикрашених зображеннями фантастичних тварин і птахів. Замислюючись над тим, чому в стародавній Русі величезну кількість цінностей було закопано у вигляді скарбів, Б.Рибаков дійшов висновку, що причиною цього було вторгнення монголів, і що всі інші лиха, які на населення стародавньої Русі мали незрівнянно менше значення, а тому і не викликали необхідності ховати цінності [4; 6].

У роботі виділено кілька ювелірних майстерень, що функціонували на території стародавнього Києва, а також ряд особливостей, характерних для ювелірних шкіл, що працювали в інших містах. Це дослідження лягло в основу ще одного, зародженого в цей період напрямку в історії вивчення давньоруської ювелірної справи – технологічні.

Після видання книги Б.Рибакова відійшло в минуле уявлення про давньоруську ювелірну справу як примітивну, що була блідою копією з ремесла візантійського. Зупинявся автор і на питанні про походження деяких типів давньоруських прикрас.

Метод датування, що застосовується Б.Рибаковим, був названий свого часу Г.Корзухіною «інтуїтивним» (тобто не заснованим на типології) [4; 6]. Сама ж Г.Корзухіна була одним з найяскравіших представників цього «інтуїтивного» напрямку. Її побудови виділяли ряд давньоруських ювелірних ансамблів, що послідовно змінювали один одного, базувалися не на типології, а на детальних спостереженнях за зміною характеру прикрас і складу давньоруських скарбів протягом ІХ-ХІІІ ст. Наукові висновки Г.Корзухіної, засновані на скрупульозній каталогізаторській роботі, вивченні техніки виготовлення прикрас укупі з вражаючою науковою інтуїцією дослідниці, не втратили своєї актуальності і понині. Деякі найсміливіші її висновки знаходять своє підтвердження тільки зараз. Фундаментальна праця Г.Ф. Корзухіної «Руські скарби» є настільною книгою кожного, хто займається історією давньоруської ювелірної справи.

Дві невеликі за обсягом повоєнні роботи дослідниці «Про техніку тиснення і перегородчастої емалі в Стародавній Русі Х-ХІІ ст.» (1946 р.) та «Київські ювеліри напередодні монгольського завоювання» (1950 р.) стали віхою у вивченні техніки тиснення, лиття та перегородчастої емалі, якими досконало володіли давньоруські майстри. Перша з зазначених робіт цікава ще й тим, що в ній, чи не вперше після робіт М.Кондакова, ставилося

питання про античні корені слов'янської ювелірної справи.

Наступною важливою віхою у вивченні давньоруського ювелірного ремесла стає вихід у світ 1967 р. колективної монографії співробітників ДІМ (рос. ГИМ) «Нариси з історії руського села», в якій розглядаються деякі види давньоруських ювелірних прикрас – фібули, браслети, скроневі кільця, гривні. Робота виявила, що ієрархічний типологічний поділ, запропонований О.Арциховським, не завжди адекватно відображає хронологічні та технологічні особливості прикрас.

Крім цього зібрання, яке стало одночасно першим каталогом і типологією прикрас, знайдених на сільських пам'ятках, виходить і ряд інших робіт московських дослідників: Журжаліної Н. (1961 р.); Ізюмова С. (1978 р.; 1985 р.); Левашової В. (1968 р.; 1969 р.); Недошивіної Н. (1960 р.; 1974 р.); Равдіної Т. (1968 р., 1975 р. 1978 р.); Сабурової М. (1974-1976 рр.; 1978 р.); Сергєєвої З. (1977 р.); Соловійової Г. (1978 р.). Ці статті присвячені окремим видам давньоруських прикрас, території їх поширення, історії формування, місцю в системі давньоруського вбрання [9; 12].

Для вивчення давньоруської ювелірної справи в контексті розвитку середньовічної культури велике значення мають роботи В.Даркевича.

Т.Макаровою було видано два фундаментальних дослідження, присвячених прикрасам, декорованим у техніці перегородчастої емалі і черні. Повне зведення матеріалу в даних роботах супроводжується і докладним аналізом історії розвитку на Русі цих високих ювелірних технік. У монографіях виділені твори ряду ювелірних майстерень, що працювали як на території Києва, так інших великих давньоруських міст. Новим кроком у вивченні давньоруської ювелірної справи стали типологічні роботи М.Сєдової, присвячені знахідкам з древнього Новгороду [11; 223-224]. Дослідницею не тільки виділені типи ювелірних прикрас, характерних для стародавнього Новгороду, запропоновані дати, що спираються на дендрохронології новгородських верств, а й наведена велика кількість аналогій.

На базі новгородської колекції Н.Риндіної створюється і перша фундаментальна праця, присвячена технології виготовлення давньоруських ювелірних прикрас. Дослідницею були виділені сім комплексів ювелірних майстерень XII-XV ст. В ряді випадків встановлено наступність у ювелірному ремеслі та передача виробничих навичок від батька до сина. У монографії також окреслено коло технічних прийомів, якими володіли новгородські ювеліри, виділено кілька хронологічних етапів розвитку ювелірного виробництва в Новгороді [8; 201].

Робота Н.Риндіної була доповнена А.Коноваловим у 1974 році, який проаналізував тенденції у використанні новгородськими ювелірами різних сплавів кольорових металів. На сьогодні відзначається збільшення числа робіт, що можуть бути віднесені до технологічного напрямку. Причому автори використовують різні методики дослідження: візуальне спостереження із застосуванням бінокулярного мікроскопа і фотозйомки речей з великим збільшенням; металографічний аналіз; вивчення хімічного складу сплавів; експериментальні роботи з виготовлення виробів у техніці лиття, скані, зерні; вивчення інструментарію ювелірів [9; 9].

Загалом роботи археологів 80-90-х років XX – початку XXI ст. відрізняє підвищений інтерес до використання типологічного методу, широке охоплення матеріалу і прагнення не замикатися в регіональних рамках, перехід від детального вивчення окремих типів ювелірних прикрас до широких історичних узагальнень. Дослідників цього покоління об'єднує прагнення використовувати переваги всіх перерахованих вище методів у вивченні давньоруської ювелірної справи. У цей період складаються два взаємодоповнюючих один одного напрями. З одного боку, автори, що займаються переважно питаннями історії ювелірної справи, виходять на вирішення проблем походження і формування тих чи інших археологічних культур. З іншого, археологи, що займаються вивченням окремих археологічних культур, досить часто звертаються до розгляду ювелірних прикрас як однієї з найбільш яскравих складових матеріальної культури.

Серед авторів, що займаються дослідженням ранньослов'янських ювелірних прикрас,

необхідно відзначити А.Айбабіна, А.Амброза, І.Бажана, В.Барана, І.Винокура, І.Гаврітухіна, Е.Горохівського, В.Горюнової, О.Григор'єва, С.Каргопольцева, А.Обломського, О.Пріходнюка, В.Родінкову, Є.Шаблавіну, О.Щеглову, М.Щукіна.

Серед славістів, що займаються давньоруським періодом, спеціально розглядають різні аспекти історії ювелірної справи Н.Єніосова, М.Жиліна, Н.Калашнікова, Т.Капелі, С.Кілієвич, Е.Королева, Ю.Лесман, Т.Макарова, А.Мачинський, Є.Михайлова, Н.Недошивін, С.Новаковская, Є.Новікова, Р.Орлов, В.Перхавко, А.Пєскова, Л.Покровська, Т.Пушкіна (Пушкіна 1987 р.; 1994 р.; 1996 р.; 1998 р.), Т.Равдіна, Є.Рябінін, Т.Сарачева, В.Сєдов (1998 р.). М.Сєдова, Л.Строкова, І.Хвощинская, Ю.Шевченко (2002 р.), О.Богомпклик (2003 р.), О.Шинака, Ю.Щапова.

У той же час паралельно розвивається і мистецтвознавчо-описовий напрям, представлений роботами Г.Бочарова, В.Василенко, О.Свиріна. Йому не властиві типологічні побудови, основна увага приділяється виділенню стилістичних особливостей окремих груп ювелірних виробів та ювелірних шкіл. Важливо також відзначити роботу І.Стерлігова «Драгоценный убор древнерусских икон XI-XIV ст.» як перше монографічне дослідження прикрас давньоруських ікон.

Етапною у вивченні історії давньоруської ювелірної справи можна назвати появу наприкінці 80-х років ХХ ст. запропонованої Ю.Лесманом дробової типолого-хронологічної шкали ювелірних прикрас Новгород і Новгородської землі, що спиралася на дендрохронології міських верств і на різноманітність масового матеріалу, що походить з міста і похоронних пам'яток сільської місцевості. Дана шкала дозволяє уточнювати датування ювелірних прикрас, знайдених на території північного заходу Стародавньої Русі, аж до чверті століття. У своїх побудовах дослідник звертає увагу на виділення набору властивостей артефактів, що служили діагностичним індикатором. В аналогічному напрямку веде свої дослідження і О.Богуславський.

Ювелірна справа Стародавньої Русі, як не раз зазначалося дослідниками, була пов'язана з розвитком цього ремесла в інших регіонах, особливо Візантії, Подунав'ї, районів проживання західних і південних слов'ян. Серед праць зарубіжних вчених, дослідження яких в тій чи іншій мірі охоплюють сферу вивчення давньоруської ювелірної справи, також можна виділити декілька напрямів. Мабуть, найбільш представницькими серед них є напрями з видання зібраного поховального інвентарю (серед якого представлені прикраси), а також каталоги прикрас. Подібні каталоги часто готуються не археологами, а мистецтвознавцями. Інший напрям представлено низкою аналітичних робіт, присвячених проблемі походження та поширення ювелірних прикрас.

Одними з основоположних праць з історії ювелірної справи Подунав'я до цих пір є роботи М.Чоровіч-Лубінкоіч. До теперішнього часу по території колишньої Югославської Федерації найбільш повний перелік прикрас виданий для Македонії. Це фундаментальна праця Еліци Маневої «Середньовічний накіт од Македонія» містить описи та аналіз ювелірних прикрас. Аналогічна робота є і для сербських старожитностей. Для Хорватії, Далмації і Ієтрії видано ряд вельми цікавих окремих робіт, присвячених розвитку ювелірної справи балканських слов'ян, його взаємодії з традицією візантійського ремесла (Семоснік 1951; Dimitrijevic. Kovic, Vinski 1962; Гарашанін 1950; 1951; 1954; Eisner 1947; Juric 1986: 1987; 1993; Karaman 1930; 1940: Kastehc. Sherlj 1950; Ковачевіч 1949; Marusic 1995: Munnh 1987; Saric 1993; Vinski 1955) [9; 11].

У болгарській літературі докладно представлені матеріали з розкопок поховальних пам'яток, серед яких виділяється представницька добірка ювелірних прикрас, також наведені паралелі і на інших слов'янських територіях (Алажов 1969 р.; Бешевлієв 1968 р.; Ботів 1977 р.; Василів 1979 р.; Вжарова 1959 р.; 1968 р.; 1965 р.; 1971 р.; 1974 р.; 1976 р.; 1980 р.; 1987 р., Георгієва, Пешева 1955 р.; Димитров 1970 р.; 1972-1974 р.; 1975 р.; 1976 р.; Джамбо; Јовановіћ 1987 р.; Masov 1979 р.; Машів 1976 р.; Нешев 1979 р.). Необхідно відмітити, що найбільш докладна типологічна схема, розроблена для ювелірних прикрас



цього регіону, також представлена в монографії, присвяченій поховальним пам'ятникам у Вжарова. У той же час видано і ряд робіт, які спеціально розглядають питання розвитку ювелірного ремесла (Гатев 1977; Георгієв 1986; Друмов 1976; Мавродін 1966; Мілчев 1963; Milcev 1966; Михайлов 1961; Станчев 1970). Особливо хочеться відзначити невелику роботу Соні Георгієвої 1956 року «спільність на накітте у славянскітї народи», в якій продемонстровано спільність багатьох компонентів ювелірного убору у слов'ян Східної Європи та Подунав'я.

Аналогічна ситуація склалася із виданнями про ювелірні прикраси, знайденими на території Чехії і Словаччини. Основна їх маса представлена в публікаціях слов'яно-аварських, великоморавських і чеських некрополів, поселень і городищ (Bialekova 1981; Budinsky-Kricka 1959; Cilinska 1963; 1966:1973: Chropovsky 1957, 1965, 1978, 1961. Dekan 1966, 1976, 1979, 1980; Dostal 1964, 1966, 1985; Dusek 1955; Holcik 1991; Hruby 1955, 1965, 1968; Eisner 1952, 1955, 1962; Klanica 1974, 1985; Krai J; 1959; Krumphanzlova 1974; Kuzel V. 1962; Manuliak. Zabojnuk 1982; Pastor 1954:1955; 1971; Poulik 1948, 1957, 1976; Rejholcov (1995: Syoboda 1953, 1857, Solle 1959, 1981: Stefanovicova 1997: Toranova 1975; Tocik 1968, 1968, 1970; Turek 1948, 1963). Іноді подібні публікації містять і розробки з типології і хронології ювелірних прикрас (наприклад, роботи Злати Чилійської, Яна Декана). Типологія та хронологія ювелірних прикрас представлена в роботі: Krumphanzlova Z.1974. «Chronologie pohřebního inventáře U esnických hřbitovů IX-XI věku v Cechách». Крім того, матеріали щодо слов'янської ювелірної справи містяться і в узагальнюючих монографіях та альбомах, присвячених культурі Великоморавської держави (Poulik J. Stara slavanska Morava. 1948; Dekan J. Velka Morava. Doba a Umenik. 1976: Dekan J. Velkie Moravy. 1979; Velka Morava. 1964; Velka Morava. Tisileta tradice statu a kultury: Wielkie Morawy. Epoka i sztuka. 1979 і т.д.) [9; 12].

Основу аналітичного напрямку в чеському та й в цілому у центрально-європейському слов'янознавстві, заклав Л.Нідерле. Йому, крім фундаментальних робіт у галузі слов'янського етногенезу, належить і ряд розробок з історії культури і ювелірної справи. Особливу увагу дослідник приділяв питанню запозичення слов'янськими ювелірами як форм прикрас, так і технік їх виконання у візантійських майстрів. Серед аналітичних робіт останніх років, присвячених розвитку слов'янських ювелірних прикрас, особливо хочеться виділити роботу З.Курнатовської «Pola strefy Naddunajskiej w formowaniu si? kultury slowianskiej VIII-IX wieku», яка піднімає питання проблеми походження слов'янських сережок «волинського типу».

Роботи румунських дослідників, як правило, носять публікаційний характер. Це – видання праць стосовно скарбів і окремих знахідок із культурних шарів поселень і поховань. Серед досліджень узагальнюючого характеру необхідно згадати праці М.Комша «L influence roiaine provinciale sur l'aciviiiisation slave a l'epoque de la formation des ctats» і В.Спінея «Moldova in secolele XI-XIV». Дану Теодору належить ціла серія публікацій, в яких аналізуються різні аспекти взаємодії традицій ювелірної справи Візантії, слов'ян і кочівників. Останнім часом з'явилися і нові роботи, спеціально присвячені розвитку ювелірної справи. До відомого дослідника каталогу ювелірних прикрас, знайдених на території Румунії, «Podoabe Medievale in tarile Romanc», виданим М.Попеску (Popescu 1970). Робота Лумініци Марії Думітру 1996 року «Podoabe medievale la Dunarea inferioara in secolele XI-XV», на базі якої дослідницею була видана монографія «Der mittelalterliche Schmuck des unteren Donaugebietes im 11-15 Jahrhundert » 2001 року, що до теперішнього часу є найбільш докладним дослідженням з питань середньовічної ювелірної справи Румунії.

У роботах угорських вчених – як публікаціях даних поховального інвентарю або скарбів, так і в аналітичних працях з історії культури і ювелірної справи слов'янські ювелірні прикраси, як правило, розглядаються в контексті взаємодії візантійського, аварського, давньоугорського і слов'янського ювелірного мистецтва.

Знахідки численних скарбів ювелірних прикрас на території Польщі продиктували

необхідність введення їх у науковий обіг (Danute 1975; Dekowna; Stattlerowna; Gupienic 1955; Gupienic. Jakimowicz 1927; Kiersnowski T. i R. 1959, 1965; Kiersnowski 1964; Lewicki 1959; Kiersnowski 1964: 1971; Rauhut 1955; Slaski, Tabaczynski 1959; Slaski, Zakrzewski 1931).

Крім подібних публікаційних праць, у польській історіографії виділяється і ряд цікавих аналітичних робіт, присвячених вивченню різних типів західнослов'янських прикрас, взаємозв'язку західно- і східнослов'янської ювелірної справи. Особливо хотілося б відзначити роботи Яна Зака і Зульфії Малаховської, присвячені питанню про походження і про території розповсюдження слов'янських підвісок-лунниць, а також ряд робіт В.Дучко та І.Рача, присвячених різним аспектам розвитку і взаємодії слов'янського і скандинавського ювелірного мистецтва (Дучки, 1987). Серед робіт останніх років, безумовно, виділяється двотомна праця Х.Купина-Кренц 1993 р., що на сьогоднішній день є, мабуть, найбільш повним зібранням знахідок ювелірних виробів на території Польщі. Ця монографія містить докладний технологічний і типологічний аналіз окремих типів прикрас, а також докладні карти їх поширення. Прикладом комплексного дослідження одного пам'ятника може служити колективна монографія: Zoll-Adamikowa H., Dekowna M., Nosek E.M. «The Early Medieval Hoard from Zawada Lanc-kororiska», 1999.

Серед робіт німецьких дослідників (а також виданих у Німеччині), в яких зачіпаються питання розвитку слов'янської ювелірної справи, можна відзначити наступні: Brachman M. 1978. Slawische Stamme an Elbe und Saale Zu Ihrer Geschichte und Kultur im 6 bis 10 Jahrhundert – auf Grund archaologischer Quellen; Hensel W. 1965. Die Slawen im rriihen Mittelalter. Dire matenelle Kultur; Jakun H. 1933. Ein mittelalterlier Goldring aus Schlesien; Wolters J. 1986. Die Granulation. Geschichte und Technik einer Goldschmiedekunst; Daim F. 1992. AWARENFÖRERUNG.

Необхідно згадати дослідження й інших західних вчених, що стосуються історії візантійської та іранської ювелірної справи, що дали можливість виявити ряд цікавих паралелей і прототипів для слов'янських прикрас Byzantine and post-Byzantine 1986; Byzantium 1989; Byzantium the high in the age of darkness 1989; Dalton OM, MA 1901. Catalogue of Early Christian antiquities and objects from the Christian East; I lsson. 1987. Early Islamic jewelry; Hasson. 1988. Schuck der Islamischen Welt. 1988; Jewelry from Persia. 1978: Jenkins M., Kenne M. Islamic jewelry in the Metropolitan museum of Art; Ross M. Catalogue of the Byzantine and early mediaeval antiquities. 1965 [9; 12].

Підводячи підсумок історіографічному огляду, необхідно зауважити, що на сьогоднішній день створені необхідні умови для розгляду процесу становлення давньоруського костюма та невід'ємного ювелірного комплексу прикрас на тлі великої кількості аналогій, що дозволяють виявити історичний контекст формування ювелірного убору Стародавньої Русі та включення до його складу тих чи інших типів іноземних прикрас. У розвитку ювелірної справи східних слов'ян виділяється кілька пластів запозичень, а в складі давньоруського костюма – кілька груп речей, що характеризуються різними витоками формування і часом включення до складу основних ювелірних комплексів. Формування костюма і невід'ємної його складової – прикрас, відображає етнічну історію слов'янських племен, процес їх розселення та інтеграції з місцевим Балтським і фінським населенням, консолідацію єдиної давньоруської народності. Розглянувши давньоруський час (X-XIII ст.), можна говорити про ряд територіально-етнічних і парадних костюмів, що сформувалися як на основі власне слов'янських, так і запозичених прикрасах і відображають картину етнокультурного розвитку та становлення Київської Русі.

Обране дослідження дає можливість простежити процес розвитку та становлення давньоруського жіночого ювелірного комплексу прикрас. Це змушує звертатися до історичної ретроспекції, що дозволяє визначити послідовність включення в склад давньоруського костюма окремих типів прикрас і охарактеризувати культурні взаємини, що вплинули на формування як окремих прикрас, так і костюма в цілому.

### Джерельні приписи

1. Вишняцкий Л.Б. Введение в преисторию. Проблемы антропогенеза и становление культуры: Курс лекций / Л.Вишняцкий. – Кишинев: Высш. антропол. шк., 2002. – 416 с.
2. Гамзатова П.Р. О некоторых особенностях искусствоведческого изучения ювелирных украшений / П.Р. Гамзатова // Ювелирное искусство и материальная культура. ТДК. Первого коллоквиума. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 1996. – С. 8-9.
3. Калашникова Н.М. Одежда украинцев XVI-XVIII вв. / Н.М. Калашникова // Древняя одежда народов Восточной Европы. – М., 1986. – С. 112-145.
4. Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. / Г.Корзухина. – М-Л.: АН СССР, 1954. – 226 с.
5. Рыбаков Б. А. Древности Чернигова / Б.А. Рыбаков // МИА. – 1949. – № 11 – С. 7-93.
6. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси / Б.Рыбаков. – М.: АН СССР, 1958. – 784 с.
7. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси / Борис Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 790 с.
8. Риндина Н.В. Технология производства новгородских ювелиров X-XV вв. / Н.Риндина // МИА. – 1963. – № 117. – С. 200-268.
9. Рябцева С.С. Древнерусский ювелирный убор / С.С. Рябцева. – СПб.: РАН «Нестор-История», 2005. – 384 с.
10. Сабурова М.А. Погребальная древнерусская одежда и некоторые вопросы ее типологии / М.А. Сабурова // Древности славян и Руси. – 1988. – С. 266-271.
11. Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода / М.Седова // МИА. – 1959. – № 65. – С. 223-261.
12. Спицин А.А. Заметка о каменных крестах, преимущественно новгородских / А.А. Спицин // Зап. Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического об-ва. – Т. V.– Вып. 1. – СПб., 1903.
13. Уткин П.И. Русские ювелирные украшения / П.Уткин. – М.: Легкая индустрия, 1970. – 164 с.
14. Хвоцинская Н.В. Финны на западе Новгородской земли (по мат. могильника Залахтовые) / Н.В. Хвоцинская. – СПб.: Дмитрий Булани, 2004. – 290 с.

### Резюме

Стаття присвячена історіографічному дослідженню, що розглядає проблеми розвитку й становлення давньоруського жіночого ювелірного комплексу прикрас Київської Русі з метою охарактеризувати культурні взаємини, що вплинули на формування як окремих прикрас, так і костюма в цілому.

**Ключові слова:** ювелірний комплекс, давньоруський костюм, семантика, ювелірна справа.

### Summary

#### **Historiography of research of jeweller complexes of Kyiv Rus: study of art diskurs**

Article is devoted to the historiographical research dedicated to the development and formation of ancient womens jewelry set of Kievan Rus' to describe the cultural relations that influence the formation of separate jewelry and clothing in general.

**Key words:** jewelry set, costume of Old Rus', semantics, jewelry.

### Аннотация

Рассматривается историографическое исследование, посвященное проблеме развития и формирования древнерусского женского ювелирного комплекса украшений Киевской Руси с целью охарактеризовать культурные отношения, повлиявшие на формирование, как отдельных украшений, так и костюма в целом.

**Ключевые слова:** ювелирный комплекс, древнерусской костюм, семантика, ювелирное дело.

УДК 091.33(477.87)«17/18»

*О.І. Сопко*

### «ПРИКРАНСЬКИЙ» ТА «НЕВИЦЬКИЙ» ПЕРІОДИ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ЮГАСЕВИЧА СКЛЯРСЬКОГО

Відсутність друкарства на Закарпатті у XVIII – початку XIX століть слугувало своєрідним «стимулом» розвитку специфічного виду образотворчого мистецтва – рукописної книги. З одного боку, книжне мистецтво продовжувало формуватися як і в попередні періоди у контексті церковного мистецтва, а з іншого, – рукописання такого рівня не могло забезпечити кількісної потреби у книгах. Ця ситуація сприяла збільшенню кіл майстрів із самобутнім народним почерком малювання у книжковій графіці. Такому поширенню сприяв і тісний зв'язок із літературою й усною народною творчістю, записування якої потребувало нової моделі оформлення книги з більш спрощеною схемою оздоблень.

У контексті історичних реалій особливості розвитку рукописної книги Закарпаття знайшли продовження у творчості Івана Югасевича (1741-1814 рр.) – одного із найяскравіших художників-переписувачів середини XVIII – початку XIX ст. Його мистецька спадщина доводить професійний рівень оформлення рукописів, який відзначився майстерним виконання мініатюр, орнаментальних заставок, шрифтової графіки та складною структурою книги. Його ім'я продовжує перелік відомих переписувачів-художників, рукописні твори яких є етапами розвитку рукописного мистецтва XVII-XIX ст. в Україні: Стефана Селецького (Львівщина), Василя Скалацького (Перемишль), Матвія Заплатинського (Перемишль), Пантелеймона Калиновича (поблизу Галича) [6; 114], Івана Югасевича (Закарпаття) [26; 98-103].

Зібрані нами матеріали підтверджують авторство Івана Югасевича Склярського двадцяти трьох рукописних книг. Завдяки виокремленню та систематизації записів у рукописах художника, маємо змогу виявити не відомі до цього часу факти його біографії. У його творчій діяльності, за допомогою порівняльної характеристики поданих зразків, виявилися однакові та відмінні риси в оформленні книг. Можемо говорити й про те, що вони пов'язані з впливами різних періодів його творчості та середовища, в якому перебував автор.

Як бачимо, Іван Югасевич не лише добре знався, а й наслідував тогочасні друковані видання та художні тенденції. Це засвідчують його записи на титульних аркушах, де фіксується число, місяць, дата, авторство, місце виконання рукопису, ім'я замовника. На багатьох мініатюрних зображеннях бачимо напис із назвою сюжету, датою виконання та авторство. На кінцевому аркуші міститься інформація про завершення рукопису. Завдяки таким записам нам вдалося виділити два періоди його творчості – ранній «прикранський» 1761-1795 рр., що включає період навчання І.Югасевича Склярського у Львівській братській школі [29; 21] (1756-1760 рр.) [19; 86-88] та роки проживання у рідному селі Прикра до 1795 рр. (Словаччина), – та пізній, «невицький» 1795-1814 рр., період проживання, творчої та громадської діяльності у селі Невицьке (Україна) [20; 27-28].

За мистецьким аналізом ці періоди виявляють помітні стильові відмінності рукописів, що характеризуються за двома моделями оформлення. Перша модель оформлення проявилася у ранньому «прикранському» періоді, коли автор більше наслідував друковану гравюру та іконопис. У цьому пересвідчуємося, аналізуючи деякі сюжетні мініатюри та оздобу рукописів цього періоду. До них відносимо шість рукописних книг: Літургікон 1759 [32, 113; 31, 334; 15, 21], Пісенник 1761-1763 [13, 83; 1, 321; 322, 4; 167, 2; 204, 205], Ірмологіони 1778-1779 [16, 185; 15, 95; 32, 113], 1784-1785 [32, 113; 26, 98-103], Акафіст 1788-1789 [28; 4], Рукописний збірник без початку і кінця № 1720/64.<sup>1</sup>

У творчому спадку І.Югасевича означеного періоду зауважуємо тенденції до запозичень із західноєвропейського малярства, з його реалізмом у трактуванні образів,

костюмів і тла. Разом із тим, в окремих деталях помітний зв'язок із місцевими ознаками іконопису. У мініатюрах І.Югасевича помітно виражені етнографічні особливості у сприйнятті прекрасного, характерними для історичного Закарпаття XVIII-XIX ст., яке охоплювало південно-східні території Словаччини, Саболч-Сатмарський комітат Угорщини та Сату-Марський повіт Румунії. Такі особливості бачимо на прикладі співзвучності мініатюр образів Архангела Михаїла та Богородиці в Ірмологіоні 1784-1785 рр., з образами та над- престольними іконами із церкви села Прикра (Словаччина), а також мотивів декору крапкових елементів лемківських ікон. З іншого боку, І.Югасевич більше орієнтувався на зразки українських гравюр відомих ренесансних і барокових майстрів, які працювали для Київської Лаври наприкінці XVII – середині XVIII століть. Це – Леонтій і Олександр Тарасовичі, Інокентій Щирський, Григорій Левицький.

Як і інші переписувачі-художники, він не обмежувався копіюванням чужих оригіналів. Про це свідчать вдало інтерпретовані ним запозичення в мініатюрі для оформлення Ірмологіонів. Такі приклади переробки, гармонійно поєднані ним із різними за походженням запозиченими елементами, які бачимо в оформленні Ірмологіона 1784-1785 рр. Іван Югасевич виконував мініатюри з фігуративно-сюжетними зображеннями на окремих сторінках (фронтиспісні мініатюри), безпосередньо в тексті (ілюстрації), на місці заставок. У його Ірмологіоні за 1784-1785 роки є чотири сторінкові «образи-мініатюри» та сім півсторінкових ілюстрацій. Поряд із кольоровими, є і фронтиспісна мініатюра, яка є прикладом наслідування традицій графічного зображення образу Іоанна Дамаскіна, знаменитого співця грецької церкви (VIII ст.). У цій мініатюрі є співзвучність до зображення Іоанна Дамаскіна в Ірмологіоні Стефана Селецького 1682 р. [6; 113].

На арк. № 76 бачимо зображення Святого Миколая, де художник використав запозичення з гравюри Святителя Василя Великого І. Филиповича (Святитель Василій Великий. – Літургікон.–Львів, 1759 року) [23; 79]. Ця мініатюра є типовим на той час прикладом наслідування друкованої книжкової гравюри. Автором внесені деякі композиційні зміни та доповнення. На аркуші № 256 знаходимо образ Архангела Михаїла. Всі три названі мініатюри уподібнилися книжковій друкованій гравюрі XVIII-XIX ст. Подібні дві мініатюри із образом Іоана Дамаскіна та Архангелом Михаїлом є і в Ірмологіоні І.Югасевича за 1778 рік. Про них відомо з опису Івана Панькевича [18; 95].

Ілюстративне імітування чорно-білої гравюри І.Югасевич використав і в оформленні рукописного Пісенника за 1761-1763 роки. Намагаючись відтворити оформлення, співзвучне часові, шукаючи відповідні зображально-виразні засоби, Іван Югасевич по-своєму інтерпретує відомі сюжетні композиції. Такою є мініатюра із зображенням півпівфігур ченців св. Антонія та Феодосія Печерських на аркуші № 1v, більше наближена до ілюстрації, друга мініатюра із зображенням Ісуса Христа, що сидить на престолі, аркуш № 56v [31; 333-335]. Обидві мініатюри виконані технікою тонкого пера, користуючись такими графічними засобами як лінія, штрих та крапка, з допомогою найпростіших інструментів та матеріалів.

Цікавою є мініатюра на аркуші № 79 Ірмологіона за 1784-1785 роки; відмічаємо, що художник зробив запозичення деревориту Никодима Зубрицького із Службника з 1702 року (Господь Вседержитель) [7; с. CXL III. 481 (463)]. Композиційне вирішення цієї мініатюри наближене до оригіналу, очевидно художник визнавав її взірцем того часу.

Треба зазначити, що І.Югасевич, будучи церковним служителем, дотримувався церковних догм щодо образів святих. Щоб зберегти їх традиційними і не змінювати прийняті канони, він запозичував ці образи з ікон та книжкових гравюр. Тому в мініатюрах вищеназваного Ірмологіону, зокрема, образ Богородиці в одному випадку уподібнюється з іконою, в іншому – з гравюрою. Графічний чорно-білий силует Богородиці суттєво контрастує із кольоровим тлом на арк. № 189 та № 147. Таке графічне вирішення внесло певні зміни й доповнення, а також сприяли формуванню характерного для Івана Югасевича технічного виконання із застосуванням декількох графічних та малярських прийомів, що є його особливістю у виконанні мініатюр. Такі подібні півсторінкові мініатюри із зображенням

Богородиці на арк. № 147 та арк. № 189. Остання за характером виконання більше нагадує ікону. Надто активне синє тло, на якому переплетена, як мереживо, біло-червона виноградна лоза з гронами та листям є добрим акцентом на аркуші названого рукопису. Майже біла постать Богородиці на такому активному тлі контрастує з великими червоними літерами назви розділу, розташованих під півмініатюрою та червоним декорованим ініціалом.

Уподібнюються гравюрам і сюжетні заставки з рослинними та шрифтовими композиціями на арк. № 76, № 256. Спостерігаємо зображальні елементи деяких заставок співзвучних з іконописом. Цікаві біблійні сюжетні мотиви у півсторінкових мініатюрах Рукописного збірника (№ 2017/64) Івана Югасевича без початку і кінця. Півсторінкові мініатюри цього рукопису виконані, як і в попередньо описаному Ірмологіоні за 1784-1785 роки, у двох варіантах, характерних для І.Югасевича. Виокремлюємо мініатюри, що співзвучні із гравюрою та кольорові півсторінкові оздоби, що більше наближені до мініатюри, ніж до орнаментальних заставок. Подібні приклади бачимо на арк. № 55, 48, 74. Півсторінкові мініатюри виконані на зразок гравюрних рослинних оздоб технікою тонкого пера темними чорнилами. Вони нагадують імітацію гравюри чорним по білому, є додаткові штрихи, хвилясті лінії та крапкування. Одна з таких півсторінкових мініатюр розташована посередині аркуша. На ній зображена голівка ангела із симетрично розташованими крильцями. У верхньому правому й лівому кутах є такі ж образи. Подібні образи ангелів із крильцями зображені на титульному аркушеві згаданого Ірмологіону за 1784-1785 роки. Інші три сюжетні композиції розташовані у верхній частині аркушів. На одній із них арк. № 12 є зображення такого ж ангела, укомпонованого усередині графічної оздоби.

Аналізуючи вищезгаданий матеріал, можемо говорити про те, що І.Югасевич вибрав модель оформлення мініатюри, яка керувалася традиціями, притаманними українській рукописній книзі XVII-XVIII століття. Характерною рисою в оформленні мініатюр є використання деяких запозичень сюжетних ілюстрацій з гравюрної техніки, які на той час були найбільш поширеною окрасою друкованих літургійних книг. На прикладах вище проаналізованих мініатюр І.Югасевича, можемо говорити і про присутність впливів західноєвропейського малярства. Творчим внеском Югасевича в розвиток мініатюрних сюжетних композицій є вдало адаптовані у книжкову графіку елементи гравюри та іконопису.

Як бачимо, характерний вплив барокової гравюри проявився в деяких елементах вищеописаних заставок. Серед рослинних оздоб І.Югасевича є і запозичені барокові мотиви, які художник не змінював, а навпаки зберігав. Очевидно, перебуваючи під впливом гравірувальних оздоблень, виявляв своє захоплення ними у такий спосіб. Безперечно, характер такого оформлення сформувався під впливом друкованої книжкової гравюри. Такі оздоблення переважно виконані одним чорним кольором, зрідка тло заставки залите жовтою фарбою. У деяких оздобах окремі елементи виконані циноброю.

Доходимо висновку, що запозичуючи мотиви для своїх рослинних заставок із друкованих гравірувальних оздоб, Іван Югасевич менше вносив до них авторських доповнень, ніж у геометричні. У такий спосіб оформлені заставки Ірмологіона за 1784-1785 роки (аркуш № 76, 256), Молитвослова 1804 за рік та Рукописний збірник без початку і кінця (№ 2017/64). Ці три книги характеризуються оформленням, наближеним до друкованих книжкових гравюр.

Другий період творчості І.Югасевича – «невицький» 1795-1814 рр., проживання художника у селі Невицьке на Закарпатті. Його творчі пошуки проявляються у зверненні до візерунків із народною орнаментикою більше геометричних, ніж рослинних мотивів. Відзначаємо, що це найбільш плідний період художника-каліграфа. За даними записів автора відомо про 17 рукописів, переписаних та оформлених при церкві Покрови Пресвятої Богородиці, зокрема: Календарі 1806 [12; 80], 1807 [14; 46], 1809 [14; 46, 47, 48] рр., Пісенники 1788-1798 [28; 4], 1807 [18; 46], 1811 [4; 167], 1812 [4; 167] рр., Ірмологіони 1795 [20; 87-88], 1800 [2; 209, 213], 1803<sup>2</sup>, 1806 [26; 98-103], 1809 [5; 5-9], 1811-1812 [32; 113] рр.,

Типікон 1800 [18; 95], Октоїх 1802<sup>3</sup>, Псалтир 1804 [22; 184], Молитвослов або Требник 1805р.<sup>4</sup>

Подібна тенденція у зверненні переписувачів-художників до прийомів оформлення рукописів з візерунками народної орнаментики не тільки рослинних, а й геометричних мотивів особливо посилилась наприкінці XVIII – початку XIX століть. Звернення Івана Югасевича до попередніх традиційних мотивів на тлі вищезгаданих тогочасних традицій вирізняло його творчість серед інших переписувачів. Його професійну працю засвідчують переписані та оформлені ним книги, що мають виразні риси нової стилістики в оздобленні орнаментальних заставок. Йдеться про рукописні книги 1804, 1806, 1809 роки. Заставки у цих манускриптах виконані на значно кращому рівні, ніж оформлення у попередніх книгах. Це свідчить про великий практичний досвід та зрілість художника. Адже в останніх рукописах він не керувався запозиченнями, а створював та стилізував оздоблювальні заставки на свій власний смак, вишукував елементи для структурних ритмічних композицій. Його оригінальні геометричні оздоби мають делікатний вигляд із властивими тільки його виконанню мереживними переплетіннями «гаптованих» рослинних та геометричних елементів, які співзвучні з текстовою частиною аркуша. На нашу думку, орнаментальні заставки І.Югасевича мають значно виразнішу авторську манеру, ніж мініатюри. Його геометричні оздоби мають особливу манеру, що характеризується впливами різних видів декоративно-прикладного мистецтва.

Важливе місце у створенні сакрального образу літургійної книги І.Югасевича займала сфера обрядових предметів. Як бачимо, таке «сакральне» середовище мало визначальний вплив на його духовність. Цей стан його духовного життя знайшов відображення у виборі загального книжкового образу. Про це нам нагадують і характерні риси співзвучності оформлення із типологією культових та обрядових предметів XVII-XIX ст. Зокрема, зустрічаємо мотиви із дерев'яного церковного різьблення, а саме: голівки ангелів із крильцями, дубові та кленові листочки, квіткові розети, хрестики. Також спостерігаємо співзвучність орнаментики у геометричних заставках «невицького» періоду, особливо літургійних книг, із декорованими полицями для виставлення ікон – «божниками» та поширеними одинарними мисниками із ажурним передком, свічниками та надпрестольними хрестами [27; 231-232].

Тут доречно згадати думку історика Ярослава Ісаєвича: «Як бачимо, ряд фактів засвідчує зв'язок і взаємовплив елітарної і народної культур» [8]. Саме такий зв'язок церковного мистецтва, з одного боку літургійної книги Ірмологіонів, з іншого – фольклорними записами у пісенниках та календарях, засвідчує рукописна спадщина І.Югасевича. Бачимо приклади поєднання літургійних співів і світських пісень у Ірмологіонах 1800 та 1811 рр. [2, 204-205; 6, 109].

Названі книги – Октоїх за 1802 рік, Ірмологіони за 1806 та 1809 року – автор виконував під час проживання в с. Невицьке. В оздобленні цих рукописів є запозичення орнаментальних мотивів із предметів матеріальної культури Закарпаття, які вдало адаптовані художником у орнаментальну графіку оздоблення. Його орнаментика «невицького» періоду належить до того оригінального виду, який Яким Запаско характеризує як такий, що не цитує народних зразків, а створений лише «за мотивами» народної творчості [6; 109].

Як бачимо не тільки вплив фольклору, але й вплив на фольклор розгортав взаємодію народних і професійних варіантів оформлення рукописів [8; 110]. Такий зв'язок взаємовпливів бачимо на прикладах оздоблення рукописів І.Югасевича, особливо це проявилось у стилістиці «невицького» періоду, коли художник вдало стилізував орнаменти дерев'яного різьблення, вишивки, розпису на вжитково-побутових предметах у пісенниках, календарях та літургійних книгах із світськими піснями й віршами.

Отже, розвиток художніх особливостей, а відтак і стилістика оформлення створює підставу говорити про дві моделі оформлення рукописів. Перший варіант оформлення, що належить до «прикранського» періоду, зокрема – мініатюрами й рослинними оздобами, коли

автор більше наслідував мотиви барокової друкованої орнаментики. Це прослідковується і в оздобленні ініціалів, художніх ознаках оформлення титульних аркушів Пісенників 1761-1763, 1798 рр., Ірмологіонів 1778-1779, 1784-1785 рр.

Друга модель оформлення створена за мотивами народної орнаментики, прослідковується у рукописах «невицького» періоду, а саме: Календарях 1806, 1807, 1809, Ірмологіонах 1795, 1800, 1803, 1806, 1809, 1811-1812, Типіконі 1800, Октоїху 1802, Молтвослові 1805, Пісенниках 1811, 1812 рр. Найбільш яскрава авторська інтерпретація у вирішенні ініціалів у книгах Октоїх 1802, Ірмологіонів 1806, 1809 рр.

Спільні риси в оформленні рукописів І.Югасевича прослідковуються на прикладі каліграфії. Його письмо характеризується надзвичайно рівним прямим півставним шрифтом; у використанні кутастої, а не заокругленої в'язі, для гармонії із варіантом квадратної київської нотації; у частому чергуванні чорних і кіноварних рядків для збалансованості текстової частини; у шрифтовому прийомі збільшеного міжрядкового пробілу для зручнішого читання; у виконанні авторських шрифтових композицій. Це простежується на прикладі його оригінальних зразків, у яких змінювалася модель оздоблення книги та манера виконання зображень, характері орнаментики, художнього оформлення титульних обрамлень, шрифтових та нотних колофонів. У залежності від стилевих особливостей відзначаємо зв'язок іконопису та друкованої гравюри у «прикранському» періоді його творчості. Прояви впливу видів декоративно-прикладного мистецтва більше прослідковуються у творчому «невицькому» періоді в рукописних творах.

Народився Іван Югасевич Склярський у селі Прикра, якому віддав 53 роки своєї мистецької та меценатської діяльності. Про це засвідчує факт шести рукописних книг та зведення церкви у селі Прикра 1776 р. Виявляємо факт підписів автора на рукописах та брусі за вівтарем у церкві села Прикра: «Іоан Югасевич Склярський». А у селі Невицьке Іван Югасевич прожив майже 20 років, протягом яких переписав та оформив 17 рукописів, із зазначеним прізвищем «Іоан Югасевич». Його ім'є у переліку меценатів, які фінансували будівництво церкви Покрови Пресвятої Богородиці [21; 149], де служив дяком та обирався сільським головою. За матеріалами вкладки пароха Андрія Буковського підтверджується місце його смерті та поховання 15 грудня 1814 року в селі Невицьке. Його могила знаходиться на церковному подвір'ї навпроти крилосу, де він ніс дяківську службу [19; 87-88]. Також немає сумнівів у тому, що Югасевич переписав майже 40 книг [19; 87-88].

Як бачимо, рукописна творчість Івана Югасевича формувалася у контексті взаємовпливу професійних і народних варіантів, елітарної і народної культур, церковного та народного мистецтва. Це простежується на прикладі його оригінальних зразків, які змінювали модель книги у її оздобленні, манері виконання зображення, характері орнаментики, художнього оформлення титульних обрамлень, шрифтових та нотних колофонів. Його творчість увібрала традиції, що репрезентують культурно-мистецькі й історичні процеси попередніх періодів, що є характерним для «прикранського» періоду і тогочасних періодів книгописання, коли подібність рукописів до художньої структури друкованої книги була співвимірною та співзвучною часові, з новітнім оформленням рукописів, яке доповнювало розвиток нового змісту, що є характерним для «невицького» періоду.

### Примітки

<sup>1</sup> МУКС. Рукопис без початку і кінця № 1720/64.

<sup>2</sup> Рукопис знаходиться у фондах Музею української культури у Свиднику МУКС № 2013/64.

<sup>3</sup> Сопко О. Творчість Івана Югасевича у традиціях рукописної книги Закарпаття XV-XIX ст. / Науково-мистецький часопис. Екзиль, Ужгород: Гражда, 2007. – № 4. – С. 43.

<sup>4</sup> Сопко О. Там же. – С. 43.



### Джерельні приписи

1. Возняк М. Франко як дослідник і історик української літератури. Слово про великого каменяра / М.Возняк. – К.: Держполітвидав, 1956. – Т. 2.
2. Гошовский В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX века / В.Гошовский // Украинское музыковедение. – 1964. Науч.-метод. межведомств. ежегодник. – К.: Мистецтво, 1966. – 335 с.
3. Долгош-Сопко О. Загальна характеристика манускриптів Закарпаття XIV-XIX століть / О.Долгош-Сопко // Вісник Львівської нац. академії мистецтв. – Ужгород: Гражда, 2008. – Спецвипуск VI.
4. Zenuch P. Znovuobjaveni Sarisskiy spewnik zo zaciatku 18 storocia vo svelte etnicko-konfesionalnych pomerov v karpatskom priesnore // SLAVICA SLOVACA. – Rocnik 41. – Bratislava: Vidavatelstvo Matice Slovenskej. – 2006. – 186 с.
5. Задорожний І. Невідомий Ірмолой Івана Югасевича / І.Задорожний // Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Вид-во Львів. Богосл. акад., 2002. – С. 273-279.
6. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я.Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
7. Parioni Swienzizkyi. Origines artis tipographicae ukrainorum in officina monasterii ordinis s. Bas. m. Zovkva, 1924 ivpressae (CXL III. 481 (463).
8. Ісаєвич Я. Світ рукописної книжності / Я.Ісаєвич // Ізборник. – Режим доступу: <http://litopys.org/ua>.
9. Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського. Факсиміле і транскрипція / Упоряд. І.Задорожний. – Ужгород.: Карпати, 2010.
10. Микитась В. Галузка могутнього дерева: Літературний нарис / В.Микитась. – Ужгород: Карпати, 1971. – 208 с.
11. Микитась В. Давня література Закарпаття: Нариси літератури Закарпаття доби феодалізму / В.Микитась. – Львів, 1968. – 254 с.
12. Микитась В. Літературний процес на Закарпатті доби феодалізму / В.Микитась. – Ужгород, 1966. – 80 с.
13. Мишанич О. Література Закарпаття XVII-XVIII століть: Історико-літературний нарис / О.Мишанич. – К.: Наук. думка, 1964. – 116 с.
14. Панькевич І. Збірка закарпатсько-українських народних приповідок Івана Югасевича з 1809 р.: Покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах / І.Панькевич. – Прага, 1946. – 70 с.
15. Панькевич І. Матеріали до історії мови південно-карпатських українців / І.Панькевич // Наук. зб. музею української культури. – Пряшів: Братисл. словац. пед. вид-во, 1970. – № 4. – С. 12-13, 20-21, 94-95. – 219 с.
16. Папп С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії. Вступ. IRMOLOGION / С.Папп. – Presov: Grekokatolicij ordinariat. – 1970. – 200 с.
17. Папп С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії. Вступ. IRMOLOGION / С.Папп. – Presov: Grekokatolicij ordinariat. – 1970. – 200 с.
18. Панькевич І. Збірка закарпатсько-українських народних приповідок Івана Югасевича з р. 1809: Покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах / І.Панькевич. – Прага, 1946. – 70 с.
19. Петров А. Материалы для истории угорской Руси. Старая въра. Унія въ XVII-XVIII вв. Пояснительная записка А. Петрова. – СПб: Тип. Имп. АН, 1906. – Т. II.
20. Петров А. Дьяк Невіцкій, Югасевич, переписчикъ – художникъ. Пояснительная записка. Приложение // Материалы для истории Угорской Руси. Старая въра и унія въ XVII-XVIII вв. Петербург: Императорская Академия наук, 1906. – Вып. II. – С. 88.
21. Приймич М. Перед лицем твоім / М.Приймич. – Ужгород: Карпати-Гражда, 2007. – 224 с.
22. Сабов Є. Хрестоматія церковно-славянських и угро-русских літературних

памятников / Є.Сабов. – Ужгород, 1893. – 238 с.

23. Свенціцький І. Прикраси Галицьких рукописів XIV в. / І.Свенціцький // Збірки Нац. музею у Львові. – Жовква. 1922-3. – Ч. 137.

24. Свенціцький І. Церковно и русско-славянскія рукописи Публичной Библиотеки Народнаго Дома во Львовъ / І.Свенціцький – СПб.: Тип. Имп. АН, 1904. – 66 с.

25. Свенціцький І. Прикраси рукописів Галицької України XVI в. Жовква, 1922. – Вип. 1; 1922. – Вип. 2; 1923. – Вип. 3.

26. Сопко (Долгош) О. Два Ірмологіони Івана Югасевича – 1784-1785 та 1806 років / О.Сопко (Долгош) // Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2008. – № 10. – С. 98-103. – 144 с.

27. Станкевич М. Українське художнє дерево / М.Станкевич. – Львів, 2002. – 479 с.

28. Томко А. Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовно пісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини // Вісник Прикарп. ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – № 15-16. – 249 с. – С. 4.

29. Шараневич І. Географическо-исторические статьи. – Львів, 1875.– С. 17.

30. Skoviera A. Stretnutie vichodnej a zapadneje teologie v spevniku J.Juhasevica z roku 1811 / A.Skoviera // Slovenska latinska a cirkevnoslovanska nabozenka tvorba 15-19. storoca.– Bratislava: Vidavatel'ske druzstvo Luc. – 2002 – S. 403-421.

31. Яворський Ю. Карпаторуский художник-писець Йван Югасевич и его графические произведения / Ю.Яворський // Материалы для истории старинной песенной литературы з Подкарпатской Руси. – Прага, 1934.

32. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI-XVIII століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю.Ясіновський. – Львів, 1996.

### Резюме

Розглядається рукописна спадщина художника-переписувача Івана Югасевича Склярського. Аналізуються два творчі періоди художника, «прикранський» та «невицький». Йдеться про характерні риси в художньому оформленні книг, тісно пов'язані з впливами різних періодів його творчості та середовища, у якому перебував автор.

**Ключові слова:** Прикра, Невицьке, рукопис, мініатюра, орнаментальні оздобы, шрифтова графіка, структура книги, гравюра, образ.

### Summary

#### **Creative work of Ivan Juhasevich Skljarskij: «prikranskij» and «nevytskij» periods**

The article discusses the manuscript heritage of Ivan Junasevich Skljarskij. Two artistic periods, «pikranskij» and «nevytskij», are under analysis. The characteristic features of book ornamentation, both common and different, are considered taking into account the different periods of work and the artist's.

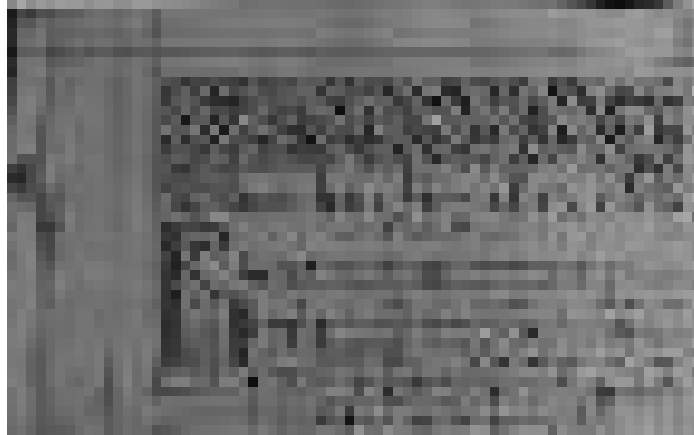
**Key words:** Prikra, Nevytske, manuscript, miniature, ornamentals, font drevng, book structure, engraving, image.

### Аннотация

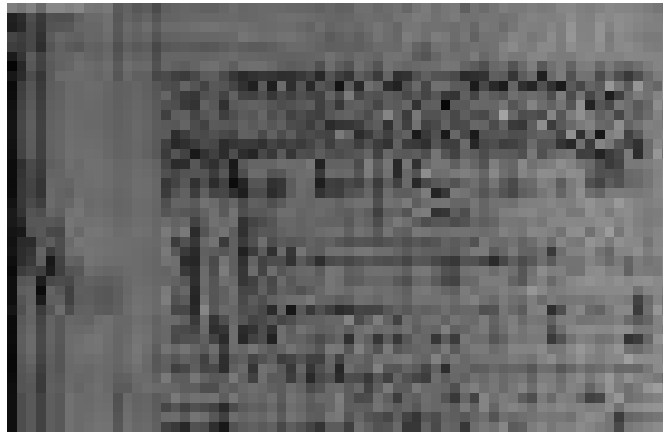
Рассматривается рукописное наследие художника-писца Ивана Югасевича Склярского. Дается анализ двух творческих периодов художника, «прикранский» и «невицкий». Рассматриваются характерные черты в художественном оформлении книг, тесно связанные с влиянием различных периодов творчества и среды, в которой жил и работал автор.

**Ключевые слова:** Прикра, Невицкое, рукопись, миниатюра, орнаментальные заставки, шрифтовая графика, структура книги, гравюра, образ.

Додатки



*Сторінка з півполосною мініатюрою, назвою догмату та ініціалом*



*Ірмологіон Івана Югасевича, 1806 р., «невицький» період  
Сторінки з геометричними заставками, назвами догматів та ініціалами*

УДК [646+74]:304

*Л.М. Дерман*

## УКРАЇНЬСЬКИЙ КОСТЮМ ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Сприйняття одягу як твору декоративно-прикладного мистецтва відрізняється від розумінням костюму як продукту дизайну. Нині в українському суспільстві часто нівелюються духовні й національні цінності, уподобання, адже український народ часто користується чужою мовою, віддає перевагу «глобалізованому» одягу, що нав'язується ззовні. Отож, український костюм як нова форма реалізації культурних практик, може допомогти згадати історію нашого народу, повернути самоповагу та відчутти дух нації, посприяти відродженню певних цінностей тощо. Отож, сучасний український одяг, має бути таким, який поєднував би у собі традиційний костюм, модні тенденції, власні винаходи, сучасні матеріали та технології.

*Мета статті* полягає у дефініції українського національного костюму як нової форми реалізації культурних практик в умовах розвитку сучасної української культури в контексті тілесних імплікацій комунікативного простору моди.

Дослідження і відповідні за тематикою публікації є свідченням того, що вчені визначили традиційний український одяг як складову матеріальної та духовної культури народу. Тому костюм, як і інші галузі традиційної культури українців, став об'єктом досліджень різних фахівців, наприклад, таких, як М.Білан, В.Богданов, Ф.Волков, Т.Кара-Васильєва, Ю.Легенький, Г.Маслова, О.Матейко, Т.Ніколаєва, Я.Прилипка, О.Рігельман, І.Спаський, Г.Стельмащук, О.Шафонський та ін.

Велику спадщину з питань української традиційної культури, зокрема й одягу, залишили історики, етнографи, археологи, художники, антропологи, фольклористи, письменники тощо. Серед них найбільшу цікавість викликали етнографічні та історичні роботи XVIII-XIX століття О.Рігельмана, І.Георгі, О.Шафонського, які описували й змальовували одяг різних соціальних верств.

У працях дослідників другої пол. XX століття розкривається новий матеріал, що стосується розвитку українського традиційного вбрання, здійснений Г.Масловою, К.Матейко, Я.Прилипка, на основі порівняльно-етнографічного аналізу. Дослідники розглядають й соціально-економічні зміни умов життя народу, враховують характер трудової діяльності та рівень технічного прогресу, що безумовно має вплив на зміни одягу: його колористику, форми тощо. Усі ці ознаки допомагають доцільно використовувати найкращі традиції у сучасному моделюванні одягу. До них зараховано: матеріали, крій, техніку виконання оздоблення, колористику, способи носіння тощо. Тому, аналізуються як конструктивно-технічні прийоми створення об'ємно-просторових форм одягу, так і декоративно-колористичні особливості його художнього оформлення. Таким чином, в художніх та естетичних ознаках одягу дослідники виявляють національні риси народу. Зокрема, у працях етнографів аналізується специфіка етнокультурної спорідненості українського одягу з вбранням інших народів, що дає чітке розуміння того, чим обумовлені ті чи інші регіональні та локальні особливості українського вбрання. Дослідження костюма в контексті комунікативного простору, зумовлює дещо інші підходи, або ж розширює межі вже існуючих. Так, сучасні науковці розглядають костюм із позицій теорії дизайну, розставляють акценти на формотворенні, ергономічних та екологічних властивостях одягу тощо. Першоджерельною базою досліджень є публікації у спеціалізованих наукових виданнях з етнографії та народознавства, історії костюма, виставкові фонди історичних музеїв, приватні зібрання української старовини тощо.

Кожен період культурно-історичного існування людини в моді має притаманне йому

бачення космологічного розуміння людини, її тіла та образу в просторі комунікацій, що стає флеш – іміджем вимірювання тілесних практик культури в той чи інший історичний період. Досліджуючи та аналізуючи феномен тіла людини у будь-якому часовому просторі, варто зазначити, що тіло має константну будову, утворює навколо себе антропоморфний та комунікаційний простір формотворень моди. Одним із головних питань у вивченні одягу є його походження. Ряд концепцій ґрунтується на ідеї виникнення одягу з прикрас, культу, магії. Його походження пов'язують із природо-географічним середовищем, господарською та суспільною діяльністю людини тощо.

Основою сучасного дослідження народного костюму є аналіз етнографічних ознак, що допомагають виділити типи й форми одягу, надати їм повне історичне й культурне пояснення. Усі ці ознаки акумулюють раціональні напрями використання традицій у сучасному моделюванні одягу. До них, перш за все, належать: матеріал, форми, способи оздоблення, крій, колористика тощо [18].

Формоутворення одягу безпосередньо пов'язане з вирахуванням пропорцій та силуету окремих складових елементів костюму, співвставлення яких показує особливості, визначає багатопшаровість та загальний силует етнографічних комплексів традиційного одягу.

Технологічні прийоми у пошитті одягу є також суттєвою ознакою традиційного вбрання, що підкреслює його особливість. Характер поєднання складових частин костюма у комплекси, способи носіння, що визначають силуетну форму, застосовуються і у сучасному дизайні. Звичайно, що перераховані аспекти й методики дослідження не вичерпують усіх ймовірних напрямів вивчення традиційного костюма [19].

Український костюм як нова форма реалізації культурних практик сучасної України – єдність різноманітних тілесних та новітніх дизайнерських практик, що мають своє визначення в дизайні одягу. Сучасну українську культуру в моді нерідко описують у реаліях історії костюма, розуміючи її як певний модус соціального буття. Так формується її бачення у декількох вимірах: соціологічному, антропологічному, культурно-історичному, комунікативному тощо. Мода в сучасному просторі комунікацій є загальною універсальною буттєвою категорією української культури. Вона розгортається як певна багатовимірною реальність, що існує не тільки на подіумі, а й в мас-медіа, віртуальній реальності тощо. Це вже сучасний вимір моди, де український традиційний костюм може виступати як нова форма та засіб реалізації культурних та дизайнерських практик в умовах розвитку сучасної культури України.

Українська комунікативна культура сьогодення показує, з одного боку традиційні форми клішованої свідомості, з іншого боку вона діаметрально протилежна всьому культурному здобутку, що існував раніше. Маргінальність та відмова від канонів розуміння світу приводить до того, що виникає паралелізм, деструктивні явища, елементи перестановки, трансформації, що стали звичним явищем, зокрема, й в дизайні одягу. Метафізика, тобто звернення до першоджерел, говорить про те, що цими найпершими витокami є різні засадничі принципи, культурологічні виміри [11]. Модельна реальність простру комунікацій, як риторична дійсність, як трансформація, як модуляція образів тіла, дає можливість збільшити конфігураційні ознаки модельного тезаурусу як засобу конструювання. Тіло, як антропологічна конфігурація, та костюм як нова форма реалізації культурних практик, стають сучасним баченням та реконструюванням формотворчості в просторі української культури сьогодення.

Сучасний костюм у просторі комунікацій української культури усунути й редуковані. Він репрезентує бажання, проте, позбавлений власних атрибутів, архетипів, символічних ознак, що притаманні традиційному українському костюму, який відбувається як знакова система й розкриває глибоке коріння історії нашого народу, є самобутньою духовною скарбницею. Костюм у сучасній українській культурі вже не такий красномовний. Він вже не виступає виразним свідченням багатьох ознак: світогляду, вірувань, обрядів, естетичних уподобань, мистецького рівня тощо. Одяг сьогодення також перетворюється на знак,

підпадає під вплив комунікативно-модифікаційних стратегій. Таким чином, починає здійснюватися трансформація тілесності, дизайнерських практик, як комунікативних засобів, які у сьогоденні стали нав'язливими й агресивними за допомогою іміджевої інформації, яка виходить у зовнішній простір із рекламою тощо [12].

Сфера сучасної дизайнерської практики, що пов'язана зі значенням традиційного українського вбрання, тілом людини в просторі комунікацій, створює той світ, де панує технологія. Тому, дизайн, мода тісно пов'язані не тільки з культурою, а й з різного роду комунікаціями. Конструктивно-будівні ідеї культури Нового часу прокламували атомізм, що породив монадність світобачення. Трансгресивне тіло моди має багато різноманітних ейдосів, брендів, симулякрів й охоплює простір комунікації. Розбирається як одяг, а збирається, як візуальна агенція, що має ознаки цілком сучасного конструктивного бачення тілесності. Наприклад, одна з кращих модельєрів Японії Рей Ковакубо спроектувала моделі, котрі спочатку виглядали як епатаж, а потім перетворилися на своєрідний флеш-імідж. Вона змінила силует фігури людини за допомогою повітряних пустот. Такий трансформаторний хід призвів до того, що тіло людини стало асоціюватися з певним механізмом, машиною, яка може змінювати свої ознаки за допомогою збільшення чи зменшення силуетних ознак тіла [13].

Вивчаючи одяг, можна простежити особливості духовної культури народу; в одязі втілюється потяг людини до прекрасного, її художньо-естетичні погляди й смаки, що робить одяг вагомою частиною мистецтва. Таким чином, дослідження такого виду матеріальної культури як одяг допомагає пізнанню духовного світу народу [5]. У процесі розвитку суспільства змінювалися вимоги до одягу; його функції повсякчас змінювалися й набували багатогранності, спрощувалися, втрачаючи символізм, свої архаїчні ознаки. Відомо, що найголовнішою функцією одягу був захист від безпосереднього впливу зовнішнього середовища; це включало в себе захист не тільки від несприятливих кліматичних умов, чи механічних пошкоджень, а й відбивало світогляд людини, допомагаючи їй у боротьбі з незрозумілими силами природи, захищаючи від злих духів тощо [16]. Окрім захисної функції одяг служив і оберегом. Засобами слугували: колір, простий і лаконічний покрій, орнаментальна структура, що показує ідею безмежності зображення, повтору, ритму. Усі ці компоненти репрезентують і обрядовий світ.

Навіть на першому етапі розвитку суспільства почали зароджуватися й естетичні вимоги до одягу, що на початку відбивали потяг людини до прекрасного, а потім вже мали характер художньо-естетичних смаків суспільства. Якщо оберегова та обрядова функції народного одягу наприкінці та початку століття почали втрачати свою значущість, то естетична функція не зважаючи на те, що набула певних видозмін, трансформувалася, все ж і сьогодні є актуальною й робить одяг важливою частиною декоративно-прикладного мистецтва [16].

У процесі соціально-економічної еволюції суспільства, з появою станів та майнового розшарування населення, виникненням приватної власності бере початок і соціальна функція одягу, що стає знаком розмежування суспільних верств, знаком станової приналежності. Так з'явилася соціально-економічна диференціація одягу його кулькусних та якісних показників. За допомогою одягу панівні верстви підкреслювали своє привілейоване становище. У феодальному суспільстві багатьох країн Європи регламентація одягу навіть передбачалася законодавством. Наприклад, не дворянам забороняли носити шовковий та оксамитовий одяг, вбрання червоного кольору. Регламентувалася довжина передків взуття, висота головних уборів тощо. Крім певних законодавчих приписів, на одязі віддзеркалювався і матеріальний стан. Таке розшарування ще більше поглибилося у період змін із капіталістичного на соціально-економічні умови життя, загострило протиріччя між різними верствами населення. Розширювалися культурні запити робітників і ремісників, у тому числі й щодо одягу. В середовищі селянства відбувається процес руйнації патріархальних підвалин та визрівання селянства нового типу. В одязі селян більш відчутним стає вплив міської

культури. Отож, одяг як один із проявів існування людини, виконує певні функції. Поява кожної нової функції, або зникнення старої ведуть до зміни функціональної структури одягу, силуетної форми та її емоційного забарвлення тощо [18].

Костюм має велике історичне та духовне значення. У всі часи він задовольняв матеріальні й духовні потреби, виконував різні соціальні, захисні та обрядові функції тощо. Високий мистецький рівень, емоційна насиченість яскраво відбивають світогляд, естетичне уподобання, психологію народу. Таке самобутнє явище має велике значення не тільки в національній українській культурі, а й у світовій.

На всіх етапах розвиток українського костюма відбувався у тісному зв'язку з іншими культурами. У часи Київської Русі це був вплив народів Сходу, Візантії, Західної Європи тощо. У сучасному світі законодавцями моди є такі країни, як Італія, Франція. Тому сьогодні українські дизайнери під час створення колекцій одягу орієнтуються на Європейські країни. Проте, зважаючи на економічну, соціально-політичну нестабільність та разом із тим, посилення економічного впливу країн Сходу, мода поступово починає переорієнтовуватися на уподобання та смаки цих країн. Так, разом із економічним впливом посилюється і культурний [21].

На формування традиційного українського костюма впливала зокрема й міграція. Заселення українських земель супроводжувалося змішанням культур, що залишило виразний відбиток на українському одязі. Сьогодні віддзеркалює аналогічну ситуацію. Міграційні процеси мають місце й здійснюють значний вплив на формування естетичних смаків, духовних і культурних цінностей. Щорічні покази всесвітньо відомих дизайнерів, переважно європейських, що проходять у світових столицях моди Франції, Італії тощо, збирають з усього світу фахівців у галузі культури, мистецтва, модної індустрії, критиків, басрів, журналістів тощо. Усі ці люди повертаючись додому надалі переносять зі світового подіуму у свій географічний простір усе відчуте й побачене. Отож, увесь культурний, енергетичний, естетичний посил втілюється дизайнерами вже в рамках власної країни й переноситься на місцеві подіуми [10].

Особливо помітним у сучасній моді стає вплив андрогінної культури. Європа вже звикла до того, що суспільство наповнюють геї, андрогіни тощо, що вже не приховують своїх сексуальних уподобань, посідають важливі політичні посади, й у тому числі, диктують моду. У результаті чого, на подіумі з'являються андрогіни, що заохочують своєю появою бути їм подібними не тільки зовні, але й у інших проявах соціального та особистого життя. Як результат – з'являються моделі унісекс, що не мають чітко визначеної статевої приналежності. Зокрема, мода європейських країн відрізняється своєю стриманістю у кольоровій гамі, формах. Українській ментальності, культурі притаманно дещо інше. Це яскраві кольори, виразні форми тощо. Зокрема, останнім часом на створення українського сучасного одягу впливають й танці, що утворюють особливу субкультуру, формують смаки тощо. Це не просто яскравий, виразний одяг, це – вбрання, що віддзеркалює емоційний стан, характер того чи іншого танцю; це і відображення певної культури.

Таким чином, дослідження українського традиційного костюму, як виду матеріальної культури, демонструє неабияку виразність і функціональне навантаження одягу у сучасній культурній та дизайнерській практиці, в умовах розвитку сучасної української культури. Активізація економічних та культурних взаємозв'язків між народами супроводжується поступовим переходом від цілковитої замкнутості до широкого обміну інформацією та споживанням виробів індустріального виробництва, що призводить до нівелювання етнодиференційних ознак, матеріальної і духовної культури [13].

#### Джерельні приписи

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт: Пер. с. фр.; Сост., общ. ред. и вступ.ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 816 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт / Пер. с. фр. С.Н.

- Зенкина. – М.: Издательство им. С.Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. Вейс Г. История культуры / Г.Вейс. – М.: Изд-во Эксмо, 2002.
  4. Вейс Г. История культуры народов мира. Великие христианские государства. Англия. Франция. Германии / Г.Вейс. – М.: Эксмо, 2005. – 147 с.
  5. Волков Ф.К. Украинский народ в его прошлом и настоящем / Ф.К. Волков. – М., 1916. – 647 с.
  6. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О.Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 592 с.
  7. Гачев Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Космо-Психо-Логос, 1988. – 480 с.
  8. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М., 2002. – 275 с.
  9. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / Ольга Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 338 с.
  10. Ковриженко М. Креатив в рекламе / Марина Константиновна Ковриженко. – СПб.: Питер, 2004. – 253 с.
  11. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика / Юрій Григорович Легенький. – К., 2000. – 412 с.
  12. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Юрій Григорович Легенький. – К., 2003. – 516 с.
  13. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Юрій Григорович Легенький. – К., 2003. – 417 с.
  14. Лозинський І.І. Українське весілля / І.І. Лозинський. – К.: Наукова думка, 1992. – 174 с.
  15. Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX вв. / Г.С. Маслова. – М.: Наука, 1984. – 215 с.
  16. Матейко К.М. Український народний одяг: Етнографічний словник / К.М. Матейко. – К.: Наукова думка, 1996. – 112 с.
  17. Матейко К.М. Головні убори українських селян до початку XX ст.: Народна творчість та етнографія / К.М. Матейко. – К.: Наукова думка, 1973. – 214 с.
  18. Ніколаєва Т. Історія Українського костюма / Т.Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
  19. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формування костюма / Т.В. Ніколаєва. – К.: Арістей, 2005. – 412 с.
  20. Рігельман О.І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі / О.І. Рігельман. – К.: Наукова думка, 1994. – 576 с.
  21. Прилипка Я.П. Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян: На матеріалах одягу / Я.П. Прилипка. – К.: Наукова думка, 1964. – 134 с.

### Резюме

Досліджується український костюм як нова форма реалізації культурних практик в умовах сучасної української культури. Розглядаються засадничі принципи моди в соціологічному, антропологічному, культурно-історичному, комунікативному вимірах, що інтерпретується в контексті мистецького, естетичного та культурно-історичного життя людини.

**Ключові слова:** мода, костюм, культура, дизайн, комунікативна культура, духовна культура, історичний період, символічні ознаки, архетипи.

### Summary

**The Ukrainian suit as new form of realization of cultural practices is in the conditions of development of the modern Ukrainian culture**

In the article are probed ukrainian costume as s new form of cultural practices in the development of modern Ukrainian culture. Considered the basic principles of fashion in the



sociological, anthropological, cultural, historical and communicative dimensions, that are interpreted in the context of contemporary art, aesthetically, cultural and historical life of humane.

**Key words:** fashion, costume, culture, design, communicative culture, spiritual culture, historical period, symbolic sings, archetypes.

#### **Аннотация**

Исследуется украинский костюм як новая форма реализации культурных практик в условиях современной украинской культуры. Рассматриваются основополагающие принципы моды в социологическом, антропологическом, культурно-историческом, коммуникативном измерениях, интерпретируемые в контексте искусствоведческой, эстетической и культурно-исторической жизни человека.

**Ключевые слова:** мода, костюм, культура, дизайн, исторический период, архетипы.

УДК 745.52(477.81)

*І.М. Локишук*

## ВИТОКИ ТКАЦТВА НА РІВНЕНЬСЬКОМУ ПОЛІССІ

Питання збереження, успадкування та примноження мистецької спадщини Рівненщини, історичного регіону Полісся та України загалом спонукало до огляду матеріалу, що висвітлює особливості розвитку художніх тканин на території рівненського Полісся та в м. Рівне. Кожен поліський текстильний осередок вирізняється з поміж інших своїми художньо-виражальними засобами, усталеними формами виробу, орнаментальними мотивами, технологічними підходами. Оскільки льон потребує значної кількості вологи, то природні умови Полісся є найбільш сприятливі для вирощування даної рослини.

До висвітлення витоків текстильного промислу звертаються Г.Охріменко й О.Шевчук [9]. Особливості розвитку суконної промисловості у Волинській губернії розглядає Т.Дерев'янкін [3]. Відомості про розвиток текстильної промисловості на рівненському Поліссі знаходимо у виданні «Історія міст і сіл Української РСР», у томі «Рівненська область» [5]. Інформацію щодо огляду поліських тканин черпаємо у напрацюваннях І.Гургули, С.Сидорович, К.Матейко, О.Дудар (надалі О.Нестер), Г.Курилович, Г.Стельмашук, Ю.Лащука, Т.Ніколаєвої, О.Никорак, Т.Лупій, М.Селівачова, А.Українець. Проте, зважаючи на вагомість досліджень зазначених науковців, проблематика художнього текстилю рівненського Полісся в контексті історичного розвитку мистецтва України спеціально не розглядалася, чим і зумовлений вибір тематики даної публікації.

*Завдання статті:* опрацювати джерельну базу дослідження; окреслити витoki ткацтва на рівненському Поліссі; прослідкувати розвиток тканини; визначити текстильні осередки на зазначеній території.

Найдавніші дані про ткацтво на теренах Західної України належать до середини V тис. до н.е., наприклад, поселення культури лінійно-стрічкової кераміки у Рівному. В той час, примандрувавши з Подунав'я, носії названої культури розселилися у Подністров'ї та Волині і принесли з собою навички невідомого тут заняття [9; 248]. Згідно припущень, ткацтво розвивалося пізніше плетіння та на його основі.

Із поширенням на Поліссі пізньотрипільського населення (кінець II тис. до н.е.), імовірно, слід вважати достовірну дату впровадження ткацького промислу на даній території [9; 249]. Науковці припускають, що розквіт ткацтва на Поліссі слід пов'язувати з тшинецько-комарівською культурою (XVI-XI ст. до н.е.), що займала територію від Вісли до Дніпра і вважається праслов'янським етносом. Серед матеріалів тшинецько-комарівської культури знайдено багато прясел різної форми [9; 250].

Слов'янські жінки пряли прядиво з льону чи конопель, причому використовували куделю й веретено. У могилах того періоду археологи часто зустрічають пряслиця, вироблені з камінчиків, які насаджували на веретено. Ткач або ткаля виготовляли полотно на кроснах. Здавна також виробляли сукно [6; 21].

У повсякденному побуті часів княжої доби не було різниці між життям вищих і нижчих верств. Хоча населення було приналежне до різного соціального статусу, це не відбивалося на щоденній культурі. Будівлю заможних людей прикрашали килимами, що стелили на лавах і помостах, столи покривали скатерттинами й обрусами [6; 25].

І льон, і конопля згадуються в церковних постановах Ярослава Мудрого: «Аще человек иметь красти коноплю или ленъ и всякое жито» [1; 2]. Овеча вовна та вовняні тканини фіксуються в літературних пам'ятках з XI ст. Так, в «Ізборнику Святослава» зазначено: «Отъ вльны сы а не отъ льну...» [1; 2]; в житті Феодосія Печерського літописець Нестор подає – «руками прядущю вльну...» [1; 2].

Із розвитком держави на теренах України місто продовжує процвітати, зводячи нові

будови, де збільшується кількість промисловців і торговельників. До незвичайного зросту доходять ремесла, задовольняючи своїми різновидами виробів все більші потреби щоденної культури [5; 71].

Наприкінці XV ст. м. Рівне отримує магдебурзьке право; йому дали дозвіл на проведення ярмарків. У місті більшало купців та різного фаху ремісників: ткаць, кравців, кушнірів, кожум'яків, чоботарів тощо [5; 74]. Після отримання магдебурзького права населенню гарантувалося вільне заняття ремеслами, торгівлею і землеробством, дозволялося вибирати свій орган влади – магістрат, суд, створювати ремісничі об'єднання – цехи [11; 85-86]. До цеху належали майстри одного ремесла або кількох занять, наближених один до одного. Цех мав нагляд над своїм ремеслом, дбав про те, щоб ремісничі вироби стояли на відповідній висоті, відстоював права своїх членів, боровся за нові права й привілеї [6; 141].

Важливу роль у розвитку ткацтва відігравали майстерні, організовані при монастирях. В інвентарях Пересопницького монастиря за 1600 р. зустрічаються назви різних візерункових тканин – полотняних «запон», занавісок, «обруса візерункового», вишитих покривал, хусток «білого полотна» з набивними хрестами і т.д. [2; 77].

Згадки про килимарські майстерні Західної України датуються XVII ст. Засновані в галицько-волинських містах, серед них Корець, базувались на невеликій кількості верстатів, на провідній ролі головного майстра і невеликому обсязі продукції, призначеної для конкретного замовника [2; 78]. У XVII ст. ворсові килими виготовляло багато поміщицьких килимарських мануфактур і монастирських майстерень. Ворсові килими виготовлялись народними майстрами-кріпаками на високому технічному і художньому рівні. У XVIII ст. їх створювали на зразок перських поміщицькі мануфактури, до прикладу у Корці [4; 27].

Різновидом західноукраїнського золототкацтва були ткані пояси, що з'явилися під кінець XVI-XVII ст. як важлива деталь костюма польсько-української знаті. Спочатку їх привозили зі Сходу. Наприкінці XVII-XVIII ст. виникають місцеві майстерні, власне у Корці, що йменувались під впливом східної термінології «персіярнями». Персіярні, особливо спочатку, були невеликими майстернями, в яких майстри самі розробляли рисунок тканини й ткали її на верстатах [2; 82].

Міста Корець, Клевань, Рівне були місцем проживання магнатських князівських родин. Так, власник Корця, князь Ю.Чарторийський 1786 р. заснував суконну мануфактуру з загальною кількістю працюючих майже 300 осіб. За три роки мануфактура виробляла в середньому по 450 поставів сукна щорічно, а в 1791 р. її продукція зросла до 800 поставів [14; 51]. Суконна мануфактура Ю.Чарторийського в 1797-1798 рр. мала дев'ять верстатів, на них працювало 39 осіб. Крім того, на тимчасові роботи наймали до 100 дівчат [5; 345]. Наприкінці XVIII ст. у місті відкрилася також капелюшна і полотняна мануфактури. Крім того, існувало підприємство з переробки вовни [14; 51]. Полотняна мануфактура функціонувала з 1787 р.; 1797 р. тут працювало 6 майстрів-ткачів, 2 учні, 1 майстер-серветник, 4 його учні і 80 дівчат-прядильниць – кріпачок Ю.Чарторийського [5; 345].

За описом плану м. Рівне (що датується 1765 р.) з книги Т.Стецького «З бору і степу» констатуємо: «По вулиці Німецькій, розташованій вздовж річки, мешкали німецькі фабриканти-суконники...» [12; 43]. Наприкінці XVIII ст. суконну мануфактуру заснував у Рівному купець Й.Васса [14; 62]. 1797 р. на ній вироблено 1200 аршинів сукна та інших вовняних тканин [3; 11]. У 1797-1801 рр. тут працював 31 робітник, 1802-1803 рр. – 26 робітників [3; 105]. На іншій суконній мануфактурі Рівного у 1809 р. задіяні 19 робітників, обсяг виробництва становив 2500 аршинів [3; 104]. А в 1823 р. на 8 мануфактурах Рівного працювало 378 осіб, які за рік виробили 87768 аршинів тканин [14; 62].

У містечку Дубровиця з 1809 р. функціонувала графська суконна мануфактура, яку обслуговували 12 робітників-кріпачів, а у 1816 р. їх було вже 86 [5; 261]. Суконні мануфактури у 1809 р. діяли в Гощі. Одна з них кріпосна, що налічувала 32 робітники й виробила 1190 аршинів продукції, інша – капіталістична, нараховувала 36 працівників й 775 аршинів сукна за рік [3; 104]. У 40-х рр. XIX ст. поміщики Валецькі, яким належала Гоща і

400 га землі, заклали господарство, де утримували 3 тис. овець-мериносів, 300 коней, швейцарські корови. Селяни-кріпаки працювали в господарстві поміщика – чесали вовну, пряли, ткали полотно на білизну, виготовляли сукно на сіряки, шили одяг [5; 181].

Загалом, суконна промисловість Волинської губернії в першій половині XIX ст. розвивалася успішно й мала деякі особливості, а саме, підприємства тут були переважно дрібними [3; 26]. Всього у Волинській губернії 1848 р. діяло 16 підприємств, на яких працювало 1461 робітники, обсяг виробництва становив 250400 аршинів сукна [3; 115]. За даними 1850 р. у населеному пункті Тучин (нині Гоцанський р-н) була ткацька фабрика, де чесали вовну й виготовляли сукно [5; 188]. Крім того, зауважимо, що в 1848 р. у губернії було вироблено 57000 пудів льону-волокна [3; 42].

Характеризуючи поширення і масовість ткацтва у Волинській губернії, один із дослідників 1850 р. писав: «Льон і коноплі висівають в потрібній кількості: щорічний посів цих рослин становить майже 25% від усього посіву в губернії» [8; 43].

Так, до реформи 1861 р. на Волині поширеними були різноманітні промисли, у яких зайнято до 30 тис. осіб. Вироби дрібної промисловості йшли для задоволення попиту населення на товари першої необхідності [14; 69]. Перехід від мануфактурного до промислового машинного виробництва відбувся у губернії пізніше, ніж в інших країнах Європи [14; 62].

Зі статистичних відомостей по Рівному виділяємо наступне: «В 1861 году в г. Ровно находилась одна суконная фабрика, приготавливавшая толстое крестьянское сукно на сумму до 600 руб. в год» [12; 49]. Наприкінці XIX ст. у Тучині працювали 2 фарбувальні та 2 ткацькі фабрики. Щороку відбувалося 10 ярмарків. 1913 р. в Тучині було вже 6 ткацьких фабрик [5; 189]. Проте кустарі й ремісники, як і селяни-бідняки, не могли витримати конкуренції великих підприємств, які застосовували досконаліші знаряддя праці, мали машини. Дрібні виробники села убожіли і йшли на заробітки у міста [5; 189].

Незважаючи на те, що у пореформений період Волинська губернія у господарському розвитку просунулась вперед і капіталістичні відносини стали тут визначальними, в цілому вона залишалася аграрним відсталим краєм, де промисловість носила напівкустарний характер. Переважали в основному підприємства харчової, деревообробної та легкої промисловості [14; 76].

Наприкінці XIX ст. у с. Городок, поблизу Рівного, почав функціонувати музей, що став регіональним етнографічним осередком Волинської губернії. Надзвичайно цінними для фондів городоцького музею стали збірки з матеріальної і духовної культури, особливо зразки місцевого одягу, жіночих прикрас, сільськогосподарського інвентарю, предмети народних промислів, поліський музичний інструментарій [15; 20]. Так, «статистическим бюро Вольнской губернии земской управы (1910-1912 гг.) было зафиксировано, что среди других промыслов наиболее развит ткацкий» [10; 188].

На велику кількість ткацьких верстатів у першій чверті XX ст. вказує Я.Оринжина. За її підрахунками, в Поліському воєводстві було понад 55 тисяч верстатів, у Волинському – понад 44 тисячі, причому тканини з льону вироблялось утричі більше, ніж із вовни [8; 43-44]. «1937 г. в Вольнском воеводстве насчитывалось несколько десятков мелких полукустарных предприятий текстильной, швейной и кожевенной промышленности с 174 рабочими» [7; 148-149]. Зауважимо, що до 1938 р. на території Волинського воєводства були проведені меліоративні роботи на площі понад 100 тис. га [11; 115]. 1940 р. дрібні ткацькі фабрики Тучина об'єдналися в промартілі [5; 192].

Протягом 1956-1965 рр. став до ладу льонокомбінат у Рівному, потужністю 30 млн. метрів тканин на рік [14; 105]. За цей час у народне господарство області вкладено значні кошти, що дало можливість збудувати 150 нових промислових підприємств і цехів, реконструювати 43 підприємства. У другій половині 1960-х рр. у Рівному почалося спорудження фабрики нетканих матеріалів [14; 105].

У 60-х рр. розпочалася, а в 70-х рр. тривала меліорація заболочених земель у багатьох

районах області [14; 107]. Льонарський напрям у промисловості був надзвичайно поширеним. Так, станом на 1973 р. на Березнівщині існував цех для первинної переробки льону (с. Балашівка), працювали льонопереробні пункти (с. Богуші) [5; 140], (с. Кам'янка) [5; 143], (с. Хмелівка) [5; 145], пункти «Заготльон» (с. Малинськ) [5; 143], (с.мт. Соснове) [5; 138] і т. д.; цього ж року у м. Березне став до ладу льонозавод [5; 115].

Чимало заболочених земель знаходилося на території Володимирецького району. Щоб зробити їх придатними для землеробства, в квітні 1959 р. у Володимирці створено лукомеліоративну станцію, що проводила меліоративні роботи, піднімаючи продуктивність земель [5; 154]. 1948 р. у с.мт. Рафалівка розпочала роботу бавовнечесальня [5; 168].

1967 р. у Дубровиці введено в дію першу чергу льонозаводу, 1969 р. створено пересувну механізовану колону тресту «Поліссяводбуд», що осушувала заболочені землі [5; 266]. У 1980 р. випустив свою першу продукцію Сарненський льонозавод. Там працювали цехи з переробки льону-трести, сортування волокна. За одну зміну завод переробляв 5-6 т. сировини, яка поступала з північних районів Рівненщини та за домовленістю – з Волинської, Львівської областей. Готова продукція направлялася на Рівненський та Житомирський льонокомбінати [13; 53].

Оскільки бідні ґрунти Полісся позбавляли можливості прожити із землеробства, коло зацікавлень місцевих мешканців було спрямоване на промисли. В свою чергу, розквіт ремесла сприяв торгівлі, зростанню міст.

Архівні та літературні джерела засвідчують активний розвиток суконної промисловості Волинської губернії. Надзвичайно поширеним є льонарський напрям у промисловості поліщуків, цьому сприяло існування сировини на теренах регіону. У середині ХХ ст. було побудовано один із найпотужніших текстильних підприємств України – льонокомбінат у Рівному, який наприкінці 2011 р. набув другого дихання.

#### Джерельні приписи

1. Воропай О. Український одяг / О.Воропай // Вільне слово. – 1992. – 19 серпня. – С. 2.
2. Голод І. Міське ремесло Західної України XIV-XVIII століть / І.Голод. – Львів: ЛАМ, 1994. – 200 с.
3. Дерев'янкін Т. Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст. Текстильне виробництво / Т.Дерев'янкін. – К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. – 128 с.
4. Жук А. Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.) / А.Жук. – К.: Наукова думка, 1966. – 152 с.
5. Історія міст і сіл Української РСР / Голов. ред. П.Тронько. – У 26 т. – К.: Гол. ред. укр. радянської енцикл. АН УРСР, 1973. – Ровенська область. – 656 с.
6. Історія української культури / За загал. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – 656 с.
7. Костенко Н. Промышленность / Н. Костенко // Западное Полесье УССР (развитие и размещение хозяйства) / Отв. ред. Л.Корецкий. – К.: Изд-во АН УССР, 1956. – С. 132-154.
8. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся / Ю.Лашук. – Львів: Каменяр, 1992. – 134 с.
9. Охріменко Г. Про давнє ткацтво на Поліссі та Волині / Г.Охріменко, О.Шевчук // Полісся: етнікос, традиції, культура / Ред. кол. В.Давидюк, Г.Аркушин, В.Пришляк, О.Ошуркевич. – Луцьк: Вежа, 1997. – С. 248-251.
10. Полесье. Материальная культура / В.Бондарчик, Р.Кирчив. – К.: Наукова думка, 1988. – 448 с.
11. Прищепка Б. Історичне краєзнавство Волині / Б.Прищепка, О.Прищепка. – Рівне: ПП ДМ, 2008. – 352 с.
12. Рівне – 720: від давнини до сучасності / Гол. ред. Г.Сербін. – У 2 кн. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – Кн. 1. – 240 с.

13. Тишкевич Р. Сарни. Історико-краєзнавчий нарис / Р.Тишкевич. – Костопіль: Роса, 2004. – 84 с.
14. Тхор В. Історія нашого краю: Навчальний посібник / В.Тхор, В.Сніцаревич, В.Процюк. – Рівне: Волинські обереги, 2001. – 152 с.
15. Шевчук С. Дослідники волинських скарбів / С.Шевчук // Волинські дзвони. Науково-краєзнавчий альманах / Гол. ред. Г.Дем'янчук. – Рівне: Ліста, 1995. – Вип. I. – С. 20-22.

#### Резюме

Розглядаються особливості художніх тканин рівненського Полісся, здійснено огляд текстильної промисловості краю, аналізується розвиток льонарського та суконного виробництва.

**Ключові слова:** художні тканини, суконна мануфактура, Полісся.

#### Summary

##### Sources of weaving are on Rivne Polesye

The features of artistic fabrics of Rivne Polissia are examined, the historical review of textile industry is conducted in the region, development of flax cultivation and cloth production is analyzed.

**Key words:** artistic fabrics, cloth manufactory, Polissia.

#### Аннотация

Рассматриваются особенности художественных тканей ровенского Полесья, проведено обзор текстильной промышленности на землях края, анализируется развитие выработка льна и сукна.

**Ключевые слова:** художественные ткани, суконная мануфактура, Полесье.

УДК 745.52(477.91/42)

О.С. Мойсюк

## КИЛИМОВІ ЗАПАСКИ ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ: ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ОРНАМЕНТАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

*Актуальність дослідження обраної теми* полягає в тому, що в процесі вивчення художньо-тканих компонентів жіночого вбрання історико-етнографічного регіону Житомирського Полісся вражає архаїчний за художньо-технічними та орнаментально-композиційними особливостями, елемент поясного одягу – килимова «запаска», охарактеризована в літературних джерелах фрагментарно, оскільки в основному розглядається в системі конструкції костюму, а не досліджується окремо. Оскільки, як зазначає дослідниця Галина Стельмашук [15; 144], «килимкові запаски» Житомирського Полісся без суттєвих змін можна використовувати як декоративне панно в сучасному інтер'єрі помешкань, тому у статті висвітлюється цей традиційний народний виріб як окремий унікальний художньотканий витвір мистецтва.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в роботі подано раніше не відомі польові відомості, а також вперше зібраний, систематизований матеріал, серед якого у друкованих виданнях лише фрагментарно розглянуто художні та регіональні особливості килимових «запасок» Житомирського Полісся кін. XIX – першої чверті XX ст.

Оскільки запаска є невід'ємним елементом традиційного строю, варто зазначити ступінь дослідження народного одягу Житомирського Полісся загалом. Головними джерелами вивчення народного вбрання зазначеного історико-етнографічного регіону України є численні друковані видання та музейні колекції. Останні зазвичай зберігають не цілісні строї, що в минулому належали одному власнику, а окремі знахідки з різних районів, тому компонування виставкових костюмів пов'язане з певними труднощами, зумовленими історичними, мікрорегіональними, локальними особливостями, що потребує наукових підходів і мотивацій.

Варто зазначити, що письмові матеріали з питань вивчення народного одягу та музейні збірки є джерелами зазвичай не взаємопов'язані. Існуючі описи традиційного жіночого одягу, що побутував на Житомирщині наприкінці XIX – початку XX ст., не завжди підтверджені речовими знахідками. Тому у процесі дослідження розглянемо особливості цього вбрання за друкованими та польовими матеріалами, серед яких найцікавішими, на нашу думку, є етнографічні записи, статистичні дані, зібрані відповідно у вище зазначений період. Їх буде доповнено власними польовими матеріалами і показано тенденції функціонування, художньо-технологічні та орнаментально-композиційні особливості. У статті використано матеріали, зібрані у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва у Києві.

Як унікальні високомистецькі текстильні твори на Житомирщині виділяються «запаски» – поясний тип вбрання, що носився поверх сорочки, упродовж визначеного історичного періоду еволюціонував від незшитих форм домашнього виготовлення до ускладненої конструкції спідниць із купованих тканин. «Запаска» може доповнювати різні за функціональним призначенням комплекси жіночого вбрання, що впливає з систематизації тканин для одягу у праці О.Никорак [12; 181]. До найдавніших місцевих типів цієї групи належить парна запаска, про побутування якої сьогодні пам'ятають найстарші майстрині регіону [Аврамчук П.І., с. Великі Клещі, Народицький район; Вараковська М.Л. (1928 р. н.), с. Павлюківці, Овруцький район; Жуковська Т.А. (1924 р. н.), с. Бігуні, Овруцький район; Кожан М.К. (1934 р. н.), с. Бігуні, Овруцький район; Одинока М.Ф. (1945 р. н.), с. Жерев, Народицький район; Ткач М.І. (1930 р. н.), с. Болотниці, Народицький район], адже такий одяг носили їхні бабусі, матері, свекрухи. Вироби ткали багаторемізним човниковим, ручним

перебором і килимовим «закладним» переплетенням. У багаторемізній човникові техніці процес утворення зева і перекидання ниток піткання здійснюється напівмеханізованим способом за допомогою човника та ремізок, що з'єднані з підніжками на горизонтальному верстаті. Кількість ремізок іноді могла налічувати від 12 до 16. У зв'язку з художньо-технологічним виконанням домотканих виробів, орнаментальні мотиви, обумовлені такою технікою ткацтва, мали місцеві асоціативні назви наприклад, «віконця», «кривульки», «гречка», «сосонки», «ялинки», «борисівка» та ін.

Техніка перебірної ткацтва полягає у вільному розміщенні орнаменту на полотні, де тло може бути як монохромним, так і поліхромним. Геометризований орнамент виконується кольоровими нитками піткання, що прокладаються у нитки основи, які перебираються вручну (звідси і назва техніки). Перебірна техніка надає великі можливості майстрам у композиційному розміщенні малюнка. Характерною особливістю техніки перебору є рельєфний орнамент, що опукло виступає на тлі полотна, внаслідок чого виріб набуває яскраво виражену фактуру і цікаву гру світла й тіні. Цей ефект досягається завдяки тому, що вироби тчуть двома групами ниток – основи і піткання, де нитки піткання утворюють поле тканини, переплітаючись із натягнутими на вал нитками основи простим полотняним або репсовим переплетенням за допомогою групи попарних ремізок, що позмінно піднімаються і опускаються, утворюючи зів та підніжок верстата, завдяки яким відбувається цей процес.

Перебірний рельєфний узор утворюється завдяки ниток піткання, що переплітають вручну не кожену нитку основи, а цілі групи ниток залежно від способу утворення зева і переплетіння основи з пітканням, що залежить від орнаментально-композиційного ладу майбутнього виробу. Розрізняють декілька варіантів перебірної ткацтва: в першому, якщо нитка піткання проходить не по всій ширині тканини, техніку називають «перетик», «під дошку», а також тканина «на путях»; в другому, якщо нитка піткання проходить лише у межах контуру орнаментального мотиву, техніки мають локальні назви – «під полотно» та «під виробом».

«Килимова» техніка ткацтва здійснюється на двохремізному горизонтальному верстаті способом переплетення ниток, основи відрізками ниток піткання різного кольору лише у межах певного узору або кольорової деталі орнаментального мотиву. Залежно від способу поєднання кольорової нитки піткання і основи, розрізняють два види техніки: «на межову нитку» і «у вічко».

В інших регіонах України та сусідніх країнах не зустрічалися аналогічні поштучні компоненти одягу, в яких технікою килимового переплетення зображені антропоморфні, геометричні та рослинні орнаментальні мотиви. Це архаїчні, реліктові пам'ятки мистецтва традиційного ткацтва українського народу. Килимова «запаска» – типовий обов'язковий компонент жіночого одягу Житомирського Полісся: «У нас, в селі Збраньки (Овруцький район, Житомирська обл.), запаски жінки носили як у свята, так і в будні. В церкву не можна було йти без запасок. Дівчата до шлюбу йшли із запасками, вбраними поверх сорочок, кожухів або свит» [5; 296]. Для їх виготовлення ткалі готували найкращі нитки – вовняні, бавовняні. У досліджуваній нами період, крім чорного та білого кольору, нитки фарбували в домашніх умовах рослинними та хімічними барвниками у найрізноманітніші кольори і їх відтінки. Під час комплексних експедицій у 1980-ті та 1990-ті роки відомими дослідниками (Р.Захарчук-Чугай, Л.Булгакова) були записані численні рецепти фарбування ниток, що передавалися з покоління в покоління. Наприклад, забарвлювали нитки у наварі із кори дуба, ольхи, ольхових брунечок у селі Бігунь Овруцького р-ну Житомирської області; в ягодах чорниць, лохини у с. Лучанки Овруцького р-ну Житомирщини. Відомий факт, що у с. Норинськ (Овруцький р-н) навіть фарбували нитки та готові полотна розведеною у воді землею, яку набирали в лісі, адже внаслідок присутньої в ній значної кількості заліза, вона мала насичений коричневий колір [5; 297]. Пізніше стали доступними хімічні фарбники, а також майстри почали купувати для виготовлення запасок фабричні кольорові нитки – «горину», ірис, рідше шовкові, вовняні – «гарусові» нитки, завдяки чому вироби можна



датовати початком ХХ ст.

«Запаски» досліджуваного регіону становлять килими в мініатюрі, у яких знаходить яскраве продовження мистецтво килимарства. Ткали ці вироби з відкритими і закритими композиційними схемами, орнаментальні елементи і мотиви яких були такі ж самі, як і на килимах, яскравим прикладом є килимова «запаска», виготовлена у 1910 році ткалею Пашинською Ф.М. (1882-1942 рр.) із с. Васьковичі Коростенського району, Житомирської області.

На нижній частині запаски розміщували горизонтальні ряди орнаментальних мотивів до середини їх довжини. Вище до пояса – на запасках позмінно були виткані гладкоткані кольорові стрічки, домінуючі кольори яких – вишневий та червоний. Основний акцент у досліджуваних виробах – орнаментальні смуги – «лиштви», що розміщувались у нижній частині над зарубленим простим вузьким рубцем, наприклад, «запаски» із с. Павловичі Овруцького району та килимова «запаска» кін. ХІХ ст., виконана майстринею Марчук А.І. (с. Ласки, Народицький р-н, Житомирська обл.).

Житомирські «запаски» зберігають у своїх композиційних схемах архаїчні геометричні орнаментальні мотиви-символи, реліктовість яких засвідчують назви, найбільш красномовними серед яких є «посвет» – ускладнений косий хрест, «козаки» – біконічні антропоморфні мотиви, «кулаки» – розети, «маковики» – косий хрест, мотиви «у лавки» – поперечні смуги та багато інших орнаментальних елементів, що мають місцеві асоціативні назви [11; 240].

За змістом орнаментальних мотивів у смугах виділяються запаски, що називають «хрещаті», «в книші», «на козаки», «яблука», «квіти», «маківки» та велика кількість інших, не менш цікавих: «запаски» кін. ХІХ ст. із с. Ваньковичі та с. Коптющизна Овруцького району; килимова «запаска», виготовлена Дмитрук П. із с. Ласки Народицького району Житомирської області. Смуги узорів утворюються з надзвичайно суворих, майже монументальних геометризаних фігур, яким властиві лаконічність і простота виражальних засобів та переконливість образної мови. Ці лаконічні і водночас величаво-урочисті орнаментально-композиційні схеми є свідченням геніальності народних майстрів.

Огляд зібраних матеріалів дозволяє констатувати, що протягом досліджуваного періоду в Коростенському, Малинському, Народицькому та Овруцькому районах Житомирщини народні майстри дотримувалися у створенні килимових «запасок» сформованого упродовж століть автентичного художньо-технологічного канону – домінування червоного кольору в геометризаних орнаментах, укладених у смуги на всій площині виробу, навантаження та ширина яких збільшується у нижній частині; або створення поліхромної закритої композиційної схеми, що перетворює «запаску» на мініатюрний килим. Самобутності орнаментам надавала своєрідна ступінчатість абрисів мотивів, внаслідок чого трикутні, ромбічні, хрестоподібні фігури та їх сполучення набували неповторних фантазійних форм, що притаманне лише художнотканим виробам Житомирського Полісся.

#### Джерельні приписи

1. Бойко В.М. Українські народні традиції в сучасному одязі / В.М. Бойко. – К., 1970.
2. Білан М. Український стрій / М.Білан, Г.Стельмашук. – Л.: Фенікс, 2000. – С. 328.
3. Васіна З. Український літопис вбрання (ХІІІ – поч. ХХ ст.) / З.Васіна. – К.: Мистецтво, 2006. – Т. 2.
4. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І.Гургула. – К.: Мистецтво, 1966. – 80 с.
5. Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво // Полісся України: Мат. історико-етнографічного дослідження / Р.Захарчук-Чугай. – Л., 1999. – Вип. 2. Овруччина. 1995.
6. Захарчук-Чугай Р. Там само.
7. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся.

Чорнобильщина / Р.В. Захарчук-Чугай. – Л., 2007.

8. Кара-Васильєва Т.В. Декоративне мистецтво України ХХ ст. / Т.Кара-Васильєва, З.Чегусова. – К.: Либідь, 2005.

9. Кульчицька О.А. Народний одяг західних областей УРСР / О.А. Кульчицька. – К., 1959.

10. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І. Матейко. – К.: Наукова думка, 1977.

11. Несен І. Традиційний жіночий костюм Житомирського Полісся середини ХІХ – поч. ХХ ст.: проблеми вивчення та виставкового відтворення / І.Несен // Народний костюм як виразник національної ідентичності: Наук. зб. за мат. Всеукр. наук.-практ. конф. / За ред. док. мистецтвозн. М.Селівачова. – К.: ТОВ «ХІК», 2008. – 302 с.

12. Никорак О. Українська народна тканина ХІХ-ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості / О.Никорак. – Л., 2007.

13. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т.Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996.

14. Николаева Т. Художественные особенности народной украинской одежды конца ХІХ – начала ХХ в. как объект этнографического исследования / Т.Николаева. – К., 1988. – № 6.

15. Стельмашук Г. Декоративно-ужиткове мистецтво Житомирщини / Г.Стельмашук // Зб. наук. праць кафедри історії і теорії Львівської національної академії мистецтв. Мистецтвознавчий автограф. – Л., 2008. – Вип. 3.

### Резюме

Висвітлюється художньо-технологічні та регіональні особливості «запаски» – архаїчного елемента поясного одягу жіночого костюму Житомирщини кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. на основі матеріалів фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), а також відомостей експедиційних досліджень, проведених у 1980 та 1990-х рр. Р.Захарчук-Чугай та Л.Булгаковою.

**Ключові слова:** килимова запаска, традиційний, художньо тканий, художньо-технологічні, орнаментально-композиційні особливості.

### Summary

**Carpet zapaski of Zhytomyr Polesye: technological and to the decorative pattern of feature**

In the article is describing the art-technologic and regions peculiarities of apron archaic element of the belt dressing for the women of Zhitomir region at the 19-th century and first quarter of the 20-th century by own materials collected at the fond of national museum of art and folk in Kyiv and also on the basic knowlages realized in 1980 and 1990 by known researchers R.Zacharchuk-Chugaii and L.Bulgakova.

**Key words:** rug's apron, traditional, artwoven, art-technologic, ornamental-compositional peculiarity.

### Аннотация

Анализируются художественно-технологические особенности «запаски» – архаического элемента поясной одежды женского костюма Житомирщины конца ХІХ – первой четверти ХХ столетия на основе фондов национального музея украинского народного декоративного искусства, а также информации экспедиций, проведенных в 1980 и 1990 гг. Р.Захарчук-Чугай и Л.Булгаковой.

**Ключевые слова:** запаска, традиционная, художественно-технологические, орнаментально-композиционные особенности.

УДК 75.036.2(477)

*В.М. Курилюк*

## ШЛЯХИ ТА МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ

Народжений у Франції і офіційно репрезентований на паризькій виставці 1874 року, новий живописний напрям – імпресіонізм, в основу якого було покладене суб'єктивне поняття «враження» (*l'impression*), пройшовши певні етапи розвитку, з часом набув широкого світового значення. Для його розповсюдження в інших країнах вирішальну роль відігравали не тільки знайомство художників із доробком французької живописної школи, а й закономірні процеси розвитку кожної культури з її прагненням відповідати характеру своєї епохи, позначеної складними соціально-політичними зрушеннями, динамізацією життя і важливими технічними здобутками (зокрема у фотографії та оптиці).

Мистецтво кожної країни, залежно від її соціально-культурного рівня, підходило до імпресіонізму самостійно і далеко не водночас. Відбувалося не просто механічне запозичення його живописних прийомів, а їхня асиміляція з місцевими малярськими традиціями. Саме національна своєрідність тієї чи іншої культури обумовлювала часом значні відхилення від французького взірця. У світі відомий імпресіонізм скандинавських країн, німецький, чеський, польський, російський... Свою частку в цей загальний художній процес внесла і Україна.

Сьогодні вже зрозуміло, що поняття «імпресіонізм» важко піддається однозначному тлумаченню навіть в його французькому варіанті – занадто багато було протиріч, пов'язаних з історією його існування, естетичними посиланнями. Щодо українського малярства – категорія «імпресіонізм» народжується з того загального потоку, що визначав характер живопису порубіжжя і вирізнявся тяжінням до природи з її зримими формами, потягом до пленеру, колориту і світла, схильністю до ліричної камерності, відрадності почуттів та настроїв.

У різні періоди історії вітчизняної культури ставлення до імпресіонізму не було однозначним, до речі, як і на його батьківщині – Франції, де йому досить довго довелося виборювати своє право на існування та визнання. В Україні на межі минулих століть цей художній напрям сприйняли вже як даність, піддаючи його і критичним, і схвальним відгукам. 1911 року, коли позаду залишився пік його європейського розвитку, в Києві відбувся диспут, присвячений імпресіонізму. Виступаючи на ньому, відомий художній критик Є.Кузьмін представив імпресіонізм як «логічний етап в історії європейського мистецтва, царину якого він багато в чому поширив та поглибив» [1; 252]. На ті часи на теренах України імпресіонізм мав вже багато своїх прихильників. На його захист у пресі виступали художники М.Кузнецов, П.Нілус, І.Труш. Частина майстрів активно вивчала його живописні здобутки, творчо слідуючи їм. Інші ж митці, котрі без явного захвату сприймали художні новації імпресіонізму, все рівно хоча б у пасивній формі залучилися до його пленерних надбань.

Безсумнівно – імпресіонізм увібрав у себе ті загальні особливості, що визначали процеси оновлення живописної мови, без яких неможливо було рухатися вперед. Це добре розумів навіть один із фундаторів та апологетів передвижництва І.Крамської. При всьому своєму критичному ставленні до імпресіонізму, він визнавав, що в роботах французьких художників «є безліч поезії і таланту», «...в них є дещо таке, що нам потрібно намотати на вус самим ретельним чином – це тремтливість, невизначеність, це невловима рухливість природи» [2; 203]. Справжнім ізгом у вітчизняній культурі імпресіонізм став за радянських часів. Особливо непримиренною та войовничою до нього була мистецтвознавча критика другої половини 1930-1950-х років, коли соцреалізм набув офіційного статусу єдиного та непорушного художнього методу, якого мали дотримуватися митці. Тоді ж імпресіонізм

віднесли до реакційного буржуазно-космополітичного явища, затаврувавши його визначенням «формалізм», один натяк на який калічив творчі долі та життя майстрів. Позначилося це й на оцінці мистецтва художників попередньої доби – класиків. Радянська система не могла змиритися з самою сутністю імпресіонізму, непідвладною ідеологічним доктринам, сприйняти модель його художніх цінностей, основу яких складали особиста концепція реальності та посилена суб'єктивізація образів. Проте традиції імпресіонізму, що тяжів до опоетизованого сприйняття світу, безпосереднього відтворення природного середовища в усьому розмаїтті його мінливих проявів, продовжували жити, трансформуючись відповідно до вимог часу, котрий привносив нові аспекти у взаємовідносини – художник і світ. У статті «Мистецтво живопису і сучасність» («Літературна газета», 1955 р.) О.Довженко писав: «Ми поступили цілком правильно, відкинувши імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм як й ідеологію, що вигодувала їх, але і у них був складний шлях пошуків нових живописних можливостей... Хіба можна закривати очі на те, що жоден художник ХХ століття, переборюючи імпресіонізм, не обійшовся без того, щоб не скористатися завоюваннями імпресіонізму у царині живописної техніки?» Видатний митець та філософ, О.Довженко віддав тут і необхідну, обумовлену часом, данину тодішній ідеології, і виявив глибоке розуміння об'єктивної ходи мистецьких процесів. Він стверджував: «Потяг до нового – невід'ємна особливість творчого духу художника. Сукупність нових напрямів, жанрів і форм створюють стиль свого часу» [3].

Саме в сукупності сталих традицій реалізму, пленерних завоювань імпресіонізму, декоративних надбань постімпресіонізму, динамічних спрямувань експресіонізму, лінійно-пластичних новацій модерну і постає перед нами українське малярство межі минулих століть. До цього треба додати ще один фактор, що визначав характер тогочасної української культури – національна своєрідність. Найбільш яскраво її засади виявлялися у традиціях народного мистецтва, філософсько-образні та пластично-зображальні засоби якого вплинули на творчість багатьох майстрів-професіоналів. Серед такого сплетіння художніх течій майже неможливо знайти імпресіонізм у тому класичному вигляді, який представили французькі митці.

В Україні імпресіонізм «прийшов» із значним запізненням. Пошуки українських художників у царині нових живописних прийомів, адекватних характеру сучасного їм світу, в якому розхитувалися і соціальні підвалини, і художньо-пластичні основи образотворчості, певною мірою спиралися на досягнення французьких митців. Проте важливу роль у справі трансформації засад імпресіоністичного методу в українському малярстві відіграли й живописні здобутки російських та польських майстрів. Це було обумовлено історичними особливостями розвитку українських земель, а також тими важливими обопільними соціально-культурними процесами, як зорієнтованими на ствердження національної самобутності самих народів, так і їхнього мистецтва.

Досягнення імпресіонізму доходили на українські терени різними шляхами. Чимало художників залучалися до його живописних надбань навчаючись у західних академіях і приватних студіях. Велику роль відіграла в цьому Краківська академія красних мистецтв, де викладали відомі представники польського імпресіонізму, серед них Я.Станіславський, Л.Вичулковський, котрі неодноразово приїздили до України. Тут вони працювали над своїми творами, позначеними активним застосуванням імпресіоністичних прийомів у передачі багатства кольорових та світлових ефектів, на які була так щедра місцева природа. В пейзажах Я.Станіславського душа автора «сміялась в радісному захваті на вид Дніпра» [4; 24]. Чудові зразки пленерних розробок художника бачимо в його невеличких роботах, де зображено види України. Художник часто бував у своєму маєтку Вільшани на Черкащині, відвідував Київ, беручи активну участь у художньому житті міста. Він виставляв свої твори на місцевих виставках, товаришував із багатьма митцями. О.Мурашко малював його портрет, із М.Пимоненком він їздив до Парижу, що не могло не вплинути на характер пошуків нової живописної виразності відомого українського передвижника.

Творча та педагогічна діяльність Я.Станіславського мала чимале значення у ствердженні імпресіоністичних прийомів в українському малярстві. Він був учителем і духовним наставником М.Бурачека, одного з найпослідовніших представників цього напрямку в Україні. «Станіславський цілком віддавався відтворенню природи, вплив його на учнів був досить сильний. Особливо він любив природу України: він розкрив нам, своїм учням, її красу, і навчив нас відтворювати її, як серйозне... явище», – згадував художник [5; 37-38]. І пізніше, потрапивши до Парижу, де він відвідував майстерню А.Матісса та Академію Рансона, М.Бурачек не зрадив пам'яті свого першого вчителя, залишившись вірним його творчим настановам.

Успадковував прийоми імпресіоністичного живопису в його краківському варіанті й І.Труш, відвідуючи Академію красних мистецтв. Під впливом Я.Станіславського молодий художник вчився, як «влонити на полотні хвилі враження... утримувати швидко минуше світлове явище». У Кракові навчалися О.Новаківський, О.Сосенко, І.Северин, у творчості яких імпресіонізм позначився певними живописними здобутками.

Чимале значення в справі вивчення малярських прийомів імпресіонізму відіграв Париж. Саме враження від цього великого міста, від побаченого в музеях, на виставках, обумовили ті пластично-кольорові зміни, що збагатили живопис О.Мурашка. В роботах, створених під час його пенсіонерського перебування у Франції, зображено вечірні вулиці, багатолюдні кафе, молодих жінок, що немов зійшли зі сторінок романів Е.Золя чи оповідань Г.Мопассана. Молодий художник майстерно застосовує тут живописні прийоми імпресіонізму. Він прагне відтворити складні світлові ефекти – мерехтіння ліхтарів на нічних вулицях, їхні відблиски, що надають розмитість контурам постатей, предметів. Він розкриває красу кольорових співвідношень – тонких переливів перлинно-сірих та рожевих тонів («Парижанки. Біля кафе», «Паризьке кафе»). Імпресіоністична «випадковість», фрагментарність композиції, енергія широкого вільного у своєму русі мазка, органічно співіснують з гостро підкресленою характерністю детально пророблених облич, в яких втілено складну гаму почуттів та настроїв. У цьому – прояв усталених традицій вітчизняного психологічного портрету, що успадкував художник в майстерні свого вчителя І.Репіна.

Допомагали знайомству із здобутками імпресіонізму й поїздки українських митців за кордон, що значно розширювало обрії їхніх особистих малярських пошуків. Після таких подорожей, зокрема до Парижу, помітно змінювався характер живописної мови М.Кузнєцова, К.Костанді, ЛЛ.Беркоса, П.Левченка. Приватні художні студії Парижу відвідували Й.Буковецький та М.Ткаченко, творчість якого є яскравим прикладом прямих зв'язків двох культур – майстер тривалий час жив і працював у Франції.

Свою роль у справі формування нових живописних форм світовідтворення відіграв і Мюнхен, що разом із Віднем став наприкінці XIX ст. найвпливовішим художнім центром. В його Академії мистецтв навчалися А.Маневич, Д.Бурлюк, котрі мали змогу сприймати досягнення імпресіонізму в опосередкованому німецькими майстрами варіанті, що зазнав значного впливу сецесії. В ньому превалював інтерес до форми, кольорових та світлових контрастів. Саме ці декоративні засади багато в чому позначилися на творчості О.Мурашка, який провів у Мюнхені певний час свого пенсіонерського відрядження. Відгомонам мюнхенських вражень є «Портрет Яна Станіславського», в якому органічно поєдналися площинно-кольорові узагальнення модерну та імпресіоністичні світлоповітряні ефекти. Чіткий й гранично визначений силует темної постаті фокусує в собі цільність та монолітну силу характеру, динамізм мазків у поєднанні з світловими сплесками розкривають експресивність натури портретованого.

Пришвидшували ходу оновлення живописної мови у бік посилення пленерно-декоративних засад й ті магістральні процеси, що відбувалися в російському мистецтві кін. XIX – поч. XX ст., до яких, у силу історичних обставин, залучено українських майстрів.

Цілеспрямовано йшли шляхом трансформації досягнень французьких майстрів відповідно до національних традицій представники Спілки російських художників. У трьох

виставках цього об'єднання брав участь О.Мурашко, хоча у прийомі до лав Спілки йому було відмовлено – характер його живопису вирізнявся від малярських спрямувань московських художників, які називали свого київського колегу «мюнхенцем». «Союз» дорікав Мурашкові, що в його картинах є щось «не русское». Можливо, що то було – українське» – так прокоментував цей факт М.Бурачек.

В Україні імпресіонізм не набув форм самостійного напрямку. Класичний імпресіонізм, незважаючи на індивідуальну своєрідність кожного з його представників, ніс відбиток єдиного художнього стилю, тих загальних закономірностей, що визначали діапазон його живописних проявів. В Україні можемо говорити лише про стилістичні ознаки імпресіонізму в творчості окремих майстрів. Кожен із них відкривав для себе певну грань, виходячи з особистих мистецьких уподобань. Ми навіть не можемо чітко визначити його часові виміри, вказавши з якого саме художника чи з якої картини зачинався в Україні процес опанування імпресіоністичним методом, як то було, приміром, у Франції. Можемо лише констатувати, що формування і розвиток його живописних новацій в національному малярстві припадають на 1890-1910-і рр. То був час, коли в Європі давно ствердився в усьому розмаїтті своїх живописних форм постімпресіонізм, а її культурний простір заповнив новий стиль – модерн. Ці художні течії нашаровувалися часто в творчості одного митця на імпресіоністичні живописні прийоми. Забарвлювалося все це національною образною своєрідністю, визначалось особистою характерністю живописної мови, що і створювало індивідуальний стиль К.Костанді, П.Нілуса, П.Левченка, М.Ткаченка, М.Беркоса, О.Мурашка, А.Маневича, М.Бурачека, І.Труша, О.Новаківського, О.Кульчицької. Ці майстри формували українську модель імпресіонізму, особливості якої зумовлені багатьма факторами. Найголовніший з них – реалістичні традиції, що історично визначали процеси розвитку національної культури другої половини XIX ст. Найбільш повно вони втілювалися в мистецтві передвижників з його громадянським пафосом, переважанням ідеї над художньою стороною твору.

З одного боку, мистецтво передвижників з його високими художніми традиціями заклало благодатне підґрунтя для розвитку новітніх малярських форм, а з другого – своєю ідейно-образною системою гальмувало їхню появу.

Соціально визначений характер світосприйняття передвижників вирізнявся від імпресіоністичного, представники якого дивились на життя крізь призму своїх особистих, забарвлених ліричними емоціями, відчуттів. Різниця й характер відтворення оточуючої дійсності. Передвижники прагнули розкрити логіку існування сталих форм світу, імпресіоністи шукали істину у постійній мінливості природи її незліченних світлоповітряних ефектах. Для передвижників сюжет твору – то і форма вислову своєї громадянської позиції, і оповідь про життя та долю народу. Для імпресіоністів – «розробка сюжету існувала заради тонів». «Розчинивши вікно у поля і ліси», малюючи на відкритому повітрі, імпресіоністи створили свою модель пленерного письма, де превалюють світлі фарби, виразної сили набуває система рефлексів, розкладу тону на чисті кольори, пастозний мазок набирає рухливості, ніби концентруючи в собі динамізм природи, а чіткі форми світу немов дематеріалізуються, розчиняючись у повітряному середовищі.

Не можна сказати, що вітчизняних митців не цікавили проблеми пленерного письма. В останню чверть XIX століття в Україні сформувалася своя школа пленеризму, в якій домінував тональний живопис, що багатством вальорів та кольорових співставлень, тонкою проробкою світлоповітряного середовища допомагав посилити образно-поетичне начало твору, розкрити широку гаму настроїв, пануючих у природі.

Одним із фундаторів цієї живописної школи був видатний представник академічного напрямку і, водночас, послідовний реаліст, В.Орловський, котрий досконало вивчав творчий метод художників-барбизонців та К.Коро (безперечний авторитет для імпресіоністів), прагнучий досягнути, як під їхнім пензлем народжувалося відчуття живої одухотвореності природи. Згодом майстер буде спрямовувати вже своїх учнів на вивчення творчості цих блискучих майстрів світлоповітряних ефектів. І якщо С.Васильківський продовжуватиме в

своєму мистецтві традиції барбізонців, то П.Левченко, М.Ткаченко, М.Беркос підуть набагато далі, застосовуючи вже імпресіоністично-плернерні засади живописного методу.

На ниві українського малярства зерна імпресіоністичних новацій зійшли в першу чергу в царині живописних прийомів світовідтворення. Складніше було з характером світосприйняття, що не здобув широкої підтримки серед митців, вихованих на традиціях реалістичної художньої школи з її первинною увагою до глибоких психологічно-філософських начал в житті людини і природи. Для багатьох українських художників імпресіонізм не став ні запереченням минулого, ані викликом йому – він просто поширив межі реалізму, збагативши його новими образно-живописними формами. Малярські здобутки імпресіонізму увійшли до їхньої творчості «не в формі епігонства, новаторства заради новаторства, не в формі стилістичної екстравагантності, а як стиль сонця, оптимістичного реального світогляду» [8; 20]. Для українських митців імпресіонізм став своєрідним втіленням свободи сприйняття світу в усьому багатстві його кольорово-просторових проявів. І цей крок до свободи розпочинався з вивчення «життя атмосфери». Робота на плернері виховувала імпресіоністичні засади спілкування з природою – фіксацію її часових змін та світло-кольорових ефектів, динамізацію її просторових форм. Така близькість контактів із природою, прагнення аналізувати та відтворювати найтонші нюанси її стану, призводить до ствердження етюду як самостійної форми творчості. Етюд тепер не просто шкiц із натури чи своєрідна студія живописної майстерності. Його невимушена природність концентрує в собі певний художній образ. Його недомовленість, незавершеність передає відчуття рухливості життя. В етюдi без усiякої літературної оповiдальностi та сюжетних акцентiв, до яких тяжiли передвiжники, можна було просто вивчати природнi ефекти натурного середовища, сповненого гарячого сонця або вологостi дощу, передавати випадковiсть змiн свiтла та тiнi – тих оптичних явищ, якi й роблять пейзаж таким мiнливим i важким для вiдтворення. Для художникiв етюд став засобом вiдходу вiд споглядального до активного емоцiйно-образного вiдтворення природи.

Поглиблення етюдного начала призводить до використання живописних прийомів, притаманних імпресіонізму – пастозного, вільного письма, що надає поверхні полотна фактурної виразності, безпосередності композиції, яка нагадує випадково вихоплені з оточуючого середовища фрагменти.

Цей прийом етюдної недомовленості художники широко використовували у своїх композиційно визначених творах, приміром, О.Мурашко, котрий, як і класики імпресіонізму, любив поєднувати портрет із пейзажем. Образ природи у нього, на відміну від образу людини, завжди позначений етюдною незавершеністю, що допомагає розкрити пластичну єдність людини й оточуючого світу. Такий же художній принцип притаманний і багатьом полотнам А.Маневича, зокрема, – «Симфонії весни», де етюдна безпосередність картини віддзеркалює те хистке, непевне, невловиме чуття, властиве весняному пробудженню природи. Звертався до зовнішньої незавершеної форми в своїх роботах і М.Бурачек.

Етюд сприяв активізації уваги до пейзажного твору. Він відкривав перед митцями шлях до посилення емоційно-ліричних основ образного вирішення природних мотивів.

Треба зазначити, що поетичний характер світосприйняття, котрий імпресіоністи висунули як засадничну формулу свого мистецтва, завжди позначав український етноменталітет та творчість багатьох майстрів. Ще до появи ознак імпресіонізму в національному живописі, вони так само, як і їхні французькі колеги, стверджували рівнозначність двох начал – поезії зримого світу і поетичного сприйняття його митцем. Органічне єднання їх набуває свого найвищого ступеню в пейзажних та інтер'єрних творах неперевершеного «майстра настрою» П.Левченка. Художник, як сам він свідчив, зображував не природу, а настрої – радість, смуток, тривогу, спокій, досягаючи високої емоційності не тільки у застосуванні світлових ефектів та гармонії кольорів, а й у поетичному одухотворенні реалій життя.

Поетичність як визначальна основа світосприйняття домінує в роботах І.Похітонова,

К.Костанді, М.Беркоса, М.Ткаченка, А.Маневича, І.Труша, О.Кульчицької. Образний лад їхніх пейзажів сповнюється ліричною силою завдяки вмінню митців наблизити поезію природи до глибин своїх особистих настроїв. Тому так органічно, не руйнуючи вже сформованої моделі світобачення, українські художники ступили на шлях опанування імпресіоністичними прийомами передачі натури. Вони запліднювали свої надбання пленерного живопису новими розробками в царині кольору та світла, вони змінювали характер письма, надаючи йому енергії та виразної фактурності. Все це сприяло посиленню чуттєвого начала у відтворенні художнього образу. Однак кожний з цих майстрів підсвідомо залишався вірним тим реалістичним традиціям передвижників, для котрих пейзаж був певним духовним середовищем. В образах природи знаходили відгук проблеми сучасного життя. З посиленням імпресіоністичних засад художники відходять від соціальної спрямованості, насичуючи пейзажні мотиви тією духовністю, яка йде від їхніх особистих настроїв, від відчуття гармонійної єдності людини та природи. Пейзаж так і не став для них, як для французьких майстрів, втіленням швидкоплинної миттєвості, коли буквально на наших очах відбувається перетворення природи з одного стану в інший. У розумінні українських художників – світ більш складний та багатоплановий, а природа постійна в закономірності своїх змін.

Прикладом може стати вперше репрезентована сучасному глядачеві картина М.Сергеєва «Навала зими». Автор зображує досить незвичайне й швидкоплинне явище в природі, коли яскраву зелень вкриває пухкий сніг, що, здається, розтає на наших очах під променями теплого сонця, світло якого панує в усьому просторі полотна. Як відомо, імпресіоністи часто зверталися до зображення снігу – пригадаймо чудові пейзажі К.Піссарро, А.Сіслея. Зимові мотиви полюбили П.Левченко, А.Маневич. Вони надавали їм змогу відтворювати складні ефекти багатобарвних рефлексів на білому тлі. Блакитні, бузково-рожеві відблиски сонця на снігу в контрастному співставленні з соковитою зеленню листя сповнюють образ природи на полотні М.Сергеєва мажорним звучанням. Контраст відчувається тут і в самій образній сутності мотиву, де представлені швидкоплинна миттєвість явища і невіддільна жодним часовим параметрам незмінність форм землі, її рослинності, води. Твір органічно поєднав у собі ознаки імпресіоністичного світобачення та притаманний постімпресіоністичним напрямом характер світовідтворення з його декоративно-визначеними кольоровими масами.

Треба відзначити, що певні передумови імпресіоністичного бачення були генетично присутні у свідомості українських майстрів. Це стосується не тільки форм поетичного світосприйняття, а й того відчуття «відрадного», ідея якого крилася у захваті життям і природою. Підґрунтя «втішного» було обумовлено особливостями національного характеру, тим вмінням бачити світ багатокольоровим, барвистим, що було закладене самою життєдайною та яскравою природою України, мистецтвом, яке творив її народ. Проте існують особливості, котрі надають українському варіанту імпресіонізму ознак національної самобутності, вирізняючи його від класичних зразків. Як відомо, французький імпресіонізм відповідно до характеру соціального розвитку суспільства, «був відкриттям нової міської культури». Об'єкт його інтересів – життя міста в усьому розмаїтті його проявів – тут і метушня вулиць, види соборів, будинків, мостів, вокзалів. Його герої – завсідники барів та театрів, перехожі, прачки, модистки...

Українські митці формувалися у такому соціумі, де широкі верстви селянства виступали носіями самобутньої художньої культури, життєвих устоїв і традицій. Для представників тодішньої передової інтелігенції народ найбільш повно втілював у собі поняття «національна своєрідність», що ставало гаслом для багатьох творців, і в першу чергу – передвижників. Для них селянська тема завжди була пріоритетною. Втім із процесами капіталізації країни, все більшої актуальності в мистецтві набуває зображення міського життя. Воно різнобічно висвітлювалося в роботах одеських майстрів – П.Нілуса, Й.Буковецького, хоча саме в цих творах найдовше зберігалася вірність сюжетно-



колеристичним принципам передвижницького живопису. З посиленням імпресіоністичних начал образ села набув нової емоційної переконливості, став втіленням нових естетичних цінностей. Більша частина українських художників у своєму сприйнятті міста початку ХХ століття залишилися на позиціях патріархального світобачення. Образ «садка вишневого коло хати...» – поетичного селянського ландшафту, ототожнювався для них з уявленням про довершений світ. У такому пейзажі крився глибокий філософський зміст – мрія про гармонійне буття людини і природи. Недаремно одне з своїх полотен М.Пимоненко назвав «Ідилія» – в його образах він уособив своє розуміння ідеального світу, в якому панує вічне літо, щастя та любов. І навіть А.Маневич, з його прагненням до динамізації природного образу, суголосного новим ритмам життя, постійно зображував вулички провінційних містечок, затишні куточки Києва, вільні від ознак урбанізації. Його приваблювали мотиви «де будинки вулиць більше не наважувались бути обличчям міста» (Б.Шульц). Художник органічно поєднував нові живописні якості, в яких містилася експресія форм, мазків, кольорових сполучень, із традиційними поетично-елегійними, позбавленими гострих прикмет часу, мотивами.

Існує ще одна особливість, притаманна саме українському варіанту імпресіонізму – художники різних регіональних мистецьких шкіл представляють свої характерні прийоми застосування його плернерно-живописних форм.

Художників харківської живописної школи – П.Левченка, М.Ткаченка, М.Беркоса вирізняє не тільки образно-національна зорієнтованість, а й манера письма, близька до тональної розробки кольорових форм. Навіть у великих за розміром полотнах М.Беркоса превалює короткий тремтливий мазок, який поєднуючись із «вібрацією» тонких кольорових сполучень відтворює динамізм природних сил. Художник переважно уникає яскравих контрастів, використовуючи м'яке сонячне світло, що забарвлює його картини, створюючи відчуття гармонії та відрадної буття. Чималий внесок у доробок українського імпресіонізму зробив П.Левченко, котрий вирізнявся серед своїх сучасників-митців надзвичайно тонким, лірико-поетичним характером світосприйняття. Імпресіоністичні прийоми живопису допомагали майстру ще більше посилити емоційне забарвлення його картинних образів. Художник блискуче вирішував проблеми освітлення природного, в сонячних променях якого починають «світитися» фарби українського літа, набуваючи надзвичайної прозорості, легкості, та штучного, що надає його інтер'єрним творам відчуття особливого затишку, інтимності. Побачене навкруги П.Левченко пропускав не просто крізь призму своїх вражень та настроїв, а крізь свою душу, сповнену любові до життя, природи, коханої жінки. Його роботи – це сфера камерних почуттів – глибоких, схвильованих і ніжних. Шлях майстра проліг від плернеризму до опанування засадами модерну. Між ними був імпресіонізм, живописні методи якого художник так органічно сполучав із лінійно-пластичними формами сецесії («Фонтан. Біля Золотих воріт. Київ»).

Подібний еволюційний шлях притаманний і творчості М.Ткаченка, що теж прийшов до поєднання світлоповітряних живописних ефектів імпресіонізму з чіткими лінейними ритмами стилю модерн («На Україні»).

Львівські митці – І.Труш, О.Новаківський, успадкували традиції імпресіонізму в його краківському варіанті, позначеному більшою декоративною визначеністю, прагненням до національної своєрідності образно-формотворчих вирішень. Живопис цих двох майстрів різнився між собою. В полотнах І.Труша панує кольорова та духовна гармонія, у О.Новаківського – сплеск емоцій, експресія яскравих фарб та динамізм форм. Прикмети імпресіонізму можна побачити лише в його ранніх етюдних творах. Поєднувало художників їхнє тяжіння до образного символізму, що став однією з ознак модерну. В річищі імпресіоністичних традицій формувалося й мистецтво випускниці Віденської художньо-промислової школи О.Кульчицької позначене підкресленою увагою до розробки плернерних світло кольорових завдань.

Митці Києва пізніше за своїх колег ступили на шлях опанування імпресіоністичними

прийомами письма. Лише у другій половині 1900-х років під впливом тих загальних тенденцій розвитку традицій національного пленеризму та малярських надбань імпресіонізму помітно змінюється характер живописної мови в творах С.Світославського, М.Пимоненка – представників класичної реалістичної школи. Простір їхніх полотен насичується світлом, багатством кольорових рефлексів, значно динамічнішим та вільним стає мазок. Ознаки імпресіоністичного пленеризму в його поміркованих формах можна побачити в творах Ф.Красицького, Г.Світлицького – вихованців Київської рисувальної школи, котрі продовжували передвижницькі традиції оповідальної жанрової картини. Виразної сили набули імпресіоністичні прийоми в живописі О.Мурашка, А.Маневича, М.Бурачека, що представляють нову генерацію митців. Кожен із них створив свою модель образного відтворення світу. Для О.Мурашка головним живописним чинником стали світло та колір. Форсуючи звучання фарб, блискуче використовуючи ефект взаємодії основних та додаткових кольорів, закон одночасного кольорового контрасту художник створює не тільки яскравий та гармонійно пластичний образ світу, він визначає нові цінності самого живопису, відкриваючи його імпресіоністичність. У роботі «Сонячні плями» О.Мурашко, як зазначали дослідники, «робить важливий крок до розкриття для себе поетики кольору імпресіонізму» [9; 124]. Картину мимоволі порівнюєш з відомими творами О.Ренуара «На гойдалці» та «Оголена в сонячних променях», де тремтливо-вібруючий живопис відтворює постійну мінливість світлоповітряного середовища. В О.Мурашка світло, що насичує полотно, виступає окремою субстанцією – всюдисушою, всепроникаючою, котра розсипається в картинному просторі дзвінкими плямами сонячних відблисків. Маючи конкретну форму та ритміку, вони народжують відчуття життєвого динамізму, яке панує у природі, визначає характери зображених молодих людей. Таке посилення живописних узагальнень притаманне стилістиці модерну. О.Мурашко був майстром, котрий в своїх творах органічно сполучив колір і світло, а також імпресіоністичний пленеризм з декоративізмом сецесії.

Для А.Маневича головною формою живописної моделі світу стала експресія кольорово-лінійного розмаїття його природних форм. Художня система модерну з її характерною пластикою вигинистих чітко окреслених контурів та світлоповітряна прозорість імпресіонізму органічно поєднується в багатьох його роботах, створюючи надзвичайний духовно-емоційний простір. В ньому віддзеркалюється глибина особистих почуттів майстра, забарвлених тихою радістю та світлим сумом. Пейзажі А.Маневича сприймаються як своєрідні симфонії, настільки безумовна музична гармонія їхніх форм та кольорових співвідношень, «де фарби грають в унісон без єдиної фальшивої ноти звучання» [10].

Для М.Бурачека – пластична виразність натури концентрується у силі й динаміці мазка, який несе в собі ознаки матеріальності світу. Пастозний, вібруючий, енергійний, він надає поверхні полотна фактурності, сплавляючи природні форми в єдину матерію, з якої народжуються сонце, повітря, реалії буття. М.Бурачек – один із найбільш послідовних і яскравих представників імпресіонізму в українському малярстві. Проте і він пройшов шлях від пейзажів, що безпосередньо фіксують мінливість природних проявів, до композицій, де образ землі є синтезом тривалих спостережень та глибоких узагальнень.

У такий спосіб українські митці знаходили свою міру причетності до художньо-образних надбань імпресіонізму. Для старшої генерації майстрів – К.Костанді, П.Левченка, М.Беркоса, М.Ткаченка – то був прорив до світла, кольору, повітря, до нових форм світовідтворення, то був початок шляху до нових пластично-живописних прийомів, які знайшли своє втілення в ознаках модерну. Для таких як М.Пимоненко, С.Світославський, котрі не належали до активних послідовників імпресіонізму – він допомагав посилити пленерні засади художньої мови, більше наближаючи її до живої натури. Для М.Бурачека імпресіонізм став довгим етапом, що сповна визначив характер його творчого методу. Для О.Мурашка, А.Маневича, І.Труша, О.Кульчицької – він теж був лише сходинкою для подальших пошуків декоративної виразності живописної мови вже на засадах постімпресіонізму та модерну. Не обминули імпресіонізм і представники авангардного

мистецтва, зокрема О.Богомазов, Д.Бурлюк, про що засвідчує організована ними в Києві 1908 року виставка групи художників «Ланка». Імпресіонізм для них став відправною точкою на шляху посилення суб'єктивного світобачення та подолання ілюзорності світовідтворення. Ранній період творчості митців представляють близькі до класичних форм імпресіонізму пейзажі Д.Бурлюка, за які колеги називали їх автора «російським Сіслеєм» та «блакитно-сині» роботи О.Богомазова, що своїм живописним ладом відповідають пуантилістичному напрямку постімпресіонізму.

Імпресіонізм в Україні відкривав дорогу новим стилям, хоча сам так і не став єдиним стильовим напрямом. Однак, це не завадило йому постати важливою віхою на шляху розвитку національного мистецтва. Імпресіонізм збагатив його, розкривши нові горизонти художнього мислення шляхом знайомства з західними живописними здобутками. Він наблизив українське малярство до загальноєвропейських мистецьких процесів. Імпресіонізм дав поштовх для ствердження нового бачення світу, розширивши діапазон його сприйняття, відкривши можливості гостро відчувати його природну й таку живу красу. Живописні традиції імпресіонізму набагато десятиліть вперед запліднили національне малярство і увійшли до арсеналу його художніх надбань.

#### Джерельні приписи

1. Искусство, живопись, графика, художественная печать, 1911. – № 5.
2. Крамской И.Н. Письма, статьи / И.Н. Крамской. – М., 1965. – Т. I.
3. Довженко А. Искусство живописи и современность / А.Довженко // Литературная газета. – 1955. – 21 июня. – № 73.
4. Хмурий В. Українське малярство. Іван Труш / В.Хмурий. – Харків, 1931.
5. Абліцов В. Ностальгія / В.Абліцов. – Львів, 2003.
6. Труш І.І. Нові напрями в малярстві / І.І. Труш // Літературно-науковий вісник. – 1899. – Т. 5. – С. 145.
7. Бурачек М. Олександр Мурашко // В.Абліцов. Ностальгія. Львів, 2003. – С. 144.
8. Хмурий В. Українське малярство. Іван Труш / В.Хмурий. – Харків, 1931.
9. Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Б.Б. Лобановський, П.І. Говдя. – К., 1989.
10. Бурлюк Д. В расцвете сил / Д.Бурлюк // Русский голос. – Нью-Йорк. – 1926. – 1 февраля.

#### Резюме

Розглядається еволюція вітчизняного живопису; аналізується творчість його провідних представників та їх зв'язок із західноєвропейськими митцями.

**Ключові слова:** імпресіонізм, український живопис, національна мистецька школа.

#### Summary

##### Ways and models of Ukrainian impressionism

The evolution of the home painting is examined; work of him is analysed leading representatives and their copulas with the West-European artists.

**Key words:** impressionism, Ukrainian painting, national artistic school.

#### Анотация

Рассматривается эволюция украинской живописи, анализируется творчество ее представителей и их связь с художественными европейскими центрами.

**Ключевые слова:** импрессионизм, украинская живопись, национальная художественная школа.

УДК 72.012

*С.В. Оборська*

## ПСИХОЛОГІЯ КОЛІРНОГО ВИРІШЕННЯ ПРИМІЩЕННЯ В СТИЛІ МОДЕРН

Останнім часом осмислення композиційно-художніх закономірностей середовищного дизайну європейської проектно-культури все частіше здійснюється у контексті психологічних основ сприйняття кольору, що, у свою чергу, ґрунтується на традиціях модерну. Звичайно, плануючи стиль інтер'єру для сучасного ділового чи замиського будинку, багато архітекторів звертаються до класичного мистецтва минулого, до його бездоганних пропорцій і внутрішньої гармонії. Проте у низці художніх напрямів модерн займає, мабуть, одне з провідних місць. Затаврований в радянські часи як прояв міщанства і вульгарності, позбавлений художньої цінності і приречений, здавалося б, на забуття, сьогодні модерн знову на піку популярності.

Як відомо, модернізм – поняття, що у філософських концепціях ХХ ст. використовується для позначення етапу становлення та еволюції промислового суспільства і приходиться на зміну традиційному. Модерновими вважаються культура, мистецтво і дизайн кіпця ХІХ – початку ХХ ст. (рубіж століть); модернізмом – культура першої половини ХХ ст. (з початку століття до 70-х рр.); культура другої половини ХХ ст. (із 70-х рр. до сьогодення) – це культура і дизайн постмодернізму. Художня мова модерну в дизайні була багато в чому втіленням ідей і образів символізму, що поєднуються зі складним стилізованим рослинним декором, ритмом гнучких текучих ліній і площинних колірних плям. У цьому дусі виконувалися твори дизайнерські декоративного мистецтва: панно, мозаїки, вітражі, керамічне облицювання, декоративні рельєфи, майолікова скульптура, порцелянові й скляні вази тощо. Картинам і графічним аркушам теж надавалися риси декоративної стилізації в дусі модерн.

Сучасні проблеми і перспективи естетики дизайну засвідчують потребу у подальших ґрунтовних дослідженнях цього естетичного феномену. Зокрема тому, що художні тенденції кінця ХІХ – початку ХХ століття, що характеризувалися розмаїтістю стилістичних течій, суперечливих тенденцій, шукань і експериментів, сприяли виробленню принципово нового усвідомлення категорій простору й часу, змінили уявлення про саму культуру, її виразні засоби, стилі й жанри. Усі ці моменти, вплив яких зберігає свою силу й нині, знайшли відбиття в психології художньо-проектної практики модерну.

Визначення природи дизайну пов'язано з дослідженням його співвідношення з мистецтвом. Їх спорідненість фіксується у численних класифікаціях. Перші теоретичні розвідки, зроблені Д.Рескіним, У.Моррісом, Г.Земпером, Г.Рідом, визначили багатоаспектність, різнохарактерність, поліфункціональність проблематики дизайну. Подальший шлях теорії дизайну на Заході позначений розмаїттям підходів: від зведення його до промислової естетики (Дж.Глоаг, В.Гропіус, Ф.-Ч.Ешфорд) до розуміння як універсальної складової людської діяльності (Д.Нельсон, Т.Мальдонадо). Наприкінці ХХ ст. у вивченні дизайну чітко формується думка, що дійсно фундаментальне його дослідження передусім, передбачає, врахування його межового характеру, значення у людському бутті та естетичного змісту його формовисловлювань. До того ж функціонування дизайну вказувало на те, що його природа перевищує можливості виробничої практики і будь-яке його дослідження у межах однієї сфери не здатне розкрити його природу: він явище межове й амбівалентне, і тільки врахування цієї специфіки робить аналіз його суті результативним.

Ґрунтовні дослідження М.Кагана та В.Михалкова виводять дизайн і мистецтво з єдиного кореня – естетичного освоєння дійсності. Сучасна культурологічно-естетична рефлексія вийшла на рівень, що дозволяє досягнути дизайн як самостійний феномен, онтологічно укорінений у людському бутті, як універсальний механізм відтворення і регулювання людського світовідчуття. Дослідження дизайну в українській науці

представлено сьогодні працями Ю.Білодіда [1], В.Даниленка [3], Ю.Легенького [5], О.Хмельовського [10].

У монографії В.Даниленка «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури» зроблено спробу дослідити розвиток вітчизняного дизайну протягом ХХ ст. у синхронному зіставленні основних його складників з відповідниками в розвинутих країнах світу [3]. У ній чи не вперше у мистецтвознавстві зроблено спробу простежити становлення українського дизайну ХХ сторіччя, а також показано двоїста сутність дизайну з урахуванням глобалізації і його національної складової. Ця робота надає солідну базу для наступного пошуку національно-орієнтованого напрямку в дизайні та впливів глобалізації на різні напрямки дизайну.

Дослідження модерну в його зв'язку із становленням дизайну здійснила Гіригорницька А. У своїй дисертації вона, зокрема, зазначила, що період інституалізації дизайну в епоху модерну зробив його і предметом наукової рефлексії [8]. Прояв модерну в одязі досліджував вітчизняний науковець Ю.Легенький [5]. Він же порушував питання модерну в моді в книзі «Філософія моди ХХ ст.» [6].

Названі вчені розглядають стиль модерн у новому синтетичному розумінні психології життєвляштування людини, коли формуючі середовище компоненти (освітлення, температура, кольори та ін.) впливають на потреби життєдіяльності людей. Але при всій актуальності даної теми слід визнати недостатність її розробленості в окремих психологічних аспектах, а саме у колористичному вирішенні. До того ж розуміння модерну в дизайні як багатоликого і поліфункціонального культурного феномена створює передумови для інтегративного вивчення психологічного впливу колористики на сприйняття внутрішнього предметного середовища. Тому метою даної статті є розкриття психологічного впливу колірного вирішення у розвитку дизайну модерну.

При психологічному підході до дизайну інтер'єру це найбільш відповідальний етап. У всіх культурах світу колір передає закодовану символічну інформацію. Розфарбування обличчя та інших частин тіла психологічно рефлексувало найрізноманітніші події людського життя. У японському театрі Кабукі колір відіграє роль тексту, там за кожним відтінком міцно закріплені свої особливі значення. Наприклад, бузкова пов'язка на голові символізує смертельне поранення. Мешканці Середземномор'я відомі своєю пристрасстю до яскравих, соковитих кольорів і прикрашають будинки так само яскраво, сміливо поєднуючи соковитий зелений із яскраво-червоним і жовтим та водночас вміло уникаючи строкатості. Крім культурно-фольклорного шару інформації, колір дарує різноманітну психологічну палітру відчуттів і настроїв.

Колір у середовищному дизайні та інтер'єрі – один із найяскравіших виразних психологічних засобів, які використовуються у дизайні середовища перебування людини. Колірна гама набагато сильніше, ніж особливості розміщення й дизайн окремих предметів меблів впливає на психологічне самопочуття людини. Правильно підібраний колір сприяє відпочинку або ж заряджає позитивною енергією. Незвичайний, але ретельно продуманий і збалансований набір кольорів цілком може стати основою чудової композиції годі, як інші її аспекти будуть типовими, ординарними.

Основним принципом роботи з кольором в модерні часто стає певне «перетікання кольору», коли використовують кольори близьких відтінків або споріднені кольори.

Гармонію кольорів можна розглядати як гармонію колірних поєднань, як сукупність колірних комбінацій з врахуванням всіх основних характеристик кольорів: світлості, насиченості, колірного тону, а також форми і розмірів займаних цими кольорами площин. Дана обставина завжди залишається в силі, не зважаючи на те, який саме тип колірної композиції треба використати. Так, у французькому стилі міститься багато елементів із колористичної палітри ар нуво (модерн). У кольоровій гамі переважають пастельні тони: слонова кістка, перлинно-рожевий, блідо-бузковий, благородні сіро-бузкові, сіро-рожеві відтінки, а також блідо-зелені, сріблясто-сірі і т.д.

Для гурманів і естетів колірна гамма може стати асоціацією з тим або іншим стилем, світоглядом епохою або улюбленим художником. Наприклад, стиль «маракеш» (суміш традиційного стилю осель корінних жителів Марокко та художніх фантазій європейців) буде близький шанувальникам фонізму й творчості Анрі Матісса зокрема. Бордове з зеленим і фіолетовим, синє з бузковим і притлумлено-помараичевим. І все це до того ж вкрите строкатим кольоровим візерунком, складним рослинним орнаментом, арабесками. Любителі бузкових та фіолетових відтінків можуть вважати себе шанувальниками стилю модерн, за часів якого цей метафізичний колір був дуже популярний, так само як і його поєднання з болотяно-зеленим, сріблястим, кольору перламутру й опалу. Прихильники єднання з природою віддадуть перевагу «екологічним» кольорам в інтер'єрі: кремове-жовті, теракотові, різні відтінки рудого або коричневого. У коричнево-рудому оточенні особливо органічний вигляд має шкіра, тому ці кольори добре пасуватимуть до кабінетів, бібліотек і віталень, традиційно обставлених шкіряними меблями. Про зелену гамму варто сказати окремо. Її тони асоціюються з натуральними відтінками живої природи: ніжна зелень першого листя, соковита насиченість кольору липневого луку, сріблястість вересу, глибока зелень глици на тлі січневого снігу. Як у природі гармонійно поєднуються ці відтінки, так і зелений колорит прекрасно пасує до інтер'єрів будь-якого стилю. У зеленій спальні не буде задушно, а на спокійному тлі стін «кольору галявини» білі різьблені меблі мають дуже шляхетний вигляд.

Плюралізм стилістичних течій та естетичних поглядів, характерний для зламу століть, знайшов відображення у модерні, що проявилось виразною графічністю та семантикою кольорів. Адже стиль модерн у дизайні приміщення допомагає розкрити витонченість і яскраву індивідуальність особистості власника. Лінії в модерні вишукані, плавні і м'які, нагадують рослинний орнамент; йому властиве максимальне виявлення фактури і пластичних можливостей матеріалу.

Довершені форми та гармонійні поєднання кольорів в предметах навколишнього світу усе більш гуманізують психологію конкретної людини доби модерну, не заважаючи при цьому насиченості технологічними нововведеннями, нетрадиційному використанню матеріалів, видовищності дизайнерського образу інтер'єру.

Для назв кольорів у творах мистецтва періоду модерну характерні екзотичні визначення: «павичеве око», «колір червоної парчі», «синьо-зелений атлас павичевих пір'їв», «перламутр ніжної ночі» тощо.

Усі автори, розглядаючи колір в системі невербальних факторів спілкування, посилаються на дослідження швейцарського психолога і філософа Макса Люшера, який розробив психологічну характеристику кольорів, вивчив зв'язок кольору з емоційним світом людини. Крім того, у своїй роботі, «Сигнали особистості» Люшер присвячує главу сигналам, що висловлюються одягом [7].

Теорія М.Люшера має свої недоліки, але суттєва роль кольору у процесах невербального спілкування не викликає сумніву. Мова кольору інтернаціональна. Відзначена схожість реакцій на певний колір у людини та тварин. Так, червоний колір прискорює пульс, сприяє підвищенню артеріального тиску. Фізіологічний механізм цього явища сьогодні з'ясований тільки частково. Доведено, що від ока до проміжного мозку веде вегетативна (волокниста) система, яка керує колірним подразником. Проміжний мозок через гіпофіз і нервову систему регулює взаємодію органів. Якщо регуляція настроєна на прискорення і підвищення функціональної здатності (ерготронна), то стан збудження нервів відповідає частоті коливань оранжево-червоного кольору. Так само пояснюється вплив темно-синього кольору, якщо вегетативна нервова система налаштована на заспокоєння, уповільнення і відпочинок [4].

Як відомо, представники модерну переосмислювали і стилізували риси мистецтва різних епох та виробили власні художні прийоми, засновані на принципах асиметрії, орнаментальності й декоративності. Об'єктом стилізації модерну також стають і природні

кольори. Цим пояснюється не тільки інтерес до рослинних кольорів та орнаментів в творах модерну, а й сама їх композиційна і пластична структура – велика кількість криволінійних контурів, обпливаючих, нерівних контурів, що нагадують рослинні форми.

Вишуканість оздоблення інтер'єру досягається за рахунок кольору і фактури облицювань, завдяки художній виразності декорів, за допомогою кутного чавуна, віконних і дверних вітражів. Останні, як відомо, займають величезне місце у формуванні стилістики модерну, за своєю значимістю не поступаючись знаменитим готичним вітражам. Сьогоднішні художники і творці вітражів у стилі модерн також черпають натхнення в природних елементах і лініях, за допомогою різних технік і технологій передаючи досконалість і красу природних форм. Як і класичні зразки епохи модерну, сучасний вітраж найчастіше не абстрактний, а являє собою цілком фігуративний живопис по склу.

Багато в чому виразність стилістики модерну досягається і за рахунок фактури облицювальних матеріалів. Наприклад, керамічної плитки, що стала традиційним матеріалом для сьогоднішніх інтер'єрів усіх стилів і напрямків. Проте у своєму модерному втіленні вона обов'язково супроводжується орнаментом – геометричним (класичним грецьким меандром) або флореальним (з характерними промальовуваннями у вигляді спіралей і завитків).

В оформленні стін знаходять застосування як шпалери, частіше вінілові, що володіють багатою фактурою і мають різноманітне забарвлення, так і різні види декоративних штукатурок. Іноді в інтер'єрах використовується сполучення матеріалів, наприклад верхня частина стін може бути затягнута шовком або пофарбована, а нижня – облицювана панелями з дерева тих же порід, що і меблі. Дерево досить часто можна зустріти й в оформленні стелі.

Підлогові покриття сьогодні являють собою більш багату, ніж сто років тому, палітру. Однак естетика їх кольорів багато в чому залишилася колишньою: дерев'яна дошка, що демонструє природну красу природного матеріалу, складальний паркет з характерними вигнутими елементами в стилі модерн і, звичайно, підлогова плитка – мальовнича або, навпаки, монохромна, мистецьки зістарена, передаючи колорит епохи.

Із яскравими кольорами найкраще проводити експерименти у приміщеннях, що використовуються рідше, наприклад, у гардеробній або коридорі. Компенсувати нестачу світла допоможе живий вібруючий колір. Не обов'язково зафарбовувати все білим – скромний передпокій не стане від цього ширшим. Але якщо його пофарбувати у колір темного бургундського та додати вкраплення світлих тонів у вигляді трафаретного малюнка на стінах або аксесуарів, це подасть маленькі пропорції у вигідному ключі для психології сприйняття [9].

Найголовніше при виборі кольору в інтер'єрі – це дотримуватися смаку і настрою замовника, прислухатися до його побажань і добирати для навколишньої обстановки ті відтінки, в оточенні яких буде легко та комфортно. Специфічність стилю – гіперболізація може бути й інструментом створення яскравого театрального образу середовища.

Атмосфера французького стилю створює особливе відчуття комфортного перебування. Найбільш вирашно цей стиль виглядає в просторих будинках, в квартирах з високими стелями і хорошим природним освітленням. В даному стилі також будуть доречні кухонні меблі з використанням натурального каменю. Пісковик світлих тонів – пористий і шліфований, пісковик кольоровий, травертин, полірований мармур і граніт, колотий мармур, мармуровий камінь, цеглина під старовину і клінкерну цеглину. Не тільки в облицюванні стільниць, барних стійок, а й в оформленні вертикальних поверхонь шаф, тумб, ящиків цей прийом активно використовує французький виробник кухонних меблів Cheminees Philippi.

Наявність розкішних тканин – оксамиту, синіли, органзи, тафти, шовку і льону приглушених відтінків, доповненими присутністю срібла, кришталю, дзеркал і розшитих бісером аксесуарів необхідні для ефекту «гри світла» з вікон і світильників. Усе це створює психологічну атмосферу делікатної розкоші і млості, вишуканості і пошани до традицій [2].

Естетична мета модерного інтер'єру – без сумніву, насамперед здивувати. Проте нині вже мало кого можна дійсно приголомшити вітальною або спальнею в цьому «традиційно

сучасному» стилі. А ось ванна кімната, оформлена проти всіх традиційних канонів, – не тривіальне рішення. Перш за все в такому приміщенні привертають увагу не деталі, а, так би мовити, загальне тло. Тому про нього варто поклопотатися в першу чергу. Стіни ванни найкраще оформити плиткою, але плитка ця відрізнятиметься від плитки класичного стилю. Можна використовувати плитку різних кольорів і розмірів, чергуючи її з плиткою дзеркальною – вийде своєрідна мозаїка кубізму. Прекрасно прикрасить модерну ванну плитка, що змінює колір від температури води.

Стелю ванни, оформленої у стилі модерн, часто викладають дзеркальною плиткою або встановлюють дзеркальну підвісну стелю (до речі, цей варіант добрий тим, що відразу вирішить проблему з освітленням). Принаймні щось ефектніше для такого стилю запропонувати складно. Навіть змішувач у модерній ванні повинен виглядати сучасно і незвично, тим більше що вибір подібних функціональних атрибутів нині досить великий. Так, виробники пропонують змішувачі із струменем, що підсвічується, імітуючи фонтан. Розставити незвичайні акценти у ванній кімнаті допоможуть деталі в антикварному дусі, наприклад двері, полотно яких ламіноване МДФ у кольорах вільхи, вишні, дуба, горіха, світильники з рослинними мотивами в стилі модерн тощо.

Серед інших свою ноту в модерний ансамбль вносять такі деталі, як вішалки для рушників, полички і дзеркала. Але ці невибагливі речі повністю увіллються в будь-який стиль, наслідуючи оточення. Власне, дібрати на свій смак модернові аксесуари, меблі нескладно: це або яскраві штучні кольори, або, навпаки, чорний чи білий. Проте, звичайно, меблі обов'язково повинні відповідати сантехнічному устаткуванню. Нарешті, слід уникати зайвої строкатості в кольорах, адже ванна призначена передусім для релаксації і приємного розслаблення.

Як бачимо, будинок у стилі модерн варто сприймати як єдиний організм, у якому кожна деталь – будь то планування кімнат, приліжковий столик, люстра на кухні або гачок для рушника у ванній кімнаті – однаково важлива у психологічному впливі на людину. Будь-який дріб'язок – якщо не авторська робота, то принаймні елемент, підібраний з величезною увагою. На щастя, сьогодні можна без зусиль знайти світильники, що імітують стилістику модерну, із плафонами, що нагадують форми розкриваючої квітки, традиційно лілії. В оздобленні вітальні обов'язково повинні бути столи і стільці з вигнутими ніжками; основний оббивний матеріал для м'яких меблів – атлас і шовк. Кольори – неяскраві, приглушені, краще півтону. Особливо популярна яскраво-зелена гама і відтінки лілового. Характерні перлово-сірі кольори, а також насичені золото й охра. У цілому обстановка може нагадувати атмосферу декадентського салону початку століття з приглушеним мерехтінням срібла і перламутровим блиском.

Ті ж корпусні меблі, без яких, напевно, складно обійтися в інтер'єрі сьогодні, можуть мати яскраві риси стилю модерн. У них обов'язково має бути місце свого роду художнім «надмірностям»: матовому або кольоровому заскленню, дзеркалам з фаскою, витонченій фурнітурі, перламутровій інтарсії, вставкам зі слонової кістки тощо. При виборі меблевого гарнітура досить звернути увагу на предмети з переважною плавною лінією, вигнутими обрисами і щедрою природною фактурою.

Принадність створення обстановки в стилі модерн ще й у тому, що від неї нас відокремлює не настільки вже великий часовий інтервал. Тому при бажанні інтер'єр можна оформити й оригінальними речами початку минулого століття. Якщо вже не меблями, то у всякому разі аксесуарами. Наприклад, довгонога бронзова чапля під сходами у вітальні або невелика попільниця у формі черепашки, що прикрашає поличку в дивані, стануть не менш красномовними символами, ніж неправильної форми вигнута арка, що з'єднує вітальню і їдальню, або малюнок на підлозі, що нагадує морську хвилю. До цього можна додати пальму в діжці, дерев'яну тростину з мідним набалдашником, «випадково» забуту в куті, і сигару на ломберному столику, що димиться в колі світла від лампи з тканим абажуром. Адже, як відомо, усе в житті складається з деталей, а у випадку з модерном – красивих деталей. Варто



згадати, що в основу декларацій модерну була покладена знаменита фраза Ф.М. Достоєвського: «Краса рятує світ». У цьому сенсі модерн цілком підтвердив поставлену ним самим задачу – створення красивого стилю для красивого життя.

Таким чином, потреби створення індивідуального, доцільного середовища перебування людини обумовило в середовищному дизайні особливу психологічну роль колірного вирішення житлового простору. В умовах постіндустріальної цивілізації утверджується стохастична картина світу, в основі якої складність, незворотність, невизначеність і пелінійність, що й приводить до еволюції дизайну в модерновому і постмодерновому ключі, в тому числі у питаннях колористики. Це, у свою чергу, справляє вплив на шляхи трансформації принципів побутової колористики як способу психологічного впливу сучасної дійсності засобами середовищного дизайну.

### Джерельні приписи

1. Білодід Ю.М. Основи дизайну: Навчальний посібник / Ю.М. Білодід, О.П. Поліщук. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. – 236 с.
2. Гете И.В. Учение о цветах – Лихтенштад / Й.В. Гете. – Петербург: Гос. изд-во, 1920. – 286 с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія / В.Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ: Колорит, 2005. – 243 с.
4. Клар Г. Тест Люшера. Психологическая характеристика восьми цветов / Г.Клар // Магия цвета. – Харьков: АО «Сфера», «Сварог», 1996. – 432 с.
5. Легенький Ю.Г. Український модерн / Ю.Г. Легенький. – К.: НМАУ, 2004. – 304 с.
6. Легенький Ю.Г. Філософія моди ХХ століття / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2003. – 300 с.
7. Люшер М. Сигналы личности: ролевые игры и их мотивы / М.Люшер. – Воронеж: НПО «МОДЭК», 1995. – 176 с.
8. Пригорницька А.А. Естетосфера сучасного дизайну: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / А.А. Пригорницька; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 16 с.
9. Теоретичні основи кольору і кольорознавство в дизайн-освіті / Н.Г. Романенко, Д.Є. Романенко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2004. – № 6. – С. 73-79.
10. Хмельовський О. Вступ у дизайн. Основи проектування систем життя: Курс лекцій / О.Хмельовський. – Луцьк: ЛДТУ, 2002. – 208 с.

### Резюме

Розглядається проблема колірного вирішення внутрішнього житлового простору контексті трансформації колористичних принципів стилістики модерну.

**Ключові слова:** психологія, колір, дизайн, інтер'єр, стиль, модерн, внутрішній житловий простір, стилістика модерн.

### Summary

#### **The psychology of the colour determination in the interior of the style modern**

The problem of the colour determination of the internal inhabited space is considered in the context of the of the colour principles of the stylistics of the style modern is opened in the article.

**Key words:** psychology, colour, design, interior, style, modern, internal inhabited space, style modern.

### Аннотация

Рассматривается проблема цветового решения внутреннего жилого пространства в контексте трансформации колористических принципов стилистики модерна.

**Ключевые слова:** психология, цвет, дизайн, интерьер, стиль, модерн, внутреннее жилое пространство, стилистика модерна.

УДК 008:785.6.(477)[1920/1939]

*І.М. Ян*

## ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ ХАРКОВА 20 – ПОЧАТКУ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У сучасних умовах розбудови нашої держави, становлення і розвитку національної музичної культури актуальними для сучасної культурології та музикознавства є дослідження, присвячені вивченню шляхів розвитку музично-виконавської культури окремих регіонів України.

У цьому контексті значний інтерес становлять результати досліджень, відображені у роботах І.Бермес «Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини» [1], Ю.Волощука «Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років» [3], А.Карпак «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ-ХХ ст.)» [4], Н.Крижановської «Історія хорового мистецтва Миколаївщини кінця ХVІІІ – початку ХХІ століття» [6]. Проте аналіз музично-виконавської культури Східної України ще не став предметом наукового аналізу. Відтак, метою запропонованої статті є дослідження змісту і напрямів гастрольної, музично-просвітницької діяльності, проблематики репертуару музично-виконавських колективів Харкова 20 – початку 30-х рр. ХХ ст. як важливої складової музичної культури Слобожанщини.

У досліджуваній період значний внесок у популяризацію музичного мистецтва серед широких верств громади зробили професійні музично-виконавські об'єднання Харкова. Дослідження їх творчої діяльності доводить, що вона спрямовувалася на професіоналізацію музикотворчого процесу в регіоні, розширення жанрово-стильових меж та збагачення видів і форм концертного життя міста. Проте, в характері репертуару музично-виконавських колективів Харкова яскраво простежується проблематика національних традицій і новаторського мистецького пошуку, що була надзвичайно актуальною для музичного життя того часу.

Репертуар музично-виконавських об'єднань Харкова відображає дві протилежні тенденції розвитку музичної культури того часу. Перша, пов'язана з розгортанням політики українізації в державі, діяльністю Харківської філії Музичного товариства ім. М.Леонтовича, процесом відродження національної культури, пропагуванням національної музичної спадщини та виведенням української музики на широкий шлях європейського розвитку. Інша, полярна тенденція, віддзеркалює тотальне закріпачення культурно-мистецького процесу наприкінці 1920-х років, запровадження принципу соцреалізму у творчу діяльність музичних об'єднань того часу та декларування Асоціацією пролетарських музикантів України масових музичних жанрів, агітаційно-пропагандистських за своєю сутністю.

Популяризації української і світової хорової спадщини присвятив свою діяльність Державний український хор ім. М.Леонтовича («ДУХ»). У його репертуарі обробки українських народних пісень М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка. «ДУХ» встановив творчі зв'язки з мистецькою інтелігенцією України та зарубіжжя. Обробки пісень слов'янських народів, Західної Європи та Сходу (цикли «Східна пісня», «Пісні Заходу») зроблено Л.Лісовським, Я.Полфіоровим, Б.Яновським, чеським композитором Я.Ступкою у перекладі В.Сосюри, П.Тичини, М.Філянського тощо. Важливе місце в концертних програмах хору посіла сучасна українська та європейська музика. У виконанні «ДУХу» під орудою диригента Харківської опери М.Малька харків'янам презентовано цикли «Музика стилю модерн» (з творів європейських композиторів), «Слобожанські народні пісні» в обробці В.Ступницького, «Нові музичні малюнки» з творів П.Сениці (на сл. П.Тичини) [16; 8]. «ДУХ» пропагував українську та європейську хорову музику на з'їздах, конференціях, революційних святах та інших культурно-мистецьких заходах. Під час гастрольних

подорожей надавав методичну допомогу хоровим гурткам, проводячи інструктажі, музично-просвітницькі лекції, влаштовував вечори української сучасної хорової музики, селянської пісні, постачав музичну літературу тощо [8; 36].

1927 р. Харківською філією Музичного товариства ім. М.Леонтовича на базі цього колективу засновано Державну столичну капелу. Наприкінці 20-х рр. її концерти проводились за тематичним планом, до якого увійшли цикли «Шевченківський», «Ювілейний», присвячений творчості М.Лисенка, «Франківський», «День музики», тематичні концерти «Української народної музики», «Галицької музики», «Концерт народів УРСР», «Концерт німецької музики», «Художньої світової пісні» (чеської, польської, французької, німецької). Значне місце у репертуарі Державної столичної капели цього періоду посів жанр радянської масової пісні, який пропагувала Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ). За ініціативою керівника капели І.Михайленка після концертів влаштовувались громадські обговорення виступів, що сприяли її професійному становленню [8; 37].

На початку 30-х рр. змінюється спрямованість репертуару колективу. Активно пропагується доробок радянських композиторів: «Індустріальна сюїта» В.Борисова, вокально-симфонічна поема «Штурм Тракторного» М.Коляди, масові пісні «Дніпрельстан», «Кармелюк», «Комуна» В.Борисова, «За кращий врожай», «Козаки-червоноармійці», «Комсомолець», «Комсомольська похідна», «Магістраль», «Пісня неможливіці» М.Коляди, «Пильнуй» Б.Новосадського, «На барикади» В.Смекаліна, «Пісня індустріалізації» М.Тіца, «Врубова пісня» С.Файнтуха [5; 6], що є підтвердженням запровадження соцреалізму у діяльність музичних об'єднань.

Варто зазначити, що концертна діяльність Державної столичної капели була зорієнтована переважно на культурне обслуговування широкого загалу. Вона брала участь у масових концертах-мітингах, концертах-лекціях, революційних культурно-мистецьких заходах, олімпіадах, конференціях, що проводились для робітничо-селянської, дитячої аудиторії та червоноармійців. Протягом цього періоду капела репрезентувала громадськості концерти-доповіді за тематикою: «Українська народна пісня в обробці класиків», «Історія, стан та перспективи хорового мистецтва», «Класична й сучасна музика Заходу», «Пісні народів СРСР», «Пожевтневий процес розвитку української музичної культури», «Хорові твори Й.Баха і С.Танєєва», «Шляхи розвитку пролетарської музичної творчості» [9; 50]. Також громадськості були представлені літературно-музичні композиції, пов'язані з іменами Т.Шевченка, М.Лисенка, М.Леонтовича, О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Горького та ін. [5; 6].

Окремим аспектом її діяльності є музично-просвітницька робота. Колективом проводилось вивчення стану діяльності окружних самодіяльних колективів Харківщини, методичні семінари для керівників гуртків, диригентів червоноармійських хорів, організувались нові колективи та об'єднані виступи хорових гуртків, фольклорно-збирацька робота. Артисти капели брали участь у пошуку талановитої молоді серед робітничо-селянських верств, сприяли її вступу до музично-освітніх закладів. Новими формами діяльності колективу стали творчі звіти на підприємствах, соціалістичні змагання з іншими капелами республіки [9].

Ознакою 1920-х років є створення, за сприянням Харківської філії Музичного товариства ім. М.Леонтовича, колективів, що знайомили широкий загал з українською музичною спадщиною: Український жіночий квартет (1925 р.) та чоловічий вокальний квартет ім. М.Лисенка (1925 р.). Місцева преса на своїх шпальтах відзначала високий художній рівень виконання вокально-хорової спадщини М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, творів сучасних українських композиторів: П.Козицького, В.Костенка, М.Радзівєвського, самовіддану працю та активну концертну діяльність цих музично-виконавських об'єднань [13-14].

У 1927 році з метою пропаганди української сучасної камерної музики розпочало свою творчу діяльність Українське державне тріо у складі провідних музикантів Харкова –

О.Ільєвича (скрипка), Л.Тимошенко (віолончель) та М.Полевського (фортепіано). Цей колектив виступав по підприємствах, робітничих клубах, сільбудах Харківщини, проводив активну концертну роботу по території України та Росії.

Складним і розмаїтим був його репертуар. Його основу становили ансамблеві твори В.Барвінського, К.Богуславського, В.Борисова, П.Козицького, М.Коляди, В.Косенка, Л.Лісовського, Б.Лятошинського, Н.Нижанківського, Й.Прибіка, П.Сениці, А.Рудницького та ін. Особливий громадський резонанс, відображений на шпальтах фахової періодики, дістав так званий прилюдний концерт колективу, що відбувся 23 лютого 1932 року у Державній бібліотеці ім. В.Короленка. На ньому харків'янам було репрезентовано «Трію» Г.Генделя, «Трію» П.Чайковського, вперше у місті виконано «Три ноктюрни» Е.Блоха та «Трію» Н.Нижанківського [18].

Продовжували традиції національного камерно-ансамблевого виконавства й Всеукраїнський державний струнний квартет ім. Ж.Вільома (1920 р.) та струнний квартет ім. М.Леонтовича (1925 р.).

Нові суспільно-історичні та ідеологічні умови існування музичного мистецтва в комуністичному середовищі вимагали від музичних об'єднань того часу постійного розширення жанрово-тематичного кола репертуару. Утім, аналізуючи репертуар квартету ім. Ж.Вільома, помітна тенденція звернення до тих зразків камерно-інструментальної музики, які визначали вагомими здобутками національної, європейської та російської композиторських шкіл.

До концертного репертуару колективу увійшли камерно-інструментальні твори А.Бащині, Л.Бетховена, Й.Брамса, Й.Гайдна, Г.Генделя, Е.Гріга, А.Дворжака, К.Дебюссі, Л.Керубіні, Ф.Крейслера, Ф.Мендельсона, В.Моцарта, В.Новака, К.Прохаска, М.Равеля, М.Регера, С.Франка, П.Хіндемита, Р.Шумана, Ф.Шуберта та ін. Паралельно із цим він успішно виконував російську музику: О.Олександрова, А.Аренського, О.Бородина, О.Винклера, О.Глазунова, В.Золотарьова, М.Іполітова-Іванова, О.Крейна, А.Лядова, С.Прокоф'єва, М.Римського-Корсакова, С.Рахманінова, М.Рославця, А.Рубінштейна, П.Чайковського та ін. [11; 16].

Особлива заслуга квартету полягає у щирому піклуванні щодо популяризації молоді української квартетної музики. В репертуарі колективу представлені твори понад 20 сучасних українських композиторів. Скрізь, де концертували «Вільомовці», звучала нова українська музика. З'являючись першими й кращими провідниками творів українських композиторів трію в той же час сприяло включенню їх до репертуару інших ансамблів. За рукописами квартетом були виконані твори Ф.Акименка, С.Богатирьова, К.Богуславського, К.Данькевича, І.Дунаєвського, П.Козицького, Д.Клебанова, В.Костенка, А.Корещенка, Л.Лісовського, Б.Лятошинського, М.Рославця, М.Тіца, І.Шілінгера, Б.Яновського та ін. [11; 18].

Від початку своєї діяльності квартет встановив творчі зв'язки з музичною інтелігенцією України, Росії та Європи. У виступах колективу брали участь відомі музиканти: співаки – В.Барсова, М.Бочаров, М.Вітте, М.Захарова, В.Зубарев, А.Кочановський, Ю.Кіпоренко-Даманський, М.Литвиненко-Вольгемут, І.Козловський, М.Романська, М.Рейзен, П.Цесевич, Ф.Яновська та ін.; піаністи Д.Абрамович, Е.Гейман, Е.Гольдфельд-Карова, Е.Гольдфельд, В.Горовіц, А.Дроздов, А.Жак, І.Енері, А.Корещенко, Н.Ландесман, П.Луценко, Н.Малько, А.Макаров, Г.Нейгауз, Е.Петрі, М.Славінська, Б.Тіц; скрипалі Н.Бліндер, Ж.Сігетті; віолончелісти А.Кутьїн, Я.Розенштейн; кларнетисти М.Гольдштейн, В.Риков; альтисти О.Шор, Н.Пруслін, І.Дунаєвський; органіст Ф.Бертольє та ін. [11; 19].

Протягом 20 – початку 30-х років ХХ ст. квартет дав понад 2.000 концертів. Географічне поле діяльності цього колективу було величезне. «Вільомовці» демонстрували своє мистецтво в Україні та СРСР [10; 2].

Про самовіддану працю харківських митців свідчить велика гастрольна подорож по містах України протягом 1932 р. із циклом історичних концертів. У концертних програмах

громаді репрезентовані квартети: Л.Бетховена (№ 7), О.Бородіна (№ 2), Й.Гайдна (№ 35), О.Глазунова (№ 4), В.Моцарта (№ 13), С.Танєєва (№ 1), П.Чайковського (№ 2), Ф.Шуберта (№ 4), Р.Шумана (№ 1). Окремий історичний концерт був присвячений творчості українських радянських композиторів. У ньому пролунали «Анданте» з другого квартету С.Богатирьова, фантазія «Комарики» К.Богуславського, «Скерцо» А.Гозенпуда, «Фрагмент» К.Данькевича, «Скерцо» В.Клебанова, «Скерцо» П.Козицького, «Червоні зорі» В.Костенка, «Інтермеццо» Б.Лятошинського, «Сюїта» Н.Прусліна, «Фінал» із другого квартету Б.Яновського тощо [10; 7-10].

У 1931 р., враховуючи плідну концертну та музично-просвітницьку роботу у галузі музичного мистецтва, Державний квартет ім. Ж.Вільома нагороджено званням Заслуженого державного ансамблю республіки [10; 6].

Наголосимо на тому, що незважаючи на заідеологізований характер культурно-мистецької сфери, діяльність квартету ім. М.Леонтовича спрямовувалась насамперед на популяризацію кращих зразків української, європейської та російської музичних культур. Про це свідчить аналіз репертуарної скарбниці колективу. За період своєї діяльності квартет репрезентував громаді в оригінальних та спеціальних транскрипціях твори Й.С.Баха, Л.Бетховена, В.Борисова, К.Богуславського, Ф.Блюменфельда, М.Вериківського, Г.Генделя, Й.Гайдна, Р.Глієра, Е.Гріга, М.Гнесіна, К.Данькевича, К.Дебюссі, Г.Драненка, В.Золотарьова, П.Козицького, В.Костенка, Д.Клебанова, В.Косенка, Ф.Крейслера, О.Крейна, Б.Лятошинського, Л.Лісовського, М.Лисенка, О.Лядова, М.Леонтовича, В.Моцарта, Ф.Мендельсона, Б.Новосадського, Н.Паганіні, С.Прокоф'єва, М.Римського-Корсакова, П.Сениці, О.Стеблянки, С.Танєєва, П.Чайковського, К.Шимановського, І.Стравінського, М.Фоменка та ін.

Квартет ім. М.Леонтовича здійснював інтенсивну концертну діяльність у робітничих клубах, підприємствах, установах Харкова, гастролював містами України. В його концертах брали участь провідні українські артисти: співаки – О.Колодуб, Н.Гузовська; піаністи – Л.Коган, В.Косенко; композитори Б.Золотарьов, В.Косенко й ін. [12].

Таким чином, плідна концертно-просвітницька діяльність харківських камерно-інструментальних колективів заклала міцний фундамент для подальшого розвитку цього жанру у республіці.

Внесок у відродження та популяризацію українського народно-інструментального мистецтва зробили симфонічний оркестр народних інструментів ім. Х.Раковського (1920 р.) і Перший камерний (домрово-балалаечний) ансамбль ім. В.Андрєєва (1927 р.).

Окрасою репертуару оркестру народних інструментів ім. Х.Раковського, очолюваного видатним музикантом В.Комаренком, є зразки українського фольклору в обробці М.Лисенка, М.Леонтовича, С.Дрімцова, П.Ніщинського в інструментовці керівника колективу, переклади класичних творів Л.Бетховена, О.Бородіна, М.Глінки, Е.Гріга, Ф.Ліста, М.Мусоргського, М.Мясковського та ін. [7; 27].

Протягом 20-х – початку 30-х років цей симфонічний оркестр проводив активну концертну діяльність. З великим успіхом відбулись його виступи у частинах Червоної армії, Чорноморського флоту, по підприємствах, робітничих клубах України та Росії. За цей період оркестр дав понад 10.000 концертів, пропагуючи народні інструменти, популяризуючи кращі мистецькі зразки творчості [15; 4].

Про прагнення ансамблю ім. В.Андрєєва ознайомити широкий громадський загал із надбанням національного народно-інструментального мистецтва, свідчить аналіз його концертної діяльності. Упродовж 1924-1931 рр. він здійснив гастрольні подорожі в Україні, Туркменістані, Узбекистані, Кавказі, Росії, пропагуючи творчість М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, виконуючи обробки українських народних пісень, дав понад 2.500 концертів. Під час гастролей учасники колективу надавали методичну допомогу інструментальним гурткам, організовували нові колективи [17].

Отже, концертно-просвітницька діяльність музично-виконавських колективів

Харківщини сприяла професіоналізації музикотворчого процесу в регіоні, розширенню жанрово-стильових меж, збагаченню форм концертного життя, зростанню художньо-виконавського рівня аматорів, спрямовувалась на популяризацію національної, європейської, російської музичної творчості серед населення України та СРСР.

#### Джерельні приписи

1. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис... канд. мистецтвознав. / І.Бермес. – К., 2006. – 20 с.
2. Виткалов В.Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття: монографія / Володимир Виткалов. – Рівне: Вертекс, 2004. – 640 с.
3. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років: автореф. дис...канд. мистецтвознав / Ю.Волощук. – К., 1999. – 19 с.
4. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ-ХХ ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав. / А.Карп'як. – К., 2002. – 21 с.
5. Коноплева Е. Страницы музыкальной жизни Харькова / Е.Коноплева. – К.: Музична Україна, 1990. – 49 с.
6. Крижановська Н. Історія хорового мистецтва Миколаївщини кінця ХVІІІ – початку ХХІ століття: автореф. дис... канд. іст. наук / Н.Крижановська. – О., 2009. – 20 с.
7. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: Монографія / Ю.Лошков. – Харків: ХДАК, 2002. – С. 27-35.
8. Михайленко І. Розвиток музично-хорової справи на Харківщині / І.Михайленко // Музика. – 1927. – № 5. – С. 36-37.
9. Обрій О. Столична капела на збиральній кампанії / О.Обрій // Музика масам. – 1931. – № 8. – С. 49-50.
10. Полфіоров Я. Заслужений ансамбль республіки державний квартет ім. Ж.Вільома. Цикл історичних концертів. Сезон 1932-1933 рр. / Я.Полфіоров. – Х.: Вид. Укрфілу. – 1932. – 24 с.
11. Полфіоров Я. П'ять років художньої діяльності Всеукраїнського державного квартету ім. Жана Батиста Вільома / Я.Полфіоров. – Х., 1926. – 28 с.
12. Полфіоров Я. П'ять років роботи квартету ім. М.Леонтовича / Я.Полфіоров // Червоний шлях. – 1930. – № 7-8. – С. 160-165.
13. Прокопенко П. Подорож вокального квартету ім. М.Лисенка по Донбасу / П.Прокопенко // Музика масам. – 1928. – № 5. – С. 29.
14. Ткаченко Ю. Український жіночий квартет / Ю.Ткаченко // Музика масам. – 1928. – № 3. – С. 19.
15. Терн С. Зразковий оркестр. Нотатки про роботу симфонічного оркестру народних інструментів Харківської міськради / С.Терн // Літературна газета. – 1933. – 20 листопада.
16. Ф.С. Капела «Дух» / Ф.С. // Червоний шлях. – 1926. – № 5. – С. 8.
17. ЦДАМЛМ України. – Ф. 582. – Оп. 1. – Спр. 21. – 59 арк.
18. Шість років діяльності Українського державного тріо // Радянська музика. – 1933. – № 2. – С. 50.

#### Резюме

Досліджується зміст і напрями гастрольної, музично-просвітницької діяльності, проблематика репертуару музично-виконавських колективів Харкова 20-х – початку 30-х років ХХ ст. як важливої складової музичної культури Слобожанщини.

**Ключові слова:** Харків, національна музична культура, музичне виконавство, музично-просвітницька діяльність, концертний репертуар.

### Summary

#### Activity musical groups of Kharkiv 20-th – beginning of 30-th of XX age

In the article the content and directions of touring, musically-elucidative activity, problems concert repertoire of musical groups of Kharkiv 20-th – beginning of 30-th of XX age as an important component of musical culture Slobozhanshina.

**Key words:** Kharkov, the national musical culture, musical performance, musically-elucidative activity, concert repertoire.

### Аннотация

Исследуются содержание, направление гастрольной, музыкально-просветительской деятельности, проблематика концертного репертуара, музыкальных коллективов Харькова 20-х – начала 30-х годов XX ст. как составляющей музыкальной культуры Слобожанщины.

**Ключевые слова:** Харьков, национальная музыкальная культура, музыкальное исполнительство, музыкально-просветительская деятельность, концертный репертуар.

УДК 94(477)

Г.Д. Борейко

## ТОВАРИСТВО «ПРОСВІТА» У РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА РІВНЕНЩИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

На сучасному етапі розвитку вітчизняної науки все частіше увага дослідників зосереджується на вивченні культурного та духовного відродження нації. Одне із вагомих місць національного відродження посідає театральне мистецтво, що завжди було важливою складовою духовного життя.

Актуальність дослідження полягає у визначенні ролі товариства «Просвіта» в розвитку театрального мистецтва Рівненської області.

Об'єктом дослідження є мистецька діяльність товариства «Просвіта».

Предметом – процес розвитку театрального мистецтва на території Рівненщини міжвоєнного періоду.

*Мета статті* – проаналізувати діяльність товариства та визначити його роль у формуванні театральної культури регіону та піднесенні національної самосвідомості.

Аналіз вітчизняної літератури показує, що вченими (С.Шах, А.Качора, С.Волинець, К.Бартошівич, В.Дорошенко та ін.) підготовлено чимало наукових розвідок, у яких відображено різні напрями роботи «Просвіти». Серед сучасних науковців, що досліджують роль «Просвіти» у розвитку театральної культури, варто назвати І.Зуляка [1], А.Грицана [2], С.Яблунівського [3], Н.Толошняк [4], А.Прокіп [5] та ін. Проте у наукових публікаціях питання визначення ролі товариства в розвитку театрального мистецтва Рівненщини міжвоєнного періоду вивчено ще недостатньо, що і зумовило дану розвідку.

С.Яблунівський зазначає, що театральне життя в провінції зазначеної вище доби не можна уявити без товариства «Просвіта» – найбільш масової громадської інституції. Його осередки, які ще в дореволюційний час відігравали важливу роль у піднесенні національної свідомості українців, стали особливо популярними в невеликих містечках і навіть селах [3; 6; 11].

У Рівненському повіті вона теж була чи не найпопулярнішою. Свій початок на цих теренах вона бере з 1917 року, але офіційно зареєстрована 7 червня 1920 р. у повітовому старостві; тоді ж розпочала організацію курсів режисерів, що започаткували на селі видовищну пропаганду, здійснюючи постановки кращих п'єс українських класиків.

Театрально-аматорська діяльність стала однією з найбільш поширених та важливих сфер діяльності «Просвіти». Це зумовлювалося тим, що театральне мистецтво було найбільш доступним і популярним засобом національно-громадського та морального виховання, сприяло поліпшенню матеріального становища просвітянських осередків [7]. Драматичні гуртки були єдиним фондом, адже саме на виручені кошти від постановок вистав утримувалися бібліотеки, хати-читальні, влаштовувалися концерти та організовувалися хоріві гуртки.

Починаючи з 1924-1928 рр. діяльність театральних аматорських гуртків в області, набула широкого розмаху, кількість яких з кожним роком зростала. До керівництва гуртками при філіях товариства запрошувалися кращі представники сільської і міської інтелігенції, серед яких чимало талановитих акторів та режисерів без професійної підготовки.

Найбільші театральні гуртки були організовані в Костополі, Здолбунові, Острозі, Степані, Дубно. У Рівному був відкритий аматорський театр залізничників, який очолив емігрант із Росії О.Бояров, що ставив п'єси лише російських драматургів.

Не були байдужими до театрального мистецтва і жителі сільської місцевості. Аматорами-активістами слід вважати гуртки із села Шубків, Клевань, Городок, Оржів Рівненського повіту. Репертуар таких театральних гуртків складався із п'єс українських



драматургів («Безталанна» І.Карпенка-Карого, «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Назар Стодоля» Т.Шевченка та творів інших авторів. Аматорські гуртки існували також і в селах Сінне, Тучин, Гориньград. У їх репертуарі: «Суета», «Дай серцю волю – заведе в неволю», «Як ковбаска та чарка, то минеться сварка». Декорації та костюми гуртківці виготовляли власноручно. Всі вистави ставилися у другій половині дня чи ввечері, але виключно у святкові дні. Вхід на перегляд вистав був платний, а отримані кошти передавали товариству «Просвіта», яка передплачувала періодичну літературу для хат-читалень, надавала допомогу бідним сім'ям та дитячим притулком. Окрім постановок вистав, гуртківці, щорічно, на Різдво Христове колядували, організовували Вертеп, а кожного року 10 березня, у день смерті Тараса Шевченка, влаштовували академію де читали вірші та співали пісень.... Усі тексти п'єс і творів, які залучалися до репертуару,...проходили сувору цензуру польської влади....Театральні колективи орієнтувались на драматургію корифеїв українського театру, однак, як зауважує І.Жилінський, «...цензура не дозволяла ставити вистави українською мовою. Але коли вирішували дати згоду, то примушували ще щось грати польською...» [8; 29].

Незважаючи на утиски, «Просвіта» намагалася також організувати перегляд вистав гастролюючих драматичних театрів, відвідування концертів приїжджих українських хорів, влаштовувати вечори пам'яті видатних українських діячів. Частим гостем на Рівненщині був Волинський український театр Миколи Певного.

Географічне розташування м. Рівне дозволило йому стати головним торгівельним центром Волинського воєводства. У 1930 р. тут започатковано щорічний ярмарок «Targi Wolynski» (Волинські Торги), на яких демонструвалася чимала культурна програма. Торги завжди відкривав воєвода, а далі «на імпровізованій сцені одягнені в яскраве національне вбрання аматори-артисти виконували обжинкових пісень, водили хороводи й танці. Урочисто проходило і закриття свята. Під час ярмаркування улаштовувалися концерти, вистави, вечори відпочинку, веселі забави» [9; 135].

Утім, до основних недоліків організації театральної справи слід віднести те, що, по-перше, на території Рівненщини ніколи не було професійного театру, який міг би підняти культурно-освітній розвиток населення; по-друге, метою майже всіх професійних театрів, що гастролювали територією області, було матеріальне зацікавлення, а не розвиток української театральної культури та збереження рідної мови; по-третє, театральний осередок Лейби Зафрана перестав виконувати свої функції, перетворившись на заклад із демонстрування кінофільмів. Та все ж, незважаючи на утиски польської влади, «Просвіта» відіграла значну роль у культурно-духовному житті населення, збереженні української мови, піднесенню культурно-освітнього рівня народу через кращі зразки української класики, а також формуванню національної самосвідомості.

Драматичні гуртки не припиняли своєї діяльності і після офіційного закриття товариства. Натомість почали відкриватися інші культурні осередки. У 1937 р. у селах Західної України розпочали свою діяльність «Просвітянські хати», що склалися із драматичних і хорових гуртків. Цьому сприяло Волинське українське об'єднання (ВУО), одним із керівників якого був С.Скрипник. Принагідно зазначимо, що в 1930-х роках племінник С.Петлюри Степан Скрипник проводив активну громадську діяльність у Рівному, був учасником визвольних змагань 1917-1920 років (старшиною в армії УНР), обирався послом до Сейму, членом міського магістрату Рівного, був організатором і активним учасником просвітянських організацій – «Союз Українок», «Рідної хати», товариства ім. Лесі Українки, засновником часопису «Волинь» [10; 70-77].

Найбільш активно «Просвітянська хата» діяла в с. Самостріли Корецького р-ну. У постановках цього осередку висміювалися дії тодішньої влади (польської, а згодом радянської) та висвітлювалися подвиги українських патріотів, що загинули в боротьбі за Українську державу. З цього приводу А.Жив'юк зазначає: «Члени гуртка «Просвітянської хати» в Самострілах поставили п'єси «Дідова казка», «В кігтях ГПУ», «Клянемося могилами

героїв», «Батраки».

Просвітянський хор, яким керувала Аполлінарія Смикало, виконував пісні «Україно – мати, кат сконав», «Ще не вмерла Україна». В помешканні А.Смикало зберігалася невеличка бібліотека, що слугувала «Просвітянській хаті». У ній були книги «Холодний яр» Ю.Горліс-Горського, «Червоний чад» В.Юрченка, «Волинь» У.Самчука, «Гайдамаки» Д.Мордовця [11; 353].

Вересень 1939 року став для Рівненщини ще одним етапом випробувань. Радіючи звільненню від польської влади, одна частина населення радо вітала прихід Червоної армії, або, як його називала радянська пропаганда, «визвольний похід»; інші «скептично ставилися до такої пропаганди, знаючи лицемірність сталінської ідеології, стримано оцінювали зміну влади у місті і занепокоєно чекали наступних її кроків» [9; 86].

У вересні 1939 р. припинило свою діяльність Волинське українське об'єднання, була ліквідована самострілівська «Просвітянська хата» та засуджено її організатора, місцевого священика С.Борщевського. З приходом радянської влади встановлюється контроль над усіма сферами суспільного життя – політичною, економічною, громадською і культурною. Припинили свою роботу культурні товариства та об'єднання, поступово зменшилась і кількість драматичних колективів.

Отже, товариство «Просвіта» відіграло помітну роль у розвитку театрального мистецтва Рівненщини міжвоєнного періоду. Кращі представники української інтелігенції та духовенства йшли на жертви заради збереження національно-культурних здобутків, підняття культурно-освітнього рівня населення. Завдяки цьому в довоєнний період, за часів панської Польщі та радянської влади, культурне життя мешканців Рівненщини було насиченим і різнобічним. Незважаючи на всілякі заборони і утиски з боку влади, населення намагалося зберегти свою самобутність, мало можливість брати участь у культурно-просвітницькій діяльності. Громадські товариства, створені на території Рівненщини, та окремі діячі з Волині й Галичини зробили значний внесок у піднесення національної свідомості українського народу, дослідження та збереження театральної культури регіону, що стало прикладом для сьогодення.

#### Джерельні приписи

1. Зуляк І.С. Використання «Просвітою» професійного хору, театру і технічних засобів в культурно-просвітній діяльності в Західній Україні у міжвоєнний період / І.С. Зуляк // Наук. зап. Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія: Історія / За ред. проф. І.С. Зуляка. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2010. – Вип. 6. – С. 95-105.

2. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття / А.Грицан. – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – 180 с.

3. Яблунівський С.В. Реалізація державної політики розвитку театрального мистецтва за часів української центральної ради / С.В. Яблунівський // Режим доступу: <http://www.kbuara.kharkov.ua>.

4. Толошняк Н.А. Культурно-освітня та художньо-масова діяльність товариства «Просвіта» Галичини у публіцистичній спадщині Бориса Кудрика / Н.А. Толошняк // Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua>.

5. Прокіп А. В. Використання можливостей кооперації для розвитку театрального мистецтва (на прикладі діяльності М.Галушинського) / А.В. Прокіп // Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua>.

6. Державотворці. «Просвіта» Рівненщини на шляху до української України (1917-2007): Зб. ст., матеріалів та док., присвячених 140-річчю утворення Всеукр. «Просвіти» та 90-річчю створення «Просвіти» на Рівненщині. – Рівне: Олег Зень. – 2008. – 233 с.

7. Музично-драматична діяльність Луцької повітової «Просвіти» / Режим доступу: <http://5ka.at.ua/load/kultura>.

8. Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І.Ф. Жилінський. –

Рівне: Олег Зень, 2009. – 660 с.

9. Поліщук Я.О. Мандрівка крізь віки. Нариси історії міста / Я.О. Поліщук. – Рівне, 1998. – 196 с.

10. Давидюк Р.П. Степан Скрипник як посол до польського Сейму (30-ті роки ХХ століття) / Р.П. Давидюк // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Збірник наукових праць. – Рівне: РДГУ, 2001. – Вип. 2. – С. 70-77.

11. Реабілітовані історією. Рівненська область // Наук.-документ. вид.: У 27 т. / Голов. редкол. П.Т. Тронько та ін. – Кн. 1 / Обл. редкол. В.М. Королюк та ін. – Рівне: ВАТ «Рівненська друкарня», 2006. – 583 с.

### Резюме

Досліджено роль товариства «Просвіта» у розвитку театрального мистецтва Рівненщини міжвоєнного періоду, його значення у відродженні театрально-мистецької діяльності та формуванні культурно-освітнього життя області.

**Ключові слова:** товариство «Просвіта», аматорське мистецтво, театральна культура, драматичні гуртки, Рівненщина.

### Summary

**Society «Prosvita» in development of dramatic art of Rivne region in an intermilitary period**

In the article role of society «Prosvita» in development of dramatic art in an intermilitary period, his value in a revival of dramatic and artistic activity and forming of cultural and educational life of region are investigated.

**Key words:** society is «Prosvita», amateur art, theatrical culture, dramatic groups, Rivne region.

### Аннотация

Исследовано роль общества «Просвита» в развитии театрального искусства Ровенщины межвоенного периода, его значения в возрождении театрально-художественной деятельности и формировании культурно-образовательной жизни области.

**Ключевые слова:** общество «Просвита», любительское искусство, театральная культура, драматические коллективы, Ровенщина.

УДК 793.3

С.М. Афанасьєв

## ШКОЛА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В.А. ДЕНИСЕНКА: ДО ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ (60-80-ті рр. ХХ ст.)

Сучасна українська хореографія – мистецтво із складною мовою танцю та глибоким драматургічним змістом. Воно потребує від виконавців не лише відмінної віртуозної техніки, а й виразної акторської майстерності, музичності, певного рівня загальної культури. Розвитку досконалого танцівника, здатного втілювати на сцені весь спектр балетмейстерських знахідок сучасних хореографів, допомагає академічна балетна школа, фундамент якої становлять різноманітні педагогічні системи виховання.

В історії вітчизняної хореографічної освіти добре відомі імена видатних педагогів академічної школи минулого та сучасності (Г.Березова, Н.Верекундова, З.Лур'є, Г.Кирилова, А.Васильєва, Т.Таякіна тощо). Не останню роль в цьому списку відіграє ім'я Заслуженого артиста України, педагога-хореографа Київського державного хореографічного училища – Володимира Денисенка, який розробив унікальну методику виховання артиста балету.

Відзначимо, що історіографія визначеної проблеми має досить вузьке коло джерел й базується переважно на кількох статтях вітчизняних та зарубіжних енциклопедичних видань [1; 247]. Саме тому вивчення окресленого питання потребує більш глибокого наукового аналізу. *Мета статті* – дослідити творчий доробок В.Денисенка, виокремити основні положення його педагогічної системи.

Володимир Андрійович Денисенко народився 1933 р. у Москві. Танцювальну освіту здобув у Московському хореографічному училищі в класі М.Тарасова. Зустріч з останнім стала для нього доленосною як у сенсі оволодіння майстерністю артиста балету, так і з точки зору формування світогляду, ставлення до хореографії й до мистецтва в цілому [2; 71].

М.Тарасов проводив із своїми учнями кропітку виховну роботу. Жоден рух, стрибок чи обертання його учні не виконували механічно, бездумно. Уважно прислуховуючись до мелодії, її характеру, кожен із них наповнював рухи власним сприйняттям музичних інтонацій. Педагог не нав'язував їм свого ставлення до того чи іншого музичного твору. Для запобігання копіювання, штампу, М.Тарасов, сам непересічний виконавець, майже ніколи не показував рухи комбінованих завдань, а розповідав. «Часто для показу педагог обирав одного із своїх учнів, щоб той за детальними вказівками демонстрував запропоновану комбінацію перед усім класом, – згадувала колега М.Тарасова по училищу С.Холфіна. – І майже завжди цим обранцем ставав невисокий, але дуже зграбний і вправний Володя Денисенко» [3; 375].

Дійсно, В.Денисенко мав широкий і легкий крок, високий та далекий стрибок, надзвичайну гнучкість та пластичність. Окрім цього йому були притаманні експресія, запальний темперамент, сміливість і бездоганність у виконанні найскладніших класичних рухів. Все це дозволяло йому сподіватися на те, що його, як обдарованого та перспективного танцівника, запросять до трупи Великого театру. На жаль, для успішної кар'єри артиста каменем спотикання став його невеликий зріст. Молодого танцівника було направлено до трупи Харківського театру опери та балету ім. М.Лисенка.

Поява на сцені українського театру артиста з бездоганною хореографічною підготовкою стала знаковою подією не лише для театру, а для всієї харківської сцени. В.Денисенко одразу заявив про себе як виконавець головних партій. Разом із тим, проблема маленького зросту залишилася, і тому танцівник виконував переважно характерні ролі (Блазень, «Лебедине озеро» П.Чайковського (хореографія О.Горського); Нуралі, «Бахчисарайський фонтан» Б.Асаф'єва тощо). Шукаючи нових засобів художньої виразності, артист брав активну участь у нових постановках, готував сольні мініатюри. До його

репертуару було включено один з найяскравіших номерів – «Танець зі стрічкою» з балету «Червоний мак» Р.Глієра (хореографія А.Месерера). Як відзначали сучасники, цей складний номер вдало і органічно ліг на творчу індивідуальність В.Денисенка. «Пластика номеру запозичена з виступів старовинних китайських жонглерів та фокусників, – згадував через роки його творець, балетмейстер А.Месерер. – Цікаво, що спочатку цей вишуканий танець, було вирішено віддати жінці – балерині, але вона не вправлялася з величезною семиметровою стрічкою. Тоді хореограф вирішив, що для цього номеру потрібна чоловіча сила. Танець вийшов видовищним. Виконавець робив рухи класичного танцю – піруети, жете, шене, тури, і все супроводжувалося стрімкими та точними маніпуляціями зі стрічкою. Вона, як змія, то охоплювала тіло танцівника, то вигиналася по підлозі, то перетворювалася на величезний обруч, через який вправно стрибав актор» [4; 260].

У харківський період життя розпочалася педагогічна діяльність В.Денисенка. Підкреслимо, що балетна труппа Харківського театру опери та балету була вкрай строкатою за рівнем підготовки. На одній сцені виступали балетні артисти з різних театральних напівпрофесійних шкіл. Тому керівництво театру звернулося до В.Денисенка з проханням проводити регулярні заняття з трупкою. В.Денисенко організував на харківській сцені не лише клас удосконалення; його заняття стали справжньою школою хореографічної майстерності та професійного зросту. Він створював комбінації, відпрацьовував рухи, показував незнайомі технічні елементи, і паралельно сам набиралася необхідного педагогічного досвіду.

У середині 60-х рр. ХХ ст. розпочався новий етап у його житті та творчості: 1964 р. він переїжджає до Києва, де йому запропонували місце у педагогічному колективі Київського хореографічного училища. Заглибившись у викладацьку роботу, артист більше не робив спроб повернутися на балетну сцену. Свій талант, творчі задуми, виконавський досвід та амбіції почав втілювати в своїх учнях.

Протягом 1965-1972 рр. зі стін Київського хореографічного училища вийшла плеяда учнів В.Денисенка, які згодом зайняли провідні виконавські позиції у багатьох театрах опери та балету України (С.Лукін, М.Прядченко, Т.Таякіна, Л.Сморгачова, Р.Хілько тощо).

Педагогічний стиль В.Денисенка неодноразово ставав об'єктом вивчення його колег по хореографічній сцені. Описуючи рівень підготовки Київського хореографічного училища до Всесоюзного огляду, Заслужений діяч мистецтв РСФСР, керівник кафедри хореографії Ленінградської консерваторії, П.Гусєв так відзначав його роботу у царині балетної педагогіки: «Великий успіх припав на долю господаря огляду – київського хореографічного училища. Художній керівник училища А.Васильєва та усі педагоги багато працювали, щоб у найліпший спосіб показати обличчя училища. У концертній програмі киян цікавими були два номери. На музику Мендельсона педагог В.Денисенко створив масову композицію на основі класичного танцю, делікатно й тонко «осучасненого». Новий, несподіваний і сміливий малюнок, завершеність композицій, привабливі підтримки, цікаві комбінації рухів, водночас традиційні й незвичайні, виразність виконання зробили цей танець одним з кращих на огляді... [5; 20-21]. Аналізуючи результат оглядів хореографічних училищ, автор статті робить практичні висновки з найважливіших проблем розвитку сучасного балету; підсумовуючи огляд молодих виконавців, П.Гусєв відзначає успіхи Київського хореографічного училища, й називає переважно учнів та учениць В.Денисенка.

1977 р. за заслуги у галузі хореографічного мистецтва В.Денисенку присвоєно звання Заслуженого артиста України. Його виховний досвід нараховує понад 45 років педагогічної праці й кілька сотень талановитих учнів. Нині В.Денисенко не зважаючи на свій поважний вік успішно працює з артистами столичного театру опери та балету, проводить класи в Київському хореографічному училищі.

Автору даної статті пощастило спілкуватися з донькою видатного педагога – балериною Ганною Денисенко, яка розповіла багато цікавих фактів із творчої та педагогічної діяльності батька; виокремила основні напрями його виховної роботи.

Передусім, школа виконавської майстерності В.Денисенка базується на основних принципах балетної педагогіки: апломб, координація, виконавча манера, музичність, увага, сценічна пам'ять. Розглянемо деякі з них.

*Виконавча манера учня.* Однією з головних традицій школи класичного танцю В.Денисенко вважав виховання самостійних митців, танцівників із самобутньою, творчою індивідуальністю. Він зазначав, що на перших порах учні завжди запозичують виконавську манеру вчителя. Але потім, з появою впевненості у власних силах і самостійності дій, педагог поступово пропонує вихованцям вкладати у кожне навчальне завдання особисте виконавське почуття, проявляти свою манеру рухатися, без порушень академічного стилю. Вихована роками навчання у московській балетній школі висока сценічна культура, притаманна виконавчій й педагогічній діяльності В.Денисенка, змушувала його запобігати таким проявам несмаку в учнів, як удаваний пафос, фальшивий темперамент, самовдоволеність, механічна та одноманітна манера руху. Педагог цінував у своїх учнях різноплановість та різнохарактерність, риси, які на думку В.Денисенка нерозривно пов'язані з комплексом психофізичних характеристик танцівника (темперамент, зовнішність, зріст, пластичність, музикальність, артистизм тощо).

*Музикальність.* В.Денисенко вважав, що справжньому танцівнику необхідно не лише вміти слухати музику та розуміти її зміст, а й любити, відчувати, захоплюватися нею. Саме тому викладач і його вихованці повинні приділяти особливу увагу розвитку емоційно-дієвого зв'язку музики і танцю. У музичному аспекті педагогічної роботи В.Денисенко вимагав від учнів виконання кожного завдання не лише технічно грамотно, а творчо піднесено, музикально. Музикальність майбутнього танцівника, на його думку, складається з трьох основних, взаємопов'язаних між собою виконавських компонентів: 1) здатність вірно узгоджувати свої дії з музичним ритмом (звертати особливу увагу на те, щоб музичний ритм сприймався учнями не як точний механічний рахунок, а як компонент виразності танцю); 2) вміння учнів свідомо сприймати тему-мелодію та художньо втілювати її у танці (учень, захоплений музичною темою, завжди наповнює танцювальну позу-жест живим відчуттям музичної теми, його рухи не абстрактна схема, а дійовий засіб виразності); 3) вміння учнів уважно вслуховуватися в інтонації музичної теми, прагнути технічно вірно втілювати їх звучання у пластиці танцю. Відбираючи музичний матеріал для навчального процесу, В.Денисенко віддає перевагу емоційно-образним та танцювально-дієвим творам, що мають оптимістично-вольове звучання та виражену мелодію. Багаторічний викладацький досвід педагога доводить, що учні з найточнішим внутрішнім розумінням, сприйняттям та втіленням музики засобами класичного танцю, зазвичай, виявляються не лише обдарованими танцівниками, а й згодом, талановитими балетмейстерами (приміром, В.Литвинов, соліст балетної трупи Київського театру опери та балету ім. Т.Шевченка, згодом його головний балетмейстер).

*Апломб.* В.Денисенко переконаний, що опановуючи апломб, необхідно дотримуватися усіх правил техніки рухів ніг, корпусу, голови, затверджених школою класичного танцю. Для цього у викладацькій роботі з молодими танцівниками особливу увагу необхідно приділяти відпрацюванню різноманітних положень рук під час танцю, їх постави та рухам. Урок у класі В.Денисенка традиційно поділяється на чотири частини: екзерсис біля станка, екзерсис на середині зали, *adagio* та *allegro*. Для розвитку опорної сили ніг в екзерсис біля станка педагог включає достатню кількість *demi-plie* та *releve* на пів-пальцях, різноманітні *battements*, *port de bras* із нахилами та поворотами корпусу, *pirouettes* та *fouette* на 90°, стрибки тощо. Вправи на середині зали за методикою В.Денисенко відмінно розвивають витривалість та стійкість опорної ноги, здатність вірно орієнтуватися у просторі. Чим старші учні, тим компактніший та насиченіший екзерсис на середині зали складає для них В.Денисенко. Готуючи навчальні *adagio*, педагог створює комбінації, побудовані на простих або складних, повільних або швидких переносах центру тяжіння з однієї ноги на іншу та поєднанні кількох різних рухів. На його думку, лише достатня тривалість, напруга та складність роботи опорної ноги,

передбачені у побудові навчального *adagio*, сприяють розвитку віртуозного апломбу. В педагогічному арсеналі В.Денисенка існує спеціальна вправа для відпрацювання правильного та стійкого обертання у великих піруетах під назвою «*quatre pirouettes*», що сприяє розвитку сили та витривалості опорної ноги. На заняттях В.Денисенко практикує власну систему відпрацювання елементів, за якою тиждень занять присвячений опануванню того чи іншого руху. У вівторок рухи та їх комбінації прості, але з кожним днем ускладнюються, і в суботу педагог зі своїми учнями мають певний підсумок роботи за тиждень. З наступного тижня – нові елементи, рухи та комбінації в їхньому ускладненні.

*Увага та сценічна пам'ять.* Для нормального розвитку уваги учня необхідно, щоб увесь вивчений матеріал був добре засвоєний. З цією метою чергові завдання педагога не повинні ускладнюватися й не спрощуватися, спрямовуючись на виховання художнього ставлення до техніки танцю та музики. Такий шлях дозволить учневі набути належної культури уваги, без якої творча робота над хореографічним образом буде надто поверховою. На початку навчання, у молодших класах, В.Денисенко, виховує в учнях здатність концентрувати свідому увагу на окремих елементах вправи. Після вивчення рухів у повільному темпі, під контролем свідомості (концентрованої уваги) можна починати відпрацьовування автоматизму їх відтворення. Для контролю ступеню правильності виконання досліджуваного руху В.Денисенко рекомендує пам'ятати правило: чим швидше відбувається рух, тим менше стає його амплітуда й додаток нервово-м'язових сил, і навпаки. Якщо рух засвоєний правильно, то при його виконанні у швидкому темпі в учня повинне з'являтися суб'єктивне відчуття легкості, зручності, спритності. Удосконалювати свою пам'ять танцівник повинен регулярно та систематично йти шляхом свідомо повторюваних дій. Навіть надприродна пам'ять, не може зміцнюватися та розвиватися без тренувань. Для формування сценічної пам'яті В.Денисенко, наслідуючи свого вчителя М.Тарасова, прагне, як правило, показувати вправу із засвоєних рухів один раз, чітко позначаючи мету та головне завдання. Для більш точного запам'ятовування рухів В.Денисенко інколи використовує вправи, засновані на явищі ідеомоторного акту (наявність автоматичних рухів, які людина робить несвідомо, коли подумки їх уявляє). Згадати та подумати, перш ніж зробити, – на думку педагога, – перший крок до застосування принципу усвідомленого виконання.

Викладені вище принципи виховання виконавської майстерності артиста балету є основою методики викладання класичного танцю, якої дотримується у своїй роботі В.Денисенко – Заслужений артист України, відомий український хореограф, добре відомий за межами нашої країни педагог. Визначний результат його плідної та сумлінної праці не лише ставить В.Денисенка до лав видатних знавців академічного танцю, а й дає підстави визначити його викладацький досвід одним із провідних у галузі вітчизняної балетної педагогіки.

#### Джерельні приписи

1. Балет: Енциклопедія / Под ред. Ю.Григоровича. – М., 1981; Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях / В.Туркевич. – К., 1999.
2. Туркевич В. Там само.
3. Холфина С. Воспоминания мастеров московского балета / С.Холфина. – М., 1990.
4. Месерер А. Танец, мысль, время / А.Месерер. – М., 1990.
5. Гусев П. Три конкурса балета / П.Гусев // Театр. – 1972. – № 6.

#### Резюме

Аналізується творча та педагогічна робота В.Денисенка – одного з провідних викладачів класичного танцю. Досліджено сценічну спадщину, виокремлено основні положення його системи виховання артиста балету.

**Ключові слова:** В.Денисенко, балет, класичний танець, педагогічна методика.

### Summary

#### **School performance V.A. Denisenko: the history of national choreographic education (60-80-s of the XX century)**

The article is devoted to the creative and educational work of V.Denisenko – one of the leading teachers of classical dance in the national choreographic education. Heritage study stage V.Denisenko, specifically mentioned the basic provisions of its education system of ballet dancers.

**Key words:** Vladimir Denisenko, ballet, classical dance, pedagogical methods.

### Аннотация

Анализируется творческая и педагогическая деятельность В.Денисенка – одного из ведущих педагогов классического танца. Изучается его наследие, основные аспекты его системы воспитания артиста балета.

**Ключевые слова:** В.Денисенко, балет, классический танец, педагогическая система.



УДК 792.03(477)

*Н.О. Комар*

## УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРИ ТА НАПРЯМИ ЇХ ДІЯЛЬНОСТІ У ПЕРІОД «ВІДЛИГИ» (1953-1968 рр.)

Сьогодні в нашому суспільстві спостерігається процес зміни системи історичних поглядів. Історики поступово відходять від формаційного підходу до вивчення історії, лідируючі позиції останнім часом займає цивілізаційний підхід. У зв'язку з цим змінюється вся структура історичного знання, більша увага приділяється проблемам розвитку культури, проблемам взаємовідносин культури і суспільства, культури і влади, типу державного пристрою. Поява нових точок зору, зміна ставлення до культури у бік підвищення інтересу до неї, народжують нові підходи, які ще й досі не знайшли віддзеркалення в літературі.

Стан із вивченням питань розвитку культури, стосунки культури і влади в даний час призвели до необхідності поглибленого дослідження проблеми, позначеної в темі статті.

У 1990-х рр. активізувалося вивчення історії українського театру мистецтвознавцями, які зосередили свою увагу, головним чином, на розвиткові театрального мистецтва 1920-1930-х рр. У дослідженнях О.Безгіна, В.Гайдабури, Н.Корнієнко, Р.Леоненка, Р.Пилипчука, Н.Чечель та ін. [1-7] театр розглядається як мистецьке явище; відображаються мистецькі пошуки нових форм театральних діячів і театральних колективів, розглядаються окремі питання державної політики в галузі театрального мистецтва. У цих дослідженнях становлення та діяльність державної системи керівництва театральним мистецтвом в Україні розглядається побіжно.

Отже, як свідчить аналіз історіографії, ще й досі комплексно не розглядалась проблема державної політики в галузі театрального мистецтва в Україні даного періоду. Тому завдання даної статті – зробити аналіз взаємовідносин держави і українського театру у часовому відрізку (1953-1968 рр.) і надати об'єктивну оцінку процесам, що відбулися. Питання ролі й місця театру в історії країни, тенденції розвитку духовної сфери, методи впливу органів влади на підвідомчі заклади, тобто проблеми, при дослідженні яких у радянський період виявлялася ідеологічна заданість, або звертання до них було небажаним.

Зі смертю Сталіна 5 березня 1953 р. завершилася епоха в житті СРСР. Відсутність законодавчо закріплених механізмів передачі верховної влади викликало її затьожну кризу. Ключові позиції в керівництві посіли новий голова Ради Міністрів Г.М. Маленков і призначений главою об'єднаного МВС Л.П. Берія. Перші кроки нового керівництва були підбадьорюючими. Почалося осудження «культу особи» Сталіна; реальна влада виявилася зосереджена в руках не партійних (ЦК КПРС), а державних (Рада Міністрів) органів; оголошена широка амністія, що охопила 1,2 млн. осіб; пройшла перша реорганізація каральних органів (заборонені катування, керування таборів передане з ведення МВС у Мін'юст, будівельні головками із МВС – у галузеві міністерства). Спроби обмежити функції партійного апарату мали для Маленкова й Берії важкі наслідки. У ролі захисника інтересів партійного апарату виступив М.С.Хрущов, що організував і очолив змову проти Берії. Головним пунктом обвинувачення звучало «злочинне зазіхання» на партійне керівництво суспільством. У вересні 1953 р. Хрущов був обраний Першим секретарем ЦК КПРС. Після утворення Комітету держбезпеки (КДБ) були знищені документи, що компрометували Хрущова як одного з організаторів масових репресій. До березня 1953 р. у в'язницях і таборах перебувало до 10 млн. ув'язнених. Амністія 27 березня 1953 р. звільнила 1,2 млн. ув'язнених, але не повернула їм чесного імені. Лише з 1954 р. почав набирати силу процес реабілітації жертв сталінських репресій. Але йшов він із труднощами. До XX з'їзду КПРС, що проходив у лютому 1956 р., лише 7.679 людей були реабілітовані військовою колегією Верховного Суду. В основі цієї роботи лежала не тільки особиста мужність

постсталінського керівництва, але й тверезі політичні розрахунки. У доповіді, з якою доручено виступити Хрущову, наводилися чимало прикладів беззаконь сталінського режиму. Однак у якості жертв сталінізму розглядалися лише комуністи сталінської орієнтації. Більше того, у доповідь були включені традиційні положення про «ворогів народу», про справедливість боротьби з ними сталінського керівництва ВКП(б). Говорилося й про те, що сталінізм «не змінив природи соціалізму». Усе це свідчило про те, що на XX з'їзді КПРС був засуджений тільки Сталін, але не сталінізм, сутності якого, імовірно, не зрозуміли та й не могли зрозуміти соратники й спадкоємці вождя. Проте, доповідь Хрущова на з'їзді мала воістину історичне значення. Це був прорив в осмисленні феномену сталінізму, осуду його злочинів. З'їзд мав значення й у справі продовження реабілітації жертв сталінської сваволі. За період 1956-1961 рр. було реабілітовано майже 700 тис. осіб (тобто в сто раз більше, ніж у 1953-1955 рр.). На з'їзді 1959 р. був зроблений висновок про «повну й остаточну перемогу соціалізму в СРСР» і перехід до розгорнутого комуністичного будівництва. На черговому, XXII з'їзді в 1961 р. нова Програма КПРС була прийнята. Вона проголошувала «триєдине завдання» побудови нового суспільства. Передбачалося створити матеріально-технічну базу комунізму, перейти до комуністичного самоврядування, сформувавши принципово нову, всебічно розвинену особистість. Розв'язати всі ці завдання планувалося до 1980 року. Одним із положень нової програми став висновок про переростання держави диктатури пролетаріату в загальнонародну. Це припускало, з одного боку, припинення широкої репресивної практики, а з іншого – розвиток демократичних форм керування. Однак із таким підходом були згодні далеко не всі. Ідеї «загальнонародної держави» були покладені в основу проекту конституції країни, розробленої під керівництвом Хрущова до літа 1964 р. У первісних проектах цього документа зроблено багато нових висновків. Уперше інтелігенція була названа одним із класів соціалістичного суспільства; демократизація суспільства ставала головним завданням влади; вводилися нові суспільно-політичні інститути (всенародне обговорення найважливіших законопроектів, звітність державних діячів перед населенням, галузеві наради трудящих, органи народного контролю та ін.); передбачалося ротація депутатського корпусу; були включені статті про особисту власність громадян. Однак у підсумковий документ ці положення так і не ввійшли. Події, що розвернулися в жовтні 1964 р., відсунули розгляд проекту Конституції на кілька років. Політика десталінізації викликала пошвавлення національних рухів. Самим масовим із них у 50-х – початку 60-х рр. стала боротьба народів, що зазнали у воєнні роки депортації, за повернення на історичну батьківщину. Здійснювалося після XX з'їзду КПРС розширення прав і повноважень союзних і автономних республік у багатьох питаннях економіки й культури, «коренізація» їх керівних кадрів незабаром призвели до того, що правляча номенклатура на місцях виявилася представлена лише корінними жителями. Центральна влада з тривогою спостерігала за цими новими для неї процесами в республіках і, як могла, перешкождала їм. Не маючи можливості для проведення масових репресій, вона брала курс на поширення російської мови як засобу міжнаціонального спілкування. На цій основі в майбутньому передбачалося досягти національної єдності країни. У новій партійній Програмі було поставлено завдання: у ході будівництва комунізму домогтися «повної єдності націй СРСР», а радянський народ був названий «новою історичною спільністю людей різних національностей». Але установка на русифікацію системи привела до скорочення числа національних шкіл в автономних республіках Поволжя, Білорусії, Молдавії, республіках Прибалтики. Це, у свою чергу, породжувало нові вузли протиріч у відносинах між Центром і республіками. Навіть боязкі, часто непослідовні кроки Хрущова викликали тривогу й побоювання в тих, чий інтереси виявилися зачеплені в результаті реформ. Хрущову активно протистояв партійний апарат, що прагнув до стабільності свого положення й уже не побоювався зупиненої репресивної машини. Росло розчарування інтелігенції, що не ухвалювала «дозованої демократії». Усе це привело до того, що влітку 1964 р. проти Хрущова була підготовлена змова вищих чинів партійного й державного керівництва. У

жовтні того ж року він був звинувачений у «волюнтаризмі» і «суб'єктивізмі» і відправлений на пенсію.

Першим секретарем ЦК (з 1966 р. – генеральним секретарем) був обраний Л.Брежнев, а Головою Ради Міністрів СРСР став О.Косигин.

«Характер суспільно-політичних процесів, що відбувалися в Україні в другій половині 50-х рр., обумовив тенденції трансформації культурної сфери. В громадській свідомості дедалі більше утверджувалося розуміння того, що суспільство не зможе далі існувати в умовах терору і примусу, що стали сутністю сталінщини. Тим самим створювалися передумови для кардинальних змін в суспільних процесах: зроблено перші кроки по шляху десталінізації. Свідченням цього став ряд характерних явищ. Так, розпочалася певна еволюція в методах управління як державою в цілому, так і окремими галузями суспільного розвитку, зокрема культурою. Відбувся перехід до колективного керівництва. Його очолив М.Хрущов. З його ім'ям, безумовно, пов'язаний початок періоду, що в літературі одержав назву «хрущовська відлига» і позначився ослабленням ідеологізації всіх суспільних процесів, у тому числі і в сфері культури» [8; 5].

«В історії радянської літературної політики 50-ті й 60-ті роки цікаві з багатьох причин. По-перше, смерть Сталіна в березні 1953 р. являє рубіж, слідом за яким почалася зміна структур і способів функціонування літературної політики, а також літературних і літературно-критичних стереотипів. Правда, сили гальмування вимагали свого, але нові парадигми, що сформувалися насамперед у роки правління Хрущова і які при Брежневі вдалося, хоча й без особливого успіху, «скоротити», можуть розглядатися зрештою як основа для все більшого звільнення від догматизму в здійсненні літературної політики» [9; 18].

У 50-ті роки у зв'язку з політичною ситуацією з'являються нові перспективи у розвитку театрального мистецтва. Але реабілітували людей, а не ідеї.

Театри підходять до заглибленого тлумачення класики: «Гамлет» Шекспіра – 1956 р. (театр ім. І.Франка), «Антигона» Софокла – 1965 р.

Про те наскільки не розуміли, або, вірніше, не хотіли розуміти партійні лідери республіки сутність подій, що розгорнулися в суспільстві, зокрема в його духовній сфері, після XX з'їзду КПРС, свідчить їх прагнення не допустити всебічного викриття сталінщини, відмови від ідеологічних догм. Знову розпочалися пошуки ворогів. Звичайно, що в Україні ними стали «українські буржуазні націоналісти».

Вже на пленумі ЦК КП України в травні 1959 р. це питання було загострено: наголошувалося на необхідності боротися проти націоналізму, із застереженням проти реабілітації наукової і літературної творчості окремих українських діячів, зокрема О.Досвітнього, В.Винниченка, Михайличенка та ін., виступив секретар ЦК КПУ С.Червоненко. Така позиція характеризувала ставлення офіційних структур до національної духовної спадщини. Почалася відкрита відмова від курсу на десталінізацію. Свідченням відходу від «відлиги» у ставленні до творчої інтелігенції стали зустрічі М.Хрущова з діячами літератури і мистецтва, які відбулися в 1962 і 1963 рр. На першій з них наступ проти демократизації духовної сфери було розпочато під гаслом викриття в літературі та мистецтві формалізму і абстракціонізму, що визнавалися неприпустимими. Незабаром проведено відкриті партійні збори в Київській письменницькій організації, якими розпочалася кампанія «викривання» українських абстракціоністів і формалістів. До них в Україні першими було зараховано Л.Костенко, І.Драча, М.Вінграновського. Однак настрої в суспільстві за період «відлиги» вже змінилися: відбулося певне пробудження громадської думки. На захист митців, що стали об'єктом нападок і цькування, пролунали голоси видатних майстрів слова. Такі заклики містили в собі статті А.Малишка «Ближче до людських сердець» (Літературна Україна, 8.01.1963 р.) та М.Рильського «Серйозна річ – мистецтво» (Літературна Україна, 25.01.1963 р.). Однак відхід від ліберально-демократичних тенденцій «відлиги» проявлявся і в посиленні тиску тоталітарної системи на творчу інтелігенцію. 8 березня 1963 р. відбулася друга зустріч М.Хрущова з діячами культури. В ході її почалося шельмування інтелігенції

під гаслом викриття тих, «хто вишукує в житті тільки погане, зображує все в чорних фарбах» і тому заважає іншим діячам культури виконувати свій обов'язок і оспівувати дійсність. Серед літераторів, підданих нищівній критиці, був В.Некрасов, письменник, який, за висловом І.Дзюби, представляв ту течію в радянській прозі, яка «розуміючи і співчутливо вникала в реальне життя реальної людини» [10; 77]. В засобах масової інформації розгорнулася шалена критика роману В.Некрасова «В рідному місті», в якому автор відмовився від лакування дійсності і показав життя людей таким, яким воно було. Крім того, 1962 р., після закордонної поїздки, В.Некрасов опублікував у «Новому мирі» свої зарубіжні враження «По обидві сторони океану», що також викликали негативну оцінку офіційної критики.

Дедалі виразніше в культурно-ідеологічних процесах виявлялася непримиренність партійно-державної номенклатури до будь-яких відхилень у художній та науковій творчості від офіційної точки зору. Розпочався відкритий наступ на тих, хто намагався ліквідувати згубну систему монополії в духовному житті, проти «шестидесятників». Розганялися молодіжні мітинги, зокрема ті, що відбувалися біля пам'ятника Т.Шевченку на честь річниці поета. Посилилися переслідування представників української творчої інтелігенції. На весні 1963 р. в Україні розгорнулося відверте шельмування творчості таких літературознавців, поетів, митців. Особливої гостроти вона набула під час наради активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України, скликаної 8 квітня 1963 р. у сесійній залі Верховної Ради УРСР. У виступі М.Підгорного, який потім було надруковано в «Літературній Україні» під назвою «Жити і творити для народу в ім'я торжества комунізму», було піддано нищівній критиці низку видатних діячів культури України, зокрема В.Некрасова, С.Голованівського та ін.

Ідеологічний тиск на творчу інтелігенцію після республіканської наради посилювався. В Києві відбулися відкриті партійні збори міської письменницької організації. На них спеціально прибув і виступив із розгромною доповіддю О.Корнійчук [11]. Головуючи на зборах, він не дав завершити свій виступ В.Некрасову і І.Дзюбі, які не погоджувалися з тими обвинуваченнями, що проти них висувалися, і хотіли публічно пояснити свою позицію.

«Відхід від проголошеної на ХХ з'їзді лінії на десталінізацію набував дедалі чіткішого спрямування. Він свідчив про те, що, незважаючи на певні кроки по шляху демократизації, «відлига» не змогла знищити характерну для сталінізму ідеологізацію всіх сторін суспільного життя, включаючи культуру. Не було подолано таких характерних для сталінської ідеологічної доктрини явищ, як система монополії в духовному житті, повна нетерпимість до інакомислячих, знищення історичної пам'яті народу, вульгарний атеїзм тощо. Причини цього полягали в самій суті «відлиги». В результаті такої політики створилися передумови для поступового відходу від позицій і принципів проголошеного ХХ з'їздом КПРС курсу. Суспільство перейшло до періоду застою і стагнації, тенденції якого досить чітко проявилися в другій половині 60-х років» [8; 11].

Указом Президії Верховної Ради УРСР від 10 квітня 1953 року було організовано Міністерство культури Української РСР, що, згідно з Конституцією, є союзно-республіканським міністерством і підпорядковане Раді Міністрів УРСР і Міністерству культури СРСР.

У 1956 була скасована Постанова РНК СРСР від 22 вересня 1939 р., інструкція Комітету зі справ мистецтв «Про порядок віднесення театрів республіканського й місцевого підпорядкування до тарифних груп і працівників цих театрів до тарифних категорій» розподіл театрів на тарифні групи. Міністерство культури СРСР затвердило нове «Положення про оплату праці працівників театрів» і встановило посадові оклади, які присуджуються працівникам театрів відповідно до їхніх творчих даних і професійної кваліфікації, незалежно від того, у якому театрі вони працюють (оплата праці працівників провідних театрів країни встановлюється спеціальними рішеннями Уряду).

Із 1951 року поновилося проведення Декад української літератури і мистецтва у

Москві. Своє мистецтво показали як оперні театри, так і драматичні, а також численні колективи, серед яких належне місце посіли і колективи Західних областей України. У 1954 р. відбулася Декада української літератури і мистецтва у Москві і російської – у Києві на честь святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією. Сім кращих колективів України представляли мистецтво України на Декаді – Київський академічний театр ім. І.Франка, Київський театр російської драми ім. Лесі Українки, Харківський академічний театр ім. Т.Шевченка та Львівський театр ім. М.Заньковецької.

Крім цих колективів, що мали всесоюзну славу, показали свої кращі постановки Чернівецький театр ім. О.Кобилянської, Запорізький театр ім. Щорса і наймолодший, створений наприкінці війни, Вінницький музично-драматичний театр ім. М.Садовського. У березні 1960 р. – знов відбулася Декада української літератури і мистецтва у Москві [12]. Широко обговорювалися у центральній пресі вистави франківчан та шевченківців за п'єсами О.Корнійчука «Чому посміхалися зорі» і «Над Дніпром».

Із Доповіді Міністра культури УРСР Бабійчука «Про стан театрального мистецтва в Україні» на нараді творчих працівників театрів 3 січня 1957 року знаходимо багато цікавих фактів щодо стану та репертуару театрів України того часу [13; арк. 1-45]. У ті часи театри республіки здійснили низку вистав про життя й героїзм радянського народу. Львівський театр ім. М.Заньковецької та Одеський театр ім. Іванова показали вистави за п'єсою Погодіна «Кремлівські куранти». В репертуарі театрів республіки значне місце посідали такі п'єси, як «Правда», «Крила», «Іван Рибак», «Останній сигнал», «Шторм», в яких розповідається про самовідданість нашого народу в захисті завоювань Жовтневої революції. В театральному сезоні 1956 року в Україні здійснено постанову 511 нових вистав, з них – 321 – за творами радянських драматургів, що складало 63%. Діючий репертуар поповнився за сезон 97 назвами п'єс, які вперше були показані в театрах республіки. Серед них твори сучасних радянських авторів, зокрема «Остання зустріч» Левади, «Фортеця над Бугом» Смирнова, «Грак – птах весняний» Мстиславського, «Любов Ані Березко» Пістоленка, «Інга» Глебова, «Вічно живі» Розова та ін. Репертуар театрів збагатився також незаслужено забутими творами класичного репертуару, зокрема такими п'єсами, як «Два брати» Лермонтова, «Дядечків сон» Достоєвського, «Бондарівна» Тобілевича, «Катерина» за Шевченком і Аркасом. Все це було визнано позитивним явищем. Але критиці піддавалося те, що деякі керівники театрів забували, що мистецтво тільки тоді органічно входить у життя народу, коли воно відгукується на актуальні питання сучасності, коли театр стає справжньою трибуною громадської думки, сміливим провідником передових ідей суспільства. І в цьому розумінні репертуарна лінія окремих театрів ще не цілком відповідає цим високим «вимогам». На думку керівних органів, постановок сучасних п'єс на соціалістичну тематику було замало.

Вважалося прикритим, наприклад, що оперні театри невпевнено бралися за постановки опер на сучасну тему. Із 75 назв творів, що йдуть на сценах цих театрів, лише одиниці були присвячені сучасності. Опер «Тихий дон» Держинського, «В бурю» Хреннікова, «Сім'я Тараса» Кабалецького, «Таня» Крейтнера, балети «Червоний мак» Глієра, «Берег щастя» Спадавеккіатта та інші в репертуарі театрів опери та балету посідали другорядне місце. Зауважувалося, що працівники театрів опери та балету несміливо проявляють ініціативу в спробах дати сценічне життя таким творам української оперної спадщини, як «Майська ніч» Сокальського, «Марія» і «Облога Дубна» того ж автора. Чомусь забуті такі твори, як «Купало» Вахнянина, «Пан-сотник» Козаченка, «Роксолана» Січинського та ін. Яскравим прикладом «несміливості» оперних театрів може служити і те, що «Катерина» Аркаса вперше в новій редакції лібрето показана була не на оперній сцені, а в музично-драматичних театрах. У той же час театри опери та балету ставили чимало творів російських та зарубіжних класиків, зокрема творів Чайковського і Глинки, Римського-Корсакова і Бородіна, Мусоргського і Бізе, Гуно і Верді та інших видатних композиторів. Керівники цих театрів ще дуже мало турбувалися про поповнення й розширення репертуару за рахунок

нових назв незаслужено забутих творів вітчизняної і зарубіжної класичної спадщини. Особливо неприпустимим було байдуже ставлення керівників театрів до оперної спадщини українського народу. До цього часу на сценах оперних театрів «...чомусь не йде «Різдвяна ніч» і «Енеїда» Лисенка». Треба визнати, що досі незначне місце в репертуарі театрів посідає творчість композиторів країн народної демократії. Мало уваги приділялося дитячим операм, хоч інтерес до них був великим.

Зупиняючись на репертуарі драматичних театрів, піддавався критиці театр ім. І.Франка, який «втратив» у своєму репертуарі «кращі твори» драматурга Корнійчука «Загибель ескадри» і «Платон Кречет», «В степах України» і «Калиновий гай», «Макар Діброва» і зовсім свіжу постановку «Крила», що загалом, на думку тодішнього керівництва Міністерства культури, збіднило репертуарне обличчя театру. Також, вважалося, що погано складаються справи в театрі і з російським класичним репертуаром. Не стало в списку таких постановок, як «Останні», «Остання жертва» і «Єгор Буличов». Російська класика по суті була відсутня в репертуарі театру. Піддавалося критиці і становище з українським класичним репертуаром, і якому були відсутні п'єси «Сава Чалий», «Кам'яний господар», «Сто тисяч» та ін., які є «стовбовою дорогою українського класичного репертуару».

Плани драматичних театрів України поповнювали репертуар за рахунок давно забутих, але у свій час популярних п'єс Микитенка, Мамонтова, Яновського, Кіршова та інших авторів. В репертуарі театрів з'являлися нові п'єси авторів Дмитерка, Баша, Левади, Суходольського, Лубенського та ін. Значно поповнювався репертуар за рахунок творів прогресивних авторів зарубіжних країн.

Було підкреслена думка, що у театрі, в його творчому житті режисер відіграє важливу роль. Визнавалося, що мають місце випадки недооцінки режисури, як мистецтва і режисера, як важливого творчого працівника. Не випадково опинилися такі режисери, як Юра і Романицький, Василько і Крушельницькій і ще дехто, яких письменник міг би образно назвати капітанами театральних кораблів, осторонь тієї важливої справи, якій вони присвятили своє життя, багато десятиліть. Досвід такого досвідченого режисера, їх талант, знання й уміння дають право твердити, що кожен із названих митців ще має достатньо сил і набагато років, щоб спрямовувати колектив акторів на творчі завоювання нових і нових висот. Визнавалося, що у цьому питанні мали місце серйозні помилки.

За вказівками ЦК КП України Міністерство культури УРСР почало проводити роботу щоб виправити раніше допущені недоліки в керівництві театрами, зокрема в розстановці режисерських кадрів.

Роботу почато з театру ім. І.Франка, де повернуто на посаду художнього керівника народного артиста СРСР Гната Юру, і призначено на посаду головного режисера цього ж театру Народного артиста СРСР М.Крушельницького.

Признавалася зріла й талановита майстерність режисерів Харченка і Магара, Скляренка і Тягна, Здиховського і Аваха, Корда і Неллі, Смирнова і Болобана, Саламарського і ще багатьох вже давно визнаних не тільки в межах театрів, де вони працюють. Серед них відзначалися такі, як Верещагін і Станіславський, Борин і Донець, Купченко і Лур'є та ще багато обдарованих режисерів.

У другій половині 50-х років в республіці було створено низку яскравих ідейно-змістовних і художньо зрілих постановок. Високої оцінки заслуговують вистави «Тарас Бульба», «Лілея», «Війна і мир» у виконанні Київського театру опери та балету ім. Т.Шевченка. Творчою перемогою театру ім. М.Заньковецької було визнано постановку нової п'єси радянського автора О.Левади «Остання зустріч».

Багато нового в роботу театрів вносив новий наказ Міністра культури СРСР «Про заходи покращення роботи драматичних театрів», яким передбачалося створення художніх рад. Перші кроки роботи художніх рад свідчать, що вони активно допомагали керівництву театрів у формуванні репертуару, творчого складу театру, вихованню молоді, піднесенню режисерської, акторської майстерності та випуску прем'єр. У зв'язку з створенням художніх

рад, розширенням прав директорів та введенням в дію затвердженого Радою Міністрів Союзу РСР нового положення про преміювання працівників театрів, були створені умови для піднесення рівня керівництва театрами. Директори дістали право самостійно, виходячи з конкретних умов і інтересів театрів, планувати репертуар, складати договори з авторами, визначати склад і структуру труп, визначати суму витрат на кожну постановку та ін.

Підсумовуючи аналіз 1950-1960-х років, можна констатувати, що монолітність, властива характеру пізньосталінської художньої політики, була порушена після 1953 р. Нове знаходило вираження у виникненні діалогу між таворами, які при наявності певного збігу у корінних питаннях, відрізнялися один від другого своїми світоглядними позиціями й естетичними концепціями. Звернення партії з приводу театрального мистецтва й літературної критики також визначали напрям роботи цієї важливої ідеологічної галузі. Заклики до переорієнтації стосувалися й театру як самостійної частини літературної практики; його виховна функція завжди високо оцінювалася в рамках літератури в цілому. Тому слово взяла партійна газета «Правда», у якій з'явилася передова стаття «До нового підйому театрального мистецтва» [14; 8].

Осуд «теорії безконфліктності» і «лакування дійсності» почався у квітні 1952 р. саме з театру, і в такий спосіб значення цієї статті полягало в підведенні певних підсумків. Тепер зображення дійсності стало більш широким і багатобічним. Марнувалися загальні похвали високому рівню театрального мистецтва, проте стаття вказувала, що окремі театри, назви яких не наводилися, мають ще серйозні недоліки в роботі акторів і режисурі. Узагальнюючий, головний докір був звернений проти «схематизму» і «поверховості». Погану гру й низьку якість інсценівок більше не можна була вибачати, як раніше, поганою якістю п'єс, що пропонувалися до постановки. Театри були покликані під керівництвом своїх партійних організацій йти в ногу з розвитком драматургії, відповідаючи тим самим зрослим потребам глядачів. Як свідчило зниження чисельності глядачів через кількість «безконфліктних п'єс» наприкінці 60-х рр., вимоги публіки завжди були вище того, що могли запропонувати драматургія й театри.

#### Джерельні приписи

1. Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою 20-х – середини 30-х рр. ХХ ст.: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.02 / О.Безгін. – К., 1994. – 171 с.
2. Гайдабура В. Театр, захований в архіві: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.): Історія, політика, документи, ідеї, художні реалії, людські долі / В.Гайдабура. – К.: Мистецтво, 1998. – 221 с.
3. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944): автореф. дис... д-ра мистецтв. / В.Гайдабура. – К., 1999. – 35 с.
4. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса: автореф. дисс... канд. искусств. / Н.Корниенко. – М., 1970. – 19 с.
5. Леоненко Р. Перші українські державні театри. Записки наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Т. ССХХХVII / Р.Леоненко. – Львів, 1999. – 243 с.
6. Пилипчук Р. Скільки років театрові імені М.Заньковецької? / Р.Пилипчук, Р.Леоненко // Культура і життя. – 1997. – № 47. – 3 грудня. – С. 1, 3.
7. Чечель Н. Українське театральне відродження / Н.Чечель. – К.: Наук. думка, 1993. – 140 с.
8. Шевченко Л. Тенденції культурних процесів в Україні в умовах «відлиги» (II пол. 50-х – початок 60-х років ХХ ст.) / Л.Шевченко // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика: Зб. статей. – Вип. 2. – К., 1996. – 76 с.
9. Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневe (1953-1970 гг) / В.Эггелинг. – М., 1999. – 156 с.
10. Дзюба І. Не сдавшийся лжи // О Викторе Некрасове: Воспоминания. Человек, воин,

писатель / І.Дзюба. – К., 1992. – 103 с.

11. Літературна Україна. – 1963. – 28 квіт. – С. 5-6.

12. Даценко Б.Я. Театр і сучасність / Б.Я. Даценко. – К., 1961. – 98 с.

13. ЦДАВО, Ф. 5116, оп. 1, од. зб. 86.

14. К новому подъему театрального искусства // Правда. – 1953. – 6 сентября.

### Резюме

Досліджено досвід державної політики в культурній сфері, обґрунтовано характер і наслідки послаблення ідеологізації суспільних процесів, зокрема в театральномистецькій сфері періоду «відлиги».

**Ключові слова:** державна політика, театральномистецьке життя, період «відлиги», культурний розвиток.

### Summary

**Condition of the Ukrainian theaters and the basic directions of its activity in «thaw» (1953-1968)**

Experience of public policy is investigational in a cultural sphere, character and consequences of weakening of ideologizing of public processes are reasonable, in particular in theatrically-artistic to the sphere of period of «thaw».

**Key words:** public policy, theatrically-artistic life, period of «thaw», cultural development.

### Аннотация

Исследовано опыт государственной политики в культурной сфере, обосновано характер и последствия ослабления идеологизации общественных процессов, в частности в театрально-художественной сфере в период «оттепели».

**Ключевые слова:** государственная политика, театрально-художественная жизнь, период «оттепели», культурное развитие.



УДК 75(477.82+438)«189/191»

Л.А. Черній

## ВОЛИНЬ НА ПЕРЕХРЕСТІ МАЛЯРСЬКИХ ВЗАЄМНИХ ВПЛИВІВ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ

У процесі розвитку української культури завжди була і є актуальною проблема культурної взаємодії такого історично значимого в культуротворчому аспекті прикордонного регіону України, як Велика Волинь із найближчим західним сусідом – Польщею, зокрема в галузі образотворчого мистецтва. Протягом ХІХ століття відбувався процес наростаючого обміну культурними цінностями між народами різних країн. Схожі умови суспільного розвитку європейських народів у той час значною мірою зумовили однакову закономірну послідовність історико-художніх явищ, що виразилася в швидкому розповсюдженні, боротьбі і зміні стилів і напрямів в різних областях духовної культури. Одним з аспектів такої взаємодії, що власне ілюструє зацікавленість польської мистецької спільноти Україною на макрокультурному рівні є численні приклади взаємозв'язків видатних польських живописців з Волинню.

Україно-польські культурні взаємини до сьогодні вивчались досить глибоко, але епізодично, окремі аспекти відображались у теоретичних роботах мистецтвознавців, художніх критиків та культурологів. Найбільш систематично проблематика україно-польських культурних відносин розглянута у праці О.Федорука «Джерела культурних взаємин». Проблема становлення польської образотворчої традиції ХІХ – початку ХХ ст. присвячені дослідження польських мистецтвознавців: Т.Добровольського «Новочесне малярство польське», а також М.Масловського, С.Козакевич та М.Макаревич. Серед українських дослідників слід відзначити здобутки В.Касіяна, В.Свенціцької, Ю.Белічко, які займались проблемами впливу європейського мистецтва в цілому та польських традицій зокрема на український живопис. А також П. Білецький у монографії «Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі» зробив спробу окреслити межі входження українського мистецтва в контекст світового художнього процесу.

*Мета роботи:* на прикладі польських митців, що у той, чи інший спосіб були пов'язані з Великою Волинню, окреслити загальнотипологічну ситуацію взаємовпливів україно-польських культурних середовищ рубежу ХІХ-ХХ століть.

Українській тематиці особливу увагу приділяли польські художники, творчість яких була тісно пов'язана з волинським краєм. До них потрібно віднести Є.Вжеща (1853-1917 рр.), Я.Копачького (1853-1894 рр.), Ю.Коссака (1824-1899 рр.), Ю.Крашевського (1812-1887 рр.), В.Лося (1846-1889 рр.), Ю.Маньковського (1868-1915 рр.), Ю.Маршевського (1827-1874 рр.), В.Наленча (1865-1946 рр.), Н.Орду (1807-1883 рр.), Л.Страшинського (1828-1879 рр.), Ю.Фалата (1853-1929 рр.).

Розмаїті пейзажі Волині були відображені в творчості Євгена Вжеща, де художник часто перебував. Він народився в Київській губернії, закінчив Житомирську чоловічу гімназію, художню освіту здобув у 1876-1880 рр. у Київській рисувальній школі М.Мурашка. З 1884 р. навчався у Петербурзькій академії мистецтв, згодом – у Мюнхенській академії мистецтв.

«Є.Вжещ, – зазначав польський критик Генріх Пйонтковський, – передусім художник України. Знає її і любить...» [1; 78].

Ця щира захопленість краєм була втілена в картинах «Хата, освітлена сонцем», «Українська хата», «Річковий пейзаж з двома човнами», «Маки», «Берези», «Українська ніч», «Зимовий пейзаж», «Хата», «Поле», «При заході сонця» [3; 235]; «Бузок», «Пасіка». Живописець надсилав свої ліричні твори на виставки до Києва, Кракова та Петербурга.

Один пейзаж Є.Вжеща був закуплений до музею П.Третьякова в Москві. У 1885-1889

рр. художник брав участь у виставках передвижників та Товариства південноросійських художників. У 1913 р. він виставив у Варшаві картини «Хата» і «Пейзаж». Згодом у Любліні експонувалися його полотна «Українська хата», «Маки», «При заході сонця». Спадщина Є.Вжеща увійшла до скарбниці художньої культури українського та польського народів, сприяла розвитку як польського, так і українського реалістичного пейзажу [1; 80].

Зацікавленість у Волині можна простежити також у полотнах Яна Копецького, зокрема в картині «Замок у Луцьку».

Ю.Крашевський увійшов у образотворче мистецтво як художник-пейзажист. У волинський період творчості відомі його картини «Руїни Луцького замку», «Подвір'я в Осові на Поліссі» та «Курна хата на Волині». Проживаючи в Житомирі, Ю.Крашевський виконав три акварельні роботи – «Пейзаж», «Зимовий пейзаж», «В гушавині», що зберігаються нині у Львівській картинній галереї. У 60-х рр. у Парижі Ю.Крашевським був виданий альбом краєвидів Волині, Полісся та Литви [1; 119].

Пейзажі Волині й Поділля займали значне місце у творах Ю.Коссака, про що свідчать, наприклад, його картини «Табун на Поділлі» (1886 р.) та «Козаки в степу» (1884 р.) [4; 91].

Серед польських художників другої половини ХІХ ст. яскраво вимальовується постать Володимира Лося. Він народився в м. Слауті на Волині, де й пройшло його дитинство. Ю.Фалат у своїх спогадах наводить цікаві факти з біографії цього, на жаль, маловідомого живописця.

Він пригадував, що, пов'язавши згодом свою долю з Мюнхеном, В.Лось із приємністю згадував с. Клембівку, цукроварню, де працював, князя Р.Сангушка, який помітив талант юнака і надав йому стипендію для навчання у Краківській школі красних мистецтв [5; 143].

У творчості живописця значне місце посідають краєвиди. Так, у композиції «На Волині» художник зобразив дівчину, що перевозить на човні через лісове озерце мисливця з собакою. Крізь густий ліс пробивається сонячне проміння, від чого вся ліва частина картини ніби осяяна золотим світлом.

Твори В.Лося в переважній більшості реалістичні, щирі й поетичні. Любив він і сільські мотиви: на полотні «Сільська дівчина» (1877 р.) відтворено затишний куточок села і дівчину, що прийшла до річки та зачарувалась краєвидом – розкішною зеленню дерев, що схилились над водою. Її обличчя світиться радістю і добротою. У картині «Селянин» (1879 р.) змальовано побут селянської родини.

На думку деяких учених, роботи В.Лося відзначалися не критичним, а споглядальним спрямуванням. Художник, як зазначає мистецтвознавець О.Федорук, користувався досить великою популярністю серед мюнхенських митців. Він експонувався на варшавських виставках. Так, у Захенті було виставлено за двадцять років понад п'ятдесят його творів, які завжди прихильно зустрічали глядачі. Однак із роками більшість картин живописця розійшлася по світу, але творчість цього самобутнього художника, вихідця з народних низів, несправедливо забута і майже нині невідома [9; 60].

Ще одним незаслужено забутим польським художником, творчість якого пов'язана з Волинню, був Юзеф Маньковський, який народився 18 травня 1868 р. у повітовому місті Волині – Старокостянтинові. У 1872 р. сім'я Юзефа переїхала до Житомира, а 1878 р., коли Ю.Маньковському виповнилося 10 років, він поступив до Житомирської прогімназії. Батько Юзефа, заповнюючи спеціальну анкету, на запитання гімназійного начальства «чи згодні батьки на платне навчання сина малюванню», відповів, що не бажає. Так Маньковський-старший не помітив тоді художницьких здібностей у сина. Але їх побачив учитель малювання прогімназії Андрій Стахорський, який 24 квітня 1885 р. у рапорті інспектору підкреслив, що в 1884-1885 навчальному році учень Ю.Маньковський показав успіхи у малюванні. В серпні 1885 р. його здібний вихованець перейшов до п'ятого класу першої Житомирської чоловічої гімназії. Як засвідчують архівні документи, вчився майбутній художник переважно на трійки, лише з малювання мав п'ятірку. Про своє ставлення до навчання живописець згадував згодом в автобіографії, написаній у Санкт-Петербурзі:

«Батьківщина моя – Волинь. З самого раннього дитинства я відчував сильний потяг до мистецтва. Найулюбленишим моїм заняттям у ці роки було переглядання цікавих ілюстрацій і малювання. До інших занять я ставився з лінощами» [6; 29].

З 1888 р. Ю.Маньковський продовжував здобувати художню освіту в Одеській малювальній школі, а з 1890 р. – в Академії мистецтв у Петербурзі. Вже через два роки він отримав дві срібні медалі за етюди. Один з них зберігається у зібранні музею Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Після закінчення академічного курсу й отримання свідоцтва, яке підписали В.Маковський та І.Рєпін, молодий художник обрав найбільш популярну в Академії майстерню, якою керував Архип Куїнджі. Й сьогодні дві з його робіт (акварелі) прикрашають Російський музей у Санкт-Петербурзі. На початку 1913 р. Ю.Маньковський виїхав до Варшави [1; 22]. Він влаштував там першу й останню виставку своїх творів. У 1915 р. живописець важко захворів і, дізнавшись, що хвороба невиліковна, спалив усі свої твори. У Варшаві відома лише одна робота художника – «Останні промені сонця», що знаходиться у Національному музеї [2; 29].

Краєвидами Волині захоплювався і Володимир Наленч. У 1900 р. на виставці в Житомирі демонструвалися його пейзажі околиць Житомира, де певний час мешкав живописець, а також твори волинського циклу: «Весняний потік», «Волинський млин взимку», «Береги Тетерева» та ін. Тижневик «Край» відзначив оригінальність полотен художника, зокрема його вміння емоційно будувати сюжет [3; 239].

Художник Наполеон Орда, подорожуючи по Волині, залишив свої враження у малюнках Заслава, Острога, Кременця, Житомира. Волинська тематика властива творчості Ю.Маршевського. Особливо привабливають глядачів щирістю і поетичністю такі полотна, як «Світанок» та «Волинський замок» [7; 221].

У галузі портрета і жанрової картини працював Леонард Страшинський, що народився 13 січня 1828 р. у с. Токарівці Київської губернії. Останні роки художник прожив у Житомирі, де й помер 23 січня 1879 р. і був похований на католицькому кладовищі. Відомі його роботи «Король Лір», «Українка», «Художник у майстерні», «Художник на балу», «Портрет Іохима Лелевеля», а також альбом із краєвидами Житомира та його околиць [7; 223].

Жанрові й пейзажні мотиви поєднував відомий майстер акварелі Юліан Фалат. Після поїздок на Полісся він створив багато акварелей та полотен. В основному це були різноманітні сцени полювання, мотиви з життя селян. Серед них своєю соціальною загостреністю вирізняється акварель «Перед церквою» (1896 р.) [9; 57].

Видатним майстром скульптури був Томаш-Оскар Сосновський. Він народився 12 жовтня 1810 р. у с. Новомалині Острозького повіту Волинської губернії в сім'ї острозького маршалка, дворянина Станіслава Сосновського [4; 105]. Батько Томаша-Оскара був меценатом художників, письменників та музикантів. У його розкішному замку в с. Новомалині знаходилась велика бібліотека, архів, картини, скульптури тощо.

У такому мистецькому середовищі час від часу збиралася навколишня інтелігенція. Початкову освіту майбутній скульптор здобув у м. Теофіполі, 1825 р. разом із братами Євгеном і Броніславом закінчив Кременецький лицей. Згодом служив у польському війську. В 1832 р. подав у відставку в чині поручика і у тому ж році вступив до Варшавської академії мистецтв на скульптурне відділення. З 1833 р. продовжував художню освіту в Берліні та завершив її у 1838 р. Навчався в Академії мистецтв св. Луки в Римі. З 1846 р. талановитий художник поселився в Римі, де займав посаду професора скульптури в Академії св. Луки, а також інспектував художні установи Італії; був головним директором музеїв і галерей Риму, обирався академіком 24 художніх академій світу.

У травні 1870 р. з нагоди виявлення в Пантеоні поховання великого Рафаеля Т-О. Сосновському доручили виготовити гіпсовий відливочок черепа живописця, подарованого м. Урбіно.

Французький дослідник творчості Т-О.Сосновського Луїс Вецілот так охарактеризував

його творчі поривання: не перестаючи працювати, підкріплювався шматком хліба або якоюсь їжею, принесеною із загальної кухні. Добре польське обличчя, лагідне і чисте, а очі мають життя незвичайне [8; 293].

Томаш-Оскар залишив понад п'ятдесят біломармурових шедеврів, що є прикрасою багатьох храмів та музеїв Варшави, Кракова, Риму, Острога, Рівного, Житомира тощо. Роботи митця переважно були присвячені біблійній тематиці, бо ставлення скульптора до християнства було особливо шанобливим. У 1861 р. його коштом у с. Новомалині споруджено церкву св. апостола Іоанна Богослова.

Вічні, невичерпні образи Христа і Мадонни були геніально відображені у таких роботах скульптора: «Мадонна з немовлям», «Христос у труні», барельєф із зображенням Богоматері (Острог, краєзнавчий музей), «Оплакування Христа» (Рівне, краєзнавчий музей). Чимало робіт митця покладено на сюжети історії античної Греції та Риму: «Аріадна», «Арес», «Аполлон Бельведерський», «Сократ», «Капітолійський Брут» [8; 292].

27 січня 1886 р. у Римі, в будинку № 30 по вулиці Ангела Хранителя, перестало битися серце Томаша-Оскара Сосновського. На могилі кладовища Верано в Римі стоїть барельєф ангела, який лівою рукою вказує на небо, а в, правій, опущеній, тримає сувій пергаменту, на якому зберігається напис: «Святої пам'яті Томаш-Оскар Сосновський, скульптор, уроджений в Новомалині, помер у Римі 27 січня 1886 р. Племінниця (по сестрі) і онуки цей пам'ятник йому ставлять. Вічна пам'ять». У некролозі майстру скульптури було записано: «Був у думках і серцях усіх, тому що на людину подібного характеру, подібної доброти, величності духу треба чекати довгі роки» [4; 143].

Таким чином, у другій половині XIX – початку XX століття в Україні та поза її межами працювала низка талановитих польських художників, життя і творчість яких були тісно пов'язані з Великою Волинною родинними та особистісними взаєминами, місцем народження чи навчання, прихильністю до особливого колориту ландшафтів, автентики побуту і звичаїв багатонаціонального місцевого населення. Увесь цей спектр взаємовпливів так чи інакше знайшов відображення у творчості цих художників, яка відповідно сприяла розвитку українсько-польських культурних взаємин, репрезентації та інтеграції обох національних середовищ до європейського і світового мистецького простору. І нехай не усі вони увійшли до першої когорти живописців свого часу, важливо інше, своєю творчою діяльністю вони сприяли поступу, генезі та зміцненню взаємозв'язку макро та мега культурних середовищ України та Польщі, консолідації прогресивної гуманітарно-мистецької спільноти західних та східних слов'ян на шляху до їх остаточної гуманітарної само ідентифікації засобами мистецтва у великій спільноті європейських націй.

#### Джерельні приписи

1. Білецький П.О. Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П.О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1974. – 190 с.
2. Станіслав Виспянський і Україна / Я.Гординський // Хроніка-2000. – 2010. – Вип. 81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. – С. 4-31.
3. Виставкова діяльність як елемент культурної співпраці між Україною та Польщею // Вісн. Київ. ін-ту «Слов'янський ун-т». Історія. – К., 2001. – Вип. 11. – С. 232-240.
4. Добровольский Т. История польской живописи / Т.Добровольский. – Вроцлав; Варшава: Ossolineum, 1975.
5. Лишко В.В. Українсько-польські зв'язки в галузі культури: дис. ...канд. іст. наук: 07.00.01 / Лишко Вікторія Володимирівна; Нац. пед ун-т ім. М.Драгоманова. – К., 2002. – 224 с.
6. Логвин Г.Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки / Г.Н. Логвин // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. – К., 1993.
7. Овсійчук В. Малярство / В.Овсійчук // Українське мистецтво: У 3 ч. / Д.П. Кравич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Л., 2005. – Ч. 3. – Розд. 4: Мистецтво середини XIX-XX

ст. – С. 214-240.

8. Українсько-польські культурні взаємини XIX-XX століття: Зб. / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України; Ін-т мистецтв Польської АН; Гол. редакц. О.Федорук. – К.: Вид-во М.П. Коця, 2003. – 293 с.

9. Федорук О. Україна і Польща – питання спадщини / О.Федорук // Польська культура в житті України. Історія. Сьогодення. – К., 2000. – С. 55-64.

### Резюме

Розглядається проблема зв'язків та взаємовпливів на теренах Великої Волині в галузі українського образотворчого мистецтва, зокрема живопису та графіки із Польським малярським середовищем на рубежі XIX-XX ст.

**Ключові слова:** українське малярство; польське малярство; Велика Волинь; живопис; стиль; напрям; школа; мистецькі взаємини.

### Summary

#### **Volyn is on crossing of painter cross-couplings Ukraine and Poland**

The problem of communication and interference in Ukrainian art, including painting and graphic art of painting by the Polish environment at the turn of XIX-XX centuries.

**Key words:** Ukrainian art; Polish painting; Great Volyn, painting, style, trend, school, art relationship.

### Аннотация

Рассматривается проблема взаимосвязей на территории Большой Волини в области украинского изобразительного искусства, в частности живописи и графики с Польской художественной средой на рубеже XIX-XX века.

**Ключевые слова:** украинская живопись; польская живопись; Большая Волинь; живопись; стиль; направление; школа; художественные взаимоотношения.

УДК 061.237

*Т.В. Забута*

## **ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ РІВНЕНЬСЬКОГО МІСЬКОГО БУДИНКУ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Одним із найпотужніших культурологічних і мистецьких закладів Рівненщини назвав міський будинок культури м. Рівне автор низки історико-культурологічних праць, А. Дацков. Він – автор першої науково-публіцистичної праці, присвяченої історії розвитку МБК, написаної до 50-річчя цього закладу [2]. Водночас творчий шлях аматорських колективів продовжується, динамічно розвивається концертна діяльність, відбуваються зміни репертуарної політики. Все це обумовлює необхідність подальшого вивчення й узагальнення особливостей процесу творчого розвитку художніх колективів МБК, історія якого почалась 57 років тому.

24 квітня 1944 року було ухвалено Постанову виконкому Рівненської обласної Ради депутатів трудящих «Про відновлення роботи обласного відділу в справах мистецтв», якою визначались конкретні заходи з відбудови мережі культурно-мистецьких закладів. Зокрема, утворено Рівненську обласну філармонію, обласний Будинок народної творчості, передано в розпорядження обласного відділу мистецтв будівлі і приміщення обласного драматичного театру, концертну залу по вул. Замковій, будинок по вул. Сталіна, 212 та будинок для туржоритку артистів по вул. Нецеля, 7 [1].

У 1945 р. обласний відділ мистецтв реорганізований у Рівненський обласний відділ у справах культурно-освітньої роботи, а 1953 р. його перейменовано в обласне управління культури. На той час йому підпорядковувалось понад 30 районних відділів культури і стільки ж районних будинків культури. У ті повоєнні роки у Рівному не було ні міського відділу, ні міського будинку культури. У січні 1954 р. обласна Рада депутатів трудящих своїм рішенням зобов'язала міськвиконком відкрити у Рівному міський БК, а через рік він був відкритий і почав функціонувати у приміщенні по вул. Міцкевича, 32, де вже був розташований обласний Будинок народної творчості [2; 10-11].

Згодом міський Будинок культури переведено до приміщення парку культури і відпочинку, а на початку 1963 року було завершено будівництво кіноконцертної зали, яка і стала відомим сьогодні всім мешканцям міста центром культури і відпочинку – МБК, звідки почався творчий шлях багатьох відомих у нашому краї аматорських колективів.

Одним із них є народний хор «Верес», створений 1961 р. Його першим художнім керівником став знаний у нашому краї хормейстер Іван Федорович Корсюк. У репертуарі хору були українські народні пісні, записані ним на Рівненському Поліссі. Власне, хор і створювався як поліський. У такій якості колектив невдовзі отримав звання «народний». У 1968 р. хор очолив хормейстер, збирач фольклору П.Невірковець. На початку 80-х років минулого століття хор прийняв назву «Верес», а в його репертуарі на той час вже з'явилися пісні народів світу, світська та духовна музика [2; 53-154].

Колектив неодноразово виїздив із концертами та для участі у фестивалях за кордон (Польща, Болгарія, Словаччина, Угорщина), до Литви, Латвії, Білорусі, Вірменії, Росії. Однак головна глядацька аудиторія хору – українська. Колектив об'їздив всі райони Рівненщини, був частим гостем Тернопільщини, Львівщини, Житомирщини, Київщини, інших областей України. Він – лауреат Всеукраїнських фестивалів-конкурсів «Український народний спів» (Київ), козацької пісні «Байда» (Тернопіль) [6; 2]. У репертуарі хору українські народні пісні «Ой, вербо, вербо», «Дуб на дуба похилився», «Ой, летіла зозуленька», «По той бік гора», «Ой, за мостом, мостом», «Ой, журавко, журавко», «Ой, у полі сосна», «Копав, копав криниченьку», «Взяв би я бандуру», твори сучасних і місцевих авторів: «Земле наша мила» (муз. А.Пашкевича, сл. Л.Гурківської), «Привітальна» (муз.

А.Авдієвського), «Гей, над обрієм широким» (сл. і муз. М.Дацика), пісні для вокально-хореографічних композицій «Дівчина Уляна», «Хлібодари», «В надвечір'ї синім» [6; 89].

П.Невірковець написав низку вокальних творів для хору, чоловічих та жіночих дуетів і тріо. У репертуарі «Вересу» написані ним твори – «Партизанська», «Рідному селу», «Материнська пісня», «Поліська привітальна», «Незабутня стежина», «Ой, чого, діброво, віти похилила». Героїко-патріотичні пісні складають чималу частку репертуару колективу – так, одними з перших на Рівненщині хористи «Вересу» почали виконувати стрілецькі та повстанські пісні «Очерет мені був за колиску», «Наше знамено», «Чорний крук»; великою популярністю користуються пісні П.Невірковця «Молитва за єдність», «Мужнім соколам УПА», «Гімн Просвіти». На слова невідомого поета-політв'язня, передані йому колишнім вояком УПА, написана пісня «Місяченьку, мій батеньку». Гідне місце у репертуарі посідають твори духовної музики – «Отче наш» і «Херувимська» І.Смірнова, «Многолітне величання» Д.Бортнянського, «Господи, помилуй» № 14 М.Тележинського, Антифон № 1 з грецького розспіву «Благослови, душе моя, Господа» Д.Бортнянського, «Молитва до Богородиці» [2; 90-140].

Петро Невірковець – член обласного відділення Музичної спілки України, протягом багатьох років займається пошуком, записом і сценічним відтворенням пісенної спадщини Полісся [4; 239-240; 5; 100]. У репертуарі хору цикл записаних ним у с. Липки Гощанського району колядок і щедрівок: «Ой, на Україні зорі засвітили», «Нова радість стала», «Ой, вечір добрий, пане господарю», «По всьому світі стала новина», «На Йордані тиха вода стояла», «Різдвяний тропар», «В полі, полі плужок ходить». Частина записаних П.Невірковцем пісень виконується хором із цілковитим збереженням автентичності, інші отримують сучасне трактування та інтонаційне збагачення.

Слід зазначити, що всі твори, окрім пісень автентичного виконання та духовної музики, звучать в його аранжуванні. Всі вони мають нотний запис, частина опублікована у репертуарних збірках, пісенниках. Великим внеском до скарбниці музичної культури поліського краю є записи пісень, що з'явилися у результаті фольклорних експедицій керівника хору. Це «Копав, копав криниченьку», «Чорний крук», «Ой, на ставі, на ставочку», «Розливайся, луже, розвивайся, верше», «Ой, журавко, журавко», «Ой, вербо, вербо», «Зашуміла ліщинонька», «Летіли гусоньки», «Ой, у полі верба» (записані у с. Липки Гощанського р-ну); «Ой, як мав я двадцять літ» (записана на Львівщині); «Стою у лісі самотою» (записана у с. Русивель Гощанського р-ну); «За горою, кам'яною» (записана у с. Варковичі Дубенського р-ну); «Гей, у нашому селі» (записана у с. Обарів Рівненського р-ну); «Рибалка молоденький» (записана у м. Теробовля Тернопільської обл.); «Рано сонце сходить» (записана у с. Теренчіїв Гощанського р-ну); «Ой, у полі сосна» (записана від уродженки с. Мала Любаша Костопільського р-ну [6; 144-62].

Культурно-просвітницька, фольклорно-етнографічна діяльність народного цього хору заслуговує на повагу; тож не даремно це єдиний колектив Рівненщини, нагороджений Грамотою Президії Верховної Ради та Почесною грамотою Міністерства культури Української РСР, а його керівник – Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР та відзнакою «За заслуги перед містом» [2; 159-160]. Очевидно, на часі здійснення аудіозаписів пісенної творчої спадщини Волинського Полісся, випуск репертуарної збірки колективу для того, щоб зберегти і передати наступним поколінням відроджені народні і створені у сучасний період пісні, що звучать у виконанні цього колективу. Зазначимо, що нещодавно про творчий шлях заслуженого працівника культури П.Невірковця вийшла друком книга Миколи Рудницького «І джерело живе вічно» [6].

Народний хор «Патріот» під керівництвом Заслуженого працівника культури України, голови обласного відділення Національної музичної спілки П.Фесая створений у 1983 році. Учасниками хору стали ветерани Великої вітчизняної війни, локальних воєнних конфліктів і праці. Правда, на початку третього тисячоліття в хорі залишилося лише три фронтовики, і він тепер має назву «Хор ветеранів війни і праці «Патріот». Колектив отримав почесне

звання «народний» на початку 90-х [2; 205]. Репертуар колективу, а це понад 50 творів, містить у собі героїко-патріотичні, ліричні, народні пісні: «Не стареют душой ветераны», «День победы» (муз. Д.Тухманова), «Фронтові побратими» і «Земле наша мила» (муз. А.Пашекича), «Травневий вальс» (муз. І.Лученка), «Розлягалися тумани» та «Пісня про Дніпро» (муз. П.Майбороди), «Балада про солдата» (муз. М.Соловйова-Седого), «Моя Україно» (муз. М.Костецького), «Чом, чом, земле моя» (обр. В.Їжака), «Ой, там за Дунаєм» (обр. М.Леонтовича) тощо. Вагоме місце у репертуарі колективу посідають пісні, написані П.Фесаєм у творчій співдружності з рівненським поетом Г.Сербіним «Батькова тополя», «Я твій син, Україно», «Мое Рівне», «Сосни Полісся» [2; 206].

Цей хор здійснює велику культурно-просвітницьку роботу, активно співпрацює з ветеранськими організаціями України, постійно виїздить із концертами у районні центри, виступає для ветеранів і молодого покоління. Особливі творчі стосунки пов'язують колектив із хором ветеранів м. Канева. Це – обмінні концерти, спільні виступи під час проведення Шевченківських днів, передача нотних записів тощо.

Керівник хору, П.Фесай з 1965 року очолює обласне хорове товариство, яке за довгі роки поступово реорганізовувалось – спочатку у музично-хорове, згодом у Рівненське обласне відділення Національної музичної спілки України. У відділенні успішно працюють різножанрові об'єднання музикантів, зокрема композиторів, інструменталістів. П.Фесай ініціював значну соціально-мистецьку програму – відзначення кращих музичних досягнень краю мистецькою премією ім. Германа Жуковського. Лауреатами премії вже стали солістка обласної філармонії Н.Фарина, хор «Воскресіння» під кер. О.Тарасенка, вокально-інструментальне тріо «Срібна терція», інші самотутні виконавці і колективи. З метою піднесення престижу інструментального виконавства П.Фесай став ініціатором проведення обласного мистецького молодіжного фестивалю «Нові імена», в якому беруть участь учні музичних шкіл і училищ [4; 32; 5; 81].

Окрасою культурно-мистецького простору краю стало самотутнє народне вокально-інструментальне тріо «Срібна терція», засноване 1995 р. у складі Тетяни Бенедюк (бандура, вокал), Людмили Дьомушкіної (скрипка, вокал), Заслуженого працівника культури України Бориса Забути (баян) під керівництвом останнього [2; 208]. У репертуарі колективу понад 60 музичних творів різних жанрів, серед яких чільне місце посідають українські народні пісні: «Човник хитається», «Ой, хмариться, туманиться», «Ой, у вишневому саду», «Ой, там, на горі», «Ти ж мене підманула», «Перелаз», «Ой, чорна я, си чорна», «Бодай ся когут знудив», «Ой, гиля, гиля», «Ой, не світи, місяченьку», «Калина», «Цвіте терен», «За нашим столдом», «Полюбила чорнобрива» (муз. народна на сл. Т.Шевченка), Різдвяна колядка «Свята ніч». Вагому частку репертуару «Срібної терції» складають інструментальні твори, а саме «Ще не вмерла Україна» (муз. композиція Б.Забути), «Старовинний гобелен» (муз. І.Тамаріна), «Чардаш» (муз. П.Монті), «Лебідь» (муз. Сен-Санса), «Прелюд e-moll» (муз. Ф.Шопена), «Аве, Марія» (муз. І.С.Баха), «Ноктюрн» (муз. Р.Пауер) [3; 122-123].

Концертні виступи за межами України спонукали колектив включити до репертуару музику і пісні країн, де вони представляють музичну культуру України. Це інструментальні п'єси «Тирольська полька», «Куяв'як», «Білоруські народні мелодії», російські народні пісні «Тонкая рябина» та «Калинка», італійська народна пісня «Санта Лючія» тощо. Широко представлені у репертуарі українські класичні і сучасні твори: «Де згода в сімействі» (муз. М.Лисенка, сл. І.Котляревського), «Українцям» (муз. С.Городинського, сл. Н.Шаварської), «Два кольори» (муз. О.Білаша, сл. Д.Павличка), «Пісня про матір» (муз. І.Поклада, сл. Б.Олійника), «Гуцулка Ксеня» (муз. Я.Барнича, сл. Б.Демківа), «А лелеки летять на Вкраїну» (муз. О.Марцинківського, сл. С.Галябарди), «Черемшина» (муз. В.Михайлюка, сл. М.Юрійчука), «Все минуло» (муз. і сл. М.Гаденка), «Чортополох» (муз. і сл. Ю.Рибчинського), «Червона троянда» (муз. і сл. А.Горчинського), «Дай, Боже» (муз. А.Карпенка, сл. І.Ткача), «Червона рута» та «Я піду в далекі гори» (муз. і сл. В.Івасюка) [3; 122-123].



Усі твори у виконанні «Срібної терції» відзначаються оригінальністю і самобутністю аранжування, що здійснює художній керівник колективу Б.Забута [4; 13; 5; 79].

«Срібна терція» представляла Україну на багаточисленних мистецьких фестивалях та конкурсах як за кордоном (понад 30 поїздок), так і в Україні. Колектив – лауреат I Всеукраїнського огляду художніх колективів «Просвіти», Лауреат мистецької премії ім. Г.Жуковського, має відзнаки «Гордість міста» та «Зірка Рівного». Тріо співпрацює з українською діаспорою Росії, Придністров'я (Молдова), Товариствами українців Польщі, бере участь у фестивалях українського мистецтва і культури (1995-2011 роки) та нагороджене відповідними відзнаками [3; 124].

Твори у виконанні вокально-інструментального тріо записані і звучать на обласному та Всеукраїнському радіо у таких передачах, як «Вечірня ліра», «Музичні обрії», «Всесвітня служба радіо України». На РДТРК створено музичні телефільми «Співає Срібна терція», «Фестивальні обрії», «Срібна терція», «Срібній терції – 10!» «Срібній терції 15», випущено аудіоальбоми і компакт-диски. Колектив здійснює творче шефство над обласним центром «Інваспорт», обласним центром соціальної реабілітації інвалідів із порушенням опорно-рухового апарату, центральною міською лікарнею, Сарненськими освітніми закладами тощо, співпрацює із Спілкою жінок Рівненщини в реалізації соціально-культурних проектів та програм.

За високу художньо-виконавську, композиторську, просвітницьку діяльність, вагомий внесок у відродження національної культури художній керівник тріо нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня, а колектив «Срібної терції» за мистецькі досягнення відзначений Дипломами Міжнародних і Всеукраїнських фестивалів, Почесними грамотами Міністерства культури України, Всеукраїнської федерації профспілок, обласної державної адміністрації, обласного та міського управлінь культури, Товариств українців за кордоном [3; 165-168].

Історія народного естрадного оркестру (гурт «Вояж») почалась із заснування інструментального ансамблю під керівництвом Л.Жевченка у 60-х роках минулого століття. У зв'язку із збільшенням складу оркестру, до керівництва було залучено О.Каневського [2; 175]. Наприкінці 60-х років художнім керівником колективу став О.Гайдабура, який значно розширив репертуарні рамки колективу. В оркестрі були задіяні дві труби, два тромбони, контрабас, два сакс-альти, два сакс-тенори, сакс-баритон, ударні, фортепіано. Оркестр обрав собі назву «Полісся» і 1970 року став лауреатом і володарем срібної медалі Всесоюзного фестивалю народної творчості. У 1972 році колективу було присвоєне почесне звання «народний». Народний естрадний оркестр «Полісся», як один із кращих в Україні, був рекомендований Міністерством культури до участі у Всесоюзних конкурсах і фестивалях естрадної музики – напр., у м. Солігорську (Білорусь), «Патріотична пісня» у м. Києві [2; 176-177]. У 1975 році естрадний оркестр очолив талановитий музикант В.Шварцпель, який перетворив колектив у популярний біг-бэнд, ввів до складу гітару, бас-гітару, клавішні і збагатив репертуар творами у виконанні солістів. Із новою назвою «Панорама» колектив гастролював республіками Радянського Союзу, виступав у Полтаві, Кременчузі, Харкові, Миколаєві, Тернополі, Ліді й Солігорську (Білорусь), Юрмалі (Латвія) [2; 180-181]. Оркестр припинив своє існування з об'єктивних причин у 1990 році, і певний період часу у міському Будинку культури не було естрадного колективу. Відродив цей жанр А.Тимощук, який у 90-х роках створив гурт «Вояж». Це невеликий самобутній колектив, що встиг завоювати прихильність шанувальників сучасної музики. Він брав участь у фестивалі на Буковині, виступав у столиці України, концертних майданчиках Рівненщини. А.Тимощук відомий в Україні та за її межами майстер із виготовлення гітар.

Із різних порід дерев він виготовляє акустичні й напівакустичні, електроакустичні та бас-гітари, що використовуються в гуртах В.Павліка, Н.Могилевської, О.Пономарьова [2; 182-183].

Хореографічні постановки та хоровий спів мають складну структуру, невід'ємною частиною якої є музичний супровід. Понад 30 років його здійснював народний ансамбль

народної музики «Наспів», створений у 1973 році. Під керівництвом засновника і незмінного керівника Б.Забути ансамбль народної музики пройшов великий шлях творчого становлення і розвитку – від акомпануючої танцювальному колективу групи до колективу з почесним званням «народний» (1981 р.) і різножанровим репертуаром, що містив понад 120 творів [3; 58-59]. Основу репертуару складала українська народна і сучасна композиторська танцювальна, ансамблева, пісенна музика. Ряд творів написаний, а весь репертуарний ряд аранжований для ансамблевого виконання його художнім керівником.

Репертуар колективу умовно можна поділити на такі складові: музика для хореографічних постановок Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка», зразкового дитячого ансамблю танцю «Полісяночка» (34 твори); музичний супровід для народного хору «Верес» (17 творів); оркестровий супровід для солістів-вокалістів, вокальних ансамблів (36 творів); сольний репертуар ансамблю народної музики «Наспів» (40 творів) [3; 115-120].

Склад ансамблю народної музики: 4 скрипки, цимбали, кларнет, тромбон, труба, флейта, окарина, контрабас, ударні, два баяни, бандура. У кращі роки своєї життєдіяльності ансамбль мав ще двох цимбалістів, солістів-вокалістів, сопілкаря, ксилофоніста. До сольного репертуару ансамблю входили музичні композиції «Подорож по Україні», «Свято в Карпатах», «Болгарські народні мелодії», «Волинські мелодії», «Гуцульські народні мелодії», «Гуцульська сюїта», «Полька-стакатто» (соло для ксилофона з оркестром), «Поліська полька», «Поліські гуляння», «Старовинний весільний козачок», «Весільна полька» (всі твори – музика і аранжування Б.Забути); «Молдавські мелодії» (муз. А.Кондрашевського), «Поліська кадрили» (муз. Л.Жевченка), «Галоп» (муз. Д.Дмитрієва), Угорські наспіви (муз. А.Крюгера), «Коломийки» (соло для окарини з оркестром, муз. А.Кондрашевського), «Концертна полька» (соло для цимбал з оркестром, муз. Е.Балоги), молдавські народні мелодії «Хора» і «Сирба», інструментальна п'єса «Віночок» та ін. [2; 187-188; 3; 116-117].

Основу репертуару ансамблів танцю «Полісянка» та «Полісяночка» складають музичні композиції Б.Забути у виконанні ансамблю народної музики «Наспів». Це вокально-хореографічні композиції «Хустина», «Хлібодари», танцювальні полотна «Барви Карпат», «Полісся вітає», «Така її доля», «Бондарі», «Гомін весни», «Поліські розваги», «Перепілонька», «Погоринські польки», «Буковинський танець», «Ясоньки», жартівливі танці «Ремінець», «Плетень», сюжетні танці «Рибаки», «Солдатська плясова». Багато років залишаються в репертуарі танцювальних колективів «Вертівка», «Дівчина Уляна». «Бреул», «Шалантух», «Гречаники», «Поезія танцю» (на муз., записану Лесею Українкою), «Чіпак», «Кумпаконс». «Білоруська полька», «Півторак», «Голубка», «На товчку», «Гопак», «Василечки», поставлені на оркестровану Б.Забутю і виконувану ансамблем «Наспів» музику [3; 115-116].

Плідна багаторічна співпраця поєднує ансамбль народної музики і народний хор «Верес». У репертуарі «Наспіву» музичний супровід до народних пісень «Ой, у полі криниченька», «Ой, у полі два дубки», «Копав, копав криниченьку», «На вулиці музиченька грає», «Взяв би я бандуру», «Я ж тебе, Галю, не лаю», «По той бік гора», сучасної хорової музики «Партизанська» (муз. П.Невірковця, сл. С.Мельничука), «Реве та стогне Дніпр широкий» (обр. А.Пашкевича), «Земле наша мила» (муз. А.Пашкевича, сл. Л.Гурківської), «Гей, над обрієм широким» (муз. М.Дацика), «Привітальна» (муз. А.Авдієвського), «Ой, чого ти, земле, молодіти стала» (муз. А.Авдієвського), «Поліська привітальна» (муз. Б.Забути), «Земле моя мила» (муз. Є.Кухарця) [3; 118].

У репертуарі ансамблю багато музичних творів сучасних українських, у тому числі й місцевих композиторів, що виконувались солістами-вокалістами міського Будинку культури, обласної філармонії, Будинку самодіяльності творчості профспілок, хоровими колективами Палацу дітей та молоді, дитячих музичних шкіл тощо. Це пісні «Чуєш, брате мій» (муз. Л.Лепкого), «Моя Україно» (муз. О.Костецького), «Горнись до тебе, Україно» (муз. П.Дворського), «Моя вічна любов» (муз. Б.Забути, сл. Д.Зиткіна), «Спогад» (муз. Б.Забути,

сл. О.Шаповала), «Побратимы-города» (муз. Б.Забути, сл. Д.Зиткіна), «Яблуневі зливи» (муз. Б.Забути, сл.О.Смика), «Моє село» (муз. П.Невірковця), «Душі криниця» (муз. О.Морозова), «Журавка» (муз. О.Зуєва), «Принесли весну лееки» (муз. Б.Забути, сл. С.Мельничука), «Вересень» і «Моє місто» (муз. Б.Забути, сл. О. Смика) та багато ін. [3; 119-120].

Народний ансамбль народної музики «Наспів» відзначений дипломами лауреата Виставки досягнень народного господарства СРСР (м. Москва), оглядів-конкурсів художньої самодіяльності СРСР та України, фольклорних фестивалів та Днів української культури у Болгарії, Югославії, Угорщині, Німеччині, Польщі, Словаччині, Молдові, Італії, Іспанії, Білорусії, Росії, Armenії тощо, незмінний учасник творчих звітів майстрів мистецтв та народних колективів Рівненщини [7; 84]. За музику до танців Б.Забути відзначений журі Всеукраїнського хореографічного конкурсу ім. П.Вірського, його аранжування відмічені дипломом Відкритого міжнародного рейтингу «Золота фортуна», а внесок колективу у скарбницю музичної культури України відзначено Почесними грамотами і дипломами органів влади, творчих спілок і об'єднань, нагородами центрів культури української діаспори. Виступи ансамблю записані і транслюються на УРТ у програмі «Народна музика», РТРК «З невичерпної криниці». Танцювальна музика Б.Забути опублікована у низці репертуарних збірок, навчальних посібниках І.Аксьонової «Лексика народно-сценічного танцю Волинського Полісся», В.Годовського «Танці Полісся» [3; 163-164]. Б.Забути здійснював художнє керівництво колективом до 2006 року. Завдяки його ініціативі музичний супровід до танців записаний на фонограми, що дозволило ансамблю танцю «Полісянка» продовжувати творчу концертну діяльність.

У міському будинку культури м. Рівного успішно працюють на творчій ниві провідні хореографічні та вокальні колективи краю – Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка», Зразкові ансамблі танцю «Полісяночка», «Джерельце», народний вокальний ансамбль «Лукаш», гурт «Лісова пісня» та ін., узагальнення історії та художніх особливостей діяльності котрих буде темою окремих статей.

### Джерельні приписи

1. Постанова виконкому Ровенської обласної Ради депутатів трудящих «Про відновлення роботи обласного відділу в справах мистецтв» – Ч. 43 від 23 квітня 1944 р. // Державний архів Рівненської області. – Ф. Р-204, оп. 4, од. зб. 2, арк. 50.
2. Дацков А. Творчих щедрот оберіг / Анатолій Дацков. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 220 с.: іл.
3. Дацков А. Цим і живу... Мистецький портрет Бориса Забути / Анатолій Дацков. – Рівне: ПП ДМ, 2007. – 204 с.: іл.
4. Столярчук Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник / Богдан Столярчук. – Рівне: Ліста, 1997. – 366 с.: іл.
5. Рівне – 720: від давнини до сучасності / Гол. редактор Г.Сербін. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – Кн. 1. – 240 с.: іл.
6. Рудницький М. І джерело живе вічно... (Повість про Петра Невірковця і його хор «Верес») / Микола Рудницький. – Рівне: Друк Волині, 2009. – 162 с.: іл.
7. Сербін Г.П. Ровно / Г.П. Сербін. – Львів: Каменяр, 1989. – 72 с.: іл.

### Резюме

Розглядаються історія розвитку та репертуар провідних вокально-хорових та інструментальних колективів міського будинку культури м. Рівного: народних хорів «Верес», «Патріот», народного вокально-інструментального тріо «Срібна терція», народного естрадного оркестру, народного ансамблю народної музики «Наспів».

**Ключові слова:** аматорський колектив, репертуар, вокально-хорові, інструментальні твори, авторські твори, аранжування.

### Summary

#### **Development of vocally-choral and instrumental collectives of the Rivne municipal house of culture: historical aspect**

History of development and repertoire of leading vocally-choral and instrumental collectives of municipal house of culture of Rivne are examined: folk galleries «Heather», «Patriot», folk vocally-instrumental trio «Silver third», folk orchestrelle, folk ensemble of folk music «Tune».

**Key words:** amateur collective, repertoire, vocally-choral, instrumental works, authorial works, arrangements.

### Аннотация

Рассматриваются история развития, репертуар ведущих вокально-хоровых и инструментальных коллективов городского Дома культуры г. Ровно: народных хоров «Верес», «Патриот», народного вокально-инструментального трио «Серебряная терция», народного эстрадного оркестра, народного ансамбля народной музыки «Напев».

**Ключевые слова:** самодеятельный коллектив, репертуар, вокально-хоровые, инструментальные произведения, авторские произведения, аранжировки.

УДК 378.78(477.84)

О.Стебельська

## МИСТЕЦЬКІ ЗАКЛАДИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ

Мистецька освіта є напрямом духовного становлення особистості. Залучення до творчості, підготовка фахівців високого класу в галузі музичного мистецтва є чинником розвитку особистості, формування життєвої позиції діяча української культури.

*Мета статті* полягає у виявленні ознак професіоналізації культури регіону Тернопільщини на прикладі аналізу діяльності мистецьких закладів.

Базову основу для формування професійного кадрового потенціалу області становлять Тернопільське музичне училище ім. С.Крушельницької, Тербовлянське училище культури, Інститут мистецтв Національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.

Важливу роль у професіоналізації культури регіону відіграє музичне училище ім. С.Крушельницької. За період його існування підготовлено понад 3 тис. кваліфікованих фахівців, діяльність яких пов'язана з музично-педагогічною сферою, розвитком аматорського мистецтва. У ВНЗ України вступили майже 80% випускників училища.

Професійну діяльність училища репрезентують такі спеціальності, як фортепіано, оркестрові струнні, духові, ударні, народні інструменти, а також спів, хорове диригування, теорія музики, театральне мистецтво. У закладі функціонують відділи «Концертмейстерський клас та камерний ансамбль» і «Образотворче мистецтво». Формуванням професійних мистецьких кадрів закладу займаються 127 викладачів, серед яких 3 Заслужених діячі мистецтв, 2 Народних і 2 Заслужених артисти України, 7 Заслужених працівників культури України.

Високий фаховий рівень музичний заклад підтримує співпрацею з ВНЗ. Училище входить до навчально-виробничого комплексу з Львівською національною музичною академією ім. М.Лисенка та Тернопільським національним педагогічним університетом ім. В.Гнатюка.

Підвищенню престижу професії музиканта сприяє проведенням у закладі фортепіанного конкурсу ім. В.Барвінського «Піаністи Тернопілля», конкурсу виконавців на струнно-смичкових інструментах, виконавців на духових інструментах ім. М.Старовецького, обласного конкурсу «Творчість юних». Традиційним стало проведення щорічних концертних програм для студентів та викладачів «Магічна сила духової музики», «Музика – душа моя», «Криниця вічної краси», «Вечір української народної пісні», літературно-мистецька композиція, присвячена пам'яті Р.Шухевича «Зродились ми великої години». Щороку відбуваються звітні концерти спеціальностей під назвою «Тернопільські музичні вечори» та «Дні відкритих дверей».

Викладачі училища беруть участь у роботі обласних науково-теоретичних і науково-практичних конференцій, семінарах, оглядах. Провідними педагогами Львівської музичної академії ім. М.Лисенка, Національної музичної академії ім. П.Чайковського, Донецької музичної академії ім. С.Прокоф'єва щорічно проводяться майстер-класи.

Професійний мистецький рівень училища підтримують художні колективи, що беруть активну участь у міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсах – Всеукраїнському конкурсі хорової музики ім. М.Леонтовича, конкурсу ім. Д.Січинського, всеукраїнського конкурсу духових оркестрів «Трускавець представляє», фестивалю «Джаз-фест-Поділля».

Про попит музичного училища серед населення регіону свідчить відкриття у закладі нових спеціальностей. Так, враховуючи численні звернення громадськості, 1989 р. відкрито відділ «Спів», у 1994 – спеціальність «Акторське мистецтво», 2005 р. – відділення «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво».

Незважаючи на успішну професійну діяльність училища потребують вирішення і деякі нагальні питання. Так, директор музичного училища М.Рудзінський зазначає, що багатьом талановитим абітурієнтам доводиться відмовляти у вступі на держзамовлення в зв'язку з нестачею бюджетних місць. Спостерігається проблема працевлаштування випускників училища в Тернопільській області. Більшість із них продовжує навчання або у ВНЗ, або шукає роботу в інших галузях. Проте, керівний склад училища, педагогічний та студентський колектив продовжує виконувати місію формування еліти української нації. «Справжнє мистецтво має служити очищенням людської душі, підіймати людину над буденністю життя і нагадувати їй, що вона божественна за своєю природою» – вважає директор училища М.Рудзінський. «І наша почесна місія – плекати юні таланти, дати фундаментальну освіту випускнику, формувати майбутню еліту української нації» [4; 10].

Отже, музичне училище відіграє помітну роль у професіоналізації культури регіону, про що свідчать такі фактори, як високий попит серед населення Тернопільщини на мистецькі спеціальності (приміром, у 2011 році на 91 державне місце в училищі претендували 138 вступників), наявність широкого спектру мистецьких спеціальностей.

Важливу роль у підготовці мистецьких кадрів Тернопільщини відіграє й Теревовлянське вище училище культури, що має високий професійний рівень викладацького та студентського колективів, визнання творчих здобутків на всеукраїнському й міжнародному рівнях.

В училищі здобувають знання, розвивають творчі обдарування майже 500 студентів. Знання та практичні навички їм передають 127 висококваліфікованих викладачів, серед яких – 80 є спеціалістами вищої категорії, 6 – удостоєні почесного звання «Заслужений працівник культури України», 21 – «Відмінник освіти України».

Для вдосконалення професійного рівня закладу, педагогічний персонал училища впроваджує інноваційні форми навчання. Так, у Бережанах та Підгайцях відкрито філії училища із заочною формою навчання з розширеним спектром спеціальностей – гри на бандурі, цимбалах, сопілці, трембіті.

Гордістю училища є 6 народних аматорських колективів: танцювальний ансамбль «Любисток», театр-студія «Рампа», фольклорний ансамбль «Намисто», чоловічий ансамбль «Октава», театр «Промінчик», що досягають високих результатів у традиційних обласних конкурсах «Творчість юних», «Юні таланти», у концертах дитячої філармонії, оглядах творчих колективів.

Для пошуку талантів серед молоді та залучення для подальшої творчої діяльності в училищі проводиться обласний конкурс «Надія», призери якого мають пільги при вступі до училища. Існує багаторічна співпраця між училищем та Монастириською, Бережанською, Борщівською, Бучацькою, Більче-Золотівською, Чортківською, Підгаєцькою ДМШ, Тернопільською експериментальною школою мистецтв.

Училище має високий професійний рівень викладацького колективу, визнання творчих здобутків на всеукраїнському та міжнародному рівнях, все ж наявні деякі проблеми. Так, за останні роки знизився попит на музичні спеціальності. Якщо 10 років тому в училищі навчалася майже 800 студентів, то сьогодні їх лише 300, звужується спектр спеціальностей, до училища вступають діти без відповідної музичної підготовки.

Існують також проблеми з фінансуванням матеріальної бази – обладнанням комп'ютерних класів, придбанням нових інструментів. «Незважаючи на фінансові труднощі – каже директор вищого музичного училища М.Виннічек, – гроші для зміцнення матеріальної бази знаходимо. За рахунок обласного бюджету обладнали комп'ютерний клас, завдяки обласному управлінню культури придбали нові інструменти. Назустріч нам йде і районна влада. Останнім часом вона сприяла ремонту актові зали. Училище має свій п'ятиповерховий гуртожиток, добре обладнані навчальні кабінети і класи, є комплекти музичних інструментів» [1; 4].

Впровадження інноваційних форм, Болонської системи навчання, введення у навчальні

програми дисциплін – «музеєзнавство», «архівознавство», «ляльковий театр», «менеджмент», розширення спектру спеціальностей – «бандура», «цимбали», «сопілка», «трембіта», відкриття філій училища, концертна діяльність студентів, колективів, багаторічна співпраця між училищем і музичними школами області – все це свідчить про високий мистецький рівень закладу і його роль в професіоналізації культури регіону.

Важлива робота в підготовці фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалавр» і «магістр» спеціальностей «Музична педагогіка та виховання», «Театральне мистецтво», «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» ведеться у створеному 2005 р. на базі музично-педагогічного факультету Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка Інституті мистецтв. Випускникам (відповідно до базової підготовки та обраного фахового напрямку на базі диплома «спеціаліст») присвоюються кваліфікації: «магістр мистецтва, викладач музично-педагогічних дисциплін» (на базі диплома «бакалавр»), «викладач музичного інструменту, вокалу, диригентсько-хорових дисциплін, музично-теоретичних дисциплін, музичного фольклору».

Фундаментальна підготовка фахівців зосереджена на кафедрі музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності, інструментального виконавства, вокально-хорових дисциплін. Сьогодні в інституті навчається майже 250 студентів.

Особливістю інституту є використання в роботі навчально-виховного процесу інтерактивних методичних комплексів фахових навчальних дисциплін (ІМКНД), які, згідно з сучасними вимогами, подаються студентам у електронному варіанті або у формі Інтернет сторінки у віртуальній бібліотеці університету, чи на сайті інституту. На заняттях музично-теоретичного і музично-історичного циклів (лекційних і практичних), основного музичного інструменту, вокалу систематично використовується звукозаписуюча та звукоутворююча апаратура, персональні ЕОМ. З цією метою функціонує комп'ютерний клас, де в програмі «Музичний редактор» проводяться практичні заняття з сольфеджіо, гармонії, теорії музики, методики роботи з дитячим музичним колективом, методики музичного виховання. Педагогічний процес побудований за сучасними технологіями навчання, що передбачають тестові форми контролю знань студентів, рейтингове оцінювання умінь та навичок студентів за Європейською шкалою ECTS, що забезпечує індивідуальний підхід у роботі з кожним студентом.

Педагогічний процес здійснюється за кредитно-модульною системою. У навчальних програмах фахових дисциплін передбачено диференційований підхід до підготовки студентів, зумовлений різницею у довузівській базовій освіті контингенту абітурієнтів і націлений на вирішення питання індивідуалізації навчання.

На кафедрах інституту працює 45 викладачів, із яких – 3 професори, 19 доцентів, 11 мають почесні звання. Головні напрями роботи в інституті зосереджені навколо проблем музичної педагогіки, музичної фольклористики, художньо-естетичного розвитку дітей та молоді, мистецтвознавства, музикознавства.

Під керівництвом досвідчених викладачів студенти інституту залучаються до науково-дослідної роботи та творчо-виконавської діяльності. Результатами науково-дослідної роботи є посібники, наукові статті, методичні рекомендації, нотні збірники, програми, доповіді на наукових конференціях і фестивалях. Кращі з них стають призерами і переможцями Всеукраїнських олімпіад з музичного мистецтва, публікуються у фахових виданнях. Науковий рівень інституту визначає періодичне фахове видання «Наукові записки ТНПУ і НМАУ серія: Мистецтвознавство», в яких публікуються матеріали досліджень викладачів інституту та мистецьких закладів України і Європи. Так, студенти та викладачі кафедри методики музичного виховання та акторської майстерності працюють над розробкою науково-дослідної проблеми «Музична культура Західного Поділля», «Дидактичні умови формування особистості майбутнього вчителя музики художньої культури», «Теорія і технологія становлення антропологічної культури майбутніх вчителів мистецтва». Поряд із навчальною та науковою роботою в інституті успішно ведеться концертна діяльність. Тут

функціонують хорова капела, народний жіночий хор, камерний оркестр, ансамбль скрипалів та фортепіанне тріо, ансамбль бандуристів «Вишиванка», інструментальні ансамблі «Музики» та «Діксиленд», духовий оркестр. Викладачі кафедри, студенти та художні колективи виступають із концертами в межах університету, міста, області. Так, кафедра інструментального виконавства є ініціатором Міжнародного музичного фестивалю «Срібні струни». 2005 р. на базі кафедри та за участю Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України проведено обласний фестиваль кобзарського мистецтва.

Окрім основних спеціальностей в інституті, студенти здобувають і додаткові: з етики, естетики, художньої культури, естрадного співу, хореографії, організації театральнo-гурткової роботи, образотворчого мистецтва з правом освітньої діяльності в загальноосвітній школі та позашкільних закладах освіти.

Завдяки використанню інноваційних технологій у методиці викладання фахових навчальних дисциплін, урізноманітнення видів навчальної роботи, Інститут мистецтв є мистецькою одиницею на шляху входження до європейського освітнього простору.

Мистецька освіта є специфічною галуззю професійної діяльності, особливою сферою соціокультурної практики, в якій здійснюється становлення особистості.

Проаналізувавши діяльність мистецьких закладів Тернопільщини, можна виділити низку ознак професіоналізації культури регіону:

- наявність кваліфікованих фахівців, потужного кадрового потенціалу (заслужених діячів мистецтв, народні, заслужені артисти, заслужені працівники культури України) мистецьких закладів, цілісна і злагоджена робота педагогічних колективів;

- розширення спектру мистецьких спеціальностей («Спів», «Акторське мистецтво», «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво»);

- вдосконалення виконавських, педагогічних навичок викладачів та студентів закладів шляхом проведення концертної діяльності, конкурсів, оглядах, науково-теоретичних, науково-практичних конференцій, семінарів;

- високий професійний рівень різножанрових колективів, концертна діяльність та визнання їх на міжнародному, всеукраїнському та регіональному рівнях;

- співпраця, творчі взаємозв'язки мистецьких закладів галузі культури;

- використання інноваційних технологій у методиці викладання фахових навчальних дисциплін, урізноманітнення видів навчальної роботи – відкриті уроки й іспити, публічні концерти класів, лекції-концерти за участю провідних музикантів.

«Від того, яких фахівців ми готуємо сьогодні, – зазначає Г.Шергей, начальник Тернопільського обласного управління культури, залежить інтелектуальний потенціал нації в майбутньому. Моделювати і створювати потенціал можемо, прийнявши комплексну і перспективну концепцію розвитку мистецької освіти. Освіта має стати джерелом неперервного, економічного зростання держави з урахуванням того, що третє тисячоліття, безперечно, буде ерою знань, освіти. Стратегія і тактика вирішення проблем освіти стануть стартовими умовами цивілізованої держави у XXI столітті» [8; 5].

#### Джерельні приписи

1. Виннічек М. Плекаємо таланти, утверджуємо традиції / М.Виннічек // Свобода. – 2007. – 9 червня.

2. Гайда В. Попри всі негаразди, мистецьке життя в Тернополі має великі перспективи // В.Гайда, Д.Шайнога. – Тернопілля – 96. Регіональний річник. – Тернопіль, 1997. – С. 554-555.

3. До 15-річчя кафедри вокально-хорових дисциплін. Інститут мистецтв ТНПУ. – Тернопіль, 2008.

4. До 50-річчя Тернопільського муз. училища ім. С.Крушельницької. – Т.: КОМ, 2008.

5. Кміть О. Актуальні питання музичної освіти / О.Кміть // Соломія. – 1997. – № 2 – С. 2.



6. Музична Тернопільщина: бібліогр. покажчик / Укл. В.Я. Миськів, ред. Г.Й. Жовтко. – Т.: Астон, 2008. – 288 с.

7. Рожок В. Мистецька освіта в Україні на межі століть: реалії, проблеми, перспективи / В.Рожок // Часопис Національної музичної академії України ім. П.Чайковського. – 2009. – № 1 (2). – С. 3-15.

8. Шергей Г. Культуру треба відроджувати, як би складно не було / Г.Шергей // Вільне життя. – 2007. – № 53. – 4 липня.

### Резюме

Висвітлено ознаки професіоналізації культури регіону Тернопільщини на прикладі державного музичного училища ім. С.Крушельницької, Теребовлянського училища культури, Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.

**Ключові слова:** професійний рівень, концертна діяльність, творчі взаємозв'язки, інноваційні технології, обмін досвідом.

### Summary

#### **Artistic establishments of Ternopil Region are in professionalism of culture of region**

This article covers formation of art personnel in Ternopil region by example of several educational institutions, activity. They are S.Krushelnytska's Ternopil regional state music college, Terebovlya high school of culture and institute of art on the basis of V.Gnatiuk's pedagogical faculty of Ternopil university.

**Key words:** art education, concert activity, interconnection in art, innovation techniques, exchange of experience.

### Аннотация

Выявляются особенности профессионализации культуры Тернопольской обл. на примере анализа государственного музыкального училища им. С.Крушельницкой, Теребовлянского училища культуры, Института искусств Национального педагогического университета им. В.Гнатюка.

**Ключевые слова:** профессиональный уровень, концертная деятельность, творческие взаимосвязи, инновационные технологии, обмен опытом.

УДК (7.008)(477)

*В.Г. Виткалов*

## РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Національно-культурні процеси, не зважаючи на складні соціально-економічні та політичні колізії, що виникли і продовжують розгортатися в українській державі, й надалі стимулюють, попри всю складність буття, науковий пошук, розробку культурно-мистецької проблематики, відкриваючи призабуті сторінки вітчизняної історії, або питання, що не ставали предметом наукового пошуку у попередню добу. Свідченням чого є й постійні науково-практичні конференції, що проводяться майже 10 років поспіль кафедрою культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Випуск 17 наукових записок РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» продовжує попередню практику щодо репрезентації наукового пошуку дослідників ВНЗ стосовно культурно-мистецьких процесів сучасної України і містить матеріали, частково оприлюднені на VII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі», проведеній в листопаді 2011 року на базі кафедри культурології РДГУ.

Збірник (вип. 17) традиційно складається з двох томів, в першому з яких подано переважно мистецтвознавчі розвідки, а в другому – культурологічні.

Три розділи цього збірника (т. 1) акцентують увагу на питаннях історико-мистецької спадщини України, теоретико-методологічних проблемах мистецтвознавства у широкому діапазоні його виявів та розділу повідомлень, рецензій і інформацій. Єдиною відмінністю цього випуску від інших є значно збільшений обсяг матеріалу кожного тому випуску, обумовлений значною кількістю учасників науково-практичної конференції та, ймовірно, зростанням інтересу до проблем вивчення національно-культурної спадщини держави.

Отже, перший розділ «**Історико-культурна спадщина України**» об'єднує низку (24 статті) наукових розвідок із широким сальдо проблематики, при розміщенні яких ми намагалися дотримуватися певної хронології: від дослідження мистецьких проблем доби палеоліту і більш пізніх етапів соціокультурного розвитку (О.Куліш, І.Бондаренко, Р.Михайлова та ін.) до сьогодення.

Вміщено тут й результати наукового пошуку, автори якого акцентують увагу на проблематиці вітчизняного ткацтва, його витоках, формах оздоблення українського вбрання, його побутування в сучасних умовах (О.Мойсюк, І.Локшук); еволюції українського костюму (Л.Дерман).

Художнє оздоблення, але вже іншого культурного продукту – книги, стає предметом наукової розвідки О.Сопко, яка аналізує рукописну спадщину художника-переписувача Івана Югасевича Склярського (1741-1814 рр.) – найбільш помітної постаті в історії друкарства Закарпаття. Автором аналізується два творчі періоди художника – «прикарпатський» і «невицький», кожен з яких має свої відмінності у творчому почерку митця, обумовлений впливами творчого середовища, еволюцією поглядів тощо.

Традиційно об'ємним є матеріал з історії музичного виконавства, що охоплює питання розвитку аматорства (Г.Борейко, Т.Забута, О.Стебельська) в усіх його виявах, та професійного мистецтва.

Частина розвідок розділу включає матеріал з аналізу діяльності мистецьких колективів Харкова у добу реалізації політики українізації; досліджується зміст і напрями гастрольної, музично-просвітницької діяльності, проблематика репертуару музично-виконавських колективів, роль Російського музичного товариства у налагодженні нових форм роботи на Слобожанщині, спрямованих на піднесення культурного рівня населення у

першому десятилітті ХХ століття, розширення творчих контактів України із мистецьким світом (І.Ян).

Не спадає увага й до вивчення проблем розвитку українських театрів доби хрущовської «відлиги» (Н.Комар), що принесла певні послаблення ідеологічного тиску і спонукала митців до чергових спроб експериментальної діяльності. Саме тоді на театральних сценах починається поглиблене вивчення і сценічне тлумачення класичного репертуару; змінено порядок фінансування театральної сфери, здійснено низку організаційних кроків у культурному просторі республіки тощо. Тож театрознавчий погляд на відомі проблеми – це теж спроба заповнити ще одну маловивчену сторінку української культури.

Більш широкий кут бачення проблеми – становлення та розвиток музичного життя Одеси на достатньо великому історичному відтинку часу подано в статті А.Кравченка.

Цю проблематику продовжують розвідки, в яких здійснено спробу осмислення сучасного культурно-мистецького простору, широти його проблем, суперечностей, появу і ствердження нових форм мистецького виявлення художника. Йдеться про специфіку організації фестивального руху в регіонах, його культурному ефекті, результатах впливу на переважно сільське населення. Аналізуються найбільш помітні на культурній мапі України фестивальні заходи (С.Виткалов).

У цьому ряду цікавими є й роздуми про специфіку втілення вітчизняної класики, зокрема творів М.Старицького на рівненській сцені (Т.Сокіл), тенденції розвитку церковного хорового виконавства Волині, зосереджуючись на художніх здобутках відомих колективів (хору «Оранта» та хору Луцького костелу св. Петра і Павла «Волинські дзвони») (О.Марач); проблему авторської ідентифікації в живописних автопортретах сучасного мистецтва Харкова (А.Кривенцова).

Загалом розділ дає досить широку картину історико-мистецького поступу України.

**«Теоретико-методологічні проблеми мистецтвознавства»** – другий розділ збірника (29 статей). Він також охоплює широке коло питань, серед яких домінує музикознавчий дискурс.

Відзначимо у цьому зв'язку наукову розвідку О.Ізваріної, спрямовану на історичний екскурс стосовно вивчення української музично-критичної думки початку ХХ століття, виявлену в контексті публіцистичної діяльності Б.Підгорецького, В.Сокальського, Б.Яновського та К.Стеценка, тематичний зміст інформаційних повідомлень яких дає можливість відтворити аспекти пропаганди національної музики, питання становлення українського оперного мистецтва з його численними здобутками і втратами, а також намагання названих вище авторів поставити вітчизняний музичний доробок у загальноєвропейський контекст. Сюди ж віднесемо й дослідження З.Ластовецької-Соланської, мета наукового пошуку якої – виявлення особливостей формування музичної соціології як науки в Україні. Проблеми, що виникають на цьому шляху (кадрова, слабе теоретико-методологічне підґрунтя у становленні цієї сфери, недостатнє просування даних соціологічних досліджень та їх інтерпретація в сучасному художньому просторі республіки тощо) – складає основний зміст розвідки.

Виокремимо й дослідження В.Джур, мета якого – виявлення сутності поняття «релігійне мистецтво», критерії його визначення, особливості впливу теології на мистецтво, їх контакт і взаємодія, в результаті якої й виникає зазначений вище культурний феномен.

Важливою складовою широкого спектру виявів музичного мистецтва є питання строю, інтонування, адже самі ці чинники забезпечують, поряд з інтерпретацією, будь-якому музичному твору його професійне звучання, демонструють професіоналізм диригента чи окремого виконавця, якщо йдеться про індивідуальні вияви виконавської практики. Простежує еволюцію теорії інтонування, що екстраполюється на хорове виконавство дослідниця Ірина Бермес.

У цьому ж контексті розглядається й сутність імпровізації у сучасній диригентсько-хоровій діяльності (Т.Корнішева).

Народне мистецтво та його традиційна форма – фольклор, в усі часи були важливим джерелом натхнення для композиторів. Актуальною ця теза залишається й для сучасної України. Адже фольклор завжди живив професійну творчість, давав нові образи як у вокально-хорових, хореографічних, так і у симфонічних проявах.

Однією із таких спроб щодо переосмислення народного мелосу у творчості відомого українського композитора Левка Колодуба (на підставі аналізу Першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці») і намагається здійснити Л.Макаренко. Синтез професійної і народної музики, трансформація фольклору та принципи його використання – основний зміст статті зазначеного вище автора.

У статті І.Клименко «Метод макрокартографування у східнослов'янській мелоареалогії» аргументовано доводиться необхідність повернення до макромелоареологічних досліджень музичних традицій східних слов'ян (тенденції 1970-1980-х рр.) відтворювати мелоареали в макромасштабах регіонів або країн) на новому методологічному рівні.

Оригінальною у другому розділі збірника є, на нашу думку, стаття Світлани Салдан стосовно виявлення генези музичного мистецтва в контексті антропософської науки Р.Штайнера, в якій акцентується увага на зв'язку між духовним і фізичним світом людини, в якому музичне мистецтво виконує провідну роль.

Наступний блок матеріалів формують знову ж таки розвідки представників музикознавчої думки, що досліджують питання народно-інструментального виконавства починаючи від огляду заявленої проблематики в світлі наукових студій і завершуючи прикладним аспектом вивчення цієї проблеми, зокрема мистецької інтерпретації окремих композицій (Л.Пасічняк, С.Маловічко, В.Шафета, А.Душний, В.Дутчак, Ю.Кундіс, А.Нижник).

Декілька статей збірника присвячено аналізу творчості окремих українських митців, творчість яких припадає на різні галузі художнього виявлення та історичні періоди. Йдеться, зокрема, про спадщину В.Власова (Ю.Чумак) та В.Косенка (Л.Свірідовська). Однак, якщо Л.Свірідовська намагається аналізувати стилістико-формотворчі особливості фортепіанної музики В.Косенка, колоритну й емоційно насажену гармонічну мову, активний характеристичний ритм, широку палітру динамічних фарб його творів, то розвідка іншого дослідника спрямована на виявлення взаємозумовленості специфічних ознак індивідуального авторського стилю та його еволюційного процесу, характеру та напрямів діяльності композитора; проаналізовано спрямованість творчого процесу, його мистецький, технічно-виразовий та змістовий аспекти. Утім, об'єднує цих дослідників бажання відтворити мистецький стиль, роль у культурному просторі обраних для розгляду художників.

Не оминаються дослідниками й інші проблеми сучасного культурно-мистецького простору: інструментальне (кларнетне) виконавство, зокрема особливості фонічних ознак кларнету в українській фольклорній традиції народних різновидів ансамблів і соціальні функції за його участю та їх проекція на інші форми сучасного побутування (М.Тиновський), ментальні характеристики українців, відтворені засобами оперного мистецтва (В.Драганчук), мистецьке оздоблення оборонної архітектури окремих регіонів України в історичній ретроспективі (О.Берлач), дизайн природного середовища тощо.

Третій розділ «**Рецензії, повідомлення, інформації**» вміщує «творчі портрети» діячів культури, що залишили помітний слід в історії краю.

Йдеться, насамперед, про творчість художника Георгія Петровича Косміади (Костюк Л.К.), відомого педагога, мистецька спадщина якого нараховує понад 5000 художніх полотен, зосереджених у різних приватних зібраннях Європи. Частина цього спадку зусиллями дочки митця, Надії Саннов-Косміади, сьогодні повертається на Рівненщину, як і розпочинається ґрунтовне вивчення його спадщини. У даній розвідці подано нові матеріали, віднайдені у сімейному архіві художника.

У цьому ж ряду дещо особібно стоїть ще одна постать місцевого митця – першого Голови Рівненського обласного відділення Національної спілки художників України – Костянтина Марковича Литвина, інформація про якого вперше у такому обсязі (включаючи повний каталог його творів, дані про всі його експонування, місцезнаходження картин тощо), підготовлена за матеріалами родинного архіву, подається до уваги читача (Виткалов В.Г., Виткалов С.В.).

Завершує цей розділ збірника матеріал про одну із продовжувачів справи поширення бандурного виконавства в волинському краї – Галини Топоровської, учениці засновника цього виду музикування на Рівненщині А.Грицяя, творчий універсалізм якої висвітлюється крізь призму виконавської, концертної та педагогічної діяльності й композиторського доробку (Бобечко О.Ю.).

Матеріали цього збірника вирізняє також достатньо професійно використаний науковий апарат, широке застосування джерельної бази, її належна інтерпретація тощо, що робить ці розвідки фаховими, забезпечує їх достатнє професійне реноме.

### Резюме

Аналізується тематичний зміст наукових записок Рівненського державного гуманітарного університету, випуск 17 том 1.

**Ключові слова:** науковий пошук, регіональна-культурна мистецька практика, Рівненщина.

### Summary

#### **Regional-artistic cultural practice as research object**

Thematic maintenance of scientific messages of the Rivne state humanitarian university is analyzed producing a 17 volume 1.

**Key words:** scientific search, regional-cultural artistic practice, Rivne area.

### Аннотация

Анализируется тематическое содержание научных записок Ровенского государственного гуманитарного университета, выпуск 17 том 1.

**Ключевые слова:** научный поиск, регионально-культурная художественная практика, Ровенщина.

УДК 792(477.81)

*Т.Г. Сокіл*

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО НА РІВНЕНСЬКІЙ СЦЕНІ

Серед жанрової різноманітності інтерпретованих п'єс українська класична драматургія посідає провідне місце як на професійній, так і аматорській сцені, відіграючи значну освітню роль рудиментністю свого ідейно-естетичного призначення у вихованні глядача.

Художній потенціал драматичних творів видатних постатей українського мистецтва XIX – початку XX ст., передусім представників «театру корифеїв» в особі М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого, М.Старицького гармонійно співіснує з різними соціально-політичними контекстами. Збагачуючи репертуар театру побутовою етнографічністю картин, мальовничою декоративністю пейзажів села, злагодженим і реалістичним розкриттям соціально-психологічних образів українського народу, українська класична драматургія актуально звучить і нині на рівненській сцені.

Науковий інтерес являє творча спадщина класика української драматургії Михайла Старицького в аспекті режисерських постанов на сцені Рівненського Академічного українського музично-драматичного театру. Слід відмітити, що в дослідженнях І.Жилінського, Л.Савчин, П.Лобаса, Г.Борейко представлений певний фактологічний матеріал, що висвітлює різні питання театрального життя Рівненщини, в тому числі згадуються постановки п'єс М.Старицького в професійному стаціонарному театрі. Однак, окремого вивчення особливостей сценічного вирішення вистав українського драматурга на рівненській сцені ще не проведено.

Спробуємо компенсувати недостатню дослідженість драматичного доробку корифея українського театру, відтворивши авторське полотно інтерпретованих п'єс та втілених акторами художніх образів і режисерських прийомів вирішення вистави у розрізі історичної театральної панорами.

Творчі іпостасі Михайла Панасовича Старицького (1840-1904 рр.) невичерпні у своєму поцінуванні: поет, прозаїк, драматург, перекладач, організатор реалістичного професійного театру та першого в Україні театрального товариства, актор, режисер, культурно-громадський діяч. Влучну оцінку творчого спадку М.Старицького висловила відомий в Україні театрознавець Анна Липківська: «У вітчизняній драматургії «чемпіоном» переробок можна сміливо вважати М.Старицького» [5; 176], до яких авторка відносить твори: «Зимовий вечір» за повістю Е.Ожешко, «Крути, та не перекручуй» за комедією «Перемудрив» П.Мирного, «За двома зайцями» за комедією «На кожум'яках» І.Нечуя-Левицького. Найвищого моменту написання драматичних творів «зокрема всі переробки, було створено в ті роки, коли М.Старицький працював як театральний діяч, і лише шість оригінальних творів написані тоді, коли він уже відходив від праці на сцені» [7; 123].

Аналізуючи значення драматургічної спадщини корифея української сцени, слід наголосити, що «як драматург-поет М.Старицький спирався на кращі традиції української (Котляревський, Шевченко), російської (Пушкін і особливо Гоголь) і та західноєвропейської (Шекспір, Шіллер) драматургії [7; 169]. У становленні національного режисерського мистецтва в Україні і, власне, «у режисерських пошуках М.Кропивницького та М.Старицького об'єдналися і були узагальнені багаторічний досвід та досягнення їх попередників, зокрема, так звана авторська режисура, найкрупнішими представниками якої були І.Котляревський та Г.Квітка-Основ'яненко і так звана режисура акторська, символізована іменами М.Щепкіна та К.Соленика» [6; 12].

Із часу заснування Рівненського Академічного українського музично-драматичного театру (1939 р.) в репертуарі чільне місце зайняли п'єси вітчизняних авторів. Репертуарна панорама повниться наступними виставами за творами М.Старицького:

«Ой не ходи, Грицю та й на вечорниці» – 1941 р. (реж. М.Байдан); 1948 р. (І.Давидовський); 1988 р. (В.Савченко);

«Не судилося» – 1953 р. (Є.Чернілевський); 1965 р. (В.Грипич); 1975 р. (А.Семененко); 1993 р. (Ю.Мельничук);

«Циганка Аза» – 1943 р. (Ф.Омельянович-Павленко); 1956 р. (І.Бровченко); 1965 р. (В.Грипич); 1973 р. (А.Горчинський); 1979 р. – «Лиха доля» (І.Рибчинський);

«Маруся Богуславка» – 1945 та 1949 р. (Г.Давидовський); 1962 р. (Б.Лур'є);

«За двома зайцями» – 1953 р. (Є.Гречук); 1986 р. (Я.Маланчук); 1999 р. «Дамських справ майстер» (О.Мосійчук);

«Майська ніч» – 1946 р. (Г.Давидовський); 1968 р. (А.Семененко); 1978 р. (І.Рибчинський);

«Ніч під Івана Купала» – 1958 р. (І.Олійник); 1981 р. (М.Стефурак).

Талановита плеяда митців Рівненського театру у формуванні своєї акторської діяльності були втілювачами різноманітних образів драматичних творів М.Старицького. Серед них – заслужений артист УРСР Георгій Кияновський створив образ Лопуха («Циганка Аза»), Гірея («Маруся Богуславка»), Степана («Безталанна»), Потапа («Ой, не ходи Грицю»). «За сорок років наполегливий трудівник сцени виступив приблизно у 300 ролях» [1; 4]. Образ Марусі Богуславки за одноіменною п'єсою виконували заслужені артистки України Н.Рудницька та Л.Журавльова. Заслужений артист України В.Петрухін відтворив образ Прокопа Свиридовича «За двома зайцями», Охріма «Маруся Богуславка», Харлампія «Не судилося», Голови «Майська ніч». Народна артистка України Н.Ніколаєва втілила образ Галі «Майська ніч», Ази «Лиха доля», Анни Петрівни «Не судилося».

Як бачимо, художня спадщина М.Старицького стала помітним явищем у театральному житті Рівного, отримуючи оригінальні режисерські рішення в умовах соціокультурних трансформацій. Спробуємо простежити особливості режисерських прочитань творів класика української драматургії у відповідності до існуючих у той час ідеологічних і естетичних норм.

Актуальна сучасністю і невичерпна у своєму ретроспективному виспівуванні, тема нещасливого, невзаємного кохання, в довічно незмінному любовному трикутнику, торкається драматургічного пера Михайла Старицького після періоду прози. Сценічна історія п'єси «Не судилося», пройшла десятирічне випробовування часом до появи на сцені: «Драма ця, – була задумана мною ще в 1876 році і в тому ж році не тільки подібний план, а й дві перші дії були закінчені, але внаслідок заборони малоросійської сцени роботу цю я облишив, не бачачи в найближчому майбутньому цілі її застосування» [7; 125].

До виходу на кін, драма проходить потрійні критичні пера цензури у Києві та Петербурзі. Її редакція звучала п'ятьма заголовками: «Панське болото» (1876 р.), «Не судилося» (1881 р.), «Не до пари» (1884), «Щербата доля» (1884 р.) «Не так сталося, як жадалося» (1885 р.). Цей заголовок вперше був прочитаний на театральній афіші 10 грудня того ж року у авторській режисурі в місті Воронеж.

Сцена Рівненського театру побачила чотири режисерські інтерпретації цієї п'єси: Є.Чернілевський (1953 р.), В.Грипич (1965 р.), А.Семененко (1975 р.), Ю.Мельничук (1993 р.). Недостатність висвітлення постановок у художній критиці ускладнює можливість глибокого театрознавчого аналізу всіх режисерських робіт. Тому розглянемо і порівняємо дві найбільш вагомні постановки п'єси, що отримали відгуки в періодиці.

Із появою у 1965 р. нового художнього керівника та режисера (учня народного артиста Мар'яна Крушельницького) – заслуженого артиста УРСР Володимира Грипича у репертуарі театру відбулись відчутні зміни. Його художнє уподобання тяжіло до відродження на рівненській сцені української класики, що ліквідувало з репертуару театру 16 п'єс радянських авторів (а в 1966 ще 14), у драматургії яких, за його словами, «наводила нудьгу копійстична правдоподібність інтер'єрів, мальовничі картини природи на задниках та кулісах» [3; 208].

Драматургія М.Старицького інтерпретована В.Грипичем у двох п'єсах – «Лиха доля» («Циганка Аза») – 1965 р. та «Панське болото» («Не судилося») ц.р. Режисерську концепцію ідейно-естетичного пошуку п'єси «Панське болото» можемо прослідкувати за дуалізмом думок рецензентів, один з яких зазначав, що В.Грипич вирішує виставу «не в побутово-етнографічному плані, а як соціальну трагедію» [3; 218]. На думку другого – в інтерпретації конфлікту та загальній атмосфері вистави «необхідно на перший план поставити проблему сценічного розкриття соціальної нерівності у п'єсі, підпорядкувавши їй любовну лінію» [4; 4]. Прослідкувавши, що авторська ідейність п'єси, розкривається у реалістичній картині життя після реформи українського села у 1861 році, де «вся система художніх образів драми побудована так, що одночасно з соціальними суперечностями розкриваються і національні» [7; 130] можемо відмітити, що режисерське рішення вистави тяжіє до реалістично-романтичної тенденції прочитання.

Композиційні моменти у втіленні образів головних героїв вистави можна реконструювати також на основі відгуків рецензентів. Зокрема, інтенція акторського образу героїні А.Шеремет – Карті Дзвонарівни, яка «полонить своєю душевною відвертістю, моральною чистотою» [3; 221] іманентна характеристиці наступника «звертає на себе увагу психологічно вмотивована, позбавлена зайвої афектації гра артистки А.Шеремет, яка зуміла передати складну гаму душевних почуттів, трагічний стан знедаланої Катрі» [4; 4].

Найперше автори рецензії виявили прорахунок актора (роль Михайла виконував Я.Гуськов) у трактуванні любовної лінії, де «Михайло подається виключно як щиросердечний юнак, що палко, до нестями кохає Катрю [...] і створює образ прийомами мелодрами» [4; 4], який «без натиску, оголює власне нутро барчука...» [3; 221]. Відчутно, що думка рецензентів сформована системою цінностей радянської ідеології, яка на перший план ставила питання соціального характеру. Тому соціальний конфлікт у п'єсі мав головне значення, а трактування літературно-драматичного героя підпорядковувалося ідеологічним нормам: багач – негативний образ, бідняк – позитивний.

Звернемось до режисерської інтерпретації Юрія Мельничука у постановці 1993 року. Психологічна лінія розвитку характеру В.Петрівом образу Михайла витримано так, що актор «духовно відокремлює свого героя від лицемірства, жорстокості родинного середовища» [3; 398], що змінило ідейно-естетичний сюжет вистави «перед нами був не ліберал, який змудившись коханням сільської дівчини, штовхає її на самогубство, як у М.Старицького, а шляхетна, хоча й безвольна людина, яка страждає і гарячково шукає виходу із складної ситуації» [3; 937].

Злагодженням в акторській грі видався образ панського лакея та інтриганта Харлампія у виконанні В.Петрухіна: «В кожному його русі, в тоні мови, міміці відчувається органічне єднання з панством [...]. Комічно-гумористичне амплуа актора дозволяє йому створити оригінальний образ» [там само]. В художньому образі Харлампія в інтерпретації В.Сніжного (постановка Ю.Мельничука) простежувались «мотиви долі, які набували сатирично-гротескового забарвлення, і цей образ сприймався як осуд «панського болота» і лакейства» [3; 398].

Декораційне рішення режисера (Ю.Мельничук) та художника (Н.Бобришева) відтворили добу написання твору М.Старицьким «місце і час дії конкретизували окремі деталі побутового призначення» [3; 398]. Художнє оформлення вистави В.Грипича (художник Н.Стефурак) акцентувало увагу глядача на інтермедійну завісу із зображенням верби, що похилила свої плакучі віти над прірвою. Це було своєрідним трагедійним ключем жанрового звучання п'єси. Таким чином, режисера Ю.Мельничука викликала схвальні відгуки преси, щодо художньої ідеї прочитання п'єси М.Старицького, підкреслюючи значимість нової трактовки відомих рівненському глядачу літературних персонажів.

Винесення на сцену вічно хвилюючої теми кохання, вкоріненої в український культурно-побутовий ґрунт, у значній мірі гарантувало успіх постановки. Вітчизняний глядач, вихований на зразках романтично-реалістичного театру, отримувач чимале естетичне



задоволення від вистав, наповнених фольклорно-пісенними та побутово-етнографічними картинами художнього полотна творчої спадщини корифеїв українського театру. Проте, ідеологічні норми радянського мистецтва вимагали від театрального колективу викриття соціальних проблем та цілеспрямованого морально-етичного виховання глядача в дусі ворожості до соціальних верхів буржуазного суспільства.

Із часу проголошення державної незалежності в Україні спостерігаємо становлення нових естетичних реалій в театрі та зміщення акцентів на особистісну сферу.

М.Старицький виявив себе як драматург-реаліст, його художній метод сучасні дослідники окреслюють від романтичного до реалістичного напрямку, а його авторському стилю ще й нині підкорюється не одна українська сцена. Тому мистецькі шукання на полотні п'єс М.Старицького як в режисурі, так і в акторському мистецтві, виокремили своєрідний почерк естетико-стильових інтенцій рівненських митців театру, які вписали власну сторінку в інтерпретацію драматургічної спадщини М.Старицького в контексті театрального простору України.

#### Джерельні приписи

1. Дем'янчук Г. Шлях митця / Г.Дем'янчук // Червоний прапор. – 5 травня. – 1968. – № 88 (6591). – С. 4.
2. Єфремов С. Історія українського письменства / С.Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
3. Жилінський І Історія театрального мистецтва Рівненщини: Монографія / І.Жилінський, Б.Столярчук. – Рівне: Видавець О.Зень, 2009. – 660 с.: іл.
4. Лещенко П. Ідейний задум і його сценічне втілення / П.Лещенко, І.Шанюк // Червоний прапор. – 1965. – 4 грудня. – № 238.
5. Липківська А. Світ у дзеркалі драми / А.Липківська. – К.: Кий, 2007. – 356 с.
6. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В.Сидоренко та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.: іл.
7. Сокирко Л. М. П.Старицький. Критико-біографічний нарис / Л.Сокирко. – К., 1960. – 171 с.
8. Старицький М. Поетичні твори; Драматичні твори / М.Старицький. – К.: Наук. думка, 1987. – 576 с.

#### Резюме

Здійснено спробу аналізу інтерпретації драматичного доробку корифея українського театру М.Старицького на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру.

**Ключові слова:** інтерпретація, вистава, корифеї українського театру.

#### Summary

##### **Interpretation of works of Mykhajlo Staritskiy is on the Rivne stage**

In the article the attempt of analysis of dramatic work of leading light of the Ukrainian theater M.Starickogo is carried out on the stage Rivne academic Ukrainian musically dramatic to the theater.

**Key words:** interpretation, presentation, leading light of the Ukrainian theatre.

#### Аннотація

Осуществлена попытка анализа интерпретации драматической наработки корифея украинского театра М.Старицкого на сцене Ровенского академического украинского музыкально-драматического театра.

**Ключевые слова:** интерпретация, пьеса, корифеи украинского театра.

УДК 783.8

*М.Марач*

## ЦЕРКОВНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ ДОБИ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Сучасне церковне хорове мистецтво Волині пройшло двадцятирічний шлях розвитку. Вивчення діяльності колективів, репертуарної політики, конкурсно-фестивальних акцій тощо дозволяє вирізнити тенденції цього процесу. Для укладення виважених висновків ця ситуація потребує наукового осмислення в загальноукраїнському історико-культурному контексті, а відтак – окреслення певних горизонтів, на які може орієнтуватися церковне хорове мистецтво Волині в подальшому.

Діяльність провідних церковних хорових колективів Волині частково висвітлена у популярних статтях і замітках у місцевій пресі; відомості про колективи, фестивалі та інші церковно-мистецькі акції знаходимо на сайтах волинських церковних епархій. Спроби наукового осмислення окремих аспектів задекларованої теми здійснювалися Л.Ігнатовою у дослідженні тенденцій розвитку музичної культури Волині на сучасному етапі [3] та автором цієї статті у наукових розвідках про церковні хори – «Ідея духовності у творчому вияві камерного хору «Оранта»: погляд крізь двадцятиріччя» [4] та «Луцький костел святих Петра і Павла як осередок музичного мистецтва Волині» [5].

У процесі даного дослідження були проведені інтерв'ю з протоієреєм духовної консисторії Волинської епархії Української православної церкви (КП) о. Віталієм Собком; єпископом Луцького костелу св. Петра і Павла Маркіяном Трофим'яком; керівником Архієрейського хору «Оранта» Луцького Свято-Троїцького собору Волинської епархії Української православної церкви (КП), заслуженим діячем мистецтв України В.Мойсіюком; керівником Луцького костелу св. Петра і Павла, заслуженим діячем мистецтв України В.Гаврилюк, керівником хору «Волинські дзвони» Луцького храму Всіх Святих землі Волинської Волинської епархії УПЦ (МП) М.Вислоцькою-Федосюк, учасниками хорів.

*Мета дослідження* – виявлення тенденцій у розвитку церковного хорового мистецтва Волині в загальноукраїнському історико-культурному контексті доби державної незалежності. Завдання: окреслити стан, в якому знаходилися церква й церковне хорове мистецтво в радянський період; показати віхи становлення церковного хорового мистецтва від 1990-х рр.; виявити історико-культурні тенденції розвитку церковного хорового мистецтва на Волині в добу державної незалежності України.

Для молодого покоління, що виросло у добу державної незалежності, маловідомою і часто незрозумілою є соціокультурна ситуація періоду перебування України у складі СРСР. Дивним є те, що справжній громадянин повинен був вірити не у релігійні, а в комуністичні ідеали, бути послідовним атеїстом. Тому, аналізуючи церковне хорове мистецтво на сучасному етапі, необхідно нагадати про попередній час, радянський, аби показати ті зміни, що відбулися на початку 1990-х років.

У сфері мистецтва найбільших обмежень зазнавали церковний і національний напрями. Не секрет, що для того, щоб убити національну свідомість народу, потрібно убити його культуру. Для того, щоб приєднати його до своєї території, необхідно після того нав'язати свою. Це і сталося з народами, котрі входили до тодішнього СРСР. При формуванні «радянського народу» першими зазнали «удару» представники елітарного класу: науковці, письменники, митці, педагоги та ін., і, звичайно, більшість церковнослужителів. За наказом влади руйнували храми або використовували їх не за призначенням, на зразок сховища для продуктів, боєприпасів, музеїв атеїзму та ін., скидали дзвони, котрі переплавляли під інші потреби, спалювали тонни богослужбової, в тому числі церковно-музичної, літератури. Так, за даними волинського історика-архівіста В.Рожка, «якщо до приходу більшовиків станом на

1944 рік було 336 храмів [в області], то 1996 року, коли вже офіційно припинено гоніння, залишилося 169 церков. Інші храми були розламані, перетворені в склади міндобрив, склотари...» [10; 1]. У Луцьку було знищено церкви-каплиці св. Параскеви-мучениці, Іверської Богоматері, у будівництві якої брав участь батько Лесі Українки Петро Косач, вірменську церкву, кенесу караїмів та ін. [10; 1].

При підготовці цієї статті довелося слухати розповідь про один із прикладів – історію Луцького римо-католицького костелу св. Петра і Павла в радянську добу (склад, музей атеїзму), яку розповів настоятель храму, єпископ Маркіян Трофим'як.

Тиск зі сторони влади не оминув і хорове церковне мистецтво, що традиційно супроводжує богослужіння. Якщо на початку ХХ століття богослужбові музичні твори ще продовжували писати М.Леонтович, О.Кошиць, о. К.Стеценко та ін. знані митці, а на Волині у міжвоєнне двадцятиріччя (в часи польської влади) – о. А.Річинський та о. М.Тележинський, то наступна заборона виконання духовної музики призупинила її розвиток. Ця історико-культурна ситуація призвела до того, що в окремих уцілілих храмах лишалися, як правило, лише найбільш переконані священики похилого віку, що у міжвоєнні 1920-1930 роки і не покинули службу Богові під тиском радянської влади (часто відбувши покарання у концтаборах, аби не «співпрацювати» з відповідними органами), регенти і хористи-любители. Наприклад, автору зі слів його старших родичів відомо, що ряд військовослужбовців після розпаду Російської імперії і завершення Першої світової війни, втративши житло, родини, знаходили новий притулок у монастирях, семінаріях, де згодом висвячувалися у сан і ставали регентами при церквах. Так прадід автора став керівником хору в церкві смт. Колки, а згодом – священиком у храмі св. Феодосія у Луцьку, де і похований.

На Волині серед видатних особистостей ХХ ст., що не зламалися під утисками влади, – митрофорний протоієрей о. Володимир Ганжук (1919-2001 рр.), котрий майже сорок років служив регентом у Луцькому кафедральному Свято-Троїцькому соборі (період, за який змінилося 18 архієреїв). Ця людина лишила після своєї кропіткої творчої діяльності унікальну нотну колекцію, що відіграла важливу роль у процесі підбору репертуару при становленні церковного хорового мистецтва Волині доби незалежності [9; 10]. Отож, у 1990-х рр. під впливом нових політичних віянь історико-культурна ситуація у сфері церковного мистецтва суттєво змінилася. Як писав про цей час А.Мартинюк, «всебічний науковий аналіз природних потреб та духовних прагнень людини... і водночас мінливих реалій багатовимірних суб'єктивних і об'єктивних світів індивіда та соціуму засвідчує нагальну потребу людства ступити на більш високий щабель самоусвідомлення, потребу в гуманізації власне життєсмислів. Покликане протистояти процесам дегуманізації суспільства, мистецтво, як засіб духовного розвитку людини і передачі досягнутого наступним поколінням, потребує не менш свідомого і відповідального перегляду свого місця в сьогоденних процесах» [6]. Унаслідок такого перегляду життєсмислів українське суспільство вже наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. повернулося до церкви як до осередку духовності.

У сфері церковного хорового мистецтва виникла низка колективів, діяльність яких, що ґрунтується на тисячолітній православній традиції, отримала новий імпульс у 1990-х рр. Вони стали еталоном виконавської майстерності для новостворених церковних хорів практично у всіх містах і невеличких містечках України: «Видубичі» (В.Віняр), «Стрітєння» (І.Сахно), «Оранта» (В.Мойсіюк), «Воскрєсіння» (О.Тарасенко), «Світилен» (Т.Яцкулинець); «Софія» (Н.Іваник), «Cantemus» (І.Дем'янець), Молодіжний хор Києво-Печерської лаври (О.Соловей) та інші хори церков, духовних семінарій і монастирів. Такі колективи стали брати участь у богослужінні, формуючи музичні смаки широко кола слухачів із непрофесійного середовища. Духовні твори також стали невід'ємною складовою репертуарів і колективів із тривалою історією – Київського камерного хору ім. Б.Лятошинського (В.Іконник, В.Іконник-Захарченко), капел «Думка» (Є.Савчук), «Трембіта» (М.Кулик),

Державна чоловіча хорова капела ім. Л.Ревуцького (Ю.Курач), «Дударик» (М.Кацап) та ін., і нових колективів, створених на хвилі національного піднесення від кінця 1980-х рр. – «Відродження» (М.Юрченко), «Київ» (М.Гобдич), «Хрещатик» (Л.Бухонська, П.Струць), «Cantus» (Е.Сокач), «Credo» (Б.Пліш), камерний хор імені Д.Бортнянського (Л.Боднарук, І.Богданов), «Євшан» (І.Даньковський), «Галицькі передзвони» (І.Дем'янець), «Glogia» (В.Сивохіп), «Орея» (О.Вацек), Галицький (В.Яциняк), Хмельницький (І.Цмур), Тернопільський (Дунець) та ін. Розширилися художні горизонти щодо репертуарної складової, з'явилися можливості закордонної гастрольної діяльності, що дало потужний імпульс для подальшого розвитку хорового мистецтва. Як і в часи О.Кошиця, світ почав пізнавати Україну завдяки хоровому мистецтву.

Одним із піонерів національного церковного хорового руху 1990-х рр. став Мстислав Юрченко, який наполегливо працював над відновленням української духовної музики православної традиції. В українських та іноземних наукових колах його знають як першовідкривача унікальних за красою духовних творів М.Березовського, К.Стеценка, раніше невідомих чи забутих композиторів, укладача першого в Україні навчального курсу «Історія української духовної музики», збірника духовних творів «Христос Воскрес. Тропар Великодня», видання «Антологія української духовної музики»; співзасновника і голову товариства «Український фонд духовної музики», засновника навчальної спеціалізації «Хоровий диригент, регент церковного хору» у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв та ін. [7]. Справою перекладу на українську мову церковних хорових творів почала активно займатися Київська духовна академія, в якій одним із корифеїв популяризації українського церковного мистецтва став протоієрей Валерій Семанцо. Серед диригентів, що присвятили себе духовному відродженню українського хорового мистецтва – М.Гобдич, що займається розшифруванням і виданням забутих чи заборонених духовних творів М.Леонтовича та ін. Дослідники справедливо стверджують, що у богослужінні на сучасному етапі в оновленому вигляді реалізувався образно-тематичний, духовно-творчий потенціал псалмодійного співу як основи християнської служби. Багатство традицій духовної музики втілюється у творчості сучасних композиторів – Л.Дичко, Є.Станковича, В.Сильвестрова, В.Камінського, О.Козаренка, Г.Гаврилець та інших митців, чия духовна спадщина має релігійну та художньо-естетичну цінність як для національної, так і світової музичної культури.

На Волині до прийняття державної незалежності України та у перші її роки керівниками церковних колективів були в більшості люди без спеціалізованої хорової освіти як у Луцьку, так і в районах. Але чимало з них відзначалися унікальним талантом і творчим підходом до улюбленої справи. Звісно ж, їхні колективи не могли зрівнятися з високопрофесійними, в яких хормейстери мали вищу музичну освіту. Так, у 1990-х у церкві св. Феодосія регентом був В.Шолохов, за спеціальністю – контрабасист. Як згадували хористки цього хору, керівник інколи підігравав на контрабасі хорову партію під час служби, коли у колективі була відсутня басова група.

Талантом відзначалися педагоги-хормейстери за фахом, регенти церкви св. Юрія – М.Седлярук, Хрестовоздвиженської церкви – М.Самрук, про професійну майстерність яких, зокрема, позитивно відгукувався керівник архієрейського хору Луцького Свято-Троїцького собору В.Мойсіюк. Паралельно відкрилися нові самодіяльні хорові товариства, де в контексті національної хорової спадщини почали виконуватися окремі духовні твори – «Злагода» (В.Штихалюк), «Посвіт» (Р.Кушнірук) та ін.

Проблемою у церковному хоровому виконавстві 1990-х рр. була нестача духовної музичної літератури, особливо українською мовою. Як згадував в інтерв'ю керівник архієрейського хору «Оранта» В.Мойсіюк, «доступу до духовних музичних творів на українській мові не було. Бібліотеки міста та навчальні заклади, магазини нотної літератури не мали в наявності такої музичної літератури. Регенти у Луцьку у міру своїх потреб самі робили переклади хорових творів. Більшість нот передавалися «з рук в руки» регентами або

ж їх приносили прихожани храму». Так до особистої нотної бібліотеки В.Мойсіюка потрапила унікальна збірка духовних творів Я.Яциневича, деякі твори передали з-за кордону, зокрема США, Австралії. Позитивом, за словами В.Мойсіюка, у перші роки державної незалежності України була велика підтримка зі сторони влади, що досить інтенсивно фінансувала розвиток українського, зокрема хорового, мистецтва та всіляко сприяла його розвитку.

На Волині розвинули свою діяльність низка хорових колективів, серед яких Архієрейський камерний хор «Оранта» Луцького Свято-Троїцького собору, Кафедральний хор Луцького костелу святих Петра і Павла та хор «Волинські дзвони» Луцького храму Всіх Святих землі Волинської.

Тенденцію втілення української духовності промовисто демонструє Архієрейський камерний хор «Оранта» Луцького Свято-Троїцького собору (В.Мойсіюк)<sup>1</sup>. Хор функціонує як богослужбовий та концертно-камерний колектив. Рушієм для заснування в 1990 році О.Головерсою та основою для подальшого розвитку стала ідея національного самоствердження. Тодішній склад хору формувався з інтелігенції, насамперед викладачів музичних навчальних закладів. У різний час у хорі співали такі знані митці, як хоровий диригент В.Гаврилюк, художник В.Жижирун, акторка Л.Півачук та ін. – люди, що виявили бажання долучитися до пропагування української духовної музики.

Про тенденції розвитку колективу свідчать матеріали інтерв'ю з митцями, близькими до хору на усіх етапах його діяльності<sup>2</sup>. В.Панасюк, заслужений працівник культури України, колишній учасник «Оранти»: «Ми змогли співати музику, яку раніше практично не знали. Були проблеми з приміщенням для репетицій, нотами... Власне й тому творили духовну музику в таких умовах, що це була велика подія, і такою залишається до сьогодні». В.Тиможинський, заслужений діяч мистецтв України, композитор: «Хор створений разом із відродженням нашої держави і, можливо, тому отримав таку щасливу долю... Нові часи зняли заборони і розкрили як перед музикантами, так і перед широкою громадськістю скарби церковної музики... Так утворилась «Оранта» – із прагнення співати щось невідоме, сакральне. За 20 років колектив змінився. Зараз не стоїть питання знайомства з церковною музикою. Напевно, їх тепер тримає розуміння значення, величі здійснюваної роботи».

Тенденцію до поєднання традицій західноєвропейського та українського хорового мистецтва втілює Кафедральний хор Луцького костелу святих Петра і Павла (В.Гаврилюк)<sup>3</sup>. Хор є частиною вокально-симфонічного осередку храму, створеного у 1999-2000 рр. – спочатку як хор (1999 р.), згодом – з участю камерного оркестру (2000 р.). Проводить богослужбову та концертну діяльність. Постійними солістами хору стали кращі вокалісти: Т.Семененко, Л.Півачук, Л.Ярова, Л.Гнатюк, С.Бень. До участі в урочистих імпрезах неодноразово запрошувалися західноєвропейські солісти, зокрема співаки Б.Рашкевич (Польща – Австрія), О.Притолук (Україна – Німеччина), австрійські органісти Метигер і Новак та ін.

Тенденції розвитку колективу відображають загальні лінії музичного життя України та Волині, зумовлені як соціокультурними, так і економічними явищами. Хор працює у римокатолицькому костелі, громада якого є значно меншою у порівнянні з православною, і в результаті фінансових труднощів учасниками прийнято рішення працювати «на ентузіазмі». Відтак, сьогодні колектив періодично бере участь лише в найбільш вагомим відправах і мистецьких заходах, проте, його діяльність, як виконавця західноєвропейських артефактів, не втрачає своєї актуальності.

На молитовності, як основі функціонування церковного хору поза світською концертною практикою, наполягає регент хору «Волинські дзвони» храму Всіх Святих землі Волинської М.Вислоцька-Федосюк<sup>4</sup>. Маючи досвід хористки у колективі відомого волинського регента о. Володимира Ганжука, Марія Вислоцька-Федосюк 1996-1997 рр. створила колектив у Волинській духовній семінарії УПЦ (МП). За 15-річчя творчої діяльності хор став лауреатом церковних музичних і благодійних акцій. Із розмови з

М.Вислоцькою вирізнялися позиція хору та його керівника, що прагнуть відтворити старовинну церковну літургійну манеру співу, уникаючи декоративності та афектації, притаманних стилістиці церковного хорового мистецтва у його подальшому розвитку.

У добу державної незалежності Волинь стала краєм, де проводиться церковні музичні акції. Традиційно стало проводити в обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Т.Шевченка різдвяний благодійний телерадіомарафон «Бог багатий милосердям» церковних хорів різних конфесій, в якому беруть участь колективи з Луцька та районів області. Це спільний проект Волинської ради церков, обласної державної адміністрації та Волинської державної телерадіокомпанії [1]. Церковні хори та творчі колективи церков співали духовні піснеспіви, колядки, демонстрували різдвяні вертепи. Під час марафону, за допомогою Волинської обласної організації Товариства Червоного Хреста України, збиралися пожертви, які Волинська рада церков спрямовує у будинки сімейного типу, інтернати області, на потреби дітей-сиріт, дітей, позбавлених батьківського піклування.

Розвиваються інші акції – всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст», міський фестиваль хорових колективів церков різних конфесій, релігійних громад і об'єднань «З іменем єдиним», міський фестиваль «Різдвяні піснеспіви», відбувся перший обласний конкурс-фестиваль хорової духовної музики імені М.Тележинського та А.Річинського.

Сьогодні в обласному центрі спостерігаємо стрімку тенденцію професіоналізації церковного хорового мистецтва, адже вищі музичні навчальні заклади Волині (Інститут мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки, Волинське державне училище культури і мистецтв ім. І.Стравінського, Луцький педагогічний коледж), готують хористів і хормейстерів. Створено мішаний (кер. Ю.Штець) і чоловічий (кер. О.Марач) хори церкви Ікони Холмської Божої Матері УПЦ (КП); молоді співаки поповнюють колективи Хрестовоздвиженської (Ю.Стасюк), св. Юрія (М.Седлярук) та інших церков Луцька та області. Бути учасником хорового церковного колективу стало престижно, це надало студентам змогу проходити вокальну, хорову та регентську практику. Стало набагато простіше знайти музичну духовну літературу та вільно використовувати її у богослужбовій діяльності. Для хорових колективів відкрита дорога на концертну естраду, у конкурсно-фестиваль процес в Україні та за її межі, що сприяє активізації розвитку церковного хорового мистецтва в регіоні.

Таким чином, церковне хорове мистецтво Волині відроджує тисячолітні традиції. Після занепаду в період СРСР будуються нові церкви, формуються хорові колективи, відновлюється і розповсюджується духовна музична література, ВНЗ готують фахівців – хористів і хормейстерів. Це відбувається за підтримки обласної влади, що сприяє розвитку різних християнських конфесій. У загальноукраїнському історико-культурному контексті поряд зі зраними столичними і регіональними колективами вирізнялися волинські – Архієрейський камерний хор «Оранта», що демонструє втілення української духовності; Кафедральний хор Луцького костелу святих Петра і Павла, який представляє поєднання традицій західноєвропейського та українського хорового мистецтва; хор «Волинські дзвони», основа функціонування якого – молитовність поза світською концертною практикою.

### Примітки

<sup>1</sup> Керівник «Оранти» Василь Мойсіюк – заслужений діяч мистецтв України, лауреат премій ім. А.Кримського та І.Стравінського, випускник Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського (1984 р.) класів М.Берденникова (диригування) та П.Муравського (хоровий клас), завідувач диригентсько-хорового відділу ВДУКіМ ім. І.Стравінського, керівник академічного хору і викладач ІМ ВНУ ім. Лесі Українки, з яким здобув перемоги на трьох всеукраїнських конкурсах хорового мистецтва (2011 р.). «Оранта» здобула визнання на найпрестижніших мистецьких акціях: в м. Фівізано (Італія, 1999 р.); церковної музики в

Гайнувці (Польща, 1998); церковних хорів у Львові (1991 р.); ім. М.Леонтовича в Києві (2002 р.); ім. Лесі Українки у Луцьку (1994, 1996, 2006 рр.); «Сажа Salamanca у Soria» (Іспанія, 1997); ім. Дж.Верді у Детмольді (Німеччина, 2004 р.); а також мюзік-фест «Золотоверхий Київ» (2001 р.). Колектив виконав Всенічну в кафедральному Володимирському соборі та Літургію в соборі Святої Софії м. Києва; Літургію в Яблунинському православному монастирі у Польщі; у 1995 році в рамках фестивалю слов'янської культури у Гданську, Слупську і Вейхорові дав концерти перед українською діаспорою; 1996 року виступив у Хелмі на святкуванні 120-ї річниці з дня народження М. Грушевського; у 2004 році разом з двома хорами Детмонду та польським колективом, солістами з Тайваню, Болгарії, Німеччини виконав Реквієм Дж. Верді та ін.

<sup>2</sup> Див. статтю В. Драганчук «Дві грані «Оранти» [2], для якої автор даного дослідження готував матеріали інтерв'ю, частково використані в даному контексті.

<sup>3</sup> Керівник хору Валентина Гаврилюк – заслужений діяч мистецтв України, лауреат обласної премії ім. І.Стравінського, випускниця Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського (1977 р.) класів Л.Венедиктова (диригування) і П.Муравського (хоровий клас), викладач і керівник хору ВДУКіМ ім. І.Стравінського, викладач ІМ ВНУ ім. Лесі Українки. Найбільш вагомими мистецькими імпрезами і церковними заходами, в яких взяли участь хор та оркестр (Г.Таран), стали: Урочиста меса, відправлена у 2001 році Святейшим Отцем Йоаном Павлом II під час візиту в Україну; Урочисте богослужіння з нагоди 24-ї річниці понтифікату Його Святості Папи Йоана Павла II, що відбулося у Києві в 2002 році в костелі св. Миколая та концерт, до програму якого ввійшли «Completorium» Горчицького (київська прем'єра) і «Коронаційна меса» Моцарта (2002 р.); І фестиваль музичних літургій-мес «Через століття та країни», що проходив у 2003 році в Києві в костелі Св. Олександра. Серед заходів, в яких взяв участь кафедральний хор – ювілейний концерт «Дорога до храму» під патронатом Президента України, присвячений 2000-літтю Різдва Христового (Київ, 2000 р.); І Всеукраїнський фестиваль християнських, де колектив здобув звання народного (Київ, 2004 р.); низка міжнародних мистецьких акцій в Польщі, Німеччині, концертів в Україні. Діяльність хору та оркестру костелу – це також низка різдвяних, пасхальних концертів, з нагоди престольного свята св. Петра і Павла, свята св. Цецилії та ін. у Луцькому костелі св. Петра і Павла. Особливими у мистецькому житті Волині стали прем'єри «Kronungmesse» В.А. Моцарта 2001 р.) і «Requiem» В.А.Моцарта, виконання останнього було присвячене пам'яті жертв голодомору 1932-1933 рр. (2003 р.).

<sup>4</sup> Керівник хору Марія Вислоцька-Федосюк закінчила Львівську державну консерваторію ім. М.Лисенка і працює викладачем бандури у Волинському державному училищі культури і мистецтв ім. І.Стравінського. Серед акцій, в яких взяв участь і став лауреатом хор «Волинські дзвони»: Всеукраїнський фестиваль «Глас Печерський» (Київ, 1990-2000-і рр.), Міжнародний фестиваль «Гайнувські дні музики церковної» (Польща, 2000-і рр.), Міжнародний фестиваль східнослов'янських колядок у Тересполі (Польща, 2007 р.), хор співав на Божественній літургії в церкві св. Ап. Іоанна Богослова, яку проводив архієпископ Люблінський і Хелмський Абель; Слов'янський фестиваль «Коляда» (2004 р.), Міжнародний фестиваль коляд східнослов'янських (Польща, 2005 р.), Фестиваль православних піснеспівів «Коложский благовест» у Гродно (Білорусія, 2009 р.); Всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст» у Луцьку (2010 р.) та ін. заходи в Україні та за кордоном.

#### Джерельні приписи

1. «Бог багатий милосердям». – Режим доступу: <http://www.pravoslavja.lutsk.ua>.
2. Драганчук В. Дві грані «Оранти» / Вікторія Драганчук // Віче. – 2010. – 18-24 листопада. – С. 10.
3. Ігнатова Л.П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ - початку ХХІ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» /

Ігнатова Лариса Петрівна. – К., 2006. – 234 с.

4. Марач О.М. Ідея духовності у творчому вияві камерного хору «Оранта»: погляд крізь двадцятиріччя / Олександр Марач // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. музичної академії України ім. П.Чайковського. – Вип. 6. – Луцьк: Вежа, 2010. – С. 196-204.

5. Марач О.М. Луцький костел святих Петра і Павла як осередок музичного мистецтва Волині / Олександр Марач // Актуальні питання культурології. Альманах наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології: Мат. V Всеукр. наук.-практ. конф. «Українська культура в контексті глобалізаційних трансформацій»: У 2-х т. – Вип. 8. – Т. 2. – Рівне: РДГУ, 2010. – С. 182-185.

6. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України др. пол. ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Анатолій Кирилович Мартинюк. – Х., 2001. – 20 с. – Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua>.

7. Наша парафія. Мстислав Юрченко. – Режим доступу: <http://www.parafia.org.ua>.

8. Прилуцька О. Сад божественних пісень Володимира Ганжука / Ольга Коменда // Волин. губернські відомості. – 2003. – № 11 (130). – 13 березня. – С.10.

9. Регуліч І. Нотна колекція церковних творів прот. Володимира Ганжука: спроба характеристики / Ірина Регуліч // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського. – Вип. 4. – Луцьк: РВВ «Вежа», 2009. – С. 196-204.

10. Так зруйнували 167 храмів Волині (інтерв'ю з Володимиром Рожком) // Сім'я і дім. Народна трибуна. – 1997. – № 12. – 13 березня. – С. 1-2.

### Резюме

Досліджуються тенденції розвитку церковного хорового мистецтва Волині у контексті хорового життя України. В історико-культурному контексті доби державної незалежності подаються здобутки хорів «Оранта», Луцького костелу св. Петра і Павла, «Волинські дзвони».

**Ключові слова:** церковне хорове мистецтво, духовна музика, регент, історико-культурний контекст.

### Summary

#### **The Volyn church choral art of Independence in the Ukrainian historic-cultural conte**

The trends in Volyn church choral art in the context of Ukrainian choral life are studied. The achievements of choirs «Oranta», Lutsk church of st. Peter and Paul, «Volyn bells» in the historical and cultural context of Independence are represented.

**Key words:** church choral art, sacred music, regent, historical and cultural context.

### Аннотация

Исследуются тенденции развития церковного хорового искусства Волини в контексте хоровой жизни Украины. В историко-культурном контексте эпохи государственной независимости рассматриваются достижения хоров «Оранта», Луцкого костёла св. Петра и Павла, «Волинские колокола».

**Ключевые слова:** церковное хоровое искусство, духовная музыка, регент, историко-культурный контекст.



УДК 791.43-252.5+552.517.4«20»

*К.І. Станіславська*

## ПІСОЧНА АНІМАЦІЯ ЯК ВИДОВИЩНА ФОРМА ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА XXI СТОЛІТТЯ

Одним з яскравих проявів індустріального суспільства стала екранна культура, що почала формуватися з появою та функціонуванням перших екранних засобів передачі інформації. Тісний зв'язок екранної культури з науково-технічним прогресом обумовив винайдення технічно-екранних артефактів (кіно, телебачення, відео, комп'ютер). Сьогодні, у процесі становлення суспільства інформаційного ця культура, оснащуючись новими технічними можливостями, проявляє себе як культуротворчий феномен сучасності: перетворюючись на провідний фактор життєвих реалій, екранна культура інтенсифікує процеси, що формують масову свідомість.

Дійсно, сучасне життя невіддільне від екрану: світлодіодні вуличні екрани, рекламні відеомонітори у метро та торговельних центрах, технічно модернізований кіноекран, телевізор (і навіть кілька в одній квартирі), комп'ютерний дисплей, мобільний телефон заволоділи і робочим, і дозвілєвим нашим часом. При цьому перерви між періодами «екранного життя» людини наповнені екранними образами, що впливають на її світобачення та мислення: екран, що репрезентує дійсність, сприймається людиною як сама дійсність. У цьому контексті Т. Качераускас наводить приклад найдавнішої інтерпретації екрана Платоном (за 2.5 тис. років до його появи). У творі «Держава» філософ описує печеру, в якій перебувають заковані у кайдани в'язні: вони не можуть бачити нічого, що відбувається поза печерою, крім тіней, що падають на стіну, – і лише за цими тінями уявляють і сприймають життя «іншого світу». Платон дає зрозуміти, що ми, як ці ув'язнені, змушені судити про дійсність за образами на «екрані» нашої печери [2; 92].

У сучасному трактуванні «екранна культура» включає кілька елементів (кінематограф, телебачення, відео та комп'ютерний екран), обумовлених історичним розвитком. Кожний з цих етапів завдяки удосконаленню технічно-технологічних засобів створював передумови для появи нового виду екранної культури. Системотворчою ознакою, що об'єднує усі її види, є подача об'єктної інформації у вигляді динамічного зображення, поєданого у більшості випадків зі звуком.

Найдавнішою формою екранної культури та підґрунтям для формування екранного мистецтва стала поява кінематографу, в якому синтезувались естетичні властивості літератури, живопису, театру, музики. Відображаючи реальний світ у русі, кіно породило новий спосіб передачі інформації, нову виразну мову – мову екрану, що збагачувалась у процесі еволюції від німого чорно-білого фільму до звукового, кольорового, стереозображення тощо.

Поряд із художніми та документальними стрічками, освітнім та науковим кіно важливе місце в системі кіномистецтва сьогодні посідає мультиплікаційний фільм. Ставши повноправним феноменом авторського і жанрового кінематографу, сучасна анімація набула нової естетичної якості. Завдяки трансформації художньої мови та активній реалізації новітніх технічних можливостей мультиплікація стала полем численних творчих експериментів, активно впроваджуючись в ігрове кіно, телерекламу, вуличне мистецтво, комп'ютерно-ігрову індустрію, шоу-бізнес, педагогіку, дитячий побут – цим і визначена *актуальність наукових розвідок* у цю галузь.

Бурхливий розвиток анімаційного кіно у ХХ столітті та широкий простір його застосування обумовили наукові дослідження у цій сфері російських та українських вчених. Зокрема, психологічні особливості впливу анімації на дітей вивчали Н.Довгялло, Т.Прудинник, Н.Северенчук, В.Ткач, Л.Чорна та ін. Як дидактичний засіб у навчальному

процесі, мультиплікацію розглядали О.Алдошина, О.Гречановська, О.Куценко, С.Радостева, Т.Софронова та ін. Естетичні, культурологічні та мистецькі ознаки анімаційного кіно досліджували С.Асенін, Д.Бабиченко, С.Безклубенко, Д.Гордєєва, Н.Дмитрієва, І.Свєтєєва, Г.Єрмілова, О.Колесник, Н.Кривуля, Л.Ляшко, Х.Реза та ін. Наукове підґрунтя музичного компоненту мультфільмів дали П.Волкова, С.Севастьянова, Т.Шак та ін. Огляд літератури показав, що вид сучасної мультиплікації, відомий під назвою «пісочна анімація» (англ. *sand art*), ще не увійшов у коло наукових інтересів мистецтвознавців. Отже, *метою статті* є визначення особливостей пісочної анімації як видовищної форми шляхом простеження етапів її розвитку та аналізу сучасних умов побутування.

У двох назвах улюбленого виду кіномистецтва закладені і технологія його створення, і специфічно-видова сутність: «мультиплікація» (з лат. *multiplicatio* – збільшення, розмноження, зростання) визначає спосіб множення зображень, а «анімація» (з лат. *anima* – душа) – одушевлення, оживлення «неживого» малюнка. Дослідниця Н.Дмитрієва акцентує на специфічності анімаційного мистецтва, що виявляється у застосуванні основного кінематографічного принципу (рухомого зображення) до статичного за своєю природою об'єкта. «Опозиційність вихідних елементів (малюнку та руху) при цьому розглядається не тільки як зовнішня формальна ознака, але й як глибоке сутнісне протиставлення художньої форми і художнього матеріалу» [1; 167]. Отже, твори, зроблені шляхом зйомки послідовних фаз руху намальованих або об'ємних об'єктів, називають анімаційними або мультиплікаційними фільмами.

Історію анімації відлічують від 1877 року (майже за 20 років до винайдення кінематографу братами Люм'єрами), коли французький інженер-винахідник і художник Еміль Рено (1844-1918 рр.) сконструював і запатентував праксиноскоп – оптичний прибор, що дозволяв сприймати послідовність із кількох малюнків як плавний рух. Протягом наступних років Рено удосконалював свій апарат, а 1892 року розпочав у Парижі публічні демонстрації «оптичного театру». Усі «фільми» (сам винахідник називав їх «світловими пантомімами») він самостійно малював, розфарбовував і монтував, наносячи зображення на довгі стрічки: кожний сюжет утворювався декількома сотнями картинок. Рено також підбирав звуковий супровід, синхронізований із зображенням. Один сеанс «оптичного театру» з демонстрацією кількох сюжетів тривав 15-20 хвилин.

Утім, народження кінематографу у 1895 році нанесло художнику нищівного удару: рукотворні стрічки не могли конкурувати з більш дешевими та більш швидкими у виробництві кінофільмами. Зневірений винахідник розбив свій апарат і утопив його у Сені разом зі стрічками. Уціліли лише третина фільму «Бідний П'єро» (1892 р.) та фільм «Навколо кабіни» (1894 р.), що дають можливість переконались у досить високому на той час рівні творів за технологією «оптичного театру» (ці мультики доступні сьогодні для перегляду у мережі Інтернет). І хоча Еміля Рено не можна назвати творцем першого анімаційного фільму, оскільки у виробництві його творів не використовувалась кіноплівка як носій зображення, все одно саме він визначив майбутню технологію виготовлення анімаційних фільмів – покадрову зйомку малюнків (або іншого матеріалу) за фазами руху. Винахід Рено залишався незмінним до впровадження в анімацію комп'ютерних технологій.

У подальші часи внесок у розвиток анімації зробили сотні інших мультиплікаторів, створюючи анімаційні фільми у найрізноманітніших жанрах і техніках. У самому загальному вигляді сучасна мультиплікація поділяється на рисовану, об'ємну та комп'ютерну. *Рисована* анімація передбачає малювання об'єктів вручну, а *комп'ютерна* створює їх за допомогою певного програмного забезпечення. В *об'ємній* анімації використовуються різноманітні об'єкти матеріального світу: ляльки, пластилін, цвяхи, сірники, нитки та ін. До об'ємної техніки відносять і *сипку анімацію* (або техніку порошку, або пісочну анімацію).

Сьогодні існують два типи сипкої техніки: *пісочна мультиплікація* та *пісочне шоу*. Перша стоїть у ряду інших видів анімаційного мистецтва, відрізняючись як матеріалом, за допомогою якого створюється кадр, так і складною технологією виконання. Пісочне шоу, за

своєю суттю, не є анімацією, адже художник малює вживу, а на екрані глядач бачить його руки. Однак останнім часом пісочне шоу все частіше називають також пісочною анімацією – можливо, це пов'язане з тим, що в динамічних сюжетах такого шоу картини швидко змінюють одна одну і складається враження, що бачимо повноцінний анімаційний фільм. У даній статті будемо розглядати пісочний мультфільм та пісочне шоу «на очах глядачів» як етапи розвитку сипкої анімації.

Засновником сипкої анімації вважають канадську художницю-мультиплікатора Керолайн Ліф (народ. 1946 р.). Наприкінці 1960-х років, навчаючись у Гарвардському університеті, вона винайшла нову техніку порошкової анімації, використавши її для створення дипломної роботи – мультиплікаційного фільму «Пісок, або Петрик і Вовк» (1969 р.) на музику С.Прокоф'єва (робота створювалась у Національному кіноцентрі Канади). Технологія полягала у наступному: чорний порошок був розсипаний по склу, а художниця за допомогою пальців збирала його у певні фігури та образи. Пересуваючи цей порошок, Ліф розповідала історію Петрика та Вовка. Авторка не випадково обрала саме порошок, адже така техніка дозволяла їй максимально використовувати трансформацію матеріалу. За сюжетом художниці (фільм базувався на музиці Прокоф'єва, але сюжет був придуманий самою Керолайн) фільм був побудований на трансформаціях, адже Вовк постійно перетворювався на інші предмети. Втім, це нове слово в галузі анімації тоді прозвучало ледь чуто – на нього майже не звернули уваги. Але художниця за кілька років створює ще один «сипкий» мультфільм за ескімоською легендою «Філін, що одружився з гускою» (1974 р.). На цей раз незвичність теми та техніки привернула увагу колег та глядачів, і Ліф відчула усі тонкощі смаку перемоги: фільм зібрав десяток премій на усіх можливих кінофестивалях Америки та Європи [4], а про Керолайн заговорили як про засновницю нового жанру у мистецтві. Наступні її роботи незмінно завойовували не тільки любов і популярність глядачів, а й різноманітні призи на міжнародних фестивалях. (Зокрема, головною відзнакою стала премія «Оскар» 1977 р. у номінації короткометражних анімаційних фільмів за твір «Вулиця», знятий також у незвичній техніці «оживленого живопису»: художник змінює зображення за допомогою олійних фарб на склі безпосередньо під камерою, завдяки чому виникає ефект, що живопис оживає).

Техніку сипкої анімації підхопили радянські мультиплікатори, зокрема Володимир та Олена Петкевичі, створивши, серед інших робіт, глибоку, філософську «Казочку про комашечку» (1985 р.) (рос. «Сказочка про козявочку») за твором Д.Мамина-Сибіряка, «Лафертовську маковницю» (1986 р.), «Казки лісу» (1997 р.) та ін.

Успішно працює у пісочній анімації майстер української мультиплікації Євген Сивоконь; його картини «Компромікс» (2002 р.) та «Засипле сніг дороги» (2005 р.) були представлені та відзначені призами на багатьох фестивалях та кінофорумах. Ось як сам автор аргументує вибір незвичної «сировини» для своїх робіт: «Мій перший фільм із сипучих матеріалів називається «Компромікс» – про боротьбу Білого й Чорного. Припинивши боротьбу, Чорне й Біле змішувалися й утворювалося сіре болото. Таку боротьбу було зручніше передати на сипучих матеріалах. Тож я взяв вугільний порошок і звичайну сіль. У «Засипле сніг дороги» виникла ідея сипати сіль, покадрово знімаючи, як іде сніг. Окрім солі використовував підсмажену манну крупу, каву» [3].

Н.Антипова ще студенткою ВДІКу разом із Веронікою Федоровою знімає фільм «Люляки» (2003 р.), матеріалом для якого стали спеції, прянощі та чай (фільм був помічений критиками і відзначений на одному з кінофестивалів). Роком пізніше художниця захистила диплом роботою «Запальна людина», створеною також у сипкій техніці.

Утім, якщо сам сипкий матеріал є дещо незвичним для анімації, то принцип зйомки залишається традиційним: зробили картинку – зняли, наступну зробили – зняли, і так кадр за кадром. Відмінність піску від фарб полягає лише в тому, що кожний кадр не доводиться малювати заново – достатньо ледь-ледь підправити, змінюючи попередній.

Така властивість миттєвої зміни картинки надихнула угорського художника-аніматора

Ференца Цако (у деяких джерелах – Чако) на створення динамічного пісочного фільму-шоу, яке народжується прямо на очах у глядача. Ця ідея виникла у нього під час звичайного робочого процесу: придумуючи мультфільм, Цако малював піском, і щоб не забути придумані образи, поставив камеру на запис. Потім, проглянувши запис у прискореному режимі, художник зрозумів, що це може стати незвичайно яскравим шоу, і розробив його творчо-технічну концепцію – тобто став основоположником нової екранно-видовищної мистецької форми. Цако першим почав виступати перед публікою з пісочними світломузичними шоу.

За технологією легкий порошок (зазвичай очищений та просіяний пісок, а також молота кава, сіль, цукор тощо) тонкими шарами наноситься на скло – робочу поверхню, на якій художник за допомогою своїх рук (зрідка ще можуть використовуватись пензлики) малює динамічний сюжет. За допомогою діапроектора або світлової дошки зображення, що утворюється, передається на екран – і глядач спостерігає усі маніпуляції рук художника, з під яких виходить незвичайна пісочна історія. Якщо пісочна анімація – це кіно (ряд картинок, з'єднаних монтажними склейками), то пісочне шоу – це трансформації образів. У першому випадку художник має достатньо часу, аби довести картинку до досконалості, а у другому – його немає зовсім. Зрозуміло, така анімація вимагає від виконавця бути професійним та вкрай обережним, адже один неправильний рух може зіпсувати усе дійство.

Саме у такій формі пісочна анімація завоювала масового глядача, а митець зі своїми шоу став популярним, був відзначений різноманітними нагородами, в тому числі номінацією на «Оскар». Візиткою Ференца Цако стала постановка «Еволюція», якою майстер відкриває майже кожний свій виступ, – розповідь про зародження та розвиток світу. Цікаву сторінку його творчості розкривають анімаційні композиції, поставлені на класичну музику (цикл «Пори року» А.Вівальді, «Угорські танці» Й.Брамса, «Рапсодія в стилі блюз» Д.Гершвіна).

Одним із найуспішніших представників пісочного мистецтва в галузі його комерційного застосування сьогодні є ізраїльська художниця Ілана Яхав. Відкривши на батьківщині власну студію, вона, крім того, працює по всьому світу, виступає на різноманітних презентаціях, створює рекламні ролики. Саме вона є творцем першого пісочного музичного кліпу: її робота на пісню грузинського співака Дато Худжадзе «Махінджі Вар» (2005 р.) стала лауреатом кількох фестивалів.

Особливу образну нішу у пісочній анімації займає іспанець Джо Кастільйо – католицький пастор і художник. Будучи глибоко релігійною людиною, він використовує сипке мистецтво для духовних проповідей, розповідаючи мовою піску біблійні сюжети. Його роботи, виконані чорним вулканічним піском, справляють містично-приголомшливе враження.

Одним із лідерів сучасного *sand art* є російський художник Артур Кириллов, який відрізняється унікальним тонким, філігранним стилем роботи. У його творчому багажі виступи на вагомих заходах у багатьох країнах світу, участь у різноманітних концертних програмах, відеокліпи та рекламні ролики. Хочеться відмітити одну з останніх робіт Кириллова – виступ на Церемонії Закриття Зимових Параолімпійських ігор 2010 року (м. Ванкувер, Канада). Пісочна композиція «Повір у мрію» під музику П.І.Чайковського представила дивовижну історію молодої дівчини в інвалідному візку, котра символічно асоціюється у художника з однокрилою птахою; віра у мрію дарує їм обом «крила»: птаха піднімається у небо, а дівчина стає параолімпійською чемпіонкою. Глибоку зворушливість дійства підкреслювало поєднання екранного видовища з фігурним катанням на сцені дівчини-інваліда без однієї руки. У 2009 році за внесок у розвиток сучасного мистецтва Міжнародна координаційна рада Всесвітнього Альянсу «Миротворець» нагородила А.Кириллова медаллю «Талант і Покликання».

У 2009 році своя пісочна майстриня з'явилась і в Україні – переможниця телевізійного конкурсу «Україна має талант» кримчанка Ксенія Симонова. Завдяки своєму унікальному таланту (і можливостям Інтернету) художниця швидко стала відомою у світі, приєднавшись

до визнаних митців пісочної анімації. Мільйони глядачів подивились у мережі улюблені композиції «Ти завжди поруч», присвячену темі Великої Вітчизняної війни та «Не запізниться», де розкривалась тема батьків і дітей. На гала-концерті шоу у прямому ефірі переможниця вперше у світі представила пісочну історію «Подаруй надію», виконану одночасно на двох столах.

Із 2009 по 2011 рік К.Симонова створила і продемонструвала у багатьох країнах світу понад 300 пісочних анімацій (у тому числі короткометражні фільми), з яких 50 доступні для перегляду в Інтернеті. «Пісочна фея», як назвали художницю ЗМІ, виступала на найпрестижніших сценах, у тому числі збагатилася пісочним шоу виступ української співачки Міки Ньютон на Міжнародному конкурсі «Євробачення-2011». К.Симонова стала лауреатом загальнонаціональної програми «Людина року-2009» у номінації «Прорив року». У 2010 році їй було присвоєне почесне звання Заслуженої художниці Автономної республіки Крим.

Мода на пісочні шоу стала причиною того, що багато художників, нашвидкуруч навчившись азам цієї техніки, виконують роботи, запозичаючи образи і технічні прийоми у відомих аніматорів. Інтернет майорить рекламою типу «будь-які замовлення за ваші гроші». Втім, мода минає, а мистецтво залишається. Пісочні мультфільми, музичні кліпи, рекламні ролики, живі виступи майстрів – всі ці форми пісочної анімації будуть цікавити і привертати увагу людей будь-якого віку, соціального статусу і рівня художнього розвитку. Запорукою популярності «сипкого» мистецтва є незвичність його матеріалу, синтез відеоряду та музики, особливості розкриття образів через сипку структуру, «живе спілкування» людських рук з піском – тобто неперевірена екранна видовищность, що утворюється на очах глядачів.

#### Джерельні приписи

1. Дмитриева Н.С. Поэтика анимационного фильма / Н.С. Дмитриева // Вестник Челябинского гос. ун-та: Науч. журнал. – Серия «Филология. Искусствоведение». – 2008. – № 37 (138). – С. 167-174.
2. Качераускас Т. Экран и экзистенциальное творчество / Т.Качераускас // Вестник Бурятского гос. ун-та. – 2009. – № 6а. – С. 91-96.
3. Олійник Є. Про традицію мультиплікації та сучасні технології: бесіда з відомим аніматором Євгеном Сивоконем / Єлизавета Олійник // Телекритика. – 2007. – 8 листопада. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua>.
4. Caroline Leaf: офіційний сайт. – Режим доступу: <http://www.carolineleaf.com>.

#### Резюме

Зроблено огляд етапів розвитку екранного мистецтва. Окреслено специфічні особливості пісочної анімації, проаналізовано властивості пісочного шоу як мистецької екранно-видовищної форми на прикладі творчості видатних майстрів пісочної анімації.

**Ключові слова:** екранна культура, екранне мистецтво, екранна видовищна форма, мультиплікація, анімація, сипка анімація, пісочна анімація, пісочне шоу.

#### Summary

##### **Sandy animation as spectacle form of the CRT art of XXI of century**

The short review of the stages of development of the screen art is researched in the article. Specific features of sandy animation are outlined. Properties of sandy show as artistic screen-spectacle form are analyzed on the example of creation of prominent masters of sand art.

**Key words:** screen culture, screen art, screen spectacle form, multiplication, animation, powder animation, sandy animation, sand art.

#### Аннотация

Сделан обзор этапов развития экранного искусства. Очерчены специфические особенности песочной анимации, проанализированы свойства песочного шоу как

художественной екранно-зрелищной форми на примере творчества выдающихся мастеров песочной анимации.

**Ключевые слова:** екранная культура, екранное искусство, екранная зрелищная форма, мультипликация, анимация, сыпучая анимация, песочная анимация, песочное шоу.

УДК 75.047(477.75):398(=512.1)

*Н.О. Бондарчук*

## БЕЗПЕРЕРВНІСТЬ ПЕЙЗАЖНОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ КРИМСЬКИХ ТАТАР

Багато років творча діяльність кримських татар та їхня художня спадщина була несправедливо вилучена з мистецтвознавчого обігу. Натомість самотність пейзажного живопису кримських татар та безперервність його традиції протягом понад ста років виявляє актуальність щодо вивчення процесу розвитку образотворчості цього народу, зокрема у провідному для них жанрі живопису – пейзажі.

Проблемі розвитку кримськотатарської художньої творчості присвятили свої дослідження С.Червонна [1; 2], І.Заатов [3; 4], Е.Черкезова [5], М.Благовещенська [6]. Публікації дають уявлення про розвиток образотворчого мистецтва кримських татар у контексті складних суспільно-політичних умов.

Аналіз останніх досліджень показав, що пейзаж, як провідний жанр образотворчого мистецтва кримських татар, залишається маловивченою сторінкою українського мистецтвознавства.

Однією з характерних особливостей розвитку пейзажу в образотворчому мистецтві татарського населення Криму є безперервність традиції від зародження жанру у 1920-ті рр. Вона мала продовження в роки депортації (1944-1988 рр.) та після повернення татар на батьківщину наприкінці 1980-х рр. Традиція реалістичного живопису не перериває свій розвиток, незважаючи на соціальні і політичні негаразди, що випали на долю народу. Пейзаж залишається провідним жанром у станкових формах образотворчого мистецтва кримських татар. Деякі з них продовжують працювати над темою рідного пейзажу у депортації, створюють картини за уявою, пригадуючи краєвиди батьківщини. Так працювали Мемет Абселямов, Сеїтхаліл Османов. Пейзажі Криму, які С.Османов створював у 1980-1990-ті рр. за уявою та з натури, зберігають зв'язок із реалістичними принципами, викликають асоціації з творчістю куйнджістів. А в зовнішніх ефектах простежується «наліт театральності», пов'язаний «з акторською професією художника» [7; 83].

На початку 1960-х рр. у кримських татар з'являється можливість відвідувати Крим в якості гостей. У 1960 р. сюди приїздить студент Ленінградського інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І.Рєпіна Осман Чубаров. Він пише невеликі етюди у кращих традиціях надбань російського пейзажного живопису. Привертають увагу «Кримський пейзаж» (1960-ті, пр. вл.), «Етюд. Човни біля причалу» (1960, пр. вл.), «Вид на Аюдаг» (1960-ті, пр. вл.), «Човни» (1960-ті, пр. вл.).

У 1970-х рр. Кязім Емінов, випускник студії М.Самокиша та учень студії В.Яновського, створює у Криму серію пейзажів. Роботи пов'язані між собою тільки темою. Стилїстика і техніка виконання різні. В пейзажі «Старий Гурзуф» (1970, ДММУ) широка узагальнююча манера живопису поєднана з декоративними прийомами модерну. Декоративності зображенню надають силуети темно-зелених кипарисів, графічна виразність гілок дерев, темні контури обрисів каміння у кладці білої стіни на передньому плані. Незважаючи на те, що автор приділяє особливу увагу лінії, живопис не втрачає свіжості. В зображенні відчувається повітря, що стало можливим завдяки нескутому пензлю майстра.

У пейзажі «Маслини» (1970, ДММУ) ремінісценції модерну помітні сильніше. Стовбури дерев та чагарники окреслені темного кольору уривистою лінією. Помітно, що фарбу художник наносить нервово, напружено, особливо у малюнку листя дерев, крони яких сприймаються наче вирізаними на задньому плані. Простежується зв'язок із пластичними набуттями європейського мистецтва (модерну, експресіонізму), пошуками феодосійців М.Латрі та К.Богаєвського початку століття.

Інші два пейзажі «Південна розповідь» (1970, пр. вл.) і «Свіжість. Аюдаг» (1970,

ДММУ) відтворюють однаковий мотив: зображена в профіль гора Аюдаг та екзотичний сад на передньому плані. У картині «Свіжість. Аюдаг» небо написано відмінною манерою від усього зображення. Подібний рисунок хмар знаходимо в акварелях М.Волошина, І.Білібіна.

Художник обводить гору по контуру тонкою темною лінією, так само як і скелі на її тлі. Від того зображення здається вирізаним. Контуром синьої фарби митець обмальовує і темні дерева, на тлі яких розташовує жовтогарячу групу кущів. Загальною тенденцією для творчої манери автора є поєднання живописних та графічних прийомів у рамках однієї картини. Це притаманно і пейзажу «Південна розповідь».

Кязім Емінов – один із небагатьох митців довоєнного покоління, хто звертається у своїй образотворчості до надбань модерну.

До Криму у 1975 р. приїздить на навчання до Сімферопольського художнього училища Реміз Нетовкін, який вже наприкінці 1980-х рр. стає одним із провідних кримськотатарських митців.

Таким чином, Сеїтхаліл Османов, Кязім Емінов, Осман Чубаров, Амді Мустафаєв належать до тієї групи кримськотатарських художників, які народилися у Криму та отримали тут перші навички в мистецькій професії, але свій творчий шлях розпочали за межами півострова. Всі вони, крім К.Емінова, повернулися до Криму після депортації та продовжили тут художню діяльність. Їхні твори є ланками у безперервному ланцюгу традиції пейзажного живопису кримських татар, який тяжіє до реалістичності в зображенні, але і відчув на собі впливи модерну. Реалістична традиція пейзажного живопису кримських татар була закладена у 20-30-х рр. ХХ ст. Усеїном Боданинським, Абдурефі Абієвим, Абій Яр-Мухамедовим, які стояли біля джерел її формування.

Наступну групу митців складають художники, що народилися у депортації у 1940-1960-х рр. Саме вони являють головну творчу силу після повернення до Криму наприкінці 1980-х і до сьогодні. Полістилізм, що панує у ці часи на пострадянському просторі, не оминув і мистецькі пошуки кримських татар. Це вже четверте покоління професійних кримськотатарських митців, більшість з яких отримали освіту в художніх закладах азійського регіону. Всі вони були розосереджені за часів депортації. Їхні творчі манери несхожі. Але Крим об'єднує цих митців загальною національною платформою, що і зумовило специфіку розвитку кримськотатарського пейзажного живопису у пострадянський період. Цікаво відстежити змістовне наповнення, розмаїття образно-стилістичних пошуків, методів та концептуальних рішень у рамках одного жанру.

Особливу увагу привертає художник Мамут Чурлу. Його пейзажі втілюють глибокі філософські роздуми і внутрішні переживання кримськотатарського народу, якому довелося пройти через депортацію. Живопис митця вдало охарактеризувала С.Червонна. Дослідниця вважає, що «творчество художника, ведущим жанром которого является пейзаж, близко к тому направлению современного художественного авангарда, которое входит в интернациональный «соц-арт» [8; 278].

М.Чурлу послідовний у стилістиці та образно-пластичній мові своїх пейзажів. Живописом митець починає займатися з 1987 р. під час своєї першої подорожі до Криму, і вже через два роки його приймають до Спілки художників, зважаючи на неабиякий талант митця, високий творчий потенціал та оригінальність мислення. Художня діяльність М.Чурлу стає невід'ємною частиною національно-визвольного руху кримських татар у період 1980-1990-х рр.

М.Чурлу чи не найперший в історії кримського живопису, хто заговорив з глядачем мовою авангарду. На початку 1990-х рр. відголоски цього стилю можна також побачити у роботах керченського митця Є.Карциганова. Обидва розуміють авангард крізь призму світосприйняття кінця ХХ ст. М.Чурлу засоби образної мови авангарду поєднує з принципами експресіонізму, що помітно у пейзажах «Останній мінарет» (1989, вл. ав.), «Вуличка у Бахчисарай» (1989, вл. ав.), «Депортація» (1995, РКММ). Автор вдається до поєднання прийомів сезанізму і модерну («Дорога у Перевальному» (1998, вл. ав.),



«Полетимо на Аюдаг» (2001, вл. ав.). Свої пейзажі М.Чурлу наближує до знаку, вони ємні і вбирають всю глибину задуму.

Не так давно у живопису М.Чурлу з'являється тенденція зображати краєвид в інтер'єрі як фрагмент твору: його можна побачити у відкритих дверях, вікні або в картині на стіні, як, наприклад, у триптиху «Депортація» (2011, вл. ав).

Відхиляється від звичного для покоління довоєнних митців та тих, хто працював у депортації, реалістичного методу і Кязім Джемпаров. Художник не є пейзажистом; він створює картини, дії в яких розгортаються на тлі природи. В картині «На гастролі» (1995 р.) пейзаж займає значну частину полотна, а художній образ скрипаля, що ширяє в повітрі, нагадує про твори М.Шагала. Помітно, що майстер захоплений єврейською темою, притаманною багатьом його полотнам.

У картині «На гастролі» над охопленим туманами Санкт-Петербургом летить музикант. У правій руці він тримає парасольку, а в лівій – скрипку. Небо, в якому він пролітає, займає більше двох третин зображення. Єдина яскрава пляма на полотні – золотий купол Ісакієвського собору. Шпиль Адміралтейства блідніший за нього. Образ скрипаля розташований саме над ними, від того здається, що будівлі утримують його своїми невидимо продовженими шпильями. Скрипаль зображено з різних точок зору: ноги намальовані в профіль, тоді як інші частини тіла повернуті в фас. В роботі всі ознаки примітивізму, притаманні авангардному живопису ХХ ст. Саме в цьому напрямі художник знаходить своє творче обличчя.

У картині «Вавилонська вежа» (1996 р.) груда каміння утворює вежу, що нагадує про печерні міста Бахчисараю, що у природі тягнуться горизонтально, а у К.Джемпарова розташовуються ярусами, утворюючи вежу. Ми бачимо всю крихкість і нестійкість цієї природної конструкції, схожої на фантастичну архітектурну споруду. Від її підвалин і більше половини висоти займають очниці, в яких, напевно, колись були мешканці. Але всі покинули вежу, вона залишилась самотня і ось-ось завалиться. Це, можливо, є алегорія автора, що відображає становище кримськотатарського народу і його культури.

Тема шляху, очікування та повернення простежується в живопису Ірфана Нафієва. Художник працює у жанрі пейзажу та органічно уводить до картин зображення живих істот. Одинокі собаки, птах, або людина мають глибоке змістовне навантаження у його творах. Як правило, вони втілюють велику журбу. Але зображення від того не справляє гнітючого враження, навпаки в ньому завжди відчувається надія.

У картині «Повернення» (2000, РКММ) зображено старого, який через сорок років повернувся до рідного села. До чого він прийшов? Батьківська хата ось-ось завалиться. Митець майстерно вибудовує зображення будинку таким чином, що здається, мов сакля осідає сповзаючи вниз. Осінь якнайкраще відповідає стану душі людини та покоління, яке прагнуло повернутися додому, а опинилося на пустирі. Ця трагедія людської долі стала провідною темою живопису багатьох кримськотатарських митців після повернення з депортації. Реалістичність зображення переконує в правдивості моменту.

У картині «У чеканні» (1999, РКММ) на березі моря біля покинутої хати самотньо сидить пес і уважно дивиться у далечінь. Композиційним центром полотна художник робить будинок, виділяючи його тоном і кольором, тоді як зображення собаки наближене до відтінків гальки. Чайки, єдині сусіди, теж незабаром улетять, а він залишиться тут назавжди чекати своїх господарів. Самотності в сюжеті, серед іншого, надають сходи. Розташовані фронтально до глядача, вони немов запрошують пройти по кам'яній доріжці та піднятися. Рожево-блакитні та бузкові відтінки надають художньому образу відчуття замріяності, мінливості, нагадують про сни, які бачив народ у депортації.

У полотні «Раннім ранком» (1995, вл. ав.) холодний, пронизуюче-синій колорит відтворює атмосферу часу, коли виселяли татар. Про це нагадує відкрита вантажівка з людськими постатями на горизонті. Два вікна покинутої будівлі, немов очі живої істоти, жалібно дивляться на глядача. Як символ спустілої сприймається скинута завіса в одному з

вікон хати та відперті навзнік двері. І знову єдиним господарем залишається пес, який гавкає услід від'їжджаючим. Паркан, що з огорожі перетворюється у залізничні колії та шпали, виступає як емкий символ довгого тяжкого шляху депортованого народу.

Назви робіт «Повернення журавлів» (1998, вл. ав.) та «Стомлений подорожанин» (2001, вл. ав.) говорять самі за себе. У картині «Повернення журавлів» бачимо, як повертаються птахи додому, а людина залишається серед безкінечних азійських пісків.

Куди прямує персонаж картини «Стомлений подорожанин»? До Мекки чи до Криму? В розумінні багатьох кримських татар, що пережили депортацію або народилися у той період, Крим був другою Меккою. Пейзажі схожі між собою композиційною побудовою. Автор розміщує в лівому нижньому куті мандруючу людину, а на другому плані – єдиним масивом архітектурний ансамбль або природну форму – кам'яні скелі, схожі на печерні міста Бахчисараю (у «Стомленому подорожанині»).

Пейзаж не став провідним жанром у творчості Ісмєта Веліуллаєва. Художник – майстер сюжетної картини символістичного спрямування. Але в полотнах Ісмєта пейзаж виступає важливою складовою, невід'ємною від усього художнього задуму.

У картині «Місяць над Кубанню» (1985, вл. ав.) на тлі огорнутого місячним світлом нічного пейзажу наче на п'єдесталі стоять, тримаючи дитину, чоловік і жінка, а погляд їх спрямований за межі полотна. Постать чоловіка немов розчиняється у красвиді. Щось важливе там привернуло їх увагу. Обличчя здивовані, очі уважні. Жіноча постать нестійка, здається, одна мить, і вона вже за межами картинної площини. Відчуття хиткості, нестійкості викликає і зображення пейзажу. Таким чином митець виводить сюжетну лінію твору за межі картини у простір глядача, звертаючись до його уяви, доосмислення.

Площинне рішення та спосіб накладання фарбового шару горизонтальними і вертикальними протяжними рухами пензля споріднює цю та інші твори Ісмєта з гобеленом та пошуками сучасних митців. Картина монументальна за своєю суттю. А блакитно-зеленувато-жовта з домінуванням червоного кольорова гама художника – одна з особливостей його живопису.

Затишні кримські вулички – провідний мотив акварельних пейзажів Реміза Нетовкіна. Акварель у Реміза, як правило, не політизована, «не несе прямої агітації, плакатної загрузки, но в ее утонченном артистизме заключена сложная программа возрождения национального духа, нравственной чистоты, мусульманской этики» [9; 281]. С.Червонна стверджує, що в його «пейзажных мотивах нет навязчивой мусульманской атрибутики, но всегда выражена устойчивость той вековой культуры Востока, которая веками формировала архитектурный облик крымских городов и деревень» [10; 282]. Досконало володіючи технікою акварелі, митець у такий спосіб зберігає для нащадків образи старовинних кримських вуличок, особливо тих, що мають східний колорит.

Митець працює у кращих традиціях кримського акварельного живопису. Бачимо, як аля-прима він закладає головні тонально-кольорові відношення, а потім прописує тонким пензлем деталі зображення. Це надає враження примареності, відчуття мерехтіння його акварелям. Художник настільки природно уводить архітектуру в оточуюче середовище, що вона здається невід'ємною частиною усього ландшафту. Е.Черкезова помічає, що у творах Р.Нетовкіна поєднані «реальность, сказка из детства, мечта, воспоминание и сиюминутные ощущения от разрушающихся памятников архитектуры» [11]. Митець поетизує те, що назавжди йде від нас під тиском наступаючої урбанізації. Він багато уваги приділяє архітектурним деталям, які доповнюють художній образ, надаючи йому казковості, відчуття затишку старовинних вулиць. Ажурні карнизи та решітки, орнаменти – іноді головні герої у пейзажах Нетовкіна. Кладка цегельної стіни, кам'яні сходи, що руйнуються, черепичний дах або старий ліхтар – всі вони старовинні друзі художника, завдяки яким вибудовується концепція художнього образу.

До числа найталановитіших митців пейзажу, які працюють у Криму після повернення з депортації, потрібно віднести і Нурі Якубова. Випускник Московського художнього

інституту ім. В.Сурикова, він у більшості своїх полотен віддає перевагу ліричному пейзажу, дотримуючись реалістичних принципів. У картинах художник спирається на традиції кримського живопису XIX ст., як, наприклад, у пейзажі «Хвиля» (2003, вл. ав.). Також майстер звертається до творчості старих майстрів, що писали види Італії («Причал у Гурзуфі» (2003, вл. ав.), «В'їзд у Бахчисарай» (2003, вл. ав.).

Але море не стало головною темою його живопису. Е.Черкезова помічає: «Одним из излюбленных мотивов Якубова с середины 90-х годов является пейзаж с изображением двухэтажных домов с узкими улочками и цветущим розовым кустарником, с характерными уголками южного побережья Крыма» [12].

У таких мотивах, як «Трояндова алея» (1991, вл. ав.), «Трояндові сходи» (1992, вл. ав.), «Фонтан у Старому Криму» (2003, вл. ав.) митець знаходить своє творче обличчя. Художник постійно звертається до своєї пам'яті, в якій розповіді старих очевидців про той Крим, що був колись. Він поетизує усе навкруги, створюючи романтичний образ Криму. Відводить глядача від реальності не так далеко, як це робив К.Богаєвський в своїх історичних фантазмагоріях, а лише на 100-200 років назад.

Характерною рисою пейзажів Н.Якубова є те, що його алеї і вулички часто приводять нас до моря. Море ніби замикає зображення, його ледве видно, але воно – кульмінація усього. До моря ведуть усі шляхи і дороги. Переважно гладку манеру живопису майстер поєднує з технікою лесування, особливо це помітно у зображенні неба.

Важко не погодитися з Е.Черкезовою, яка зазначає: «Р.Нетовкин и Н.Якубов запечатлели в своих произведениях сказку <...> о «настоящем» Крыме с его многочисленными старыми домами, с красной черепичной крышей, узкими улочками, фонтанами и мечетями» [13].

Художньо-образне вирішення картин Алі Белялова веде його до кола сучасних митців, що віддають данину символізму. Особливо цікавими виявляються «Озенбаш» (2000, пр. вл.), «Дервіш (милостиня)» (2001, вл. ав.), «Весна» (2004, вл. ав.). «Весна» привертає увагу оригінальністю художнього задуму. Майже весь формат полотна по горизонталі займає зображення білої стіни татарської огорожі – дувалу, і лише помаранчево-охристі ворота пожвавлюють її образ. Стіна контрастно виокремлюється на тлі синього неба. Бузковий кущ – єдина «жива істота» у картині, яка зростає на подвір'ї і жадібно виглядає на вулицю. У цьому відчутна аналогія зі становищем жінки у мусульманському світі. Автор і раніше підіймав це питання у картині «Дервіш (милостиня)». Композиційний центр пейзажу «Весна» – тінь від мінарету на білій стіні. Сам мінарет, як символ відродження кримськотатарської культури, відсутній, є лише його проекція. А може це тінь загиблого мінарету, який залишився існувати у спогадах і народній уяві?

У картині «Дервіш» пейзажу відведено окреме місце і значну роль у системі художнього образу. Він об'єднує об'єкти з різним символічним навантаженням. У картині показано дервіша, який отримує милостиню з рук молодої мусульманки. Але гроші падають мимо, бо він здивився на чудові лілії, що приречені зростати у тіні мушарабі, власне, як і ця жінка. Таким чином проводиться аналогія між мусульманськими жінками і цими квітами, що розквітають у тіні мушарабі, за завісою якого сховано таємниці внутрішньогаремного життя. Зображення побудоване на контрастному співставленні темного мушарабі зі світлою татарською вулицею. Автор викривляє перспективу вулиці, від чого вона здається довшою, і довшим стає шлях дервіша. Над вулицею, у високому небі, бачимо зображення мінарету, але не існуючого, а утвореного малюнком хмар. Білою плямою у блакитному небі над довгою глухою вулицею він сприймається як добра надія на культурне відродження. Складне змістовне навантаження автор виразив, не вдаючись до оповіді, ілюстративності, а лаконічно вибудовуючи зміст засобами символізму.

У ліричній картині «Озенбаш» (2000, пр. вл.) поєднуються жанри портрета і пейзажу. Пейзаж виступає фоном, декорацією, на тлі якої розміщена крупномаштабна постать дівчини. Твір тяжіє до монументальності. Кольорова гама полотна вирішена на взаємних

доповненнях зелені далечини і яскравої рожевої сукні дівчини. Манера живопису Алі Белялова перегукується з творами художника, що входив до другої плеяди довоєнного покоління – Тохтара Афтузова.

На межі ХХ-ХХІ ст. у народній традиції працюють Алі Бекіров, Асан Бараш (Сейдаметов). «Бельбецька долина» (2003, вл. ав.) А.Бараша образно-пластичною будовою апелює до пейзажів феодосійського живописця С.Мамчича: пригадуються його «виноградники» 1960-х рр. Привертають увагу картини «Місячна ніч у Байдарах» (1998 р.) А.Бекірова, «Продавець кавунів» (2003, вл. ав.) і «Вівці, що пасуться» (2003, пр. вл.) А.Бараша (Сейдаметова).

На сьогодні вже чітко визначилася безперервність пейзажної традиції у живопису кримських татар. Пейзаж залишається провідним жанром кримськотатарського образотворчого мистецтва до депортації, в період депортації і після неї. Пануючим методом залишався реалізм. Але після повернення татар до Криму розпочинається новий етап розвитку пейзажного живопису, характерною особливістю якого є полістилізм. Як зазначив І.Заатов: «Кінець ХХ ст. у творчості кримськотатарських художників ознаменував себе розмаїтістю образотворчих жанрів і течій, відродженням класичних напрямків: символізму, експресіонізму, сюрреалізму тощо» [14].

Пейзажні твори тепер пройняті задумливим смутком, в них простежується гостра переоцінка цінностей у порівнянні із споглядальним характером творів довоєнних часів. Впливи модерну, помітні в роботах, створених ще за часів до депортації, залишаються і до сьогодні. Повертаючись до Криму наприкінці 1980-х рр., кримськотатарські митці цілеспрямовано починають розробляти національну тематику. Художники підіймають питання соціального характеру, етнічної дискримінації у формі алегорій і символів. Характерною стає тема шляху. В пейзажному живопису вона набуває символістичного звучання як дорога в Мекку, в депортацію або пошук шляху повернення. Усе більше в орбіту кримськотатарського пейзажу входять традиції народного малярства.

Але більшість пейзажів кримських татар періоду після депортації мають все ж таки ліричний характер і виконані у реалістичній манері. Надання переваги реалістичному підходу пов'язано з тим, що, повернувшись до Криму, митці прагнули зобразити рідний край найправдивіше. Вони малювали його у депортації за спогадами і уявою, він з'являвся їм у сновидіннях. І нарешті митці отримали можливість писати з натури і використовувати цю можливість.

Рівень майстерності художників, що працюють після депортації, надто строкатий через відсутність можливості навчання у художніх закладах. Але сьогодні представники середнього покоління (Н.Якубов, А.Белялов, Р.Нетовкін) отримали художню освіту у визнаних мистецьких закладах Росії та України, що виокремлює їх міцною професійною школою.

Таким чином, традиція пейзажного живопису кримських татар, що формується на початку ХХ ст., сприйняла та опрацювала, виходячи зі своїх національних особливостей, кращі надбання російської реалістичної школи і європейського мистецтва, була примножена наступними поколіннями за часів депортації і після неї. Тематика ліричного пейзажу поступово розширюється, залучаючи до себе нові теми, пов'язані з національною трагедією. Після повернення до Криму, пейзажі митців набувають виразного національного характеру, колориту. З'являється прагнення до ствердження у пейзажі національної самобутності народу, його цілісності.

Образотворче мистецтво кримських татар після повернення з депортації розвивалося за програмою, скоординованою національно-визвольним рухом, до якого входила більшість представників художньої інтелігенції. Пейзажі М.Чурлу і С.Османова були закуплені міжнародними організаціями. Музей у Бостоні (США) замовляє С.Османову серію робіт, присвячених 50-річчю депортації кримськотатарського народу. Пейзажі М.Чурлу закуповує Асоціація ПАП (Перебудова-арт-продакшн) у Парижі.

Політична і соціальна перебудова скинула пута соціалістичного реалізму та позначилась активними пошуками художньої виразності, нової образності. Це зумовило звернення до досвіду довоєнних митців, до нових експериментів з техніками, методами, засобами. Так, М.Чурлу стає одним із перших кримських митців, який звертається до художньої мови авангарду та стверджує її у своїх пейзажах, у той час як все більше набуває розквіту реалістичний ліричний пейзаж з романтичним офарбленням.

#### Джерельні приписи

1. Червонная С.М. Искусство татарского Крыма: Монография / С.М. Червонная. – М., 1995. – 320 с., ил.
2. Крымскотатарское национальное движение. Том I. История. Проблемы. Перспективы / Ред. М.Н. Губогло, С.М. Червонная. – М.: ЦИМО, 1992. – 320 с.
3. Заатов І. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст.: Генеза, еволюція, сучасний стан / І.Заатов. – Сімферополь: Доля, 2002. – 279 с.
4. Кримськотатарські художники. Кінець ХІХ – початок ХХІ ст. Живопис, графіка, скульптура / Автор-уклад. І.Заатов. – Сімферополь: КРП «Вид-во Кримнавчпеддержвидав», 2008. – 208 с., іл.
5. Черкезова Е.Я. В пошуках загубленої гармонії: Зб. статей / Е.Я. Черкезова. – Сімферополь: Тарпан, 2009. – 208 с., іл.
6. Благовещенская М.И. Крымский пейзаж на полотнах крымскотатарских художников // Мат. искусствовед. конф. «Крымский пейзаж в изобразительном искусстве ХVIII – начала ХХІ вв.» / М.И. Благовещенская. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2009. – С. 50-60.
7. Заатов І. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст.: Генеза, еволюція, сучасний стан / І.Заатов. – Сімферополь: Доля, 2002, іл.
8. Крымскотатарское национальное движение. Том I. История. Проблемы. Перспективы / Ред. М.Н. Губогло, С.М. Червонная. – М.: ЦИМО, 1992.
9. Там само.
10. Там само.
11. Выставка крымскотатарских художников Р.Нетовкина и Н.Якубова «Крым уходящий». – Симферополь, 2003.
12. Там само.
13. Там само.
14. Кримськотатарські художники. Кінець ХІХ – початок ХХІ століття. Живопис, графіка, скульптура / Автор-укладач І.Заатов. – Сімферополь, 2002.

#### Прийняті скорочення

ДММУ – Державний музей мистецтв Узбекистану.

РКММ – Республіканський кримськотатарський музей мистецтв.

#### Резюме

Розглядаються особливості розвитку пейзажного живопису кримських татар після депортації. Увагу акцентовано на безперервності пейзажної традиції від її витоків в мистецтві цього народу і до сьогодні.

**Ключові слова:** кримськотатарські митці, безперервність традиції, пейзаж, полістилізм.

#### Summary

##### **Continuity of the landscape tradition in creation of Crimean Tatars**

The features of development of the landscape painting of Crimean Tatars after deportation are examined in the article. The attention is accented on continuity of the landscape tradition from its origin in the art of this people and to today.

**Key words:** Crimean Tatar artists, continuity of the tradition, landscape, a lot of styles.

### Аннотація

Рассматриваются особенности развития пейзажной живописи крымских татар после депортации. Акцентируется внимание на непрерывности пейзажной традиции от ее возникновения в искусстве этого народа и до сегодня.

**Ключевые слова:** крымскотатарские художники, непрерывность традиции, пейзаж, полистилизм.

УДК 75(477.54)

*А.В. Кривенцова*

## ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В ЖИВОПИСНИХ АВТОПОРТРЕТАХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКОВА

Враховуючи резонансну творчу активність і бурхливу культурну діяльність харківського художнього кола, можна констатувати необхідність адекватного висвітлення та глибокої аналітичної розробки цього питання. Підвищений інтерес до проблематики індивідуалізації обумовлює актуалізацію дослідження такого мистецького явища, як автопортрет. Попередній огляд та аналіз дослідження сучасного живопису показав, що, незважаючи на зацікавленість критики і велику кількість публікацій, відсутній достатній рівень теоретизації і професійний мистецтвознавчий аналіз зазначених художніх явищ сучасного Харкова. Необхідність розробки цього питання та його ґрунтового вивчення обумовлює актуальність теми.

*Мета:* виявити особливості авторської ідентифікації в творах сучасного живопису Харкова.

Питання самоідентифікації міцно увійшло у науковий обіг як західного дослідницького кола, так і вітчизняної теоретичної думки. Розглянемо розмаїття теоретичного осмислення цього питання.

З.Фрейд – психіатр, теоретик і практик психоаналізу, бачив процес самоідентифікації як акт самоототожнення одного індивіда з іншим: «Самоідентифікація – не просто наслідування, але привласнення, засноване на єдності походження: воно висловлює збіжність явищ, їх спільність на рівні несвідомого» [12]. Ідентифікація у Фрейда залишається переважно несвідомим процесом, тоді як у К.Г.Юнга вона з'являється, не збігаючись із процесом індивідуалізації, коли особистість прагне отримати власну самість. Його несвідоме є культурним, а не біологічним. Юнг вводить поняття архетипу, як символу несвідомого. Проблема самоідентифікації, як вона трактована Юнгом, пов'язана з прагненням встановлення контакту свідомості і розуму людини з початковими пластами архетипної психічної енергії, тобто прагнення «фрагментарної» людини справжнього з'єднатися з «цілісною» людиною минулого [15; 217].

Девід Клішінгер у статті «Референт» [9] визначає зіставлення між референтом та його ідентичністю. Постмодерністська теорія спростовує уявну природність референта і демонструє, що якості, характеристики, цінності чи значення конкретного референта не є універсальними. Проблема репрезентації в контексті мистецтва постмодернізму присвячує своє дослідження П.Кенінг [8].

Проблему ставлення автора до створеного ним герою ставить М.Бахтін у відомій праці «Естетика словесної творчості» [2]. У визначенні характеру їх «стосунків» через поняття тотожності автора з героєм його твору дослідник підходить до питання автопортретного твору. Також це питання розглядалося М.Євреїновим [4] і Ю.Лотманом [10].

На теренах вітчизняної науки, в колі соціально-філософської думки України, ця проблема залишається практично не розробленою. Однак, звертає на себе увагу ґрунтовна робота харківської дослідниці Т.Воропай, а саме її монографія 1999 року за назвою «У пошуках себе: ідентичність і дискурс» [7]. Дослідниця розглядає етимологію поняття ідентичності, аналізує погляди на проблему західної філософської думки. Воропай, поряд із традиційними різновидами поняття ідентичності, такими як особиста, соціальна і національна, відрізняє культурну ідентичність. Детальне розкриття поняття культурної ідентичності наближає її дискурс до проблематики цієї статті – самоідентифікації автора в рамках художньої діяльності. Ближче до цієї проблеми дослідниця підходить у розділі 4 «Ідентичність і дискурс. Проблема автора» [7], де розкриває постмодерністську концепцію

«смерті автора». Автор висловлює думку, що питання авторської ідентифікації досить гостро постає завдяки художнім жестам постмодерністського середовища: «в художній культурі постмодернізму розрив ідентифікації Я-суб'єкта став не тільки улюбленим естетичним прийомом, а й своєрідним автотематизмом» [7; 278].

Теоретичну базу портретного мистецтва знаходимо розробленою в працях Л.Зінгера, поряд із класичною історією цього жанру [5; 6]. Питання методології портрета розглядає доктор мистецтвознавства А.Шило. Мистецтвознавець і художник, він представляє автопортрет, як дефініцію в контексті канонічної і неканонічної художніх систем [13; 14]. Проблему авторської ідентифікації автор розглядає у контексті поняття «маски», яку він визначає як особливу текстову дійсність, створювану зіставленням вербальних і іконічних знакових систем. «Маска» – специфічне явище культури, що втілює в художній формі самообраз творчо активної особистості. Автор виділяє три головні позиції, на яких базується автопортрет, – «автор», «герой» і «глядач». У автопортретному творі, як стверджує дослідник, вони поєднані і ототоженні з одною персоною – носієм самообраза [13; 140]. Проблематиці канонічності самозображення автора в образотворчому мистецтві присвятила свою статтю М.Панова [11].

Проблема автопортрета складна і суперечлива, – виробити кінцеву думку про це явище не можливо як для цікавого глядача, так і для зрілого професіонала. Хоча цей жанр може багато про що розповісти. Автопортрет є особливим різновидом портретного жанру. Глибоке значення зазначеного жанру в творчості будь-якого художника складно переоцінити. Особливістю цього мистецького феномена є передбачувана оцінка власної індивідуальності, у ньому декларуються творчі принципи, виражається самосвідомість автора, творча особистість співвідноситься з долею покоління.

Специфікою автопортрета, що виділяє його з власне портретного жанру, є рефлексія, звернення автора до самого себе, до власної особистості, до свого внутрішнього стану, духовного світу [1]. Соціальний аспект виявляється в цьому жанрі через вираження взаємин людини і суспільства. У зв'язку з цим, феномен автопортрета можна осмислити як образотворчу форму самосвідомості особистості художника, що репрезентує його епоху.

Повний контрастів і зближень ансамбль автопортретних зображень у живописному мистецтві розкриває специфіку художніх процесів Харкова останніх десятиріч через призму проблематики авторської ідентифікації. Аналітичне осягнення автопортрету може надати допомогу в усвідомленні внутрішньої суперечливості творчості того чи іншого художника, в осягненні справжнього ставлення автора до часу і життя, в розумінні антагонізму між соціальним буттям та індивідуальними устремліннями творчої особистості.

Існують дві концепції подання власного образу в автопортреті, різні як за смисловим наповненням, так і за формою реалізації образу. Перший є репрезентативним, його можна назвати «професійним», де образ має очевидну соціальну спрямованість, тому що є самопредставлення художника, що вказує на його діяльність. Другий – більш особистісний, інтимний, коли художник зображений не стільки в процесі творчості, скільки як людина, яка сама себе розглядає, наче в дзеркалі, і тоді образ прагне до більшого психологізму і нерідко має символічні і моральні конотації [3].

Різні в настрої та мотивах, техніці виконання і стилістиці, наповненні і формі, розглянуті твори об'єднані однією темою – темою автопортрета.

Яскравий, виразний образ створений О.Проніним. Автор представив свій пошийний портрет, де обличчя зображене в три чверті на нейтральному тлі. Композиційно портрет крупноформатний. Манеру художника можна назвати етюдною, підвищений образ створюється завдяки майстерному володінню світлотіні та свіжим колористичним рішенням.

Живописні твори Катерини Волик, Неллі Трубнікової, Марини Кондуровой, Євгенія Єгорова, акварель Галини Тищенко також об'єднує імперсціоністична манера, а також їх деяка ескізність.

Відгуки романтизму звучать у полотнах Василя Ганоцького, Миколи Клягина, Артема



Рогового. Автопортрет В.Ганоцького являє образ автора на темному тлі, в три чверті покійно. Поворот голови, а також контрастна гра тіней створюють драматичній настрій. Образ доповнює капелюх, що є іконографічним атрибутом зображення художника. А.Роговий зображає себе в контексті професійної діяльності, поясного портреті, виконаному в академічній манері; він констатує свій образ художника. У репрезентативному ключі оповідають про автора портрети В.Носенкова і О.Станичного. Настільки різні за настроєм, вони вказують на покликання митця як основу самовизначення. Доповнює галерею живописних творів, де автор представляє себе в образі митця, авторська лялька О.Хавінсон – «Художниця».

Розглянемо лірично-символічний напрям у розвитку автопортретного живопису в мистецтві Харкова. Віктор Гонтаров, талановитий педагог, початківець певної традиції в монументальному харківському живопису. Створює низку автопортретних образів. Образ художника у власному баченні набуває трансформації від психологічного портрету, де в станковому полотні втілені художні принципи монументальної картини, до низки глибоко ліричних образів. Створюючи сторінки свого життя, автор включає власну фігуру в сцени минулого, наповнюючи згадки містичним змістом. Особливої уваги заслуговують його алюзії на власну постать при зображенні циклу, присвяченому М.Гоголю.

Автопортрет із серії «Життя» Л.Пономарьова наповнений глибоким ліризмом. Авторська відвертість прочитуються в лінії символічних акцентів, якими наповнений цей камерний твір. В.Куліков, відомий майстер портрету, маскує власну постать у загадковому образі портрету «Чоловік у білому капелюсі». І.Калюжна вибирає традиційний для автопортрета сюжет і розкриває образ художниці, вписуючи власний портрет в детально продумане, інформативно-предметне середовище в творі з символічною назвою «Дзеркало».

Автопортрет В.Терлигі у своєму змістовному посиленні використовує пряму символіку, втілюючи алегоричність в жест. Гучне затвердження авторської ідентифікації графічної роботи В.Телетьєн «Може бути я» реалізується через ототожнення себе з міфічною істотою. Образний лад і стилістика автопортрета відсилає до славетних українських народних наративів. Роботи цих художниць у деякій мірі об'єднує спільний для їх сюжету вплив психоаналітичних концепцій.

Полотно О.Будника містифікує фігуру художника, коли портретне зображення розчиняється у візуальній структурі полотна, подібно до того, як тіло деміурга розпадається на першоелементи в акті творіння. Знакова система його творів представляє яйце, як символ народження, птицю, як символ духу і знак відродження і створює його відокремлений міфологічний світ.

Чотири автопортрети різних років, створення відомої харківської художниці М.Безнощенко-Лучковський, демонструють трансформацію самосприйняття художниці. Різниця самовідчуття автора розкривається в чотирьох гранях створених образів – від епатажного до ліричного, від експресивного до романтичного. Різняться і техніка живописних полотен – вплив авангарду та імпресіонізму, відгомони модерну – при такій широкій гамі стилістичних засобів, всі твори, однак, несуть у собі впізнавану авторську манеру.

Важливий внесок у вивчення живописних робіт художників Харкова 1980-х років, їх систематизацію, зробили дослідники харківського мистецтвознавчого кола, праця яких сприяла самоусвідомленню групи харківських художників, як школи. Мистецтвознавчий аналіз харківських дослідників певну увагу приділяє вирішенню творчої концепції автопортрета в живопису 1980-1990-х років.

У сучасному живописі Харкова автопортрет посідає визначне місце. Створена типологія відображає особливості реалізації авторської ідентифікації і дозволяє виявити основні напрями розвитку цього жанру в сучасному мистецтві. В ході дослідження виявлено, що вирішення проблеми самоідентифікації відбувається шляхом індивідуалізації і типізації образу.

### Джерельні приписи

1. Андронникова М. Об искусстве портрета / М.Андронникова. – М.: Искусство, 1975. – 326 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Беляев Н.И. Образ человека в изобразительном искусстве: индивидуальное и типичное / Н.И. Беляев // Оренбургский гос. ун-т. Вестник ОГУ. – 2007. – № 7. – С. 175-179.
4. Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве) / Н.Н. Евреинов // Оригинал о портретистах / Сост., подготовка текста и коммент. Т.С. Джуровой, А.Ю. Зубкова, В.И. Максимова. – М.: Совпадение, 2005. – 399 с.
5. Зингер Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л.С. Зингер. – М.: Сов. художник, 1969. – 463 с.
6. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. – М.: Изобр. искусство, 1986. – 323 с.
7. Воропай Т. В поисках себя: идентичность и дискурс / Т.Воропай. – Х.: Харьков. гос. ун-т, 1999. – 418 с.
8. Кенінг П. Репрезентація / П.Кенінг // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. – К., 2003. – С. 358-361.
9. Клішінгер Д. Референт / Д.Клішінгер // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. – К., 2003. – С. 361.
10. Лотман Ю.М. Портрет // Ю.М. Лотман. Статті по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 349-375.
11. Панова М. В. Проблема канонического самоизображения автора / М.В. Панова // Культура и философия XX столетия / Мат. IV Харьковских междунар. Сквородиновских чтений. – Х.: Основа, 1997. – С. 388-390.
12. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / З.Фрейд. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
13. Шило А.В. «Автор» и «герой» в портрете и пейзаже / А.В. Шило // VII междунар. Бахтинская конф. – М.: МАПУ, 1995. – Т. 1. – С. 185-192.
14. Шило А.В. К методологии портрета: «маска» в канонической и неканонической художественных системах. Очерки / А.В. Шило, М.В. Панова. – Х.: Новое слово, 2007. – 392 с.: 72 с.
15. Юнг К.Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее / Сост. К.Г. Юнг и др. – М.: Мартис, 1995. – 320 с.

### Резюме

Стаття присвячена автопортретному жанру в живописних творах харківських художників 1980-2000-х. Тема створення художником власного образу в портреті розкривається через проблематику авторської ідентифікації.

**Ключові слова:** автопортрет, самоідентифікація, ідентичність, репрезентація, автобіографічність, індивідуалізація, типізація, гендерна проблематика.

### Summary

#### **The problem of identifying the author's self-portraits in modern art paintings Kharkov**

The article is devoted to the genre of self-portrait paintings by artists of Kharkov 1980-2000-s. Topic of the creation by the artist's own image in the portrait of the author's perspective is revealed through identification. As a result of an analytical understanding of artistic backgrounds, as well as semantically, self-portrait works of Kharkov artists, has been allocated several areas of implementation of the author's representation.

**Key words:** self-portrait, self-identification, identity, representation, autobiographical character, individualization, typification, gender problematic.

### Анотація

Стаття посвящена автопортретному жанру в живописних произведениях харьковских художников 1980-2000-х. Тема создания художником собственного образа в портрете раскрывается через проблематику авторской идентификации.

**Ключевые слова:** автопортрет, самоидентификация, идентичность, репрезентация, автобиографичность, индивидуализация, типизация, гендерная проблематика.

УДК 747:728.5

Д.Є. Рудик

## ВИЯВ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ УКРАЇНИ

Етнічна культура є одним з елементів консолідації української нації, принаймні так вважають деякі фахівці. Це є й великим скарбом у часи тотальної глобалізації, адже надає країні можливість стати туристичним і культурним центром. Останнім часом набуває більшої популярності таке явище чи стилістичний напрям, як «етнодизайн». Мистецтвознавці і дизайнери погоджуються, що термін і явище існують, але досі немає фундаментальних праць стосовно цієї мистецтвознавчої проблеми.

У фахових наукових збірниках з архітектури і мистецтвознавства останнім часом з'являються статті, де розглядаються ті чи інші аспекти етнодизайну, більшість з яких мають описовий або дискусійний характер. До них можна віднести й ті, що були опубліковані в Віснику ХДАДМ і деяких інших фахових виданнях: стаття Борисової С. «Етнодизайн як явище сучасної культури», Олійник О. і Чупринської Л. «Африканський стиль у дизайні інтер'єру», Подлевських М. «Влияние восточных культурных традиций на формирование этнической стилистики в интерьере (на примере ресторанов национальной кухни)» [1-3].

До більш фундаментальних робіт належить книга Пола Олівера «Built to Meet Needs», в якій висвітлюється питання «вернакулярної архітектури», дається тлумачення терміну, характерні риси і особливості функціонування вернакуляру [4-5]. Важливими є роботи Л.Гумільова, що розкривають поняття етносу, особливості його розвитку і формування [6].

*Мета статті* – розкрити деякі аспекти вияву етнічної культури в дизайні готельних комплексів України.

Україна – досить молода держава, де ще не сформовано сильну національну ідею. Часто можна почути про українську культуру, український дизайн, український народ. З одного боку, це спроба об'єднати багатоетнічне суспільство, а з іншого – все це сприяє глобалізаційним процесам і втраті унікальності та автентичності, адже етнічна культура гуцулів, наприклад, зовсім не схожа за стилістикою на культуру Слобожанщини. Їх змішення і розуміння етностилію як атрибута певної національної культури [7] сприяє втраті традицій і духовної культури певних етносів, змінюючи і змішуючи споконвічне сакральне значення символів, що може різнитися для різних вернакулярних культур. Але питання етнічної культури в Україні є складним, адже багато втрачено у ХХ столітті під час війн і революції. Якщо ж казати про засоби вияву етнічної культури в сучасному дизайні готельних комплексів, то можна виявити 3 напрями або принципи створення художнього образу в етнодизайні:

– засіб реконструкції, де може бути реконструйовано історичне середовище за описами, схемами і кресленнями або реконструйовано старовинний зразок вернакулярної архітектури з наданням йому, наприклад, нових функцій;

– засіб декорування (декораторський принцип), де об'єкти декоруються різноманітними автентичними предметами народного побуту, розписами, тощо;

– засіб стилізації, де мотиви етнічного аналізуються і інтерпретуються у новому сучасному розумінні.

Термін «реконструкція» має два тлумачення:

1. Докорінна перебудова будь-чого із метою поліпшення, удосконалення, впорядкування.

2. Відтворення, відновлення будь-чого за рештками, описами, що збереглися [8].

Реконструкція, безсумнівно, важлива в умовах збереження пам'яток архітектури та культурної спадщини народу. В нашій країні залишилось не багато споруджень української

народної архітектури, що вціліли після двох війн, зміни цінностей, соціального і культурного життя і з часом втрачають своє первинне призначення і руйнуються.

Слід зауважити, що реконструкція може бути двох напрямів. По-перше, можемо реконструювати пам'ятку народної архітектури, хату або господарське приміщення, наприклад, у щось сучасне, якщо вони втратили свою функцію – докорінна перебудова. У контексті етнічних тенденцій в дизайні готельних комплексів це може бути приміщення ресторану чи готельний номер, чи будь-яка інша частина готелю. Таким чином беремо автентичний зразок духовно-матеріальної культури етносу і додаємо сучасні деталі. Це є найбільш цікавий засіб в умовах руйнування пам'ятника архітектури.

Інший засіб, відтворення за описами, теж відіграє важливу роль у створенні образу етнічної архітектури. Не всі пам'ятки та зразки матеріальної культури етносу дійшли до наших часів. Інколи єдине, що можемо, – подивитися старовинні малюнки, почитати описи та відтворити за ними історію, найчастіше з сучасних матеріалів. Але засіб реконструкції є вдалим методом втілення художнього образу «етностилу».

Слід зазначити, що цей принцип вияву етнічної культури в дизайні готельних комплексів в Україні майже відсутній. Адже, по-перше, небагато таких об'єктів залишилось, й, по-друге, реконструкція пам'ятника культури потребує багато інвестицій, які можуть не окупитися в умовах нерозвиненості міжнародного туризму.

Тож можемо звернутися до закордонного досвіду і стверджувати, що для реконструкції готельного комплексу (на прикладі готелю Монсіньор делла Каза, розташованого в Тоскані, Італія і є реконструйованою середньовічною фермою) характерно:

- підкреслення автентичних деталей архітектури, що збереглися;
- використання природних матеріалів, таких як каміння, цегла, кераміка, дерево, лоза, тканина з натуральних волокон;
- побудова кольорової гами на основі природних земляних кольорів;
- використання інших принципів і засобів створення художнього образу в етностилі у якості допоміжних, таких як, декораторський принцип і стилізація.

Сподіватимемося, що колись в Україні з'являться об'єкти, художній образ яких буде побудований за принципом реконструкції.

Принцип декорування. Декор (фр. – прикрашаю) – система прикрас споруди, фасаду, інтер'єру або виробу. Декорувати – прикрашати, надавати красивого привабливого вигляду, художньо оформляти [9].

Із тлумачення терміну виходить, що декорування не пов'язане зі зміною чи осмисленням формоутворюючих факторів середовища, елементів архітектури або дизайну. Декорування важливе для надання інтер'єру деталей і композиційних акцентів, особливо в етнічному інтер'єрі. Навіть характерний мінімалістичний японський дизайн не обходиться без декорування, адже в ньому присутні елементи, наприклад, природи – гілка, камінець, що дозволяють роздивлятися дрібні деталі й великі площини, підкреслюючи масштаб. Декорування є одним з найпростіших засобів вияву етнічної культури в дизайні інтер'єрів, адже не потребує ретельної обробки мотивів вернакуляру.

Типовим для інтер'єрів ресторанів в етностилі є один з залів ресторану «Панська хата», що є складовою готельно-ресторанного комплексу «Козацький стан». Стіни і стеля побілені, на стелі бачимо дерев'яні балки, на стінах полиці-мисники, де експонуються різноманітні предмети народного побуту (нечисленні і, на жаль, не автентичні) і декоративні фігурки-світильники. Одна зі стін оздоблена декоративною піччю-мазанкою, що можна побачити в багатьох українських ресторанах, побудованих в етностилі.

Інша стіна оздоблена декоративним дерев'яним віконцем, що за формою нагадує типове для української хати-мазанки вікно. Приміщення ресторану оздоблені дерев'яними меблями, що також є типовим для закладів такого типу, але стилістично і за формоутворенням меблі не мають жодного відношення до української народної матеріальної культури. Слід зазначити, що не завжди ретельно підбирають елементи експозиції, таким

чином етнічні культури можуть змішуватися, що є великою проблемою в Україні.

Стилізація є важливим засобом вираження художнього образу в «етностилі». Від франц. *stylisation*, от *style* – стиль, – навмисна імітація формальних ознак і образної системи того чи іншого стилю в новому, незвичному для нього художньому контексті [8]. Тим часом слід розрізняти стилізацію від етнодизайну, так само як стилізацію від еkleктизму, традиціоналізму чи сприйняття художнього спадку як загальної норми. Поняття стилізації пов'язано з інтерпретацією, що є творчим виконанням архітектурного або дизайнерського твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні його виконавцем.

Процедура інтерпретації включає висування та верифікацію гіпотез за значеннями висловлювання чи тексту в цілому. Ніцше, розглядаючи пізнання як жагу до влади, виходить із того, що наші потреби застосовують логіку, тлумачать світ за допомогою «схематизування з метою взаємного розуміння» і це дозволяє зробити його доступним до формулювання та обчислення. У будь якій інтерпретації розуміння припускає пояснення в тій мірі, у якій пояснення розвиває розуміння [10]. Канони інтерпретації: принцип автономії об'єкта, його відтворення у цілосності внутрішніх зв'язків і в контексті інтелектуального «обрію» інтерпретатора [10].

У пошуках «інтерпретативної теорії культури» К.Гірц вважає, що аналізувати культуру повинна не експериментальна наука, що займається виявом законів, а інтерпретативна теорія, що займається пошуками значень [10].

Одна з причин появи інтерпретації – примирити стародавні тексти з «сучасними» вимогами. Таким чином інтерпретація стає як радикальна стратегія збереження старого цінного тексту, прагнення надбудувати над буквальним текстом шанобливого алегоричного. Сучасний стиль інтерпретації – розкрити те, що «за» текстом, знайти істинний підтекст. Те саме можна сказати і про інтерпретацію в дизайні.

Стилізація є найцікавішим та найрізноманітнішим з усіх засобів вияву етнотенденцій в образному рішенні сучасних готельних комплексів.

Найбільш типова стилізація українського народного житла в інтер'єрах ресторану «Панська хата». Тут бачимо білу піч-мазанку, декоровану дерев'яними елементами, квітковим розписом у стилі М.Приймаченко і рушниками. Барна стійка оздоблена білою штукатуркою, що нагадує білу глину, якою зазвичай мазали стіни хати. Підлога з природного каменю, за кольором близьким до кольору глини, якою оздоблювали підлогу. Очевидне змішання елементів внутрішнього і зовнішнього простору житлової архітектури і дизайну: плетіння, що виконує функцію зонування простору ресторану і має додавати йому затишності, є типовим елементом зовнішнього середовища, що більш належить до ландшафтного дизайну, ніж до дизайну інтер'єрів; по-друге, плетіння декоровано рушниками, що є елементом внутрішнього оздоблення житла і соняшниками. Стеля ресторану оздоблена солом'яною. На стінах бачимо розпис, що зображає каміння, не характерне для українського житлового будівництва. Із вдалих елементів дизайну слід відзначити розпис, що зображає козака на відпочинку і є елементом, що пов'язує інтер'єри ресторану «Панська хата» з назвою готельного комплексу «Козацький стан», складовою якого є ресторани.

Засіб стилізації є важливим у створенні художнього образу в етнодизайні, особливо в сучасних дизайнерських інтер'єрах. Він базується на інтерпретації елементів вернакуляру, таких як дерев'яні конструкції, особливості планування, оздоблення народного житла. Характерним є використання традиційних для даної місцевості матеріалів. Важливу роль у створенні художнього образу відіграє кольорове рішення, що актуально також і для етнодизайну. Слід зазначити, що художній образ в етностилі неможливо створити за допомогою лише одного засобу стилізації чи будь-якого іншого, адже для надання приміщенням масштабності й автентичності найчастіше необхідний допоміжний засіб, як, наприклад, декораторський.

Особливості українського етностилу. Українська нація не моноетнічна. Історично

територію сучасної держави населяли багато племінних народів. Стилістично до наших часів виділяються 19 типологічних зон, що поділяються на 5 груп: північноукраїнську, західноукраїнську, центральноукраїнську правобережну степову, центральноукраїнську лівобережну степову і південноукраїнську групи. Кожна з них має свої впізнаванні стилістичні особливості, що складають єдиний гармонійний образ. На жаль, цьому факту часто не надають уваги, чи то за браком часу, чи то за браком інформації, грошей, бажання тощо. Але на даний час більшість об'єктів так званого етнодизайну в Україні змішують у своєму образному рішенні поняття етносу і нації, що призводить до втрати сакрального змісту символіки народу і не сприяє об'єднанню народу.

У Західній Європі найчастіше в етнодизайні використовуються вернакулярні стилістичні мотиви, що за ознакою не мають нічого спільного з національним. Таким чином з'являється цілісний гармоній художній образ в етностилі, пов'язаний з певною територією і етносом. Так, наприклад, виконаний дизайн готельного комплексу «Der Bar» в Тіролі, Австрія і «Monsignor della Casa» в Тоскані, Італія. Утім, зазначимо, що історично в Західній Європі етнічні культурні традиції і зразки матеріальної культури збереглися краще, ніж в Україні.

Наголосимо на відсутності в дизайні більшості готельних комплексів України єдиного стилістичного рішення. Візьмемо для зразку готельно-ресторанний комплекс «Козацький стан», що у Києві. На території комплексу 5 ресторанів і барів, сезонний майданчик, головна будівля, де знаходяться готельні номери і адміністрація, гостьові будиночки і конференц-центр. Усі об'єкти в дизайнерському рішенні тематично об'єднанні темою козацтва, але лише тематично. Стилістично кожний елемент комплексу існує сам по собі – немає ні єдиного кольорового рішення, що є одним із найбільш поширених прийомів, ні єдиного принципу формоутворення. Таким чином, готельно-ресторанний комплекс вбачається як певна кількість різних елементів, об'єднаних синтетично під однією назвою.

Загалом для українського етнодизайну в готельних комплексах характерно:

- відсутність єдиного стилістичного рішення, що призводить до роздробленості комплексу, ускладнення його сприйняття і впізнавання;
- змішення понять національного, етнічного і вернакулярного, необґрунтоване змінення функцій окремих типових елементів народної матеріальної культури і архітектури;
- переважання декораторського принципу у дизайнерському рішенні інтер'єрів, екстер'єрів і ландшафтного середовища;
- використання земляної кольорової гами з білим кольором тла, що найчастіше відносить відвідувача до «національного» символу України – хати-мазанки;
- використання дерев'яних конструкцій, особливо дерев'яних зрубів, що є типовим будівельним матеріалом для карпатського і поліського регіонів;
- відсутність стилістичного рішення, що відповідало б етнічному художньо-образному рішенню, у приміщеннях готельних номерів;
- найбільш якісний і цікавий дизайн в етностилі розробляється для приміщень ресторанів, барів і кафе;
- у дизайні ландшафтного середовища переважає використання тинів і вер'є для зонування простору, декорування за допомогою інсталяцій із глечиків, дерев'яних коліс, сільськогосподарського інвентаря (реманенту);
- використання в декоративному рішенні інтер'єрів різноманітних квіткових розписів, декоративних печей, стрічок, рушників, предметів побуту, декоративних дерев'яних балок на стелі, імітацій старовинних меблів – мисників, лавок, столів.

#### Джерельні приписи

1. Борисова С. Етнодизайн як явище сучасної культури / С.Борисова // Гуманізація навчально-виховного процесу: Зб. наук. праць / За ред. проф. В.І. Сипченка. – Слов'янськ: Видавничий центр СДПУ, 2011. – С. 27-32.

2. Олійник О.П. Африканський стиль в дизайні інтер'єру / О.П. Олійник // Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв [Текст]: Зб. наук. пр. / За ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2009. – С. 94-98 (Мистецтвознавство. Архітектура: № 6).
3. Подлевских М.Б. Влияние восточных культурных традиций на формирование этнической стилистики в интерьере (на примере ресторанов национальной кухни) / М.Б. Подлевских // Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв [Текст]: Зб. наук. пр. / За ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2008. – С. 129-136 (Мистецтвознавство. Архітектура: № 3).
4. Paul Oliver. Problems of definition and praxis (1999) / Paul Oliver. Built to Meet Needs. Cultural Issues in Vernacular Architecture. – Elsevier, Architectural Press, 2006. – P. 27-43.
5. Paul Oliver. Why study vernacular architecture? (1978) / Paul Oliver. Built to Meet Needs. Cultural Issues in Vernacular Architecture. – Elsevier, Architectural Press, 2006. – P. 3-16.
6. Гумилев Л.Н. О термине «этнос» / Л.Н. Гумилев // Доклады Географического общества СССР, 1967. – С. 3-17 (Вып. 3).
7. Афанасьева Ю.Л. Этностиль в национальном и геополитическом контекстах / Ю.Л. Афанасьева // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, метадыка: Матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., г. Мінск, 7-8 крас. 2011 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т ім. М.Танка; рэдкал.: В.І. Жук, М.Р. Баразна, У.А. Васілевіч [і ін.]; адк. рэд. Ю.Ю. Захарына. – Мінск: БДПУ, 2011. – С. 103-105.
8. Словник іншомовних слів. – К.: Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1985.
9. Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В.М. Полевого. – М.: Сов. энциклопедия, 1986.
10. Каплун А.И. Стиль архитектуры / А.И. Каплун. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.

### Резюме

Виявляються деякі аспекти вияву етнічної культури в дизайні сучасних готельних комплексів України.

**Ключові слова:** етнодизайн, народний, традиційний, культура, готельний комплекс.

### Summary

#### **A display of ethnic culture is in the design of modern hotel complexes of Ukraine**

This article discusses some features of the ethnic culture exposure in modern resort design in Ukraine.

**Key words:** ethnic design, vernacular, traditional, culture, resort.

### Аннотация

Выявляются некоторые аспекты выявления этнической культуры в дизайне современных гостиничных комплексов Украины.

**Ключевые слова:** этнодизайн, народный, традиционный, культура, гостиничный комплекс.



УДК 78.03(477.74)

*А.І. Кравченко*

## **СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ – КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ**

Зростання уваги вчених до розробки проблем регіональної культурології та збільшення кількості наукових досліджень мистецтвознавчої орієнтації – домінуюча тенденція останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття, що позитивно впливає на вивчення культурно-мистецького середовища України.

Особливості становлення та розвитку музичної культури регіонів й окремих культурних осередків України висвітлені в працях вітчизняних науковців. Так, серед існуючих дисертацій, питанням дослідження музичного мистецтва Одеси, важливого наукового, освітнього та культурного центру південно-західного регіону України, присвячена праця І.Шатової [14], розвиток музичного життя Одеси в галузі фортепіанної педагогіки і виконавства розглянуто в дисертації Е.Дагілайської [2], музикознавчі традиції Одеси викладені в статтях О.Маркової [8], особливості функціонування театрального мистецтва розглядає Р.Розенберг [11]. Частково звертається до камерно-інструментального мистецтва Одеси в його виконавському аспекті Н.Дика [5]. Утім, незважаючи на досить велику кількість літератури з даного питання, в цьому переліку відсутнє узагальнююче дослідження історичного розвитку музичного мистецтва Одеси.

*Метою даної статті є висвітлення історичного шляху становлення та розвитку музичного мистецтва Одеси на основі дослідження сучасних наукових розвідок та архівних матеріалів.*

Визначення особливостей становлення та функціонування музичної культури та мистецтва Одеси неможливе без аналізу історичних передумов, що в географічному, адміністративно-територіальному, соціально-економічному, етнічному, культурному та інших аспектах мали вплив на формування культурного простору південно-західного регіону України та Одеси як провідного його осередку.

Музичне мистецтво Одеси ХІХ-ХХ століть розвивалось у руслі соціокультурної ситуації, пов'язаної зі змінами державної влади, суспільно-політичної думки та естетично-художніх орієнтирів.

Упродовж даного історичного періоду, з 1794-1917 роки місто перебувало у складі Російської імперії, а в ХХ ст. (1917-1920 рр.) Одеса пережила австро-німецьку окупацію, французьку інтервенцію, перехідні періоди двовладдя і тривладдя, коли діяли одночасно декілька керівних органів. За ці роки місто побувало під патронатом Тимчасового уряду О.Керенського, Центральної ради, Гетьманщини П.Скоропадського, Директорії С.Петлюри, Радянської та Добровольчої армії. З 1920 року в Одесі остаточно закріпилась радянська влада. 1932 р. Одеса стала центром однойменної області Української СРСР, а після 1991 року увійшла до складу незалежної України [3].

Звертаючись до історичного минулого міста, слід згадати, що Одеса заснована Катериною ІІ у 1794 році і завдяки вдалому географічному розташуванню на узбережжі Чорного моря швидко перетворилася з невеликого населеного пункту в розвинене портове місто, що мало тісні економічні та культурні зв'язки з європейськими державами. З 1797 по 1802 рік Одеса входила до складу Новоросійської губернії, після поділу якої у 1803 р. стала центром Одеського уїзду Херсонської губернії [6]. Значні темпи розвитку міста вже в перші десятиліття існування зробили Одесу провідним торгівельно-промисловим та культурним осередком південного регіону Російської імперії [7].

Після 1917 року Одеса розвивалася в умовах панування радянських стереотипів; ідеологізація проникла у всі сфери економічного, суспільного та культурного життя. В 20-х

роках активно впроваджувалась політика українізації, 30-ті роки стали періодом утисків та суворих цензурних обмежень, 60-ті роки – часом «особливого духовного, національного піднесення, народження плідних ідей і сміливих проєктів» [1; 5], а в 70 – середині 80-х роках прийшов період «застою».

Провідні одеські митці вимушені були пристосовувались до численних змін офіційної думки радянського керівництва щодо шляхів, засобів і мети розвитку мистецтва. З встановленням державної незалежності України в 1991 році розпочався новий етап розвитку культури та мистецтва Одеси як складової загальнонаціональної духовної спадщини.

Музична культура Одеси вирізняється багатою історією та неповторними традиціями. Музика для одеситів була не лише розвагою, а важливою складовою суспільного життя, що вирізняло Одесу з-поміж інших міст Новоросії. Вже у 1799 році, через п'ять років після заснування міста, в Одесі утворився цех музикантів, а в 1804 році була поставлена перша оперно-театральна вистава російською мовою [9].

Початком повноцінного театального життя можна вважати 1810 рік, коли в Одесі відкрився Міський театр, що став приймати гастролуючі оперні трупи П.Фортунатова, А.Шаховського, в репертуарі яких були російські комічні опери та українські водевілі, а також італійські трупи під керівництвом антрепренерів Буонаволіо, Негра, Замбоні та Монтавані, що ставили на сцені театру опери Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті, з середини 1840-х років – Дж. Верді. Інтенсивний розвиток сценічного мистецтва зробив Одесу третім театральним містом Російської Імперії після Москви та Санкт-Петербургу. Систематичні гастролі італійських труп в Одесі тривали протягом 50-тих років, до 1873 року, коли будівля Міського театру загинула в пожежі.

Процес демократизації мистецтва, що відбувався на теренах Російської імперії в 1860-1870-х роках, позначився і на розвитку музично-театального життя Одеси. В той час у місті гастролювали столичні артисти – Є.Лавровська, Ф.Стравінський, Медея та Микола Фігнери й багато ін. талановитих оперних співаків, що сприяли популяризації вітчизняного репертуару, познайомивши одеську публіку з творами М.Глінки, О.Даргомижського, О.Серова, П.Чайковського.

Із відкриттям нового приміщення театру у 1887 році, побудованого за проєктом архітекторів Ф.Фельмера і Г.Гельмера, відбулося повернення італійської опери до Одеси. В 90-х рр. XIX ст. на сцені театру виступали відомі італійські (Дж.Гальвані, А.Мазіні, Дж.Ансельмі, Т.Руффо) та російські (Л.Яковлев) співаки, а в перші роки XX століття гастролювали Ф.Шаляпін, Л.Собінов, С.Крушельницька та інші артисти. Окрім оперних вистав, на сцені театру ставились драматичні вистави. При театрі на постійній основі працював хор та оркестр. Результатом тісної співпраці з різними творчими колективами міста стала організація симфонічних та авторських концертів солістів-інструменталістів.

У 1925 році Міський театр отримав нову назву – Одеський театр опери і балету. В довоєнний період репертуар театру складали твори оперної класики та музично-театральні вистави радянських композиторів, серед яких опера «Разлом» і балет «Карманьйола» одеського композитора Р.Феміліді, балет Д.Шостаковича «Золотий вік», опера Е.Кшеника «Джоні награв». Значне місце у творчому доробку артистів театру посідали твори українських композиторів: «Тарас Бульба» М.Лисенка, «Золотий обруч» Б.Лятошинського, балет «Лілея» К.Данькевича.

У другій половині XX ст. Одеський державний академічний театр опери і балету залишався окрасою театального життя міста. Репертуар театру постійно поповнювався творами вітчизняних та закордонних авторів. Наприклад, в 1970-1980-х роках відбулися прем'єрні покази опер С.Рахманінова «Алеко», М.Мусоргського «Хованщина», Дж. Пучіні «Богема» та моноопери В.Губаренка «Листи кохання» [12].

У 1965-1967 рр. була проведена реставрація театру з використанням останніх новацій техніки. Повторно театр закривали на реставрацію 1996 р., коли його будівля прийшла в катастрофічний стан. На час цього періоду повноцінне функціонування було неможливим,

але артисти не припиняли своєї роботи, проводячи оперні і балетні вистави на сцені Одеського театру музичної комедії.

У другій половині ХХ ст. театральне життя міста збагатилося відкриттям нового театру. В 1953 році розпочав свою діяльність вищезгаданий Одеський театр музичної комедії, що сформувався 1946 р. у Львові і був переведений в Одесу за рішенням радянського партійного керівництва.

Жанр музичної комедії прийшовся до смаку вибагливій одеській публіці. Колектив театру, в трупі якого увійшли львівські та одеські артисти, зміг відчутти неповторний колорит та своєрідність міста і швидко увійти в мистецьке життя Одеси, ставши одним із її символів.

60-70-ті роки ХХ століття були періодом розквіту Театру музичної комедії, його репертуар складався з вітчизняних та іноземних мюзиклів і незважаючи на те, що радянські вистави були основою театрального життя, артисти прагнули утверджувати високі гуманістичні ідеали та бути максимально відвертими з глядачами.

Наприкінці 80-х років театр пережив смерть свого лідера – актора М.Водяного, що майже сорок років був провідним артистом Одеси і загалом України в жанрі музичної комедії. Згодом Одеський театр музичної комедії став носити ім'я цього видатного діяча мистецтва.

1990-ті роки в житті Театру стали часом творчого пошуку; в цей період із трупію акторів працювали декілька режисерів. Творча криза 90-х років посилювалася складною економічною ситуацією в Україні, яка в 1991 році отримала незалежність. Незважаючи на всі труднощі, колектив цього театру зміг продовжити свою діяльність, оновивши репертуар та поповнивши трупію молодими талановитими артистами.

Паралельно з театральним, в Одесі активно розвивалось інструментальне мистецтво. Поступово місто перетворилось на потужний осередок концертно-гастрольної діяльності. На початку ХІХ століття широкої популярності набуло домашнє музикування. Спеціально для аристократичної публіки організовувались концерти професійних музикантів в маєтках чиновників, місцевої інтелігенції та приватних салонах Є.Воронцової, М.Голіциної, П.Гагаріна.

У 30-х роках ХІХ ст. музичне життя Одеси стає більш демократичним, в Одесі виникають перші музичні товариства, артисти починають виступати для широкої аудиторії слухачів зі сцени Міського театру та в залі Біржі. Одесу відвідують відомі гастролери: К.Ліпінський, Н.Афанасьєв, брати Венявські. Найбільш значною подією мистецького життя Одеси першої пол. ХІХ століття став візит Ф.Ліста у 1847 році, який подарував місту шість вечорів фортепіанної музики.

У середині ХІХ ст. в Одесі спостерігався розквіт культурно-громадського життя, значною мірою пов'язаного з активною мистецькою діяльністю П.Сокальського – видатного українського музиканта, журналіста та вченого, що у 1868 р. став ініціатором створення Товариства шанувальників музики, при якому діяли хор та оркестр.

На межі ХІХ-ХХ століть в Одесі відбулись концерти виконавців із світовим ім'ям – В.Сафонова, Л.Ауера, О.Зілоті, К.Собінова, А.Нежданової та композиторів М.Мусоргського, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, А.Аренського, Е.Направніка, О.Скрябіна, С.Рахманінова, М.Лисенка [4].

Мистецьке життя Одеси 20-30-х років ХХ ст. було надзвичайно різноманітним. З 30-х років активно працював Радіокомітет, що опікувався творчістю артистів радіотеатру, оркестру народних інструментів та хорової капели. У місті регулярно відбувались концерти провідних вітчизняних та закордонних артистів. В ці роки Одесу відвідали В.Горовіц, М.Мільштейн, О.Гольденвейзер, К.Ігумнов, В.Софроніцький, Г.Нейгауз, М.Юдіна, композитори О.Глазунов, Р.Глієр, С.Прокоф'єв та Д.Шостакович.

У 1924-1925 роках у місті засновано Одеське філармонійне товариство, на базі якого в 1931 році розпочала свою творчу діяльність Державна обласна філармонія, що стала центром

мистецького життя Одеси, отримавши монополне право на концертну діяльність у межах області. Творчий потенціал філармонії дозволяв реалізовувати різні мистецькі проекти та створювати цікаві музичні та освітні програми.

Керівництву мистецького закладу вдалося залучити до колективу професійних музикантів як академічних, так і естрадних жанрів. У другій пол. XX ст. у філармонії працювали артисти різноманітного творчого амплуа – солісти, концертмейстери, музиканти симфонічного, камерного оркестрів та камерних ансамблів, артисти розмовного жанру, лектори-музикознавці. У 70-х роках XX ст. у залі філармонії виступали такі відомі музиканти, як Л.Коган та М.Ростропович, організовувались авторські концерти А.Штогаренка, О.Тактакішвілі, Т.Хреннікова, інших відомих композиторів. Особливе місце в роботі філармонії посіла просвітницька діяльність; з цією метою колективом філармонії регулярно проводилися концерти у містах і селах Одеської області. Філармонія дбала про музичний розвиток дітей та підлітків, організовуючи музичні абонементи та дитячі концерти по вихідним дням. Вона була головною концертною організацією міста і центром культурно-мистецького життя Одеської області.

Починаючи з 80-х років XX століття, в Одесі регулярно проводилися різноманітні музичні фестивалі та конкурси, серед яких республіканський фестиваль «Біла акація», Всесоюзний фестиваль джазової музики пам'яті Л.Утьосова, Фестиваль сучасної камерної музики, Фестиваль вокального мистецтва ім. А.Нежданової, Міжнародний фестиваль єврейської музики, Дні української хорової музики пам'яті К.Пігрова, Міжнародний конкурс ім. М.Лисенка, скрипковий конкурс Д.Ойстраха [13].

Торкаючись питання розвитку музичної освіти Одеси, слід зазначити, що тривалий час її мали змогу отримати виключно представники аристократії. На початку XIX ст. навчання вокалу та гри на музичних інструментах проводилось у приватних пансіонах і гімназіях, в «Інституте благородних девиц» та Рішельєвському ліцеї.

На початку XX ст. у 1912 році видатний скрипаль П.Столярський організував приватні музичні класи. Згодом, у 1933 році під його керівництвом відкрита перша в країні спеціалізована музична школа-десятирічка для обдарованих дітей. З діяльністю цього навчального закладу, що забезпечив спадкоємність та постійне збагачення музичних традицій, пов'язаний розквіт одеської скрипкової школи, більшість випускників якої стали відомими музикантами, переможцями міжнародних конкурсів.

Перша державна музична школа в Одесі відкрилась у 1866 році за допомогою музичного товариства «Общество изящных искусств». Подальший розвиток музичної освіти міста пов'язаний із заснуванням 1884 р. відділення Імператорського Російського музичного товариства, на базі якого діяли музичні класи, а з 1897 року – музичне училище, що стало першим професійним музичним освітнім закладом в Одесі такого рівня. У результаті активного розвитку мистецької освіти, 8 вересня 1913 р. в Одесі відкрита консерваторія – четвертий вищий навчальний заклад на території Російської імперії після Санкт-Петербурзької, Московської та Саратовської консерваторій.

Першим ректором Одеської консерваторії став польський композитор, піаніст і диригент Вітольд Малішевський. Викладацький склад консерваторії був сформований шляхом залучення видатних вітчизняних та іноземних музикантів-педагогів із Російської імперії (Санкт-Петербург, Москва), Італії, Польщі, Чехії, Німеччини та Австрії. Вже на початку свого існування Одеська консерваторія завоювала авторитет вищого навчального музичного закладу європейського рівня [10].

У 1923 році Одеська консерваторія була реорганізована у Музичний інститут; у 1926 році – у Музично-драматичний інститут ім. Л.Бетховена, в 1934 році – знов у консерваторію, 1950 р. отримала ім'я видатної співачки Антоніни Василівни Нежданової, яке носить і до тепер.

У другій половині XX ст. в Одесі існувала розгалужена система музичної освіти усіх рівнів. У той час у місті працювали 12 музичних шкіл-семирічок та музичне училище.

1966 р. відкрита дитяча диригентсько-хорова школа та музично-педагогічний факультет при Педагогічному інституті ім. К.Ушинського; продовжувала освітню діяльність Одеська консерваторія. Цей освітній заклад, як потужний навчальний та науковий центр, став основою музичного мистецтва, культури і освіти південно-західного регіону України, що готував музикантів різного освітньо-кваліфікаційного рівня, що поповнювали творчі колективи Одеського оперного театру, філармонійного оркестру, багатьох музичних театрів та навчальних закладів в Одесі і по всій Україні. Вихованці консерваторії прославили українське музичне мистецтво не тільки на батьківщині, а й за кордоном.

У 50-х роках ХХ ст. при консерваторії працював симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів та оперна студія, відкрита 1961 р. Професорсько-викладацький склад консерваторії активно займався концертно-просвітницькою діяльністю, зокрема проводив цикли історичних концертів. Значними творчими досягненнями була відзначена діяльність хору консерваторії під керівництвом К.Пігрова, що у 1957 році, об'єднавшись із хором одеського музичного училища, посів I місце на міжнародному конкурсі VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві [14].

Визнанням високого професійного рівня цього освітнього закладу стало рішення Кабінету Міністрів України про присвоєння Одеській консерваторії найменування «Музична академія» від 23 серпня 2002 року.

У першій половині ХІХ ст. розпочалось формування та становлення композиторської школи міста. Творчість перших одеських композиторів була пов'язана з діяльністю Міського театру, для якого створювали опери митці закордонного походження, що працювали в Одесі – Графінья, Гольд, Галеа, Джервазі, Річчі. Серед композиторів другої половини ХІХ ст., слід відзначити творчу діяльність П.Сокальського та П.Ніщинського, що проживали в Одесі з 1860 по 1875 роки [11].

У ХХ ст. розвиток композиторської школи Одеси був невід'ємним від історичного шляху розвитку Одеської консерваторії, оскільки в цьому освітньому закладі працювали майже всі відомі композитори міста. Перший ректор консерваторії Вітольд Малішевський був обдарованим композитором, піаністом та педагогом. В перші роки після заснування консерваторії, його учнями стали М.Вілінський та О.Коган. Помітну роль у музичному житті Одеси відігравали випускники консерваторії З.Левіна, Б.Шехтер, О.Давиденко.

Періодом становлення одеської регіональної композиторської школи стали 20-40 роки ХХ ст. У той час в Одесі працювали В.Золоторьов, П.Молчанов, М.Вілінський, О.Коган, К.Данькевич, Л.Гуров, В.Феміліді, С.Орфеев та ін. композитори. У 1937 році, з метою реалізації творчих принципів та розвитку професійного мистецтва, засновано Одеське відділення Спілки композиторів України. У другій половині ХХ ст. в Одесі працювали І.Асєєв, Я.Фрейндлін, Г.Глазачов. Особливо яскравою постаттю цього часу став композитор О.Красотов, творчість якого була визнана не тільки на батьківщині, а й за кордоном.

80-90-ті роки ХХ ст. можна охарактеризувати як період піднесення композиторського мистецтва Одеси. Протягом декількох років у місті спалахнули таланти нової генерації композиторів: К.Цепколенко, Ю.Гомельської, А.Томльонової, О.Сокола, В.Ніколаєва, Л.Самодаєвої, С.Шустова та деяких ін. діячів музичного мистецтва, що радикально оновили традиції одеської регіональної композиторської школи, сприяли піднесенню мистецтва на новий професійний рівень.

Паралельно з професійним музикуванням активно розвивається самодіяльність. У другій половині ХХ ст. при палацах культури, клубах, наприклад, Палаці піонерів, Обласному домі народної творчості, Домі художньої самодіяльності були організовані різноманітні колективи: симфонічні оркестри, хорові капели, оркестри народних інструментів, камерно-інструментальні та вокальні ансамблі, що склалися з музикантів-аматорів. Серед найкращих аматорських колективів Одеси цього періоду можна відзначити народний ансамбль баяністів «Трудові резерви», утворений в 1955 році та Хорову капелу при Палаці культури ім. Лесі Українки, що існувала з 1962 року.

Проаналізувавши історичний шлях становлення та розвитку музичної мистецтва Одеси, можна зробити висновок, що історично-культурні умови і неповторна художня аура міста, прославленого своїми видатними виконавськими традиціями та педагогічними школами, сприяли піднесенню мистецького життя, становленню регіональної композиторської школи, інтенсивному розвитку музичної освіти всіх рівнів, а також плідному функціонуванню Одеського державного академічного театру опери та балету, театру музичної комедії, обласної філармонії та колективів самодіяльності.

#### Джерельні приписи

1. Городецька О.В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи: дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Городецька Оксана Валентинівна. – К., 2009. – 207 с.
2. Дагилайская Э.Р. Музыкальная жизнь Одессы XIX – начала XX века (концертная и педагогическая жизнь пианистов): автореф. дис. ...канд. искусств.: спец. 17.00.02 «История и теория культуры» / Э.Р. Дагилайская. – Одесса, 1975. – 24 с.
3. Державний архів Одеської області Ф.Р-36. Одеський крайовий історичний архів, 56 од. зб. за 1926-1931 рр.
4. Державний архів Одеської області Ф.Р-1142. Державний архів Одеської області, 1977 од. зб. за 1932-2000 рр.
5. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): дис. ...канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Дика Ніна Орестівна. – К., 2001. – 168 с.
6. Заславский Г.А. Большой Юг Украины: территория и население. Краткий историко-географический очерк. – Одесса: ОКФА, 1996. – 32 с.
7. Малороссия. Новороссия. Крым. Исторический и этнографический очерк. / Сост.: А.Макаров, С.Макарова. – М.: АИРО-XXI; СПб.: Дм. Булани, 2006. – 320 с.
8. Маркова О. Культурологічні аспекти музичної україністики і музикознавчі традиції Одеси / О.Маркова // Українське музикознавство. – К., 2000. – Вип. 29. – С. 47-53.
9. Одеса: місто-агломерація – портово-промисловий комплекс / Авт. колектив: О.Г. Топчієв (кер.), А.І. Полоса, А.Е. Молодецький та ін.; Під заг. ред. О.Г. Топчієва. – Одеса: АО БАХВА, 1994. – 360.; іл.
10. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / Одесская гос. консерв. им. А.Неждановой; редкол. М.Огренич и др. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.
11. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р.Розенберг. – Режим доступа: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rozenberg-teatral.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html).
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф. 616; оп. 1, 7; од. зб. 4811; 1869 – 1984 рр. Нац. спілка театральних діячів України.
13. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф. 635; оп. 1, 2; од. зб. 1421; 1959 – 1980 рр. Національна Всеукраїнська музична спілка.
14. Шатова І.О. Сильові основи Одеської хорової школи: дис. ...канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Шатова Ірина Олександрівна. – О., 2005. – 197 с.

#### Резюме

Здійснено огляд історичного шляху становлення й розвитку музичного мистецтва Одеси.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, мистецька діяльність, репертуар, виконавство, музична освіта.

#### Summary

**Becoming and development of musical art of Odesa – cultural center of south-west region of Ukraine**

The author of the article carries out the review of historical way of becoming and development of musical art of Odesa on the basis of research of modern scientific labours and archived materials.

**Key words:** music art, artistic activity, repertoire, performance, music education.

#### **Аннотация**

Осуществлен обзор исторического пути становления музыкального искусства Одессы на основе изучения современных научных работ и архивных материалов.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, художественная деятельность, репертуар, исполнительство, музыкальное образование.

УДК 0447.8

*А.А. Гоцалюк*

## ТРАДИЦІЇ В РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Як і будь-який інший вид мистецтва, народна танцювальна культура є одним із універсальних способів духовно-практичного освоєння світу, що відіграє велику роль у міжнаціональному спілкуванні людей. Це надає їй особливого значення в традиційній структурі духовного буття цивілізації. Народний танець є носієм культурного коду народу, втілює важливі риси національної культури, є ретранслятором системи цінностей (суспільні традиції, норми, зразки, ідеали тощо). Традиція дає найбільш точне уявлення про пластичну лексику. Мабуть, у жодному з мистецтв вона не відіграє такої ролі, як у хореографії. Використовуючи ці джерела, постановники з кожним новим оригінальним твором повертають до лексичної скарбниці втрачені рухи. Серед танців, що побутують і нині, можна відзначити хороводи, метелиці, козачки, гопаки, коломийки, гуцулки, кадрилі, польки і ряд сюжетних танців.

Започатковані у прадавні часи, танці і танки (хороводи) були безпосередньо вплетені у повсякденне життя, являючи дієвий засіб сезонної організації трудових буднів, обрядовання урочистостей, прикрашання свят. Починаючи з доби просвітницького руху, народний танець завжди привертав увагу діячів професійного мистецтва й дослідників-науковців. На теоретико-концептуальному рівні інтерес представляють наукові розробки К.Василенка, І.Книша, С.Легкої, І.Пігуляка, Ю.Станішевського та ін., що дають можливість осмислити танець (зокрема, український народний танець) як соціально-культурний та мистецький феномен. Досліджуючи лексичні новотворення, ці дослідники акцентували свою увагу перш за все на рухах традиційної хореографії, не оминаючи увагою тих трансформацій народного танцю, що виникли внаслідок поєднання, ускладнення існуючих форм руху або окремих його елементів, а також па, створених балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю.

Значним внеском у розвиток наукових засад хореографії є праця К.Василенка «Український танець» [3]. Вчений простежує шляхи еволюції, становлення, розвитку хореографічної лексики від найдавніших традиційних ритуально-обрядових дій у танках до сучасного українського танцю. У його праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» вперше у світовій хореографічній науці зроблено спробу проникнути у глибину проблеми і почати дослідження з морфології руху та структури його взаємопов'язаних пластичних елементів, їхніх характерних ознак та всебічного використання у різноманітних жанрах та видах українського танцю [2].

Розглядаючи українську народну хореографію як поліфункціональне явище, С.Легка відзначає, що життя народного танцю пов'язане з хореографічним фольклором і первісно є синкретичним, невіддільним від традиційно народного способу самовираження в пластичному мистецтві. Корінням своїм народні ігри, хороводи, веснянки, гаївки, весільні та похоронні обряди, звичаї сягають у традицію давнини [10].

Досліджуючи танцювальну культуру Київської Русі, як один із феноменів середньовічної культури, тісно пов'язаний з музикою і театральним мистецтвом, О.Єльохіна вважає, що танцювальне мистецтво Візантії та Київської Русі, незважаючи на спільність еволюційних процесів, в основі своїй є глибоко відмінним, оскільки розвивалося на базі різних художніх традицій: античної (Візантія) та слов'янської (Київська Русь). Старослов'янська традиція танцю збереглася в народному середовищі практично без змін, а театральний танець зник разом із першою давньоруською державою і могутньою Візантією [6].

Самодостатність українського народного танцю, як окремого сценічного жанру,



обстоював В.Авраменко, один із видатних хореографів ХХ ст. Учень і послідовник В.Верховинця, В.Авраменко був обізнаний із педагогічною системою та науково-теоретичними дослідженнями вчителя в царині української народної хореографії і став гідним продовжувачем започаткованих ним традицій. Відродженню українського народного танцю В.Авраменко, на думку дослідника його творчості І.Книша, надавав не тільки культурно-мистецького значення, а й вважав його важливим засобом національного виховання: «Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української», – писав балетмейстер, розуміючи значущість цієї справи для виховання національної свідомої молоді [8; 61]. Однією з найважливіших особливостей творчості В.Авраменка було те, що у його репертуарі широко представлені танці, що репрезентували різні регіони України, різні звичаї й традиції. Цей регіоналізм у творчості майстра виступав як виразний чинник єдності й соборності української нації, вірним сином якої він був і якій присвятив свій талант віртуоза-балетмейстера, вчителя і пропагандиста народної культури.

І.Пігуляк виразніше, ніж І.Книш, розкриває значення В.Авраменка у справі відродження традицій українського танцю в різних культурних середовищах і збагачення української народної хореографічної культури. Особливо наголошується на значенні заснованої митцем в еміграції «Першої школи українського народного танцю», основу якої склали інтерновані козаки [12; 1086] і діяльність якої спрямовувалася на збереження хореографічних традицій [11].

Незважаючи на значні здобутки у дослідженні традицій української танцювальної культури, названа вище проблема ще не отримала остаточного вирішення. Тому метою статті є розкриття ролі традицій хореографічного мистецтва в його подальшому розвитку.

У культурі соціальне наслідування виявляється через «пам'ять» людства, опредмечуючись у тих чи інших знакових системах (музичному мистецтві, хореографічних та лексичні танцю), соціальний досвід минулих поколінь розпредмечується («декодується») і сприймається новими поколіннями. Одним із механізмів цього процесу є традиція, поняття якої термінологічно й досі не чітко визначене. Термін «традиція» (лат. *traditio* – передача, надання) характеризується як універсальна форма фіксації, закріплення та вибіркового збереження тих або інших елементів соціокультурного досвіду, а також універсальний механізм його передачі, що забезпечує стійку історико-генетичну спадкоємність у соціокультурних процесах [13; 1088]. На думку М.Заковича, «традиція – специфічний тип суспільних відносин, що виражають спадкоємний зв'язок поколінь у різних сферах їхньої діяльності (виробництві, побуті, науці, культурі, сім'ї). Як форма акумуляції, збереження, відтворення і передавання соціального досвіду традиції мають складну структуру. Вони містять ідеї та переконання, уявлення та погляди, соціальні ідеали та цінності, норми та принципи, потреби та інтереси, почуття та емоції, звички та смаки, звичаї, обряди, свята й урочисті церемонії. Традиції – один із найважливіших факторів суспільного прогресу, поступального розвитку культури. Будучи складовим елементом культури, вони характеризують спосіб життя людей, сприяють формуванню духовного світу особистості» [7; 16].

Феномен традиції включає те, що передається (важливий та необхідний для функціонування соціуму обсяг соціокультурної інформації), а також те, як реалізується ця передача, у тому числі за допомогою святкування. Йдеться про комунікативно-трансляційно-трансмутаційний спосіб та взаємодію поколінь людей у межах певної культури (й відповідних субкультур) на засадах порозуміння й інтерпретації накопичених у минулому культурно-сміслових значень [9]. Традиції, що відбивали досвід, побут народу та одночасно були їх головною складовою, зумовили виникнення жанрів танцювального мистецтва.

Танці, що існують в Україні, А.Гуменюк поділяє на три основні жанри:

- танці хороводного плану (веснянки, купальські хороводи та ін.);
- побутові танці (гопак, козачок, кадрилі, гуцулки, коломийки та ін.);
- сюжетні танці – відтворення явищ природи, народного побуту, тема праці, народна

героїка тощо [5].

Хоровод є найдавнішим жанром народного танцювального мистецтва майже у всіх народів світу. Дослідник українського танцювального фольклору А.Гуменюк зазначав, що хороводи завжди пов'язувалися з обрядовими діями – традиційною зустріччю весни, літа, відзначенням Нового року [5]. Традиція в святкові дні ввечері водити «танки» (хороводи) спостерігається на Масляну, коли жінки «ходили танками» і співали пісні.

Виходячи з того, що грецьке «хорос» означає «коло», можемо припустити, що танці як такі взагалі пішли від танку, хороводу. Коло – геометрична форма, якій споконвіку надавалося магічного значення. Воно пов'язано з головними небесними світилами. Коло Свароже знаменує зодіакальний сонячний рік. Саме за рік Сонце обходить усі дванадцять сузір'їв [1]. Руське божество життєдайного сонячного світила, віддзеркаленого в Місяці, називалося Хоре. Я.Головацький припускає, що Хоре міг означати сонце в його щоденному круговороті [4].

На нашу думку, слово «хореографія», що походить від двох грецьких слів хорешо (танцювати) та урасеро (записувати, зображати), первісно пов'язане саме з хороводом. Нині слово «хореографія» як мистецький та мистецтвознавчий термін вживається: у вузькому розумінні – для означення особливого мистецтва створення танців. Відтак слово «хореограф» означає «постановник танців (балетів)». У такому випадку слово «хореограф» означає те саме, що й «балетмейстер» (майстер балету); у широкому розумінні – як синонім танцювального мистецтва взагалі.

Серед українських традиційних побутових танців є такі, що розповсюджені на значних територіях, а є – регіональні, що побутують в окремих регіонах чи областях. До жанрів побутових танців належать у центральних областях України гопак, козачок, метелиця, повзунець, а на заході України поширені коломийки, аркан, гуцулки, чабани, лісоруби. Традиційним, найбільш поширеним і улюбленим в Україні побутовим танцем є гопак.

Залучення до участі в обряді через сумісний спів, танок, гру, що фактично і є відображенням сутнісної якості традиційного свята, забезпечує уникнення таких загроз, де межа між профаним і сакральним є настільки тонкою, що повсякденне сприймається як сакральне. Отже, в сучасних транскрипціях календарного традиційного свята його художній аспект стає тим компонентом, що надає сакральності змісту свята і всім профаним елементам. Веснянки в Україні виконувались у поєднанні з хороводним танцем. Поетичне слово, речитативна мелодія, ритмічний рух були провідними складовими хороводу, де виразно окреслювались елементи театралізації. Практикувались своєрідна «змагання-суперечка» двох хорів, що по черзі наступали один на одного, умовна імітація трудових процесів, імпровізація, мімічні й пантомімічні деталі, що підкреслювали настрої учасників.

Однак танець стає елементом святкового дійства лише в тому випадку, якщо він набуває специфічних ритуальних функцій, тобто втілює в собі певний чітко фіксований ідейний зміст, виступає символом для виразу соціальних ідей, образів, переживань.

Широко популярною в Україні була драматизована обрядова гра з участю масок – «Коза», що мала характерний сценарій, пісенний і музичний репертуар. Її назва походить від головного діючого персонажа: парубка, переодягненого козою. Центральним в обрядовому дійстві був танець кози, супроводжуваний відповідною мелодією, її «вмирання» й «воскресіння», що символізувало кругообіг часу. Останнім часом зазначене дійство повністю позбавилось релігійно-містичного навантаження й трансформувалося в народну виставу пародійно-гумористичного характеру. Запорізький «Козак» теж був підданий докорінній сценічній переробці. Від традиційної його форми залишилась тільки свобода кожної пари від спільного хореографічного малюнка.

Процес становлення і розвиток народної хореографії відображають танці, створені народом у той чи інший історичний період. У 60-х роках XIX ст., коли з театру балагана почали виділятися естрадні та циркові видовища, балаганний театр мав уже свою сталу традицію. У той час з'явилися окремі танцювальні групи і так звані «пари», вони по черзі

виконували різні рухи – повзунці, присядки, закладки та ін.

Прагнення вірно зрозуміти зміст танцю, передати неповторну, самотутню красу народного першоджерела у його первісності, донести до глядача правду народного танцю, виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму, глибину почуттів, можливо, тільки розуміючи традицію. Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд – певну кількість постійних рухів. Традиційними є виконання окремих хореографічних па, темпоритмічні характеристики тих чи інших рухів, образів. Кращі з них переймалися іншими, закріплювались, перетворювались на традицію, щоб стати основою для наступних трансформацій. Звичаї та звички через характер художньої виконавської традиції формують певний соціальний досвід людини, що здійснюється у спільній художній діяльності.

Практичний зміст більшості традиційних танцювальних рухів спочатку полягав у підготовці людини, наприклад, до участі у полюванні, обробці землі, військовій справі тощо. З часом ці рухи стали елементами танцювальної лексики, виражальними засобами народної хореографії. Танці втрачали життєву необхідність, своє безпосереднє практично-дійове значення, сама їх лексика набувала художньо-естетичного забарвлення і ставала виражальним засобом, що передає характерні ознаки танцювальної традиції народу.

Естетична оцінка українського народного танцю, що передбачає наявність певних її критеріїв і, відповідно, естетичних смаків, викристалізувалася вже на етапі професіоналізації танцювального мистецтва як механізм пристосування культурних цінностей до вимог життя в історичному вимірі і тісно пов'язана зі спадкоємністю.

Традиційна культура, як відомо, здійснює в суспільстві комплекс значущих соціальних функцій. Найбільш універсальною є підтримка стабільності та порядку колективних цінностей, що були першорядними в українській спільноті.

Зустрічаючись із кожною новою цінністю в хореографічному мистецтві, застосовуємо для її осмислення вже набутий мистецький досвід, народні традиції, ціннісні орієнтири, що склалися, позитивно оцінюючи одні твори і не сприймаючи інші.

З цього зрозуміло, чому питання співвідношення традицій і новаторства набуває актуальності у дослідженнях хореографічної культури в історико-культурному контексті. Це питання пов'язано з трансформаційними процесами в культурі, розвитком певного виду, жанру мистецтва.

Розвиток хореографічного мистецтва Європи початку ХХ ст. позначився істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних стереотипів, появою нових мистецьких жанрів і стилів, взаємодією численних художніх напрямів. Зростання уваги до внутрішнього світу особистості виявило себе у танцювальному мистецтві посиленням емоційної експресивності, інтелектуалізацією естетичного, критичним ставленням до традиційних стереотипів. До того ж наприкінці ХХ ст., коли виявляються процеси глобалізації в культурі, можна спостерігати два полюси стосовно до української народної хореографії: від намагань зберегти її у «недоторканості» і захистити від будь-якої інновації аж до відмови від національних культурних традицій, створення «нової лексики», не пов'язаної з національними основами танцю.

До традиційних новотворень належать рухи, яких не було в традиційній хореографії, а виникли вони внаслідок з'єднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкції окремих його часток. До новотворень належать також рухи, створені балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю.

Прикладів цього в українській хореографічній культурі безліч. Так, М.Садовський також працював у руслі реалістичної традиції, продовжуючи розвивати український народний танець шляхом включення до нього нової лексичної компоненти. «Енеїда» Лисенка є, по суті, першою українською оперою-сатирою. Вона розширила жанрові межі національної оперної музики і відчутно збагатила палітру її виражальних засобів, увібравши в себе традиції народних сатиричних ярмаркових вистав, комедійних інтермедій бурлескних видовищ.

Український танець на театральній сцені вдосконалювався пластично, збагачувався образно, що дало підставу говорити про національну професійну хореографічну традицію.

Як і В.Верховинець, П.Вірський відтворював традиції українського народного танцю в цілому. Він не зупинявся на етнографічному відтворенні народних виконавських традицій, а розвивав і збагачував народну хореографію на високому професійному рівні.

Використовуючи народні традиції, А.Кривохижа збагачував лексику танцю, нові рухи, що виявляли національний дух, енергію і духовну чистоту української молоді. Таким чином, в основу української народної хореографії покладено традиційний набір рухів, що мають певне художнє значення. В той же час проявляється зрима небезпека: відрив від традицій, що виявляється у масовому захопленні сучасними сценічними танцями. Розвиток традиційної української танцювальної культури на початку ХХ століття відбувався у взаємодії різних тенденцій, що відображає характерний для даного періоду і художній пошук. Сучасний світ, за всієї різноманітності його проявів, із суто культурологічного погляду розвивається у взаємодії двох потужних тенденцій, що чітко виокремилися Перша з них – глобалізація, що закономірно передбачає утворення «спільного поля життєдіяльності» для всіх народів земної кулі.

Друга тенденція наприкінці ХХ ст. – повернення до національних традицій, що передбачає не формальний, а змістовий аналіз при створенні нових, модерних форм і композицій з використанням лексики народного танцю. Відродження традицій можливе за умови розуміння останніх не як повторення минулого, а як подальший розвиток, збагачення, наповнення новим змістом.

Розгляд проблем розвитку українського народного танцю потребує вивчення регіональних його особливостей, інокультурних впливів, специфіки взаємодії традицій та інновацій, закономірностей розвитку світової хореографічної культури.

#### Джерельні приписи

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов / А.Н. Афанасьев. – В 3 т. – М.: Соврем. писатель, 1995. – Т. 1. – 416 с.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 424 с.
3. Василенко К.Ю. Український танець / К.Ю. Василенко. – К.: ПМКП, 1997. – 281 с.
4. Головацький Я.Ф. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія / Я.Ф. Головацький. – К.: Довіра, 1991. – 94 с.
5. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – 412 с.
6. Елехина Е.А. Проблемы формирования танцевальной культуры Украины: Период Киевской Руси: дисс.... канд. ис-ств.: спец. 17.00.00 «теорія та історія культури». – К., 1996. – 185 с.
7. Закович М.М. Советская обрядность и духовная культура / М.М. Закович. – К.: Видав. політ. літ-ри, 1980. – 221 с.
8. Коломієць В.А. Майстер народного танцю / В.А. Коломієць // Музика. – 1995. – № 2. – С. 20-21.
9. Кузик О.Є. Трансформація традиційної обрядовості та використання в сучасній педагогічній, культурно-дозвіллевій діяльності установ культури: автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.05 «Соціальна педагогіка» / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 17 с.
10. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. / С.А. Легка: автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2003. – 20 с.
11. Пігуляк І. Василь Авраменко і відродження українського танку / І.Пігуляк. – Нью-

Йорк, 1979. – 68 с.

12. Соболев О. Три зустрічі з В.Верховинцем / О.Соболев // Музика. – 2000. – № 1/3. – С. 25-27.

13. Традиция // Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001.

14. Там само.

### Резюме

Розкривається роль традицій у розвитку українського хореографічного мистецтва. Аналізується співвідношення традицій і новаторства в хореографічній культурі.

**Ключові слова:** традиції, хореографія, хореографічна культура, хореографічне мистецтво, українське хореографічне мистецтво, новації, танець, хоровод.

### Summary

#### Traditions in choreographic art development

The role of the traditions in the development of the Ukrainian choreographic art is revealed in the article. The parity of the traditions and innovation in the choreographic culture is analyzed.

**Key words:** traditions, choreography, choreographic culture, choreographic art, the Ukrainian choreographic art, innovations, dance, round dance.

### Аннотация

Раскрывается роль традиций в развитии украинского хореографического искусства. Анализируется соотношение традиций и новаторства в хореографической культуре.

**Ключевые слова:** традиции, хореография, хореографическая культура, хореографическое искусство, украинское хореографическое искусство, танец, хоровод.

УДК 7.072.3(477)«192»

*М.Криволапов*

## ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНЬСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

У складних і трагічних умовах тоталітарного режиму першої пол. ХХ ст. розвивалось образотворче мистецтво України. Разом із мистецтвом нелегкими шляхами становлення і розвитку пройшли мистецтвознавча наука і художня критика.

Якщо про творчість митців, розвиток українського образотворення видруковано сотні монографій, альбомів, статей, нарисів, то про історію розвитку мистецтвознавчої науки і художньої критики ще й досі не маємо жодної узагальнюючої праці, хоча в Україні є потужний науковий потенціал. Цей важливий розділ національної культури залишався поза увагою дослідників. Звичайно, ця проблема складна й кропітка. Вивчити, проаналізувати, узагальнити величезну кількість друкованого матеріалу суперечливого, складного як у соціально-політичному, так і у творчому відношеннях ХХ ст. – важко. Підготовка такої багатотомної праці на зразок «Історії європейського мистецтвознавства», має бути актуальною справою молодого покоління науковців. А на початку ХХІ ст. із цієї проблеми маємо лише декілька нарисів у мистецтвознавчих наукових збірниках та статей у періодичних виданнях.

Українське мистецтвознавство як специфічна галузь діяльності у царині вивчення історії вітчизняного образотворчого мистецтва та висвітлення і узагальнення творчого досвіду є порівняно молодого наукою. Воно певною мірою зароджувалося і розвивалося у тих чи інших різновидах художньої критики, розвиток якої спорадично розпочався з останньої третини ХІХ ст. і в І пол. ХХ ст. розгалужувався у різних напрямках. До кінця другої пол. минулого століття вона нагромадила місткий за обсягом фактологічний матеріал, що дає можливість відтворити картину мистецького життя, позначеного не простими колізіями розвитку національної культури, що відбувався протягом ХХ століття у складних суперечливих суспільно-історичних обставинах.

Цей матеріал належить історії. На його основі впродовж другої пол. ХХ ст. підготовлено і видруковано узагальнюючі дослідження та нариси з історії українського образотворчого мистецтва, численні монографії та статті про творчість окремих художників. Унаслідок досліджень матеріалів, оприлюднення результатів таких досліджень реабілітовано імена та художньо-критичні надбання мистецтвознавців і критиків, затаврованих тоталітарним режимом як «буржуазні націоналісти» або такі, що збочили від «генеральної лінії» партійної політики у галузі мистецтва. Втім, ця реабілітація, що повернула в науковий обіг значний масив фактологічного матеріалу, була половинчастою, а засадні критико-мистецтвознавчі концепції сприймалися й оцінювалися із застережливими погляданнями на вимоги соціалістичного реалізму. Загалом же у зверненні до спадщини мистецтвознавчої та критичної думки, як і до мистецької практики, домінуючою є тенденція заповнення так званих «білих плям» у процесах, що випали з поля зору наукового історичного висвітлення. У цьому пересвідчує історіографія, що стосується теми даного дослідження.

Рівень виступів апологетів цього напрямку дозволив талановитому російському критику В.Стасову дати високу оцінку провінційній пресі, що, на його твердження, була вищою, ніж столична, тим, що вона «Щиро хоч і дещо наївно радіє проявам здорового і талановитого у творах наших художників [1; 76].

На початку ХХ ст. на арену діяльності виступили чергові компанії боротьби з тими чи іншими відхиленнями від офіційних норм, що впливали впродовж тривалого часу, визначали психологічну атмосферу мистецького життя.

Вивчаючи і аналізуючи історію розвитку української художньої критики, бачимо складну історію мистецтва доби соцреалізму ХХ ст., що становить основу дослідження,

переконаємось у гостроті боротьби, що точилась у сфері художньої культури та бачимо, як формувалась українська художня школа і разом із нею й українська художня критика.

Значення критики як однієї з рушійних сил, якщо вбачати її функцію не тільки в естетичній оцінці нових творів мистецтва, в умінні формулювати програму передових художніх течій. Саме така критика відіграє важливу, а часом і вирішальну роль у розвитку художньої культури.

В історії формування української художньої критики як ХХ ст., так і попередніх періодів було багато випадків, коли критика зовсім не розуміла нових позитивних явищ у мистецтві і ставала гальмом у пошуках нової форми, художнього стилю. Згадаємо до яких парадоксальних висновків приходила російська критика другої пол. ХІХ ст., коли стверджувала, що мистецтво майбутніх поколінь ніколи не підніметься вище «передвизників» у своїй художньо-образній системі і з якими труднощами, а інколи і трагічними наслідками утверджувалось мистецтво французьких імпресіоністів. За життя, та й багато десятиріч після, як критика, так і суспільство не визнавало геніальні твори Рембрандта. Таких прикладів можна навести безліч.

У теоретичних дискусіях про сутність художньої критики з фундаментальним підходом до розкриття її природи мають місце різносторонні погляди, виявляються різні позиції. Одні автори визначають спрямованість критики у її публіцистичній сутності, інші розглядають її як особливий вид літератури, але відмовляють їй у праві бути складовою частиною літературознавства і мистецтвознавства [2]. Наявність різних поглядів і підходів є парадоксальним явищем: з одного боку, таку ситуацію можна розглядати як ознаку зростання і поглиблення наших знань щодо природи критики та різних її сторін, а з другого – це засвідчує, що статус літературно-художньої критики відповідними законами нашої Держави до цього часу не визначено.

У дискусіях, що велись у 1960-1970 рр. (особливо на сторінках часопису «Творчество») чимало методологічних, функціональних та ін. теоретичних проблем художньої критики виявились з'ясованими, збагатилося наше уявлення про роль критики в художньому процесі і її суспільне визнання, почали вироблятися критерії інтерпретації й оцінки художніх явищ. Утім, концептуальне осмислення художньої критики як особливої ланки дослідження художнього процесу, її специфічні методологічні принципи і роль у розвитку художньої культури ще чекають на свого дослідника.

Художня критика як галузь мистецтвознавства в її теперішньому розумінні зародилася у ХVІІІ ст. у Франції [3; 153]. Проте елементи її існували в значно давніші часи. Вони є у стародавніх філософських та релігійних трактатах, порадиниках та практичних рекомендаціях художникам, описах пам'ятних місць та визначних архітектурних споруд, думках про мистецтво, красу тощо. Досвід європейської критики, а також міжнаціональні мистецькі контакти, особливо поживлені на початку ХХ ст., мали позитивний вплив на розвиток критичної думки тогочасної Росії. Особливість російської критики в тому й полягає, що в оцінках художніх творів, а тим більш у міркуваннях щодо їх змісту, вона знаходила привід для загострення уваги радше на суспільних проблемах, ніж на мистецьких тонкощах.

Період кінця ХІХ – початку ХХ ст. став для російської художньої критики «золотим віком». До того вона ще ніколи не мала такого суцвіття обдарованих особистостей, яке утворили О.Бенуа, І.Габар, С.Дягілев, С.Яремич, М.Реріх, М.Радлов, М.Пунін, Я.Тугендхольд, А.Ефрос, М.Волошин та ін. Слід наголосити, що серед цих митців і науковців є і такі, що звертались до проблем розвитку культури України. У складній, небувалій до цього часу в російському мистецтві ситуації, позначеній калейдоскопічними змінами течій, заплутаністю творчих проблем, вони своєю діяльністю допомагали як глядачам, так і художникам розбиратися в тому, що діється у мистецтві.

Соціальні зміни, що відбулися в середині ХІХ ст. висунули багато проблем. Зокрема, перед художньою культурою України постало завдання реалістичного відображення життя української нації. Саме ці патріотичні тенденції притаманні творчості українських митців

періоду 1870-1890 рр. завдяки активній діяльності в Україні Товариства пересувних художніх виставок.

Першочерговим своїм завданням художня критика вбачала вияв у творах мистецтва національної ідеї. З проблемами національного межували і питання історичних орієнтацій сучасного українського мистецтва, доцільності використання стильових надбань попередніх епох. Найбільш широко ця дискусія розгорнулася навколо ролі стилю бароко в українській архітектурі.

Близькими до модерну за підходами та естетичними принципами і критеріями були критики, що дотримувались «миріскусничої» орієнтації. Вони групувалися навколо видань, що мали зв'язки з художниками об'єднання «Мир искусства» та літераторами-символістами. Це такі видання, як «Музы», «Лукоморье», «В мире искусств», «Искусство и печатное дело». До цієї групи критиків можна віднести Г.Павлуцького, Є.Кузьміна, М.Мітрохіна, О.Філіпова. Вони вважали, що естетична програма «миріскусників» близька до української культури, оскільки включає актуальні для неї ідеї – налаштованість на високий професійний рівень, орієнтацію на європейські досягнення в мистецтві, формування та розвиток у суспільстві зацікавленості пам'ятками вітчизняної культури.

Зі статтями, що захищали естетичні принципи імпресіонізму в живописі виступали В.Фельдман, Н.Кирилов, І.Труш та ін. Зокрема, у статті в журналі «Сяйво» Н.Кирилов писав: «...імпресіоністи, не порушуючи правди в мистецтві, у своїх наукових поглядах більш строгі реалісти, ніж самі реалісти. Вони тільки розвинули реалізм винайденням нових кольорів і прийомів» [4; 210]. Вплив на українських митців художніх центрів Західної Європи-Кракова, Мюнхена, Парижа відзначають і сучасні мистецтвознавці [5].

Оскільки в художній практиці і критиці радянської України протягом понад як півстоліття реалізм у різновиді соціалістичного реалізму виступав як універсалія і функціонував як парадигма майже для всіх художніх напрямів, доцільно виявити, як у період, що розглядається, *закладалися підвалини реалізму нового типу, чому саме вони взяті на озброєння радянським партійними керівниками і художньою критикою (М.К.)*.

Українське мистецтво кінця ХІХ – поч. ХХ ст. розвивалось у складних історичних умовах, боротьбі за ідеали народності та реалізму. Розвивались і утверджувались й інші течії: футуризм, модерн, символізм, авангард. Чимало художників, що відстоювали різні принципи, пізніше схвально зустріли Жовтневу революцію і віддали свій талант відображенню нових соціальних реалій.

Особливо важливим було виникнення журналу «Мистецтво» – органу НКО УРСР, Київ, 1919 і 1920 рр., прикрашеного графікою Г.Нарбута і А.Петрицького. В цьому журналі знаходимо статті В.Єлиаського «До проблем пролетарського мистецтва», В.Коряка «Нове мистецтво», М.Бурачека «Мистецтво Києва», Ю.Михайлова «Ткачування на Україні» та ін. В «Сборнике нового искусства» були надруковані статті О.Гастева «О новом искусстве», А.Билецкого «Революция и искусство».

Проблеми нового мистецтва гостро дебатовалися не тільки на сторінках журналів і газет, але й на диспутах. Так, у Києві 1919 р. відбувся великий диспут на тему «Класова творчість і диктатура пролетаріату», у якому взяли участь І.Еренбург, Л.Нікулін, М.Семенко, Г.Михайличенко, М.Дадикін, В.Рожицін, Г.Петніков, Л.Шестов та ін. В Одесі по довірі А.Нюрнберга (1918 р.) на тему «Грядущее искусство» виступали П.Нілус, поетеса В.Інбер та ін. Гостра дискусія на тему «Класова диктатура у мистецтві» відбулася 1921 р. у Харкові з приводу першої виставки художнього сектора Головополітосвіти.

Темами досить численних лекцій перших років революції, поряд із популяризацією мистецтва, були такі, як «Мистецтво і революція», «Пролетарське мистецтво», «Народна творчість» та ін. Важливими стали спроби організувати науково-дослідну роботу у галузі мистецтва. У 1921 р. при Секторі мистецтв НКО УРСР у Харкові організована «Секція естетики і наукового дослідження мистецтва» під кер. Ф.Шміта і О.Білецького. Тоді ж при секторі мистецтв НКО утворено Всеукраїнське Бюро художньої критики, що видавало свої



бюлетені на склографі.

Уже наприкінці 1921 р. у журналі «Шляхи мистецтва» (Харків) з'являється стаття І.Врони «Завдання радянської художньої політики», перша стаття, присвячена цій проблемі. Стаття розвивала положення, висловлені у «Тезах про художню політику» Агітпропа ЦККП(б)У 1.IX 1921 р., що були одним із перших документів партноменклатури у справах мистецтв.

Багато статей написав Фріцель, зокрема «За розгорнуту творчу критику і самокритику в роботі працівників мистецтва» (журн. «Комуніст», 1947 р.) та ін., Г.Родіонов «Про художню критику» («Образотворче мистецтво», 1940-1941 рр.), «Про мистецтвознавчу критику і бібліографію» («Образотворче мистецтво», 1941 р.).

У 1920-х рр. – критика і мистецтвознавча думка розвиваються інтенсивніше, стимульовані процесами поживлення мистецької творчості, загостреною боротьбою груп і течій, виникненням великих художніх асоціацій, зростанням художньої освіти тощо. З середини 20-х рр. розпочинається організована марксистська-ленінська розробка проблем мистецтва у комісіях літератури і мистецтва ВУАМЛІН у Харкові і Києві. Поряд із тим, наукова робота проводилася старими осередками мистецтвознавчої науки, такими як кафедра мистецтвознавства Академії Наук УРСР та Археологічний комітет у Києві, секція науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, а згодом відділ мистецтвознавства Українського інституту історії матеріальної культури в Харкові, а також науково-дослідною роботою музеїв. У цих осередках працювали такі представники старої мистецтвознавчої науки: академіки О.Новицький, Ф.Шміт, Д.Щербаківський та відомі науковці В.Зуммер, С.Таранушенко, Д.Гордєєв, С.Гіляров, Ф.Ернст, плеяда ін. молодих дослідників. Однак, вся робота цих осередків мистецтвознавства була присвячена виключно проблемам мистецтва старих часів та почасти народному мистецтву і була далекою за тематикою і методологією від радянської сучасності. Нове радянське мистецтво було тривалий час поза увагою старої генерації українських мистецтвознавців. Виняток певною мірою складають Ф.Ернст, С.Таранушенко. Є.Кузьмін, М.Макаренко. Видано низку книг Ф.Ернста про творчість Г.Нарбута («Георгій Нарбут – життя і творчість» – К., 1926; «Г.Нарбут і українська книга» – К. 1927), статті С.Таранушенка про графіку, творчість В.Кричевського тощо, Є.Кузьміна про творчість О.Мурашка, Г.Нарбута, Ю.Михайлова. В журналі панфутуристів «Нова генерація» друкувалися статті К.Малевича («Малярство і проблеми архітектури», 1926. – № 2 та ін.).

У журналах 1920-початку 30-х рр. все більше з'являється статей мистецтвознавців, у яких висвітлювалися події і проблеми радянського мистецтва, мистецької освіти, мистецтвознавчої науки та ін. Такими, зокрема, були численні статті І.Врони з питань мистецької освіти в журналах «Путь просвещения» (1922 р.), «Шлях мистецтва» (1922-1924 рр.) та «Мистецько-технічний ВИШ» (1928 р.), статті «Сучасні течії в українському малярстві» («Критика», 1928, № 1-2), «У новій смузі» («Критика», 1929 р.), «Українське малярство на реконструктивному зламі» («Критика», 1931 р.), «Радянське мистецтво України на порозі 1917 року» (журн. «За марксистсько-ленінську критику», 1933 р.); В.Еллана «Критика» (журн. «Нове мистецтво», 1925 р.); Ф.Іващенко «Бойчукізм у світлі російської критики» (журн. «Червоний шлях», 1931 р.).

Художня критика першої пол. ХХ ст. у мистецтвознавчих дослідженнях представлена досить широко і в періодичних виданнях України і Росії. Чимало статей належало молодим мистецтвознавцям, зокрема Є.Холостенку («Образотворче мистецтво» за 10 років – журн. «Життя і Революція», 1928. «Сучасне українське монументальне малярство» («Молодь», 1929)) тощо, М.Зубарю, Д.Чукіну, П.Жолтовському, П.Горбенку та ін. Яскраві статті з'явилися у ті ж 20 роки В.Хмурого «Анатоль Петрицький» («Життя і Революція», 1928 р.), стаття до альбома «Театральні строї А.Петрицького» (Харків, 1929 р.) та ін. У видавництві «Рух» вийшло у Харкові багато альбомів і монографій, присвячених українським художникам (М.Бойчуку – автор К.Сліпко-Москальцов, З.Толкачову, М.Рокицькому, Б.Кратку – автор Є.Холостенко, М.Жуку – автор Ю.Михайлов та ін.).

Низку статей вміщено в ті роки в журналах Москви, де популяризувалося нове радянське мистецтво України серед російського радянського читача. Такими були статті І.Врони в журналах «Советское искусство», «Печать и Революция», «Революция и Культура», Є.Холостенка в журналах «На Лит. посту», «Печать и Революция», «Молодая гвардия». Друкувалися окремі статті українських мистецтвознавців і в зарубіжній пресі (напр., ст. І.Врони в жур. «Die Neue Russland» у французькому журналі «Lart graphic» та чехословацьких журналах.

Низка статей з'явилася з питань сучасної радянської архітектури: «Про шлях радянської архітектури» («Критика» 1929 р.), «Сучасні течії і проблеми української архітектури» – (там само), М.Холостенко «До справи будівництва соціалістичних міст» («Авангард», 1930 р.), В.Кричевський «Архітектура доби» («Червоний Шлях», 1928 р.), М.Холостенко «11 років радянської архітектури України» («Червоний Шлях», 1928 р.) С.Драгоманов «3 поля боротьби за нову архітектуру» («Життя і Революція», 1929 р.).

Багато внесли у справу теоретичного з'ясування питань сучасного радянського мистецтва декларації і платформи мистецьких об'єднань і асоціацій, що сформувалися у 20-х рр., зокрема АРМУ, АХЧУ, ОСМУ. У деклараціях, як і в численних дискусіях, що мали місце в ті роки, уточнювалися позиції художніх груп і течій, виявлялися і критикувалися ідейні художні збочення, ухили і помилки, прогнозувалися шляхи і перспективи поступу мистецтва.

Боротьба за мистецтво соціалістичного реалізму пильне і «організуюче» керівництво партійними функціонерами мистецьким життям, її повсякденне піклування «про правдиву ідейно-художню спрямованість творчості Постанови ВКП(б)» від 1925 і 1932 рр., ухвали ЦК КП(б)У та її пленуму від 1927 р. давали орієнтир розвитку радянського мистецтва, науки, культурі.

Саме в ті (1928) роки ставиться питання про утворення Української Академії мистецтвознавства як наукового центру. Питаннями організації такої Академії за дорученням Президії ВУАН, займався проф. Г.Павлуцький.

Показником зростання мистецтвознавчої думки і кадрів науковців став підготовлений рукопис «Короткого нарису історії мистецтва України», що його закінчила 1933 р. група мистецтвознавців Відділу мистецтвознавства Українського інституту історії матеріальної культури в Харкові. Нарис охоплював історію українського мистецтва, починаючи від родового суспільства і закінчуючи 1930 р. У складі авторів були як мистецтвознавці старшого покоління (В.Зуммер, С.Таранущенко), так і молоді М.Зубар, Д.Чукін, К.Сліпко-Москальцов, І.Крушельницький, П.Горбенко. Звичайно, це була перша спроба написання історії українського мистецтва. Був також підготовлений до друку збірник наукових праць, де, окрім згаданих авторів історії, брали участь молоді вчені-аспіранти О.Берладіна та О.Нікольська. Але ці праці не були надруковані, бо, як стверджує І.Врона, статті написані з позиції вульгарного соціалізму, виявляючи одночасно поверхове знання матеріалу, особливо щодо мистецтва радянського періоду.

Ренесансом української культури називають сучасні дослідники, коли торкаються проблеми розвитку українського авангарду першого десятиліття після 1917 року. Саме в той період набувають яскравого втілення ті авангардові інтенції, що зародилися на початку 1910-х рр. Ентузіазм початку нової доби підтримував різноманітність напрямів і концепцій у мистецтві. Але крізь численні маніфести і форми відчутно проступали дві лінії руху, скеровані бажанням залучити українське мистецтво до загальносвітового розвитку художньої культури та прагненням зберегти національну культурну самобутність.

Відома французька дослідниця В.Маркаде, що вивчала історію українського і російського мистецтва, на протигагу російським критикам, які торкаючись витоків виникнення авангардистських рухів, стверджують, що авангард як течія, відкриття належить тільки художникам Росії, констатує: «Історію авангардистських рухів ХХ ст. у Російській імперії можна поділити на два періоди. Перший охоплює 1907-1914 рр.; і джерела його треба

шукати в середовищі митців українського походження» [6; 169].

До 1919 року художня критика нового українського образотворчого мистецтва друкувалася переважно у російських часописах: «Мир искусства», «Искусство и художественная промышленность», «Аполлон». У Києві виходили російськомовні журнали «В мире искусств» (1907-1910 рр.), «Искусство и печатное дело» (1909-1910 рр.), «Искусство: живопись, графика, художественная печать» (1911-1912 рр.), «Искусство в Южной России» (1913-1914 рр.).

Одним із перших україномовних часописів, присвячених проблемам мистецтва, став журнал «Мистецтво», що виходив у Києві у 1919-1920-х роках. Його редактором був молодий поет, прибічник радикальних концепцій авангарду, панфутурист М.Семенко. Починаючи з 1908 р. будь-які прояви експериментального характеру у літературі та образотворчій діяльності класифікували як «футуристичні», але в більш вузькому значенні термін «футуризм» визначав найрадикальніші аспекти модерністичної творчості. У 1914 році М.Семенко разом із художником В.Семенком – братом поета П.Ковжуном підготували футуристичний альманах «Мертвопетлюю», який через події війни не був виданим.

Журнал «Мистецтво» не був радикально «лівим», але він першим надав можливість продемонструвати нове модерністичне українське мистецтво. Він був футуристичним, однак підтримував зв'язки з пролеткультівським рухом. Пропагуючи колективізм, марксистські принципи інтернаціоналізму, Пролеткульт, як відомо, підтримував зразки колективної творчості в мистецтві. М.Семенко плекав віру у те, що при певній участі письменників і художників у політиці нової влади футуризм зможе опанувати головними позиціями в українському мистецтві. У потрійному номері «Мистецтва» (№ 2-4, 1919 р.) М.Семенко опублікував передовицю під назвою «Мистецтво переходної доби», де визначив роль футуризму і свою роль ідеолога та теоретика цього мистецтва.

Про український авангард сучасними дослідниками написано чимало праць. Слід згадати таких науковців і критиків, як Д.Горбачов, С.Білокінь, О.Кашуба, О.Лагутенко, Б.Лобановський, О.Федорук та ін. Згадати треба таких шанованих французьких і американських дослідників, як В.Маркаде та М.Мудрак, які чи не вперше систематизували і прослідкували розвиток авангардизму в Україні. Книга М.Мудрак, що вийшла друком у США, є першою, де досліджується діяльність художників цього напрямку в тісному зв'язку з навчальним процесом у Київському художньому інституті. У ній простежується зародження так званого українського панфутуризму – своєрідного відгалуження українського авангарду. Метою панфутуристів, як стверджує М.Мудрак, підкреслюються питання теорії і демонстрація лівих сил і їх тенденцій в мистецтві, в його як конструктивному, так і декоративному значенні [7].

Роздуми К.Малевича, що з'явилися в часи перехідної доби від першої, формалістичної, стадії українського авангарду, до другої, функціоналістичної, мали велике значення для цього авангардного руху. Те, що було подане в статтях як розвиток від кубізму і футуризму до конструктивізму, вже фактично виконано панфутуристами. Цей український авангардний аванпост своєю діяльністю ліквідував кордони між футуризмом і конструктивізмом.

Високий творчий потенціал митців як України, так і інших регіонів Союзу був, практично, зупинений всілякими постановами, а також фізично. Згадаймо масові репресії творчої інтелігенції, голодомор та інші лиха, що приносив тоталітарний режим.

Масштаби будівництва, пафосність і піднесеність, з якою накреслювалось щасливе майбутнє нового суспільства, вміло нав'язувались політичною верхівкою і полонили творчу інтелігенцію, яка щиро вірила в ідеали комунізму і ця віра знайшла втілення в багатьох творах образотворчого мистецтва.

Як відомо, на початку 1930-х років були ліквідовані творчі об'єднання і угруповання, що дотримувались різних стилістичних течій і платформ, що змогли б бути яскравим явищем у національних культурах республік колишнього СРСР. Під знаменом утвердження і розвитку соціалістичного реалізму формувалася і змінювався клімат у мистецькому

середовищі, що позначився на творчій практиці.

За ХХ ст. українськими мистецтвознавцями і критиками написані декілька тисяч статей, в яких розглядалося питання розвитку образотворчого, народного та декоративно-ужиткового мистецтва. Аналізуючи спрямованість цих праць, можна виділити основні вектори розвитку критичної думки:

– У першу третину ХХ століття найбільше матеріалів присвячувалось творчості художників-передвижників, М.Бойчуку і його школі, а також українським авангардистам.

– Починаючи з другої пол. 30-х років ХХ ст. українські мистецтвознавці та критики приділяли увагу проблемам теорії соціалістичного реалізму, висвітлювали творчість тих художників, що відображали героїку жовтневої революції, Громадянської війни. В той період виникло агітаційне та монументальне мистецтво, що також знайшло своє критичне осмислення. Чимало критиків приділяли увагу проблемам розвитку народного мистецтва і архітектурній пластиці.

– У 1940-1950-ті рр. патріотичний настрій був притаманний і художній критиці. Більшість критичних статей присвячувались детальному, з ідейно-художньої точки зору, аналізу творів українських митців, що торкались героїки радянського народу у Вітчизняній війні та його післявоєнної натхненній праці. На жаль, у цей же період критики майже не звертали увагу на помпезні і натуралістичні твори митців. Більшість публікацій цього періоду спрямовані проти впливу на творчість радянських митців так званої «буржуазної» ідеології і всіх інших можливих «ізмів» – абстракціонізму, націоналізму, космополітизму, імпресіонізму тощо. Не залишилась поза критикою й велика група відомих мистецтвознавців та діячів культури (династія Антоновичів, С.Гіляров, М.Макаренко, М.Сумцов, Ф.Шміт, Вадим і Данило Щербаківські та ін.), які не виступали в пресі з проблем розвитку тогочасного художнього процесу. Цим вченим дошкуляли як колеги, так і офіційні представники влади за те, що вони досліджували переважно етнографічні, археологічні проблеми та дореволюційний період розвитку культури і мистецтва.

Вихід у світ шеститомної «Історії», здійснений протягом 1960-х років, був справді подією в мистецтвознавчій науці. Це була перша, широка за охопленням, осмисленим, систематизованим і узагальненим матеріалом, наукова мистецтвознавча праця. У процесі її підготовки опрацьований і оприлюднений матеріал мистецтвознавчої історіографії та художньої критики, нагромаджений за попередній період. Було подолано і певні вульгарно-соціологічні обмеження щодо ставлення офіційної радянської науки до дослідження українського мистецтва доби феодалізму, пов'язаного, за панівними тоді концепціями, з реакційністю і церковним мракобіссям. Було реабілітоване, хоч і з половинчастих позицій, і повернене з тривалого забуття «ліве» мистецтво межі ХІХ-ХХ ст. та 1920-х років. Часткові поступки зроблено митцям і дослідникам, надовго позначених тавром українського буржуазного націоналізму. Зараз це видання не відповідає сучасним критеріям мистецтвознавчої науки. В силу політичних обставин, коли готувалась до друку «Історія українського мистецтва», чимало проблем залишилось не з'ясованими. Передусім це стосується проблеми національних основ творчості та іонаціональних впливів, що визначали ситуацію в українській художній культурі ХІХ – поч. ХХ ст. Адже, як би не підносили значення іонаціонального елемента, не могли забувати, що відсутність власної державності негативно позначалося на формуванні власної мистецької школи. А тому впродовж тривалого часу, зокрема, в першій половині століття цей процес, позбавлений благодіючого підґрунтя, виявився дуже строкатим. Більш того, через відсутність в Україні вищих навчальних мистецьких закладів відбувався досить інтенсивний вплив творчих сил за межі етнографічної України.

Висвітлюючи історію українського мистецтва ХІХ ст., не можна ігнорувати того факту, що в цих межах мистецька ситуація визначалася масою явищ, пов'язаних із формуванням так званої провінційної культури з відповідним типом естетичного попиту та середовища митців, що відзначалося як формами професійної діяльності, так і за рівнем фахової підготовки. Не

враховувати цього масиву художньої культури не можна, хоча б тому, що його вивчення здатне в дещо іншому, більш складному, ніж досі, світлі показати такі, зокрема, постаті як Тропінін чи Шевченко, на його тлі дещо інакше сприймається їхня творчість. Ці питання, поставлені ще українським мистецтвознавством початку ХХ ст., знову набули своєї актуальності. Без їх врахування збідненою є картина розвитку портретного жанру першої пол. ХХ ст. З цієї ж причини з поля зору випадають і традиції, пов'язані з лінією розвитку такого виду творчості, як іконопис, що на початку ХХ ст. починає викликати новий інтерес, започатковуючи розвиток своєрідного напряму монументального мистецтва, відомого під назвою «бойчукізм».

У світлі мистецтвознавчих досліджень принаймні останнього десятиріччя можемо стверджувати, що ситуація, що склалася в українському мистецтві, була значно складнішою, ніж вона відображена в шеститомній «Історії». За концепцією шеститомника виходить так, ніби художня культура України ХІХ ст. була чимось самим собою зрозумілим. Насправді ж вона являла складний конгломерат явищ, що визначалися рядом факторів політичного, соціального, духовного характеру. Вивчаючи і популярно висвітлюючи мистецькі процеси цього періоду, необхідно розрізняти як художню культуру власне українську (ту, що розвивалася на суто національних духовних основах), так і культуру в Україні, тобто ту, яка обумовлювалася інтенсивними міграційними процесами, що визначали широкий приплив інонаціонального елементу на терени етнографічної України. Такий погляд потребує значно ширшого залучення фактологічного матеріалу, що стосується творчості художників інонаціональних шкіл, які працювали в Україні. Під таким розширеним кутом зору інакше постають процеси формування основних стильових напрямів і жанрової структури українського мистецтва першої половини ХІХ ст., що далеко не завжди територіально локалізуються теренами етнографічної України, а виходять за її межі (скажімо, для прикладу, творчість Т.Шевченка, Д.Левицького, В.Боровиковського та ін.), в той час, коли на місцевому ґрунті часто-густо знаходять соціальну та економічну підтримку тенденції, що їх представляли художники російської, польської, австрійсько-німецької та інших європейських шкіл. Зрештою в умовах, коли не існувало власної національної вищої школи професійного навчання, це було закономірним явищем. А тому, зважаючи на ці умови, не можемо ігнорувати такі категорії художників, як художники-самоуки, художники ремісничих цехів та монастирських малярень тощо. Вельми поширену категорію, що виникла за специфічних соціальних обставин, становили художники-кріпаки Російської імперії. Оминати діяльність представників усіх цих категорій – значить звизити уявлення про глибинний мистецький потенціал, який заодно формувався в залежності від форм духовного попиту, і який далеко не завжди знаходив належне застосування (Обставина, здається, загалом характерна для вітчизняної культури). З одного боку, це спричинилося, як вже сказано раніше, через відсутність відповідних навчальних закладів академічного типу, з другого – через нерозвиненість відповідної меценатської діяльності. Лише згодом, коли сформувалася верства національно свідомої інтелігенції як сфери духовного попиту, так і художньої творчості, українська ментальність починає давати помітні наслідки, виразно позначаючись як на тематиці, так і поетиці творів.

Істотну роль відігравав також територіальний фактор, який разом із політичним і соціальним визначав шляхи формування тих чи інших мистецьких осередків. Так, зокрема, сильний вплив інонаціонального елементу, передусім російського, позначився на Одеському осередку. Російська школа і пов'язані з нею тенденції розвитку художньої культури визначали й напрями розвитку образотворчого мистецтва Центральної України. Та інакше й не могло бути за ситуації, коли територія України становила лише адміністративну одиницю Російської імперії, а культурний рух, що тут відбувався, проходив під знаком загальноросійської культури. Давалася взнаки й централізаторська політика, що проявлялася в різних сферах суспільного й духовного життя. Те ж саме було на українських землях, що належали до Австро-Угорщини, де визначальним є елемент німецький і польський.

З погляду на дану ситуацію мусимо й визначати стильові напрями, зважаючи на те, що залежно від територіального і часового факторів, вони тяжіли до тієї чи іншої інонаціональної школи. Це стосується, передусім, таких стилів, як класицизм, сентименталізм, романтизм. Так, скажімо, класицизм, що складався в умовах російського абсолютизму, не міг знайти в Україні національного підґрунтя, в той час, коли сентименталізм живився з джерела народнопоетичної творчості, зокрема пісенної, увиразнюючи ліричне начало. Тому не випадково, що класицизм як у російському, так і австрійському варіантах, найбільш виявився в архітектурі. Загалом же архітектура, за винятком народної, чи не найбільше залежала від політичного моменту, виражаючи не стільки локальні, скільки загальнодержавні, а, можливо, й інтернаціональні тенденції.

#### Джерельні приписи

1. Стасов В. Избранные сочинения. – В 2-х т. – Т. 1 / В.Стасов. – М., 1937.
2. Кауфман Р. Русская и советская художественная критика (с середины XIX до 1914 г.): Учебное пособие / Р.Кауфман. – М.: МГУ, 1978.
3. Турчин В. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII-XIX веков / В.Турчин. – М., 1966. – С. 153, 155.
4. Сяйво. – К., 1913.
5. Асеева М.Ю. Європейські художні центри і українське мистецтво кінця XIX – початку XX століть / М.Ю. Асеева. – К.: Мистецтво, 1989.
6. Маркаде В. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа / В.Маркаде // Всесвіт. – 1990. – № 7.
7. Myroslava by M. Mydrak. The new Generation and Artistis Modernizm in the Ukraine // Um. 1 // Research press Ann Arbor Michigan, USA 1986.

#### Резюме

Розглядаються витоки, визначаються завдання, методологічні, соціальні функції і специфіка критики.

**Ключові слова:** художня критика, мистецтво, соцреалізм, стилі, тенденції.

#### Summary

##### Sources of forming and development of Ukrainian artistic criticism

Is devoted to the sources, tasks, metrological and social functions, specific character of art critique.

**Key words:** art critique, fine arts, socialist realism, styles, trends.

#### Аннотация

Рассматриваются источники, определяются задачи, методологические, социальные функции и специфика критики.

**Ключевые слова:** художественная критика, искусство, соцреализм, социальные функции и специфика критики.

УДК [7.072.3:792.54](477)«19»

О.М. Ізваріна

## УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДУМКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ СТАНОВЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Українська музично-критична думка почала своє професійне формування у другій пол. ХІХ ст. Видатну роль у її становленні відіграли провідні українські композитори, в діяльності яких поєдналися творчість та музична критика. Відомий діяч української культури П.Сокальський у своїх статтях, рецензіях та відгуках заклав підвалини фахової української музично-критичної думки. Здобутки музичної критики означеного часу продовжили свій поступальний розвиток на початку ХХ ст.

*Актуальність даної статті* полягає у висвітленні процесу розвитку української музично-критичної думки початку ХХ ст.

*Мета статті* – висвітлити музично-критичну діяльність провідних українських композиторів-критиків Б.Підгорецького, В.Сокальського, Б.Яновського, К.Стеценка стосовно аналізу ними становлення українського оперного мистецтва початку ХХ ст.

До питання становлення українського оперно-балетного театру та відбиття цього процесу в музичній критиці звертався Я.Гордійчук [1]. О.Немкович присвятила своє дослідження узагальнюючому визначенню української музичної критики в межах національної музикознавчої думки ХХ ст. [2].

Початок ХХ ст. дав нові імена музичних критиків. Серед них відзначимо відомого композитора Б.Підгорецького. Він був «українцем в Росії» і навіть стверджував, що українські музиканти, втративши надію на втілення своїх художніх планів в Україні, стали працювати на московській ниві музичного мистецтва. Музично-критичні матеріали Б.Підгорецького мали просвітницький характер. Він робив огляди музично-концертного життя Москви, рецензував оперні вистави. Друкувався в газеті «Голос Москви», журналах «Театр и карикатура», «Артист и зритель». Значну роль у спадщині Б.Підгорецького має музично-критична діяльність. Коло тем і проблем, що привертають його увагу, досить широке. Його статті присвячені творчості різних авторів, концертам відомих виконавців, пропаганді музичного мистецтва, вихованню художніх смаків публіки, проблемам оперного мистецтва тощо. Як музичний критик, Б.Підгорецький високо оцінював досягнення української музики і передбачав її подальший розвиток.

Доля Б.Підгорецького склалася так, що певний час він жив у Росії, тож і писав музично-критичні статті для російської преси і про російську музику. Композитор активно листувався з відомою українською письменницею Л.Яновською, лібретисткою опери «Купальська іскра», а також зі своєю нареченою Н.Соколовою, солісткою хору Великого театру.

У музичній критиці в означений час виступають також В.Сокальський, К.Стеценко, Я.Степовий. В.Сокальський – відомий музичний просвітител, пропагандист української музики та кращих творів зарубіжної. Б.Підгорецький і Б.Яновський – композитори і диригенти. Б.Підгорецький, головним чином, працював у Москві, Б.Яновський – у Києві до 1911 р., згодом у Петербурзі, Одесі, Москві, Харкові. К.Стеценко і Я.Степовий – пропагандисти українського класичного репертуару і творів «нової» української музики.

В.Сокальський працював у харківській газеті «Южный край». Серед його значних виступів у пресі статті «Музичні події в Росії», «Музика на Заході», «Російська музика за кордоном», «Підсумки оперного сезону», «Музичне життя Харкова». Критик відстоював прогресивні погляди на музичне мистецтво, пропагував твори слов'янських композиторів та західноєвропейських класиків. Стосовно питань оперної естетики він стояв на позиціях свого видатного дядька П.Сокальського: не визнавав декламаційності в опері, наскрізної її будови.

Не схвалював творчості Й.Брамса, О.Скрябіна, Р.Штрауса. Друкувався під псевдонімом «Дон Дієз».

І.Рачинський, хоча і працював у Петербурзі, значну увагу приділяв творам українських авторів (Ф.Якименку, В.Сокальському, П.Сокальському). Один з його музично-критичних нарисів присвячений становленню російської композиторської школи («Етюди з історії російської музики»), що вийшов у газеті «Приднепровский край» (Катеринослав, 1901).

Б.Яновський виступав поборником нових зрушень у мистецтві, хоча ніколи не протиставляв нового класичному. Він вважав, що сучасні художні явища при всіх їх «новаціях» не затьмарюють високих класичних досягнень. Писав огляди концертних сезонів у Петербурзі, Києві, Одесі. Виступав із чисельними рецензіями на оперні вистави. Друкувався в «Южном музыкальном вестнике» за підписами «Б.Яновський» та «Б.Зигль».

К.Стеценко виступав на сторінках київських газет «Рада» за власним ім'ям та під псевдонімом «К.Ціріль». Його цікавили новинки мистецького життя: концертні здобутки, оперні вистави тощо. Він аналізував творчість П.Чайковського, схвально ставився до новаторських спроб Б.Яновського. К.Стеценко прагнув висвітлювати досягнення української музики. Значна частина його рецензій присвячена виставам Міського оперного театру. Так, лише протягом 1907 року він висвітлював постановки опер «Дубровський», «Фауст», «Винова краля», «Євгеній Онегін», «Фра-Дьяволо», «Заза», «Паяци», «Гугеноти», «Мададжара», «Іоланта», «Нерон», «Жидівка», «Галька». У цих невеликих за обсягом оглядах постановок композитору вдається відзначити найголовніше.

Розглядаючи виставу опери Е.Направника «Дубровський», рецензент вважав її музику неемоційною, написану без натхнення, таку, яка «лоскочучи вухо і розважаючи увесь час слухача, не захоплює його ні на хвилину» [3]. Проте «нашій не дорослій музично публіці» вистава сподобалась одразу ж. Відзначив рецензент роботу диригента І.Пагані та виконавців партій Дубровського-батька (П.Цесевич) й Маші (Балановська).

Висвітлюючи постановку «Фауста», К.Стеценко зазначав, що цю оперу вперше на київській сцені поставлено без купюр. Він всіляко вихваляє виконавців Арцибашеву («Маргарита з неї чудова»), Боссе («талановите, оригінальне, нешаблонне виконання партії Мефістофеля»). Критик наголошує, що оркестр став більш вправніший під орудою Пагані, що ж до хорового виконання, то «в опері «Фауст» похвалить його не можна [...] хори до «Фауста» ще не зрепетовані добре» [4].

Інколи вистави зовсім незадовільняли рецензента і він відверто визначав негативні постановки, недоопрацьвані моменти, хиби виконання. Так, аналізуючи виставу «Винової кралі», автор зауважив, «що окремі моменти були гарні, а цілості не було» [5]. Сповнена обурення його замітка про виставу «Євгенія Онегіна». Він навіть назвав цю оперу «пустелею», серед якої «свіжим, гарним оазисом з'явився д. Цесевич (Гремін)» [6]. У наступній нотатці він задає питання, чому на сцені київської опери виставляється твір, що не являє художньої цінності («Фра-Дьяволо» Д.Обера) у виконанні провідних солістів, у той час, коли перлини оперного мистецтва (зокрема, твори П.Чайковського) йдуть у виконанні мало досвідчених акторів. Сама ж вистава пройшла на високому виконавському рівні завдяки провідним силам трупи (О.Шмідт, Л.Дельмас, П.Цесевич, Ф.Орешкевич).

Розглядаючи зараз мало знану оперу Р.Леонкавалло «Заза», рецензент відзначив значний художній успіх вистави. Це поодинокий приклад повністю схвального відгуку К.Стеценка на оперу: тут гарні й солісти (Арцибашева – Заза, Мосін – Еміль Дюфрен, Зелінський – Каспар), і оркестр, й декорації (С.Евенбах і Лютке-Мейер). До схвальних слід віднести й рецензію на оперу Дж. Мейєрбера «Гугеноти». Він відзначив загалом професійно проведену виставу. Його увагу привернули виконавці головних партій Мосін (Рауль), Шмідт (Маргарита Валуа), Балановська (Валентина), Шуванов (Губернатор), Боссе (Марсель). Чудовими визнані також балет і декорації. Але в цій виставі не обійшлося без негараздів: «хори в «Гугенотах» звучали здебільшого погано», а у соліста Боссе виявилася «дивовижна... манера вимовляти слова, не стуляючи губів», що зразу ж відбилося на якості



дикції [7].

1907 року на сцені Міського театру з'являється новий твір – опера київського композитора Б.Яновського «Мададжара». Розглядаючи події оперної вистави, рецензент зауважує на новаторському підході композитора до специфіки музичної мови, спробу «зробити революцію в оперній музиці», і, хоча на слух вона дещо незвична, автор представив «музику досить значної творчої сили, оригінальності й стильності» [8]. Хоча опера ставилася під орудою композитора, було чимало історичних невідповідностей у художньому рішенні, слабким виявився хор, навіть солісти нерівно провели свої партії (Тихонов – Жрець, Арцибашева – Мададжара). Цього ж вечора ставився ще один твір Б.Яновського – одноактна опера «Два П'єро». На цей раз все пройшло «надзвичайно». К.Стеценко відзначив солістів Ф.Орешкевича, М.Сокольського, М. де Рібас та балет.

Традиція ставити упродовж вечора дві опери закріпилася в театрі. Так пройшли вистави «Юланта» і «Паяци». Вони були успішними: рецензент особливо підкреслив виконання де Рібас та Сокольського в «Юланті» та Мосіна і Калиновської в «Паяцах».

Відгукувався критик і на вистави з приводу бенефісів оперних солістів. Так, Мосін для свого бенефісу обрав оперу А.Рубінштейна «Нерон». Зосередившись на загальній характеристиці оперної творчості цього композитора і визнавши «Нерона» як найслабшу його оперу, рецензент переходить до аналізу вистави. Постановкою він загалом задоволений, особливо виконанням партії Нерона бенефіціантом Мосіним («продумано і артистично», «правдиво») та Балановською (Поппея) [9].

М. де Рібас для бенефісу обрала оперу С.Монюшка «Галька». Незважаючи на бенефіс, постановка була буденною та недбайливою. Оркестр грав нестройно і без нюансировки. Дістав зауважень і режисер за недбале ставлення до масових сцен. Солісти виявилися не на висоті: навіть бенефіціантка не позбулася зауважень критика. В цілому ж вистава у рецензента не залишила приємного враження.

І знову на сцені «Онегін». Проте постановка приємно відрізняється не тільки від попередньої, а й від усіх, що йшли на київській сцені: «враження гарне... і закінчене», – стверджує критик. Він вихваляє прекрасних співаків Балановську (Тетяна), Сокольського (Онегін), Долініна (Ленський), Шуванова (Гремін), а також диригента Пагані. Проте в цьому дифірамбі співцям відчутно гірку ноту: чудовий голос Балановської та її акторська майстерність, на думку рецензента, якнайкраще підходять до партій Галі й Оксани з опер М.Лисенка «Утоплена» та «Різдвяна ніч». Автор з обуренням зазначає, що київська опера «зовсім не обслуговує інтересів значної частини місцевого громадянства – українців і в випущеному з початку сезону репертуарові не оголосив жодної української опери. А між тим, між артистами трупи є досить українців». Першою поміж них критик згадує саме Балановську, яка ще в студентські роки «чудово співала в концертах М.Лисенка українські пісні» [10].

У наступній рецензії критик заперечує надання переваги в репертуарі театру одним творам («Гугеноти», «Травіата», «Жидівка»), в той час, як існує багато нових, незаних публікою, опер. Стосовно виставленої «Жидівки», що драгувала рецензента своєю незначною музичною вартістю, він відзначав, що до того ж і постановка була невдалою. Яскраві таланти співаків Мосіна (Єлізар) і Калиновської (Рахіль) все ж не мали змоги врятувати недбало підготовлену виставу: «декорації були старі, як шмаття, а народні сцени без життя і рухів. Хористи нагадували манекенів» [11].

Прискіпливо він оцінює вистави українських музично-драматичних труп, зокрема Колесниченка та Садовського. Він уклав історичну розвідку «Музика на українській сцені» (1910 р.), присвячену проблемі українського театру. У цій роботі К.Стеценко намагався простежити історію національного музично-театрального мистецтва, починаючи від появи на українській сцені «Наталки-Полтавки» І.Котляревського. Він визнає, що «розвиток українського театру в його внутрішній стороні нахилився на один бік – на культивування етнографізму та малювання буденного життя селян», тобто був обмеженим [12]. Типовим

сюжетом є любовний, типовими рисами стилю – сентименталізм і комізм в особах персонажів-п'яничок. Звідси поширений зовнішній погляд на українців не тільки як на «плем'я поющее и пляшущее» (Катерина II), а ще й «вельми пьющее». Його цікавить, ким і як саме створюється музика до театральних вистав, адже «український театр родився, ріс і розвивався в музиці і пісні, що пісня і музика є неодривно його частина. Більшість репертуару українського є п'єси зі співами та музикою» [13]. Проте, на думку К.Стеценка, авторами і упорядниками нашої театральної музики в більшості були дилетанти», і, додамо, часто-густо зовсім недосвідчені у справі композиції. Їх рецензент назвав «безнадійними». Драматурги недбало ставилися до музичної долі своїх творів. Одні з них щиро вірили, що антрепренери самі розберуться з цим питанням, інші, з недовірою ставлячись до театральних музичних справ «майстрів», самі бралися до партитурних аркушів, даремно сподіваючись, що у них ця справа піде краще. Лише серйозні драматурги зверталися до композиторів-фахівців. Першим на цій ниві визначився М.Лисенко. Проте не кожна театральна трупа була спроможна виконувати його музично-драматичні твори. От трупи й компонували музику кожна «під себе», адже кожна трупа мала свого «моцарта» в особі диригента, який так-сяк скомпонує музику: «кожен диригент перевертає все по-своєму, і ніхто не може заборонити йому це робити» [14]. Лише Л.Яновська додала до свого водевілю «На сіножаті» мелодії пісень, які мали виконуватися у виставі. Отже, як там не було, а без диригента музично-театральна справа не рухалася: «диригент української трупи і ніхто більше зробив усе те з музики, що ми чуємо тепер на українській сцені» [15]. Антрепренери цінували тих диригентів, що більше мали своїх музичних творів та взагалі нот для оркестру. З обуренням К.Стеценко зауважує, що розповсюджується дилетантизм у своєму найгіршому вигляді по сценах українських театрів, «а опери й оперети М.В. Лисенка полежують собі на лавках музичних магазинів, бо вони, мовляв, не по силах трупі» [16].

Отже, в особі К.Стеценка маємо вдумливого музичного критика-фахівця, який глибоко розумівся на проблемах оперного мистецтва.

На початку ХХ ст. розпочалася діяльність українського музикознавця М.Грінченка. Вийшла низка його статей та дослідження «Украинская музыка и её представители» (1908 р.), де він звернувся до питань формування національної музичної творчості, художньої цінності творів українських композиторів, насамперед, М.Лисенка. В ті часи (після поразки революції 1905-1907 рр.) надрукувати цю працю в Україні було неможливо, тому вона видана була в Тамбові. Тоді ж продовжувався процес формування українського мистецтва, зокрема, оперного, що знаходило свій відгук на сторінках преси. Музично-критична думка пропагувала здобутки української та зарубіжної музики. На розвиток української музично-критичної думки значною мірою вплинула діяльність провідних українських композиторів-критиків, насамперед, П.Сокальського та В.Сокальського. У своїй творчості та музично-критичній діяльності вони спиралися на прогресивний досвід загальноєвропейської музично-критичної думки. Українські композитори-критики залишили значний музично-публіцистичний спадок, що став яскравою сторінкою в історії української музичної культури другої половини ХІХ ст.

#### Джерельні приписи

1. Гордийчук Я.Н. Становление украинского оперно-балетного театра и критика (Киев, 20-30 годы): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Я.Н. Гордийчук, ИМФЕ им. М.Т. Рильского. – К., 1990. – 189 с.
2. Немкович О.М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: Монографія / О.М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
3. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 203. – 7 вересня.
4. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 204. – 8 вересня.
5. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 211. – 19 вересня.
6. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 216. – 25 вересня.

7. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 228. – 10 жовтня.
8. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 266. – 27 листопада.
9. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 275. – 8 грудня.
10. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 280. – 14 грудня.
11. Стеценко К. Городський театр / К.Стеценко // Рада. – 1907. – № 281. – 15 грудня.
12. Стеценко К. Музика на українській сцені. – Ч. I / К.Стеценко // Рада. – 1910. – № 124.
13. Стеценко К. Музика на українській сцені. – Ч. IV / К.Стеценко // Рада. – 1911. – № 11.
14. Стеценко К. Музика на українській сцені. – Ч. II / К.Стеценко // Рада. – 1910. – № 126.
15. Стеценко К. Музика на українській сцені. – Ч. IV / К.Стеценко // Рада. – 1911. – № 11.
16. Стеценко К. Музика на українській сцені. – Ч. V / К.Стеценко // Рада. – 1911. – № 13.

### Резюме

Розглядається стан української музично-критичної думки початку ХХ ст. Аналізується діяльність Б.Підгорецького, В.Сокальського, Б.Яновського, К.Стеценка. Висвітлюються питання пропаганди національної музики, становлення українського оперного мистецтва, його здобутків і втрат.

**Ключові слова:** українська музична критика, українське оперне мистецтво.

### Summary

**Ukrainian Music Criticism of the Beginning of the XX Century And Its Sens For Development of Ukrainian opera art**

There are considered condition of music criticism of the beginning of the XX century. Analysing activity of B.Pidgoretsky, V.Sokalsky, B.Janovsky, K.Stestenko. Lighting questions of propaganda national music, of development Ukrainian opera art.

**Key words:** Ukrainian music criticism, Ukrainian opera art.

### Аннотация

Рассматривается состояние украинской музыкально-критической мысли начала ХХ века. Анализируется деятельность Б.Подгорецкого, В.Сокальского, Б.Яновского, К.Стеценка. Освещаются вопросы пропаганды национальной музыки, становления украинского оперного искусства.

**Ключевые слова:** украинская музыкальная критика, украинское оперное искусство.

УДК 78.1; 78.2У

*З.М. Ластовецька-Соланська*

## СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-СОЦІОЛОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ В УКРАЇНІ

*Актуальність обраної теми* впливає з того, що в українському музикознавстві спостерігається брак досліджень із галузі музичної соціології, присвячених вивченню окремих її аспектів та завдань. Якщо взяти до уваги, що ця дисципліна звернена до проблем, пов'язаних із соціумом, його реакціями на різноманітні явища, а в музичному мистецтві в центрі її уваги головно реакції слухача на різноманітні музичні артефакти, то впливає нагальна потреба розвідок у цій сфері. Особливо в ситуації постмодернізму, що склалася в сучасному інформаційному суспільстві, і в якій суттєво змінилося сприйняття музики, коли увага в ланцюгу «композитор – виконавець – слухач» змістилася в бік третьої ланки – слухача.

Науковій розробці питання генези музично-соціологічної думки в Україні раніше не приділялось достатньо уваги музикознавцями. Побіжно розгляду цієї проблеми присвячені студії Л.Черкашиної, Б.Слющинського, окремих аспектів музичної соціології торкалися О.Костюк, О.Семашко, С.Грица, І.Ляшенко, Г.Тарасов, М.Мацейків, Л.Кияновська та ін.

*Метою пропонованої статті є* спроба встановити особливості культурно-історичних умов формування музично-соціологічних поглядів в Україні. У даній розвідці беруться до уваги узагальнення стосовно розвитку музичної соціології як окремої галузі наукового пізнання як на Заході, так і на теренах колишнього Радянського Союзу.

Музична соціологія як галузева соціологічна дисципліна знаходиться на перетині соціології й музикознавства, вона є відносно молода і, водночас, надзвичайно складна через свою дотичність із різними сферами пізнання: музична соціологія пов'язана з філософією, естетикою, психологією, культурологією, маркетингом і менеджментом мистецтва. В західноєвропейській гуманістичній науці вона є важливим розділом систематичного музикознавства, завдяки якому значно розширились рамки історико-теоретичних досліджень у сфері звукового мистецтва. Згідно із західною традицією систематичного музикознавства, у полі дослідження соціології музики опиняються передусім соціальні функції музики, структура музичної культури, типологія і поведінка публіки, музичний побут різних верств населення, відносини між музикою і владою, інститутами і ЗМІ та ін.

Вузловою проблемою музичної соціології від початку становлення цієї науки було дослідження найрізноманітніших форм побутування музики в суспільстві, їх трансформація на різних історичних етапах, специфіка соціально-музичних відносин, відображення закономірностей історичного розвитку тощо. На перших етапах (до початку ХХ ст.) її розглядали здебільшого як емпіричний додаток до загальних проблем філософії або естетики, а вже пізніше почали трактувати як окрему самостійну галузь соціології.

Лише в 20-х роках ХХ ст. можна говорити про становлення музичної соціології як окремої галузі знань: у 1921 р. посмертно опублікована незавершена робота німецького дослідника, економіста і соціолога Макса Вебера «Раціональні і соціологічні основи музики», що на Заході вважається першою науковою працею з музичної соціології.

Музична соціологія розвивалась нерівномірно в різних країнах. На Заході з'явилося багато спеціальних досліджень із соціології музики. Констатується велетенський емпіричний пласт музично-соціологічного матеріалу, що залишили представники різних епох, починаючи від античних мислителів, попри Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете, Шіллера, Сквороди, Стендаля, Санд – аж до представників постмодерної філософії і літератури. Для них ці питання були настільки ж спорідненими, наскільки і для самих музикантів: адже і їх хвилювали проблеми впливу середовища на творчість, суспільне визнання митців etc.

У радянському музикознавстві соціальний підхід до музики став обов'язковою умовою

всіх досліджень. У 20-х роках ХХ ст. соціологічними методами визначались музичні потреби і смаки різних соціальних груп (селян і робітників), їх задоволення та виховне стимулювання. Хоча музична соціологія, як і ряд інших гуманітарних дисциплін, які нелегко було вкласти в «прокрустово ложе» комуністичної ідеології – ніколи не користувалась у тоталітарному радянському суспільстві особливою увагою, варто згадати і про деякі праці в цьому напрямі, які проводились талановитими російськими дослідниками навіть у той несприятливий період. Ще в 20-х роках минулого століття в колишньому СРСР провідні вчені, серед них Б.Асаф'єв, Р.Грубер, а дещо пізніше, в 60-х рр. А.Сохор зацікавились даною проблематикою, питаннями генези та формування соціологічних форм усвідомлення музичного життя й культури.

На деякий час соціологія музики, як самостійна дисципліна, була дискредитована в СРСР і перестала існувати, але в 60-х роках ХХ ст. вона відродилась у зв'язку з науково-технічною революцією й поширенням засобів масової інформації. Окремі проблеми соціології музики заторкували В.Цукерман, Ю.Капустін, О.Бурліна, О.Фарбштейн, Л.Коган, Г.Головінський, Є.Дуков, Ю.Давидов, В.Куклін, Д.Локшин, Ю.Перов, Л.Кадцин, В.Фомін і т.д., паралельно проводячи конкретні музично-соціологічні дослідження.

Наразі важко трактувати соціологічні дослідження радянського періоду однозначно внаслідок їх певної завуженості та упередженості у висвітленні основних понять, нав'язування класової інтерпретації будь-якому явищу та практичного нехтування індивідуальними параметрами. Зовсім заперечувати і відкидати їх теж не варто, оскільки вони дають картину іншої соціологічної реальності – розвитку і культурної стратегії музичного життя в тоталітарному суспільстві.

В Україні соціологія відносно інтенсивніше почала розвиватися лише в останні роки. Наукові дослідження у галузі соціології загалом, і музичної соціології зокрема, протягом останніх десятиліть штучно гальмувалися. Як зауважує відомий соціолог Н.Черниш, багато шкоди розвитку української соціологічної думки завдав штучно витворений панівним режимом провінціалізм української соціології, коли кращі сили вітчизняних соціологів зосередилися поза межами країни [14; 97]. Внаслідок цього велика кількість соціологічних праць, що нині складають класику української соціології, побачили світ за кордоном. Водночас, ці видання дійшли до наших днів і ще чекають своїх читачів та дослідників. Таким чином, ця проблема набуває своєрідного «дизайнерського» відтінку.

В Україні музично-соціологічні розвідки залишаються поодинокими явищами. Одним із перших соціологічний підхід до аналізу мистецтва і художньої культури застосовував відомий український історик, президент УНР М.Грушевський, який у 1919 р. за дорученням уряду УНР заснував у Відні перший Український Соціологічний Інститут (УСІ), котрий діяв до 1924 року. Його метою було зближення та налагодження зв'язків із видатними вченими Європи і пропагування наукового, громадського та політичного потенціалу України. Цей науковий центр за короткий час розгорнув активну діяльність, згуртував навколо себе визначних науковців, серед яких В.Старосольський (автор блискучої розвідки «Теорія нації»), Д.Антонович, М.Шаповал та ін. [3; 16]. Заснований Микитою Шаповалом у Празі Український Інститут Громадознавства (УІГ), що діяв у 1924-1945 рр., став другим центром української соціологічної думки на еміграції. УІГ також спричинився до розвитку соціологічної думки у царині музичного мистецтва.

Ідеї та здобутки Віденського УСІ продовжив «Український Соціологічний Інститут» («*Ukrainian Center for Social Research*») у Нью-Йорку, заснований у 1969 році, першим президентом якого став економіст Атанас Мілянчик, а згодом – Володимир Бандера. Цей осередок, об'єднавши навколо себе соціологів В.Ісаїва, В.Нагірного, І.Зелика, О.Симиренка і т.д., діє і донині при Науковому товаристві ім. Т.Шевченка, а його члени прямо чи дотично також заторкують проблеми збереження української культурної ідентичності та поширення культурних цінностей в контексті сучасного цивілізаційного процесу [3; 22]. Зокрема, студії Р.Рахманного присвячені соціологічному аналізу основних вартостей українців та

дослідженню їх духовних цінностей в еміграції, а у розвідках Ю.Шевельова, В.Чапленка та П.Ковальова містяться матеріали до соціології культурних процесів загалом.

Можна підтримати позицію українського музикознавця Лілії Черкашиної, котра, розмірковуючи над українським та європейським контекстом сучасної музичної соціології, підкреслює, що своєрідність музичної соціології в Україні, на відміну від Західної Європи, вирізняє її певне етноспецифічне забарвлення і значний інтерес до традиційної народної культури, що вплинуло на всі напрямки конкретно-соціологічних досліджень [13; 95]. У зв'язку з цим, українські соціологи підкреслювали історично-часову динаміку та специфічний поліетнічний (чи точніше, полірегіональний) колорит ціннісних орієнтацій респондентів.

Соціологічні уявлення про музичне життя диференціювалися поступово. Функціонування музичної культури з точки зору соціології розглядали чимало діячів, серед яких як літератори, так і музиканти: К.Квітка, І.Франко, В.Гнатюк, М.Лисенко, Ф.Колесса, С.Людкевич, О.Костюк, С.Грица, А.Муха, Я.Якуб'як та ін.

Значну увагу розгляду питань соціологічного спрямування приділяв у своїх працях відомий музикознавець Іван Ляшенко (в розвідках «Музика в житті людини» (1967 р.), «Музика в системі естетичного виховання» (1975 р.), «Соціальні функції музичного мистецтва в системі соціалістичного способу життя» (1978 р.) та ін.).

Відомий український спеціаліст у галузі соціології і психології музичного сприйняття Олександр Костюк активно цікавився соціологічною проблематикою. У праці «Сприймання музики і художня культура слухача» (1965 р.) у центрі уваги він поставив специфіку фізіологічних реакцій слухачів на музику та проблему їхньої художньої культури [6]; його окремі розвідки присвячені проблемам формування музичного смаку радянських слухачів [4], аналізу суспільно-виховних функцій музики [5], теорії сприйняття [8] тощо.

Проблеми соціального буття музики заторкували й інші українські вчені. Систему ціннісних орієнтацій творців і художні потреби суспільства вивчав соціолог та культуролог О.Семашко у комплексному дослідженні «Художник: покликання та творчість» та в багатьох інших своїх розвідках. Зокрема, у 2005 р. побачив світ його посібник «Соціологія мистецтва» [10], де окремий розділ присвячено соціології музики. Варто наголосити, що значна частина задекларованої у цьому розділі інформації потребує ретельного уточнення та доповнення, а деякі міркування можна поставити під сумнів.

Багато вартісних думок з приводу соціології музики можна знайти в наступних працях: «Соціології культури» Н.Победи (1997 р.) та «Соціології культури» за редакцією В.Пічі та О.Семашка (2002 р.), хоча акцент тут покладений на іманентних законах розвитку насамперед соціології, а не музики [9; 12]. Власне специфіки розвитку музичного мистецтва бракує в навчальному посібнику Б.Слющинського «Соціологія музичної культури» (2002 р.), хоча ця праця є однією з перших такого плану в українському музикознавстві [11].

Українські науковці приділяли увагу також конкретно-соціологічним методам дослідженням. С.Грица, яка разом із В.Гошовським досліджували соціологічний аспект в етномузикології та музичній етнографії [2; 1], у співпраці з І.Ляшенком, у 70-80-х роках від сектору етномистецтвознавства ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України проводила етносоціологічні студії та дослідження музичних потреб і смаків різних етносів України, простежувала популярність фольклору серед різних прошарків населення [2; 87].

Зворотній зв'язок із залом та потреби аудиторії свого часу вивчала соціологічна лабораторія при Київському театрі опери та балету (70-ті роки ХХ ст.), що мала назву «лабораторія організації творчих процесів» і в якій працювали І.Зязюн, І.Гончар та інші відомі науковці.

Дослідження аудиторії фестивалів як соціокультурного феномену у 1989 р. здійснювала соціологічна група у складі А.Шевченка, Л.Черкашиної і М.Мацейківа (на прикладі фестивалю «Червона рута»), а останнім часом М.Швед (на прикладі фестивалів сучасної музики в 2004 р.), Б.Винницька (фестивалів джазової музики в 2006 р.).

Порівняльний соціологічний експеримент у 2004 і 2007 рр. провела автор статті серед студентів ВНЗ України, досліджуючи динаміку зміни їх музичних смаків та запитів [7].

Враховуючи те, що музична соціологія в Україні активно не розвивається, може скластися враження, що вона як наука так і залишиться, за словами Л.Черкашиної, «в зародковому стані», оскільки попит на неї відсутній. Але це зовсім поверхове судження, позаяк прагнення новими очима побачити і оцінити об'єкти музикознавчого аналізу заслуговує особливої підтримки та заохочення. Позитивним моментом, що впливає з тісного контакту соціології і музики, є той факт, що завдяки конкретно-соціологічним методам дослідження музикознавець отримує нові способи описання об'єктів: він може легко оперувати кількісними показниками, емпіричними відомостями при опису стану музичної культури. Статистичне опрацювання даних забезпечує унаочнення переконань, достатньо детальні та достовірні знання, які можуть стати в пригоді як орієнтири для планування подальшого розвитку музичного процесу, його культурних феноменів.

Однією з проблем є те, що на даний час в Україні немає музикантів-спеціалістів у галузі соціології музики, які би мали відповідну освіту, поєднували обидві спеціальності в одній особі. Відсутні концептуальні роботи і глибинний аналіз даної проблеми, що поєднував би в собі висвітлення теоретичних, методологічних та практичних сторін: зокрема, у нелегкому пошуку власної автентичності музична соціологія в Україні потребує вироблення власної методологічної бази, новітнього понятійно-категоріального апарату, оскільки чітко простежується брак єдиної термінології у цій галузі, яку необхідно звести до спільного знаменника. Недостатній рівень наукової розробки проблеми підтверджується також реальним станом забезпеченості музичною інформацією нашого суспільства у ЗМІ.

Важливим є контроль музичними соціологами оцінки та результативності дій і заходів, котрі приймаються адміністративно-керівним апаратом у сфері музичної культури. До казусів можна віднести те, що при такій значній кількості музикантів в Україні виходить лише один професійно орієнтований спеціалізований журнал «Музика», і то вкрай спорадично та з труднощами розповсюдження. Саме в такого типу журналах музичні соціологи могли би висвітлювати конкретні цифри і факти музичної дійсності, описувати події та процеси, які свідчать про реальний стан музичної культури. Ситуація ускладнена і з того огляду, що основні теоретичні праці з музичної соціології провідних вчених світу мало доступні широкому загалу, хоча за посередництвом Інтернету зараз їх отримати простіше, ніж раніше.

Найявний науковий доробок слід було б доповнити дослідженням з музичної протосоціологічної традиції в Україні, висвітленням невідомих чи заборонених праць соціологів українського походження із даної проблематики з раніше недоступних фондів репресованої літератури, а також пересадити на рідний ґрунт кращі напрацювання та теоретико-практичні досягнення світових вчених з соціології музики.

Активний розвиток музичної соціології в Україні міг би забезпечити більш точні та глибші уявлення про сучасне музичне життя. Ці знання могли б знадобитися при розв'язанні проблем планування і управління музичною освітою, а розробка ієрархії музичних цінностей та класифікація смакових установок потрібні для побудови слухацької типології.

Таким чином, музична соціологія переживає нині етап свого утвердження в українському музикознавчому просторі, що супроводжується систематизацією досліджень з питань соціологічного усвідомлення та пізнання музичної дійсності. Досвід розвитку музично-соціологічних уявлень на Україні ще чекає своїх дослідників, а пропонується стаття стала однією з перших таких спроб.

#### Джерельні приписи

1. Гошовский В.Л. Социологический аспект музыкальной этнографии / Владимир Леонидович Гошовский // Българско музикознание / Българска Академия на Науките. – София, 1985. – Год. IX. – Кн. 4. – С. 3-19.
2. Грица С. Соціологічний напрямок в етномузикології / Софія Грица // Трансмісія

- фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – К.-Тернопіль: Астон, 2002. – С. 81-100.
3. Джонсон А.Г. Тлумачний словник з соціології / Алан Г.Джонсон / Пер. з англ. / За наук. ред. В.Ісаїва, А.Хоронжого. – Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2003. – 480 с.
4. Костюк О.Г. До проблеми музичних смаків радянського слухача / Олександр Григорович Костюк // Сучасна українська музика: Зб. статей / За ред. Л.Б. Архімович, Н.О. Горюхіної, В.Д. Довженко. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 28-47.
5. Костюк О.Г. М.В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики / Олександр Григорович Костюк // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – К., 1965. – С. 17-30.
6. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача / Олександр Григорович Костюк. – К.: Наукова думка, 1965. – 124 с.
7. Ластовецька З.М. Проблема музичних потреб, запитів і цінностей у студентському молодіжному середовищі України (спроба соціокультурологічного аналізу) / Зоряна Миколаївна Ластовецька // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2005. – Вип. 7. – С. 140-148.
8. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. / Сост. А.Г. Костюк. – К.: Муз. Украина, 1986. – 126 с.
9. Победа Н.А. Социология культуры / Нелли Александровна Победа. – Одесса: Астропринт, 1997. – 224 с.
10. Семашко О.М. Соціологія мистецтва: Навч. посібник / Олександр Миколайович Семашко. – Львів: Магнолія плюс, 2005. – 244 с.
11. Слющинський Б. Соціологія музичної культури: Навч. посібник / Богдан Слющинський. – Маріуполь, 2002. – 236 с.
12. Соціологія культури: Навчальний посібник / О.М. Семашко, В.М. Піча, О.І. Погорілий та ін. / За ред. О.М. Семашка, В.М. Пічі. – К.: Каравела, Львів: Новий світ-2000, 2002. – 334 с.
13. Черкашина Л. Сучасна музична соціологія: напрямки, проблеми, перспективи (український та європейський контексти) / Лілія Черкашина // Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті акад. І.Ляшенка). – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2002. – Вип. 16. – С. 91-99.
14. Черниш Н.Й. Соціологія: Курс лекцій / Наталія Йосипівна Черниш. – Львів: Вид-во ЛБА, 1998. – 362 с.

### Резюме

Розглядається специфіка формування музичної соціології як науки в Україні, акцентується її актуальність на сучасному етапі соціокультурного суспільного розвитку.

**Ключові слова:** національне, музична соціологія, соціокультурний розвиток, культурна традиція.

### Summary

#### To the question of formation of musical sociology in Ukraine

In this article the peculiarities of formation of musical sociology in Ukraine are being analyzed. Its actuality in modern stage of socio-cultural development of society is emphasized.

**Key words:** national, musical sociology, socio-cultural development, cultural tradition.

### Аннотация

В статье рассматривается специфика формирования музыкальной социологии как науки в Украине, акцентируется ее актуальность на современном этапе социокультурного развития общества.

**Ключевые слова:** национальное, музыкальная социология, социокультурное развитие, культурная традиция.



УДК 2:7

*В.Ю. Джур*

## ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво завжди виступало інструментом висловлення почуттів, вірувань, думок, світобачення. А образи, форма, колір передавали і передають інформацію, несуть у собі певний сенс.

У взаємодії з релігією мистецтво стає візуальною мовою вірувань. Не має жодної релігії у світі, яка б не супроводжувалась естетичним оформленням. І якщо твір мистецтва полісемічний, тобто може мати декілька смислів, то релігійне мистецтво буде мати один смисл – релігійний.

Атеїзм на тлі марксистської ідеології також поставив питання про необхідність досліджень релігійного мистецтва. Однією з таких робіт є книга Д.Угриновича «Мистецтво і релігія». І хоча автор не дає вичерпного визначення релігійного мистецтва, він вказує на низку питань, пов'язаних із цим визначенням.

При розгляді проблеми походження мистецтва і релігії Д.Угринович звертається до праць таких дослідників, як Соломон Рейнак, Герберт Кюн, Н.Марр, Дж. Фрезер, Ернст Фішер, у розвідках яких проведена думка про нерозривність магії і мистецтва.

Так, Г.Кюн у своїй книзі «По слідах людини льодовикової епохи» пише: «Мальовничі зображення були завжди пов'язані з культом не тільки в льодовикову епоху, але і пізніше, мезолітичну, епоху неоліту, бронзи, і нарешті, протягом середніх віків, аж до цього часу» [1; 5].

На відмінну від Г.Кюна, Д.Угринович заперечує будь-який зв'язок між мистецьким і релігійним культом. Навпаки, вказує на те, що витоки мистецтва і витоки релігії протилежні: «Не можна зрозуміти сутність і природу мистецтва, – стверджував автор, – не зрозумівши сутності і природи естетичного освоєння світу взагалі. Естетичне освоєння світу, естетичне ставлення до дійсності виникає на основі і в процесі трудової діяльності людини» [1; 9]. Як підтвердження своїх висновків, Д.Угринович наводить слова грецького поета, вченого і критика К.Варналіса: «Подібно моралі, праву, і науці, мистецтво не є породженням релігії. Кожне з цих суспільних явищ має власне життя і причину свого існування, власні цілі і власну організацію. Так і мистецтво. Естетична потреба не породжується релігією... Якщо б мистецтво не відрізнялось від релігії своєю суспільною функцією, то воно не могло б жодним чином відділитися в процесі суспільного розвитку культурних народів в якості самостійної області діяльності» [1; 16].

В іншій своїй роботі під назвою «Протиріччя релігійного мистецтва» Д.Угринович дає достатньо чітке визначення релігійного мистецтва: «Релігійним мистецтвом можемо назвати ті витвори мистецтва, що включені в систему релігійного культу і виконують у ньому певні функції». Щодо мистецтва, яке в собі містить релігійний сюжет, то таке мистецтво, на думку автора, не завжди є релігійним [2; 10].

Ще одна точка зору представлена в роботі радянського вченого В.Потапчука «Мистецтво і релігія: цінності справжні і уявні». При розгляді релігійного мистецтва він приділяє увагу особливостям відображення світу в мистецтві і релігії, надає характеристику релігійних і естетичних відчуттів, їх схожості і відмінностям. Про релігію він пише наступне: «...для релігії саме вигадки уяви реальний облік, виявляються невіддільними від дійсності. І якщо мистецтво, наприклад одухотворяє природу, метафорично привласнюючи їй людські якості, здібності і властивості живого, то релігія позбавляє метафор їх естетичного сенсу, отожднюючи реальність і вигадку, надає останньому статус об'єктивної реальності» [3; 7]. Якщо ілюзія в мистецтві очевидна, то в релігії стає реальністю, в мистецтві сюжет, герої – плід фантазії, в релігії – історія реальних подій.

В.Потапчук відзначає мистецтво як форму відображення «суб'єктивного в об'єктивному». «Своєрідність художнього відображення, – пише автор, – розкривається через розуміння особливостей його форми, через специфічність і неповторність художнього бачення світу» [3; 8]. Автор вказує і на схожості механізму відображення у мистецтва і релігії, для кожного з яких характерні конкретно-чуттєві, образні форми, асоціативність, інтуїція [3; 11].

У 80-ті роки виходить низка узагальнюючих робіт на тему релігійного мистецтва, в яких вже більш вільно, без надлишкового нальоту комуністичної ідеології розглядаються питання, пов'язані з характером взаємодії мистецтва і релігії. Так, збірка «Мистецтво і релігія в історії філософії» за ред. В.Штук, увібрала в себе погляди філософів різних епох на тему релігії і мистецтва. У першому розділі роботи розглядається питання релігійності первісного мистецтва. Нерозривний зв'язок перших малюнків із магією, обрядами, ритуалами вказує на релігійність цього мистецтва. Предметом аналізу стало питання походження мистецтва і релігії. І в цьому питанні точки зору вчених, наведених в даній роботі, розійшлися.

Представники першої концепції вважають, що мистецтво в процесі історичного розвитку виникає з релігійної свідомості. Найбільш чітко ця точка зору виражена у Л.Леві-Брюля, Л.Станку, Л.Бовар, Ф.Кабреро.

Наступна точка зору, наведена в роботі, М.Кагана, який відзначав: «...не релігія породила мистецтво, а навпаки, релігійна свідомість і релігійні обряди виникали на основі і в процесі художньо-образного освоєння людиною світу» [4; 8].

Третя концепція обґрунтовує точку зору про синкретичність, взаємопроникнення мистецтва і релігії. Румунський філософ А.Тенасе зазначав, що релігія в формі анімізму, тотемізму, або магічних уявлень була злита з первісним мистецтвом [4; 9].

У наступній частині дослідження описується християнське мистецтво Середньовіччя, головним поняттям якого стає формування релігійної естетики на основі теологічної догматики і християнських уявлень. Уільріх Страсбургській пише про те, що релігійна естетика – своєрідний екстракт формалістичного мислення. Згідно думці томіста Ж.Марітена «святи мистецтво» знаходиться в абсолютній залежності від теологічної мудрості [4; 20-21].

Проблема співвідношення мистецтва і релігії була розкрита в німецькій класичній філософії Імануїлом Кантом, Фрідріхом Шеллінгом. І.Кант наголошував про схожості почуття релігійного і естетичного: «І захоплення красою, і розчулення перед різноманітними цілями природи мають у собі дещо схоже із релігійним почуттям, тому вони впливають на моральне почуття (подяки і поваги до незнайомої на причини) засобом судження про це, аналогічним з моральним засобом судження» [4; 34].

Ф.Шеллінг у роботі «Філософія мистецтва» саме так писав про взаємозв'язок мистецтва і релігії: «Універсум збудований в божественному як абсолютний витвір мистецтва і в вічній красі»... і додає: «Бог є безпосередня першопричина, кінцева можливість будь-якого мистецтва, він сам джерело будь-якої краси» [4; 39].

Відомий російський філософ і мистецтвознавець Карл Кантор у своїх дослідженнях підійшов до питання поняття релігійного мистецтва, хоча прямого його визначення у своїй роботі «Тисячоглазій Аргус» не надав. «Релігії відповідає мистецтво невідокремлене в самостійну сферу (релігія не відпускає мистецтво від себе). Релігійним є фольклор або квазіфольклор (фольклор, що виникає на основі змішання первинних язичницьких і вищих світових релігій) і епос або квазіепос» [6; 121].

Релігійним мистецтвом можна назвати й декілька типів з його класифікації. Перший має назву «всерединіжиттєвий», пов'язаний з ранніми формами міфології і магії. До цього типу К.Кантор відносить мистецтво всіх язичницьких народів в їх додержавному и державному існуванні.

Другий тип має таку ж назву, але й деякі відмінності; цей тип пов'язаний з появою вторинних форм фольклору, що обумовлене виникненням нових, більш розвинених форм

язичницьких релігій або безрелігійних ідеологій (наприклад конфуціанство), так і виникненням монотеїзму (на Близькому Сході). К.Кантор звертає увагу на те, що цей тип деякий час повинен був надавати мистецтву, що формувало його міфи і ритуали, характеру маніпулятивного. Але монолітна соціальна структура деспотичних держав, їх стійкість, традиційність призвели до того, що функціонуючи чимало століть, а то й тисячоліть, маніпулятивне мистецтво перетворювалось на «всерединіжиттєве». До релігійного К.Кантор відносить і надіндивідуальне канонічне мистецтво [6; 126-127].

Щодо комунікативного критерію релігійного мистецтва, то автор вважає, що маніпулятивний тип мистецтва локалізується у «верхніх» шарах населення, а деколи в «середніх», а сфера його впливу, як правило охоплює «низи». «Всерединіжиттєве» мистецтво зберігається в народних низах.

У сучасних публікаціях активно використовується поняття релігійного мистецтва, але в контексті аналізу інших мистецтвознавчих питань.

У публікації В.Малини «Stavros як релігійно-мистецький феномен», автор вказує на декілька цікавих тем. Про мистецько-релігійний образ у християнстві, він пише так: «Мистецько-релігійний образ народжується в невидимій суперечності між матеріалом і формою, майстром та виробом, витвором та репіцієнтом...». В цьому вислові знову порушується питання індивідуальності митця у релігійному мистецтві. Мова йде і про Ф.Де Сосюра, який розглядає «колективного майстра», сформованого попередніми мистецькими формами [7; 126-127].

У публікації В.Даренського «Мистецтво як феномен людинотворення» автор вживає поняття релігійного мистецтва. Так, він розглядає християнське мистецтво як «утілену молитву», як те мистецтво, що увібрало в себе всі його види. Він наводить слова П.Флоренського, який відзначав: «...храмове дійство, як синтез мистецтв...». Сам автор публікації про релігійне мистецтво пише так: «Релігійне мистецтво «наслідує» сакральну реальність і спонукає до очищення (катарсису) людини від негативних почуттів, думок та бажань, але не зупиняється на цьому й далі спонукає до трансформації визначальних інтенцій людської свідомості» [8; 60].

Використовуючи термін «релігійне мистецтво», автор мав на увазі саме християнське мистецтво. З точки зору типології він визначає таке мистецтво як анагогічне (від грецького «анагогія» – сходження), тобто спрямоване на розвиток і поглиблення релігійних переживань людини [8; 66].

Про релігійне мистецтво йдеться мова і у публікації А.Артюх «Образотворення і мова: Від ранніх форм мистецтва до середньовічного іконопису» [9].

У процесі семантичного аналізу первісного мистецтва і іконопису, авторка доходить висновку про те, що образи є мовою, набором символів. Вона посилається до думки К.Леві-Строса про те, що тотемічна символіка була засобом первинної формалізації логічних структур, елементарних суспільств, адже тотемічна класифікація передбачає велику візуально подану кількість різновидів, що відрізняються один від одного (тварини, рослини) [9; 94]. Автор наголошує: «Можна припустити, що міфологічне мислення пов'язане з формою мовної діяльності, одним із завдань якої є освоєння абстрактних понять, абстрагування ознак, необхідних для відповіді на світоглядні питання. Зображення, образ допомагає подолати суперечність між абстрагуванням та існуванням» [9; 110].

Окремої уваги заслуговує стаття Ж.Латишевої «Релігія, наука і мистецтво: єдине джерело і відмінність підходів». Прямого визначення релігійного мистецтва автор не надає, але розглядає різні підходи до співвідношення мистецтва і релігії [10; 45].

На думку Ж.Латишевої мистецтво і релігія мають різні предмети і об'єкти, виключення вона робить для мистецтва релігійного, що співпадає з об'єктом релігії. Об'єктом релігії, зазначає автор, є надприродний світ, а об'єктом світського мистецтва – природний, збагненний світ. І розкриває мистецтво, нехай навіть найвищий, але саме людський зміст, красу людських почуттів і духовних звершень. У протилежність автор ставить релігію і

релігійне мистецтво «...релігія і релігійне мистецтво долають, – пише Ж.Латишева – вказаний рівень духовності і прориваються у вищі шари буття – в надреальність, прагнучи осягнути і виразити, наскільки це можливо, прекрасну, досконалу духовність Абсолюта і Божественного світу» [10; 45]. Завданням релігійного мистецтва, вважає автор, особливо християнського, – зобразити недосконалість земного буття людини і підкреслити надчуттєвість і надрозумність трансцендентного світу [10; 45].

Одним із основоположних питань розгляду релігійного мистецтва, було дослідження взаємозв'язку первісного мистецтва і релігії. З цього питання позиції науковців можуть бути класифіковані наступним чином. Представники «магічної концепції» (С.Рейнак, Г.Кюн, Н.Марр, Дж.Фрезер, Е.Фішер) у своїх дослідженнях проводять думку про нерозривність магії і первісного мистецтва. На тому, що мистецтво виникає із релігійної свідомості, – наголошують Л.Леві-Брюль, Л.Станку, Л.Бовар, Ф.Кабреро. Протилежного погляду дотримувався М.Каган, який вважав, що саме релігійна свідомість і обряди виникали на основі художньо-образного освоєння людиною світу. Румунський філософ А.Тенасе дотримується компромісної точки зору і пише про синкретичність, взаємопроникнення мистецтва і релігії. Д.Угринович заперечує зв'язок первісного мистецтва з магією, і наголошує на тому, що поява мистецтва пов'язана з трудовою діяльністю людини.

Наступним питанням стає визначення релігійного мистецтва. І хоча термін «релігійне мистецтво» активно використовується у філософській, мистецтвознавчій, культурологічній літературі, його визначення надали декілька дослідників. Серед них Д.Угринович і К.Кантор. Перший пише про функціональність мистецтва в релігії, визначаючи роль мистецтва в ритуалах, обрядах. Другий – визначає релігійне мистецтво як декілька типів, що розрізняються між собою за певними ознаками.

У німецькій класичній філософії теж можна знайти роздуми про взаємозв'язок релігії і мистецтва. І.Кант писав про схожість почуття релігійного і естетичного. Ф.Шеллінг вбачав у релігії першопричину, кінцеву можливість будь-кого мистецтва, джерело краси. Радянський вчений В.Потапчук звертав увагу на схожість відображення світу в мистецтві і релігії, інтуїтивний характер цього процесу.

Питання релігійної естетики досліджуються Уільріхом Стразбурзьким і томістом Ж.Марітенном, які проводять думку, що «святе мистецтво» знаходиться в абсолютній залежності від теологічної мудрості.

Вплив індивідуальності автора в релігійному мистецтві розглядали В.Потапчук і В.Малина. Останній у своїй публікації «Stavros як релігійно-мистецький феномен» наводить слова Ф. Де Сосюра, який розглядає в релігійному мистецтві «колективного майстра».

Завдання, мета та функції релігійного мистецтва стали наступним питанням у розгляді релігійного мистецтва. Цим питанням займалися Ж.Латишева і Д.Угринович.

Отже проблема визначення релігійного мистецтва є предметом досліджень зарубіжних і вітчизняних вчених. Проблема визначення поняття релігійного мистецтва використовується в багатьох роботах, але проблема так і не вирішена. Релігійне мистецтво – відображення релігійної дійсності і в цьому релігійний підхід відображення посідає домінуючу роль.

Щодо релігійного мистецтва, то в ньому присутній елемент суб'єктивності. Якщо розглядати теологічне бачення світу як реальність, то виникає індивідуальне розуміння цієї реальності, що виражається через художнє бачення в творах мистецтва. Але в цьому випадку присутні художні канони на теологічній основі, і індивідуальність митця може знайти відображення тільки частково

Твори релігійного мистецтва можна розглядати як носії людського таланту, технічного прориву, і можна розглядати окремо від релігії, в контексті якої певне мистецтво знаходиться. Це обумовлено особливостями творчого процесу.

### Джерельні приписи

1. Угринович Д.М. Искусство и религия / Д.М. Угринович. – М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1963. – 79 с.
2. Угринович Д.М. Противоречия религиозного искусства / Д.М. Угринович. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
3. Потапчук В.А. Искусство и религия: ценности подлинные и мнимые / В.А. Потапчук. – Алма-Ата: Казахстан, 1985. – 70 с.; ил.
4. Искусство и религия в истории философии / Отв. ред. канд. филос. наук В.Г. Штук. – Кишинев: Штиинца, 1980. – 324 с.
5. Андросов С.О. Об одной традиции итальянского Возрождения / С.О. Андросов // Искусство и религия: Сборник науч. статей. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1981. – С. 86-94.
6. Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус / К.М. Кантор. – М.: Сов. художник, 1990. – 200 с.
7. Малина В. Stavros як релігійно-мистецький феномен / В.Малина // Філософська думка. – 2007. – № 5. – С. 125-137.
8. Даренський В. Мистецтво як феномен людинотворення / В.Даренський // Філософська думка. – 2009. – № 6. – С. 61-77.
9. Артюх А. Образотворення і мова / А.Артюх // Філософська думка. – 2009. – № 6. – С. 91-110.
10. Латышева Ж.В. Религия, наука и искусство: единый источник и различие подходов / Ж.В. Латышева // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств, 2009. – № 1 (29). – С. 40-46.

### Резюме

Розглядається релігійне мистецтво, критерії його визначення, історіографія питання, особливості впливу теології на мистецтво, їх взаємодії, в результаті якої виникає релігійне мистецтво.

**Ключові слова:** теологія, канон, естетика, релігійне мистецтво.

### Summary

#### To the question definition of concept religious art

Article is devoted to the topic of religious art, the criteria for its determination, historiography of question. The subject of article focuses on the influence of theology on art.

**Key words:** theology, canon, aesthetics, religious art.

### Аннотация

Рассматривается религиозное искусство, критерии его определения, историография вопроса, особенности влияния теологии на искусство, их взаимодействие, в результате которого возникает религиозное искусство.

**Ключевые слова:** теология, канон, эстетика, религиозное искусство.

УДК 78(091)

С.О. Салдан

## ГЕНЕЗА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ АНТРОПОФІЇ Р.ШТАЙНЕРА

Ще в сиву давнину в житті суспільства музиці відводилася особлива роль. Людство віддавна намагалось досягнути таємниці музичного мистецтва, його специфічний вплив на духовне розвиток людини. Це породило розмаїтість міфологічних, філософських, наукових концепцій у визначенні сутності та ролі музичного мистецтва у духовному житті людини.

Природа музики, її вплив на психіку, фізичний стан людини тощо завжди викликала підвищений інтерес у науковців. Роль музичного мистецтва в своїх працях розглядали С.Григорян, О.Лосев, В.Татаркевич, В.Матоніс, А.Фарбштейн та інші дослідники. Цікаву теорію про генезу музичного мистецтва, пояснення особливостей його впливу на людину надав Рудольф Штайнер – австро-німецький громадський діяч, педагог, автор значних досліджень у різних галузях наук, педагогічні ідеї якого досліджувалися Н.Абашкіною, О.Папач, О.Іоновою, Л.Масол, А.Пінським та ін. Темі мистецтва присвячений цикл лекцій Р.Штайнера. Усі вони не тільки пояснюють зміст та значення мистецтва, музичного зокрема, а що є важливим, дали імпульси до розвитку нових його видів – таких як евритмія, рецитація, або служили оновленню традиційних – живопису, музики, архітектури тощо.

*Мета статті* – виявити основні засади генезису музичного мистецтва Р.Штайнера в контексті його антропософської науки.

Відомо, що музика – вид мистецтва, в якому художні образи формуються з допомогою звуків. Згідно словникового визначення: «Звук як основа музичної образності і виразності, в той же час позбавлений смислової конкретності слова, не втілює фіксованих, видимих картин світу як в живописі» [1; 218]. Разом із тим він (звук) специфічно організований та має інтонаційну природу. У цілому музичне мистецтво характеризується особливо активною та безпосередньою дією на внутрішній світ людини. Як зазначає В.Татаркевич: «З допомогою музики можна впливати на душу, хороша музика може її покращити, а погана зіпсувати. Такий вплив греки називали психагогією, або керуванням душі» [3; 73].

Про своєрідний вплив музики на людину знали найдревніші цивілізації: Індія, Китай, давні культури Єгипту, Греції тощо. Музиканти часто у соціальній ієрархії стояли безпосередньо після царів та богів.

У науковій концепції Р.Штайнера музичне мистецтво спирається на створену ним духовну науку антропософію, учення, в основі якого лежить потенційна можливість розвитку в кожній людині прихованих здібностей. Мислитель вважав світ складним конгломератом фізичного і духовного основ, що є невід'ємними частинами людського існування і що незнання щодо духовної частини дає людині викривлену картину світу, в якому вона живе, що неминуче веде до помилок і катастроф. На думку Р.Штайнера, людина розвивається як елемент світу взаємодіючи з іншими особами, тому: «З вищої точки зору благо й горе окремої людини тісно пов'язане із спасінням і загибеллю всього світу» [4; 957].

Рудольф Штайнер хотів застосувати в антропософії методи спостереження, прийняті в сучасній науці, і направити спостереження на внутрішнє життя. Він показує, що людина, розвинувши в цьому відношенні необхідну силу думки, може за допомогою точного сприйняття чистих ідей, не спираючись на чуттєвий світ, «переступити» межі пізнання, про існування яких твердили теоретики, і знову знайти себе як вільна істота у світі духовному (у світі ідей). Що в науці є ідеєю, в мистецтві відображено образом. Одне і теж безкінечне є предметом як науки й мистецтва, тільки в першій воно представляється інакше, ніж у другому, спосіб відображення інший.

Людина, – згідно твердження Р.Штайнера, – має не лише чуттєво видиме фізичне тіло,

а й надчуттєві органи – «ефірне тіло, астральне тіло та «Я» – тіло» (*тут і далі переклад наш – С.С.*) [5; 15]. Носієм вищої душі людини є «Я» – тіло, оскільки воно працює над усіма органами і облагороджує та очищує інші (нижчі) людські структури. Ця робота може здійснюватися як у масштабах роду людського, так і стосовно конкретного індивіда. У першому випадку працює все людство, у другому – перетворення залежать від індивідуальної діяльності. Природа людини пояснюється, виходячи з давньоіндійського вчення про карму, згідно з яким людина проживає кілька взаємопов'язаних у духовному сенсі життів, і діяння в одному з них мають незворотні наслідки для наступного життя.

Антропософія Р.Штайнера – вчення, що розглядалося як шлях до розкриття закладених у людині прихованих душевних сил, в якому використані ідеї німецьких вчених В.Гете і Ф.Шиллера, які вважали, що пізнання природи людиною є разом із тим самопізнання природи через людину. Сама ж людина уявляється єдністю трьох іпостасей: душі, тіла і духа (Шиллер). Розвиваючи цю думку, Штайнер запропонував триєдиність із психологічними й фізичними характеристиками людини, в результаті чого склалась наступна відповідність понять:

- Інтелектуальна сфера – Дух.
- Сфера емоцій – Душа.
- Дієво-вольова сфера – Тіло.

Музичне мистецтво та його здатність впливати на усі три сфери людського буття мислитель розглядає з позиції антропософської науки, підкреслюючи, що жодна галузь науки не може переконливо відповісти на питання генези музичного мистецтва. З допомогою використання доступних нині засобів, – які більше припасовані для розуміння зовнішнього світу, – не можна по суті зрозуміти музичне переживання. Говорити: «я чую вухом музичний тон чи мелодію», – згідно Р.Штайнера, не зовсім вірно. Тон, мелодія або гармонія переживається усією людиною.

Р.Штайнер зазначав, що душа людини здатна проникати під час сну у Вищі світи. Згідно антропософського світобачення, (невидимий) Вищий Духовний світ насичений багатством музичних тонів, які не чути фізичному вуху. Саме там людина чує ці звуки і переносить їх у фізичний світ. За Р.Штайнером, кожен раз, коли людина засинає, втрачаючи свідомість, вона виходить своїм астральним тілом із фізичного. Тоді людина, хай несвідомо, але живе в духовному світі. На душу те чи інше враження складають духовні звучання. Кожен ранок, прокидаючись, душа людини повертається із світу музичних сфер, і, – залишаючи його милозвуччя, – вступає у фізичний світ. Р.Штайнер нагадує, що на музику сфер вказував ще Піфагор, який стверджував, що математика демонструє точний метод, яким Бог встановив і утвердив Всесвіт. Згідно піфагорійців музичне мистецтво є спробою ствердити гармонію розвитку особистості з оточуючим природним світом. Так, якщо для тіла вища мета – катарсис, згідно вчення Піфагора, досягається шляхом вегетаріанства, то душа до нього може прийти лише шляхом приєднання до музичної гармонії космосу. Установлення ними зв'язку між математикою і музикою включило останню до числа математичних наук і зумовило подальший розвиток античної науки про музику. Не випадково серед авторів музично-теоретичних трактатів було так багато математиків: Архип, Евклід, Ерастофен, Птоломеї. Згідно піфагорійців, «звукові сфери» є в гармонії з людською душею. За допомогою музичного інструменту, у звучанні якого фокусується небесна гармонія, на відповідний гармонізуючий лад можна налаштувати і душі людей, що слухають музику. Саме цим зцілюються їх норовливість душа звільняється від афектів (гніву, страху тощо), людині повертається її душевна гармонія.

Р.Штайнер стверджує: «...як істинно те, що душа людини між двома втіленнями, згідно давньоіндійського вчення про кармовідповідність, існує у світі Девахан, так можна сказати, що душа вночі живе в потоках музичних тонів, вони є суттю і стихією, з яких, власне, створена вона сама. Там знаходиться її духовна батьківщина» [5; 15]. Творець-музикант, астральне тіло якого ввібрало в себе звуки з Вищого Духовного світу відтворює їх у

фізичному світі. Мислитель зауважує, почуття благодаті виникає, коли ефірне тіло сприймає музичні вібрації, принесені астральним, під час слухання та компонування музики.

Композитор – це особистість, покликана прокласти міст між однією та іншою стороною життя, між сферою внутрішнього переживання і зовнішнього споглядання, і коли з'єднується фізичний і духовний світ – зароджується мистецтво. Оскільки в мистецтві те, що сприймається зовнішньо, одухотворюється, пронизуючись імпульсами духовного світу, те, що сприймається внутрішньо-душевно постає у зовнішнім втіленні. Таким чином обидва світи: фізичний і духовний влітаються свідомо один в одного.

Р.Штайнер підкреслює, що музика, що створюється у фізичному світі, є всього лише відображенням духовної дійсності, неначе реальна тінь значно більш духовної музики Вищого Духовного світу. Для душі музичні тони – своя стихія, в якій вона, власне, рухається, так вона живе в певному світі, де більше не володарюють тілесні посередники відчуттів. Коли людина чує музику, вона відчуває блаженство, тому що звуки гармонують із тим, що вона пережила у світі своєї духовної батьківщини.

Важливе значення Р.Штайнер надавав мистецтву евритмії (особливий вид мистецтва, здатний відображати переживання, почуття, емоційний стан за допомогою музики що мала великий вплив не тільки на духовний, а й фізичний стан людини. Основним акцентом музичної евритмії є перенесення зовнішнього сприйняття на внутрішній світ, що сприяє розвитку душевно-духовних процесів при формуванні особистості.

Вибудовування рухів людини у точному співвідношенні зі звуками музики і мови, пробуджують почуття і волю. Основа музичної евритмії – образне переживання окремих звуків і тонів, виражене рухом у просторі. У ній Р.Штайнер бачив засіб для розкриття і розвитку психоемоційного стану людини. В музиці через рух відкривається тональність, передаються інтервали, тобто весь світ стає зримим. Евритмія – звук, виражений рухом. Тіло виконавця стає начебто інструментом, що звучить: воно співає або говорить, намагаючись передати усі художні та змістові відтінки мови або музики. Характерні рухи відповідають окремим нотам чи звукам. Кожному голосному та приголосному звуку відповідає свій специфічний рух [2; 25]. Р.Штайнер підкреслював лікувально-терапевтичну роль евритмії. Можна бачити, як жести в русі оздоровлююче впливають на хворі органи, якщо вони точно підібрані один до одного (покращується постава, знімається затисненість м'язів, покращується вміння володіти своїм тілом, спостерігається загальнозміцнююча та гармонізуюча дія тощо). Гармонізуючу та лікувальну функцію евритмії мислитель активно застосовував у своїй педагогічній системі.

За допомогою евритмічних вправ, підкреслював Штайнер, може бути розвинута така воля, що залишиться у людини на все життя, у той час як будь-який інший спосіб розвитку волі має ту особливість, що протягом життя вона стає слабшою внаслідок різних подій і випадків.

Р.Штайнер вважав: «...якщо людство хоче надалі жити на землі творчо, то музичне мистецтво повинно переродитися для земних людей у нове знаходження Божественного,... якщо ми зможемо глибоко відчути те, що ще в давній Греції відчувала глибоко чуттєва людина: «Я втратив присутність Богів» – якщо зможемо цьому протиставити глибоко прагнучу душу. Ми хочемо сприяти розквіту та плодоношенню духу, закладеного в нас, щоб ми, у такий спосіб, знову змогли знайти Божественне» [5; 163]. Таким чином, музичному мистецтву Р.Штайнер надає особливу роль – здатність безпосередньо передавати сутність гармонії людини та Космосу.

#### Джерельні приписи

1. Естетика. Словник. – К.: Поліграф, 1998.
2. Карлгрен Ф. Воспитание к свободе / Ф.Карлгрен. – М.: МЦВП, 1993. – 269 с.
3. Татаркевич В. Антична естетика / В.Татаркевич. – М.: Мысль, 1977. – 327 с.
4. Эзотеризм: Энциклопедия / Сост. и гл. ред. А.Грицанов. – Минск, 2002.



---

5. Steiner R. Das Wesen des musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen / Rudolf Steiner. – Dornach. Schweiz: Goetheanum, 1989. – 416 с.

#### **Резюме**

Висвітлюються питання генезису музики, причини її особливого сприймання людиною згідно антропософської науки Р.Штайнера. Наголошується зв'язок між духовним та фізичним світом людини в якому музичне мистецтво виконує провідну роль.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, антропософія, Р.Штайнер, Вищий Духовний світ, евритмія.

#### **Summary**

##### **To genesis musical art in the context of antroposophy R.Steiner**

The questions of genesis of music, reason of her are illuminated the special perception populous concordantly antroposophy sciences R.Steiner. Connection is marked between the spiritual and physical world of man in which a musical art carries out a leading role.

**Key words:** musical art, High Spiritual life.

#### **Аннотация**

Освещены основные вопросы генезиса музыки, причины её особенного восприятия человеком, согласно антропософской науке Р.Штайнера. Подчеркивается связь между духовным и физическим миром человека, в котором музыкальное искусство играет одну из главных ролей.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, антропософия, Р.Штайнер, Высший Духовный мир, эвритмия.

УДК 781.62

*І.Л. Бермес*

## МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ Й ІНТОНУВАННЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Виконавство є творчим процесом, у якому важливе місце належить інтонуванню, без якого не мислиться «прочитання» музичного твору. Здебільшого інтонація екстраполюється на музику (музичні твори), а інтонування – на виконавство. «Інтонація» вказує на виразність і комунікативність музики, а «інтонування» – на виявлення інтонації в музичному мистецтві. Інтонування нотного тексту – творчий акт. Виконавське інтонування різниться від композиторського (закріпленого в нотному записі), перш за все, своєю імпровізаційною природою. Воно пов'язує воедино музичну творчість, особистість, котра інтонує, та слухача. Ці питання знайшли своє широке тлумачення у музично-теоретичній думці. *Мета статті* – висвітлення еволюції вчення про інтонування.

До питання інтонування зверталось чимало вчених. Передусім його ґрунтовне дослідження пов'язується з ім'ям російського вченого Б.Асаф'єва, котрий тлумачив музику як «інтонаційне мистецтво». Вважаючи «тон» основним поняттям музики, він указував на доконечність пізнання музики «через відчуття висотності» звуків [4; 195]. Дослідник розумів людське інтонування як «прояв думки» [2; 211]. Він указував на взаємозв'язок думки, інтонації та форми музики та дійшов висновку про те, що «думка, аби виразитися у звуці, стає інтонацією, інтонується» [2; 211]. У цьому сенсі вчений розглядав й інтонування як «ритмоінтонацію слова-тону» в хоровій музиці та «музичну інтонацію» – в інструментальній [2; 211-212]. Б.Асаф'єв загострював увагу на дефініції «бути в тоні» – правильно інтонувати – «закон інтонації як висловлювання думки й емоції в мові словесній чи музичній» [2; 217].

Теорія Б.Асаф'єва висвітлює інтонацію як «усвідомлене звучання», а не констатування відхилень від норми (чиста або нечиста подача звуку)» [4; 198]. Вона є присутньою для виконавського мистецтва, тому що від інтонаційної виразності «прочитання» музичного твору залежить успіх переконливої інтерпретації.

Б.Асаф'єв уважав, що музична інтонація є носієм змісту музики. Виходячи з цього, вчений узагальнював: 1) оскільки всі явища музики є інтонаційними, то поза інтонацією немає музичного мистецтва; 2) як семантичний елемент музичної мови інтонація є особливою образно-інтелектуальною формою людського мислення [4].

Еволюція питання інтонації простежується, головним чином, у здобутках російських науковців, зокрема працях О.Лосєва, о. П.Флоренського, Г.Шпета, Є.Орлової, М.Михайлова, Б.Яворського, Є.Назайкинського, М.Арановського, І.Земцовського, Т.Перевозського, Є.Герцмана, В.Холопової, В.Жданова, С.Мальцева, Л.Березовчук, Т.Чередниченко, В.Медушевського та ін. Над інтонаційною сутністю музики розмірковували М.Глінка, М.Мусоргський, Ф.Шаляпін, Г.Свиридов та ін.

У XIX ст. тема інтонації почасти заторкувалася у працях М.Мусоргського. Композитор висунув ідею про інформаційну сутність інтонації, що відображає вищий вплив розуму на «боготворіння людського хисту слова» [17; 102]. Цей аспект теоретичних досягнень М.Мусоргського сприйняв у XX ст. російський композитор Г.Свиридов. На його думку, початки музики пов'язані з домінуючим значенням етосу Слова в Євангельському розумінні [23; 10].

«Піонером» у справі науково-популярного вивчення питання інтонації був о. П.Флоренський, який зацікавився ним раніше від Б.Асаф'єва. У його тлумаченні інтонація – інформаційна частка мислення людини, один із найдрібніших генів свідомості, надбудова всієї структури мислення і культури. За П.Флоренським, важливою суттю інтонації є енергія. Цей висновок видатного математика і теолога важливий для початкових напрацювань у царині теорії інтонації. Маючи енергію, інтонація, таким чином, набуває буттєвої природи

[26; 257].

У ладовій теорії Б.Яворського з інтонацією пов'язується зміст та виразність ладу. У статті «Текст і музика» (1914 р.) вчений мотивує інтонацію як втілення «життя у часі за посередництвом звуку». Розглядаючи музичне мислення як комплекс практичних здібностей, Б.Яворський увиразнив серед них активність інтонаційного мислення. «Внутрішня слухова настройка» розкривається ним «через здатність слуху прослідковувати тяжіння нестійкості до відносної стійкості...», – акцентує Джура [10; 7].

Наукова думка філософа, психолога, теоретика мистецтва Г.Шпета спрямована на виявлення в мовній інтонації вокальної та надання пріоритету останній [30; 41].

Композитор і музикознавець Е.Денисов у статті «О некоторых типах мелодизма в современной музыке» (1986 р.) вказував на значні інтонаційні відмінності різних епох. Він вважав, що закони людського інтонування мають певні межі, в яких постають і функціонують у кожную добу.

Про значущість інтонації на матеріалі древніх культур у праці «Античное музыкальное мышление» висновує доктор мистецтвознавства Є.Герцман [8; 15].

Музичний звук і музичний тон в історико-стильовому контексті розглядаються як головні репрезентанти історичних стилів музики в працях А.Андреева [1; 9]. Художні стилі – це складні інтонаційні феномени, що розвиваються як континуальні інформаційні потоки в колективній свідомості людських спільнот. Інформаційне поле свідомості і, частково, його особлива сфера – музично-інформаційне поле ментального рівня – передвіщалося в понятті «інтонаційний словник епохи» (Б.Асаф'єв) та «інтонаційний запас» (М.Михайлов).

Інтонації, накопичені людством у процесі історичного розвитку, – це апробовані на рівні сприйняття звукопрояви, що мають звуковисотну лінію (мелодію) та ритмічну організацію. Вони стали дійовим засобом емоційного впливу на людей, інколи сприймаються як закодована понятійна інформація, вельми часто є джерелом інформаційного тезаурусного поля в житті даного людського суспільства.

На інтонаційній сутності вербальної мови і мови музичних текстів (невербальної) наголошує Т.Перевозський [18]. Про інтонаційну «природу» усної традиції розмірковує І.Земцовський [12].

Серед багатьох досліджень про інтонацію помітно вивисується праця В.Медушевського «Інтонаційна форма музики», де автор підняв питання на новий рівень пізнання – усвідомлення інтонацій як одухотворених звукових згустків історії [16].

Інтонація – осмислений тон – звук певної висоти (чи послідовність тонів) у безладді шумів (звуків невизначеної висоти). Це вирізнена свідомістю низка звуків – значущих комбінацій – у інформаційно не виокремленому ланцюзі [9; 7]. На цих основах інтонації виникла мова – складне артикуляційне і семантичне звуковираження людини. Зрештою, паралельно до складних артикуляційних навичок у мові сформувалося музично-інтонаційне артикулювання як важлива функція адаптації людей у співтоваристві на всіх етапах історичної еволюції.

Для Б.Асаф'єва інтонування значило «виконання музики в широкому сенсі слова, в тому числі і шляхом внутрішньої слухової уяви, а... не тільки сього хвилинний акт слухання, за межами якого твір не існує» [22; 182]. Філософ і мистецтвознавець О.Лосєв акцентував на єдності інтонування та його якісної площини – експресії.

Музикознавці С.Скребков, А.Лащенко, М.Гарбузов і ін. підкреслюють, що процес інтонування має взаємозалежні початки, втілені в композиторському задумі та виконавській інтерпретації музичного твору.

Інтонування стало предметом уваги українських учених (А.Лащенко, О.Маркова, О.Бенч, В.Москаленко, С.Шип, О.Козаренко та ін.). Так, В.Москаленко усвідомлює інтонування як «процесуальність у «виробництві» музичної думки». Вивчаючи особливості національної музичної мови, О.Козаренко ввів до наукового обігу поняття «етнохарактерне інтонування».

О.Бенч, пов'язує інтонацію з кордоцентричністю – значущою рисою української ментальності: «серце людини... породжує свій духовний «храм» – інтонацію» [5; 87]. Заслуговує уваги її інтерес до питання звукового ідеалу. О.Бенч охарактеризувала його як «чуттєво-інтонаційний образ-уяву, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія традиції етнічної культури» [4; 88].

Інтонація є інформаційним відображенням емоції. Звук, звучання голосу, «відомості», закладені в інтонації, складають першооснову людської коадаптації. У розвинених формах свідомості емоціональний досвід фокусувався в особливих типах власне музичного мислення – в інтонаційних думкоформах, вироблених емоційною та духовною енергією людини.

«Інтонація стає музичною мовою, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли формується у часі по законах логіки музичного руху», – висновує О.Суббота [25; 6].

Сьогодні чимало вчених піднімають питання про інтонаційність духовного буття, що проявляється не тільки в музиці, а й у мові. Врешті-решт, це найбільш виразно позначається на звуковисотній організації музичного інтонування, зокрема зміні висоти тону – його підвищенні чи пониженні. Так, підвищення супроводжується в співі напруженням голосових зв'язок, відповідно, й збудженням нервової системи, котра керує механізмами звукоутворення. У музичному мовленні підвищення висоти тону «об'єктивно сприймається... як зростання емоційної експресії, посилення духовної напруги» (курсив автора – І.Б.), – наголошує С.Шип [29; 96]. Так само розмова «на підвищених тонах» є прикметою емоційного афекту та знервованості людини. Відповідно, «пониження... об'єктивно сприймається... як ослаблення напруги, вичерпування енергії інтонаційного руху» [29; 97].

Людина здатна пізнавати світ через інтонацію. Спроможність особистості до інтонаційного та емоційного багатства проявів то вдосконалюється, то на певних історичних етапах значно послаблюється. Ця втрата у давнину називалася «окам'янінням серця». В.Медушевський називає цей симптом «висушуванням слуху», так само пояснюючи його вичерпуванням любові, як основної форми віддзеркалення енергії життя.

Інтонаційний контекст ХХ – початку ХХІ ст. пов'язаний із глибокими змінами у структурі музичної інтонації, котра розкривається як риса самої культури. В інтонації знайшли вираження емоції та логіка думки. Вона поповнилася ще кількома напластуваннями, навіть до суперінтонації авторського піднесення музичних цитат, інтонації-символу тощо.

Хорове виконавство – самостійна художньо-творча діяльність, що виявляється у художній інтерпретації твору та втіленні задуму композитора. Співаки хору – виконавці – впливають на слухача за допомогою звуку, використовуючи зміни його тимчасових і просторових ознак: тембральні, інтонаційні, темпові, ритмічні, агонічні, динамічні, артикуляційні, різні способи звуковидобування тощо.

Якщо вищеназвані прикмети властиві різним видам музичного виконавства, то хорове – має свої специфічні особливості, серед яких кандидат мистецтвознавства О.Бондар вирізняє «1) специфіку інструменту, тобто людського голосу як джерела звучання, котрий безпосередньо пов'язаний із фізичними, фізіологічними особливостями людини, а також – із думками та емоціями...» [6; 7].

У музикознавчій літературі виконавство характеризують виокремлюючи три його складові: композитор – виконавець – слухач. Поза увагою науковців залишається ще один вельми важливий елемент виконавського акту – музичний інструмент, за допомогою якого реалізується замисел композитора у живому звучанні. «Серед усіх природних джерел звуку музична практика всіх часів і народів вирізняла людський голос», – акцентує С.Шип [29; 55]. І далі вчений наголошує, що він «за багатством можливостей перевершує всі створені будь-коли інструменти».

Співочий голос – надзвичайно складний, багатогранний «інструмент». Із одного боку, це найбільш досконале і гнучке виконавське знаряддя, природно пов'язане з виконавцем,

його світосприйняттям та світо переживаннями. Водночас він є засобом спілкування та впливу. До того ж це єдиний інструмент, здатний суттєво змінювати якість звуку та його темброві характеристики відповідно до жанру, стилю, образно-емоційної сфери музичного твору.

Синтетичний характер хорової музики, під яким розуміємо зв'язок музичного і вербального видів комунікації, безпосередньо впливає на виконавське інтонування. Автори праць, присвячених цьому аспекту хорової органіки, розглядали його досить вузько, апелюючи, насамперед, до технології співу (К.Пігров, П.Чесноков, Б.Краснощоків, О.Єгоров і ін.). О.Бенч висвітлює інтонування не тільки як «включення в тон» (визначення Б.Асаф'єва – І.Б.), а й у психологічному аспекті. Вона вважає, що інтонування в хоровому виконавстві – «це необхідність входження (курсив автора – І.Б.) виконавців у атмосферу того стану, в якому реалізуватиметься пережитий зміст» [5; 89].

На думку Є.Бондар, «інтонування» у практичній роботі хормейстерів має спеціальне технічне значення і розуміється як: «а) ступінь акустичної чистоти («зонної вірності») тонів, інтервалів, акордів тощо; б) узгодження, домовленість про точність звуковисотних значень тонів та інтервалів, їхніх співвідношень у контексті хорового звучання відповідно до звуковисотної зони. В такому розумінні вживається термін П.Чеснокова «тонування» [6; 9].

Ідея зонної природи слуху вперше була сформульована, відтак експериментально доведена і розвинена проф. М.Гарбузовим. Учений не лише обґрунтував свою думку, а й умотивував роль інтонації як виразового засобу. «Зонний стрій заключає в собі ...багатство інтонаційних варіантів, а кожне виконання музичного твору в зонному строї співочими голосами... з нефіксованою висотою звуків є неповторним інтонаційним варіантом цього строю – інтонаційним варіантом даного виконання» [7; 207]. У межах кожної інтервальної зони М.Гарбузов розрізняє до п'ятнадцяти інтонацій-відтінків, тісно пов'язаних із різними елементами музичного цілого. В.Живов знаходить більш доступне пояснення зонного (коливального) строю. Він, зокрема, вважає, що в основі цього специфічного строю «лежить та об'єктивна обставина, що кожному зі щаблів музичного звукоряду з фізичної сторони відповідає не одна частота, а низка близько розміщених частот, виконання в межах яких суттєво не змінює якості звуку щабля» (йдеться про допустимі норми частотного відхилення в зоні до 1/3 півтона, коли інтервал зберігає свою якісну визначеність) [11; 76]. В арсеналі аналітичного вивчення поняття «зонне інтонування» найбільш удалим видається тлумачення звуковисотної зони С.Шипом: «це визначена слухом ділянка звуковисотних значень тону й інтервалу, в межах якої цей тон і інтервал сприймаються як правильні, «чисті», відповідні до інтонаційного строю» [29; 107].

У сучасній хорознавчій науці диференціюються поняття «тонування», «інтонування», «інтонація». Хор – інструмент із нефіксованою висотою звуків, відносно вільним інтонуванням, що допускає варіантність висотних значень для кожного щабля звукоряду. Це дає змогу розглядати вокальне інтонування як творчий процес, що базується на слухових уявленнях виконавця – співака хору.

Без сумніву, правильне інтонування залежить не тільки від роботи голосових зв'язок, але й координації всього співацького апарату в процесі фонації. О.Чурікова-Кушнір наголошує на тому, що наукова думка методистів на сучасному етапі спрямована на вивчення інтонування у двох аспектах: як «спосіб осмислення музики, ...один із засобів виховання слуху» [28; 8].

На думку В.Живова, «Інтонування в хоровому виконавстві треба розглядати не тільки як елемент, який регулює хоровий стрій (...), а й як важливий виконавський виразовий засіб, пов'язаний із музичним твором, який інтонується» [11; 148].

У контексті сучасної композиторської творчості для хору, новітніх засобів виразності та виконавської практики хорових колективів музикознавець Є.Бондар увела до наукового обігу поняття «надекспресивне інтонування». До нього вона включає «усе те, що перевищує можливості людської уяви на даний проміжок часу чи потребує її найвищої напруги.

...надекспресивне інтонування представлене як особливий інтонаційно-художній процес, що має граничну інформативність, відповідно – вимагає додаткових форм втілення і зусиль для розуміння» [6; 11].

Дослідниця загострює увагу на тому, що «надекспресивне інтонування здійснюється у певній фактурі, потребує специфічних виконавських прийомів (насамперед, у сфері артикуляції, динаміки, тонуванні). Ці складові співіснують як компоненти цілого або «параметри над експресії» [6; 11]. Вона наголошує, що виконавські виміри надекспресивного інтонування формуються відповідно до прийомів звукоподання і представлені чотирма основними групами: «1) спів, розспівність; 2) речитація, псалмодування, тонований говір, *sprechgesang*; 3) мовлення, говір, декламація; 4) шепіт, крик, вигуки тощо» [6; 13].

Чимало вчених загострює увагу на понятті «музична інтонація». На думку С.Шипа, вона є «найважливішим, основним засобом художнього відображення об'єктивної дійсності» [29; 72]. Музична інтонація розглядається хорознавцями в різних площинах, зокрема Є.Бондар увиразнює її в широкому розумінні як: «1) звукову часову якість; 2) ...одиночку образно-змістовного мовлення, що пов'язана з музичним текстом та його семантикою, експресією, авторською інтерпретацією, а опосередковано – з формою, стилем, жанром; 3) ...знакову якість, адже інтонація – це сфера спілкування; 4) ...енергійний процес... послідовно змінюваних образів, інтонаційно-художніх моментів дійсності та свідомості; 5) як художнє відображення образів всесвіту» [6; 9].

Інтонація досягається за допомогою голосових зв'язок, функції яких є рефлексорними, тому вона є недосяжною для контролювання. Про те як все таки «перевіряти» інтонацію, добиватися її чистоти найбільше роздумував К.Пігров. «Чистота інтонації – це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво, без неї не може бути і мови про створення художньо повноцінного хору», – наголошував учений [3; 41].

Чистота інтонації була для К.Пігрова художньою категорією, радше виконавським символом. Адже хоровий твір, виконаний фальшиво, втрачає художню цінність. К.Пігров, поглиблюючи цю думку, твердить, що чиста інтонація в хорі є тією обов'язковою умовою, за якої хоровий спів сприймається як художнє явище.

«Чистота інтонації не тільки високе технічне досягнення, вона є явищем... морально-художнього значення. Краса чистого звучання викликає художню реакцію у співаючих, у них прокидається артист, митець, який бажає перемогти труднощі по засвоєнню вокально-ансамблевої техніки», – так мотивував свою естетичну позицію К.Пігров у праці «Керування хором» [19; 40]. У ній чистота інтонації визначається автором як художньо осмислене «проголошення» музики. Позаяк це вельми тривалий і складний процес, то для К.Пігрова він став домінуючим методичним принципом роботи з хором і виховання співаків.

Одним із найважливіших елементів хорової органіки є стрій – система звуковисотних зв'язків – під яким здебільшого розуміють чистоту інтонування в співі, а під хоровим інтонуванням – вирівнювання, «вистроювання» хорової звучності.

До питання хорового строю зверталися П.Чесноков, К.Пігров, В.Краснощоків, В.Романовський, В.Соколов і ін. Хоровики-практики вкладали в поняття «хоровий стрій» конкретні теоретичні положення. Так, П.Чесноков акцентував: «До строю треба віднести тільки те, що йому властиво, що лежить у його природі, а саме: правильне тонування інтервалів» (підкреслення автора – І.Б.) [27; 58]. Термін тонування «відображає суттєву різницю між частковим (тонування) і загальним (інтонування) у проблемі хорової виразності», – наголошував А.Лащенко [14; 100].

К.Пігров уважав, що «Строєм зветься... точне інтонування інтервалів у мелодичному і гармонічному видах... із обов'язковим передбаченням ладу і тональності» [19; 41]. В.Краснощоків пояснює стрій хору як чистоту «інтонування шаблів мажорного і мінорного ладу [13; 250-251]. І.Пономарьков розуміє стрій як «правильне і усвідомлене інтонування звуків» [20; 198], а В.Соколов – як «уміння співати чисто, не фальшувати» [24; 64].

Результатом якісно нових суджень про хоровий стрій, сформованих на сучасній

науково-експериментальній основі, є енциклопедичне визначення «хорового строю»: «Узгодженість між співаками у відношенні точності звуковисотного інтонування» [21; 335]. У такому його розумінні є стрункість, що концентрує два моменти: «узгодженість» як музично-естетичну категорію і «точність» – умову інтонаційної чистоти.

В.Живов уважає, що важливою нормою становлення якісного строю є «виховання у співаків відчуття інтонаційної пам'яті та інтонаційної перспективи. Якщо співаки чітко уявляють інтонаційні зв'язки не тільки між сусідніми, а й більш дальніми звуками, розміщеними на відстані, стрій стає більш осмисленим і усталеним. Стабільності строю допомагає також чуття ладу і відчуття його опорних звуків» [11; 80].

У процесі еволюції музичної мови під впливом різних обставин, пов'язаних як із музичною, так і з іншими сторонами життя й діяльності людини (природними, історичними, політичними, а також так званими «акустичними» чинниками), інтонація як органічна потреба висловити «мовою почуттів» красу людської гармонії, насичується новим художнім змістом. Відповідно до цього, в теорії та практиці хорового виконавства сьогодні вивисується сутність інтонування, під якою здебільшого розуміють органічність прочитання «тексту» твору та його якісне слухове відчуття, тобто осмислене інтонування.

Чистота інтонування в співі сьогодні екстраполюється й на людську душу, зокрема її екологію «з позиції загальнолюдських духовних вартостей» [5; 253].

#### Джерельні приписи

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонации / А.Андреев. – М.: Музыка, 1996. – 192 с.
2. Асафьев Б. Интонация / Б.Асафьев // Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 211-365.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве: Сборник статей / Сост. А.Павлова-Арбенина. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
4. Асафьев Б. Основы музыкальной интонации / Б.Асафьев // Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 195-208.
5. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / О.Бенч-Шокало: Навч. посібник. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
6. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис. ...канд. мист. спец. 17.00.03 / Є.Бондар; Одеська державна музична академія ім. А.Нежданової. – Одеса, 2005. – 16 с.
7. Гарбузов Н. Музыкант, исследователь, педагог / Н.Гарбузов / Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова; Под общ. ред. и коммент. Ю.Рагса. – М.: Музыка, 1980. – 303 с.
8. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Е.Герцман. – Л.: Музыка, 1986. – 224 с.
9. Гудова М. Интонация как факт духовного бытия и способ его воплощения в искусстве: автореф. дисс. ...канд. филос. наук: спец. 09.00.04 / М.Гудова. – Екатеринбург, УрГУ, 1997. – 16 с.
10. Джура О. Теоретичні засади та педагогічні засоби підготовки професійного музиканта у творчій спадщині Б.Л. Яворського: автореф. дис. ...канд. пед. наук: спец. 13.00.02 / О.Джура; КНУКіМ. – К., 2001. – 18 с.
11. Живов В. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В.Живов. – М.: Владос, 2003. – 270 с.
12. Земцовский И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий / И.Земцовский // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов / Ред.-составит. Л.Н. Березовчук. – СПб.: РИИИ, 1996. – Вып. 8. – С. 99-104.
13. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В.Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 299 с.
14. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.Лашенко. – К.: Музична Україна, 1989. – 132 с.

15. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Лосев. Из ранних произведений. – М.: Музыка, 1990. – С. 195-392.
16. Медушевский В. Интонационная форма музыки / В.Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
17. Мусоргский М. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / М.Мусоргский / Сост. А.Орлова, М.Пекелис. – М.: Музыка; 1971. – 400 с.
18. Перевозский Т. О едином понимании естественного языка музыкальных текстов с позиций вероятностных моделей смыслов / Т.Перевозский, В.Налимов // Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей, 1989. – С. 262-265.
19. Пигров К. Руководство хором / К.Пигров / Под ред. К.Птицы. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.
20. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора / И.Пonomарьков // Работа в хоре / Сост. Д.Локшин. – М.: Профиздат, 1964. – С. 196-225.
21. Рагс Ю. Строй в музыке / Ю.Рагс // Музыкальная энциклопедия: В 6-ти томах. – М.: Музыка, 1981. – Т. 5.
22. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования / Е.Ручьевская // Методологическая культура педагога-музыканта / Под ред. Э.Абдуллина. – М.: Academia, 2002. – С. 181-188.
23. Свиридов Г. О Мусоргском / Г.Свиридов // Наследие М.П. Мусоргского: Сб. мат. – М.: Музыка, 1989. – С. 62-73.
24. Соколов В. Вокально-хоровые упражнения в самодеятельном хоре / В.Соколов // Работа с хором / Сост. Б.Тевлин. – М.: Профиздат, 1977. – С.61-65.
25. Суббота О. Музична моторність як категорія музикознавства: автореф. дис. ...канд. мист: спец. 17.00.03 / О.Суббота; ОДМА ім. А.Нежданової. – Одеса, 2005. – 16 с.
26. Флоренский П. Мысль и язык / П.Флоренский // У водоразделов мысли: Собр. соч. в 2-х тт. – М.: Прометей, 1989. – Т. 2. – 324 с.
27. Чесноков П. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров / П.Чесноков. – М.: Музыка, 1961. – 240 с.
28. Чурикова-Кушнір О. Виховання вокально-інтонаційної культури молодших школярів у процесі роботи над музичним образом: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.01 / О.Чурикова-Кушнір; ЛДПУ ім. Т.Шевченка. – Луганськ, 2002. – 20 с.
29. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник / С.Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
30. Шпет Г. Внутренняя форма слова / Г.Шпет. – М., 1927. – 219 с.

### Резюме

Простежується еволюція теорії інтонування, що екстраполюється на хорове виконавство.

**Ключові слова:** інтонація, інтонування, хорове виконавство.

### Summary

#### **Musical intonation and intonation: historical aspect**

In the article the author investigates the evolution of intoning theory which extrapolated to the choral performance.

**Key words:** intonation, intoning, evolution, choral performance.

### Аннотация

Прослеживается эволюция теории интонирования, экстраполируемая на хоровое исполнительство.

**Ключевые слова:** интонация, интонирование, хоровое исполнительство.



УДК 477.8(44)

*Т.Л. Корнішева*

## ІМПРОВІЗАЦІЯ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Однією з умов композиційної цілісності виконання твору є вміння імпровізувати музичний текст. Водночас відомо, що найкращий експромт – це добре підготовлений експромт, тому виконання композиції має бути достатньо відпрацьованим для того, аби музикант-виконавець мав можливість невимушено варіювати певні його особливості.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – несподіваний, раптовий) у сучасній музичній літературі визначається як поетичний, музичний твір тощо у момент виконання; виступ, не підготовлений заздалегідь; витвір, підготовлений у такий спосіб [1; 368].

Імпровізаційні елементи в музичній культурі здавна вважалися проявом таланту особистості, нерозгаданої таємниці творчості, що зникають настільки ж загадково, як і виникають, не залишаючи жодних матеріальних слідів. Історія дослідження імпровізації, її особливостей, функцій, якостей та властивостей має складний шлях. Проте, ще до виникнення письмової традиції, музичній культурі були властиві імпровізаторські навички, що обумовлено соціально-культурною та естетичною природою імпровізації як безпосередньою потребою людини в естетичному самовираженні. Відповідно, можна прослідкувати зв'язок музичної імпровізації з категоріями безпосереднього, емоційно-конкретного, спонтанного.

З появою перших письмових музичних пам'яток два типи музичної творчості почали розвиватися одночасно. Так, вже з початку XII і до XVIII століття в трактатах про музичну творчість згадується імпровізація як альтернатива письмовій творчості.

Створюючи свої інструментальні концерти, в каденціях композитори розраховували тільки на імпровізацію виконавця. Причому імпровізації повинні були своїм вільно-фантазійним стилем контрастувати з концертом у цілому, захоплюючи, інтригуючи слухачів.

Феномен імпровізації досить часто стає предметом музично-теоретичних досліджень. Провідним дослідником імпровізації є Е.Феранд. Він класифікує виявлення даного феномену за:

– засобами – вокальна та інструментальна імпровізація, що може бути як складовою ритуального дійства в єдності з імпровізацією поетичною або танцювальною, а може бути і самостійним, суто музичним явищем;

– складом – сольна та ансамблева (групова) імпровізація. Зазначається тяжіння до ансамблевих форм, що пояснюється психологічною опорою імпровізатора на репліку партнера, що дає можливість отримати короткочасну паузу у винаході нового матеріалу. Діалогічна формула питання-віповідь вважається базовою для імпровізування, вона пронизує і сольну імпровізацію у вигляді внутрішньої діалогічності. Виділяють також ансамблеву імпровізацію, яка, у свою чергу, може бути двох типів: коли імпровізують всі учасники ансамблю і коли імпровізує тільки один учасник на тлі не імпровізуючого матеріалу;

– горизонтальним та вертикальним принципом – одноголосся та багатоголосся (монофонія, гетерофонія, поліфонія, акордова структура). Але, перш за все, відмінність імпровізацій суто ритмічних і звуковисотно-ритмічних. Останні можливі у всіх існуючих музичних складах: імпровізації монодичні, гетерофонічні, поліфонічні, гомофонно-гармонічні;

– технікою – мелодичні прикраси (колорируванням, домінуванням) і приєднання голосів (органум, дискант, контрапункт). Тут же розрізняється орнаментальне варіювання; ритмічне варіювання; приєднання самостійних голосів в ансамблі; фактурне варіювання, соло на багатоголосному інструменті, імітуючи названі вище прийоми розвитку музичного матеріалу в ансамблевій імпровізації; гармонічне варіювання; ладова імпровізація, де певним

акордам відповідають певні лади;

– масштабом – можна відзначити чотири випадки: абсолютна імпровізація всієї музичної канви, що звучить одночасно по всій вертикалі; часткова імпровізація одного голосу на тлі музичної канви, що одночасно звучить по вертикалі; безперервна імпровізація, яка триває протягом всієї музики, що звучить; інтерлюдійна імпровізація, що вклинюється фрагментами між частинами створеної та виконуваної згідно з нотним записом музики;

– формою – вільна імпровізація та така, що пов'язана із заданим музичним матеріалом [2; 49].

Оскільки імпровізація не завжди є вільним і нічим не обмеженим спонтанним явищем, у більшості випадків у ній обов'язково існує момент заданого обов'язкового. Імпровізатор, як правило, завчасе елементи, які в подальшому використовує як основу для побудови. Американський етномузикознавець Б.Неттл називає це моделлю і виділяє три ступені залежності від цієї моделі: пов'язану імпровізацію, де є тісна залежність спонтанно створюваного матеріалу від моделі; відносно пов'язану імпровізацію, яка існує за менш тісної залежності від моделі і більш спонтанно створюваного матеріалу (в таких випадках імпровізаційно інтерпритується мелодико-гармонічна схема); вільну імпровізацію, що існує за вдовою відсутності зв'язку імпровізуючого матеріалу з моделлю [3].

Розглядаючи імпровізацію з позиції заданого, С.Мальцев зазначає, що задане може бути запропоноване імпровізатору зі сторони або вибране ним самим за орієнтир. Задане не обов'язково може бути формально конструктивним; ним може бути і образ, поетичний епіграф, живописне полотно, музичний портрет тощо. Таким чином, С.Мальцев поділяє як кимось задану імпровізацію на задану самим імпровізатором, формально-конструктивно задану та образно задану [4].

Отже, імпровізація не є довільним твором, вона завжди ґрунтується на величезній попередній підготовці та вивченні музичного матеріалу. В імпровізації завжди існує момент заданого, підготовленого наперед і момент спонтанного. Пам'ять імпровізатора має бути досить розвиненою для того, щоб зберігати величезну кількість найрізноманітніших музичних моделей – як у вигляді довершеного твору або схем (форм), так і вигляді фрагментів із них, характерних мелодичних, ритмічних, гармонічних зворотів різних типів фактури, різних способів розвитку музичного матеріалу. Отже, імпровізатор володіє доброю слухомоторною координацією (його руки «чують»).

Дослідники цього явища зазначають, що між імпровізацією та композиторським способом творчості є багато спільного. При цьому обидва способи творчості неодноразово переплітаються так, що іноді важко визначити – йде мова про художню форму, що виросла з імпровізації, чи навпаки, про імпровізаторські зміни вже напрацьованої композиторської манери (тобто можна охарактеризувати ту чи іншу композиторську манеру як імпровізаційну). Отже, для розуміння виконавцем імпровізаційної природи композиторської творчості, її стихії, виконавцю необхідно оволодіти імпровізацією. Адже вже в XVI-XVIII століттях виконавець повинен був не тільки вміти грати вивчені твори, але й вміти оформити у певну форму завдану тему – тобто вміти імпровізувати [5; 3]. Та й зараз це вміння збережене й існує в народному інструментальному виконавстві.

Існує вірне зауваження, що хор співає на концерті те, що він вивчив на репетиції й так, як вивчив. Хорова практика звичайно підтверджує це в силу її однієї властивої специфіки: особлива складність комбінації елементів хорової звучності, багатоголосся, менша кваліфікація співаків хору порівняно з учасниками інших видів музичних ансамблів – усе це утрудняє свободу виконавської імпровізації диригента й перешкоджає досягненню артистичної свободи, доступної інструменталістам. Однак майстер хорової справи володіє найрідшою властивістю, що майже не зустрічаються в практиці керівництва хором: залежно від свого творчого стану він може змусити хор виконувати по-різному один і той же твір. Він може на естраді змінити звичний динамічний план, прискорити або стримати темповий порив співаків, установлений раніше, викликати в хорі новий виконавський штрих, різко

перетворити характер і настрої твору. І все це в міру художньої правди, у межах строгого смаку у повній відповідності із задумом автора й змістом твору. Він постає щоразу новим виконавцем, який по-іншому трактує твір, показуючи твір з різних сторін, повертаючи його як діамант різними гранями перед джерелом світла. І самі образи вигадливо змінювалися, усе ставало іншим.

Варто відзначити, що у західноєвропейській музиці XVIII століття, зокрема у барочних композиціях, застосовувалися всілякі імпровізаційні вставки, що не просто були присутніми в музичній практиці зазначеного часу, але й користувалися популярністю у виконавців. Мистецтво імпровізації М.Березовського і Д.Бортнянського ознаменувало новий етап в історії російської та української хорової музики. Диригентсько-хорова творчість цих українських композиторів виходить далеко за межі «службової» культової музики, ставши важливою віхою на шляху розвитку хорової класики. Спираючись на традиції знаменного розспіву й партесного співу, ці композитори створили індивідуальний хоровий стиль, позначений глибокою виразністю, різноманіттям змісту та блискучою вокальною майстерністю. Їхні твори сповнені високою урочистістю, але зігріті особистим почуттям художника. Їхні хорові концерти позначилися особливою чутливістю, просякнутою особистісним началом, світовідчуттям автора. Ставала дедалі виразнішою їх мелодика. Лірична образність у хоровому концерті суттєво драматизувалася у порівнянні з партесним концертом.

Енциклопедичні видання традиційно розуміють під імпровізацією мистецтво спонтанного створення музики в ході виступу. Ця точка зору, викладена вперше німецьким мовознавцем Хуго Риманом [6], збереглася без істотних змін до наших днів. Існує точка зору, висловлена Л.Переверзевим, відповідно до якої імпровізаційне і композиційне начало здавна розвиваються в симбіозі [7]. Усе це ще раз свідчить про різноманіття імпровізаційних явищ, що потребують систематизації. Будь-яка систематизація, у свою чергу, має спиратися на універсальний понятійний апарат, наріжним каменем якого є визначення предмета, що підлягає систематизації. Не зупиняючись на докладному розгляді тих чи інших тлумачень, назвемо найбільш розповсюджені значення, вкладені в слово «імпровізація».

1) Вільна, не скута правилами та зразками творчість, що лежить в основі професіоналізму особливого типу, поширюється у безлічі східних музичних традицій, виявляє себе у європейському експромтному музикуванні (наприклад, у музиці романтизму), а також у фрі-джазі.

2) Творчість без нотного запису. У цьому значенні імпровізація поширюється на музику великих композиторів-імпровізаторів Європи: Баха, Моцарта, Бетховена та ін., у яких стає важливим перед композиційний етап письмового твору. Відсутність нотного запису також характеризує фольклорну імпровізацію.

3) Створення оригінальної мелодійної лінії на задану гармонійну послідовність. Цей принцип реалізується в різного роду варіаційних циклах європейської музики, а також у традиційному джазі.

Очевидно, що всі значення розташовані начебто в різних смислових площинах (маючи багато точок і ліній перетинання), але саме вони задають імпровізаційний простір, у якому розташовуються найрізноманітніші імпровізаційні факти [8; 7-8]. Завжди існують певні умовності, але використання зазначених моментів є умовою народження імпровізації. Імпровізувати надзвичайно складно, якщо не відчуваєш і не розумієш структуру музичного твору, тому, передусім, потрібно вивчити її особливості.

Початківець може імпровізувати лише за наявності темпу і ритму. Інша річ, як він це робить: якісно чи неякісно, виразно або невиразно. Зазначене допомагає оперативно реагувати на кожну конкретну ситуацію. Тому майстерну імпровізацію можна розглядати як успішну реалізацію власного «я», яка на засадах культурних традицій та попереднього мистецького досвіду спроможна забезпечити зростання майстерності митця.

Вважаються, що в імпровізації первинною є підсвідомість, натомість свідомість фіксує

та оцінює.

Сучасна хорова музика відкриває більші можливості творчої діяльності виконавців. І в цьому процесі особливе значення набуває володіння вокально-хоровою імпровізацією як частини музичної імпровізації.

З історичного аналізу розвитку вокально-хорового мистецтва можна виділити наступні особливості вокально-хорової імпровізації.

1. Взаємозв'язок музики й поезії, тому що вокально-хоровий жанр музичного виконавства – це синтетичний вид мистецтва. Поетична інтонація, слово в музичному творі виступає в ролі повноправного партнера музики. Слово й звуки, його складові, повинні нести в собі емоційне й психологічне забарвлення. Тому вокально-хорова імпровізація припускає володіння як музичною імпровізацією, так і словесною.

2. Інструмент імпровізації – людський голос. Для створення вокально-хорової імпровізації необхідно володіти вокально-хоровими виконавськими навичками (почуття ладових тяжінь, метро ритмічна стійкість, інтонаційна свобода, володіння співочим диханням, володіння тембровою палітрою, розвинутий «вокальний» слух, ансамблеві навички й ін.).

3. Зв'язок акторської й рухової імпровізації. Виконання вокально-хорових творів неможливе без участі в цьому процесі міміки обличчя, пантомімічних рухів рук і тіла, адже вокаліст-виконавець – свого роду актор.

4. Колективна взаємодія. Процес розучування й виконання вокально-хорових творів, а також імпровізації з ними, це процес колективної творчості. Тому вокально-хорова імпровізація припускає як індивідуальну (монологічну), ансамблеву (діалогову), так і колективну імпровізацію [9].

Вищим проявом майстерності хормейстера і хору є імпровізаційність виконання під час концерту. Ця імпровізаційність може перерости у хорову імпровізацію. Мова йде не про імпровізацію в тому розумінні слова, як це робили колись видатні піаністи чи композитори, публічно трансформуючи задану тему, показуючи її у різних ракурсах. Хорова імпровізація це, так би мовити, розширення заданого настрою за рахунок несподіваних деталей; для такої імпровізації необхідні дві обов'язкові умови: повна технічна свобода, виняткова гнучкість, миттєва реакція хористів на руку хормейстера і тонке розуміння глядачем того, що відбувається на сцені. Імпровізація, таким чином, можлива тільки при найтіснішому психологічному контакті хору зі слухачами.

Культурологічний аспект імпровізації має на увазі також проникнення елементів свободи в різні види мистецтва, що опирається на спільність уявлень у процесі художнього фантазування. Розкриття механізмів відбиття картини світу призводить до необхідності її осмислення через найбільш важливі й емоційно яскраві моменти, що ведуть до їхнього узагальнення, закріплення, а в підсумку, – до появи стійких художніх явищ різного рівня – від самих загальних (архетипів і інваріантів) до часткових (моделей і мікромоделей). Подібні стійкі художні явища прийнято називати канонічними. Роль їх у будь-якому виді мистецтва величезна, оскільки на них тримаються найбільш істотні сторони художнього твору: формоутворення, техніка художнього втілення задуму, жанрові й стильові елементи, тісно пов'язані з вихідним історичним часом [10; 8].

Агогіка – це така складова співу, поза якою він не існує і народжується в кожному новому моменті виконавства. Можна записати крюками, невмами або нотами наспів із високим ступенем точності, можна наситити партитуру найточнішими вказівками кожний такт партитури, і все-таки тільки реальний хор у момент реального виконання вдихає заново в такий запис музикальну осмисленість. Таким чином, диригент під час співу неминує входити у співтворчість з колективом.

І ось що цікаво – багатюща палітра агогіки, від найсміливіших до найприхованіших її проявів лежить тільки у двох категоріях – темп та гучність. Це саме ті категорії, оперуючи якими хормейстер може з будь-якого твору створити шедевр.

Звичайно, формально – прискорення й уповільнення темпів можна перетворити у нудотний стереотип. Тому робота з темпами – це завжди імпровізація. Це завжди творчий процес, у яких би великих або малих формах він не був реалізований.

Будь-яку цитату хорový диригент може виділити динамічними засобами і не в останню чергу – темповими. По суті темпові завдання зводяться до наступних:

1. Задавання основного темпу.
2. Уповільнення.
3. Прискорення.

Перше завдання нескладне. Однак проблеми можуть виникнути й тут.

Нотний виклад музики в різних виданнях неоднаковий. Часто зустрічаються нотації, у яких одиницею пульсу є половинна нота, а чверть – це дрібна тривалість. Без підготовки будь-хто зі співаків може прийняти пульсацію диригентського жесту за четвертні частки, про наслідки неважко догадатися. У цих випадках диригент може підстрахуватися тим, що перші три-чотири чверті покаже саме чвертями, перейшовши потім на більш ощадливий і плавний відлік половинами.

Ауфтакт – один із найважливіших елементів диригентської техніки. Відносно темпу це ще раз підтверджується: дихання до вступу хору слід давати в темпі й характері самого співу. Темп ауфтакту безумовно сприймається як вказівка на його продовження у співі. Тому не слід давати різке і швидке дихання на повільну пісню й навпаки.

В академічній диригентській техніці ці елементи досить докладно описані в підручниках і зводяться до нехитрої логіки.

Чим швидший темп твору, тим більше техніка йде в кистьові рухи – ті, які у диригентів називається «дрібною технікою». Для повільного ж темпу більш природна робота всієї руки. Саме на цьому засновано один із найефективніших прийомів уповільнення темпу.

Припустимо, хор співає досить швидко. Диригент при цьому повинен застосувати пальцеву техніку – акценти й напрями часток показуються легкими кистьовими рухами (при нерухливому передпліччі). Але ось прийшов час сповільнити темп. Для цього диригент підключає до показу часток усю руку, аж до плеча. Зовні рухи стають більш важкими, розгонистими, збільшується довжина кожної частки. Співаки, дивлячись на таку руку, буквально фізично відчувають дискомфорт від швидкого темпу. А тому уповільнення сприймається як благодатне рятування від цього дискомфорту.

У різних життєвих ситуаціях люди застосовують жестикуляцію. Одна з них – оратор, що вимагає уваги слухачів. Заклик до спокою, як відомо, справа доволі заморочлива й активна. Якщо одна людина буде просити тиші тихим голосом, то її просто ніхто не почує. Диригентська школа зробила з цього спостереження наступний висновок: будь-який жест, що вимагає уваги, повинен бути активним.

У випадку прискорення темпу, якщо диригент просто замінить повний жест на кистьовий, то «маленька» кисть після «великої» руки ризикує залишитися просто непоміченою. Кистьовий жест «тихіше», ніж жест у повну руку. Тому багато диригентів, підганяючи спів, використовують «нестатутну» техніку, тобто прийоми, які не знайшли не відбиття в навчальних посібниках. Про один з них, найпоширеніший, варто поговорити докладніше (більшість відомих диригентів саме ним і користуються).

Диригент повертає руки кистями до себе. Кисті втрачають пластичність, стають більш плоскими. Пальці злипаються. Починаючи від ліктя, передпліччя разом із кистю утворює щось на зразок маховика, що описує кругові рухи, що загібають до себе.

Важливо наступне: кожний оборот такого «пропелера» майже дорівнює частці, однак на якісь частки секунди її обганяє. Рука зовсім безцеремонно звивається поперек темпу, однак і співаки не сприймають це буквально, і реальне прискорення утворює щось середнє між колишнім темпом і «маховиком» диригента.

Чим менше в діях диригента буде для співаків динамічних «сюрпризів», несподіваних елементів трактування, тим довговічніше їх спільне творче життя. Однак буває, що

диригенту доводиться робити що-небудь несподіване. Насамперед це пов'язане з наявністю в повсякденній традиції варіантності виконання.

Радикальна зміна темпу найчастіше пов'язана зі зміною пульсації. Це відбувається й на невеликих ділянках мелодії (наприклад, при заключному уповільненні співу) і може стосуватися великих музичних епізодів. При прискоренні частки зливаються: якщо первісний темп дозволяв диригувати чвертями, той більш швидкий спів змушує диригента (щоб уникнути зайвої метушливості й залишатися у спокійному режимі) трактувати як частку дві чверті, тобто половинну.

Наведемо, як приклад, ірмос Різдвянського канону Першого гласу.

Припустимо, перед диригентом стоять наступні завдання:

1. Забезпечити чіткий і енергійний початок, що відповідало б святковому й урочистому настрою пісні.

2. Добившись цього, компенсувати цю чіткість спокоем і наспівністю.

Перше завдання вирішується відповідно показом четвертих часток початкових звуків пісні чіткою, переважно кистьовими жестами.

Як правило, цієї кількості часток досить, щоб хор прийняв темпову суть співу як норму. Подальше утвердження цієї норми зайве, і тому диригент може перейти до другого завдання. Однак спокій і наспівність різкими кистьовими жестами не досягається, тому тут доречно перейти на половинні частки.

Головна деталь, гідна відпрацювання в техніку переходу на *alla breve* – разом із переходом на більший жест перейти також на «повну руку». Це зробить перехід очевидним. Якщо ж при укрупненні часток залишити той же кистьовий масштаб, то хор (або, що ще гірше, його частина) може прийняти це за різке вповільнення темпу й почне «ферматити» чверті.

Важливо відзначити, що перехід із дрібної пульсації на велику відбувається відразу, у якийсь оптимальний для диригента момент. Зручна точка для цього – довга частка або читок. Інакше відбувається зі зворотним процесом – переходом на дрібну пульсацію. У цю сторону перехід носить «зонний» характер, і, як правило, тренують його ретельно й довго.

Припустимо, заключна фраза вимагає переходу, наприклад, з половинної пульсації на четвертну. Яскравий приклад – Стихіра на Господи воззвах свята Успіня Божией Матері (самоподібний «О, дівное чудо!»). Уся стихіра співається у жвавому темпі, однак мелодійна активність останньої фрази однозначно вимагає глибокого уповільнення.

Фраза «Подаяй мирові» – половинна пульсація, що залишає при швидкому темпі ваші руки в межах сприйняття їх співаками. Але от наближається уповільнення, і першими реагують на це ваші кисті.

Тут починається найцікавіше: на якомусь відрізку мелодії різні ділянки руки виконують різні завдання. Склади «...ми-ро...» рука (плече й передпліччя) продовжує трактувати як сильну половинну частку. Одночасно із цим кисть, рухаючись разом із рукою встигає зробити круговий рух.

У ритмічному малюнку на короткий час виникає якась зона, у якій кисть заздалегідь дає зрозуміти, що буде перехід в іншу пульсацію. Подальше життя руки в ритмі очевидна: новий, більш дрібний пульс завойовує усе більш значну частину руки, рух важкішає й уповільнення стає очевидним і природнім. Глибоке уповільнення наприкінці фрази дозволяє застосувати це прийом «на біс», роздрібнивши останню чверть на дві восьмі.

Таке приймання одержало в академічній техніці термін «підріблення». Основна його мета – забезпечити перехід у більш дрібну пульсацію, хоча іноді його використовують і як постійну норму (якщо в авторській музиці темп балансує на границі двох пульсацій). Це непростий прийом. Студенти ВНЗ витрачають на його відпрацювання досить багато часу й сил.

Здавна великого значення у навчанні майбутніх професійних музикантів надавалося методикам вдосконалення гри на основі випадковості, імпровізаційності, що свідчить про

важливість останніх у музичній підготовці. Аж до середини XIX століття музикантами-педагогами створюються різноманітні інструкції – блоки, моделі, опанувавши які до автоматизму, імпровізатор (а імпровізація базується на пам'яті) створює її з готових, давно запам'ятованих відрізків музичного матеріалу.

Без вміння творити музику неможливо імпровізувати, і навпаки, без вміння імпровізувати неможливо творити музику. Зміст композиції полягає у відборі та узагальненні наявного музичного матеріалу, його конструюванні, створенні викінченого та позбавленого випадковостей цілого. Зміст же імпровізації полягає в її випадковості, миттєвості, здібності чутливо передавати настрій моменту, в непередбачуваності та несподіваності, тобто в самому процесі інтонування, звучання, розвитку музики. Але імпровізація – це не тільки допоміжний засіб створення композицій, вона має самостійну художню цінність. А це, в свою чергу, вимагає від виконавця не тільки вміння писати музику, а й певного спеціального комплексу технічних вмінь і навичок, які б дали йому змогу миттєво реалізувати свій творчий задум.

### Джерельні приписи

1. Іванченко Р.П. Історія без міфів: Бесіди з історії української державності / Р.П. Іванченко. – К.: Укр. письменник, 1996. – 335 с.
2. Яненко О.А. Проблема мобільності в музично-виконавській діяльності майбутнього педагога-музиканта / О.А. Яненко // Вісник ЛНУ ім. Т.Шевченка. – 2010. – Ч. II. – № 6 (193). – С. 102-108.
3. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореф. дис...канд. искусств. / С.Н. Бирюков; МГДОЛК им. П.И. Чайковского. – М., 1981. – 24 с.
4. Мальцев С. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству / С.Мальцев // Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 2. – М., 1985. – С. 179-236.
5. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М.Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.
6. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Г.Риман. – М.: Гос. изд-во, 1929. – 242 с.
7. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке / Л.Переверзев. – СПб.: Мастер-М, 2002. – 388 с.
8. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореф. дис. ...канд. искусств. / С.Н. Бирюков; МГДОЛК им. П.И. Чайковского. – М., 1981 – 24 с.
9. Шинтяпина И.В. Роль вокально-хоровых умений в формировании творческой личности будущего учителя музыки / И.В. Шинтяпина // Проблемы сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія. – К., 2002. – Вип. 4. – С. 251-256.
10. Скрипниченко Н.В. Импровизационность как фактор композиторского мышления (на примере клавирных произведений барокко): автореф. дис. ...канд. искусств.: спец. 17.00.02 – «Муз. искусство» / Н.В. Скрипниченко. – Магнитогорск, 1999. – 19 с.

### Резюме

Розглядається сутність імпровізації, її роль у формуванні хорового та інструментального виконавства.

**Ключові слова:** імпровізація, хорове виконавство, музика.

### Summary

#### **Improvisation is in conductor-choral activity**

Essence of improvisation is examined, her role in forming of choral and instrumental performance.

**Key words:** improvisation, choral performance, music.

### **Анотація**

Рассматривается сущность импровизации и её роль в формировании хорового и инструментального исполнительства.

**Ключевые слова:** импровизация, хоровое исполнительство, музыка.



УДК 78.06726(367)

*І.В. Клименко*

## МЕТОД МАКРОКАРТОГРАФУВАННЯ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ МЕЛОАРЕАЛОГІЇ

З часів виголошення у 1920-30-х роках К.Квіткою програми географічного вивчення обрядового мелосу слов'ян методом картографування її типових явищ, вітчизняна етномузикологія здолала значний шлях. Попри відомі застійні періоди нашої науки, слабке фінансування дослідницьких установ, зусиллями поодиноких мелокартографів проторовано шлях до формування Атласу артефактів традиційної музики українців та сусідніх слов'янських етносів – білорусів, поляків, росіян. Я спробувала окреслити певні періоди розвитку вітчизняної мелоареалогії [6; 7]. Порівнюючи характер ранніх (1970-1980-ті) і новітніх (2000-2010 рр.) східнослов'янських картографічних студій, відзначу їх різне спрямування. У географічних обстеженнях 1970-1980-х охоплювалися значні території – цілий етнографічний регіон або й вся країна чи навіть кілька країн (умовно – **макрорівень**)<sup>1</sup>. Домінувала тенденція увінчувати публікації картами, де подавалися одноманітно заштриховані ареали, окреслені механічно за сумою розрізнених фактів далекого (в географічному плані) походження, часом некритично запозичених з друкованих джерел. Такі карти супроводжувались висновками про ареал досліджуваного явища, але, підперті замалими даними, вони часом поширювали інформацію, віддалену від істинної мелогеографічної картини.

Від середини 1990-х в українській етномузикології стався важливий методологічний перехід (його теоретичним підґрунтям можна назвати праці В.Гошовського [1; 2]) до локальних експлорацій зі статистично вагомою кількістю авторських записів (приклади вимірюються сотнями, а то й тисячами зразків) та документальним картографуванням за зразком лінгвістичних атласів<sup>2</sup>. Особливості цього методу: опора на системні географічні польові дослідження за певною тереновою сіткою, картографування явищ за конкретними населеними пунктами. Це працемісткий, але єдино вірний науковий шлях, яким вже перейшли археологи й лінгвісти. Опис цієї методики знаходимо у статті Ю.Рибачка [10]. Плануючи майбутнє мелоареалогії, автор пропонує уніфіковане за підходами охоплення якомога більшого масиву україномовних етнічних територій.

За цим стратегічним напрямом маємо йти тривалий час, з огляду на велику територію розселення українців. Все ж вже сьогодні доречно звернутися (але не повернутися методично) до макроареалогічного рівня, аби узагальнити сучасні напрацювання мелоареалогії. Візуальні образи меломасивів у ширших масштабах дають точніше уявлення про досліджувані явища. Без таких узагальнень (зроблених фахівцем, що спирається на власний досвід локального картографування і передусім відсіє недостовірні дані) спроби трактування значення вивчених локальних ареалів виглядають не досить аргументованими.

Зреалізувавши кілька попередніх макрокарт (за локальними мелотипологічними роботами 1990-2010 рр.) у жанрах весільної, жнивної та купальської мелотипології [3; 5]<sup>3</sup>, накреслю кілька проблем та можливих ракурсів майбутньої макроареалогічної роботи.

Важливими є наступні *підготовчі й робочі моменти*.

*По-перше*, для отримання повноцінних, а не часткових макроареалів необхідне картографування не тільки простору України, але й старослов'янської території, оскільки вона виявляє виразну спільність системних морфологічних ознак обрядової меліки. Це пов'язане з проблемою рівномірного джерельного забезпечення всього ареалу музичними записами належної якості. Тож,

*по-друге*, потрібно провести пошук презентативних джерел. Виконанню макрокарт сприяє досить добра представленість території Білорусі та суміжних областей Росії

(принаймні Псковської, Смоленської, Брянської, Курської) у сучасних нотних публікаціях та дискографії. Україна ще не може наразі поділитися з колегами публікаціями відповідного рівня (негативну роль відіграє відсутність фінансового забезпечення наукових установ). Та для українського етномузиколога доступні (а) системно призбирані архіви кількох інституцій, частково опрацьовані у цифровому форматі, (б) майже 3-х десятків кропітких локальних досліджень, виконаних у жанрі вузівської дипломної роботи, (в) систематизована дискографія української етнічної музики з понад 3300 треків [4].

*По-третє*, укладач макромелоареологічних карт працює з **писенно-географічними масивами**, що мають значні статистичні показники (сотні-тисячі зразків) і характеризуються певними закономірностями саме як масив. Для реєстрації численної інформації використовується відповідний спосіб документації джерел – База даних.

*По-четверте*, база даних має бути спеціалізованою згідно з вимогами макромасштабної роботи: для макрокартографування потрібен системний опис лише **генеральних ознак явища**. Це означає **нехтування локальними**, а часом і **регіональними морфологічними особливостями** мелодій задля моделювання їх **найбільш абстрактних архетипів**. Така процедура вимагає знання сучасних мелотипологічних підходів різних шкіл та гнучкого узгодження їх відмінних позицій.

*По-п'яте*, для передачі узагальнених аналітичних параметрів слід використовувати відповідні узагальнені позначки. Так, на картах Атласу [11] спільність ритмомоделей передано базовою геометричною фігурою, композиційні різновиди – її поворотами, мелічні ознаки – кольором заливки значків та кольором їх контуру. Використання **ізоліній**, що об'єднують ареали однакових явищ, для карт такого рівня є **передчасним**, адже встановлення мелокордонів та характеру взаємодії сусідніх ареалів є окремим завданням, наразі реалізованим лиш незначною мірою.

Якщо певні частини макроареалів можна будувати на підставі локальних документальних студій, то інші частини можуть бути проблемними, лиш частково «покритими» нечисленними аудіо- чи нотними публікаціями. Тож у макроареалах маємо розрізняти сегменти, отримані шляхом узагальнення попередніх детальних карт (або картографування нових даних з **фронтально обстежених територій**) та площі, не забезпечені достатніми матеріалами й окреслені ескізно. Прикладами «нерівномірних» карт в Атласі [11] є К2 та К42, де проблемні регіони заповнені **пунктирною** штриховкою, що показує потенційний обсяг ареалу.

Як бачимо, **технологічні проблеми «макрокартографування»** набувають ваги окремого методичного питання. Щодо найближчих **перспектив розвитку** макромасштабного картографування, то найбільш реалістичними здаються такі плани.

1. Спільне картографування кількома дослідниками **визначеного обрядового жанру**, яке можна втілити через ідею жанрових підбірок статей з обов'язковими картами. Наприклад, у збірнику [11] опубліковано 4 роботи про поширення купальсько-петрівських мелодій й на їх підставі сформовано узагальнену карту цього жанру.

2. На часі попереднє встановлення загальноукраїнських ареалів весільних наспівів – для цього сформоване типологічне підґрунтя [8; 9], є нотні збірники відповідного масштабу (академічна серія ІМФЕ 1970 та 1982 рр.), створено електронний каталог ритмотипів, представлених у названих томах. Спробами весільних карт макроареологічного рівня є К30 – К34 у [11].

3. Тема весільної ритмотипології висвітлила специфічну роль Полісся з його чи не найбагатшою обрядовою ритмотворчістю. Саме Полісся – як у зв'язку з його роллю у формуванні слов'янських етносів, так і як територія спільних інтересів київських і львівських фольклористів – може стати спільним полігоном прикладення картографічних «сил», яке може дати видимі в близькому майбутньому результати.

4. Макроареалогія дозволяє піднімати й складнішу проблематику, аніж просто поширення територією слов'ян певних мелоформ. Наприклад, вже зараз можна зробити

висновок про кардинальну відмінність обрядової мелотипології, з одного боку, в регіонах Полісся і Поділля (північно-західна зона) та, з іншого – у Наддніпрянщині й на Лівобережжі (Полтавщина, Переяславщина, Слобідщина, Степ, Кубань, Вороніжчина – східна зона). Зі здійснених обстежень вимальовується така закономірність:

– північно-західна зона спродукувала значну кількість мелоформ (зокрема велике число відмінних ритмотипів), що виступають у типологічно досить прозорому вигляді (принаймні, встановлення типології «західних» зразків у більшості випадків доступне грамотному молодому фахівцеві);

– Східна зона (Наддніпрянщина, історична Полтавщина, Переяславщина, Слобідщина, Степ), вочевидь, «скористалась» мелоформами, виробленими «на заході», однак відібрала з-поміж них мале число ритмотипів, витративши творчий потенціал на глибоку «розробку тем» – лівобережні зразки ускладнені (а) за ритмічним малюнком (стабілізація вторинних форм, отриманих розщепленням першомоделей, до яких використані прийоми наддроблення, неалгоритмічної ямбізації, некомпенсованої агогіки з темповими контрастами тощо), (б) за фактурою (2-3-голосся різних типів) і (в) за ладовою організацією, (г) за ступенем силаборитмічної розспіваності моделі (інтенсивна вокалізація, фарингалізація та інші прийоми). У зв'язку з цим постає проблема поглибленого аналізу **стилістики** місцевих наспівів – саме характер стильової розробки, а не лише власне ритмотип, слугує **критерієм вирізнення діалектних локусів** й дозволяє поставити питання про причини формування саме таких ареальних обрисів.

5. Оскільки певна інформація вже пройшла перевірку часом, макрорівневі мапи можуть бути запропоновані студентам та користувачам довідкових видань (див. оглядові жанрові статті з мапами в Українській музичній енциклопедії [3; 5]).

Інтерпретація історико-географічної інформації, закодованої в мелоареалах, стане можливою тільки після повного географічного опрацювання ранньотрадиційних наспівів *на всій етнічній території східних слов'ян* – тоді етномузичні карти зможуть діагностувати типи зв'язків між культурно-територіальними спільнотами. Відомі висловлювання К.Квітки про те, що збіги кордонів мелотипів із відомими кордонами племінних чи державних утворень свідчать про синхронність їх постання, сьогодні виглядають як програмний заклик, спонукання до музично-археологічних пошуків. Реальність проведених документальних обстежень показує, що картина мело- й етногенезу набагато складніша і вимагає передусім кропіткої дослідної роботи, та передбачає боротьбу гіпотетичних трактовок отриманих ареалів.

### Примітки

<sup>1</sup> Найбільш відомі дослідники: В.Гошовський, А.Чекановська, Ю.Сливинський, З.Можейко, А.Завальнюк, Л.Костюковець, Г.Кутирьова, О.Пашина та ін.

<sup>2</sup> Їх здійснювали Ю.Сливинський, група дослідників під керівництвом Б.Луканюка: В.Коваль, Ю.Рибак, Л.Лукашенко, науковці Лабораторії етномузикології при НМАУ ім. П.Чайковського І.Клименко, О.Гончаренко, Т.Сопілка, М.Скаженик, Г.Коропніченко, О.Терещенко.

<sup>3</sup> Оновлені кольорові версії цих карт вміщено в Атласі [11] – див. К30 – К34, К42.

### Джерельні приписи

1. Гошовський В. Етногенетичні аспекти мелогографії / В.Гошовський: Мат. наук. конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича (23-24 жовтня 1992 року). – Ужгород, 1992. – С. 318-320.

2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / В.Гошовский / Ред. Л.Н. Лебединского. – М.: Сов. композитор, 1968. – 468 с.

3. Клименко І. Весільні пісні / І.Клименко // Українська музична енциклопедія. – Т. 1. – К., 2006. – С. 336-342; Жнивні пісні // УМЕ. – Т. 2. – К., 2008. – С. 86-93.

4. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908-2010:

Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками / І.Клименко. – К., 2010. – 360 с.: іл.

5. Клименко І. Купальські (петрівські) пісні / І.Клименко // Українська музична енциклопедія. – Т. 1. – К., 2006. – С. 639-646.

6. Клименко І. Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: дис. ...канд. мистецтвознавства / І.Клименко. – К., 2001. – 176 с. + Додаток: нот.; 11 карт.

7. Клименко І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування / І.Клименко // Слов'янська мелогографія: Зб. наук. праць (з доданим атласом) / Ред.-упор. І.Клименко. – К., 2010. – Кн. 1 (в 2 ч.). – С. 19-30. – (Серія «Проблеми етномузикології»; Вип. 5).

8. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / І.Клименко // Проблеми етномузикології. – Вип. 2. – С. 135-165.

9. Луканюк Б. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Б.Луканюк, Л.Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.

10. Рибак Ю. Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи / Ю.Рибак // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3: Зб. статей та мат. на честь 60-річчя Богдана Луканюка / Упор. Ю.Рибак. – С. 9-22.

11. Слов'янська мелогографія: Зб. наук. праць (з доданим атласом) / Ред.-упор. І.Клименко. – К., 2010. – Кн. 1 (в 2 ч.). – Ч. 1: Студії. – 252 с. + Ч. 2: Атлас: 52 с. (К1-К48). – (Серія «Проблеми етномузикології»; Вип. 5).

### Резюме

Аргументується необхідність повернення до макромелоареологічних досліджень музичних традицій східних слов'ян (тенденції 1970-1980-х рр.) відтворювати мелоареали в макромасштабах регіонів або країн) на новому методологічному рівні.

**Ключові слова:** географічне етномузикознавство, картографування, макромелоареологія, бази даних.

### Summary

#### Method of «macro»-mapping in the Melodic Geography of east slavonic

The necessity of coming back to the research on the macromeloareological level (the trends of 1970-80-s to represent meloareals in macroscales of large regions or the entire countries) is argued in the new methodological light, that is on the basis of having been completed up-to-date investigations.

**Key words:** geographical ethnomusicology, mapping; macromeloarealogy, data bases.

### Аннотация

Аргументируется необходимость возврата к макромелоареологическим исследованиям музыкальных традиций восточных славян (тенденции 1970-1980-х годов изображать мелоареалы в макромасштабах крупных регионов или стран) на новом методологическом уровне.

**Ключевые слова:** географическое этномузыкальное знание, картографирование, макромелоареология, базы данных.

УДК 785+398

Л.П. Макаренко

### СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНОГО МЕЛОСУ У ТВОРЧОСТІ Л.КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПЕРШОЇ СЮЇТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»

Основою даного дослідження стали партитура і аудіо запис симфонічного циклу «Українські танці» Л.Колодуба, останні публікації М.Загайкевич, Л.Черкаського та ін. музикознавців стосовно фольклору або принципів його трансформації в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження в українському музикознавстві проблеми взаємовідношення – «композитор і фольклор» та виявлені взаємодії традиції і новаторства у творчості Л.Колодуба, вперше запропонований аналіз першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці».

Мета даного дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба.

Завданням статті є здійснення музикознавчого аналізу першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л.Колодуба на основі чого виявити основні принципи застосування композитором народного мелосу.

Оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру у циклі з п'яти сюїт – «Українські танці», створених, починаючи з 1996 року, Л.Колодуб<sup>1</sup> відображає найпопулярніші в Україні народні мелодії. Цикл із п'яти сюїт, які, в свою чергу, складаються із чотирьох, або п'яти частин (разом 23 частини-танці), з легкістю можуть використовуватися у танцювальних постановки, як зазначає З.Юферова – «автор уникає нарочитої модернізації у підході до фольклору» [4; 32], а відомій музикознавець М.Загайкевич вважає, що «сюїти нагадують попури, породжені романтичною стилістикою XIX ст.» [1; 127], адже, всі частини (танці) – яскраві, моторні та створюють відчуття народного свята і чудово сприймається широкою аудиторією слухачів, а калейдоскопічна зміна знайомих і незнайомих народних мелодій, заставляє уважно прислухатися та слідкувати за процесом розгортання тематичного матеріалу у творі.

У даному дослідженні запропоновано аналіз першої сюїти, що складається із 4-х танців та розпочинається **Танцем № 1** (*Allegro vivace*), бадьорою запальною танцювальною темою-рефреном, що звучить у скрипок (А1) під пружний ритмічний акомпанемент низької групи струнних і фаготів. Квадратні фрази мелодії, що розвивається в межах ля-мінорного тризвуку з синкопованим ритмом та чіткими акцентами, за своєю структурою близькі до українського народного танцю – «Козачка», що належить до жанру побутових танців і має спільні риси з гопаком та метелицею.

У запальних ритмах та яскравих емоційно виразних мелодіях частини, слідуючи народним традиціям, автор відображає волелюбність, героїзм, завзяття та нестримну енергію українського народного танцю.



У другому проведенні теми (А2), шляхом контрастного протиставлення тембрів, регістрів та фактурних прийомів, композитор особливо майстерно передає відчуття змагання, що також є характерною рисою для даного народного танцю. Тему підхоплюють

кларнети і фаготи (ц. 1), а швидкий фігураційний біг альтів шістнадцятими, наче пришвидшує стрімкий розвиток народного запального танцю. Поліфонічне зіткнення теми з пронизливою низхідною фразою флейти піколо і гобоя у високому регістрі, є яскравим прийомом контрастного протиставлення, що також притаманно народним танцювальним жанрам.

Із потужним динамічним сплеском тема проводиться у паралельній тональності (C-dur) утретє (A3) та розбиваючись на короткі фрази і неначе «розсипається» у партитурі всього оркестру (ц. 2), однак основне тематичне навантаження лягає на групу мідних інструментів, що під могутні сплески ударних та репліки флейти-піколо, звучить бадьоро та якнайкраще відтворює характер народного жвавого танцю. Слід відмітити підкреслений гостро-пульсуючий синкопований ритм у чотирьох валторн та рівномірний напористий ритм у литавр і бубна, що відтворює традиції народного музикування, зокрема нагадує гру троїстих музик.

Різким тембровим і динамічним контрастом є продовження частини струнною групою (B1(*a-moll*)), зокрема швидкий фігураційний рух стакато у перших скрипок (ц. 4), що звучать на піано дещо лірично та «жіночно», не збавляє танцювального настрою частини, а тематичний матеріал із синкопованим ритмом зберігається в акомпанементі, додаючи цільності та логічності музичного вислову.

Продовжує епізод видозмінена репліка із другої фрази народної пісні «Од Києва до Лубен» – «дам лиха закаблукам» (*E-dur*) та завершується лагідними терцевими вторами у каденції і характерним октавним дублюванням закінчення фрази створюючи ніжний дівочий образ. Транспонувавшись на октаву вгору, рефрен (A4) знову звучить як на початку частини у скрипок (ц. 6), однак тема дещо змінює ритмічний малюнок та динаміку (*mf*); в ролі акомпанементу тут виступають флейти та кларнети. Рівномірно-пульсуючий «шум» ударних (маракаси і бубен), передають тремтіння та биття серця молодій людині. Бадьорий настрій та юнацький запал композитор яскраво відтворив секвенційним сходженням терцевої фрази (A5), що в результаті призводить до модуляції в тональність *e-moll*. Зазначимо, що рефрен наділений якостями чоловічого характеру (моторність, імпульсивність), а епізоди у частині часто асоціюються із жіночим ліричним образом; це проявляється і у цитатах народних пісень, які композитор використовує в епізодах. Так і у наступному епізоді (C1), автор використовує першу фразу з української народної пісні «Варенички» («Ой, мій милий вареничків хоче»), тема влучно передана «гнусавим» тембром гобоїв (ц. 8), що додає мелодії архаїчності і вдало вирізняється на тлі струнного акомпанементу та коротких фраз-дихань у валторни.

Друге речення народної пісні композитор не цитує, а лише робить смислові натяки, відтворюючи деякі ритмічні і мелодичні елементи теми, завершуючи епізод першою фразою цієї ж пісні.

Різким контрастом «вривається» кульмінація частини (ц. 10), що стрімко проноситься, захопивши весь оркестр. Із швидкістю вітру лунають пасажі у струнних і дерев'яних, а могутні секвенційні ходи мідної групи та потужний ритм ударних вдало відображають жвавий народний танець. У кульмінації в поліфонічному протиставленні композитор відтворює тематичний матеріал всієї частини, присутній тут окремими відрізками фраз, або деякими тематичними елементами. Могутній сплеск всього оркестру, призводить до репризи, у якій знову з'являється основний рефрен (A6). Динамічний спад та «розрідження» оркестрової фактури ненадовго спиняє розвиток музичної дії лише для того, щоб, набираючи поступово «обертів» і запалу, знову зазвучати на повну силу у всьому оркестрі. Завершується частина темою-рефреном, різким динамічним тутті, що є притаманним для швидких народних танців.

Отже, у першій частині (Танець № 1) Л.Колодуб демонструє стихію народного танцю, використовуючи фольклорні цитати та прикрашаючи їх оркестровими фарбами, композитор радикально не втручається у внутрішню структуру цього жанру. Це проявляється у

незмінному розмірі 2/4, традиційній формі рондо та тональному плані, однак, тут можна зауважити деякі особливості у використанні фольклору, зокрема це проявляється у застосуванні цитат.

Композитор не використовує повністю весь куплет, чи частину, а лише короткі репліки чи фрази із автентичного фольклору, решту тематичного матеріалу Л. Колодуб, переосмислюючи сучасними засобами оркестрового письма, подає у такому вигляді, де стирається чітка межа між авторським і фольклорним першоджерелом, та гармонійно поєднує ці принципи у рамках однієї частини. Також вражає протиставлення тематичного матеріалу з тембральними, регістровими й фактурними контрастами, та створення композитором ефекту присутності на сцені народного танцювального колективу з відображенням притаманних для цього жанру танцювальних рухів.

Друга частина першої сюїти (**Танець № 2**) складає циклічну форму з різкою зміною п'яти танцювальних тем, однак у частині прослідковується також і складна тричастинна структура. Розпочинається експозиція діатонічною ліричною мелодією (А), що часто використовується для «виходу» у народному сюжетному побутовому танці – «Горлиця».



Дві флейти піколо під акомпанемент струнних та бубна відтворюють «перемінний крок» учасників танцювального дійства. Форма квадратного періоду, плавний лінійний рух мелодії терціями та функціональний виклад акомпанементу, яскраво відображають основні елементи українського музичного фольклору, а тембр пасторальної теми у флейт піколо, створює образ награвання сопілки народної музики. Удруге головну партію, що залишає незмінним свій мелодичний первень, підхоплюють струнні, які на тлі динамічного наростання вступають у діалог із групою дерев'яних духових. Побічна партія частини (В) наділена елементами приспіву жартівливої народної пісні, що була записана з голосу Лесі Українки К. Квіткою – «*Ой устану я в понеділок*», також відома хорова обробка цієї ж пісні, здійснена М. Леонтовичем. Зокрема виділяється мотив «*Ой, там куми п'ють*», що приглушено звучить у чотирьох валторн (ц. 17). Специфічні динамічні контрасти та акордовий виклад оркестрової фактури, асоціюється із артикуляційними прийомами народної хорової співу.

Розробка частини розпочинається головною темою *tutti* всього оркестру (ц. 19), мелодична лінія проводиться у струнних і дерев'яних, поступово затихаючи, стримує свій розвиток (*ritenuto*) та завершується паузою із ферматою, весь оркестр неначе завмирає в очікуванні подальшого розвитку частини, що вибухає сплеском всього оркестру (С) напористою темою (*Vivace*), що близька до народної пісні «*Ой, ходила дівчина бережком*», ритмічне дублювання основної теми з потужним динамічним піднесенням та мелодичним і ритмічним варіюванням, представляють народну пісню у новій фонічній якості (ц. 21), жартівливий образ автентичної мелодії, набуває у частині саркастичного забарвлення, неначе поспішаючи та «задихаючись», тема розбивається у нетривалу каденцію мідно групи (валторни і засурдинені труби), різко завершений мотив та витримана генеральна пауза із ферматою, завершує стрімкий вихор тематичного матеріалу.

Наступна «музична замальовка» (D) відкривається фанфарним награванням труб (ц. 24), бравурним козацьким маршем, пружним пунктирним ритмом. Бадьора мелодія з квартовими скачками та чіткими акцентами створює відчуття святкового масового дійства.

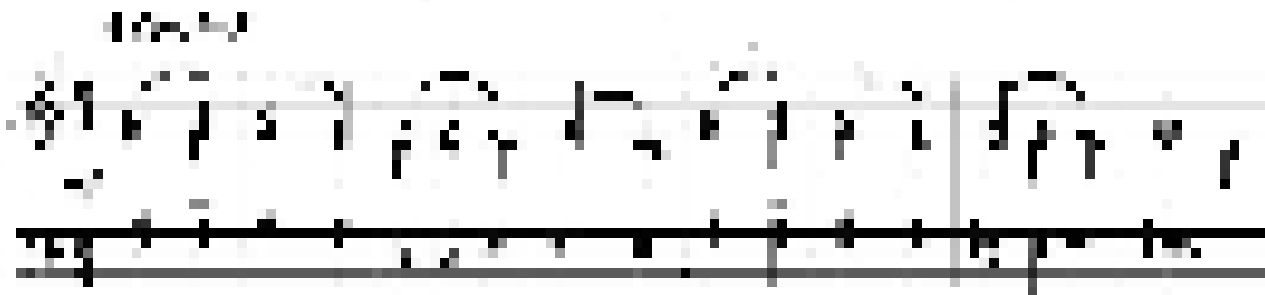
Удруге тема набуває динамічного сплеску та тембрового згущення і знаходить своє мелодичне продовження у дерев'яних духових, захопивши при цьому весь оркестр, звучить піднесено та урочисто. Своєрідною ліричною відповіддю є ніжна і наспівна наступна тема у струнних (Е) (ц. 26), що асоціюється із жіночим образом, однак синкопований ритм контрабасів в акомпанементі не дозволяє вповільнити танцювальний характер та стрімкий розвиток частини. Наступне проведення «ліричної теми» знаходить своє продовження у поєднанні тембру флейти і гобоя, що створює відчуття архаїчного і казкового образу минувшини.

Завершується розробка темою (С) – «Ой, ходила дівчина бережком» (ц. 28), що повністю повторюється, як на початку розробки (з 21 по 22 цифру), чим створюється відчуття завершеності та чіткості форми, що є однією з рис народного танцю. Логічним продовження чіткого структурного композиторського мислення є реприза частини (ц. 31), у якій дві основні теми експозиції (А, В), змінивши темброве забарвлення, з'являються у своєму первородному образі, чим створюють смислову арку всієї частини.

Отже, другий танець першої частини складається із п'яти танцювальних тем та являє циклічну форму, однак наявність чіткої експозиції та репризи говорить про тричастинну структуру твору. Для частини характерні різкі динамічні, темпові та темброві контрасти, що зумовлено специфікою українського народного танцювального жанру, а протиставлення ліричного жіночого (А, Е) і бадьорого чоловічого (В, D) образу, створює в уяві картину сценічної хореографічної постановки народного танцю з притаманними жіночими і чоловічими партіями. Калейдоскопічна зміна народних танцювальних і вокальних мелодій, таких, як «Горлиця», «Ой устану я в понеділок», «Ой, ходила дівчина бережком», відбувається у лаконічній формі; композитор, застосовуючи специфічні прийоми темброво-фактурної організації великого симфонічного оркестру, подає українські автентичні мелодії у новій якості, зберігаючи при цьому неповторний народний образ минувшини, поєднавши у частині високий професіоналізм із древньою мудрістю.

**Танець № 3** розпочинається українським народним танцем – «Баламут» (А), основою якого є пісня з такою ж мелодією – «Ой на горі сніг біленький». Симфонізація народного мелосу у частині відбувається у бережливій формі. Л. Колодуб не втручається у мелодичну лінію та форму народної мелодії, а збагачує її гармонічно й доповнює колористичними ефектами оркестрового письма, також тридольний розмір та помірний темп *Andante*, запропонований композитором, дещо трансформує наразі виконання цього вальсу, адже в автентичному варіанті часто можна почути його у швидкому темпі та у розмірі 6/8.

Розпочинається частина ніжним хоральним проведенням теми у чотирьох валторн під стриманий акомпанемент *pizzicato* струнної групи та ритмічний супровід литавр у тональності до-мажор.



Тембровий і динамічний розвиток відбувається завдяки звучанню кларнетів і фаготів, які доспівають хорал мідних на тлі акордів арфи та вдало доповнюють ліричний образ теми. Поступове згущення оркестрової фактури призводить до динамічного сплеску у другому проведенні (ц. 36), де відбувається ритмічне ущільнення оркестрової вертикалі. Удруге тема-хорал продовжується тембром струнних, гобоїв та фаготів, однак основна мелодія,



трансформувались на октаву вгору, спочатку звучить у перших скрипок, потім дублюється дерев'яними духовими (ц. 37) та поступово знаходить своє продовження у мідних (чотири валторни), відтворюючи початковий варіант теми та поступово затихаючи, замикає елемент форми, тобто першу частину (А). Наступна танцювальна замальовка (В), звучить у тональності субдомінанти, тобто в фа-мажорі та відкривається своєрідним трактування композитором української народної пісні «Женчичок-бренчичок» (ц. 41), що виявляється у ритмічному та мелодичному варіюванні народної теми, однак жвавий танцювальний характер мелодії залишається незмінним. Грайливий образ народної пісні відтворюється завдяки легкому стакато флейти та засурдиненої труби, які під акомпанемент піцикато струнної групи, відтворюють образ, змальований у тексті: – «*Женчичок, бренчичок вилітає, високо ніженьку підіймає*». Приспів (ц. 42) народної пісні доручено флейтам і гобоям, а стакатний супровід фаготів і валторн (*con sordino*) доповнюють танцювальний характер теми. Удруге, захопивши у танцювальний вихор вже більше інструментів, основна мелодія приспіву звучить у флейт, гобоїв, кларнетів та труби (І), гармонічну і ритмічну основу складають мідні (*con sordino*), струнні та бубен, однак динамічний план *piano*, що переважає у трактуванні народного танцю композитором, зберігається непорушним. Другий куплет пісні (ц.45) дещо сповільнює швидкий танцювальний рух мелодії (*Meno mosso, espressivo*) та набуває жалісного забарвлення, що відповідає одному із куплетів пісні – «*Ой по ланочку він весь день ходив, грудюю гострою ніжку набив*». Динамічне наростання та різкі сфорцандо у фактурі оркестру дещо контрастують із ніжним підголосково-поліфонічним проведенням теми у струнних та дерев'яних, однак не дають розрушитися монолітному образу танцювальної теми, що знову набуває свого первинного значення у приспіві (ц. 46) та повернувшись до свого початкового темпу, захоплює весь оркестр і знову звучить бравурно та завзято.

Наступна тема у Танці № 3 (ц. 49) продовжує намічену композитором лінію специфічного застосування українського мелосу, цитуванням української народної пісні – «*Ой не світи, місяченьку*» (С), однак це не обробка народної пісні, запропонована М.Лисенком, а автентичний народний варіант з яскраво вираженим колоритом Центральної України, що проявляється у широких стрибках у мелодії, гармонічним співставленням V і VII ступенів та ліричним мелодизмом, що представлено у частині соло кларнета з хоральним акомпанементом струнних та арфи. Особливого значення тут набувають ударні інструменти (маракаси, дзвіночки, барабан, бубен), що створюють мрійливу картину місячної ночі та неповторний ліричний образ, відтворюючи ніжне мерехтіння та трепет душі. Л.Колодуб не вдається до радикальних змін у мелодії чи гармонії, а симфонізує народний мелос у бережливій формі, використовуючи при цьому колористичні засоби оркестрового письма та багатство композиторського таланту.

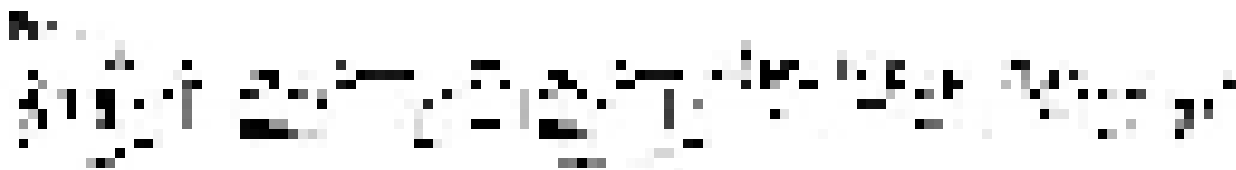
Завершується частина репризою (ц. 53), у якій знову появляється перша тема – «*Баламут*» (А) у початковій тональності (до-мажор), однак завдяки урочистому *tutti* та динамічному сплеску звучить більш піднесено і святково, а хоральна тема мідних духових, фігураційні «візерунки» дерев'яних та глісандо арфи доповнюють оптимістичний образ, причому мелодія народної пісні залишається майже незмінною. Реприза, розпочинаючись із динамічного сплеску, поступово затихає і уповільнюється та завершується на *pp*, розчинившись у просторі.

Отже, Танець № 3 із першої сюїти оркестрового циклу «Українські танці» Л.Колодуба, є яскравим зразком симфонізації народного мелосу, зокрема використовуючи народні мелодії «*Баламут*» (А); «*Женчичок-бренчичок*» (В) та «*Ой не світи, місяченьку*» (С), практично не втручається у структуру та мелодичний первень автентичних тем, а доповнює їх колористичними засобами оркестрового письма, створюючи неповторний український музичний образ. Володіючи потужним темброво-динамічним арсеналом великого симфонічного оркестру, композитор контрастно протиставляє основні формоутворюючі елементи форми та лаконічно «вписує» їх у рамки циклічної структури (А, В, С, А). Основне

тембральне навантаження покладено на мідні духові інструменти, особливим ліризмом виділяється хоральне проведення теми у чотирьох валторн на початку частини («Баламут»), також вражає картинна зображальність частини в уривку (С) «Ой не світи, місяченьку», де ударні інструменти (маракаси, дзвіночки, барабан, бубен), створюють ліричну картину місячної ночі, відтворюючи мерехтіння та трепет.

**Танець № 4 (Presto)** – яскрава музична картина сценічного варіанту запального побутового народного танцю – «Козачка», що є яскравим доказом того, що великий симфонічний оркестр чудово підходить для відображення українського музичного фольклору та традицій народного музикування, адже не використовуючи український народних інструментів, Л.Колодуб тембрально відтворив народний інструментарій, створивши ілюзію його присутності.

Розпочинається частина вступом, моторною народною темою у тональності D-dur, у якій відбувається своєрідне змагання між духовими і струнними інструментами. Чіткі акценти, різкі динамічні контрасти, специфічний виклад оркестрової фактури, відчуття «змагання» та мелодики запального народного танцю, відтворюють основні прийоми музикування ансамблю трістих музик та бісерної техніки рухів танцюристів. Головна партія (ГП), звучить у паралельній тональності (h-moll), продовжує намічений фольклорний образ, однак, якщо на початку частини задіяний весь оркестр, то тут основне мелодичне навантаження лягає на тембр кларнета (ц. 57), а народна тема, що ґрунтується на мінорному тризвуку з форшлагами, хроматизмами та специфічною артикуляцією, нагадує віртуозну гру народного музиканта на сопілці та асоціюється з жіночими танцювальними рухами.



Удруге тему підхоплюють перші скрипки, що призводить до динамічного спаду, однак друга фраза, яку дублюють флейти і гобої, звучить урочисто і бравурно, а динамічне наростання відбувається завдяки акордовому акомпанементу чотирьох валторн. Тема вступу (Вст.), що продовжує розвиток частини, дещо змінивши тембральне забарвлення та мелодичний малюнок, залишає незмінним свій танцювальний жвавий народний характер та відчуття змагання (ц. 59), адже першими виконавцями цього масового танцю («Козачок»), були мужні українські воїни – козаки. Синкопований ритм мелодії (перші, другі скрипки) побічної партії (ц. 60), що розвивається в межах кварта з функціональним гомофонно-гармонічним викладом оркестрової фактури, якнайкраще передає дрібні танцювальні рухи народного танцю, а камерність вислову та витриманий звук «ля» у фагота, відтворює бурдонне звучання, що є характерним для колісної ліри, дуди, кози, гудка, флюяри та інших народних інструментів. Другий куплет теми (ПП), зазнає динамічного розвитку, ритмічного та тембрального ущільнення, народно-танцювальна тема доповнюється тембром дерев'яних духових, а синкопований акомпанемент валторн і труб, підсилює характер швидкого танцю, що призводить до кульмінаційного вибуху частини (ц. 62), зокрема висхідні форшлагги дерев'яних, свист флейти піколо та вертикально-об'єднані одним ритмічним стержнем насичені акорди мідних духових, могутні сплески ударної групи і швидкий висхідний рух шістнадцятими струнних, кларнетів і фаготів, асоціюється тут із виконанням розгону і підскок у народно-сценічному танці «Козачку». Саме під час такого різкого сплеску оркестрової партитури, можуть виконуватися найдинамічніші танцювальні рухи.

Розробка частини розпочинається «порожніми» квінтовими звуками «соль», «ре» струнної групи, які на деякий час призупиняють швидкий рух частини та нагадують звучання українського народного духового інструменту – волинку (коза), адже за словами

Л.Черкаського – «У ХІХ-ХХ ст. волинка побутує як традиційний народний інструмент Карпатського регіону» [3]. Ця зв'язкова партія є своєрідним містком, що скріплює частини та продовжує подальший розвиток, що відбувається завдяки варіаційному проведені наступної народної танцювальної теми (D), яка спершу сигнальними закликами труби звучить урочисто (ц. 65), а у подальшому поступово трансформувалась, змінює своє забарвлення та набуває ліричних рис.

У розробці, композитор неначе «бавиться» елементами тем, використовує лише деякі ритмічні фігури чи мелодичні лінії, або ж тільки натякає на тематичний матеріал частково, чим створює відчуття галасливого ярмарку чи багатолюдного свята. Особливо цікавим є оркестрова фактура в одному із проведень теми (ц. 70), що тембрально відтворює звучання бандури, зокрема, композитору це вдається завдяки *pizzicato* струнної групи, звучанню арфи та особливому розміченню акордів.

Різка зміна тембрів, тональностей та насичений варіаційний розвиток, призводить до репризи, що співпадає із кульмінацією, у якій виявляються основні теми частини (ц. 82). Розпочинається реприза темою вступу, різким динамічним сплеском, особливо важливе місце тут посідають мідні духові інструменти; також вражає «бісерна» техніка гри дерев'яних і струнних. Наступною звучить побічна тема, що продовжується насиченим тембром чотирьох валторн, трьох тромбонів і туби під акордовий акомпанемент струнних і дерев'яних. Цікавим моментом у репризі є проведення двох тем одночасно (ц. 84), зокрема відбувається поліфонічне накладення побічної (валторни, труби) і головної (струнні, дерев'яні) тем. Згущення оркестрової палітри призводить до могутнього сплеску всього оркестру, що поступово розчинившись у тембрі соло ударної групи (ц. 85), мелькнувши ще раз заключним гучним акордом, завершує свій розвиток. Однак після нетривалої паузи настає тиха Coda (ц. 86), що ґрунтується на елементах теми D та розпочинається тембром струнних, утім, поступово до гри залучається весь оркестр на тлі чого відбувається різке *crescendo*. Швидкоплинна Coda, неначе когось наздоганяє, різко обривається чим і завершує Танець № 4.

Отже, Танець № 4 із першої сюїти «Українські танці» створено на основі танцювального музичного фольклору. Якщо у попередніх частинах Л.Колодуб використовував народні пісні, то тут – сценічний варіант українського народного танцю. Частина з легкістю може використовуватися для постановки хореографічної композиції на великій сцені.

Л.Колодуб, не використовуючи народних інструментів, створив тембральну ілюзію їх присутності, відтворивши принципи народного музикування: бурдонне звучання «ля» у фагота (ц. 60), що є характерним для колісної ліри, дуди, гудка, флюари та інших народних інструментів; «порожні» квінтові звуки струнної групи (ц. 64), що нагадують звучання волинки (коза) та тембральне відтворення звучання бандури (ц. 70), завдяки *pizzicato* струнної групи, арфи та специфічному розміченню акордів. Також вражає форма частини, у якій різка зміна танцювальних тем нівелює чіткий поділ на елементи форми. З одного боку, це тричастинна сонатна структура, однак, можна простежити і риси циклічної форми (сюїти).

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновки, що Л.Колодуб, використовуючи сучасні засоби оркестрового письма, переосмислює народний мелос та подає український фольклор у різнобарвних «оркестрових картинках», застосовуючи при цьому як пряме цитування, так і семантику українського музичного фольклору.

### Примітки

<sup>1</sup> Колодуб Л.М. (01.05.1930 р.н.) – український композитор та педагог, представник «неофольклоризму». Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004 р.), Народний артист України (1993 р.), професор (1985 р.), лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка (2010 р.) [2].

### Джерельні приписи

1. Загайкевич М. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М.Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Зб. наук. праць / Упор. О.І. Котляревська. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123-128.
2. Колодуб Л. М. Академія мистецтв України. – Режим доступу: <http://academia.gov.ua>.
3. Черкаський Л.М. Волинка (дуда, коза). Українські народні музичні інструменти [Електр. ресурс] / Л.М. Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – Режим доступу: <http://proridne.com>.
4. Юферова З. Час розквіту (коли майстер у зеніті): авторський вечір академіка Левка Колодуба / Зінаїда Юферова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Зб. наук. праць / Упор. О.І. Котляревська. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 31-33.

### Резюме

Аналізується синтез професійної і народної музики, трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л.Колодуба.

**Ключові слова:** Лев Колодуб; «нова фольклорна хвиля»; «Українські танці»; фольклор; симфонічний оркестр.

### Summary

**Specificity of rethinking in the works of folk melodies Kolodub by analyzing the first suite of symphonic cycle «Ukrainian dances»**

The synthesis of professional and folk music is analyzed in the article. The folklore transformation and principles of its using on the base suite of symphonic cycle «Ukrainian Dance» L.Kolodub.

**Key words:** Lev Kolodub; «new folklore wave»; «Ukrainian dances»; folklore; symphonical orchestra.

### Аннотация

Анализируется синтез профессиональной и народной музыки, трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализ первой сюиты из симфонического цикла «Украинские танцы» Л.Колодуба.

**Ключевые слова:** Лев Колодуб, «новая фольклорная волна», «Украинские танцы»; фольклор; симфонический оркестр.

УДК 782+008

*Р.Калин*

## КОНВЕРГЕНЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ РЕФЛЕКСІЇ У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Вокальне мистецтво, як явище сучасного простору культури, відображає вплив низки тенденцій, притаманних духові часу. Серед них найбільш важливими є глобалізаційні процеси, що розпочалися на початку ХХ століття та активно відбуваються сьогодні у світовому суспільстві. Тому дослідження тенденцій і шляхів розвитку вокального мистецтва ХХ-ХХІ століть потребує звернення до теорії конвергенції як феномену культури – осягнення його сутності в соціокультурному аспекті та у рефлексіях на розвиток мистецтва новітнього часу.

Проблемі конвергенції, як соціокультурному явищу, присвячено чимало філософських, економічних, соціологічних і культурологічних досліджень – це праці таких вчених, як С.Артановський [5], С.Арутюнов [6], В.Аршинов і Н.Савічева [7], О.Грабовець [11], Е.Гуссерль [12], Е.Кучменко [17], Ю.Лотман [18], Г.Майснер [20], О.Мозговий [23], П.Сорокін [28; 21; 22], В.Петровський [25], О.Тарасова [29] та ін. Мистецтво, в тому числі музичне, є сферою, в якій конвергенційні процеси відбуваються особливо швидко та, водночас, суттєво впливають на подальший духовний розвиток суспільства – його ідеологічні, ціннісні та інші вартості. Попри це в українському музикознавстві віднаходимо лише одиничні дослідження, що стосуються процесів конвергенції у сучасній музичній культурі, розглядаючи у вказаному аспекті її окремі грані.

Показово, що внесок до вітчизняного музикознавства у вивченні конвергенції як феномену культури привносять також іноземні дослідники, що тривалий час працюють в Україні та власним життєвим і творчим прикладом підтверджують чи спростовують певні теоретичні гіпотези. Так, вказаний феномен є предметом дослідження «Конвергенція східної та західної художньої традиції у композиторській практиці» китайського вченого Чжу Чанлея [30].

Вокальне мистецтво є однією з тих сфер, що знаходяться в авангарді конвергенційних процесів. Ця проблема з етнокультурологічної точки зору на прикладі української вокальної школи знайшла відображення у працях В.Антонюк, зокрема – у дисертаційному дослідженні «Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем» [...], захищеному 2001 р. у Москві. Авторка стверджує про значиму етнокультурну місію України як центру між західноєвропейською та східною культурами, в чому вбачає знакову роль українського вокального мистецтва, його кращих представників – феноменально обдарованих особистостей, які здійснюють вказану культурно-інтегративну місію. При цьому В.Антонюк вивчає етнокультурологічні проблеми української вокальної школи, показує тенденції її розвитку як цілісної поліетнічної системи, котра синтезує в собі досягнення професійного вокального мистецтва національних шкіл культурного універсуму [3]. Цій проблемі присвячена також монографія «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» [2]; різні грані української вокальної школи, як культурного феномену, висвітлені в інших чисельних працях дослідниці [1; 4 та ін.].

Процес конвергенції української вокальної школи у напрямі західноєвропейської культури став об'єктом дисертаційного дослідження М.Жишкович «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.» [15], захищеного 2006 р. у Львові. Дослідниця вивчає процеси формування та розвитку львівської вокально-педагогічної школи в контексті їх зв'язку з європейською вокальною культурою. При цьому простежено вплив окремих видатних виконавців і педагогів вокалу у Консерваторії Галицького музичного товариства, Львівській музичній консерваторії ім. К.Шимановського та Вищому музичному

інституті ім. М.Лисенка у Львові – В.Висоцького, О.Мишуги, О.Бандрівської та ін. – на молоді генерації оперних співаків, концертуючих виконавців і педагогів [15]. Праця показує вагомий роль львівської вокальної школи у процесі культурної конвергенції Заходу та Сходу.

Конвергенційний процес у взаємодії національних вокальних шкіл опосередковано розглядається в низці інших праць. Зокрема, щодо діяльності одеської школи цю проблему вивчено А.Кулієвою у дисертації «Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів», захищеній 2001 р. у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського [16] та ін.

З-поміж праць, в яких досліджується специфіка українського оперного співу, що є основою збереження національної ідентичності у процесі конвергенції в умовах глобалізації, – також дисертація І.Присталова «Ліризм як жанрова основа українського оперного співу» [26], захищена 2008 р. в Одесі. Автор розглядає ліризм як жанрову основу оперних творів і жанрово-стильову особливість української школи оперного співу. На основі дослідження образів ліричної модальності в оперному мистецтві Європи й України І.Присталов стверджує про «специфічну лірикоцентричність національного художнього менталітету» [26].

Наукове осягнення задекларованої теми потребує вирішення таких завдань:

- окреслити основні характеристики процесу глобалізації, на тлі якого ініціюються та активізуються конвергенційні процеси;
- дослідити сутність конвергенції як феномену культури;
- розглянути панораму рефлексій конвергенційних явищ у процесі еволюції вокального мистецтва.

*Мета статті* – виявлення сутності процесу конвергенції як явища культури та огляд її рефлексій у вокальному мистецтві.

Явище конвергенції (лат. *convergere* – приближення, сходження [24]) як процес зближення і взаємопроникнення певних елементів цілого є одним із тих, що яскраво характеризують сучасну культуру у процесі всесвітньої глобалізації. Глобалізація – це шлях до відкритого суспільства на противагу суспільству закритому, як вказав А.Бергсон у праці «Два джерела моралі та релігії» (1932 р.) [9]. Перший шлях, на думку вченого, є всезагальним, другий, відповідно – племенним.

У другій половині ХХ ст. явище конвергенції культур у процесі економічної, політичної, а відтак – і культурної глобалізації набуло активного розвитку. Мова йде про всесвітню інтеграцію, початковими ланками якої стали інтеграційні процеси на рівні об'єднань локальних культур. Граничним наслідком таких процесів стала уніфікація культур у процесі їх злиття, як це сталося, наприклад, із культурами багатьох мало чисельних народностей колишнього СРСР. Тому перед національними культурами уже протягом півстоліття важливо зберегти «власне обличчя» в уніфікованому просторі глобалізованого світу. Це дозволить уникнути «асиметрії» моделей культур у напрямках центрів глобалізації, що нав'язують ментальності народів, що входять у глобальне поле, власні духовні цінності. Однією з кульмінацій бачення світової історії як процесу паралельного співжиття локальних цивілізацій-культур, на противагу до лінійного трактування історичного розвитку світової культури, є концепція О.Шпенглера, висвітлена у праці «Занепад Європи» [31]; саме культуру вчений бачить головним змістом історії.

Сучасна наука володіє чисельними визначеннями процесу конвергенції. У даному контексті скористаємося дефініцією російської дослідниці М.Меняєвої, поданої у дисертації «Соціокультурна реальність на рубежі ХХ-ХХІ століть у контексті концепції конвергенції П.Сорокіна». Отож, «культурна конвергенція – процес зближення культур, взаємодія яких відбувається на основі спільних інтересів, цілей та цінностей, в результаті чого зберігається самотність культур та забезпечується їх інтеграція. Вона сприяє збереженню та збагаченню загальнолюдської і національних культур, а також досягненню стійкості, стабільності, рівноваги в їх розвитку» [22].

У цьому контексті разом із позитивами глобалізаційного процесу в культурі мусимо

відмітити й певні негативи. Так, О.Мозговий у дисертаційному дослідженні «Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз» вказує, що однією із причин антиглобалізаційних рухів є «внутрішні протиріччя самої глобалізації як процесу, зокрема її одновекторний і безальтернативний характер, внутрішня та зовнішня тотальність, яка породжує нові форми авторитаризму» [23; 12]. Такі ознаки, на нашу думку, споріднюють процес глобалізації з процесом імперізації. Зокрема, таким виглядає підкорення соціокультурних процесів народів у колишньому СРСР.

Звертаючись до проблеми *конвергенційних процесів у вокальному мистецтві*, насамперед розглянемо шляхи, якими рухалося європейське вокальне виконавство протягом останніх століть [10; 14; 19]. Орієнтиром для цього розвитку стала італійська традиція співу *bel canto* як історико-культурний пласт вокального мистецтва, що у процесі історичного розвитку здійснив експансію в оперне вокальне мистецтво інших національних традицій, в тому числі української. Широко відомо про близькість італійської та вітчизняної манер співу, зумовлену, насамперед, фонетичною подібністю мов, їх співучістю (що, у свою чергу, ймовірно, пояснюється спільністю з праукраїнських і праіталійських етрусків). Італійські впливи, безперечно, проявилися в оперній творчості українських класиків М.Березовського та Д.Бортнянського.

Разом із тим, процес співжиття національних вокальних шкіл не завжди має результатом їх конвергенцію. Так, на противагу до мистецтва *bel canto* в європейській музичній культурі стала німецькомовна (вагнерівська) «стильова *анти-теза*», основана на іншій фонетичній природі мови та традиціях виконавства. Таку концепцію розвитку західноєвропейського вокального мистецтва висуває С.Бень у статті «*Bel canto* в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитези» [8]. Розглядаючи *bel canto* та його розвиток як історико-культурну «тезу», автор протиставляє йому вагнерівську «анти-тезу». Аналізуючи з такої точки зору локальні культури та окремих особистостей, вирізняє представників оперного мистецтва, в яких можемо спостерігати дуалізм розвитку «тези» та «анти-тези». Це наприклад, розвиток італійської традиції *bel canto* в оперному мистецтві Росії – від Ф.Арайї, котрий у 1730-х рр. у Петербурзі заснував оперну трупу й поставив першу оперу «Сила любові й ненависті», від постановок опер Б.Галуппі, Дж.Сарті, Д.Чімарози, Дж.Верді, діяльності таких майстрів, як А.Сапієнца, В.Мартін-і-Солера, В.Біанкі – до творчості О.Бородіна та П.Чайковського. А водночас – і розвиток антитези вагнерівської традиції, що проявилася в операх О.Даргомижського, М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, а в українській культурі – у вокальній творчості М.Лисенка. На рівні ж окремих особистостей блискучим прикладом поєднання розвитку тези італійського *bel canto* та його вагнерівської антитези є творчість С.Крушельницької, яка називала себе «італійською співачкою» «...з природи, здібностей, методу, з замилювання» [2; 36], стала символом неперевершеного виконання у «Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні та, водночас, у «Соломеї» Р.Штрауса [8]. Отож, аналізуючи наведені факти, можемо стверджувати про співжиття та паралельний розвиток традицій, кожна з яких здійснює експансію в інші національні вокальні культури та ініціює конвергенційні процеси.

Від згадки про творчість С.Крушельницької, як взірцевий приклад конвергенції української природи співу з оперними культурами світу, перейдемо до з'ясування *ролі української вокальної школи у процесі мистецької конвергенції, взявши за ракурс розгляду соціокультурну ситуацію у другій половині ХХ століття*.

Природа українського співу ґрунтується на особливостях ментальних рефлексій нації, а найбільше – у «вокальній харизмі» українців (В.Антонюк) [2]. Отож, в унікальній природній пісенності української нації бачимо передумови того, що представники вітчизняної вокальної школи взяли участь у розвитку мистецтва як імперської Росії, згодом СРСР, так і країн Західної Європи та США. Така особливість музично-історичної ситуації України вимагає окремої уваги, адже пізнання сутності та ролі у світовій культурі національної вокальної школи може стати підґрунтям для більш повного розуміння національної

соціокультурної ідентичності та визначення шляхів її збереження у процесі подальшої глобалізації сучасного світового суспільства.

З одного боку, як негатив, можемо констатувати факт підкорення соціокультурних процесів народів у колишньому СРСР. Проектуючи сказане вище на сферу вокального мистецтва, спостерігаємо яскравий взірець імперської політики щодо українського співочого «золотого фонду», який використовувався в цілях спочатку імперської Росії (згадаємо хоча б Глухівську школу й Санкт-Петербург), згодом Радянського Союзу.

З іншого боку, попри негативне забарвлення цього процесу, що полягало в його односторонності (мається на увазі рух кращих кадрів у напрямі столиць), можемо побачити в ньому й певні позитивні риси. Вони, власне, й полягають у *конвергенції* національних вокальних шкіл народів СРСР, де конвергенція – процес власне зближення, а не поглинання культур. Очевидно, в умовах імперіалізації далеко не всі вокальні культури колишнього СРСР зберегли свою самобутність у горнилі будівництва «радянської вокальної культури» та, відповідно, залишилися самодостатніми у процесі цієї конвергенції. Та стосовно української вокальної школи можемо ствердити про те, що *завдяки своїй природній потужності* вона стала однією з вагомих складових інтегративного радянського вокального мистецтва, адже, за висловом І.Дзюби, який В.Антонюк взяла епіграфом до монографії про етнокультурологічний аспект української вокальної школи [2], «міра і характер контактів будь-якої культури з культурами інших народів є свідченням її власного рівня розвитку і водночас залежить від нього» [13; 21]. Українська вокальна школа привносила у столичне мистецтво величезне річище пісенних талантів – відбувалася «вокальна експансія» українців у Москву – і, у зворотному напрямі, черпала звідти нові фахові орієнтири. Зокрема, головна сцена СРСР – сцена ГАБТу (Большого театру у Москві) стала меккою для українських співочих талантів. Вже самі імені символізують величину постатей оперного виконавства, і водночас вказують на вагомість української вокальної школи у процесі конвергенції вокальних шкіл у ГАБТі: Іван Козловський, Євгенія Вербицька, Рената Бабак, Людмила Божко, Юрій Мазурок, Галина Черноба, Юрій Григор'єв та багато інших славетних співаків.

Оперні сцени «західного світу» також прийняли величезну когорту оперних співаків, творчі постаті яких оглядає В.Антонюк у главі «діаспорні форми українського вокального мистецтва» [2]. Після «української італійки» С.Крушельницької дослідниця називає такі знані імена, як Михайло Голинський, Наталія Фесенко та її чоловік Віктор Журов, відомі під псевдонімами Аїди Марчелло та Вітторіо Андоги, Людвіга Курек-Войтків із псевдо Малам Лю-Лю, Євген Гушалевиц, Орест Руснак, Іванна Синецька-Іваницька, Климент Чічка-Андрієнко, Йосип Гошуляк і, звичайно, виконавець із «полістильною спрямованістю» (В.Антонюк), що був окрасою вагнерівських опер, а в національній музиці – блискучим інтерпретатором лисенківських камерно-вокальних творів, Модест Менцинський. Згодом нові покоління українських співаків покорили сцени Західної Європи та США: Анатолій Кочерга, Володимир Гришко, Валентин Пивоваров, Вікторія Лук'янець... У цьому інтегративному процесі конвергенція національних вокальних традицій, на відміну від повної асиміляції, відбувалася тоді, коли носії української вокальної культури залишалися «етнофорами», а їх творчість була «специфічною формою реалізації культурної системи ріднини, що «працює» у якості культурної цитати у чужоземному контексті» [2; 42].

Досвід українських співаків у міжнаціональних мистецьких утвореннях – той унікальний досвід, який автор «синергетичної концепції культури» А.Свідзінський ставить в основу розвитку цієї культури, вважаючи, що вона є процесом самоорганізації, тобто підвищення впорядкованості, і її розвиток вимагає *творчих зусиль* [27; 232]: «творча індивідуальність, навчаючись на досягненнях попередників, мусить зберегти свій стиль, своє неповторне обличчя і певною мірою навіть відштовхнутися від прийомів та методів попередників. Але все одно, і така творча індивідуальність не працює у вакуумі. Справжній митець буквально всмоктує якимись незримими каналами духовні впливи суспільства, творчо трансформує їх, дивовижно проникливо відбиває атмосферу доби і справляє великий



вплив якщо не на сучасників, то на майбутні покоління» [27; 32]. Фактично, описуючи закономірності, що рухають мистецтво, вчений пояснює природу процесу конвергенції як феномену культури.

Таким чином, конвергенція, як феномен культури, полягає у зближенні культур, їх взаємодії на основі спільних інтересів, цілей та цінностей. Важливою ознакою конвергенції, що відрізняє її від процесів поглинання менш життєздатних культур більш активними, є збереження самобутності цих культур та забезпечення їх інтеграції. При цьому, завдяки дотриманню рівноваги в їх розвитку, зберігаються і взаємозбагачуються як загальнолюдська, так і національні культури.

Український спів – потужне джерело формування національної вокальної школи, що, у свою чергу, невпинно збагачує світові вокальні центри своєрідністю та художньою значимістю власного архетипу. Автором представленої статті проводиться дослідження діяльності українських співаків у ГАБТі у другій пол. ХХ ст. На даному етапі цієї роботи можемо стверджувати, що українські співаки з притаманним їм кордоцентризмом, «ліризмом як жанровою основою українського оперного співу» (І.Пристапов) [26] та особливою «вокальною харизмою» (В.Антонюк) [2], сформували яскраві грані високого виконавського мистецтва, представленого на сцені Большого театру. Це особистості з особливими талантом, волею та пасіонарним зарядом, що дозволило їм бути потужними учасниками процесу конвергенції вокальних шкіл на теренах СРСР. Тому необхідний глибокий аналіз діяльності постатей таких митців, що презентують етнокультурну діалогічність у вокальному мистецтві. Це дасть можливість дослідити, наскільки уніфікується традиція української вокальної школи у загально-академічному вокальному архетипі, а водночас – і вивчити особливості зворотного процесу, що полягає у запозиченні особливостей іноетнічних співочих архетипів в українську культуру. Вважаємо це важливим і перспективним напрямком досліджень вітчизняного мистецтвознавства.

#### Джерельні приписи

1. Антонюк В.Г. Пісенно-фольклорні витoki українського вокального мистецтва / Валентина Геніївна Антонюк // Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 1999. – 23 с.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. – 2-ге вид., перероб і доп. – К.: БМКПІ центр «Українська ідея», 2001. – 142 с.
3. Антонюк В.Г. Феномен української вокальної школи в контексте етнокультурологічних проблем: дис. ...докт. культурол.: 24.00.01 – «Теорія і історія культури» / Антонюк Валентина Генієвна. – М., 2001. – 428 с. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content>.
4. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект / Валентина Геніївна Антонюк // КНУКіМ. – К.: Українська ідея, 1999. – 24 с.
5. Артановський С.Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Философско-методологический анализ современных зарубежных концепций / С.Н. Артановский. – Л.: Просвещение, 1967. – 268 с.
6. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / Арутюнов Сергей Александрович. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
7. Аршинов В.И. Гражданское общество в контексте синергетического подхода / В.И. Аршинов, Н.Г. Савичева // Общественные науки и современность. – 1999. – № 3. – С. 131-138.
8. Бень С.А. *Bel canto* в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза / Сергій Бень // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. праць. – Вип. 1. – Луцьк, 2007. – С. 111-123.
9. Бергсон А. Два источника морали и религии / А.Бергсон. – М.: Книжный дом

«Університет», 2010. – 288 с.

10. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: Підручник / Б.П. Гнидь. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 1997. – 320 с.

11. Грабовець О.В. Релігійний чинник соціально-економічної поведінки за умов глобалізаційних викликів: автореф. дис. ...канд. соціол. наук: 22.00.04 – «Соціальна структура, соціальні інститути і процеси» / Оксана Володимирівна Грабовець. – К., 2003. – 21 с.

12. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль / Пер. с нем. Д.В. Складнева. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 400 с.

13. Дзюба І.М. Між культурою і політикою / Іван Дзюба. – К.: Сфера, 1998. – 373 с.

14. Драч И.И. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования / И.И. Драч // Из истории национальных оперных школ: Сборник научн. трудов. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1988. – С. 64-76.

15. Жишкович М.А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.: дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Мирослава Андріївна Жишкович. – Л., 2006. – 246 с.

16. Кулієва А.Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / А.Я. Кулієва. – К., 2001. – 19 с.

17. Кучменко Е.М. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в ХVІІІ-ХХ ст.: (на прикладах художньої культури): автореф. дис... д-ра іст. наук: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Елеонора Миколаївна Кучменко. – К., 1999. – 24 с.

18. Лотман Ю.М. Современность между Востоком и Западом / Ю.М. Лотман // Знамя. – 1997. – № 9. – С. 25.

19. Львов М. Из истории вокального искусства / М.Львов. – М.: Музыка, 1964. – 230 с.

20. Майснер Г. Теория конвергенции и реальность / Пер. с нем. З.В. Горловой / Г.Майснер. – М.: Прогресс, 1973. – 222 с.

21. Медушевский А.Н. Формирование социологической концепции П.Сорокина / А.Н. Медушевский // Социс. – 1991. – № 12. – С. 117-122.

22. Меняева М.П. Социокультурная реальность на рубеже ХХ-ХХІ веков в контексте концепции конвергенции П.А. Сорокина: дис. ...канд. культур.: 24.00.01 – «Теория и история культуры» / Меняева Марина Петровна. – Челябинск, 2003. – 173 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content>.

23. Мозговий О.Л. Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ...канд. філос. наук: 09.00.03 – «Історія філософії» / Олександр Леонідович Мозговий. – К., 2007. – 19 с.

24. Оксфордський словарь – Режим доступа: <http://www.oed.com>.

25. Петровский В. Возможен ли гуманистический подход к глобализации? / В.Петровский // Международная жизнь. – 2001. – № 5. – С. 10-16.

26. Присталов І.К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: автореф. дис. ...канд. мистецт.: 17.00.03 – «Муз. мистецтво» / І.К. Присталов. – О., 2008. – 16 с.

27. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 696 с.

28. Сорокин П.А. Автографы П.Сорокина / П.А. Сорокин // Социс. – 1989. – № 2. – С. 124-128.

29. Тарасова О. Глобализация как вариант социокультурного развития мира / О.Тарасова // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Зб. наук. праць. – Х., 2001. – С. 92-95.

30. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці: автореф. дис. ....канд. мистецт.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Чжу Чанлей. – К., 2008. – 20 с.

31. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и прим. И.И. Маханькова / Освальд Шпенглер. – М.: Мысль, 1998. – 606 с. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/bibliotek>.

#### Резюме

Досліджується процес конвергенції як явище сучасної культури. Аналізуються роль української вокальної школи та її представників у вказаному соціокультурному процесі.

**Ключові слова:** конвергенція, глобалізація, українська вокальна школа, експансія.

#### Summary

##### **Convergence as a cultural phenomenon and its reflection in the vocal arts**

The process of convergence as a phenomenon of modern culture is studied in the article. The role of Ukrainian vocal school and its representatives in a specified socio-cultural process are analyzed.

**Key words:** convergence, globalization, Ukrainian vocal school, expansion.

#### Аннотация

Исследуется процесс конвергенции как явление современной культуры. Анализируются роль украинской вокальной школы и ее представителей в указанном социокультурном процессе.

**Ключевые слова:** конвергенция, глобализация, украинская вокальная школа, экспансия.

УДК 72.011

О.П. Берлач

## ДЕКОРАТИВНІ МОТИВИ В ОБОРОННІЙ АРХІТЕКТУРІ ЛУЦЬКА

Формулюється проблема визначення стилістики споруд у замкових комплексах із врахування особливостей мотивів деталей.

Аналіз останніх досліджень дає підстави констатувати, що стилістика у фортифікаційній архітектурі привертала до себе увагу краєзнавців, етнографів, істориків, археологів, архітекторів.

*Мета роботи:* виявити особливості впливу тем і мотивів визначеного кола пластичних, декоративних архітектурних деталей на художні і стилістичні особливості в галузі фортифікаційного мистецтва Луцька.

*Завдання роботи:* на прикладі декоративних мотивів в оборонній архітектурі Луцька, проаналізувати вплив стилів Західної Європи на традиційну руську систему будівництва фортифікаційних комплексів.

Процес формування українського національного зодчества відбувався у складних умовах. Після турецько-татарської навали містобудування набирає розвитку лише на заході Галицько-Волинського князівства. Для українських міст важливою залишається проблема обороноздатності, що не спадає до XVIII ст. Не було жодного містечка чи поселення не обведеного стіною і не забезпеченого принаймні ровом для охорони. Але для надійного захисту від артилерії, могутніх стінобитних машин потрібні були не рів і частокіл, а високі товсті мури та бойові башти. В оборонну систему входили фортеця і замок, в основі архітектури яких залишалися традиції давньоруської архітектури збагачені впливом Західної Європи її конструктивні прийоми та використання будівельної техніки. Місто складалося з фортеці (дитинця), яка розміщувалась здебільшого на підвищеннях, де розміщувалась феодальна аристократія, а біля підніжжя нижні прошарки населення. Це відповідало суттєвій диференціації міського населення. За таким розподільчим принципом формувалися міста і на Волині. Оборонна система фортифікаційного мистецтва, що створювалася протягом тривалого часу, належала до кращих зразків продуманої фортифікації міста на Україні [4].

Візитівкою, одним із найцікавіших оборонних споруд нашого міста є замковий комплекс – замок Любарта, збудований князем Любартом Гедиміновичем у XIV ст. на місці дерев'яного. Він мав вигляд поширених у той час романських фортець з елементами готики, що характеризується активним впливом будівельного мистецтва Західної Європи, зокрема німецьких замків.

Впливи будівельних традицій Литви, Угорщини, Польщі мали вирішальне значення на розвиток архітектурних форм, композиції фасаду та стильову належність фортифікаційного комплексу в Луцьку.

До числа головних, найбільш характерних декоративних мотивів, що формують стильову належність, слід віднести архітектурні елементи вирішені в спорудах – трьох баштах: Надбрамній, Стировій, Владичій, стінах замкового комплексу, внутрішнього двору. Важливим доповненням даним оборонним спорудам, що входять до складу комплексу є Синагога – «Малий замок», вежа князів Чарторийських з наявністю характерних декоративних елементів, які виражають стильову належність. Майстрами здійснювалися великі роботи із розбудови та зміцнення, реконструкції відповідно до нової будівельної техніки.

Оборонні вежі та бастей в складі фортифікаційного комплексу є домінантами, композиційними центрами.

Надбрамна вежа розміщена в західній частині замку. На початковому етапі була трьохярусною, але після реконструкції добудували із цегли ще один ярус, середина її

забудована вапняком і цеглою на вапняно-піщаному розчині. Перекриття першого, другого і третього ярусів – хрестові нервюрні склепіння, четвертого – плоский настил на дерев'яних балках.

Через рів був перекинутий підйомний міст, що входив у декоративні ніші. В XVI ст. його замінили постійним, а проїзд до замку замінили одним отвором напівциркульної форми. Другий і третій яруси західного фасаду Надбрамної вежі декоровані нішами, які в середині XVI ст. мали ренесансні наличники. Віконні отвори східного фасаду прикрашені аналогічно. Унизу вежа підпирається потужними контрфорсами, дещо звуженими доверху. Між ними є арковий вхід до замку. Над входом розташовані два портали з арковим завершенням. У середній частині фасаду виступають квадратні зубці, розташовані над проміжним карнизом. Верхній карниз має аркатурний декоративний мотив і оперізує вежу по периметру. Наприкінці XVI ст. перебудовується п'ятий ярус, що завершувався ренесансним аттиком. Задній фасад вежі, що виходить до замкового двору, має простішу структуру. Центральний прохід огорожений металевою брамою з ренесансним декором [1].

Стирова вежа (Свидригайлова) розміщена в східній частині замку, над річкою Стир. У XX ст., під час реконструкції, були замуровані зубці мерлони, надбудований ще один ярус, пробиті нові бійниці. При перебудові замку 1552 р. над башнею з'явився аттик і кам'яні тесані обрамлення вікон у ренесансному і готичному стилі, зберігся білокам'яний готичний портал.

Владича вежа розміщена в північно-західній частині замку. Стіни башти вибудовані цегляною кладкою, не декоровані. Дах завершений шатровою покрівлею і прикрашений флюгером. Для підсилення могутності, величності і монументальності Надбрамна і Стирова вежі мають в наявності контрфорси.

Основним діючим матеріалом оборонних веж був камінь (піщаник) та цегла. Порівняно до оборонних стін, вежі декоровані, тичковою і ложковою кладкою цегли. Оборонні вежі замків виконані здебільшого в стилі ренесансної та романо-готичної архітектури.

Оборонна вежа князів Чарторийських у м. Луцьку зведена в XV ст., є останками нижнього замку Любарта, побудованого в XIV-XV ст. У XVII ст., після реконструкції, вежа покрита чотиригранною шатровою покрівлею. До реконструкції вона мала стрільниці і амбразури для вогнепальної зброї, після чого вони були перетворені у віконні отвори декоровані наличниками. Стіна, що прилягала до вежі, збудована з цегли і каменю, на початковій ланці була завершена зубцями-мерлонами, мала дерев'яну бойову галерею.

До наших днів збереглися лише гнізда балок. Стіна прикрашена сітчастим ромбовидним орнаментом з тичків цегляної кладки, готичного стилю. Особливістю збережених декоративних частин Окольного замку є фундаментні арки.

Сполучною ланкою між оборонними вежами, що входять до складу фортифікаційного комплексу, є оборонні стіни. Матеріалом тут виступає цегла, камінь і дерево. Стіни замку мали стрільниці різної конфігурації, що розміщувались в кілька ярусів. Зовнішня їх частина місцями була декорована тичками цегли, зубцями прямокутної форми, надбудовувані вежі-машикули.

Малий замок (синагога) у м. Луцьку споруджений XIV-XVI ст. як справжній шедевр оборонного будівництва, що входив до системи кільця Окольного замку. Декоративним архітектурним мотивом будівлі служить надбудований ренесансний аттик. До основної споруди з південного заходу примикає квадратна вежа з ключевидними бійницями увічнена ренесансним аттиком з глухою аркадою готичної форми [2].

Архітектура палацових комплексів поєднувала строгість і величність із вільною подачею форм в оздобленні та живописностію.

До цих типів споруд, що зводились в замок є житлові будинки – садиба владики і шляхетський дім. Садиба владики захоплює декором, пишністю вбрання. В рішеннях стильових форм інтер'єру і екстер'єру їх можна віднести до ренесансного стилю. Палацам властиве поєднання деяких ордерних систем. Зовнішні стіни декоровані складною формою

віконних обналічок, орнаментованими карнизами виконаними із тонко тесаної цегли, рідше білокам'яні. Стіни членувались прямокутними в плані виступами – лопатками, зовні декоровані. Фасади прикрашались портиком, який складають чотири колони з капітелями переважно доричного ордеру, або пілястрами з базою і капітеллю, що утримують на собі антаблемент з фронтоном.

Різноманітні форми ручок дверей рослинні мотиви у решітках й інші архітектурні елементи є характерною деталлю належності до стильових особливостей споруд оборонної архітектури. Декоративні мотиви в оборонних комплексах надзвичайно сухі, так як першочергове значення майстри надавали функціям міцності, захисту.

Творчість народних майстрів і зодчих ґрунтувалось на високому розумінні поєднання функціонального і естетичного в композиціях фортифікаційних комплексів. Це розуміння, виховане історичним досвідом і природою, поступово стає невід'ємною частиною буття. Якщо простежити проектну практику останніх десятиріч, то побачимо неодноразові випадки роз'єднання утилітарного боку архітектури та її художніх форм. Спроби стверджувати практичну сторону на перешкоду художній творчості обов'язково приведе до архітектурної неповноцінності.

Аналіз елементів декору споруд оборонної архітектури дозволяє встановити до яких крупних стилів минулих епох звертались майстри.

Деталі, що використовуються в архітектурі, невіддільно зв'язані з стилістикою споруд. Таким чином, вони виступають вагомим фактором у визначенні стилю споруд і самого фортифікаційного комплексу.

#### Джерельні приписи

1. Берлач О.П. Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині / О.П. Берлач: дис. ...канд. арх.: 18.00.01 – Львів, 2008. – 170 с.
2. Лесик О.В. 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. Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття // В.А. Овсійчук. – К.: Мистецтво, 1985. – 168 с.

#### Резюме

Проведено аналіз впливу декоративних мотивів на формування стилів фортифікаційного мистецтва України на прикладі споруд оборонної архітектури Луцька.

**Ключові слова:** фортифікаційні споруди, замки, оборонна архітектура, декоративні елементи, зодчество.

#### Summary

##### **Decorative reasons are in defensive architecture of Lutsk**

The article analyzes the impact of decorative motifs on the formation of styles of fortification art of Ukraine by the example of defensive architecture buildings Luck.

**Key words:** fortifications, castles, defensive architecture, decorative objects, architecture.

#### Аннотация

Проведен анализ влияния декоративных мотивов на формирование стилей фортификационного искусства Украины на примере сооружений оборонной архитектуры Луцка.

**Ключевые слова:** фортификационные сооружения, замки, оборонительная архитектура, декоративные элементы, зодчество.

УДК 78.041/.049

*В.М. Драганчук*

## ОБРАЗ ОКСАНИ В ОПЕРІ В.КИРЕЙКА «БОЯРИНЯ»: ВІДЧУТТЯ ПРИРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ У МЕНТАЛЬНІЙ ХАРАКТЕРИСТИЦІ ГЕРОЇНІ (ЗА ДРАМАТИЧНОЮ ПОЕМОЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Відсвяткувавши 140-річчя від дня народження Лесі Українки, ми вкотре повторюємо про бездонні глибини і непізнані сенси, про невмирущі ідеї, втілені у Слові поетеси. Серед найбільш знаних творів драма «Бояриня», що не лише не стала предметом такої кількості наукових досліджень, як, наприклад, «Лісова пісня», а й отримала складну долю протягом майже всього ХХ століття, була фактично «вилучена» із спадщини поетеси. Це передчувала Леся Українка... Якщо за «Лісову пісню» вона боялася з огляду на те, чи зрозуміють сенс трансцендентної ідеї драми-феєрії: «...не «провалу» боюся, а переміни мрії – в бутяфорію...» (пересторога, висловлена у листі до матері від 24 травня 1912 року [11]), то «Бояриню» мала намір видати під псевдонімом (лист до матері від 28 грудня 1912 року) [11].

Сьогодні драма «Бояриня» тлумачиться з огляду на історичний, міжнаціональний, гендерний та інші аспекти. В основі бачення образу Оксани – проблема *волі*, що натикається на присягу люблячої жінки, котра, за словами О.Забужко, не змогла винести колаборанства як духовної смерті Степана, і виходом із цього глухого кута стала лише власна смерть [7]. Та крізь ці «відкриті» змістовні грані твору пробивається ряд «затінених» сенсів, що від цього не стають менш важливими. Серед них – тонке і надзвичайно важливе для розуміння української національної ментальності *відчуття природної первинної релігійності*, сучасною мовою – розуміння інформаційної єдності всього суцього (таке єдине національне інформаційне поле «і мертвих, і живих, і ненароджених» у художньому Слові відтворив Т.Шевченко); це відчуття – у первинній єдності з природою, що промовисто виразив Кобзар в останньому вірші:

... у раю,  
Неначе над Дніпром широким,  
В гаю – предвічному гаю,  
Поставлю хаточку, садочок  
Кругом хатини насаджу...  
...Дніпро, Україну згадаєм,  
Веселі селища в гаях,  
Могили-гори на степах –  
І веселенько заспіваєм...  
(«Чи не покинуть нам, небого...»)

Це, власне, те багатотисячолітнє світовідчуття, що, переплівшись із християнською релігією, надало їй національного колориту, не заперечуючи, а навпаки – заглиблюючи у цей багатотисячолітній егрегор народної духовності. Це те, що найяскравішим чином згодом після написання «Боярині» покаже Леся Українка у «Лісовій пісні», хоча задум драми-феєрії Мавки у період творення образу Оксани давно переповнював мисткиню<sup>1</sup>: «здавна тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жаборищі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже якими деревами» (лист до матері від 12 січня 1912 р.) [11]. Отож, мова йде про відчуття самою Лесею Українкою «релігії предків моїх», що відбилась такими прекрасними лініями і барвами у веснянках, колядках, обрядах та легендах», про що пише у листі до А.Кримського від 6 червня 1912 р. [11], і що згадує М.Драгоманов «народний політеїзм» – «народну віру українців»<sup>2</sup>.

Отож, первинна релігійність за окремими, але дуже яскравими, драматургічно-підкресленими репліками, за відчуттям *веселості як природного* стану людини (це те, що і за

життя, і перед шляхом у Лету «веселенько заспіваєм» у Т.Шевченка, «веселий світ», «річки веселі» та «веселощі рідного краю» в Лесі Українки у «Боярині»), прослідковується у змалюванні Лесею Українкою християнського образу Оксани. *Не будучи генеральною ідеєю твору*, вона, ця ідея, як один із маленьких чистих струмків, живить річище самоусвідомлення та самоідентифікації героїні, а відтак – впливає на *цілісне розуміння образу жінки*, що представила вільну козацьку Україну.

У *музичному театрі* «Бояриня» інтерпретована «лицарем національного духу» в музиці Віталієм Кирейком, що послідовно втілює кризь музичне висловлювання три вершинні драми, створені «лицаринею чину і духу»<sup>3</sup> Лесею Українкою: опера «Лісова пісня» на власне лібрето (1957 р., К.: Мистецтво», 1965), балет «Оргія» на лібрето Н.Скорульської (1976 р.), і нарешті – опера «Бояриня» на лібрето В.Туркевича (2003 р.), прем'єра якої у концертній версії відбулася в Національній опері України 2008 року. Сьогодні «Бояриня» почала жити музичним життям, тому вирізнення основних граней образу Оксани в музиці стало темою цієї наукової розвідки.

Різноманітні аспекти драми Лесі Українки «Бояриня» розглядають П.Андрійчук-Данчук [1], А.Бичко [2], І.Дзюба [5], О.Забужко [7], О.Піскун [13], Т.Трифоновна [15] та ін.

*Музична* інтерпретація творчості Лесі Українки є предметом досліджень О.Давидової [4], Л.Єфремової [6], М.Загайкевич [8], К.Майбурової [12], Л.Яросевич [18] та ін. Аналіз опери увійшов до дисертаційного дослідження І.Шестеренко [16; 17]. Авторка вважає, що «композитор запропонував нову концепцію філософського *stredo* Лесі Українки (опери «Лісова пісня», «Бояриня», балет «Оргія», романи на тексти поетеси). При тому розширена палітра жіночих образів, що підіймаються на високий рівень категорії трагічного. Відкриваючи заборонену раніше драму «Бояриня», В.Кирейко заглиблюється в концепційний простір п'єси Лесі Українки, пропонує нове трактування її змісту, музичними засобами відтворює не тільки поетику, а й соціально-політичний контекст літературного першоджерела [16; 8]. Дослідниця стверджує, що драматургічна ідея опери має соціальну та лірико-побутову лінії, продовжуючи традиції оперної творчості М.Вериківського, М.Лисенка, Б.Лятошинського, Ю.Мейтуса та ін. «На тлі трагічно-суперечливої епохи в історії України розгортається й драма людська. Опера позначена тонким психологізмом, правдивістю, умінням розкрити музичними виражальними засобами внутрішній світ і характери героїв, а також філософсько-узагальнюючий підтекст літературного першоджерела» – пише І.Шестеренко [16; 15].

*Мета статті* – дослідити музичну інтерпретацію образу Оксани кризь призму первинної природної релігійності. Завдання: розглянути образ Оксани у трактуванні Лесі Українки; проаналізувати відчуття первинної природної релігійності як ментальну характеристику героїні в музичній інтерпретації В.Кирейка за лібрето В.Туркевича.

Оксана у Лесі Українки за благо рідного звичаю вважає «співати по гаях», у глибокій тузі уособлюється із квіткою: «Я гину, в'яну, жити так не можу! (Степан): Се правда, не ростуть квітки в темниці...», а в передсмертний час, як на сповіді, прощається:

*Добраніч, сонечко! Ідеши на захід...*

*Ти бачиши Україну – привітай!*

Як було вказано вище, *опера-драма* «Бояриня» була написана 2003 року на лібрето В.Туркевича. Прем'єра у концертній версії відбулася в Національному театрі опери та балету імені Т.Шевченка 2008 року. Як писала напередодні прем'єри київська преса, «єдина сцена, якої немає в оригіналі поеми Лесі Українки – коли українці з Єпископом та Гетьманом і московські бояри зібралися біля церкви на святкування Трійці. Розмовляють між собою на двох мовах. Спочатку сваряться, а потім разом ідуть на медовуху» [9]; «Туркевич вирішив детальніше розповісти про тогочасну політичну ситуацію в Україні. Тому опера відкривається розгорнутою сценою з хором, під час якої ворожо настроєні українці та росіяни провокують одні одних на бійку. Такий зачин, зрозуміло, розставив інші, ніж у Лесі Українки, драматургічні та етичні акценти. Смісловим центром опери стає не конфлікт між



почуттям та обов'язком, не трагедія жінки, котра гине, одірвана від рідної землі, а буквально міжнаціональний конфлікт між двома народами» [3].

Чи дійсно в опері В.Кирейка за лібрето В.Туркевича знівельовано драму Оксани на користь історико-соціальної лінії? Як вказав В.Туркевич в інтерв'ю «Чекаючи на «Бояриню», «перша дія опери є немовби передмовою до автентичного тексту «Боярині» Лесі Українки, вводить нас в епоху... в характери головних героїв, які набудуть розвитку вже в другій дії, щоб виразити себе, свої почуття і свої погляди. Працюючи над другою дією, я прагнув максимально зберегти автентичні тексти Лесі Українки, вибудувати їх так, щоб опера зазвучала в єдиному драматургічному розвитку, окреслювала характери на тлі часу і його викликів, щоб навіть епізодичні персонажі несли ідейно-етичне бачення отих двох світів (українського і московського), яке прагнула розкрити Леся Українка» [14].

Які ж смислові акценти в образі героїні, насамперед щодо відчуття первинної релігійності в її ментальній характеристиці, яку розглядаємо у даній статті, ставить МУЗИКА? Відчуття природної релігійності насамперед створюють веснянки, які виконує хор а саррелла за кулісами у першій дії. Первинна релігійність пов'язана з рідною землею: «Їх [веснянки] проспівують лише раз за всю оперу. Бо потім, як дія відбуватиметься в Москві, українських веснянок уже не буде» [9], і це природно, що рідна звичаєвість, в якій втілено відчуття первинної релігійності, пов'язується з батьківською землею. На кожній землі співають своїх пісень.

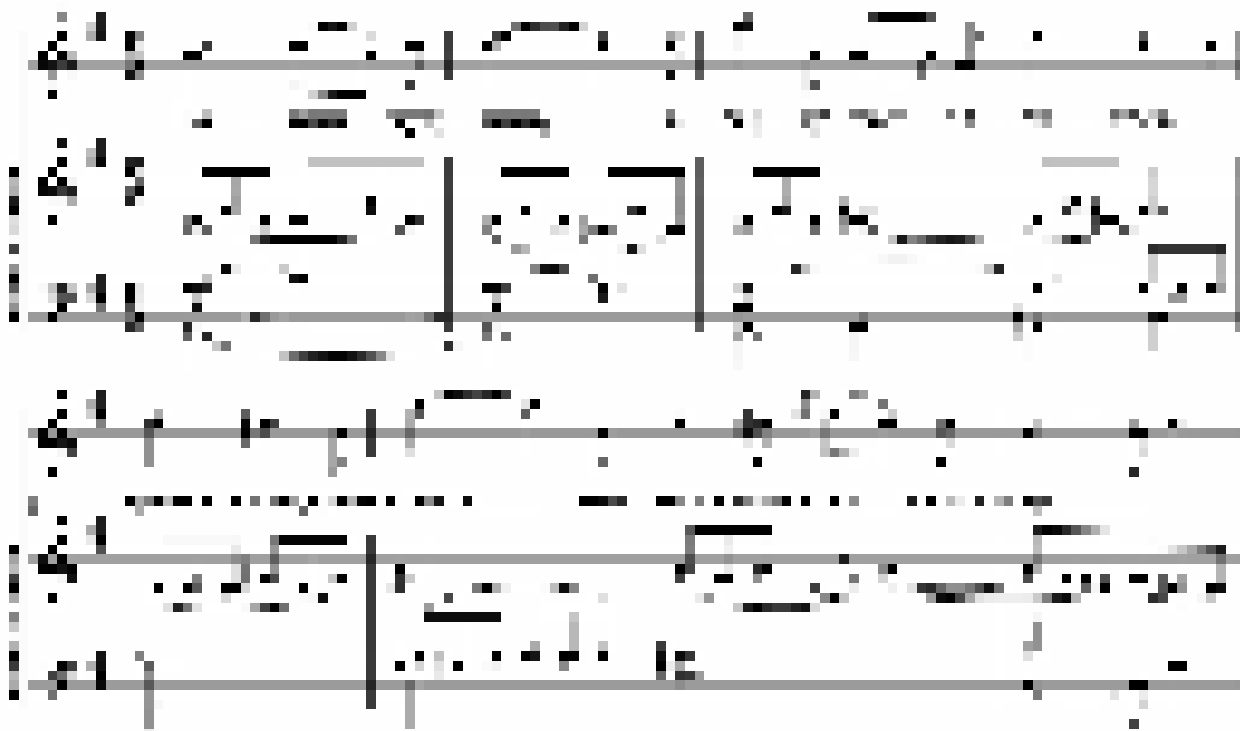
Серед яскравих епізодів Оксани – її арії «Такий чудний, а серце так забилося...» та «Було життя – і не було його». У них змальовано різні грані образу героїні, а радше – різні духовно-емоційні стани Оксани в різних життєвих ситуаціях. Звернемося до музичного тексту В.Кирейка детальніше<sup>4</sup>.

*Арія «Такий чудний, а серце так забилося...»* має в основі текст, створений лібретистом. Романсовою мелодикою у світлому, елегійному дусі змальовано здивування Оксани від незвичного боярського вбрання Степана з очима, «сповненими журби» (*приклад 1*).

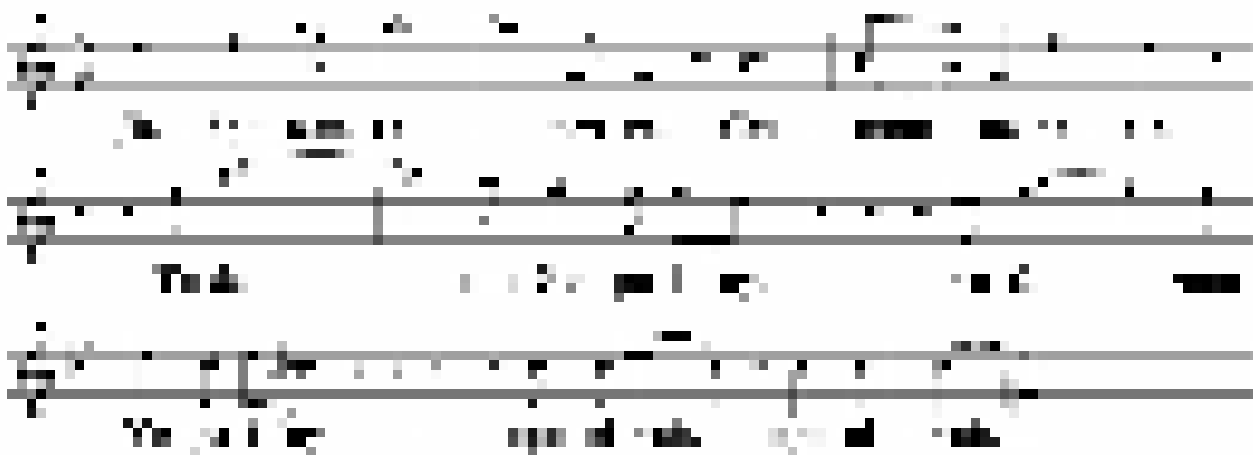
Степанові «десь там в Московії ночами верби сняться», й Оксана на мить – на драматичній кульмінації – хоче перетворитися у вербичку, що символізує рідну землю, вживає прадавнє звернення «о леле». При цьому композитор використовує контраст тонального колориту Es-dur та gis-moll та інших (мелодико-гармонічних, фактурних тощо) засобів. Це яскравий приклад первинної природної релігійності, яка вносить нову грань у ментальну характеристику героїні.

*Друга названа арія – «Було життя і не було його. Як зрадиш в ньому раз – то вже довіку»* – трагедійна сповідь героїні, висловлена у «похмурому» b-moll, в основній частині – за текстом Лесі Українки: «Борцем не вдався ти...». Композитор майстерно змальовує переживання Оксани, в якій переборолись почуття національної честі та любові до чоловіка. Вслуховуючись у передсмертний монолог героїні, відчуваєш радше реквієм за Степаном, реквієм за козацьким лицарством. А образ Оксани отримує завершення у первинно-релігійному, що зверненням до сил природи нагадує «Плач Ярославни», – але у просвітленому, катартичному «Добридень, сонечко!...» (*приклад 2*) з кінцевим нерозв'язаним тритоном, що символізує нерозв'язаність проблеми в українській історії...

*Приклад 1*



*Приклад 2*



Первинна природна релігійність – не головна, але важлива грань ментальної характеристики Оксани в опері-драмі «Бояриня». Композитор В.Кирейко та лібретист В.Туркевич майстерно підкреслили елементи «релігії предків моїх» (Леся Українка) як природного світовідчуття Оксани.

Дана розвідка дозволила виявити один із аспектів розмаїтого змістового спектру музичного твору, крізь який звертаємося до забороненої драми мисткині через сто років після її написання. Упевнена, що в опері ще багато тонких ментальних ліній, за якими пізнаємо минувшину як сучасність, як ментальність нації. Можливо, у відчутті природної релігійності, що увійшла у християнство (згаданий «народний політеїзм» за М.Драгомановим), – як це вершинно було представлено у козаків-характерників, у відчутті *веселості* як природного стану людини і криються *ключі* до національної *свободолюбивості*,

яку показала Леся Українка в образі Оксани? Це питання – на перспективу нових досліджень.

### Примітки

<sup>1</sup> «Бояриня» була написана 27-29 квітня (10-12 травня) 1910 року, під час перебування Лесі Українки в Єгипті. «Лісова пісня» – у липні 1911 року, вже на Батьківщині, хоча задум твору Леся Українка виношувала задовго до того.

<sup>2</sup> З цього приводу див.: [7; 373-375].

<sup>3</sup> «Лицариня чину і духу» – за О.Забужко [7].

<sup>4</sup> Арії розглядаються за копіями рукопису, люб'язно подарованими палким пропагандистом творчості композитора, проф. В.Антонюк Волинському національному університету ім. Лесі Українки.

### Джерельні приписи

1. Андрійчук-Данчук П. Національне питання в драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки = National Question in Lesya's Ukrainka drama «Boyarunia» / П.Андрійчук-Данчук. – Джерзі Ситі, Нью Джерзі, 2007. – 141 с.

2. Бичко А.К. Леся Українка. Світоглядно-філософський погляд / А.К. Бичко. – К.: Укр. центр духов. культури, 2000. – 185 с.

3. «Бояриня» Віталія Кирейка на сцені Національної опери. – Режим доступу: <http://www.stolytsya.kiev.ua>.

4. Давыдова О.Н. Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов: автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / О.Н. Давыдова. – К., 1987. – 15 с.

5. Дзюба І. «Та, що пильнувала ватри» (До 50-ї річниці з дня смерті Лесі Українки) / Іван Дзюба // Леся Українка. «Бояриня». – Торонто, 1971. – С. 110-128.

6. Єфремова Л.П. «Лісова пісня». Опера В.Кирейка / Леніна Єфремова. – К.: Мистецтво, 1965. – 50 с.

7. Забужко О.С. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 3 вид., випр. – К.: Факт, 2007. – 640 с.

8. Загайкевич М.П. Драматургія балету / Марія Загайкевич. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 174-185.

9. Зарічна М. Бояриня Оксана померла з туги / Марія Зарічна. – Режим доступу: <http://gpi.ua>.

10. Кирейко В. «Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер» / Віталій Кирейко // Українська газета. – № 45 (185). – 2008. – 18-31 грудня. – Режим доступу: <http://ukrgazeta.plus.org.ua>.

11. Леся Українка. Твори / Леся Українка. – К.: Держлітвидав УРСР, 1951. – Т. 5: Листи. 1881-1913. – 863 с.

12. Майбурова К.В. Віталій Кирейко / Катерина Майбурова. – К.: Музична Україна, 1979. – 48 с.

13. Піскун О. Драма Лесі Українки «Бояриня» в літературознавчих студіях Михайла Драй-Хмари / О.Піскун // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки. 2009. – Вип. 167. – С. 55-60.

14. Тарасенко Л. Чекаючи на Боярину: Вперше однойменна драма Лесі Українки прозвучить у оперній (концертній) версії / Лариса Тарасенко // День. – 2008. – 17 квітня. – № 71. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>.

15. Трифонова Т.М. Статус жінки в драматичних творах Лесі Українки «Бояриня» та Генріка Ібсена «Ляльковий дім» / Т.М. Трифонова // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту. – 2001. – № 7. – С. 138-139.

16. Шестеренко І.В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень:

автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ірина Вікторівна Шестеренко. – Л., 2009. – 20 с.

17. Шестеренко І.В. Нова опера В.Д. Кирейка «Бояриня». Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу / Ірина Шестеренко // Українське музикознавство. – Вип. 35. – К., 2006. – С. 283-302.

18. Яросевич Л.В. Леся Українка і музика / Любомира Ярославич. – К.: Музична Україна, 1978. – 125 с.

#### Резюме

Розглядається образ Оксани у контексті відчуття героїнею первинної природної релігійності як «релігії предків моїх» (Леся Українка), у поєднанні з християнською позицією – «народного політеїзму», «народної віри українців» (М.Драгоманов). Вказане відчуття трактується як не головна, але важлива грань ментальної характеристики Оксани в опері-драмі «Бояриня».

**Ключові слова:** музична інтерпретація, драма, опера, первинна природна релігійність.

#### Summary

**Oksana's image in V.Kireyko's opera «Boyarinya»: a sense of natural religion in the mental characteristics of the protagonist (at the dramatic poem by Lesya Ukrainka)**

Oksana's image in the context of the sensation by primary natural religion as the «religion of my ancestors» (Lesia Ukrayinka), in conjunction with the Christian position of the «popular polytheism», «national faith of Ukrainians» (M.Dragomanov) are considered in this article. These sensations are not treated, but a very important facet of mental characteristics of Oksana in the opera-drama «Boyarinya».

**Key words:** musical interpretation, drama, opera, the primary natural religion.

#### Аннотация

Рассматривается образ Оксаны в контексте ощущения героиней первичной природной религиозности как «религии предков моих» (Леся Украинка), в сочетании с христианской позицией – «народного политеизма», «народной веры украинцев» (М.Драгоманов). Указанное ощущение трактуется как не главная, но важная грань ментальной характеристики Оксаны в опере-драме «Боярыня».

**Ключевые слова:** музыкальная интерпретация, драма, опера, первичная природная религиозность.

УДК 78(477)

*Л.М. Свірідовська*

## СТИЛІСТИКО-ФОРМОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ В.КОСЕНКА

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 достатньо високому рівні розвитку національної музичної культури. А розвиненим на концертному рівні піаністичним репертуаром, як відомо, можуть «похвалитися» музичні культури лише небагатьох країн.

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 фортепіанної творчості сприяло тому, що цей «інструмент музичної Європи, а в деякому роді навіть символ її» [1; 27] став знаряддям зміни традиційної музичної свідомості.

Вагоме місце в українському фортепіанному доробку посідає творчість видатного композитора Віктора Косенка, творчий шлях якого розпочався у переджовтневий час. Дев'ятирічним хлопчиком, навчаючись у гімназії, він склав свої перші фортепіанні п'єси – «Баркаролу» та «Вальс».

У прелюдів ор. 2, № 1 (1911 р.) вже окреслилися характерні риси стилю майбутнього майстра української фортепіанної музики. Це колоритна й емоційно наснажена гармонічна мова, активний характеристичний ритм, широка палітра динамічних фарб. Лаконічна тема прелюду, тиха й зосереджена у перших проведеннях, набирає в кульмінаційному епізоді суворого забарвлення й урочистого відтінку. Її еволюція подібна до розвитку тематичного матеріалу в етюдів до-дієз мінор (ор. 8), ритмічна ж монолітність твору як виражального засобу була застосована у поемі «Заклик», численних етюдах та варіаціях.

Створені В.Косенком фортепіанні поеми (ор.11 та ор.12 (1912 р.) є кращими в доробку композитора. Вони становили неабияку цінність для всієї української фортепіанної культури, беручи до уваги новизну жанру. Появі фортепіанної поеми музичне мистецтво завдячує О.Скрябіну. Поеми В.Косенка продовжують «психологічну» лінію творів російського композитора. Незважаючи на деяку екзальтованість та посилену експресивність, поеми українського автора позбавлені крайньої напруженості «з останніх сил» або застиглому стану, характерних для пізніх поем О.Скрябіна. Музична тканина косенкових поем далека від звукової «ефірності», їй імпонують мужні та вольові образи, інтонації ствердження, заклику, душевного пориву.

Із метою відображення тем, що мають героїчний характер, автор застосовує притаманні творчості О.Скрябіна «гармонії-образи», тобто мелодичні звороти, що рухаються по щаблях розкладеного акорду. Але примхлива ритміка косенкових поем позбавлена рафінованої витонченості й так званої «гри нервів», характерної музиці О.Скрябіна.

Риси поемності у творах В.Косенка виявляються у вільній побудові музичних фраз, зумовленій особливостями образного змісту. У своїх музичних поемах В.Косенко продовжує романтичну тенденцію акцентуації гармонічного колориту. Тенденція до посилення експресивності гармонії простежується у введенні на початку твору дисонуючих акордів (Поєма-легенда № 1), в уникненні тоніки, ускладненні кадансів альтераціями, підкресленні стану гармонійної нестійкості. Викладення матеріалу у поемах свідчить про зв'язки композитора з російською фортепіанною музикою, особливо з творчістю С.Рахманінова та О.Скрябіна. Це виявляється, наприклад, у тяжінні В.Косенка до багатопланової фактури. Відображаючи типову для російської фортепіанної школи тенденцію до камерності, його

поєми втілили й іншу характерну для неї рису – переважання концертно-віртуозного стилю. У вирішенні творчого задуму В.Косенкові допомагає й прихована програмність поєм. Проте вона не передбачає ілюстрації зовнішніх прикмет сюжету, а впливає з прагнення автора до психологізації музичних образів

Ліричне висловлювання у В.Косенка – передусім рельєфна мелодична думка разом із підпорядкованими їй засобами музичної виразності. Горизонтальне розгортання головного голосу у гомофонно-поліфонізованій фактурі творів композитора є стрижньовим для його музики, яка продовжує лірико-романтичні традиції європейської та вітчизняної музики.

Ліричні образи композитора знайшли відображення в його пісенно-танцювальних жанрах. Це – три мазурки: ре-бемоль мажор (ор. 3, № 2), до-дієз мінор (ор. 3, № 3) та мі-бемоль мінор (ор. 9); а також Менует мі мінор, Ноктюрн-фантазія (ор. 4), Ноктюрн фа-дієз мінор (ор. 9), «Втішання» (ор. 9), «Колискова» (ор. 7). П'єси В.Косенка переважно мають характер психологічного ескізу, справляють враження скороминучості асоціацій та моментальності людського настрою. Вони сповнені солодкою мрійливістю, трепетністю й журливою замисленістю.

Лірико-драматичній стороні творчості В.Косенка притаманне прагнення передати відтінки психологічного стану свого героя. Для неї характерна контрастність емоційних настроїв, подібна до ноктюрнів Ф.Шопена. У його п'єсах контрастуються елегійність та драматизм.

Елегія фа-дієз мінор розвинула стереотипну для домашнього музикування елегійну тему. Вона характерна мелодичним багатством, чіткістю композиції, а також активністю розвитку музичної думки. У цьому відношенні показове драматургічне співвідношення двох тем «Елегії» – вступної та основної. Перша тема, що звучить у вступі, наближена до народнопісенних джерел; її початкова поспівка нагадує веснянку «А вже весна». Наступна тема – гнучка мелодія романсового походження, її висхідні інтонації утворюють основу передкульмінаційного стрімкого наростання. Незначна емоційна різниця між ними поглиблюється, й лише в епілозі композитор синтезує обидві теми.

Елегія позначена рисами, притаманними пізнішим фортепіанним творам композитора – свідомим самообмеженням у масштабах та фактурі, прагненням до глибшої психологізації через використання інтонаційно-мелодичних (почасти тематичних) можливостей розвитку музичної думки, освоєнням виражальних засобів пісенно-романсової мелодики.

Нормативність композиційно-виражальних засобів мелодичної структури творів В.Косенка очевидна. Відображаючи специфіку художнього мислення композитора, вона засвідчує не лише споріднене розуміння поєми та ноктюрну, а й дає змогу розкрити внутрішньо-змістовну характерність авторської музики.

Домінуюча роль нисхідного руху в мелодіях, насичення його інтонаціями «зітхання» та «стогону» співзвучні сфері почуттів елегійного суму, журби та скорботи. Зазначена властивість – первісна, своєрідна проєкція ліричного мислення композитора в мелодичну виразність. Вона особливо простежується в експозиційному оформленні тематизму. Але в розробці музичного матеріалу В.Косенко тяжіє до побудов із висхідним кроком секвенцій.

Протиборство двох тенденцій – примату нисхідного руху у мелодичному тематизмові й домінування висхідного в секвенціюванні комплексних пластів-відтінків – є відбитком виняткової схвильованості та патетичної пристрасності, створеної розмаїттям лірично-почуттєвих висловлювань. Саме ці властивості дають змогу віднести музику В.Косенка до сфери вишуканого романтичного стилю.

Романтична спрямованість музики В.Косенка виявляється й у захопленості композитора піднесеними образами, створеними імпульсивною діяльністю художньої фантазії, емоційною гіперболізацією. Застосовані виразні засоби слугують створенню емоційної насиченості образів. Закладену вже в самому тематизмові творів В.Косенка драматичну насиченість підсилюють гармонійна мова та досить характерний для них принцип секвенціювання. Головне навантаження секвенцій полягає у створенні

напруженості та драматичної насиченості музичного образу. В.Косенко застосовує секвенції також для розкриття імпульсивних властивостей гармонії, розцвічування образу ладогармонічними фарбами, і як принцип формоутворення (для останнього особливо характерні складні секвенції та паралельні проведення).

Прагнення до динамізації обумовлює наявність у творах композитора динамічних репріз. Нерідко коди, а в них – розроблений прийом (типовий також для О.Скрябіна) – чергування варійованих елементів тем, у В.Косенка сприяють характеризації тематичного елементу.

З емоційним насиченням творів композитора органічно пов'язана фактура, характерними рисами якої є динамізація й активна участь у розвиткові образу. У кульмінаціях та заключних розділах звичайно відбувається переорієнтація її з горизонталі на вертикаль. Розмаїта й багата фактура у В.Косенка яскраво репрезентує його як здібного піаніста-виконавця.

В.Косенка приваблювала багатоелементна фактура фортепіанної музики С.Рахманінова: широке застосування акордово-октавної техніки, гармонійних фігурацій, крайніх динамічних градацій та реєстрових контрастів. У полі зацікавленості композитора перебували також рахманіновські картинність та жанровість образів.

В його фортепіанних творах широко й різноманітно репрезентовані майже всі малі інструментальні форми – від танцювальних жанрів до розгорнутих музичних поем. У невеликих п'єсах-настроях (прелюдії, мазурки, ноктюрни тощо) відчутний вплив Ф.Шопена; в концертно-віртуозних, емоційно-насичених поемах (ор. 5, 11, 12) трансформовано традиції О.Скрябіна (збігаються навіть назви деяких поем – «Бажання», «Фантастична поема»).

Вплив шопенівських ноктюрнів спостерігаємо й у застосуванні композитором таких характерних прийомів розкриття образу, як орнаментування кантилени та потяг до мелодизованого, а не пасивно-фігураційного супроводу. В.Косенко у своїх мазурках успадкував своєрідний шопенівський настрій стосовно орієнтації чистої танцювальності в образно-поетичну сферу. Композитор у своїй творчості поділяє не стільки жанрово-танцювальні, скільки суто ліричні принципи. Наприклад, до-дієз мінорна мазурка відтворює непевність, вагання, але у той же час – поривання, пристрасність.

Особливо насичена контрастами ре-бемоль мажорна мазурка: скерцоозність та гумор першої частини поєднується тут з рисами пісенності (т. 12-19), вольовим, мужнім характером середньої частини й тендітністю ліричної мазурки (*Poco meno mosso*). У відповідності до цього відбувається терцова зміна тональності (Des – b – fis), фактури та динамічного профілю (p – ff – p).

Мазурки В.Косенка, створені протягом 1916-1921 рр. й переважно позначені граціозно-ліричним та ніжно-сумним настроями, скомпоновано на високому, передусім у плані використання фактурних засобів, рівні.

Тяжіння до масштабності, до укрупнення художньої концепції позначилося й на такому жанрі, як етюди. Вплив російської музики, й передусім П.Чайковського, О.Скрябіна та С.Рахманінова, спостерігаємо в Етюдах ор.8 В.Косенка (1922-1923 рр.). Цей твір став якісним стрибком в історії української музики. В Етюдах втілюються основні риси художнього «бачення» композитором жанру: осмислення його у двох різновидах, створення образу у віртуозному та кантиленному варіантах, конструювання образу у фактурній багатоплановості, а також в межах певної технічної формули.

Етюди ор. 8 відомі в піаністичній практиці як «Романтичні» – за їхню яскраву експресію та підвищений емоційний тонус. Поєднання типово етюдних рис з образною глибиною, масштабністю форм та яскравою картинністю, засвідчує наявність у деяких із цих творів програмного задуму. Це зближує їх з етюдами-картинами С.Рахманінова. Один із кращих у циклі – етюд № 10 до-дієз мінор – зразок трагічної експресії (в ньому втілений образ траурної ходи) та етюд № 11 мі мажор – урочисто-святковий, тріумфальний, який автор згодом найменував «Першотравневим святом».

Згодом його увагу привернув жанр старовинного танцю. Композитора цікавила старовинна танцювальна сюїта. І це не випадково, адже вона є «своєрідним моторно-портретним жанром, оформленням об'єктів (явищ) уваги, а не процесу уваги» [4; 14]. Звертаючись до витоків західноєвропейського танцю, В.Косенко пише свій «Менует мі мінор» ор. 3, № 2 (1919 р.).

Аналіз твору дозволяє дати відповідь на запитання, чому найбільш зріла та художньо довершена праця композитора – етюди циклу ор. 19 – написана у формі старовинних танців. У ній композитора приваблювали логічна, раціональна структура, ясні та врівноважені почуття, дисципліновані класичною формою. «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю», – говорив з приводу своїх етюдів В.Косенко [3]. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» один із варіантів стилізованої реставрації старовинних танцювальних форм.

Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 (1928-1930 рр.) є найбільшою творчою вдачею композиторської діяльності В.Косенка, репрезентуючи певні трансформаційні і зміни у художньому осягненні української фортепіанної музики.

Зберігаючи традиційний для старовинної сюїти танцювальний кістяк (алеманда – куранта – сарабанда – жига), багатоскладовий цикл В.Косенка скомпонований довільно, дещо імпровізаційно. Цим він наближається до сюїт часів Й.С. Баха – з множинністю танців й різноманітністю в їхній послідовності. На відміну від французьких клавесиністів, в яких сюїта поступово розпадається на окремі мініатюри, в сюїтах Баха та його сучасників спостерігається прагнення розвинути крупну циклічну форму. Композитор поділяє бахівське тлумачення «ліричних центрів» та п'єс віртуозного характеру. Але цьому, на відміну від сюїт Й.С. Баха, тут превалюють танцювальні номери.

Сюїту В.Косенко трактує не як зовнішнє чергування п'єс, а як струнку логіку співвідношення й розташування частин. Незважаючи на строкатість та різноманітність танців, у циклі можна помітити певну тенденцію в групуванні п'єс: етюди тяжіють до логічної послідовності та об'єднання в єдине ціле. Логіка сполучення номерів досягається у досить складний спосіб: групи етюдів (їх усього чотири) не збігаються при поєднанні на основі зіставлення тональності, розміру та темпів, а немовби накладаються одна на одну.

Автор звернувся до структурно-композиційних засобів, вже відпрацьованих музичною практикою минулого (у формі гавоту, менуету, пасакалій, куранти, алеманду, сарабанди) в їхній процесуальній динаміці. Спираючись на семантику жанру старовинних танців, композитор на їх основі розвиває образність романтичного спрямування у відповідності з естетичними принципами російської та західноєвропейської шкіл. В.Косенко наситив свій цикл національною образністю й стильовими особливостями української музики, що надало старовинному жанру неповторного забарвлення. У такий спосіб він продовжив традицію «переінтонування» західноєвропейських танцювальних жанрів у душі рідної національної культури, започатковану раніше російськими та українськими композиторами. На циклові В.Косенка плідно позначилася тенденція до зближення професійної музики з фольклором.

Яскравим зразком наближення старовинного танцю до національної основи у музичному циклові В.Косенка виступає Куранта. Мелодія її інтонаційно близька українській пісні. Рух мелодичного голосу побудований на інтонуванні української пісенної ладовості: підвищенні IV, VI та VII ступенів натурального мінору. Другий, прихований у мелодії голос, – імітація основного у контексті поширених прийомів давніх майстрів музики. Інтонація тут вільна, неточна, подібна до підголоску народної пісні. Характерний пісенний зворот (стрибок підвищеного VII ступеня у квінту) переосмислений автором й служить початком руху підголоску. Мелодична лінія басу виступає імітацією підголоску основного голосу у збільшенні.

В.Косенко максимально наблизив у своєму творі поліфонічне трактування танцю до української національної основи й винайшов співучу, пронизану мелодикою фортепіанну



тканину віртуозного плану. Український національний колорит відіграв свою роль і у фактурі, що нагадує народні інструментальні прообрази. Розмаїття образів циклу й різновиди танців позначилися на трактуванні форми п'єси. В.Косенко дбайливо зберіг характерну для кожного конкретного танцю побудову. Найчастіше це тричастинність (Гавот *B dur*, Менует *G dur*, Буре, Гавот *h moll*, Ригодон). У Сарабанді та Пасакалії композитор дотримується характерної для них варіаційної форми.

Зустрічаються у циклі також п'єси з елементами сонатності. Побутування форм, що тяжіють до сонатності в опорних точках (Алеманда, Жига), а також наявність наскрізного руху свідчать про симфонізацію лінії розвитку. Це дозволяє говорити не про стилізацію сюїтного формотворення, а про творчий, справді новаторський підхід до побудови сюїти.

В «11 етюдах у формі старовинних танців» 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 із традиціями старовинної клавірної та органної музики. Композитор на новому стилістичному рівні розвиває традицію, закладену М.Лисенком в його «Сюїті соль мінор у формі старовинних танців на теми українських народних пісень». Щоправда, зв'язки з українською музичною лексикою в «Етюдах» В.Косенка не прямі, а опосередковані, вони відчутні в гавоті *сі* мінор, менуеті *мі-бемоль* мажор, куранті, бурре та рігодоні. Разом ці етюди утворюють єдиний цикл типу старовинної інструментальної сюїти, але масштабніший у структурно-композиційному відношенні. Чотири традиційні частини старовинної сюїти – алеманда, куранта, сарабанда, жига – доповнені двома різнохарактерними гавотами, двома менуетами, бурре, ігодоном та пасакалією. Витримується й сюїтний принцип контрасту між етюдами: жанровий та ладотональний.

Проте композиційна масштабність цієї своєрідної етюдної сюїти зумовлена не кількістю її частин, а тим, що вона складається з двох динамічно пов'язаних циклів: 1–6-й етюди та 7–11-й. Кожний цикл має свою образно-драматургічну логіку розвитку, свої змістово-образний центр та завершення: сарабанда і бурре – в першому та пасакалія й жига – в другому циклах (обидва цикли починаються гавотом). Причому в драматургії усієї сюїти другий цикл відіграє роль кульмінаційної зони твору. Його вершина – монументальна пасакалія, значення якої окреслено масштабністю форми (тема та 38 варіацій з кодою) й високою віртуозністю [2]. Жига ж, масштаби якої суттєво розширені у порівнянні з іншими частинами, стає завершенням-кодою усього циклу.

Загальну спрямованість музичного розвитку сюїти (динамічне наростання), посилено й загострено у другому циклі. Цьому значною мірою сприяють ладотональні відношення частин, які у першому циклі сполучаються за принципом паралельних та однойменних тональностей: *Des – b*, *G – e*, *a – A*. У другому ж циклові вони віддалені: *h – c*, *Es – g*, *d*. Об'єднання заключних частин за принципом автентичного кадансу (бурре – ля мажор, жига – *ре* мінор) підкреслює значущість спрямованість динамічного тяжіння й драматургічно виокремлює другий цикл.

Таким чином, формування особливостей стилістичного оновлення фортепіанної музики В.Косенка стали, з одного боку, засвоєння загальних закономірностей європейських мистецьких тенденцій, з іншого – суто національні особливості, які знайшли своє втілення у його творах, урізноманітнення способів та форм композиторського мислення. Це виявилось в фактурній багатоплановості композиційно-виражальних засобів мелодичної структури, колоритній й емоційно наснаженій гармонічній мові, активному характеристичному ритмі та широкій палітрі динамічних фарб фортепіанних творів В.Косенка.

#### Джерельні приписи

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века / А.Алексеева. – М.: Наука, 1969. – 342 с.
2. В.С. Косенко у спогадах сучасників: Збірник статей / Упор. А.В. Косенко. – К.: Муз.

Україна, 1967. – 566 с.

3. Рукописні фонди ІМФЕ АН України, ф.8-12/170 В. – С. 18.

4. Шурова Н. М.Вериківський / Н.Шурова. – К.: Муз. Україна, 1972. – 51 с.

#### Резюме

Аналізуються стилістико-формотворчі особливості фортепіанної музики В.Косенка. Досліджуються колоритна й емоційно наснажена гармонічна мова, активний характеристичний ритм, широка палітра динамічних фарб його творів.

**Ключові слова:** інструментальна музика, формотворчі особливості, В.Косенко.

#### Summary

**The stylists renewal of genres of piano music sn V.Kosenkos creative orks**

The racy and emotionally enriched harmonic language, active characteristic rhythm, wide range of expression dynamical colors of his compositions are researched in this context.

**Key words:** instrumental music, creative features, V.Kosenkos.

#### Аннотация

Анализируются стилистико-формообразующие особенности фортепианной музыки В.Косенка. Прослеживается колоритная и эмоционально насыщенная гармония, активный характеристический ритм, широкая палитра динамических красок его произведений.

**Ключевые слова:** инструментальная музыка, формотворческие особенности, В.Косенко.

УДК 787.6

*І.М. Мокрогуз*

## **АПЛІКАТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ ДІАТОНІЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ – КОБЗИ, СТАРОСВІТСЬКІЙ БАНДУРІ, ТОРБАНИ**

Бандурне виконавство у всі часи було, переважно, синтезованим мистецтвом, оскільки бандурист завжди асоціювався із виконавцем, який співає під власний супровід. У той же час, відпочиваючи, він часто виконував інструментальну музику танцювального характеру, різну за змістом, що найчастіше носила прикладний характер. Недосконалість інструментів та відсутність професійної підготовки не давали широких можливостей для розвитку інструментальної гри.

У дореволюційний період виконавство на бандурі носило випадковий характер, хоча і достатньо поширений. Основу репертуару складали народні пісні, думи, псалми, застольні пісні, танці та ін. У залежності від обставин, виконавець повинен був пристосовуватись до оточуючого середовища для задоволення смаків слухачів. Такий музикант був повністю залежним від волі випадку в своєму матеріальному забезпеченні, де його свобода у виборі репертуару повністю залежала від обставин, що склалися.

Значна кількість бандуристів були незрячими і тільки завдяки своїм музичним здібностям, без фундаментальної підготовки не могли достатньо цікаво пропагувати інструментальне виконавство на бандурі. Положення не рятували навіть ті виконавці, котрі, внаслідок свого обдарування та завзятої праці, змогли досягти високих результатів, завдяки чому їх імена збереглися для нащадків. Серед відомих бандуристів минулого потрібно відзначити Федора Холодного, Андрія Шута, Івана Крюковського, Остапа Вересая, Єгора Мовчана, Михайла Кравченка.

Дослідженням музичного інструментарію українського народу активно займались М.Лисенко [6; 7], який першим характеризував музичні особливості українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая, досліджує побутування інших музичних інструментів українського народу, Г.Хоткевич [11; 12; 13; 14] висвітлює етапи розвитку багатьох українських народних музичних інструментів, порівнюючи із подібними до них, у побуті найближчих сусідніх народностей, де особлива увага приділяється саме бандурі. Г.Ткаченко [10], будучи пропагандистом народної бандури, намагався постійно популяризувати її серед молодого покоління; А.Гуменюк [1] класифікує українські народні музичні інструменти, подає історію створення перших ансамблів народних інструментів. К.Черемський [15; 16; 17; 18] у своїх працях розкриває значення музичних інструментів минулого в розумінні та баченні сучасності, висвітлює діяльність визначних дослідників епічної спадщини та подвижників виконавства на традиційних кобзарських інструментах. В.Кушпет [4; 5] досліджуючи саме старосвітські музичні інструменти, подає розширену інформацію про кожен інструмент, його технічні можливості, відмінності, доводить право на існування старосвітських інструментів у сучасному світі. В.Дутчак [2] висвітлює значимість бандури в козацькому війську, В.Мішалов [8; 9] займаючись відновленням та перевиданням праць Г.Хоткевича, значну увагу приділяє бандурі харківського типу.

Розглядаючи дослідженість цього питання вище названими науковцями, відзначаємо неохопленість, у контексті даної проблематики, питання аплікатурних особливостей на традиційних діатонічних інструментах – кобзі, старосвітській бандурі, торбані. Вбачається за доцільне більш конкретно розглянути аплікатурні підходи, притаманні кожному із цих інструментів, прослідкувати основні подібності та відмінності між ними, що і стало метою дослідження.

Тогочасне виконавство не відзначалось особливою різноманітністю штрихів і прийомів. Зазвичай гра будувалась на застосуванні трьох пальців: великого, вказівного і

середнього, про це свідчить той факт, що на вказівний і середній пальці пристосовувались кісточки. Добре була розвинута техніка гри гамоподібних послідовностей одинарними і подвійними нотами (прийомом глісандування найчастіше у терцію) в низхідному, більш зручному для виконання, русі. У висхідному порядку гра гамоподібних послідовностей виконувалась способом глісандування одним із пальців (вказівним, середнім чи великим), або вказівним і середнім (при гри терціями).

Застосовувалось тремоловання акордів – швидке повторення звуків, що охоплюють акорд. Прийом, що дозволяє створювати схвильованість, рух, надає сили звучання для драматизації кульмінації та інше, притаманний для виконання дум. Гра акордів не виходила за межі гри по основним ступеням тональності, вибраної виконавцем для настроювання інструмента.

Існувала також гра прийомом «відбою». Суть даного прийому в наступному: виконавець повторював один звук за рахунок розгинального руху нігтьової фаланги, коли за низхідним рухом пальця відбувається ніби «відбивання» струни нігтем догори. У такому випадку ніготь виконує роль медіатора, але на відміну від виконавців на народних інструментах, де таким способом досягається безперервність звучання, бандуристи використовували прийом «відбою» для одинарних повторень.

У наш час гра даним прийомом, можливо, знайшла своє продовження у способі звуковидобування – тремоло, як одинарними, так і подвійними звуками. Враховуючи просту гармонічну основу виконавського репертуару, виконавці задовольнялись обмеженим числом басових струн. Достатньо було мати основні ступені мажору і мінору, щоб виконувати тогочасну музику. Інструменти кобза і бандура мали між собою суттєвий кореневий зв'язок, проте за конструкцією і способом звуковидобування звуку залишалися цілком самостійними інструментами з власними виконавськими традиціями.

Відомо, що найстаріший зразок старосвітського козацько-кобзарського інструменту датований 1740 роком, зберігався до Другої Світової війни в музеї Етнографії народів СРСР як бандура козака Недбайла. З неї і зробив кілька креслень бандурист, архітектор, художник Г.Ткаченко на думку якого, «недбайлівка» стала еталоном старосвітської бандури, що дійшла до ХХ ст. практично незмінною. Інструмент із 23 струнами (5 басків, 2 підбаски та 16 приструнків) цілком сформований і вже на той час повністю відповідав призначенню акомпануючого інструмента під час виконання традиційного кобзарського репертуару.

Народні діатонічні бандури були симетричні та асиметричні. Найбільш популярною конструкцією були бандури на чотири, п'ять басів поздовж грифу та шістнадцять і більше приструнків. Значна кількість приструнків була притаманна саме бандурі, оскільки на кобзі їх було менше та й виконували вони побічну функцію. На народній старосвітській бандурі грали двома способами: чернігівським (київським) та харківським з його різновидами: полтавським та зінківським.

Гра обома руками як на басах, так і на приструнках – є так звана «зінківська наука» (харківська школа), що становить єдино вірний спосіб гри, коли ліва рука кладеться на обичайку і грає тільки двома пальцями вказівним та безіменним. Великий палець, лежачи на обичайці рухається по ній, підтримуючи бандуру під час гри. Пальцями правої руки, вказівним та середнім, грають як на приструнках, так і на басах, а перший великий палець грає тільки на басах та підбасках. Тобто, якщо розкласти функції правої та лівої руки побачимо, що права рука грає 2, 3 пальцем мелодію, а першим басок, ліва ж рука заповнює 2-4 м середину акомпанементом.

Аналізуючи ряд вправ для розвитку техніки гри на народній бандурі відзначаємо, що частково, а саме при виконанні ламаних октав лівою рукою, спостерігаємо застосування п'ятого пальця у поєднанні з другим. У той же час виконання звичайних октав пропонується до гри варіантом чередування 1-2 й, 1-3 й пальці правої руки. Також як один із варіантів гри октав, було поєднання обох рук бандуриста: нижній звук – ліва рука, верхній звук – права і навпаки. Гамоподібний варіант вправ передбачав їх виконання 2-м і 3-м пальцями як лівої,

так і правої рук.

Складною на народній бандурі вважалась техніка гри повних п'ятизвучних акордів обома руками, де бас береться великим пальцем правої руки, а приструнки – пальцями як лівої, так і правої рук. Основа системи гри на зінківській бандурі полягає в акордовій структурі, яких під час гри використовують сім або вісім. Основний лад народної бандури є натуральний мінор, чи мовою кобзарів – «жалібний». Підтягуванням шостого ступеня натурального ре-мінору, бандуру можна було перестроїти у мажорний лад. Такий спосіб гри характерний для супроводу пісень та дум. Найкращі бандуристи минулого – Гнат Гончаренко, Петро Древченко, Іван Кучеренко, Степан Пасюга та багато ін. тогочасних виконавців грали саме цим способом.

Мусимо привернути увагу до однієї поради старосвітського бандуриста Г.Ткаченка, що інші пальці до «зінківської науки» не потрібні, отож, слід звикати грати тільки цими п'ятьма пальцями, бо лише вони дають добрий, сильний звук і забезпечують зручність гри. Думається, що Г.Хоткевич не погоджувався із подібною думкою, оскільки був реформатором у даній галузі і вважав: «Виходить, що навіть відрубавши собі чотири пальці лівої руки, а в додаток ще мізинець правої, все ж можна бути стопроцентним бандуристом» [12; 86].

Кобза є симетричним інструментом, який має дванадцять струн: шість поздовж грифу та шість приструнків (кобза О.Вересая). Більшість знавців кобзарської справи зійшлись на думці, що кобза є тип лютнеподібного інструменту з розташованими поздовж грифу струнами. Під час співу інструмент знаходився у скісному положенні, як при грі на гітарі, а коли виконувалась інструментальна музика танцювального характеру – вертикально.

Лівою рукою виконавець охоплює гриф, притискаючи великі (на грифі) чи щипаючи малі струни. Для більш якісного видобування звуку на 1, 2, 3-му пальцях правої руки необхідно мати невеликі нігті – природні чи штучні. Права рука грає як на басах, так і на приструнках, супровід до пісні кобзар веде на двох струнах, притискаючи їх до грифу. Під час виконання дум кобзар акомпанує співу, тримаючи постійно кварто-квінтову педаль (ре-ля, ре-соль).

Як показує аналіз творів, майже усі ноти беруться на грифі кобзи, лише інколи використовуються приструнки. Спосіб коли увесь твір можна зіграти лише на приструнках, не використовуючи грифу кобзи називали «бандурним», де мелодична лінія грається правою рукою, другим або третім пальцем, акомпанемент – лівою (2-м та 4-м пальцями), басова партія виконується першим пальцем правої руки. Також при грі на кобзі зберігся бандурний спосіб гри «відбоєм».

Стрій кобзи на грифі дозволяє застосовувати акордову фактуру, що наближується до гітарної: акорди Соль-мажор, соль-мінор, До-мажор, до-мінор. Для кобзи використовують комплект гітарних струн (на грифі) та шість перших гітарних чи тонких бандурних струн для приструнків.

Стає зрозумілим, що такий виконавець на кобзі використовував при грі на грифі лівою рукою у більшості три, зрідка чотири пальці, перший знаходиться у положенні поза грифом, підтримуючи інструмент. У правій руці виконавця відчувається обмеженість аплікатури, без використання четвертого і п'ятого пальців, як і у виконавців на народній зінківській бандурі, що аргументується тогочасною традиційністю.

Від кобзи походить складніший музичний інструмент – торбан, який поряд із «панською бандурою» міцно тримався в елітних середовищах. Торбан чи теорбан, так подали назву цього музичного інструменту М.Лисенко та О.Русов. У західних регіонах України на торбанах грали виключно навчені музиканти, що постійно перебуваючи в замках та маєтках своїх хазяїв, повинні були створювати пісні до різних подій у їх родинному житті. Такими торбаністами була ціла родина Відортів, від яких є документально зафіксований інструмент, репертуар та деякі відомості з історії торбану. У східних регіонах торбан був розповсюдженим музичним інструментом серед козацької старшини. Відомо, що гетьман

Мазепа досить непогано грав на торбані та створював пісні на власні вірші. Виконавець на такому елітному музичному інструменті повинен був співати, досить віртуозно акомпанувати на торбані та ще й обов'язково танцювати. Репертуар торбаніста складався з пісень, романсів, п'єс танцювального характеру. Думи, псалми, канти у супроводі торбану не виконувались [4].

Водночас, світських виконавців на кобзі, бандурі й торбані до ХХ ст. включно, зазвичай, ніколи не називали кобзарями; суспільне уявлення про останніх пов'язувалося з незрячими мандрівними старцями. Традиційно в Україні світського виконавця на бандурі (кобзі, торбані) називали бандуристом (бандуристою) або бандурщиком. Зважаючи на це окремі сучасні науковці виокремлюють як відмінне мистецьке явище музикування на бандурі (кобзі, торбані) виконавців, які не належали до професійного співоцтва, і назвали це явище бандурництвом.

У козацькому середовищі кобза і бандура, за своїм значенням підносяться на особливо шанований рівень. Володіти інструментом і вміти співати під його супровід було необхідним елементом воїна та його способу життя, ознакою духовної зрілості та козацької вправності, оскільки спів під бандуру займав друге місце «після піднесення душі до Бога в молитві», тому бандура стала основним кобзарським, козацьким та загальнонародним традиційним інструментом [16].

Розповідаючи про старосвітську бандуру, Г.Хоткевич зазначав: «Український народ створив собі інструмент для своєї пісні – і тут бандура суперниць собі не має. На жодному інструменті не можна так акомпанувати українській пісні, як це можна зробити на бандурі. У цьому – головна сила бандури» [17; 41]. Для старосвітської бандури Г.Хоткевич розробив основи техніки та численні прийоми для лівої руки, де вперше впровадив гру лівою рукою у перекинутому положенні. Також він розробив чимало технічних прийомів для правої руки, що відрізнялась від техніки народних кобзарів.

Працюючи над розробкою методики гри, Г.Хоткевич дійшов висновку, що бандура повинна бути транспонуючим інструментом. Із творів Хоткевича для старосвітської бандури до наших днів збереглося дуже мало. Створюючи новий концертний репертуар для нової стандартизованої бандури, Г.Хоткевич багато запозичив із своєї творчості для бандури народної.

Гра на співацькому музичному інструменті сприймалась інтелігенцією не відсторонено, а як намагання щирого розуміння народних настроїв. Багато українських митців також намагалися освоїти бандуру чи кобзу. Є відомості про добре володіння грою на бандурі І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, С.Гулака-Артемівського, Т.Шевченка. У козацьку добу кобза, бандура і торбан стали невід'ємними складовими в загальноукраїнському музичному інструментарії. В цей період виокремились самостійні напрямки аматорського побутово-масового й академічного-професійного виконавства, які зазнали поступового згасання на початку ХІХ ст.

У ХХ ст. в Україні утвердилися два основні напрями виконавства на традиційних інструментах. Перший напрям обстоював достовірне відтворення репертуару і виконавської манери незрячих співців-кобзарів. Інший напрямок дотримувався ідеї Г.Хоткевича про розвиток кобзарського мистецтва, що відповідав би ритмові сучасного життя, модернізації музичного інструментарію. За переконаннями традиційних виконавців, співоцькі музичні інструменти є ніби «машиною часу», завдяки яким можна здійснити віртуальні подорожі в давнину [17].

Отже, аплікатурні особливості виконавства на традиційних та реконструйованих діатонічних інструментах кобзі, старосвітській бандурі та торбані не відзначались особливою пальцевою різноманітністю. До гри застосовувались лише найсильніші пальці обох рук, слабкі майже не використовувались. При виконанні п'ятизвучних акордів прослідковується часткове використання п'ятого пальця лівої руки. Існували варіанти гри, які не використовуються у виконавстві на сучасних бандурах, особливо, чернігівського типу. Це

виконання октав як звичайних, так і ламаних, що могло здійснюватись поєднанням лівої і правої рук. Незважаючи на варіативність у кількості струн та музичних строїв бандура, кобза і торбан зберігали свою основну ознаку – діатонічний стрій і спосіб застосування як акомпануючого інструмента.

Таким чином, вимоги сьогодення вимагають від виконавця-бандуриста критичного перегляду методичних положень, що існували раніше та ретельного відбору найбільш цінних. У питанні збереження традиційних, тих, що історично склалися на етапах розвитку виконавського бандурного мистецтва способів гри, потрібно притримуватися розумної лінії, а саме: не тільки намагатися зберегти усе цінне, але і збагатити, прикрасити виконавство на бандурі новим, яке є нагальною вимогою сучасності.

#### Джерельні приписи

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Андрій Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967 – 118 с.
2. Дутчак В. Бандура в козацькому війську / Віолетта Дутчак // Музично-літературний журнал «Бандура». – Нью-Йорк. – 2002. – № 78. – С. 4-6.
3. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Богдан Кирдан, Андрій Омельченко. – К.: Музична Україна, 1980.
4. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах / Володимир Кушпет. – К., 1997. – 136 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / Володимир Кушпет. – К.: Темпора, 2007. – 592 с.
6. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Микола Лисенко. – К., – 1955.
7. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Микола Лисенко. – К.: Музична Україна, 1968. – 96 с.
8. Мішалов В. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича / Віктор Мішалов // Вступна стаття до видання «Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу». – Харків, 2002. – С. 5-9.
9. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генезу і розвитку виконавства на Харківській бандурі: автореф. ...дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Віктор Мішалов. – Х., 2009. – 18 с.
10. Ткаченко Г. Основи гри на народній бандурі / Георгій Ткаченко // Родовід. – 1995. – № 2.
11. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / Гнат Хоткевич / Передмова, коментарі, загальна редакція В.Мішалова. – Торонто-Харків: Глас-Майдан, 2007. – 92 с.
12. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / Передмова, коментарі, загальна редакція В.Мішалова. – Х.: Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г.Хоткевича, 2009. – 270 с.
13. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків, 1930. – 45 с.
14. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Гнат Хоткевич / Упоряд. П.Черемський, В.Мішалов. – Харків: Глас, 2004. – 240 с.
15. Черемський К. Гнат Хоткевич і традиційне кобзарство Костянтин Черемський // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 96-101.
16. Черемський К. Повернення традицій / Костянтин Черемський. – Харків: Центр Леся Курбаса, 1999. – 267 с.
17. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: Наукове видання / Костянтин Черемський. – Харків: Атос, 2008. – 248 с.; іл.
18. Черемський К. Шлях звичаю / Костянтин Черемський. – Харків: Глас, 2002. – 443 с.

### Резюме

Розглядається питання виконавства на традиційних діатонічних музичних інструментах – кобзі, старосвітській бандурі та торбані. Аналізуються відмінності будови та звуковидобування, аплікатурні особливості притаманні цим, на перший погляд, подібним музичним інструментам.

**Ключові слова:** діатонічні інструменти, традиційне виконавство, аплікатура, кобза, старосвітська бандура, торбан, аплікатурні особливості.

### Summary

**Aplikaturni performance characteristics of traditional diatonic instruments – kobza, old-world bandura, torban**

The paper discusses performance of traditional diatonic musical instruments – kobza, old-time bandura and torban. Analysis of the main differences of sound and structure, aplikaturni features inherent in this, at first glance, like musical instruments.

**Key words:** diatonic instruments, traditional performance, aplikatura, kobza, old-world bandura, torban, aplikaturni features.

### Аннотация

Рассматриваются вопросы исполнительства на традиционных диатонических инструментах – кобзе, старосветской бандуре, торбане. Анализируются особенности построения и звукоизвлечения, апликатурные особенности.

**Ключевые слова:** диатонические инструменты, традиционное исполнительство, апликатура, старосветская бандура, торбан.



УДК 78:008

С.М. Маловічко

## МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Питання взаємовпливу культур різного типу, як проблема теорії культури, була поставлена ще культурною антропологією початку ХХ ст. Значний внесок у її розробку належить представникам британської та північноамериканської антропологічних шкіл першої половини ХХ ст., які, осмисливши поняття «культурного обміну», запропонували для означення процесів безпосереднього і тривалого контакту різних культурних груп, у результаті якого зазнають змін культурні парадигми обох цих груп.

Світогляд, що відповідає еволюціоністській культурологічній парадигмі завжди, як правило, виходив із розмежування «примітивних» і «розвинутих» культур.

Процеси, що відбувалися в культурі нашої країни, що отримала політичну незалежність і прагнула набути сучасних рис, згодом дістали назву модернізації, а їх наукове обґрунтування, відповідно, – теорії модернізації. Слід зауважити, що в даній культурологічній концепції досить значне місце належить поняттям «традиційне» і «сучасне». Треба сказати, що поняття традиційності і сучасності в останні десятиліття ХХ ст. взагалі набули надзвичайної популярності, в тому числі в музичній культурі та освіті.

Соціолог і політолог Семюель Гантінгтон зазначає, що вже на початку 70-х років ХХ ст. такі категорії суспільного життя, як олігархія, диктатура і демократія, лібералізм і консерватизм, тоталітаризм і конституціоналізм, соціалізм, комунізм і капіталізм, націоналізм і інтернаціоналізм, почали поступатися категоріям «традиційність» і «сучасність», які вийшли на передній план теоретичного мислення [1].

Для розуміння специфіки модернізації корисно звернутися до систематизації аккультураційних процесів, запропонованої культурантропологом Ф.Боксом. Досліджуючи сутність «культурного шоку», який виникає у людини, що потрапляє в нове для неї культурне середовище, він виділяв п'ять варіантів розв'язання такого конфлікту двох культур на рівні індивідуальної свідомості: геттоїзація, асиміляція, часткова асиміляція, проміжний спосіб та культурна колонізація. З незначними застереженнями запропонована Ф.Боксом систематизація в основному може бути використана і для характеристики процесів, що виникають при безпосередньому контакті двох культур і в більш значних, ніж індивідуальна свідомість, масштабах: геттоїзація відбувається в тих випадках, коли більш «сильна» культура, тобто культура, представники якої мають реальну владу над ситуацією, не йде на контакт зі «слабшою» культурою, або представники «слабшої» культури через ті чи інші причини намагаються або змушені уникати контактів з панівною культурою (тут можна використати також такі терміни, як «домінантна культура» і «субкультура») [2]. В таких випадках поруч, а то й майже на одній території існують дві окремі культури, представники яких майже не спілкуються між собою.

*Мета даної наукової розвідки* – простежити взаємодію професійної музичної культури та масової поп-культури, які існують, розвиваються в наш час, але в жодній мірі не дотикаються, бо не мають спільних оцінних критеріїв.

Одним з аспектів сучасної культури також слід вважати концертну музичну культуру, що формує уявлення про музику в сучасній молоді і розвивається в міру того, як поширюється коло публіки, що не володіє музичними знаннями і власними виконавськими навичками. Для того, щоб вразити публіку, «заволодіти» нею в концертному залі знадобиться виконавець-віртуоз, що відкриває композитору широкі можливості у вживанні все більш сильнопдіючих засобів художньої виразності.

Для повноцінного висвітлення мети і формування стилю написання відповідно до вимог сучасної культурологічної науки ми користувалися такими принципами наукового

пізнання, як історизм. Це дало змогу передбачити художню специфіку нової музикокультурної системи, що формувалася ще у XIX столітті, де виконавці пройшли і через спроби скористатися засобами імпровізаційного музикування, його елементів відповідно до того, що головною відмітною ознакою музичної культури цього типу є народжене в його надрах мистецтво виконавської інтерпретації.

Особливо актуальними для висвітлення мети виявились принципи холізму та есенціалізму. Холізм дає можливість уявити генезу музичної культури як певну цілісність, суму окремих елементів, які взаємодіють між собою і в прикінцевому результаті складають сукупну якість. Холізм допомагає при формуванні цілісної картини у функціональному відношенні, що і виражає структурну картину мистецтва в художній культурі синтезуючи в ній об'єктивне і суб'єктивне. Натомість есенціалізм передбачає виявлення і характеристику внутрішньої сутності культурологічних практик їх форм як системи сталих якостей і особливостей.

Якщо звернутися до феномена мистецтва в українській культурі, то питання про зміст музично-виконавської інтерпретації багатий суперечливими тлумаченнями. З погляду типології музичних культур, істотна різниця між дилетантським виконанням нотного тексту й інтерпретаційним його виконанням полягає в тому, що в другому випадку авторський текст – не тільки «план дій виконавця», що може бути виконаний з більшою чи меншою старанністю, але й бажання донести зміст доробку, зробити його більш доступним для слухача.

Із погляду теорії культури зміст художнього твору відкривається при його сприйнятті як зафіксований і утриманий засобами мистецтва образ світу і залежить від духовного середовища в якому даний доробок відбувся.

За останні роки розвиток засобів масової комунікації – преси, радіо, телебачення, кіно, звуко- і відеозапису, книговидання, їхня прибутковість і здатність впливати на суспільну думку і уподобання стимулювали небачений розвиток масової культури. Її головна мета – отримання максимального прибутку, а головні якості – доступність і розважальність. Масова музична культура породила специфічні жанри – шоу, концерт-шоу, шлягер, комікс. Загальною їхньою властивістю є пропаганда індивідуалізму, нерідко розмиваючи поняття професіоналізму. Рисою масової культури є культ «зірки» – нерідко штучне створення популярності художників, співаків, акторів, а також «приручення» різноманітними способами талановитих людей з метою їх комерційної й ідеологічної експлуатації.

Величезного значення у зв'язку з викладеним вище набуває проблема взаємовідносин особистості з мистецтвом, зокрема, музикою, а також проблема розуміння між представниками професійної музичної культури, авторами та виконавцями та слухачами-дилетантами.

Музичне мистецтво є одним із найважливіших інструментів визначення художньо-творчої і духовно-ціннісної спрямованості особистості, а музика – універсальною моделлю життя і загальнолюдського духовного досвіду.

У музичній діяльності – композиторській, виконавській, слухачській – можна знайти своєрідні канали залучення до духовного надособистісного буття через розчинення індивідуального у всезагальному. Осягнення сутності такої моделі в музичній діяльності (сприйняття, виконання, викладання) є проявом музичних здібностей і високого духовного потенціалу особистості, що формується в усіх ланках музичної освіти. Це зумовлює практичну потребу у підготовці в системі вищої музичної освіти фахівця якісно нового типу, зокрема й на факультетах музичного мистецтва в університетах культури і мистецтв. Тим часом стан вітчизняної музичної освіти є неоднозначним: з одного боку маємо досить високі досягнення вітчизняної музичної школи на світовому рівні; з іншого, спостерігається «техногенність» і неодоленість музикантів сьогоденного покоління – випускників музичних училищ, університетів культури і мистецтв та музичних академій. Проте, високий технічний рівень виконання сучасних музикантів, конкурсні регалії не можуть замінити

глибоко осмислену, «пережиту» концепцію і проникненість, особистісний тон вираження.

Унаслідок вказаних суперечностей, що існують у практиці професійної підготовки музикантів (виконавців і педагогів), актуальними стають моделі навчального процесу, які ґрунтуються на приведених принципах особистісно-орієнтованого навчання. Дана стратегія передбачає таку систему історико-культурних реалій, які переконливо довели принцип культуровідповідності, діалогу, міжпредметних зв'язків, творчої організації навчального процесу, а також принцип врахування специфіки професійної діяльності музиканта та індивідуальних якостей його особистості.

### **1. Принцип культуровідповідності.**

Особливої значущості в цьому разі набуває здатність усвідомити свою належність до певної культури, вибір і здійснення культуровідповідного способу життя, поведінки, самодетермінації, за словами М.Бахтіна «в горизонті Великого і Малого часу культури». Полем культурної самоідентифікації та самодетермінації майбутнього фахівця є українська національна культура, тому і культурне ядро змісту його виховання становлять універсальні загальнолюдські, загальнонаціональні та регіональні цінності. Така орієнтація педагогічного процесу є важливою для циклу спеціальних дисциплін. Однією з головних засад у цьому контексті є інтонаційний підхід до проблеми формування фольклорного тезаурусу. Відповідно до нього творчо-виконавський процес має характеризуватися глибоким проникненням у «специфіку» образного строю народної музики, найтоншими нюансами її мелодики, гармонії, ритму, що досягається на основі систематичного інтонаційного вслуховування в світ живого фольклору, емоційного сприйняття народного музикування. Як свідчать дані експерименту, проведеного в студентських музичних колективах ВНЗ культури, переважна більшість студентів (58,8%) не володіє засобами інтонаційної виразності в широкому діапазоні національних, фольклорних традицій. Студенти не вміють цілісно, емоційно осягати естетичну своєрідність національно-стильових закономірностей, виявляти джерела національної пісенної творчості, втіленої в творах української класичної музики. Тим часом лише глибоке проникнення в інтонаційно-образну сутність етномузичних традицій дає змогу осмислити сутність національного менталітету. Звідси й розуміння сутності головної тенденції української художньої свідомості, яка поєднує високу емоційність, чутливість та ліризм і виявляється в естетизмі української обрядовості, у славетній пісенності.

### **2. Принцип діалогу.**

У музичній педагогіці він має характер духовного спілкування вчителя з учнем та їх обох із музичним твором. Принцип діалогу визначається передусім єдністю спільних прагнень викладача і студента до накопичення досвіду.

Сумісний пошук істини-ідеалу в осягненні музичного феномена сучасна музична педагогіка розглядає як усну традицію навчання.

Усна традиція у вихованні музиканта не є ідентичною вербальному коментарю, це безпосередній, живий характер способу передачі.

Варто зазначити, що впродовж ХХІ століття тенденція до згасання усної традиції навчання мала місце. Однак у педагогічній практиці існували і модернізовані форми відтворення усної традиції: відеозаписи майстер-класів, концертів видатних музикантів тощо. Своєрідним прикладом відтворення усної традиції музичного навчання є впровадження концепції Д.Кабалевського в практику викладання музики в загальноосвітніх школах 70-х років ХХ століття. Якщо взяти до уваги те, що музиканти-педагоги усної традиції були блискучими виконавцями, чудовими методистами, психологами, вихователями, дослідниками, то сучасний музикант має бути майстром і співучасником творення художнього образу.

**3. Принцип міжпредметних зв'язків** ґрунтується на універсальному зв'язку явищ культури, науки, асоціацій у людській свідомості. Оптимальним варіантом цього принципу є міжпредметні зв'язки між моделями навчання. Завдяки цьому реалізуються принцип

врахування специфіки професійної діяльності музиканта та індивідуальних якостей його особистості, єдність афективного, наукового, раціонального і художньо-творчого компонентів. Отже, сама природа музичного феномена вимагає глибоко особистісного ставлення до музики, що веде до проникливого діалогу із самою музикою та з учнями під час музичної діяльності.

Слід зазначити на ще один важливий аспект впливу музики на сучасному етапі розвитку музичної культури як такої.

Вплив музики на психіку людини сьогодні, як ніколи, обумовив музикотерапію одним із перспективних сучасних методів лікування хворих із порушенням нервової системи. Доведено, що музика, завдяки своїй властивості впливати на внутрішній світ людини, допомагає звільнитися від душевного дискомфорту, конфлікту, корегує емоційний стан, тобто позитивно впливає на психічне здоров'я особистості. Як довели вчені-психологи, систематичні заняття музикою у віці від 5 до 15 років дозволяють значно підняти IQ, тобто інтелектуальний потенціал людини, краще розвинути пам'ять, орієнтацію та аналітичні здібності. В більшості передових європейських країнах, як і за океаном уроки музики, спів, гра на інструментах належать до обов'язкового елементу виховання.

Крім універсальних якостей, музичне мистецтво має специфічні унікальні можливості цілеспрямованого впливу у бажаному напрямі. Такі особливості музики базуються не лише на вербальному, багатоплановому за формою емоційному впливі на особистість, а й впливають конкретно з її першоелементів – ритму, гармонії, які проникають у глибини психіки.

За результатами досліджень багатьох науковців, тільки класична музика і головне, перш за все у живому виконанні, позитивно впливає на фізичний та психічний стан людини. Жива музика композиторів-класиків допомагає позбутися стресів, тривог, переживань і страждань.

До музичної класики належать не лише видатні твори композиторів минулого: геніальних і високоталановитих композиторів Й.С. Баха, Л.Бетховена (Німеччина), В.А. Моцарта, Ф.Шуберта (Австрія), Дж. Россіні та Дж. Верді (Італія), Ф.Шопена (Польща), Г.Берліоза та Ж.Бізе (Франція), Е.Гріга (Норвегія), засновників української та російської музичних шкіл М.Глінки та М.Лисенка, а й кращі зразки музики ХХ століття, твори композиторів, чия творчість отримала світове визнання – К.Дебюссі, М.Равеля, Я.Сібеліуса, Р.Штрауса, Б.Бартока, І.Стравінського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича та ін. Твори відомих українських композиторів М.Скорика, М.Колеси, Л.Людкевича, Л.Ревуцького, А.Кос-Анатольського вважаються українською музичною класикою.

Слід зазначити, в наш час спеціалісти та меломани особливо дбайливо проявляють ентузіазм до проблеми музичної терапії засобами класичної музики. Адже музична терапія широко використовується з метою надання соціально-психологічної допомоги та підтримки тим, хто відчуває самотність, невпевненість в собі, закомплексованість, тощо.

Лікар і музикант доктор Патрік Єшвен, автор книжки «Музика і медицина» висловлювався, що музика здійснює набагато сильніший вплив на людину, ніж всі інші види мистецтва [3].

І знову ж із стрімким розвитком суспільства в наш час, його модернізації, бачимо, що не вся музика сприятливо впливає на становлення високоморальної та високохудожньої особистості. Багаточисленні оркестрики спішають озброїтися технікою: електрогітарами, мікрофонами, динаміками, синтезаторами. Прикро, що мікрофони «з'їдають» природну красу піаніста чи співака класичного репертуару. Оскільки наш слух здатен оцінити переваги «технічної» музики у всіх випадках, де техніка не стає виокремленою із музики, а навпаки, збагачує її новими виразовими можливостями, тому перед викладачами постає завдання довести, що живе інструментальне і вокальне музикування, культура і багатство музичного звуку в умовах безпосередньо створюваного виконання повинно стати шкалою музичного сприйняття.

Процес формування духовного потенціалу студентів-музикантів на сучасному етапі необділений увагою так званої арт-терапії. Система арт-терапевтичних занять, побудованих на одночасному поєднанні різних способів самовираження (музика і спів, рух і танець, драма, поезія, композиція) дає змогу вирішити виховні, психотерапевтичні, діагностичні та розвиваючі завдання. Інтеграція цього напрямку з психологією і педагогікою поєднує досягнення науки і досвід мистецтва.

Таким чином, ставлення оцінних суджень, розглянуте у рамках концепції особистісно-орієнтованої підготовки, включено в адекваті даному процесу суб'єктивної форми навчальної взаємодії. Однією з таких форм є особистісно-орієнтована ситуація, що створює умови для виявлення цілісних орієнтацій, індивідуальної позиції, вимагає особистісних емоційних переживань. Адже у становленні творчої особистості цей підхід є особливо важливим, оскільки професійна діяльність спеціаліста соціокультурної сфери припускає роботу з музичними творами у різних аспектах: виконавському, диригентському, викладацькому та інших; які вимагають умінь оцінювати і формувати адекватне аргументоване оцінне судження, призначене для різних соціальних, освітніх та вікових аудиторій.

### Джерельні приписи

1. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: АСТ, 2003.
2. Culture Shock. A reader in modern cultural anthropology / Ed. by Ph. KBock. – New York, 1970.
3. Єшвен П. Музика і медицина / П. Єшвен. – К., 2003.
4. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – М., 1996. – С. 17-20, 34-37.
5. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – М.: Логос, 1998. – С. 17-18.
6. Бахтин Н.Н. Эстетика словесного творчества / Н.Н. Бахтин. – М., 1979. – С. 333.
7. Надырова Л.Л. Струны общности: теоретические основы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов / Л.Л. Надырова. – Владимир: ВГПУ, 1999. – 318 с.
8. Ражников В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении / В.Г. Ражникова: дисс. в форме науч. докл. д-ра пед. наук. – М., 1993. – 60 с.
9. Щедровицкий П. Новшества и инновации / П. Щедровицкий // Учительская газета. – 1995. – № 22-23.
10. Бок Ф. Структура общества и структура языка (Новое в лингвистике) / Ф. Бок. – Вып. VII. Социоллингвистика. – М., 1975. – С. 382-396.

### Резюме

Простежується взаємодія професійної музичної культури та масової поп-культури, що існують у наш час, але в жодній мірі не дотикаються, бо не мають спільних оцінних критеріїв.

**Ключові слова:** теорія модернізації, професійна музична культура, поп-культура, музично-виконавська інтерпретація, принцип культуровідповідності, метод музикотерапії.

### Summary

#### Methodological aspect of modern musical culture

The purpose of the exploration is to trace the interaction of professional musical culture and pop culture which exist and develop nowadays. But they do not coincide because they have no common evaluation criteria.

**Key words:** theory of modernization, professional musical culture, pop-culture, musically-performance interpretation, method of musicotherapy.

### Анотація

Прослеживается взаимодействие профессиональной музыкальной культуры и ее массового образца.

**Ключевые слова:** теория модернизации, профессиональная музыкальная культура, поп-культура, музыкально-исполнительская интерпретация, метод музыкотерапии.

УДК 786.8(477.83)

*Ю.Р. Кундис*

## **ДО ПИТАННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА З ПОЗИЦІЙ ТИПОЛОГІЧНИХ ОЗНАК РЕГІОНАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ**

Сучасне українське музикознавство дедалі докладніше розробляє дефініцію, понятійний апарат, систему типологічних ознак та класифікацію виконавських шкіл. Саме визначення поняття, його змістове наповнення, ознаки, структура, коло функцій істотно відрізняються у працях різних дослідників, що свідчить про пошук найбільш відповідного наукового апарату (категоріального, термінологічного, типологічного та ін.).

Термін «виконавська школа» стосується проблематики теорії та історії інструментального виконавського мистецтва, методики, педагогіки, культурології, музичної соціології; він широко застосовується у фаховій літературі та наукових розвідках, що свідчить про актуальну потребу окреслення певного кола явищ і наявність загальних закономірностей, які зумовлюють його застосування. Він має велику шкалу видової диференціації:

1. як засіб диференціації специфіки історичних (наприклад: дорадянський період), стилевих (романтичний, постмодерний), територіальних (європейський), національних, регіональних, фахово-освітніх (консерваторія, відділ, кафедра), індивідуально-педагогічних ознак певної сукупності засобів, що зумовлюють інструментальне виконавство як вид мистецтва та рівень професіоналізму;

2. як система напрацювань опанування і засвоєння принципів виконавства на інструментах певної групи (струнне, духове), певного виду (цимбальне, баянне) чи певної традиції (академічне, аматорське, автентичне);

3. як зафіксований результат методичних напрацювань, теоретичних положень, методичних рекомендацій та дидактичного репертуаром, що слугує матеріалом у співпраці наставника і учня (наприклад «Школа гри на українських цимбалах» О.Незовибатька, «Школа джазу на баяні та акордеоні» В.Власова);

4. як певна ланка чи етап фахової професіоналізації музиканта-професіонала (початкова, середня, вища школа);

5. як модель канону підготовки професіонала-виконавця (осмислення, реалізація в учбовому процесі через підготовку концертної діяльності).

Українське баянне виконавство, педагогіка та творчість мають на сьогодні сформовану традицію, здобутки і надбання, неповторне національне обличчя. За період формування, існування і еволюції українська професійна академічна баянна школа здійснила потужний старт від Київської, до самостійних регіональних виконавських шкіл, тим самим постійно підтверджуючи національну виконавську баянну школу на престижних міжнародних та Всеукраїнських конкурсах й фестивалях, наукових симпозіумах та конференціях.

Серед перспективних напрямів подальшої наукової розробки окресленої проблематики Ж.Дедусенко відзначає вивчення взаємодії локальних шкіл із культурною парадигмою географічних ареалів. Це твердження безумовно справедливе, оскільки специфіка регіональної школи полягає у засвоєнні неповторних освітньо-фахових, педагогічних, виконавських традицій певного локального осередку, на які проєктуються здобутки і напрацювання їх яскравих представників, засновників авторських шкіл, що стимулюють поступ і збагачення традиції. До таких належить Львівська баянна школа, аналіз та осмислення особливостей внутрішніх процесів якої та визначення її місця у національній традиції інструментального виконавства постає актуальним завданням.

Загально-філософське трактування поняття: «...школа (у мистецтві) – це художній напрям, течія, представлена групою учнів і послідовників, об'єднаних спільними творчими

принципами» [5; 82].

Дослідження культурологічного напрямку (А.Алексєєва, Н.Терентьєвої, В.Чинаєва та ін.) трактують школу у широкому узагальнюючому сенсі як частину культурного простору конкретної історичної епохи. Епізодично до пошуків у цьому напрямі зверталися численні музикознавці: Г.Коган, Л.Баренбойм, В.Сраджєв, Н.Терентьєва, Т.Рощина. Розгляд школи як роду культурної традиції пропонують Є.Абрамян, А.Антонов, Ю.Левада. На підставі низки праць, у яких окреслена проблематика фігурує як дотична (Є.Бойко, В.Гасілов, Д.Зербіно, Б.Кєдров, Г.Лайтко, Л.Салямон, Б.Фролов, Г.Штейнер, М.Ярошевський), поняття виконавської школи позиціонується як «особливий тип комунікації, що здійснюється в синкрєзисі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності» [2; 7]. У монографічному дослідженні білоруського академічного баянного мистецтва В.Чабана школа представлена як «ефективний механізм всебічного його розвитку та інтеграції баяна в систему розвинених класичних музичних інструментів» [4; 9], що вивчається з позицій еволюції потенціалу виразовості, виконавської культури і жанрової системи баянного мистецтва, а показником школи вважається аналітична культура музиканта-виконавця. Виконавську школу як об'єкт музикознавства вивчала Віра Сумарокова.

Чимало праць присвячено вивченню характерних рис інструментальних та національних виконавських шкіл. Серед них: М.Давидов (українська академічна школа народно-інструментального виконавства), «Білоруське баянне мистецтво: формування академічної виконавської школи» В.Чабана, Д.Кужєлев (академічне баянне виконавство).

Метою спеціального дисертаційного дослідження Ж.Дєдусєнко «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» (К., 2002) було створення типологічної моделі виконавської школи та апробація її евристичних можливостей на конкретному історичному матеріалі (у названій праці – регіональної піаністичної школи на прикладі Петербурзької консерваторії та авторської школи Т.Лєшєтицького). Вводячи поняття «виконавської моделі» як «єдиного інструменту пізнання, єдиної програми», що фігурує як «напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти... діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка...), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне висловлювання)» [2; 6], авторка дає низку визначень основного поняття. Зокрема вона пропонує розглядати виконавську школу як «тип дія-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1. спільністю виконавської моделі; 2. рольовими функціями вчителя та учня» [2; 8]. Поняття визначається також як: «...виконавська модель, яка забезпечує осмисленість ...дій і відтак є способом діяльності, її технологією, тобто школою» [2; 11], «складний структурований організм (система), в якому формується та вдосконалюється професіоналізм, як культурна традиція виконавської ШКОЛИ» [2; 14].

Натомість В.Посвалюк, виділяючи провідні регіональні школи інструментального виконавства на трубі: київську (центральный регіон), львівську (західний регіон), одеську (південний регіон), харківську (північно-східний регіон), вказує на окремі осередки розвитку духового виконавства і педагогіки в Донецьку, Луганську, Дніпропетровську тощо, які поки що не набули статусу виконавських шкіл [3; 4], а отже не відповідають поняттю «школи» за цілісним комплексом необхідних ознак та параметрів. Це вказує на етапність освітніх та мистецьких напрацювань окремої регіональної школи, автономність специфіки, формування традицій, комплексність реалізації, кількість, вагомість, стабільність здобутків та результативності, перспективність подальшого розвитку. Проблематику окремих регіональних виконавських шкіл розробляли І.Бєрмес (львівська диригентська школа), М.Долгіх (струнна виконавська школа на Єлисаветградщині), О.Юрченко (цимбальна виконавська школа Слобожанщини). Однак нерідко локальні школи реалізуються у своєму функціонуванні через спадкоємність кількох поколінь послідовників авторської індивідуальної педагогічно-виконавської школи провідного діяча. Засади їх діяльності постатей такого масштабу аналізуються у розвідках М.Давидова (педагогічна система



М.Геліса), В.Зайця (авторська школа М.Давидова), І.Панасюка (творчість С.Баштана як фундатора академічного виконавства на бандурі), І.Андрієвського (діяльність О.Горохова як представника російської та франко-бельгійської скрипкової шкіл) тощо.

Розділяючи поняття виконавської та педагогічної школи, Т.Баран у монографічній праці констатує значимість саме регіональних осередків: «...об'єднувальним фактором у становленні академічного професіоналізму стало формування дидактичних підходів у певному етнокультурному просторі та виокремлення ряду педагогічних та виконавських шкіл, роль яких є, без сумніву, визначальною для всіх еволюційних процесів – як технологічного, так і мистецького характеру» [1; 100].

Вивчення Львівської баянної школи як виокремленого мистецького явища зі специфічними установками, творчою традицією, напрямками реалізації і яскравими здобутками на сьогоднішній день має потужну базу емпіричних напрацювань. Її основу становлять матеріали низки конференцій, приурочених певним етапам, напрямкам, здобуткам школи та діяльності окремих яскравих персоналій («Львівська баянна школа та її видатні представники»; «Творчість композиторів України для народних інструментів»; «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини»; «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть»), узагальнюючі праці з історії української школи народно-інструментального мистецтва М.Давидова, Є.Іванова, А.Сташевського, А.Семешка, праці М.Імханицького, довідники А.Басурманова, А.Семешка, словник І.Лисенка, праці А.Батршина, В.Балика, В.Власова, В.Голубничого, А.Душного, С.Карася, Д.Кужелева, Е.Мантулева, М.Оберюхтіна, А.Онуфрієнка, Я.Олексіва, Б.Пица, Л.Посікіри, М.Римаренка, А.Славича, І.Фрайта, М.Черепанина, Ю.Чумака, А.Шамігова, О.Якубова, В.Янчака та ін.

Таким чином структуризація школи за етнічно-територіальним принципом відбувається на рівнях національної, регіональної (периферійної, локальної), авторської (індивідуально-педагогічної). На кожному з рівнів у різний спосіб реалізуються функції школи: пізнавальна, комунікативна та дидактична. Пізнавальна функція спрямована на підсумування й осмислення творчого, методичного, педагогічного, пізнавального, виховного досвіду через створення навчальної літератури, репертуарних збірників, самовияв через інтерпретаційну і композиційну та інші види творчої діяльності. Комунікативна та дидактична функції полягають у відборі та розбудові дидактично вивіреної системи передачі та засвоєння знань, співпраці педагога та учня над етапами підготовки концертних виконань, формуванні у цьому процесі творчої особистості молодого музиканта, вихованні емоційної, художньої, інтелектуальної, технічної та виразової сфер спрямованих на виконавський процес.

Таким чином утворюється симетрична система: педагог-наставник, що пройшов стадію формування у лоні певної виконавської та учбової традиції, творчо переосмисливши її, доповнивши власним практичним виконавським досвідом та навичками, набутими у процесі інших видів діяльності (організації, керівництва, участі в колективах, ініціювання концертного виконавства, наукової, методичної, публіцистичної фольклористичної, композиторської діяльності) з однієї сторони – та учень, для якого взірцем слугує мистецька позиція, методична система та виконавський приклад педагога, є визначальними його методи творчої та технічної роботи, які в подальшому проектується на власний стиль творчої і педагогічної діяльності, свідомо обраний соціальний статус та громадянську позицію.

В основі різних аспектів діяльності школи, як гнучкої балансуєючої системи взаємодії педагога і учня є діалектика константних та динамічних елементів:

- вчитель, як носій та взірець комплексу музичного професіоналізму та учень, що переймає, реалізує і творчо переосмислює цей комплекс крізь власну особистість;
- певна амбівалентність із стереотипу та новації у контексті традиції (за Ю.Левадою);
- школи-навчального закладу як носія сформованої традиції, канону та школи окремого педагога, як фактор розвитку, збагачення, примноження традиції;
- кінцевий результат навчання – концертне виконання як співвіднесення виконавської

інтерпретації (індивідуально-авторського начала) та віртуозності (як прояву особистості);

– співвідношення музичного професіоналізму та виконавської творчості;

– взаємозв'язок педагогічної, дослідницької та виконавської і композиторської діяльності;

– єдність і взаємозумовленість просвітництва і рівня фахової підготовки;

– централізація фахової освіти (педагогіки, методики, наукової діяльності, виконавської і композиторської творчості) у провідному осередку і поширення його здобутків на різні освітні рівні та види діяльності, асиміляція у інші регіональні школи із збереженням комплексу ознак первинної моделі, охоплення концертною практикою нових національно-географічних теренів та соціальних груп цільової аудиторії;

– виховання, формування установок творчої особистості та вдосконалення професійно-технічних навичок.

Особливістю регіональної школи є її проміжне становище між явищами загальнонаціонального масштабу і вузько локальними сферами реалізації з налагодженою системою двосторонніх взаємозв'язків. Формування регіональної школи тісно пов'язане з основними фаховими осередками країни. Так, біля основ формування фахового професіоналізму, педагогічно-методичних принципів та виконавської традиції були вихованці класу М.Геліса у Київській консерваторії – Г.Казаков (як основоположник професіоналізму народно-інструментальної освіти регіону, засновник народно-інструментальних класів у музичному училищі та консерваторії Львова, організатор, учасник та диригент перших ансамблів, ініціатор концертної, теоретичної, творчої діяльності, автор численних творів навчального репертуару) та М.Оберюхтін (як баяніст-віртуоз і талановитий педагог консерваторії та середньої спеціальної музичної школи-десятирічки ім. С.Крушельницької у Львові, наставник потужного грона виконавців, диригентів, діячів музичної науки і педагогіки<sup>1</sup>, автор методичних праць, що узагальнюють досвід педагогіки, звукоутворення, артикуляції, фразування та інтерпретації).

Зворотній зв'язок реалізується через успіхи представників регіональних шкіл на міжнародних конкурсах, їх концертно-гастрольну практику, реалізацію аудіо записів, які засвідчують зрілість і перспективність педагогіко-методичних принципів національної школи в цілому, сприяють популяризації українського оригінального та перекладного баянного репертуару на світових теренах. Визначні випускники поповнюють педагогічний склад провідних навчальних закладів України (С.Карась – Львів-Київ, В.Власов – Одеса) та зарубіжжя (А.Батршин – США, В.Голубничий – Росія, В.Балик – Хорватія, І.Влах – Словаччина), тим самим втілюючи засвоєні і творчо переосмислені засади фахової освіти і виховання у нових моделях творчої традиції, забезпечують тяглість і розвиток фахових мистецьких та дидактичних установок регіону (Д.Кужелев, А.Онуфрієнко, Я.Ковальчук, Є.Дацина).

З іншого боку – актуальність напрацювань регіональної школи виявляє себе в підготовці різнобічних у своїй діяльності висококваліфікованих педагогів, для навчальних закладів середнього та початкового рівнів, що створює належні передумови для забезпечення спадкоємності методико-виконавських принципів на рівні всіх ланок освітньої системи, які постають як виконавці – солісти та ансамблісти, організатори та керівники виконавських колективів, творці навчального та концертного репертуару.

На цьому рівні складаються сприятливі умови реалізації просвітницького та виховного аспекту творчо-виконавської діяльності у складі та процесі керівництва колективів філармонійного, фольклорно-самодіяльного рівнів, дитячих ансамблів. Так, випускник класу Є.Дацини В.Іванець – викладач Львівського державного музичного училища ім. С.Людкевича, і водночас, засновник та керівник ансамблю «Галицькі кольори»; представник класу А.Онуфрієнка, викладач баяна та диригування Дрогобицького музичного училища ім. В.Барвінського С.Максимов є співзасновником та учасником «Прикарпатського дуєту баяністів», тріо «Гармонія», солістом оркестру народної музики п.о. М.Пуцентелли,

народного ансамблю пісні і танцю «Трускавчанка», художнім керівником і концертмейстером ансамблю народної музики «Барви Карпат».

Практична сфера діяльності у поєднанні з набутим професіоналізмом дає підстави для здійснення методичних, педагогічних, виконавських, фольклористичних, краєзнавчих та інших напрямів дослідницької діяльності. Так, випускник класів баяну Я.Ковальчука та С.Карася Я.Олексів викладає у ЛНМА ім. М.В. Лисенка, ССМШ ім. С.Крушельницької та училищі культури і мистецтв, де, окрім викладання баяна, як диригент очолює народно-оркестрові колективи. Досвід та напрацювання, набуті в практичній діяльності, розширення сфери професійних інтересів зумовили заснування проекту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор».

Отже, Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва є сформованою регіональною школою, яку відрізняє вагомість внеску в розвиток української академічної школи народно-інструментального мистецтва, наявність розроблених, осмислених у струнку методичну систему і сформульованих у численній теоретично-методичній літературі, що має загальнонаціональну цінність. Результативність методичних положень школи підтверджена численними успіхами виконавців, що пройшли стадію формування виконавського досвіду під проводом наставників – представників даної школи, на конкурсах різних рівнів. Авторитетність суспільно-громадянської, етичної, мистецької позиції засвідчує спадкоємність активності вихованців школи у пріоритетних видах творчої, виконавської, наукової, краєзнавчої діяльності, їх залучення до широкої сфери напрямків самореалізації, дотичних до фахової освіти та практичного виконавського досвіду, спрямовану на просвітництво, навчання, спадкоємність у передачі традиції фахових засад. Дана школа виховала низку професійних музикантів – лауреатів найпрестижніших конкурсів (В.Голубничого, Я.Ковальчука, В.Балика, В.Стецуна, Є.Дацину, І.Влаха, С.Максимова, С.Карася, М.Дмитришина, В.Пацюрковського, Л.Богуславця, Ю.Чумака, В.Янчака, Р.Капранова, Я.Олексіва та ін.), науковців (О.Олексюк, Ю.Медведика, Д.Кужелева, А.Душного, С.Карася), композиторів (А.Батршина, А.Онуфрієнка, В.Власова, Е.Мантулева, В.Балика, В.Коваля, Я.Олексіва, М.Корчинського, Б.Гивеля та ін.), громадських діячів та керівників музично-навчальними закладами (В.Голубничого, А.Онуфрієнка, С.Стегней, М.Керецмана, А.Березу, А.Баньковського, В.Хорошого та ін.), керівників оркестрів та диригентів (В.Андропова, Л.Горбатенко, В.Депо, П.Рачинського, О.Личенка, Б.Гурана, М.Дмитришина, С.Стегней, Л.Хорошу, С.Максимова, Р.Кабала, Н.Гатайло-Мазур, Ю.Чумака, А.Душного, Я.Олексіва та ін.); сформувала гнучку педагогічну концепцію та розбудову багаторівневої мережі фахового викладання баяна у музичних навчальних закладах.

### Примітки

<sup>1</sup> Серед учнів М.Оберюхтіна – лауреати і дипломанти міжнародних конкурсів – В.Голубничий, Я.Ковальчук, В.Балик, Є.Дацина, Б.Гуран, А.Нікіфорук, народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка, проф. Р.Іванський, народний артист України О.Личенко, заслужені діячі мистецтв України, проф. В.Власов, А.Онуфрієнко, доктори наук, проф. О.Олексюк, Ю.Медведик, проф. Е.Мантулев, кандидат мистецтвознавства, доц. Д.Кужелев та багато ін.

### Джерельні приписи

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм / Т.Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 222 с.
2. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ж.В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
3. Посвалюк В.Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи

виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: дис... д-ра наук: 17.00.03 / Валерій Терентійович Посвалюк. – 2008. – 457 с.

4. Чабан В.А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы. – Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2008. – 536 с.

5. Школа (в искусстве) // БСЭ. – Т. 48. – С. 82. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru>.

### Резюме

Проаналізовано ознаки регіональної виконавської школи у взаємозв'язку з національною та авторськими школами. Здійснено аналіз специфіки та особливостей внутрішніх процесів Львівської баянної школи у системі української академічної школи народно-інструментального мистецтва. Осмислено її місце у національній традиції інструментального виконавства.

**Ключові слова:** виконавська школа, баянне мистецтво, концертна практика.

### Summary

**Lviv school bayan playing from the point of typological characteristics of regional performing schools**

The article analyzes the characteristics of the regional school is connected with the national school and individual schools. The analysis of the specific features and internal processes of Lviv tse accordion school in the academic system of the Ukrainian folk instrumental art. Comprehends its place in national tradition instrumental performance.

**Key words:** school performance, bayan art, concert practice.

### Аннотация

Проанализированы признаки региональной исполнительской школы во взаимосвязи с национальной и авторскими школами. Осуществлен анализ специфики и особенностей внутренних процессов Львовской баянной школы в системе украинской академической школы народно-инструментального искусства. Осмысленно ее место в национальной традиции инструментального исполнительства.

**Ключевые слова:** исполнительская школа, баянное искусство, концертная практика.

УДК 78.067.26

*В.Ф. Князєв*

## **РОЗВИТОК ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Характерною рисою музики для баяна є переосмислення композиторами засобів виразності інструмента, незвичний підхід до використання фактурних ресурсів, впровадження нових виконавсько-технічних прийомів, що відповідають критеріям сучасного камерно-інструментального мистецтва. Цю тенденцію можна виразно прослідкувати у оригінальному репертуарі, зокрема на прикладі розвитку жанру обробки народної музики в композиціях В.Власова, К.Мяскова, І.Паницького, В.Подгорного, М.Різоля, Г.Шендерьова та ін. Їхні твори становлять плідну основу для закріплення академічного статусу інструмента на концертній естраді.

Аналіз сучасної фахової методичної та наукової літератури засвідчує, що до питання висвітлення характерних особливостей розвитку жанру обробки народної пісні та танцю автори звертаються дотично, хоча в полі їх досліджень є питання творчості композиторів (М.Булда, А.Гончаров, М.Імханіцький, А.Сташевський), особливостей фактури (А.Чорноіваненко), жанрових та стилістичних особливостей творів (І.Єргієв, В.Янчак) для баяна-акордеона.

*Метою даної публікації є* на прикладі художньо-переконливих репертуарних зразків обробки народної музики висвітлити розвиток цього жанру в творчості для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ століття. Завдання пропонованої статті полягає в розгляді оригінальних баянних виконавсько-технічних прийомів у контексті їх практичного застосування у композиціях даного жанру.

Вдосконалення виконавства на баяні відбувалось водночас із ускладненням репертуару, інтерпретаторської думки та становленням баяна як концертного інструмента. На перших етапах становлення гармоніки домінувала фольклорно-аматорська форма побутування, що не вимагала ґрунтовної професійної підготовки. Виконавці ще не могли продемонструвати характерні прийоми гри, специфічні виконавські якості інструмента. У репертуарі цього періоду фактично відсутні драматично-конфліктні колізії, що суттєво звужувало вияви інтерпретаторської думки.

На ранніх етапах становлення інструмента особливою увагою виконавців та симпатією публіки користувались обробки фольклорних та популярних пісень, танців. У переважній більшості авторами були самі виконавці-гармоністи і виконання мало імпровізаційний характер; з часом з'являються і перші концертні обробки, зроблені П.Невським, В.Зарновим, В.Рожковим. Проте на сьогодні ці твори становлять швидше історичну, аніж художню цінність.

Із середини 30-х років найбільш яскравим автором у цьому жанрі був І.Паницький. Його твори вирізняються професійністю і яскраво відтворюють специфічну атмосферу фольклорно-інструментального музикування. Своєрідний двоїстий композиційний принцип побудови (лірична й танцювальна теми) виявився вдалим щодо природи баянного звучання, вигідно демонструючи кантиленність та віртуозно-технічні можливості інструмента. У творчості І.Паницького обробки вперше набувають рис академічності. На свій час вони становили значну технічну складність для виконання і тривалий період служили еталоном віртуозності в жанрі.

В Україні одним із перших у цьому напрямі був М.Різоля. Його концертні обробки на народні теми («Дошик», «Українська фантазія», «Ах ти душечка», «Коси русії»), як новий етап репертуарного професіоналізму, користувалися популярністю у навчальних закладах та концертній естраді 50-60 рр. Автор плідно працює як у сольному, так і в ансамблевому

жанрах. Вільне володіння інструментом та знання його специфіки, тонке відчуття народної мелодики дозволяло йому повноцінно розкривати виражальні можливості баяна. При цьому автор скрупульозно підходить до виконавської інтерпретації своїх творів, забезпечуючи виконавця детальними авторськими рекомендаціями щодо найраціональнішого виконання складних місць, розкладаючи міх та відзначаючись новаторськими, на той час, поглядами на аплікатуру, що передбачала вільне застосування як чотирипальцевої, так і п'ятипальцевої аплікатурних систем.

Загалом, слід зауважити, що значна репертуарна залежність баяна від народних джерел визначила й відповідні композиторські фактурні засоби та виконавські прийоми, що застосовувались у той період: одноголосне проведення, народно-підголоскова поліфонія, варіаційний розвиток гомофонно-гармонічного складу.

Подальший розвиток оригінальної літератури для баяна стимулював процес формування й кристалізації п'ятипальцевої системи гри, а її введення у практику було одним із позитивних факторів, що вплинули на розвиток виконавської техніки. Загалом, слід відзначити суттєвий вплив виконавства на створення репертуару в цей період.

Жанр обробки продовжує розвиватися у творах В.Подгорного (фантазія на білоруську народну тему «Перепілонька» та українську «Повій вітре на Україну», варіації на тему російської народної пісні «Полосинька» та ін.), К.Мяскова (15 п'єс у формі танців народів СРСР), Л.Горенка («Їхав козак за Дунай»), Г.Шендерьова («Во лесочке», «У ворот – ворот») та ін.

Зростаючу інтерпретаторську трудність засвідчують музичні твори великої форми, побудовані на основі народного мелосу або із застосуванням так званого жанрового цитування, що полягає у наповненні авторських тем специфічними мелодико-інтонаційними зворотами та ритмо-фактурними формулами, властиві народним жанрам. Це концерти для баяна з оркестром М.Різоля (1957 р.), Г.Шендерьова (1979 р.), Я.Лапінського (1980 р.) та ін.

Яскраво розкриває музично-виражальні можливості інструмента В.Подгорний. У його творчості відбувається народження нового для баянної літератури жанру – концертної фантазії. Твори виділяються інтелектуальністю музичної мови, «...складними гармонічними поєднаннями, послідовностями альтерованих акордів, нетерцовими побудовами, зіставленнями натурально-ладової основи з мажоро-мінором і т.ін. Незвичність враження від творів... доповнюється і різними виконавськими новаціями. Зокрема, він значно розширив звичну шкалу штрихів, істотно збагатив темброве і динамічне звучання» [4; 28-29]. Симфонічність мислення є характерною для композитора, а «становлення баяна як академічного інструмента склалося в реалізації саме цієї можливості втілення «оркестровості», відбиваючи симфонізацію мислення композиторів, монументалізацію образних сфер, або, використовуючи типові фортепіанні, скрипкові, хорові види звучання, «підказані» зазначеною тенденцією «оркестралізації» [5; 86]. Симфонізація втілюється шляхом активного й напруженого драматичного розвитку, насичення музичної тканини контрапунктуючими лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосуванням акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрової різноманітності, що відтворюється баянними засобами (слід зауважити, що фактично всі баянні твори В.Подгорного оркестровані для народного чи симфонічного оркестру). Використовуються контрастно-фактурні побудови – мелодія на тлі тремолоючої фігурації («Полосинька», I вар.), поліфонізація матеріалу; широко застосовуються п'ятизвучні акорди, що призводить до значного ускладнення партії правої руки.

В.Подгорний – один із перших, хто приділяє штриху, як важливому засобу музичної виразності, особливу увагу. Його твори вирізняються надзвичайним штриховим розмаїттям, а виконання ставить низку складних технічних завдань, що вимагають, окрім віртуозної рухливості пальців, вишуканої артикуляції та тонкого нюансування у голосоведенні, вміння виділити певний голос, чіткого, логічного трактування образу. Музика композитора складна для виконання. Видатний російський баяніст Ю.Шішкін так висловився про творчість

митця: «Для баяністів він залишиться недосяжним навіть за наявності значного арсеналу виражальних засобів. Музика В.Подгорного має набагато більше звукових пластів, вона більш об'ємна, аніж ми на сьогодні вміємо виконувати її на баяні, і пройдуть десятиліття, поки баяністи зможуть повніше її розкрити» [6; 29].

Творчості В.Подгорного, що базується на народнопісенній основі, притаманна яскрава національна своєрідність і вона користується заслуженою популярністю сучасних виконавців, незважаючи на «тенденцію до швидкої зміни актуального оригінального репертуару» [2; 198].

Наслідком розвитку в академічній літературі для баяна концертного репертуару та вдосконалення його музично-художніх якостей, що, переломивши традиції народно-інструментального мистецтва та професійної камерно-інструментальної і симфонічної музики, знаменували здобутки на новому якісному рівні, було подолання психологічного бар'єру недовіри до інструмента, закріплення його статусу як професійно-концертного; формування нового типу виконавського мислення засвідчило певний поступ вперед у композиторській творчості і слугувало стимулом для прогресу у виконавстві [1; 22].

Разом із диференціацією концертного напрямку баянного виконавства від фольклорно-аматорського, що відбувається у 50-х роках, у композиторській творчості проходить поступовий відхід від традиційних методів обробок варіаційного типу до об'ємних творів із більш ускладненою композиційною формою (фантазій, рапсодій, парафразів), в яких народна тема є лише базисом для творчої імпровізації, пошуків нових специфічно музичних та технічних якостей інструмента, шляхів реалізації творчої індивідуальності артиста. В той же час активна академізація та вдосконалення конструкторсько-акустичних властивостей баяна призвели до втрати самобутньої народної тембрової специфіки. Спостерігається репертуарний відхід від першоджерела походження інструмента – фольклору. Це відбувалось, з одного боку, через недостатню кількість високохудожніх оригінальних творів цього напрямку. Якісний стрибок у виконавстві був настільки відчутним, що композитори не встигали задовольнити зростаючі запити виконавської практики. З іншого боку, розширення музичних можливостей інструмента та прогрес у виконавстві сприяв швидкому освоєнню нових репертуарних пластів, зокрема клавірної та органної музики епохи бароко.

Д.Кужелев зазначає: «Як загальну тенденцію виконавства 60-90-х років, що відбиває характер мистецького світосприйняття музикантів, слід відзначити перевагу об'єктивно раціоналістських рис творчості. Раціональна домінанта сучасного виконавства обґрунтовується, як правило, урбанізацією різних сфер життя внаслідок науково-технічної революції» [3; 49-50]. Цьому також сприяв вплив європейських акордеонно-баянних шкіл, представники яких віддавали перевагу класиці або ж опусам сучасних композиторів. За короткий історичний шлях розвитку баяністи з великою мірою мистецької переконливості досягнули репертуарні надбання інших академічних інструментів (фортепіано, скрипки, органа), що засвідчило значний прогрес у розвитку виконавської техніки. Нові технічні можливості також дозволили інтерпретувати на інструменті свіжі авангардно-модерністичні ідеї, що свого часу навіть не уявлялися у відтворенні на баяні. Сміливе вторгнення у сферу модерних течій демонструвало універсальність та мистецьке самоствердження баяністів-виконавців поряд з іншими академічними інструменталістами.

У творчості молодих українських композиторів, початок діяльності яких припадає на 70-ті роки, яскраво відображений вплив так званої «нової фольклорної хвилі» (В.Зубицький – «Карпатська сюїта», В.Рунчак – «Українська сюїта», В.Власов – «Веснянка», «Колядка», «Гаївка» та ін.). У музичній мові цих авторів відбувається органічне поєднання сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом та національною ментальністю музичного мовлення. З одного боку, ця тенденція присутня у багатьох оригінальних композиціях, в іншій формі вона позначилась на широкому використанні обробок, перекладень і транскрипцій. Відбувається інтелектуалізація фольклору, на противагу авторам старшого

покоління, що працюють у більш традиційній народній манері. Спостерігається фактична відмова від традиційної обробки; автори використовують фрагментоване цитування народного мелосу в оригінальних творах (мотив «Аркана» у «Болгарському зошиті», чи гуцульської коломийки у «Карпатській сюїті» В.Зубицького і т.д.).

Як стверджує Є.Іванов, «розвиток жанру обробки народного мелосу у творчості українських композиторів-баяністів В.Я. Подгорного, В.П. Власова, В.Д. Зубицького та інших набув зовсім іншої якості, на відміну від традиційних обробок 50-х – 60-х років. Такі твори, як «Карпатська сюїта» В.Зубицького, «Парафраз на народні теми» В.Власова, «Повій вітре на Україну» В.Подгорного, побудованих на українських народнопісенних та танцювальних темах, оригінально інтегрували в собі національно-стильовий колорит та сучасний стиль музичної мови. Ці твори важко віднести до жанру обробки тому, що за характером осмислення матеріалу вони наближаються до розряду оригінальних п'єс для сучасного академічного баяна. Таким чином відбулася трансформація жанру обробки в жанр сучасного оригінального репертуару» [2; 195].

Виконавська інтерпретація передбачала не тільки вільне володіння класичними засобами баянної виразності, але й опанування та широке використання нововведених специфічно баянних виконавських прийомів (тремоло та рикшет міха, *vibrato*, різноманітні шумові ефекти), що набувають все більшого значення у процесуальності виконання та передають найрізноманітніші образно-характерні аспекти в музиці. Загальне поширення п'ятипальцевої аплікатурної системи сприяло більш ефективній виконавській інтерпретації музичних творів.

Показовою в цьому плані є творчість В.Зубицького. Композитор максимально використовує широкі технічні та реєстрові можливості сучасного багатотембрового баяна. В його творах найбільш повно представлені сучасні виражальні засоби, що передбачають застосування останніх досягнень виконавської техніки, вирізняються надзвичайною імпровізаційністю, подекуди аж з алеаторичним «відтінком» (II ч. «Слов'янської» сонати), свіжістю й гостротою виконавського музичного мовлення, гнучкою та складною ритмікою, мінливістю метра. Тембровість мислення композитора яскраво втілюється за рахунок широкого використання штучних баянних тембрів, досконалого володіння контрастною динамікою, різноманітною та насиченою фактурою.

В одних випадках спостерігається тісна «прив'язаність» тембрів баяна до відповідних образів, наприклад, у «Карпатській» сюїті, в інших – демонструються різноманітні характеристичні ефекти, які передають тембральні зіставлення («Свято в горах» із «Болгарського зошита»).

Своєрідно трактує композитор виражальні засоби лівої клавіатури, застосовуючи одночасно гру на готовій і виборній системах. Подекуди ця поліплановість навіть ставить вимогу до третього нотного стану («Кривий танець» із «Болгарського зошита»). Застосування у правій клавіатурі п'яти, семизвучних акордових побудов («Слов'янська» соната) стає нормою.

У творчості В.Зубицького найбільш яскраво проступає насиченість музичної тканини «неперекладуваними», специфічно-баянними виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, частим є застосування сонористичних засобів, що є важливими чинниками у розвитку драматургії твору, а також призводить до театралізації фактури та виконавської техніки.

На сучасному етапі спостерігаємо вплив популярної та джазової лінії на композиторську творчість для баяна й акордеона, що виявляється у тенденції до джазового оформлення обробок народного мелосу і оригінальних класичних тем, адже корені стилів знаходимо у фольклорі; їх зближення відбувається на імпровізаційній основі. Такі баянні композиції користуються великою популярністю у сучасній слухачько-глядацької аудиторії. Одним із провідних українських композиторів цього напрямку є В.Власов, оригінальна творчість якого в популярному жанрі широко відома («Свято на Молдавінці», «Парафраз на



народну тему» та ін.).

Різноманітні форми й жанри професійної музики постійно віддзеркалюють вплив безперервно еволюціонуючих національних форм музичного мислення. Оптимальне вирішення проблеми народного означає пошук нових шляхів у розвитку баянної музики та виконавства, яке має розвиватися на взаємовпливі та суміщенні елементів фольклорної та академічної сфер у мистецтві, що підсилює загальну культурну значимість будь-якого інструмента.

Розвиток жанру обробки народної музики у баянно-акордеонній творчості українських композиторів умовно може бути поділений на три етапи.

I. Від початку побутування – до середини ХХ ст. Спостерігається домінування в оригінальному репертуарі обробок народних та популярних пісень, танців, що були зроблені самими виконавцями. Використання інструмента переважно в побутовій сфері (30-рр.) визначило репертуарну залежність від фольклорних джерел та суттєве домінування аматорської форми виконання.

II. 60-80 рр. ХХ ст. Із введенням в обіг готово-виборного, багатотембрового баяна, освоєнням його музично-технічного потенціалу відбувається стрімкий розвиток виконавства та кількісне і якісне зростання оригінальних репертуарних зразків у напрямку ускладнення фактурних показників та зростання образного навантаження композицій. Із збагаченням академічного репертуару проходить трансформація обробки в жанр оригінального репертуару.

III. Від 80-х рр. – до початку ХХІ ст. Істотне осучаснення репертуару відіграє стимулюючу роль в оновленні виконавсько-технічного арсеналу баяністів. Нові фактурно-технічні прийоми музичної виразовості переважно підкреслюють неповторність, специфічно-баянного звучання. Створений обширний, високохудожній, оригінальний репертуар, у якому відбувається нове бачення технічних можливостей інструмента та яскраво продемонстрована неповторна музична і виражально-технічна специфіка баяна, що простежується у композиторській та виконавській творчості і яскраво виражається у народному джазовому та популярному напрямах.

#### Джерельні приписи

1. Бычков В.В. Баянная музыка России / В.В. Бычков. – М., 1997. – 120 с.
2. Иванов С.О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): дис... канд. мист.: 17.00.02 / Євген Олександрович Иванов. – К., 1995. – 277 с.
3. Кужелев Д.О. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років / Д.О. Кужелев // Музичне виконавство. – Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – К., 2000. – Вип. 5. – С. 48-58.
4. Назаренко А. Творчі портрети українських композиторів / А.Назаренко, О.Кононова, В.Подгорний. – К.: Музична Україна, 1992. – 45 с.
5. Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) / В.Чинаев // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей. – М.: Музыка, 1991. – С. 213-239.
6. Шишкин Ю. Я искренне радуюсь тому, что Господь не отнял у меня это качество – учиться / Ю.Шишкин // Народник. – 2000. – № 1. – С. 25-31.

#### Резюме

На прикладі художньо-переконливих репертуарних зразків обробки народної музики простежено розвиток цього жанру в творчості для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ століття.

**Ключові слова:** обробка народної музики, композиторська творчість, інтерпретація, баянний репертуар, фольклор.

### Summary

#### **Development of the Genre of Folk Music Arrangement in the Button Accordion and Accordion Works of the Ukrainian Composers of the 2<sup>nd</sup> Half of the 20<sup>th</sup> Century**

On the basis of artistically convincing repertoire examples of folk music arrangement, the article highlights the development of this genre in the button accordion and accordion works of the Ukrainian composers of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. The development of an original music language reflects the general artistic tendencies in the 20<sup>th</sup>-century music.

**Key words:** folk music arrangement, composer's work, interpretation, button accordion repertoire, folklore.

### Аннотация

На примере художественно-убедительных репертуарных обработок народной музыки прослеживается развитие этого жанра творчества для баяна-акордеона украинских композиторов второй половины XX ст.

**Ключевые слова:** обработки народной музыки, композиторское творчество, интерпретация, баянный репертуар, фольклор.

УДК 7.071:681.817.6

В.Г. Дутчак

## ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТОК РЕГІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ КОБЗАРСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ЗАРУБІЖЖІ (КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.)

Бандурне мистецтво українського зарубіжжя – специфічне явище національної музики. Саме бандуристи діаспори зберегли для української музичної культури харківський тип інструмента і відповідний спосіб гри (паралельно розвитку чернігівської школи в Україні), популяризували жанри традиційного кобзарського репертуару.

Питання розвитку інструментарію бандуристів розглядалися багатьма дослідниками впродовж ХХ ст. Окремі публікації, присвячені актуальним проблемам удосконалення сучасного бандурного інструментарію, стали предметом дослідження А.Горняткевича [1], В.Мішалова [9], Р.Гриньківа [2], О.Кушнір (Ніколенко) [8], а також автора статті [3-7].

*Метою запропонованої розвідки є вияв збереження традицій регіональних кобзарських шкіл в інструментарії бандуристів українського зарубіжжя останніх десятиліть (на прикладі діяльності В.Вецала, К.Блума, А.Бірка). При цьому актуальними постають такі завдання: генеза й аналіз сучасного бандурного інструментарію; визначення універсального і специфічного характеру харківського інструментарію і його вплив на удосконалення бандур не лише в діаспорі, але й в Україні.*

*Наукову новизну статті складають узагальнення відомостей про бандурний інструментарій, в т.ч. і з англomовних видань, Інтернет-ресурсів та відеофільмів.*

На початку ХХ ст. історично закріпилися два напрями у конструюванні бандур: на основі київського та харківського типів [2]. Харківський тип інструмента представлений діяльністю Г.Хоткевича, Л.Гайдамаки, С.Снігирьова, Г.Паліївця, пізніше П.Іванова та, частково, І.Скляра. Проте, харківський тип не закріпився у практиці бандуристів України; більшої уваги надавалося київсько-чернігівському типу (майстри О.Корнієвський, В.Тузиченко, І.Скляр, В.Герасименко, О.Шульковський, О.Кілоцький, М.Єшенко, О.Шльончик, І.Кезля, О.Ментей). Натомість у середовищі української діаспори традиції Хоткевича щодо перспективи розвитку харківської бандури отримали впровадження. Питанням нової конструкції бандури в діаспорі займалося багато майстрів-бандуристів. Серед них – М.Лісковський, С.Ластович-Чулівський, В.Ємець, А.Чорний, брати О. і П.Гончаренки, В.Гляд, Ю.Приймак, Ф.Деряжний та ін. В основу своїх пошуків удосконалення інструмента вони поклали принципи Г.Хоткевича щодо харківського типу як основи конструювання. Результатами їх діяльності стали нові інструменти, що широко вживаються у навчальній та концертно-виконавській практиці за кордоном. Серед них найпопулярнішою виявилася бандура братів О. і П.Гончаренків, названа «Полтавкою» (перші її зразки були створені ще 1946 р. для Капели бандуристів ім. Т.Шевченка).

Конструювання і виробництво бандур завжди було актуальною справою в діаспорі. Напрацювання перших майстрів продовжили наступні покоління, серед них В.Вецал, К.Блум, О.Пошиваник, А.Бірко та ін.

Вільям (Василь) Вецал (нар. 15.05.1943 у Ошаві, провінція Онтаріо, Канада) – канадський майстер українських народних інструментів. Навчався мистецтву виготовлення бандури в Олександра та Петра Гончаренків у Детройті, виготовляв бандури для Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (США) та Канадської капели бандуристів (Торонто). Вецал – автор понад 480 інструментів, більшість з яких мають новий дизайн, змінену систему механізмів. Завдяки використанню сучасних технологій він став неперевершеним майстром виробництва бандури. В нього стажувалися музиканти з України, зокрема Роман Гриньків, Євген Пташкін, Анатолій Загрудний, а також зацікавлені особи з Канади [11].

Крім бандури конструкції братів Гончаренків, В.Вецал зробив велику кількість дитячих

бандур (понад 120) для Української шкільної ради в Торонто, а також бандури за зразком С.Ластовича-Чулівського й І. Скляра та значну кількість старосвітських інструментів.

Основний тип інструмента В.Вецала сконструйований за проектом братів Гончаренків. Вони мали 40-річний досвід конструювання в Україні, Німеччині, США. Безпосередня зустріч із ними в Детройті сприяла наступному удосконаленню процесів виробництва. Майстрові В.Вецалу, разом із бандуристом В.Мішаловим, вдалося створити стійку підставку-поріжок, яку було легко відрегулювати. За допомогою цієї підставки стало можливо робити інструменти харківського зразка з повним хроматичним звукорядом.

Пізніше Вецал досліджує напрями здешевлення способу виготовлення корпусу бандури – конструює машину для копіювання форми. Наступні пошуки майстра стосувалися матеріалу. Вецал попробував застосувати пластик у технологію виробництва бандури, наповнюючи попередньо заготовлену форму, спеціальною штучною тканиною в декілька шарів. Перша пластикова бандура була зроблена на повні 5 октави з 5 шарів матеріалу. Звук був приємний і голосний, але інструмент трохи завеликий і важкий. Щоб зробити другий інструмент, Вецал повернувся до бандури форми братів Гончаренків і зробив інструмент із 3 шарами скловолокна. На жаль, хоча інструмент мав добрі акустичні дані і був легкий, коряк із часом покоровився від підвищення температури під сонцем. При високій температурі опора з дюралюмінію деформувалася, що негативно вплинуло на конструкцію інструмента.

Наступний варіант інструмента мав деку з 4 шарами матеріалу та дерев'яною рамою. Інструмент вдалий і став зразком інструментів, які замовила Канадська Капела бандуристів. Застосування пластика для нижньої деки та пластикові вставки для кілків (щоб вони не розширювали дерев'яні гнізда), а також використання пластикового лаку дало позитивні наслідки. На інструмент мало впливали зміни вологості і таким чином він мав надзвичайно стійкий стрій, який тримав до шести місяців.

Завдяки пластику інструмент став надійнішим – витримував падіння, переліт у багажному відділенні літака, натомість дерев'яна бандура таких випробувань би не витримала. Крім цього, кошти для матеріалу у 10 разів дешевші, ніж для дерев'яної бандури, а заготовки сприяють швидкості виготовлення наступних інструментів, що впливає на собівартість виготовлення. Для керівників дитячих капел бандуристів такі властивості потрібні – стійкий стрій, надійність корпусу, зручність розмірів та транспортування, а коли ще взяти до уваги те, що на цьому інструменті можна грати не лише харківським способом, адже більшість творів, написаних для київської бандури, то виявляється, що справа економічно і мистецьки виграшна [12].

Три роки Вецал вдосконалював бандуру, її звучання стало досконалим, сильним і легким. Бандура виразна за зовнішністю і унікальна за звучанням, має 69 струн, розташованих хроматично. Звук його бандури – це мікс арфи, фортепіано та гітари.

Останнім часом популярністю користуються на інструментах деки з матеріалу NOMEX (у 3 рази легші та у 6 разів сильніші, звучніші). В.Вецал далі працює над вивченням таємниці застосування цього матеріалу для виробництва деки для бандури, над створенням тотальної механіки для харківської концертної бандури. Він вірить, що бандура є живим символом української культури і працює, щоб розвинути бандуру до рівня віртуозного інструмента, на якому легко грали б і діти, і дорослі.

Українська бандура, а саме її харківський варіант, захопила і майстра музичних інструментів Кена Блума (США). Кен Блум отримав музичну освіту в Лос-Анджелесі, захопився струнними інструментами, їх конструкцією, виготовляв і грав на національних інструментах, переважно тих, що зберегли фольклорну природу (гітара, цитра, балалайка, бандура, цимбали, банджо, мандоліна та ін.) [7].

Із 1972 року, після випадкового прослуховування музичної платівки у Лос-Анджелесі, Кен Блум захоплюється бандурою, її тембром та специфічною формою. Спробувавши відтворити пропорції за малюнком на платівці, він конструює інструмент. Зі своєю першою бандурою Кен Блум почав виступати як музикант-артист, відвідав міста Канади та США,

виступав на фестивалях, граючи на багатьох інструментах. Доленосним стало його знайомство з професором Андрієм Горняткевичем (Едмонтон), під керівництвом якого Кен Блум вивчає історію бандури, способи гри, конструкції, репертуар виконавців тощо [1].

Андрій Горняткевич порадив Кену Блуму поїхати до Детройта, осередку Капели бандуристів ім. Т.Шевченка. Саме там Кен отримав перші лекції на бандурі від бандуриста-ветерана Григорія Назаренка, члена Першої Полтавської Капели і учня Г.Хоткевича. Також він зустрівся з майстрами капели – Ю.Приймаком, М.Лісківським, П.і О.Гончаренками.

Свою першу бандуру Кен зробив харківського зразка, на базі конструкції братів Гончаренків. Інструмент був повністю хроматичний з механікою. Для деки використано дерево магогані, але воно виявилось нестійким, через натягнення струн коряк деформувався. Пізніше за основу конструкції деки взяті напрацювання українського майстра І.Скляра, але без хроматичних струн. Цей інструмент зараз знаходиться в Австралії.

Із 1975 року, зробивши харківсько-полтавську бандуру, К.Блум розпочав пропагувати цей інструмент у Канаді та США. Відтоді він інтенсивно дає концерти і лекції у коледжах та університетах, на курсах народної музики, в Українському музичному інституті Америки (Нью-Йорк). Серед його учнів – молоді американці, що разом із бандурою вивчають і українську музику, гру на інших народних інструментах.

Із 1981 році Кен Блум живе в Нью-Йорку, знайомиться з місцевими бандуристами Школи Кобзарського Мистецтва й ансамблем «Гомін степів». На прохання бандуристів змайстрував бандуру для дітей молодшого віку, зручну за розміром і доступну за ціною, повноцінний музичний інструмент, що задовольнив потреби дитини-початківця і дозволяє розпочати в молодому віці розвиток техніки гри. Для дитячої бандури він зменшує кількість струн шляхом звуження басового діапазону і обмеженням діатонічного звукоряду. З 1983 року дитячих бандур вироблено понад 30 – для Школи Кобзарського Мистецтва Нью-Йорку, приватних осіб та Інституту св. Івана в Едмонтоні (Канада), де літом 1986 року 24 учні віком від 6-12 років розпочали науку на бандурі. Багато з них вже студентами продовжували займатись у Андрія Горняткевича. Кен Блум також змайстрував копію давньої музейної кобзи, на якій грав Віктор Мішалов. На одному зі своїх концертів Мішалов на ній загравав дві старосвітські речі, які вимагали інструмента первісного вигляду.

Кен Блум і далі працює над бандурами, продовжує концертувати не тільки як соліст, але й в дуеті з Юліаном Китастиком, працює в музичній школі Нью-Йорка, навчаючи студентів гри на гітарі та на інших інструментах [1].

Сьогодні конструювання інструментів зайнявся і бандурист Канадської капели бандуристів Андрій Бірко [10]. Він виготовляє діатонічні та хроматичні інструменти харківського і київського типів, дитячі бандури різних розмірів. Декілька бандур він виготовив для молодого канадського виконавця Ю.Петлюри. До технології виготовлення бандур А.Бірко залучає напрацювання провідних майстрів гітари та віолончелі, зокрема стосовно монтування деки, різьби грифа, прокрутки кілків тощо. В основу його пошуків покладені вибір найраціональнішої форми інструментів, матеріалу для деки, обробки обідка (використання продукту «Comrwood»), лаків та фарб для деревини. Він є і новатором у галузі комп'ютеризації акустичної діагностики. Як авторську майстрову мітку А.Бірко використовує специфічну «свитку» грифа та загальний вигляд інструмента: «я змінив традиційний дизайн, але радий, що ця конструкція виглядає абсолютно унікальною і сучасною, хоча й не настільки надмірно зміненою, щоб це стало смішним» [10]. Одними з актуальних питань для А.Бірка залишаються механізми перестроювання тональностей, як тотального, так і індивідуального типів. Використовуючи механізми українських виробників (зокрема, «Львів'янки»), майстер досі у пошуках універсальної системи перемикачів для інструментів як київського, так і харківського типів.

Таким чином, збереження і розвиток традицій бандурного інструментарію за кордоном в останні десятиліття активізувався завдяки діяльності майстрів В.Вецала, К.Блума, А.Бірка за сприяння відомих виконавців В.Мішалова, Ю.Китастого, Ю.Петлюри та ін. Поширення

інструментарію стало не лише засобом популяризації бандури, але й освоєння її провідних надбань, запропонованих ще на початку ХХ ст. Г.Хоткевичем. Останні роки засвідчують інтерес майстрів і виконавців до широких можливостей харківської бандури. Більшість виробників бандур за кордоном беруть за основу інструментарій харківського та київського типу, старовинні діатонічні інструменти. Пріоритетні напрями пошуків майстрів зосереджені у виборі матеріалів (натуральних та штучних) для деки бандури; пошуку оптимального співвідношення кількості струн та їх хроматизації; удосконаленні механізму перемикання тональностей (на основі індивідуальної системи). Виробництво якісних за тембром і механікою інструментів сприяє розвитку бандурного виконавства за кордоном – забезпечуючи функціонування кобзарських шкіл гри і таборів, створення нових виконавських колективів, підвищення майстерності солістів-бандуристів. Удосконалені майстрами зарубіжжя бандури суттєво впливають і розвиток інструментарію в Україні, стимулюючи майстрів до нових технологічних рішень (В.Герасименко, Р.Гриньків та ін.). Нові інструменти використовуються як в академічному сольному та ансамблевому виконавстві, так і задля збереження репертуару традиційної народно-виконавської культури в Україні та за кордоном.

#### Джерельні приписи

1. Горняткевич А. Бандуристи / А.Горняткевич // Енциклопедія української діаспори. США. – Т. 1. – Кн. 1 (А-К). – НТШ в Америці: Нью-Йорк-Чикаго, 2009. – С. 39-40.
2. Гриньків Р. Шляхи удосконалення конструкції бандури / Р.Гриньків. – Режим доступу: <http://www.svitbandur.com>.
3. Дутчак В. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори / В.Дутчак // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Число 4 (8). – К.: ІМФЕ, 2004. – С. 64-72.
4. Дутчак В. Конструкция бандуры в XX веке: векторы поисков мастеров Украины и украинской диаспоры / В.Дутчак // Музыкальные инструменты в истории культуры / Сб. тез. и рефератов Международной науч. конф., посвященной 100-летию К.А. Верткова. – Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств, 2006. – С. 41-47.
5. Дутчак В. Традиції харківського способу гри в практиці бандуристів українського зарубіжжя / В.Дутчак // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія. – В. 14. – Ч. I. – Ялта: РВВ КГУ, 2007. – С. 74-86.
6. Дутчак В. Музична і науково-методична спадщина Г.Хоткевича в українському зарубіжжі / В.Дутчак // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Вип. XII-XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 164-169.
7. Китасти́й Ю. Кен Блум / Ю.Китасти́й // Бандура. – 1987. – № 19-20. – С. 16-17.
8. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва / О.Кушнір // Наук. збірник ЛНМА ім. М.Лисенка: Музикознавчі студії. – Дрогобич, 2009. – В. 21. – С. 39-48.
9. Мішалов В. Гнат Хоткевич і конструкція бандури / В.Мішалов // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Вип. XII-XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 169-176.
10. Andy Birko // Режим доступу: <http://banduramaker.blogspot.com>.
11. V.M. William Vetzal // Бандура. – 1987. – № 19-20. – С. 20-21.
12. Vetzal. Bandura // DVD, 2009. – NTSC/ 30 min. Canada.

#### Резюме

Розглянуто специфіку розвитку інструментарію бандуристів українського зарубіжжя в останні десятиліття, зокрема напрацювання майстрів В.Вецала, К.Блума, А.Бірка. Виявлено особливості збереження регіональних кобзарських традицій у конструюванні інструментарію.

**Ключові слова:** кобзарський музичний інструментарій, регіональні традиції кобзарства, майстри бандур, бандурне мистецтво українського зарубіжжя, діаспора.

### Summary

**Maintenance and development of regional traditions of kobza-player tool are in Ukrainian foreignness (end of XX – поч. XXI of century)**

The last ten years Ukrainian bandura players in foreign countries tools development specificity has been considered in presented article, especially, the art achievements of masters as W.Vetzal, K.Bloom, A.Birko. The tools constructions regional kobsar traditions preservations features have been discovered.

**Key words:** kobsar musical instruments, kobsar regional traditions, bandura design masters, Ukrainian bandura art in foreign countries, diaspora.

### Аннотация

Рассмотрено специфику развития инструментария бандуристов украинского зарубежья последних десятилетий, в частности работы В.Вецала, К.Блума, А.Бирка. Выявлено особенности региональных кобзарских традиций в конструировании инструментов.

**Ключевые слова:** кобзарский музыкальный инструмент, региональные традиции, мастера бандур, диаспора.

УДК 788.6(477)

*М.М. Тиновський*

## **КЛАРНЕТОВЕ ВИКОНАВСТВО У РІЗНИХ АНСАМБЛЯХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ ТА ЙОГО ПРОЕКЦІЯ НА САМОДІЯЛЬНУ, ЕСТРАДНУ ТА АКАДЕМІЧНУ ТРАДИЦІЮ**

В академічній музичній культурі чимало інструментів мають порівняно недавнє фольклорне походження, що зумовлює їх статус як народних. «Сучасна інструментальна музична практика професіонального вжитку використовує інструменти, що так чи інакше вийшли з фольклорного побуту, удосконалившись у своїх акустичних, технічних та художніх можливостях... З'явився цілий напрямок дещо компромісного характеру в академічному музичному мистецтві під назвою «народні інструменти», – зазначає представниця одеської школи бандурного виконавства Н.Морозевич – в консерваторських та філармонічних аудиторіях у 1950-1980-х роках продовжували називатися «народними» баян, бандура, домра, балалайка, які насправді вже мали академічну основу за інструментально-технологічними, методико-педагогічними, артистично-виконавськими та мовно-композиторськими показниками творчості» [6; 70-71]. Однак, у процесі дослідження музичної творчості та виконавських процесів на маргінесі залишаються ознаки традицій фольклорного побутування інструментарію, який віддавна утвердився в статусі академічного. До таких, поряд із скрипкою, належить кларнет. Він фігурує в якості сольного інструменту та різних формах колективного музикування на народних інструментах автентичного, самодіяльного-аматорського напрямків академічного (в трійстих музиках, ансамблях, капелах, тарафах та оркестрах народних інструментів).

*Метою даної статті є аналіз фонічних ознак його народних різновидів і соціальних функцій музикування на цьому інструменті та їх проектування на самодіяльну, естрадну та академічну музику.*

Перші українські органологічні дослідження інструментів фольклорного побутування почали з'являтися тільки з кінця XIX століття (маємо на увазі музикознавчі розвідки М.Лисенка: «Народні музичні інструменти на Україні», «Про торбан і музику пісень Відорта»). Пізніше вийшла друком ґрунтовна праця Г.Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11], а серед найсучасніших комплексних досліджень слід виділити численні праці М.Хая [10] та Л.Черкаського [9]. Проблематику становлення і розвитку фольклорної ансамблевої гри висвітлювали А.Гуменюк, П.Іванов, С.Марцинковський. Чимало розвідок про окремі інструменти чи їх групи здійснено Л.Гінзбургом, Л.Раабеном, Б.Струве, І.Ямпольським; кобза, бандура, цимбали, колісна ліра фігурують у дослідженнях А.Горняткевича, О.Незовибатька, М.Хая, Л.Черкаського та І.Шрамка. Інструментарій західноукраїнського регіону досліджували І.Мацієвський та його учні. Дисертаційне дослідження та монографічну працю цимбалам присвятив Т.Баран.

Нечисленними працями, присвячених проблематиці кларнетового мистецтва є дисертаційні дослідження «Інструктивно-художній матеріал у системі формування майстерності кларнетиста» З.Буркацького (О., 2004), «Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета» Р.Вовка (К., 2004), «Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття» В.Громченка (К., 2008). У широкому контексті, чи як дотичну проблему, українську кларнетову творчість заторкують праці «Духова музика України у XVIII-XIX століттях» Ю.Рудчука (К., 2001), «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)» В.Богданова (К., 2008), «Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі» К.Чечені (К., 2008); проблематику, пов'язану з класичними духовими квінтетами, розглядає у своїй розвідці М.Денисенко, «Українські ансамблі духових



інструментів поч. ХХ століття» – П.Круль [5], кларнетові композиції у переліку творів для духових інструментів у доробку Л.Колодуба аналізує В.Слупський [8], виконавські аспекти діяльності кларнетиста-виконавця досліджує О.Мельник.

Кларнет у музичній культурі України функціонує як інструмент фольклорного музикування. Так, народним кларнетом дослідник фольклорного інструментарію Л.Черкаський іменує поширений в Поліссі різновид лабіальних аерофонів: скигля, вільшанка (за матеріалом, з якого його переважно виготовляють, близький за тембром до російської жалейки), наділені сумовитим тужливим тембром. Подібний інструмент у строї Es з цього регіону з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва має октавний діапазон (es<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>) з хроматичним звукорядом, який досягається частковим перекриттям пальцевих отворів. Його довжина – 31 см із діаметром трубки 12 мм, із одинадцятьма отворами (у тому числі два настроєчних) [9; 225-225.] Натомість М.Хай народний кларнет відносить до шалмеїв, у числі яких називає гуцульські інструменти дідик, джоломіюку, дуду, ріг-«абік» та інструменти волинського та поліського регіону – поліську пастушу «трубу», бекавку [10; 127], зумовлюючи його виняткове практичне значення у пастушій сигнальній та обрядово-ритуальній традиції [10; 259]. Близьким до його позиції у своїй класифікації і Г.Хоткевич, який виділяє в окрему групу шоломію, шаламаю, шоломіюку, цівницю (і, цитуючи легенду про Мазепу, підкреслює виразність, емоційність і тужливість тембрального забарвлення), та кларнет, окремо вказуючи: «Згодом кларнет увійшов у нас до селянської музики, особливо ближче до заходу» [11; 361, 363].

Очевидно входження кларнету в фольклорну музичну практику йшло двома шляхами – через автентичну інструментальну культуру (в сенсі функцій інструменту у виконавстві, ролі у інструментальних ансамблях) та професійну (з застосуванням вдосконалених музичних інструментів у фольклорній практиці як певної напливової форми).

Зі зміною суспільного устрою, характеру і форм трудової діяльності неминуче змінюються й соціальні функції відповідних їм різновидів інструментального музикування. «Із відмиранням багатьох виробничо-трудова, родинно-побутова, календарно-обрядова, військових, співацько-моралізаторських та інших специфічних жанрів НІМ<sup>1</sup>, поступово відмирають і адекватні їм функції народної музики. Вживання їх в умовах функційно невластивого їм середовища (на сцені, під час фестивалів, звуко- і відеозаписів тощо) негативно відбивається на характері виконуваної музики й призводить до звуження рамок їх функціонування, заміни природних функцій суто розважальними, пізнавальними, утилітарно-зображальними (ігровими) й танцювальними», зазначає М.Хай [10; 259].

У сучасності в автентичній традиції кларнет фігурує у складі народних оркестрових груп – тарафів, поширених на Буковині (а також у сусідніх країнах – Молдавії та Румунії) та у складі трансформованих різновидів троїстих музик. Так, 1971 р. у Львові на обласному огляді інструментальних ансамблів «Троїстої музики», у якому брали участь колективи – переможці районних конкурсів були представлені ансамбль із с. Гіче Жовківського (Нестерівського) району у складі: скрипка, цимбали, баян, кларнет, барабан, з Яворівського району – БК с. Прилбичі (2 скрипки, кларнет, сопілка, барабан), із Жидачівського – клубу с. Чертиж (2 скрипки, кларнет, флейта, баян, цимбали, бубон), із Перемишлянського району – клубу с. Лагодів (кларнет, 2 скрипки, цимбали, бубон), із Сокальського району – БК с. Скоморохи (бубон, 2 скрипки, 2 кларнети, цимбали), БК м. Сокаль (2 скрипки, кларнет, баян, контрабас, тамбурін), із Буського району – БК с. Красне (2 скрипки, цимбали, кларнет, бубон), зі Стрийського району – клубу с. Семигинів (3 скрипки, баян, кларнет, труба, бубон), БК с. Дашава (цимбали, 2 скрипки, кларнет, бубон). Представництво інструменту у багатьох регіонах свідчить про стійку фольклорну традицію його побутування у цій ансамблевій формі. Репертуар названих колективів був представлений весільними, танцювальними мелодіями, і розгорнутими імпровізаційним композиціями (як, наприклад «В'язанка українських народних пісень», «Віночок українських народних пісень», «Либохорівські вечорниці», «Бойківські коломийки» та ін.) [7; 8-24]. Функції кларнету у виконавських

складах переважно мелодичні, солуючі.

Слід відзначити стійке побутування кларнету і складах філармонійних самодіяльних колективів фольклорної орієнтації. Так, аналізуючи діяльність Гуцульського, Буковинського, Прикарпатського ансамблів пісні і танцю у період після возз'єднання (до 1960-х років) А.Гуменюк відзначає наявність в оркестрових групах названих колективів скрипок, цимбалів, сопілок, флейт, кларнета, баяна, контрабаса і ударних інструментів, і відсутність у них бандур: «Власне це відрізняє народні оркестри західних областей від решти оркестрів України... Як дуже позитивний факт слід відзначити, що в Закарпатському заслуженому народному хорі, Буковинському, Гуцульському і Прикарпатському ансамблях пісні і танцю в оркестровках ураховується специфічне звучання кожного інструмента, його технічні та художньо-специфічні можливості, і що основне, в деяких п'єсах надається соло кожному з них» [2; 177].

У наш час, львівський філармонійний колектив «Високий замок» під орудою А.Яцківа позиціонується як ансамбль солістів (склад: скрипка, кларнет, флейта Пана, труба, сакс-горн, труба, банджо, цимбали, баян-акордеон, віолончель, контрабас, перкусія). Поряд із фольклорно-орієнтованими ансамблевими композиціями, він виконує ретромузику, твори академічного мистецтва, співпрацюючи з камерними та оперними солістами, народними та професійними академічними колективами (тріо бандуристок «Мальви», вокальним октетом «Орфей», хором хлопчиків та юнаків «Дударик», окрестрами «Віртуози Львова», «Академія» та ін.).

Мету популяризації української музики та народних інструментів переслідує у власній концертній діяльності ансамбль «Збиранка», маючи у складі скрипку, цимбали, баян, кларнет, гітару та контрабас. Репертуар колективу охоплює поряд академічним репертуаром фольклорні обробки та переклади («Весільний жок і сирба», «Цигеняске» в аранжуваннях І.Ломаги та В.Мрозека, «Буковинські козачки» В.Гекера, «Гуцулки» В.Попічука, «Буковинські наспіви» В.Попадюка, «Калюшунь-Карусель», Т.Йордані та ін.) [3; 47, 49].

Тільки традиційні акустичні інструменти (скрипка, кларнет, акордеон, контрабас) входять до складу «Харків клезмер бенд» – ансамблю, створеного в 1999 році на базі Єврейського Культурного Центру «Бейт Дан», орієнтований на відродження клезмерських жанрів у манері «old-stile», включаючи в програми опрацювання молдавського, бесарабського, болгарського фольклорного матеріалу.

Кларнет входить до складу ансамблю народної музики «Барви Карпат» (Трускавець), ансамблю «Арома»<sup>2</sup> (Миколаїв), «Українські барви»<sup>3</sup> (Київ, керівник і солістка колективу Оксана Стебельська, учасники: Роман Кука, Михайло Кашук, В'ячеслав Філонов), Квартету С.Давидова<sup>4</sup> (м. Харків, керівник – Сергій Давидов – фортепіано, Сергій Нізкодуб – кларнет, Денис Дудко – контрабас, Олександр Бабій-ударні).

Безумнівно, що погляд на кларнет, як інструмент фольклорної традиції, інспірував появу репертуару для кларнету соло та його ансамблів у доробку українських мистців різних поколінь.

Дослідник духового репертуару українських митців Ю.Корчинський, вказуючи на новітню художню символіку духових тембрів та модерність незвичних тембро-виконавських рішень численних представників музичного мистецтва початку ХХ ст. зазначає: «...у пошуках нових ефектів, яких так спрагли були тодішні митці – посипались композиції, в яких духові інструменти були або важливими співрозмовниками художнього діалогу в камерних опусах, або ж узагалі виступали головними героями» [4; 120].

Однак у галузі камерного ансамблю й надалі переважаючими залишаються твори для струнних та фортепіанних ансамблів, рідше – за участю дерев'яних духових інструментів (насамперед флейти та кларнета). Серед нечисленних композицій для духових інструментів із кларнетом у складі, які належать до цього періоду можна назвати «Метелицю» для фортепіано, скрипки і кларнета В.Барвінського [1; 155] та «Українська рапсодія» для кларнету В.Безкоровайного [5; 231].

Звертання до цього інструменту О.Зноско-Боровським у контексті близькозійської тематики у 1920-ті роки («Східний танець» для кларнету і фортепіано) було зумовлене результатами етнографічної експедиції, за матеріалами якої В.А. Успенським було написано фундаментальну роботу «Туркменська музика»<sup>5</sup>.

Згодом, до мішаного ансамблевого складу з народними інструментами звертався О.Чишко: прикладом цього є обробки трьох українських народних пісень для скрипки, віолончелі, кларнета, домри та ударних (1934 р.) [4; 265-286].

Протягом останніх десятиліть репертуар для кларнету та кларнетових складів являє винятково широку палітру мистецького пошуку та оригінальності індивідуальних рішень. Прикладами можуть послужити: «Весняні розголоски» для фортепіано, кларнета та скрипки у 3-х частинах (1999 р.) Ю.Іщенко, «Складаниця» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних В.Шумейка, «Українська лірична сюїта» для скрипки, кларнета та фортепіано (у 4-х частинах) (2003 р., рукопис – редакція одноіменного твору 1983 року, існує також варіант для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни, що був реалізований у 2006 р., а також для квартету саксофонів), «Вальс» та «Скерцо» для кларнета, віолончелі та фортепіано (2006 р.) Ж.Колодуб.

Неординарними є включення кларнету у камерні склади, де представлені як академічні, так і народні інструменти. Такі ансамблеві комплекси нерідко поєднуються з вокалом, набуваючи жанрових ознак камерної кантати. До взірців названої групи можна віднести: кантату «Вихід» К.Цепколенко на поезії П.Тичини (українською мовою), А.Блока (російською), Т.Фонтане (німецькою), Г.Аполлінера (французькою), Е.Е. Каммінгса (англійською) для жіночого голосу, кларнета, баяна та фортепіано, Концертштюк № 1 «За білою межею» для октету (дві віолончелі, дві скрипки, кларнет, флейта, фортепіано, акордеон) та Концертштюк № 2 «...І побачив світло» для октету (в складі дві скрипки, дві віолончелі, кларнет, фортепіано, флейта, акордеон) Л.Самодаєвої, «Гохуа» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (чи флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, ерху, гужен і ударних, 2009 р.) О.Пайбердіна, «П'ятнадцять обробок українських народних пісень» для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки і фагота В.Семковича, «Цвітіння» для сопрано, кларнета та баяна В. Польової, «Фрагменти» для кларнета-бас-кларнета, фортепіано та дрімби Б.Фроляк. Концепційно близькими до них є твори В.Рунчака «Голосіння» для сопрано, кларнета і фортепіано на українські фольклорні тексти та «Троїсті музики» Л.Колодуба для оркестру кларнетів та ударних.

Особливе місце у цьому процесі належить професійному композитору і кларнетисту (Харківська школа-десятирічка, клас Г.К. Рикова) Левкові Колодубу. Митець – народний артист України, дійсний член Академії мистецтв України, лауреат міжнародних композиторських премій.

«Левко Миколайович на особистому досвіді відчув усю проблематику технології гри на духовому інструменті, пізнав таємниці, які притаманні виконавству на духових інструментах, з середини зрозумів особливості ансамблевої та оркестрової гри», – зазначає дослідник творчості композитора В.Слупський [8; 108]. Власне це зумовило його послідовне звертання до найрізноманітніших складів дерев'яних духових, серед яких чималу частку складають кларнетові композиції: «Ескіз у молдавському стилі», «Сказання», «Танець» для кларнета та фортепіано а також «Троїсті музики» для оркестру кларнетів та ударних.

Кларнет, будучи наділений тембральною специфікою і маючи власну нішу в інструментальному виконавстві в українській музичній культурі, фігурує у сферах автентичної (української, молдавської, єврейської, циганської та інших етнічних культур), естрадної джазової, академічної музики та їх синтетичних форм. Інструменталісти-виконавці з успіхом беруть участь у колективах найрізноманітнішого спрямування, концертуючи на національному та міжнародному рівнях, тим самим підтверджуючи результативність вітчизняної кларнетової школи та популяризуючи надбання музичного мистецтва. Оскільки у кожній з них присутні композиції з фольклорними установками, партія кларнету

тракується з урахуванням його сольо-мелодичної специфіки, функцій у ансамблевих складах, типового репертуару та способів розвитку мелодичного матеріалу. Ці компоненти слід враховувати при аналізі низки прикладів експериментальних сучасних композицій фахових митців України.

### Примітки

<sup>1</sup> Народної інструментальної музики.

<sup>2</sup> Циганський естрадно-фольклорний виконавський колектив, у програмах якого представлені Україна, Молдова, Болгарія, Вірменія, Туреччина, Словенія, Росія, Молдова, Норвегія, Німеччина та інші країни.

<sup>3</sup> Квартет із двох скрипок, кларнета й баяна, орієнтований у аранжуваннях на струнний квартет, троїсті музики чи джаз-бенд.

<sup>4</sup> Квартет високопрофесійних солістів-виконавців, викладачів Харківського Інституту мистецтв, який виконує сучасну музику, що синтезує стилістику джазової, класичної, фольклорної та камерної.

<sup>5</sup> Використовуючи записи Успенського, композитори С.М. Василенко, А.Ф. Зноско-Боровський, М.П. Іванов-Радкевич, М.М. Іпполітов-Іванов, Г.І. Літинський, Г.Г. Лобачов, А.У. Мосолов, М.А. Осокін, Б.С. Шехтер і інші створили симфонічні, хорові і камерні твори на туркменські теми.

### Джерельні приписи

1. Барвінський В.О. Коментований список творів / Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Ред.-упор. В.Грабовський / В.О. Барвінський. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136-175.

2. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво України / А.І. Гуменюк. – К.: АН УРСР, 1963. – 236 с.

3. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: Довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.

4. Корчинський Ю. Сольні духові твори українських композиторів в контексті постмодерного стилю (на прикладі творів Є. Станковича та В. Камінського) / Юрій Корчинський // Музикознавчі студії. – Наук. збірник Львівської нац. муз. академії ім. М.В. Лисенка. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – Вип. 18. – С. 120-124.

5. Круль П.Ф. Українські ансамблі духових інструментів поч. ХХ століття / Петро Круль // Виконавське музикознавство. – Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Зб. статей. – К., 2005. – Кн. 11. – Вип. 47. – С. 230-236.

6. Морозевич Н. Народно-професійний синтез у сучасному бандурному мистецтві (на прикладі Першої сонати М. Дремлюги) // Наук. вісник НМАУ. – Вип. 14. Музичне виконавство. Кн. 6. – К.: НМАУ, 2000. – С. 70-83.

7. Програма обласного огляду інструментальних ансамблів «Троїстої музики» переможців районних конкурсів. – Львів. – 1971. – 16-23 травня. – 16 с.

8. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / В. Слупський // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. – Вип. 83. – С. 108-113.

9. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти / Л.М. Черкаський. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 264 с.

10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ-Дрогобич: КОЛО, 2007. – 544 с.

11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Харків: ФНКІ ім. Г. Хоткевича, 2002. – 288 с.

### Резюме

Розглянуто особливості фонічних ознак кларнету в українській фольклорній традиції народних різновидів ансамблів і соціальні функції за його участю та їх проекція на інші форми сучасного побутування.

**Ключові слова:** кларнет, народне інструментальне виконавство, ансамблі фольклорного, естрадного, самодіяльного, академічного спрямувань, композиторська творчість.

### Summary

**The question in different klarnetovoho performing folk instruments and Ukraine projection amateur, pop and academic roots**

The article discusses the features fonichnyh signs clarinet in the Ukrainian folk tradition of folk varieties of groups and social functions with his participation and their projection to other forms of modern existence.

**Key words:** clarinet, folk instrumental performance, ensemble folk, pop, amateur, academic aspirations, composer creativity.

### Аннотация

Рассмотрены особенности фонических признаков кларнета в украинской фольклорной традиции народных разновидностей ансамблей и социальные функции при его участии и их проекция на другие формы современного бытования.

**Ключевые слова:** кларнет, народное инструментальное исполнительство, ансамбли фольклорной, эстрадного, самодеятельного, академического направлений, композиторское творчество.

УДК 785.16

*Л.М. Пасічняк*

## НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ У СВІТЛІ НАУКОВИХ СТУДІЙ

Упродовж всієї історії, від початку становлення і до сьогодні, ансамблеве виконавство на народних інструментах в Україні зазнало чималих трансформацій. Учасники сучасних автентичних, аматорських, професійно-академічних ансамблів народних інструментів репрезентують традиції української народно-інструментальної музичної культури як на території держави, так і в світі, водночас, формують нові тенденції розвитку – камерно-академічне виконавство у даній галузі [31].

У сучасному музикознавстві проблематика академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України в останні десятиліття ХХ – початку ХХІ ст. постає серед актуальних. Розгляд її відбувається у двох площинах, зокрема в історичній (М.Давидов [11-13], М.Імханицький [18]) та виконавсько-теоретичній (В.Грищенко [7], В.Дутчак [14], С.Калмиков [19], Л.Повзун [33], Л.Мандзюк [26], В.Сидоренко [38], Н.Костенко [21]). Проте вивчення поставленої наукової проблеми виявило необхідність у систематизації досліджень для створення цілісної картини формування та розвитку народно-інструментальних ансамблів від перших згадок про них до сучасності. Це і буде метою нашого дослідження.

Культурні традиції Київської Русі IX – середини XIV століть створили сприятливі умови для розвитку народно-інструментального ансамблевого мистецтва, зокрема нового виду виконавства – мистецтва скоморохів. Численні писемні джерела, образотворчі зразки, усна народна творчість підтверджують популярність інструментального музикування скоморохів. Дослідники, зокрема А.Банін [1], О.Белкін [2], О.Фамінцин [40], В.Розанов [36] зазначають, що слово «скоморох» прийшло на Київську Русь в XI столітті, що підтверджує «Повість минулих літ» [32].

Яскравим прикладом традицій ансамблевої гри скоморохів є знаменита фреска Софіївського собору (XI ст.). Прибічниками слов'янського походження ансамблю є дослідники А.Гуменюк [9], Л.Ройзман [37], С.Висоцький, І.Тоцька [6]. Дослідник М.Фіндейзен стверджує про «візантійське» походження як фресок, так «змісту наведених на них сцен» [41; 54]. Цю гіпотезу підтримує К.Вертков [4]. Напротивагу своїм попередникам, мистецтвознавець В.Откидач наголошує, що на фресках зображено ансамблеве музикування слов'ян [29].

Нові погляди про роль скоморохів у розвитку народного інструменталізму проведені доктором мистецтвознавства М.Імханицьким. Зокрема, у монографії «История исполнительства на русских народных инструментах» [18] автор зазначає про двояке ставлення духовенства до скоморохів та народних музичних інструментів (гуслі, домри, бубни, гудки (смики)).

Підтвердженням побутування та популярності народно-інструментальної ансамблевої музики у Галицько-Волинській державі стають сторінки Галицько-Волинського літопису, де є згадки про князівські бенкети, урочисті трапези, князівсько-дружинні учти та запрошення на ці веселощі професійних артистів.

Починаючи з другої половини XVI – початку XVII ст., коли у музичному побуті українців отримали велику популярність струнні інструменти – скрипка і цимбали, розпочинає своє становлення та активний розвиток впродовж наступних століть найпопулярніший в Україні ансамбль – «троїсті музики». Одним із перших звернув належну увагу на «троїсту музику» М.Лисенко [23].

У дослідженнях багатьох науковців, зокрема К.Квітки [20], Г.Хоткевича [43], А.Гуменюка [10], А.Іваницького [15], І.Шумської [17], П.Іванова [16], М.Грінченка [8],

М.Хая [42], Б.Яремка [44], Б.Водяного [5], Ю.Лошкова [24] питання ансамблю «троїстих музик» передбачає перш за все визначення сутності цього унікального явища народно-інструментального виконавства України. Доктор мистецтвознавства І.Мацієвський подає сучасне обґрунтування походження терміну «троїста музика»: «Термін «троїста музика» (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі у ставленні до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики» [27; 95-96].

Професіоналізація народно-інструментального ансамблевого виконавства, що стала кульмінаційною у ХХ столітті, вплинула на зміну побутування та функціонування ансамблю «троїстих музик». Вихід на концертну сцену, виконання оригінальних композицій, зміна складу ансамблю, удосконалення інструментів – ось далеко не весь перелік трансформації ансамблю.

У дослідженні ансамблевого виконавства слід підкреслити важливість праці К.Квітки «Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма досліду їх діяльності й побуту» (1924 р.) [20], де дослідник висвітлює проблематику методології вивчення народно-інструментального музичного виконавства, характеризує виконавські склади окремих фольклорних ансамблів, описує конкретні оригінальні народно-виконавські прийоми.

Важливими для дослідження народно-інструментального ансамблевого музикування в Україні є приклади ансамблів – як однорідних інструментів (сопілок, трембіт і т.д.), так і неоднорідних (духові та ударні або ж струнні, духові та ударні; струнні та духові і т.ін.), наведених у роботі «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.) Г.Хоткевича [43].

Висвітленню питань ансамблевого виконавства першої половини ХХ ст. в Україні присвячена праця А.Гуменюка «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри» (1959 р.) [10]. У наступній його монографії «Українські народні музичні інструменти» (1967 р.) [9] дослідження народних інструментальних ансамблів виділено окремим розділом «Інструментальні ансамблі, оркестри та капели бандуристів», що розподілений на підрозділи. Підрозділ «Народні інструментальні ансамблі» присвячений питанням генези, еволюції, сфер побутування, інструментального складу, репертуару ансамблів від найдавніших часів до початку ХХ ст. У підрозділах про оркестри українських народних інструментів охарактеризовано ансамблі, організовані у представлених колективах: «троїста музика», сопілка і бандура, ансамблі сопілкарів, бандуристів; проводиться аналіз формування репертуару, діяльності майстрів оркестрових бандур, цимбал, сопілок. Окремим підрозділом виділено однорідні ансамблі (бандуристів, цимбалістів, сопілкарів, баяністів). Автор їх класифікує як традиційні, професійні та самодіяльні.

У роботі російського дослідника К.Верткова «Російські народні музичні інструменти» (1975 р.) [4] окремими розділами виокремлені питання «Інструменти й ансамблі в народному побуті і виконавській практиці Стародавньої Русі і Росії в XI-XIX століттях» та «Інструменти, ансамблі і оркестри в кінці XIX – першої пол. ХХ століть». Зокрема, проводиться аналіз традицій побутування ансамблевих інструментів (сопель, гуслі, бубон, гудок, труба, домра, гітара, балалайка, гармоніка).

У 80-х роках ХХ ст. спостерігаємо процес активізації випуску науково-методичної літератури з питань ансамблевого народно-інструментального виконавства. Зокрема, Д.Пшеничний у роботі «Аранжування для народних інструментів» (1984 р.) [34] подає загальну характеристику ансамблевої гри та основний поділ ансамблів народних інструментів на однорідні (дуети, тріо, квартети...октети) і мішані; описує функціонування партій в ансамблі; наводить окремі приклади ансамблевих творів, тезисно представляє методичні вимоги щодо перекладення для однорідних ансамблів.

Слід також виділити роботу М.Різоля «Нариси про роботу в ансамблі баяністів» (1986 р.) [35], де вміщено матеріали про історію створення відомого українського квартету баяністів під керівництвом М.Різоля, концертну діяльність цього колективу, виконуваний репертуар. Автором пропонуються методичні рекомендації щодо створення подібних

ансамблів, організації роботи колективу в процесі діяльності, аналізуються авторські твори.

Науковий рівень досліджень у галузі народно-інструментального ансамблевого виконавства України представлений дисертаціями останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. Першим науково-теоретичним дослідженням з питань народно-ансамблевої культури України є дисертація М.Лисенка «Шляхи формування і розвитку інструментальних ансамблів і оркестрів народних інструментів на Україні» (1977 р.) [25]. Головні напрями наукової розвідки – обґрунтування критеріїв та раціональних підходів у формуванні типового складу оркестру українських народних інструментів. Автором здійснена характеристика ансамблевого музикування від часів Київської Русі до початку 70-х рр. ХХ ст.

Дисертаційне дослідження доктора мистецтвознавства І.Мацієвського «Народна інструментальна музика як феномен традиційної культури. Загальнотеоретичні проблеми» (1990 р.) [28] стало першою спробою науково-теоретичного узагальнення та вивчення проблем традиційної народно-інструментальної музики Росії, України, Білорусії, сусідніх європейських країн, народів колишнього СРСР. Цінним для дослідження поставлених проблем є запропонований автором системно-етнофонічний метод дослідження народно-інструментальної музики.

Питання історико-еволюційного розвитку традиційних ансамблевих типів із урахуванням регіональних особливостей та впливів сучасності розглянуті у дисертаційних дослідженнях М.Хая «Народне музичне виконавство Бойківщини» (1990 р.) [42] та Б.Водяного «Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування» (1994 р.) [5].

У дисертації Б.Яремка «Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)» (1995 р.) [44] висвітлені питання традиційного сопілкового виконавства бойків та гуцулів, розглядаються особливості технології виготовлення сопілок, характеризуються індивідуальні та локальні музичні виконавські стилі у сольній та ансамблевій формах, подано історіографію досліджень карпатської сопілкової культури.

Питання академічного виконавства на бандурі порушені у дисертації В.Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990-х років. Творчість і виконавство» (1996 р.) [14]. Зокрема, автором проводиться аналіз виконавських стилів, репертуару, виступів солістів та ансамблів на різноманітних конкурсах; створено методіку аранжування творів для бандури соло й ансамблю; досліджується процес удосконалення інструмента.

В.Откидач у дисертаційному дослідженні «Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури)» (1997 р.) [29] розглядає закономірності формування українського оркестрового виконавства. Цінною для дослідження ця робота є в плані висвітлення питання витоків традицій спільного виконавства, його еволюції.

У дисертаційному дослідженні Ю.Лошкова «Творчість В.А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття)» (2000 р.) [24] висвітлюються питання становлення оркестрового домрово-балалаєчного виконавства та значення творчої діяльності В.Комаренка як фундатора Харківської академічної школи гри на народних інструментах.

Дисертація П.Круля «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» (2001 р.) [22] є важливою у дослідженні народно-інструментального ансамблевого виконавства до ХХ ст., зокрема у вивченні діяльності музичних цехів, що становить інформаційне джерело для з'ясування традицій інструментального музикування періоду ХV-ХVІІІ ст.

Дисертаційне дослідження О.Богданової «Лірницька традиція в контексті української духовної культури» (К., 2002) [3] є комплексним науковим узагальненням художньо-



естетичного явища української духовної культури – лірництва як історичного процесу. Слід виділити авторське обґрунтування багатоскладової системи «мандрівних елементів» (скоморохів XI-XVI ст.).

Методичні проблеми ансамблевого виконавства гітаристів ґрунтовно досліджені у дисертації В.Грищенко «Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів» (2003 р.) [7]. Цінним для дослідження є здійснений автором історичний аналіз розвитку ансамблевих форм гітарного музикування різних типів в Україні у XVII-XX ст.; проводиться теоретико-педагогічний аналіз партитур для ансамблів гітаристів.

У дослідженні Л.Повзун «Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера» (2005 р.) [33] висвітлені питання концертмейстерської творчості як узагальнення роботи піаніста та виконавців на струнно-щипкових народних інструментах (домра, балалайка, бандура, гітара).

Феномен баянного ансамблю і оркестру в контексті історичних закономірностей формування та виявлення його тембрально-стильової якості представлені у дисертації С.Калмикова «Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції» (2005 р.) [19].

Відсутність цілісної концепції академічного народно-інструментального ансамблю визначила необхідність проведення спеціальних історико-виконавських і теоретичних студій для з'ясування специфіки академічного ансамблю народних інструментів, провідних засад його жанрової структури, естетики функціонування, подальших перспектив розвитку, представлені у дисертації Л.Пасічняк «Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект» (2007 р.) [30].

У дисертації Л.Мандзюк «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» (2007 р.) [26] вперше здійснено комплексний аналіз ансамблевого виконавства на бандурі в усіх його різновидах, розглянуто ансамблеве виконавство як джерело становлення і розвитку творчої особистості бандуриста у його професійній діяльності виконавця, педагога, диригента.

Дисертація Т.Сідлецької «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2007 р.) [39] є комплексним науковим дослідженням становлення і розвитку українського оркестру народних інструментів як унікального явища музичної культури України. У роботі визначено культурно-історичні передумови виникнення українських народних оркестрів, до яких належать широке побутування та популярність ансамблів «троїстих музик».

Особливості становлення львівської гітарної та харківської домрової шкіл у контексті дослідження творчої спадщини їх представників – композиторів представлені у дисертаційних дослідженнях В.Сидоренко «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» (2009 р.) [38] та Н.Костенко «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» (2009 р.) [21].

Поряд з академічним, питання традиційного виконавства на народних інструментах залишаються актуальними і до сьогодні. У дисертації В.Ярмоли «Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище-інструмент-виконавець-репертуар)» (2011 р.) [45] описано традиційну скрипкову культуру досліджуваного регіону в соціокультурному та етноорганологічному аспектах, здійснено жанрову класифікацію скрипкового репертуару та проаналізовано основні музичні форми.

Окремі питання з проблем вивчення академічного ансамблю народних інструментів розглядаються на сучасних всеукраїнських та міжнародних конференціях, присвячених питанням відродження та розвитку народно-інструментального музичного мистецтва в Україні, теле- та радіопередачах. З ініціативи доктора мистецтвознавства М.Давидова в рамках роботи кафедри народних інструментів НМАУ ім. П.Чайковського було проведено серію телепередач «Народні інструменти України» (1979-1980 рр.), серію з 20 радіопередач

(2001-2002 рр.), де поряд із висвітленням питань генези інструментарію розглянуто його активне використання як в сольному, так і в ансамблевому академічному народно-інструментальному виконавстві.

Неабияке значення для дослідження сучасного процесу функціонування народно-інструментального ансамблевого виконавства в Україні мають статті багатьох науковців: М.Давидова, М.Імханицького, І.Єргієва, Д.Кужелева, Є.Іванова, А.Черноіваненко, О.Міщенко (баян, акордеон), В.Дутчак, В.Романка, Л.Мандзюк, Н.Морозевич, О.Бобечко, Л.Воріної, О.Герасименко (бандура), М.Корчинського, Б.Корчинської (сопілка), Т.Барана (цимбали), А.Гайденка, О.Мурзи, Н.Костенко (домра, балалайка), Л.Повзун (фортепіано і народний інструмент), І.Мацієвського, С.Грици, М.Хая, Б.Яремка, Л.Пасічняк, Т.Сідлецької, В.Ярмоли (ансамблі «троїстих музик») та ін.

Найновішими дослідженнями академічного народно-інструментального ансамблевого виконавства України є монографії «Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні» (1998 р.) [13], «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» (2005 р.) [11], «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» (2010 р.)» [12] М.Давидова та «Історія виконавства на російських народних інструментах» (2002 р.) [18] М.Імханицького. Зокрема, авторами висвітлюються питання удосконалення інструментів, організації ансамблів, створення репертуару, проведення конкурсів, становлення професійної освіти, формування наукової думки у даній галузі.

Приклади численних першоджерел (писемних, образотворчих, фольклорних) підтверджують популярність ансамблевого музикування на народних інструментах в Україні до ХХ століття, представлене в основному неоднорідними колективами (ансамблі скоморохів, «троїста музика»). У працях багатьох вчених (М.Лисенка, Г.Хоткевича, К.Квітки, А.Гуменюка, К.Верткова, А.Іваницького, І.Мацієвського та ін.) ансамблеве виконавство розглядається як одна з форм функціонування народних інструментів (ідіофони, мембранофони, аерофони, хордофони) у побуті українців від найдавніших часів до сучасності.

Об'єктом дисертаційного дослідження народно-інструментальне ансамблеве виконавство України стає лише у другій половині ХХ ст. Автори дисертацій 90-х рр. ХХ – початку ХХІ ст., сучасних монографій, статей розглядають тільки окремі аспекти розвитку як фольклорного, так і академічного ансамблевого виконавства на народних інструментах у ХХ ст. Науковою працею, що узагальнила процес формування академічного ансамблю народних інструментів в Україні, починаючи від традиційних форм до сучасних камерних зразків (створення сучасної класифікації академічних народно-інструментальних ансамблів), є дисертаційне дослідження Л.Пасічняк.

Представлена панорама наукових студій у галузі народно-інструментального ансамблевого виконавства України фольклорної (як першоджерела) та академічної традицій (трансформаційні процеси розвитку й удосконалення) без сумніву підтверджує історико-культурне значення цього явища, його активне функціонування та подальші перспективи розвитку у народно-інструментальній музичній культурі України.

#### Джерельні приписи

1. Банин А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А.Банин. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – 248 с.
2. Белкин А. Русские скоморохи / А.Белкин. – М.: Наука, 1972. – 192 с.
3. Богданова О.В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
4. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / К.Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.

5. Водяний Б.О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – «Музичне мистецтво» / Б.О. Водяний. – К., 1993. – 19 с.
6. Высоцкий С. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / С.Высоцкий, И.Тоцкая // Культура и искусство Древней Руси. – Л.: Музгиз, 1967. – С. 30-62.
7. Грищенко В. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів: автореф. дис...канд. пед. наук: спец. 13.00.02 / В.Грищенко. – К., 2003. – 23 с.
8. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика / М.Грінченко // Вибране. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і музичної літ. УРСР, 1959. – С. 55-103.
9. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 244 с.
10. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри / А.Гуменюк. – К.: Тов-во пошир. політ. і наук. знань Укр. РСР, 1959. – 54 с.
11. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник / М.Давидов. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2005. – 419 с.
12. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник / М.Давидов. – Вид. 2, доп., випр. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2010. – 592 с.
13. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Зб. статей / М.Давидов. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. – 207 с.
14. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В.Дутчак. – К., 1996. – 24 с.
15. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник ВНЗ / А.Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
16. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П.Іванов. – К.: Музична Україна, 1981. – 111 с.
17. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; Редкол.: М.М. Гордійчук та ін. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX століття / Авт. кол.: Л.Б. Архімович та ін.; Редкол.: М.М. Гордійчук та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – 447 с.
18. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебн. пособие для муз. вузов и уч-щ / М.Имханицкий. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
19. Калмиков С. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проєкції: автореф. дис...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / С.Т. Калмиков. – Одеса, 2005. – 16 с.
20. Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) / К.Квитка // Избранные труды: В 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 279-326.
21. Костенко Н. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Н.Є. Костенко. – Харків, 2009. – 18 с.
22. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / П.Круль. – К., 2001. – 30 с.
23. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
24. Лошков Ю. Творчість В.А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття): автореф. дис... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / Ю.Лошков. – Харків, 2000. – 17 с.
25. Лысенко М.В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и

оркестров народних інструментів на Україні: автореф. дисс... канд. искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство»/ М.В. Лысенко. – Ленинград, 1977. – 14 с.

26. Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: аспект: автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво»/ Л.Мандзюк. – Харків, 2007. – 18 с.

27. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І.Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.

28. Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: автореф. дисс...д-ра искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / И.Мацеевский. – К., 1990. – 47 с.

29. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / В.Откидач. – Харків, 1997. – 19 с.

30. Пасічняк Л.М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Л.М. Пасічняк. – Львів, 2007. – 17 с.

31. Пасічняк Л.М. Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного камерного музичного мистецтва / Л.М. Пасічняк // Наук. зб. Львівської нац. муз. академії ім. М.Лисенка. – Вип. 24. «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика»: Збірник статей. – Серія: Виконавське мистецтво. Кн. I. – Львів: Сполом, 2010. – С. 372-380.

32. Повесть временных лет / Д.С. Лихачев (подгот. текста, пер., статьи и коммент.); В.П. Адрианова-Перетц (ред.); РАН. – 2 изд., испр. и доп. – СПб.: Наука, 1999. – 668 с.

33. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Л.Повзун. – К., 2005. – 16 с.

34. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д.Пшеничний. – К.: Музична Україна, 1984. – 116 с.

35. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н.Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.

36. Розанов В. Русские народные инструментальные ансамбли / В.Розанов. – М.: Музыка, 1972. – 154 с.

37. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры / Л.Ройзман. – М.: Музыка, 1979. – 376 с.

38. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво»/ В.Сидоренко. – Львів, 2009. – 16 с.

39. Сідлецька Т. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: автореф. дисс...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / Т.І. Сідлецька. – К., 2007. – 19 с.

40. Фаминцын А. Скоморохи на Руси / А.Фаминцын. – СПб., 1889. – 191 с.

41. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. / Н.Финдейзен. – М.-Л.: Госиздат, 1928. – Т. 1. – Вып. 1. – С. 1-103.

42. Хай М. Народное музыкальное исполнительство Бойковщины: автореф. дисс...канд. искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / М.Хай. – К., 1990. – 16 с.

43. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид-во України, 1930. – 290 с.

44. Яремко Б. Роль виконавства у формуванні музичної традиції: на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття: автореф. дисс... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Б.Яремко. – К., 1995. – 21 с.

45. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище-інструмент-виконавець-репертуар): автореф. дис...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В.С. Ярмола. – Львів, 2011. – 16 с.

#### Резюме

Визначається динаміка досліджень народно-ансамблевого виконавства України у контексті історії його генезису та функціонування. Здійснено систематизацію науково-теоретичних праць із метою комплексного вивчення еволюції народно-інструментальних ансамблів від витоків до сучасності.

**Ключові слова:** музикування скоморохів, ансамбль «троїстих музик», дисертаційне дослідження, народно-інструментальне ансамблеве виконавство.

#### Summary

**The Folk-instrumental ensemble performance of Ukraine is in the light of scientific studios**

The author of the article determines the dynamics of researches of the folk-ensemble of performance of Ukraine in the context of history of his genesis and functioning. Systematization of theoretical labours is performing with the purpose of complex study of evolution of folk-instrumental ensembles from time of their origin to contemporaneity.

**Key words:** performance of buffoons, the music for trio ensemble, dissertation research, folk-instrumental ensemble performance.

#### Аннотация

Определяется динамика исследований народно-инструментального исполнительства Украины в контексте истории ее генезиса и функционирования.

**Ключевые слова:** музицирование скоморохов, ансамбль «троистых» музыкантов, диссертация, народно-инструментальное ансамблевое исполнительство.

УДК 786.8(477.83)

*В.В. Шафета*

## КОМПОНУВАННЯ МУЗИКИ ДЛЯ ОДНОРІДНИХ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ (АКОРДЕОНІСТІВ) КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВІВЩИНИ

Ансамблеве баянне (акордеонне) виконавство посідає власну нішу в народно-інструментальному виконавстві України. На регіональному рівні, зокрема Львівщині, воно має багату історію та вагомий практичний і творчий доробок. Особливе місце у цьому процесі займають композиції, інспіровані виконавською діяльністю баянних ансамблів, створені для їх виконавського репертуару, іноді композиторсько обдарованими учасниками-виконавцями.

Як правило, такі твори мають успішну концертну долю, оскільки демонструють глибоке розуміння темброво-технічних можливостей інструментарію у сольній функції та процесі ансамблювання, знання виконавського потенціалу конкретного колективу. Водночас вони, як правило, залишаються неопублікованими, а отже вилученими з загальної концертної практики та є поза можливістю наукового осмислення. Їх виконання здебільшого висвітлюється у популярній періодиці, звертання до окресленої проблематики музикознавців-фахівців є одиничними і не спрямованими на музикознавчий аналіз ансамблевих композицій, поява яких пов'язана з практичною діяльністю конкретних виконавських колективів, творів, що пройшли успішну апробацію концертною практикою і є істотною складовою регіональної та національної баянної культури. Розгляд жанрових, стильових, формотворчих, виразових компонентів музичної цілості у взаємозв'язку з практичною діяльністю *є метою даної розвідки*.

Питання складів ансамблів та оркестрів народних інструментів за участю баяна-акордеона у становленні й розвитку академічних форм народно-інструментальної музики, періодично піднімалися практиками та науковцями М.Лисенко-Дністровським, В.Комаренком, П.Івановим, А.Гуменюком, В.Заболотним, Л.Дражницею, О.Трофимчуком, Л.Пасічняк, В.Дейнегою, А.Душним, А.Онуфрієнком, Я.Олексівим та ін.

Протягом останніх п'яти років у позитивний бік змінюється тенденційність у відсутності публікацій ансамблевої баянної інструменталістики завдяки виданню низки репертуарних збірок із методичними та біографічними коментарями. Це: «Верховина. Твори для дуету та тріо баяністів» (ред.-упор. Е.Мантулев, Є.Марченко, І.Фрайт (2006 р.) [1], «Педагогічний репертуар для ансамблю баяністів (із репертуару «Прикарпатського дуету»)» (2009 р.), «Педагогічний репертуар для народних інструментів» (укл. – А.Душний, С.Карась, 2009 р.) [2], два випуски серії «Творчість композиторів Львівської баянної школи», укладені А. Душним та Б.Пицом (2010 р.) [3]. Творчі портрети композиторів, спогади їх колег – визначних музикантів та учнів, що творять потужну емпіричну базу для подальшого наукового осмислення їх творчого доробку, представлені збірками матеріалів науково-практичних конференцій «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (2007, 2009 рр.), «Творчість композиторів України для народних інструментів» (ЛНМА ім. М.Лисенка, 2006 р.), іменні конференції «Львівська баянна школа та її видатні представники» (70-річчю від дня народження А.Онуфрієнка) (м. Старий Самбір, 2005 р.) та (Михайлу Оберюхтіну присвячується (м. Львів, 2006 р.).

Серед них – роботи М.Давидова, Л.Посікіри, М.Наконечної та І.Гордельянова, присвячені художнім колективам фахових навчальних закладів краю в контексті національної музичної освіти, праці А.Душного, Б.Пица, Е.Мантулева та Ю.Чумака<sup>1</sup>, в яких аналізується творчість Прикарпатського дуету баяністів, частково – творчість Е.Мантулева та А.Онуфрієнка [4; 6], виступи Д.Кужелева<sup>2</sup>, Л.Пасічняк [5], В.Шафети, М.Михаця у контексті вищезгаданих науково-практичних конференцій.

У доробку баяністів-композиторів Львівщини ансамблеві композиції складають вагому частку. В їх переліку фігурують транскрипції, інструментування, аранжування та перекладення, а також фольклорні інструментальні обробки та оригінальні твори. Серед них варто назвати «Дитячі танці» та «Татарські народні танці» А.Батршина, Варіації на теми двох російських народних пісень (1957 р.), «Флотську польку» та «Гумореску» В.Власова, численні фольклорні обробки О.Личенка, Варіації на тему лемківської народної пісні «Ке́дь ми прийшла карта» В.Чумака, «Маленьку поему», «Порив», «Співанки» А.Онуфрієнка, «Smile» для дуету баяністів-акордеоністів Р.Стахніва, Варіації на тему «Ой при лужку при лужку» В.Чумака, «Зустріч у місті» В.Шлюбика. Звернення до komponування творів названої групи у більшості випадків зумовлене репертуарними концертними чи дидактичними потребами; вони проходять багаторівневий процес апробації та виконавської редакції і засвідчують глибоке знання тонкощів інструменту, неординарність у трактуванні традиційного репертуару (фольклорної обробки, танців, фантазій, варіацій). Водночас подібні композиції стають і засобом технічного переозброєння, мистецького експерименту у ході якого опановуються новітні засоби виразовості, стильові моделі, жанрові різновиди, сфери тембральності і виконавських прийомів. Власне до таких належать композиції двох гранично далеких за походженням, освітою, віком, практичним досвідом баяністів-композиторів, що представляють Львівську виконавську школу баянного мистецтва Е.Мантулева, чиї твори поставали для власних виконавських потреб і коригувалися згідно запитів та виконавських прийомів, що були в арсеналі високопрофесійних виконавців – учасників кількох однорідних ансамблів, з якими пов'язана концертна практика митця й талановитого виконавця й композитора-початківця, студента ЛНМА ім. М.Лисенка І.Ониси́ва.

Е.Мантулев, запрошений викладати методику гри на баяні та інструментознавство у Дрогобицьке музичне училище (1958 р.), а згодом – у ДДПУ ім. І.Франка, поставив високу планку організаційної, творчої та дидактично-педагогічної діяльності на Дрогобищині. Музикант брав участь у дуетах баяністів (у складі: Б.Зарайський, Е.Мантулев, що функціонував у 1959-1963 рр., та М.Бакаєв, Е.Мантулев, заснований 1965 р.), у «Прикарпатському тріо» баяністів (у складі Миколи Мамайчука, Романа Пукаса, Ернеста Мантулева), виступив засновником викладацького секстету народних інструментів (1966 р.), засновником і керівником ансамблю викладачів-баяністів «Гармоніка» (очолював колектив у 1965-1985 рр.), оркестру народних інструментів «Ліра», студентського ансамблю «Троїсті музики» (2002 р.).

Репертуар для ансамблю, насамперед тріо баяністів для митця – плідного композитора з багатим та різножанровим творчим доробком, був пріоритетним і в особливий спосіб вивіреном на практиці. До цієї жанрової групи належать: «Карпатський гомін» (2006 р. видання), «Vequine» (2009 р.), «Полька «Волжанка»» (2010 р.).

Композиція для тріо баяністів «Карпатський гомін» присвячена пам'яті його наставника у консерваторському класі баяна, засновника потужної авторської школи М.Оберюхтіну. Це твір у стилістиці нової фольклорної хвилі: у ньому відсутнє пряме цитування фольклорних інтонацій, натомість широко використані принципи народно-інструментального музикування з позицій тембральності, ладово-ритмічних особливостей, розвитку форми, специфіки відтворення ансамблевого виконавства мішаного складу засобами монотембрового ансамблю баянів. Композиція має складну тричастинну репризну форму з ознаками концентричності:

вступ – А – В – С – А – В<sub>1(скорочений)}</sub> – А<sub>1</sub> – вступ – А – В – С – кода

Твір починається широким імпровізаційним вступом (Largo, rubato con moto, a-moll з IV#, 5/4, 12 тактів) з живописно-просторовими прийомами. У ньому в горизонталь та вертикаль закладено інтонаційну модель твору: другій та третій баяни виконують витриману педаль з акордами кварто секундової структури – зчеплення зб. 4 та ч. 4 на відстані м. 2.

Висхідні зб. 4 та ч. 5 чергуються в мелодичній лінії першого баяна (звуконаслідування пастиших трембітних сигналів обумовлюється авторською ремаркою *emitando trembita*, *mf*). Перегук трембіт змальовується чергуванням проведень теми у першого (*mf*) та другого (*mp*) баянів при збереженні нетерцевої акордової педалі. Тембро-динамічні засоби в другому чотиритакті поповнюються тонально-кolorистичними (*a-moll* змінює *As-dur* з IV# ступенем) та новим інтонаційним комплексом на звуках обертонового звукоряду, з основного мелодичного розвитку зберігається ефект відлуння з варіантністю та варіантною імпровізаційністю.

Основний розділ (A, *Allegro moderato*, *a-moll*, 2/4) переключає зі сфери вільної імпровізаційності та просторовості у компактний скоординований ансамбль, що наслідує тріосту музику. Інструментальне звуконаслідування чітко виділяє фактурними засобами: провідну тему на основі танцювальної мелодії в дусі теленкових награвань (морденти форшлаги, трелі, орнаментальність мелодичного розвитку, чітка квадратність) у першого баяна, другий баян наслідує сольну басову лінію козобаса, третій – гуцульські цимбали, що в їх регіональному різновиді виконують ритмо-гармонічну функцію в ансамблі. В гармонізації фігурує початковий кварто-секундовий комплекс.

Наступна побудова (B) базується на почерговому октавному перегуку, що інтонаційно виростає з матеріалу вступу. Музичний розділ демонструє добре розуміння автором специфіки ансамблевого виконавства Карпатського регіону, законів побудови форми у народно-інструментальній традиції, де в унісон солують дві скрипки, епізодично переходячи у гру-змагання шляхом контрапунктичних та імітаційних засобів. Партії першого баяну доповнюються теленковим награванням (морденти, трелі на найвищих кульмінаційних нотах).

У наступному розділі (C, ц. 2) зі зміщенням в тональну сферу *As-dur* у партії другого баяна з'являються трансформовані обертонові поспівки трембітань зі вступу та зчеплення чистої кварта зі зб. 4 та ч. 5. матеріал розділу A тут проводиться октавою вище з потужним октавним подвоєнням басової лінії, у другому реченні партії першого та другого баянів зміщуються за принципом дзеркального контрапункту, а розділ B відтворюється точно, але скорочено.

Побудова A<sub>1</sub> (*Andante cantabile*, *As-dur* із розщепленим IV ступенем, 16 тактів) містить ладову трансформацію основної теми зі збереженням функцій та фактурно-мелодичної моделі партій другого та третього баянів. У другому реченні знову відбуваються вертикально-контрапунктичні взаємопереміщення партій.

Репризний розділ починається викладом вступу (10 тактів), дещо скороченим та ритмізованим, зі збереженням діалогічного викладу першого та другого баянів. Бурдонний акордовий супровід тратить тритоновий компонент, перетворюючись на тоніко-домінантовий органний пункт з дублюваннями. Подальший виклад репризи – точний.

Заключна кода балансує між функційністю *a-moll* та кварто-секундовими гармоніями, в основі побудови – переключки синтезованих зворотів інтонацій трембітань та награвів флюари з переможним акордовим утвердженням тоніки.

Якщо Е.Мантулеві – визнаний виконавець та композитор із величезним багажем досвіду, то Іван Онисів – один із наймолодших представників класу Б.Гурана у Львівській національній музичній академії (навчається з 2009 р.), концертує акордеоніст та композитор, автор низки творів для акордеона соло: «Посвята А.Вівальді», «Експромт-жарт», інструментальної фольклорної обробки «Ти ж мене підманула». Серед однорідних інструментальних композицій у його доробку неординарна за мистецьким вирішенням п'єса «Подорож на Схід» для двох баянів – орієнтальна стилізація імпресіоністичного плану з сонорно-тембральним трактуванням музичного матеріалу. Зацікавлення тематикою Сходу послідовно послідовується в українській музиці сучасності, ця лінія творчості представлена медитативним дійством «Пісні Весни» М.Шуха для голосу та інструментального ансамблю



(1986 р.), вокальним циклом О.Рудянського «Озеро білих лотосів» для голосу, флейти, альта, бандури і ударних (2001 р.), Прелюдіями в стилі шань-шуй Лесі Дичко для фортепіано, хоровий цикл «Порцеляновий павільйон» на слова М.Гумільова Олега Безбородька та ін.

Твір має наскрізну, контрастно-складову форму. Учасники ансамблю є дуєтом рівноправних солістів, що й зумовлює особливості фактури. Композитор тут постає насамперед фахівцем-виконавцем, добре обізнаним зі специфікою аплікатури, штрихових, тембральних особливостей та прийомів міховедення. З цієї причини обрано тональність Ges-dur. Основу твору складає нашарування інтервальних послідовностей у пентатонному тетраорді. Експонування інтонаційної моделі п'єси доручене першому баяну (Moderato *mp*, 4/4, 5 тактів) неспішною розміреною мелодично побудовою, дубльованою паралельними квартами.

Ансамблевий розділ розгортається з остинатного руху, що розкладається на три фактурних пласти – поспівка двох заключних тактів початкового соло проводиться другим баяном, натомість перший розвиває мелодичну пентатонну лінію шістнадцятковою імпровізацією *repetuum mobile*.

Чергова побудова (від 13 такту) – розділ, що характеризується монолітним та ізоритмічним викладом, який невдовзі розшаровується на індивідуалізовані контрапунктичні лінії.

Яскраво контрастний епізод (Allegro, 24 такт) привносить новий фактурний тип: роль провідної мелодії зберігає перший баян у високому регістрі з поступовим ритмічним дробленням та орнаментальністю розвитку. Всі інші пласти задіяні в акордових репетиціях з геміолою.

Поетапне ритмічне дроблення до тридцять других та, зрештою, до тремоло (від т. 29) дедалі більше трансформує розвиток із мотивно-мелодичного в сонорно-тембральний з поступовим дробленням тривалостей, зростанням динаміки та ізоритмією.

Наступний розділ (т. 42) різким контрастом повертає помірний ритмічний рух, вигадливий ритмічний рисунок і тип фактури початкового матеріалу (пентатонна мелодія з інтервальними паралелізмами у контрапунктичному викладі).

Заключний розділ (Allegro) імпресіоністичний за засобами: остинатна повторна формула, що створює звукове тло, відтіняє інтервально здубльовані звороти у другого баяна (кварти і сексти). Поступове нашарування репетицій, повторних зворотів, ламаних октав задіює великий діапазон і зумовлює зростання динаміки лише за рахунок введення нових фактурних пластів. Заключні такти – акцентована пентатонна формула зведена у вертикаль з октавними подвоєннями тонічного опорного звуку.

Аналізуючи оригінальну творчість для однорідних баянних ансамблів Львівщини, слід відзначити їх зумовленість, інспірацію практичною концертною та педагогічною діяльністю, компонуванням з урахуванням технічного потенціалу виконавців і реальних репертуарних потреб, можливістю активної апробації твору у процесі входження у виконавських простір та на рівні реалізації задуму. У жанрові групі баянних ансамблів композитор-баяністів Львівщини фігурують твори найрізноманітніші за жанром – від перекладів до неординарних оригінальних композицій. Останні відрізняються прагненням авторів засвоїти через жанр сферу творчого експерименту, який торкається різнопланового трактування функцій окремих партій (сонорний бурдон, імпресіоністичне тло, мелодичне остинато, ізотритмія), тембрального багатства (оркестральність, звуконаслідування народних інструментів та інструментальних ансамблів), принципів формотворення та музичного розвитку, нетипового прочитання стилістики (нова фольклорна хвиля, імпресіонізм, джаз тощо).

### Примітки

<sup>1</sup> Душний А. «Прикарпатський дует баяністів»: різнояскраві грані мистецького ансамблю крізь призму спільності художньої мети // Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: Зб. мат-лів міжн. наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. А.Душний, С.Карась, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 124 – 131; Душний

А. Прикарпатський дует баяністів – творчо-виконавський аспект: Навч. посібник / А. Душний. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – 88 с.; Чумак Ю. Творча діяльність «Прикарпатського дуету баяністів»: Магістерська робота. Рукопис / Ю. Чумак. – Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2003. – 65 с.; Педагогічний репертуар для ансамблю баяністів (з репертуару «Прикарпатського дуету»): Навч. посібник / Редактор-упорядник А. Душний. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 84 с.

<sup>2</sup> Окремі аспекти виконавства заторкуються в його дисертаційному дослідженні «Художні тенденції розвитку академічного баянного мистецтва» (К., 2002).

#### Джерельні приписи

1. Верховина. Твори для дуэта та тріо баяністів [Ноти] / Ред.-упоряд. Е.І. Мантулев, Є.М. Марченко, І.В. Фрайт. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – 52 с.

2. Душний А. Педагогічний репертуар для народних інструментів: Навч. посібник [Ноти] / А. Душний, С. Карась. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 60 с.

3. Душний А. Творчість композиторів Львівської баянної школи: Навч. посібник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – Вип. 2. – 142 с.

4. Мантулев Е. Прикарпатський дует баяністів: Віктор Чумак та Сергій Максимов / Е. Мантулев // Галицька зоря. – 1992. – № 125 (366). – 26.11.

5. Пасічняк Л. Типологія ансамблів за участю баяну, акордеону в Україні періоду Х – початку ХХІ століть / Л. Пасічняк // Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується): Зб. мат. наук.-практ. конф. / Упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 76-88.

6. Фрайт І. Корифей баянного мистецтва на Дрогобиччині / І. Фрайт // Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується): Зб. мат. наук.-практ. конф. / Упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 116-123.

#### Резюме

Здійснюється розгляд жанрових, стильових, формотворчих, виразових компонентів музичної цілості оригінальних композицій митців Львівщини для однорідних ансамблів баяністів (акордеоністів) у взаємозв'язку з практичною діяльністю.

**Ключові слова:** однорідний баянний (акордеонний) ансамбль, концертна практика, мистецький експеримент.

#### Summary

**The layout music ensembles for homogeneous bayanist (accordionist) Composer Lviv region**

The article is the consideration of genre, style, form, musical expression of components of whole original compositions for homogeneous Lviv artists for accordion ensembles connected with practical activity. Found inspiration of their appearance practitioners performing specific groups of works that have been successfully tested and concert practice is an essential component of regional and national culture the accordion. Comprehends the system of genres and trends within the creative experiment called genre group.

**Key words:** homogeneous accordion ensemble, concert practice and artistic experiment.

#### Аннотация

Рассмотрены жанровые, стилевые, формообразующие, выразительные компоненты музыкальной целостности оригинальных произведений композиторов Львовщины для ансамблей баянистов (аккордеонистов).

**Ключевые слова:** однородный баянный (аккордеонный) ансамбль, концертная практика, художественный эксперимент.

УДК 786.8(477)

*Ю.В. Чумак*

## ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА ВЛАСОВА ТА ЇЇ ПРОЕКЦІЯ НА БАЯННУ ТВОРЧІСТЬ

Баянна творчість В.Власова – найвагоміша в обширному і різножанровому доробку митця, віднедавна стала складовою концертного репертуару вітчизняних та зарубіжних виконавців. Його сольні композиції є у концертних програмах вітчизняних виконавців В.Бесфамільнова, П.Фенюка, Я.Ковальчука, Ю.Калашнікова, І.Серотюк, російських баяністів А.Беляєва, В.Мурзи, О.Дмитрієва, Ю.Вострелова, О.Шарова, Ю.Сідорова, В.Завірюхи, М.Лелюха, чеської виконавиці Л.Унчовської, молодого німецького музиканта Л.Герцога, молдавського акордеоніста Г.Ротарі, китайки Хайю Лю (Haiyu Liu), фінки В.М.Сааренкільо (Viivi Maria Saarenkyla), новозеландців Хіларі та Майлі Твейтіс (Hilary, Mylie Thwaites), естрадно-джазові композиції митця успішно виконуються низкою французьких акордеоністів [7; 95], популяризації творчості композитора у Італії сприяє виконавська діяльність В.Зубицького.

Ансамблеві твори фігурують у репертуарі дуету А.Мищенко та М.Снедкова, дуету «Каданс» (у складі І. та О.Єргієвих), дуету братів Пирогів, ансамблю «Мелодія» під орудою В.Вязовського, ансамблю «Джерело» (кер. – Є.Черказова), французького дуету «Double Game» (у складі П'єра Лавалія та Фелісьєна Брюта). Про концертну успішність, життєздатність, художню вартість баянного доробку композитора свідчать також численні переклади на різноманітні склади, здійснені як самим автором, так й іншими музикантами та керівниками колективів. За свідченням самого митця, наприкінці 1980-х років п'єса «На ярмарці» була перекладена В.Красноярцевим на оркестр народних інструментів і записана на платівку російським народним оркестром «Боян» [7; 95], сольна композиція «На трійці» (1969 року написання) у 1978 р. перекладена для ансамблю народних інструментів В.Гапоном, численні сольні твори аранжовані для різноманітних ансамблевих складів (як, наприклад «Парафраз на народну тему» у перекладі О.Олійника для домри і фортепіано та для народного оркестру під назвою «Українське капріччіо» тощо).

Відомо, що В.Власов є не лише талановитим виконавцем (академічним та естрадним солістом і ансамблістом) та композитором, але й педагогом, методистом, науковцем-дослідником, журналістом-публіцистом, учасником журі численних виконавських конкурсів. Кожен з аспектів його діяльності засвідчує багатогранність особистості, різноплановість обдарування, демонструє наявність низки фахово необхідних рис, якостей і професійних навичок та певним чином виявляється в еволюційному шляху, характерних ознаках творчості, жанрових тенденціях, стильових орієнтирах, що є метою даного дослідження.

Доробок В.Власова, насамперед баянний, приваблював увагу й науковців. Так, естрадно-джазові та деякі дидактичні композиції розглядалися у працях В.Янчака, М.Булди, аспекти осмислення фольклорного матеріалу у доробку композитора аналізував В.Мурза, творчість митця фігурує в контексті аналізу одеської народно-інструментальної школи (В.Євдокимов) та впливу львівської баянної школи на формування його творчої особистості (М.Булда), жанрової системи баянної творчості України (А.Сташевський [8-10]), українського та світового академічного баянно-акордеонного репертуару (М.Імханицький [3], М.Мірек, А.Басурманов [1], Є.Іванов, А.Семешко [7]), українського народно-інструментального мистецтва загалом (М.Давидов).

Однак, у кожному з випадків, приклади баянної творчості композитора наводяться в контексті певної генеральної проблематики чи аналізуються з позицій обраної лінії дослідження як часткові явища. Цілісний аналіз творчості митця, її еволюція, жанрова система, зв'язок та взаємозумовленість реалізації композиторської, виконавської,

педагогічної та інших видів діяльності залишаються на маргінесі наукових зацікавлень. Вагомими кроками у цьому напрямі стали монографічна робота А.Семешка «Віктор Власов» [7], побудована у формі діалогу з музичним діячем та розвідка М.Імханицького, виголошена на міжнародній науково-практичній конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів» (Львів, 10.04.2006 р.), у якій вперше намічено етапність творчої еволюції баянної творчості композитора як єдиного і тяглого процесу [3] та розділи праць А.Шашевського, де творчість митця аналізується за жанровими ознаками [8-10].

Ранній період творчості композитора (за М.Імханицьким – 1955-1975 рр. [3; 47]) пов'язаний з багатогранним процесом формування музичного професіоналізму та пошуком власного шляху в композиції. У цей період митець працює баяністом-акомпаніатором у міському Будинку піонерів м. Білгорода-Дністровський (для якого створює перші озвучення лялькового театру, стає організатором та учасником естрадного квартету (у складі: баян, кларнет, гітара, контрабас), солює та керує оркестровою групою Чорноморського Ансамблю пісні і танцю і бере участь в естрадній концертній бригаді М.Кремінського Одеської філармонії (1955-1963 рр.), заочно здобуває освіту у Львівській державній консерваторії у класі М.Оберюхтіна (1963 р.) та розпочинає власну педагогічну діяльність в Одеському культосвітньому училищі (від 1963 р.) й консерваторії (від 1965 р.), поєднуючи її з навчанням в аспірантурі. Окрім цього, від 1967 року композитор записується на Одеському телебаченні в якості оркестранта і соліста у кіноконцертах та регулярно реалізується у жанрі кіномузики для художніх, телевізійних, короткометражних та документальних фільмів Одеської студії.

Доробок цього двадцятиліття характеризується тісним взаємозв'язком із відповідними ужитковими та концертно-репертуарними запитами, опорою на фольклорний матеріал: «Варіації на теми двох російських народних пісень» для баяна соло (1956 р.), «Флотська полька» для 3-х баянів (1959 р.), Варіації на теми українських народних пісень для баяна соло «Ой, ходила дівчина бережком» (1959 р.) та «Ой, за гаєм, гаєм» (1961 р.), у якій здійснено важливий для традиції українського баянного мистецтва того часу перелом у бік вільного, концертного трактування народно-пісенного первня, свободи розгортання форми і реалізовано цілий перелік новаторств у виразових засобах (цікаво, що композиція виникла в ході підготовки власного консерваторського екзаменаційного виступу, у програмі якого обов'язковою вимогою була фольклорна обробка [7; 21-23]).

Із входженням у педагогічну роботу, митець розробляє академічні жанри з установкою на дидактичні потреби: «Експромт» es-moll (1963 р., також екзаменаційний твір консерваторської пори), Концерти для баяна з оркестром №1 у 3-х ч. (1964 р.) і одночастинний №2 (1965 р.), «Етюд-галоп» (1965 р.), «Вальс» (1965 р.), «Прелюдія для лівої руки» (1965 р.), «Скерцо (екзотичний танець)» (1968 р.), Увертюра «Слава героям Жовтня» для оркестру баянів (1967 р.).

Якщо у творах першої групи композитор звертається до українського фольклору, на противагу переважаючому у той час російському пісенно-танцювальному матеріалу, постає новатором, відкривачем нових тенденцій у принципах тематичної роботи та формотворення, то в композиціях академічного репертуару великої форми виявляються досить скромно потрактовані романтичні орієнтири, що не виводять на рівень індивідуальної самотності.

Наприкінці 1960-х, коли остаточно формується власний композиторський почерк. У його творчих тенденціях чітко виділяються дві провідні лінії – нефольклорна та естрадно-джазова, окреслені появою п'єс, що згодом увійдуть до циклу «Російський триптих»: «На ярмарці» (1964 р., орієнтована автором на стилістику І.Стравінського насамперед у відтворенні типових засобів фольклорної гармошечної традиції), «На трійці» (1969 р.), «На вечірці» (1970 р.), Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» (1970 р.), а також естрадні композиції «Джазова сюїта» у 5-ти частинах (1970 р.), «Боса нова» (дві композиції 1970 та 1973 рр.), «Самба» (1973 р.). Окрім сольних композицій, митець звертається й до ансамблевих форм («Думка» та «Скерцо» для двох баянів). Композиції

названих груп здобувають популярність завдяки інтерпретації В.Бесфамільнова – першовиконавця «Експромта» (1966 р., Одеса) та А.Беляєва – першовиконавця «Скерцо» (1969 р. Москва) [1; 26, 28].

Подальше розгортання мистецького пошуку, співзвучного творчості А.Репнікова, В.Золотарьова, О.Шмідта, Г.Бреме, веде до опанування можливостей готово-виборного багатотембрового баяна, залучення до композиторського арсеналу значно ширшої стильової палітри та обширного арсеналу технічно-виразових засобів, привнесених в академічну баянну культуру здобутками музичного мистецтва «шестидесятників» та утвердженням новітнього явища музичного-виконавського мистецтва на баяні-акордеоні, це – «модерн-акордеону» (згідно визначення І.Єрґієва). М.Імханицький окреслює його часові рамки у межах 1976 (від написання «Ноктюрну» (1976 р.) до 1990 р. Натомість А.Сташевський звертає увагу на одночастинний Концерт №3 (1972-1973 рр.) та циклічний твір композитора - Сюїту для готово-виборного баяна (1977 р., у другій редакції – Сюїту-симфонію), де застосовано кластерну техніку, *glissando* по клавішам та реєстровим перемикачам, удари по корпусу і міху, робота віддушником [9; 102; 10; 109].

Успіхи та визнання на педагогічній та адміністративно-організаційній роботі (від 1974 р. – завідувач кафедрою народних інструментів консерваторії), здобутки у галузі кіномузики, участь у журі виконавських конкурсів різних рівнів, співпраця з визначними виконавцями-баяністами створили сприятливі передумови для поліфонізації фактури, симфонізації принципів розвитку. Водночас паралельно митець підсумовує досвід викладання у навчальних закладах різних рівнів, осмислюючи технічно-виконавські проблеми у наукових роботах (зокрема «Способи виконання штрихів на баяні», «Про нові виразові можливості на баяні», «Про творчу діяльність І.А. Яшкевича») з численними музично-ілюстрованими лекціями у провідних музично-фахових осередках країни та працює над створенням дидактичного репертуару (цикли програмних п'єс та підготовчих технічних вправ «Дитячий альбом», 1978 р. та «Альбом для дітей та юнацтва» у 5-ти зошитах, 1989 р.).

У доробку цього проміжку традиційна фольклорна лінія представлена послідовним осмисленням календарно-обрядового пласта народної творчості з синтезом неофольклорного стильового підходу з рисами «нової фольклорної хвилі»: «Веснянка» (1984 р.), «Гаївка» (1987 р.), «Колядка» (1987 р.), вищезгадуваний «Парафраз на народну тему», в основу якого покладено коломийку, що 1977 р. здобув третю премію Українського конкурсу на кращий народно-інструментальний твір [1; 34; 4] та Соната-експромт «Буковинська» для баяна і ударних (1985 р.). Аналізуючи характерні ознаки зміни стильових установок, дослідник баянної виконавської техніки, В.Князев відзначив: «У творчості молодих українських композиторів 70-х рр. яскраво відображений вплив так званої «нової фольклорної хвилі» (А.Білошицький, В.Власов, В.Зубицький, В.Рунчак). У музичній мові цих авторів відбувається органічне поєднання сучасних специфічно-баянних виразальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом та національною забарвленістю музичного мовлення» [5; 8].

Натомість естрадний напрям, представлений насамперед композиціями «Концертне танго» (1984 р.) та Танго «В старому шинку» (1984 р., із кінофільму «Дій за обставинами»), низкою інших баянних версій кіномузики, доповнюється композиціями, позначеними синтезом фольклорно-джазових засобів (третій етюд-картинка «Танець диско») та реалізується у дитячій баянній літературі (п'ятий зошит «Альбому для дітей та юнацтва» – «Естрадно-джазові п'єси»)

Третій період творчості митця – музика сьогодення (датується від 1991 р. – написання циклічної композиції для баяну соло з елементами музичного театру – камерної сюїти в 5-ти частинах «Пять поглядів на країну ГУЛАГ»). Він характеризується введенням до творчого арсеналу музичного перформансу (що пов'язаний з оперуванням візуальним рядом у кінематографі), освоєнням засобів сонористики, брьюїзму, атональності, стилізації та полістилістики, виникненням обширного розділу творчості, адресованого конкретним

виконавцям, зокрема В.Бесфамільнову (естрадна композиція «Сьогодні свято», 2001 р.), В.Мурзі («Усмішка Брамса»; «FINITO», 1994 р. – для баяна соло, 1998 р. – для баяна та камерного оркестру; «Телефонна розмова», 1997 р.; «Листок з Одеського альбому» для баяна та камерного оркестру, 2001 р. та ін.), династії родини Воеводіних (Концертний триптих), О.Шарову («Листок із Паризького альбому»), М.Давидову («В лабіринтах душі чи Terra incognita», 2001 р.), А.Семешку (Імпровізація і токато на тему АСЕЕ»), дуету І. та О.Єргієвих «Каданс».

Естрадно-джазова лінія у доробку митця знову виділяється в окрему гілку, набуваючи вагомості академічного мистецтва, докладної достовірності у відтворенні специфічних прийомів окремих напрямів джазового виконавства та міжнародної репертуарності (зокрема цикл «Вісім джазових п'єс для баяна», у якому реалізовано принципи монотематизму, інтонаційно-образних трансформацій й арковості на рівні циклоутворення, «Звуки джазу», «Російська балада», «Свято на Молдаванці»).

Митець відзначає також принципові зміни у власних засадах педагогічної концепції, що йде не від технічного вдосконалення з подальшою роботою над художнім образом, а навпаки – від постановки мистецької проблеми, в контексті якої долаються технічні труднощі. Його напрацювання у композиції, педагогіці, виконавстві узагальнені у працях «Методика роботи баяніста над поліфонічними творами», «Становлення баянної композиторської школи в Україні», підручнику «Школа джазової гри на баяні».

«Сформований на широкій мовно-інтонаційній основі (народної пісенності, колоритного одеського фольклору, естрадно-джазових мотивів та елементів музичного модерну) «збірний стиль» Віктора Власова виявляє свою суголосність постмодерністській тенденції сучасної музики. Його багатоскладовий стиль – це своєрідна «мовна дисперсія», урізноманітнення образно-стильових моделей на основі плюралістичного бачення навколишнього світу», – відзначає Д.Кужелев, окреслюючи місце доробку митця у контексті сучасних стильових тенденцій [5; 93].

Із наведеного огляду очевидно, що творчість композитора В.Власова демонструє виняткову широту професійних зацікавлень та значну сферу напрямів самореалізації, які віддзеркалюються у творчому доробку, насамперед баянному.

Виконавські потреби в якості соліста та ансамбліста зумовили появу багатьох композицій, співзвучних передовим стильовим й технічним тенденціям певних етапів розвитку українського баянно-акордеоного мистецтва; у них відобразилися риси пізнього романтизму та неоромантизму (через застосування відповідних жанрових різновидів та їх синтезів, монотематизму, системи арок у циклічних структурах, поемності, симфонізації камерних жанрів), неофольклоризму та нової фольклорної хвилі, різновидів легкої музики і джазу з поетапним синтезуванням з фольклорним началом, подальшим виокремленням у самостійний різновид академічного мистецтва, стилізації та полі стилістики, естетики постмодерну з потужним технічним переозброєнням найновітнішими засобами виразовості.

Баянне мистецтво В.Власова пройшло фази академізації інструменту аматорсько-фольклорної традиції, самотутні форми синтезування та реконструкції її питомих ознак на якісно новому рівні високотехнічної народно-інструментальної культури та виокремлення й утвердження фольклорної та естрадної ліній, як окремих автономних векторів.

Педагогічна й науково-методична діяльність митця відобразилися у формуванні навчальної баянної літератури за принципом забезпечення дидактичних потреб із поєднанням технічного й художнього начал у циклах для початківців та моделюванні цілісного комплексу виконавських прийомів і засобів виразовості конкретних джазових стилів чи фольклорних жанрів у композиціях для виконавців вищих виконавських щаблів.

Лекторська, публіцистична, організаційна робота виявились в інформативній достовірності стильових моделей, спрямованих на цілісність та вичерпність поставлених художніх завдань: у моделюванні ознак календарної обрядовості («Колядка», «Гаївка», «Веснянка»), етнічної характерності (Соната-експромт «Буковинська», «Свято на

Молдаванці», «Листок із Паризького альбому»), сфери джазової стилістики («Степ», «Боса нова», «Драйв», «Старий мерседес», «Давай посвінгуємо»), конкретної історичної («П'ять поглядів на країну ГУЛАГ») чи мистецько-зображальної сфери (Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд»), адресації чи посвяти певним мистецьким постатям, що несуть інформацію через комунікативний потенціал виконавства.

Опанування різноманітних різновидів естрадно-виконавської діяльності (в її сольній, ансамблевій, оркестровій формах), окрім вищезазначених, зумовила тонке розуміння комунікативних функцій мистецтва легких жанрів (естрадної пісенності, танцювальних різновидів, імпровізаційності специфічного типу, джазових течій, латиноамериканської розважальної музичної сфери тощо), їх типологічних ознак, проникнення у циклічні академічні, фольклорні композиції та оригінальні форми їх синтезування (фольклорно-академічні, фольклорно-джазові, джазово-академічні).

Праця у театрі та кінематографі вплинула на характер образності, вибір типів програмності та шляхів її відтворення, тонкий психологізм, персоніфікацію чинників, влучність стилізації індивідуальних авторських стилів, значимість візуальних образів у художній цілості, аж до потреби перформансу, рис інструментального театру. З іншого боку, кіномузиканта увійшла до виконавського репертуару баяністів через аранжування для баяна соло (Танго «В старому шинку», «Матроський танець» із кінофільму «Подорож місіс Шелтон», Вальс «Пам'ять ветерана» з кінофільму «Дій за обставинами»).

Таким чином, на прикладі баянної творчості митця універсального типу В.Власова можливо здійснити аналіз проєкцій видів діяльності на ознаки творчих вирішень, мистецьку еволюцію, спрямованість творчого процесу, його мистецький, виховний, художній, технічно-виразовий та змістовий аспекти.

#### Джерельні приписи

1. Басурманов А.П. Справочник баяниста / Ред. Я.Чайкина. – 2 изд. / А.П. Басурманов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 424 с.
2. Душний А. Власов Віктор Петрович / А.Душний, Б.Пиц. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: Довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 9.
3. Имханицкий М. Творчество Виктора Власова для баяна и акордеона / Михаил Имханицкий // Творчість композиторів України для народних інструментів: Зб. мат-лів міжнар. наук.-практ. конф. (Львів ЛДМА ім. М.Лисенка, 10.04.06.) / Ред.-упор А.Душний, С.Карась, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 46-50.
4. Кирейко В. Итоги конкурса / В.Кирейко // Культура і життя. – 1977. – 11 грудня.
5. Князев В.Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец.17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В.Ф. Князев. – К., 2005. – 20 с.
6. Кужелев Д. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій / Д.Кужелев // Мат. Всеукр. наук.-практ. конф.: До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. статей / Ред.-упор. М.Давидов. – К.: НМАУ, 2010. – С. 93-101.
7. Семешко А. Виктор Власов / А.Семешко. – К.: Асо-орpus, 2004. – 112 с. – Серия: Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов).
8. Сташевський А.Я. Баянна творчість Віктора Власова (до 70-річчя від дня народження) / А.Я. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства і педагогіки в мистецьких навчальних закладах / Ред.-упор. А.Я. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2007. – Вип. 3. – С. 101-105.
9. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): Монографія. – Луганськ: Поліграфресурс, 2007. – 159 с.
10. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посібник для

студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти / Андрій Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

### Резюме

Розглянуто напрями діяльності провідного педагога Одеської консерваторії, академічного та естрадного баяніста-виконавця, науковця та композитора В.Власова. Виявлено взаємозумовленість специфічних ознак індивідуального авторського стилю та його еволюційного процесу характеру та напрямам діяльності. Проаналізовано спрямованість творчого процесу, його мистецький, виховний, художній, технічно-виразовий та змістовий аспекти.

**Ключові слова:** види діяльності, баянна творчість, індивідуальний авторський стиль.

### Summary

**Diverse creative and executive activities of Viktor Vlasov and its projection on bayanoe creativity**

The article is the consideration of activities leading teacher of the Odessa Conservatory, academic and pop accordionist-singer, scholar, journalist and composer V.Vlasov. Interdependence revealed specific features of the individual author's style and its evolutionary process of nature and activities. Trend analysis of the creative process, his artistic, educational, artistic, technical, expressive and semantic aspects.

**Key words:** activities bayan creative, individual author's style.

### Аннотация

Рассмотрено направления деятельности ведущего педагога Одесской консерватории, академического и эстрадного баяниста-исполнителя, ученого и композитора В.Власова. Выявлены взаимообусловленность специфических признаков индивидуального авторского стиля и его эволюционного процесса характеру и видам деятельности. Проанализированы направленность творческого процесса, его художественный, воспитательный, художественный, технически-выразительный и содержательный аспекты.

**Ключевые слова:** виды деятельности, баянное творчество, индивидуальный авторский стиль.



УДК 784.67

А.І. Душний

### «ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» ЯК ОСНОВА ДИДАКТИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ У ДОРІВКУ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ

Українська школа баянно-акордеонного мистецтва посідає одне з провідних місць у світі, маючи чудових виконавців, науково-методичну літературу, необхідну у підготовці молодих музикантів-виконавців та музикантів-педагогів. Це підтверджують напрацювання фахівці різних спрямувань: *науковці* – М.Давидовим розроблена теорія формування виконавської майстерності баяніста, аналогів якої немає, низка досліджень (що призвели до написання кандидатських дисертацій) Ю.Бая, М.Булди, Р.Безуглої, А.Душного, І.Єргієва, Є.Іванова, Д.Кужелева, С.Карася, В.Князева, Я.Олексіва, Л.Пасічняк, В.Самітова, А.Шашевського, О.Трофимчука, А.Черноіваненко та ін.; *виконавці* – низка представників української баянної школи здобули найпрестижніші нагороди на міжнародних та національних конкурсах, зокрема М.Різолі, В.Бесфамільнов, В.Голубничий, Я.Ковальчук, В.Стецун, В.Балик, В.Зубицький, П.Фенюк, С.Грінченко, В.Мурза, Є.Черказова, В.Заєць, І.Єргієв, В.Козицький, В.Пацюковський, С.Карась, Ю.Кіпень, В.Янчак, Р.Капранов, Б.Мирончук, Я.Олексів, А.Нижник, А.Стрілець та ін.; *композитори* – А.Батршином, А.Білошицьким, В.Власовим, А.Гайденком, К.Мясковим, М.Різолем, В.Зубицьким, А.Онуфрієнком, В.Подгорним, В.Рунчаком, А.Шашевським, А.Нижником, Б.Мирончуком, І.Яшкевичем та ін. створено велику кількість оригінальних творів для баяна (соло, ансамблів, оркестрів), що на престижних міжнародних конкурсах внесені як «обов'язкові твори», а також до навчальних програм мистецьких та педагогічних ВНЗ України та СНГ.

Визнання школи дало плідні результати, що призвели до створення окремих регіональних шкіл: «Розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започаткований на єдиній методологічній основі, розробленій професором М.Гелісом... дав плідні сходи. Утворились оригінальні, самобутні школи регіонів: Харківського, з його потужним історичним минулим і композиторським потенціалом, Львівського, в його неповторному українському національному колориті делікатності і щирості, Одеського – південного, по європейськи відкритого, винятково комунікабельного, Донецького, з його експансивним творчим устремлінням» [1; 5]. Мета, яку переслідують провідні фахівці цих регіонів – вивчення українського автентичного народного інструментарію, становлення, розвиток та пропаганда його академічних різновидів, його функціонування та культуротворчої ролі в сучасній Україні, підготовки фахівців у галузі баянно-акордеонного мистецтва зокрема.

Вагомий внесок у національну школу народно-інструментального мистецтва здійснює Львівська баянна школа, що є регіональною, яку відрізняє вагомість внеску в розвиток української академічної школи народно-інструментального мистецтва, наявність розроблених, осмислених у струнку методичну систему і сформульованих у численній теоретично-методичній літературі наукові напрацювання, що мають загальнонаціональну цінність [4].

Науково-методичне забезпечення школи її представниками упродовж 60 років спрямоване до постійного пошуку як нових засобів вдосконалення виконавської майстерності (М.Оберюхтін<sup>1</sup>), так і творчого розвитку музиканта-інструменталіста (А.Душний<sup>2</sup>). Систематична робота ведеться з виявлення художніх тенденцій академічних шляхів баянного виконавства другої половини ХХ ст. (Д.Кужелев<sup>3</sup>), нових виконавських аспектах інтерпретації музики бароко на баяні (С.Карась<sup>4</sup>), рецепції жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття (Я.Олексів<sup>5</sup>), розробки методики роботи над музичним образом у процесі гри на баяні (акордеоні) в учнів початкових

мистецьких навчальних закладів (В.Салій<sup>6</sup>). Дані напрями дослідження привели до написання першої монографії (А.Душний<sup>7</sup>) по Львівській баянній школі та висвітлення її внеску в українську академічну школу народно-інструментального мистецтва (А.Душний та Б.Пиц [3]).

Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва відома низкою композиторів (А.Батршин, В.Власов, А.Онуфрієнко, Е.Мантулев, В.Балик, А.Нікіфорук, Б.Гивель, М.Корчинський, А.Марценюк, Я.Олексів, В.Шлюбик, В.Салій, Р.Стахнів, І.Онісів, О.Колосовська та ін.), які плідно працюють над компонуванням музики як для баяна, так і народних інструментів зокрема [5].

*Мета статті* полягає у висвітленні репертуару для дітей і зокрема «Дитячих альбомів» у доробку баяністів-композиторів Львівської школи.

Питання композиторської творчості для дітей завжди було актуальним. До даного аспекту зверталися як музикознавці-теоретики, музиканти-практики, так і виконавці-інтерпретатори. Щодо народно-інструментального репертуарного забезпечення, то ця ланка створювалась у ногу з часом, тобто із професіоналізацією та академізацією народних інструментів, зокрема баяна.

Репертуарний доробок для дітей завжди актуальний у композиторському світі, зокрема створення дитячих циклів, а відтак написання «Дитячих альбомів». Сьогодні широко відомі дитячі альбоми для баяна К.Мяскова<sup>8</sup>, В.Подгорного<sup>9</sup>, В.Дикусарова<sup>10</sup>, В.Власова, М.Чембержі<sup>11</sup>, В.Сороки<sup>12</sup> та інших представників національної школи, які своєю творчістю заповнили прогалину дитячого репертуару як України, так і зарубіжжя. До цієї справи долучились і представники та вихованці Львівської баянної школи В.Власов, Е.Мантулев, А.Нікіфорук, А.Онуфрієнко, Я.Олексів, В.Шлюбик, В.Салій, О.Колосовська та ін.

Творче напрацювання Я.Олексіва для дітей визначається двома прелюдіями та п'єсою «Мініатюра-жарт»<sup>13</sup>. Водночас композитором створено низку професійних творів («Соната-балада», «У настрої джазу», «Одкровення» та ін.), що на виконавському прикладі демонструє як сам автор на різних концертних сценах України, так і низка інших виконавців України та зарубіжжя а оркестрові твори молодого митця увійшли до репертуару оркестрів народних інструментів ВНЗ та отримали схвальні відгуки від провідних науковців та виконавців [2].

Низка баяністів створює композиції для різноманітних народних інструментів, зокрема бандури. Таким творчим шляхом крокує Ю.Чумак. З під його пера вийшли твори для бандури<sup>14</sup>, серед яких «Дзвени, бандуро», «Скрипка-чарівниця» та ін. [2; 93].

Львівська композиторка О.Колосовська активно працює над створенням композицій для готово-виборного акордеона. Доробок становить Сюїта № 1 «Ескізи» [2; 89] у п'яти частинах<sup>15</sup>, що увійшла до репертуару учнів музичних шкіл та студентів вищих музичних навчальних закладів, а також дві прелюдії для готово-виборного акордеону.

Одним із пріоритетних завдань сучасної системи музичного виховання постає творчий розвиток музиканта-інструменталіста на всіх етапах навчання. У цьому зв'язку компонування дитячих циклів, зокрема «Дитячих альбомів» є важливою нішою наповнення репертуарного забезпечення на початковій ланці навчання. Аналізуючи напрацювання в даній сфері представників Львівської баянної школи, науковці (Г.Андрушко, А.Боженський, А.Душний, І.Куртий, А.Сташевський, А.Славич, І.Фрайт, В.Янчак) звертають увагу на широкий спектр зацікавлень композиторів музикою для дітей у різних жанрах та формі.

Так, Е.Мантулев в альбомі для дітей «Прикарпатські візерунки»<sup>16</sup>, зконцентрований на втілення народного мелосу («Трембітове відлуння», «Коломийка», «Карпатський мотив», «Гірський струмок» та ін.), компонує частини відповідно до карпатського побуту<sup>17</sup>. Одним з останніх напрацювань є Дитяча сюїта з 5 частин «Прикарпатські візерунки»<sup>18</sup>, – продовження Карпатської тематики, за основу якої взято дитячий альбом автора, інспірований у сюїту.

В.Власов у «Дитячому альбомі»<sup>19</sup> активізує увагу на сфері впливу засобами музичного сприйняття дітьми різного віку. Це помітно в «Альбомі першокласника» («Машина

приїхала», «Швидка допомога», «Гуцульський танець» та ін.), звертання до казкових героїв у розділі «В гостях у казки» («Ріпка», «Дюймовочка», «Три ведмеді», «Теремок», «Колобок» та ін.). Водночас автор демонструє елементи великої форми у розділі «Камерні п'єси» (Сонитина F-, D-, C-dur), звертається до народної пісні у розділі «Народні мелодії» (Парафраз на тему української народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком», Варіації на тему української народної пісні «Подоряночка» та ін.). Основним напрямом композитора як у даному альбомі, так і творчості в цілому, є звернення до джазової стилістики. Це помітно у розділі «Естрадно-джазові п'єси» («Німе кіно», «Улюблений мультик», «Давай посвінгуєм», «Степ», «Диско» та ін.).

Твори для дітей спостерігаємо й у творчості А.Онуфрієнка. Це – Маленька сюїта<sup>20</sup>, до якої входять чотири частини «Гра», «Колискова», «Танець», «В похід». Цикл був обов'язковим твором на I Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах ім. А.Онуфрієнка (Дрогобич, 2007 р.) у I віковій категорії. Не менш цікавою є Маленька сюїта № 2 композитора, що складається з семи частин («Полечка», «Скакалка», «Сигнали», «Відблиски», «Сумна пісенька», «Гра», «Марш») й створена для дітей, які лише починають освоювати гру на баяні. Цікавими є Три Ескізи<sup>21</sup>, у яких автор використовує гамоподібний рух, елементи підголоскової поліфонії, поєднання гри на готовій та виборній клавіатурі у лівій клавіатурі баяна.

Одним з останніх напрацювань для дітей та юнацтва є «Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)»<sup>22</sup> перемишлянського композитора, баяніста та педагога В.Шлюбика, у якого «Дитячий альбом» – цикл інструктивних п'єс, побудованих за принципом поступового зростання технічних труднощів. Композитор пропонує різні за характером п'єски, що при бажанні можна об'єднувати в сюїту (3-5 ч.). Матеріал є доступним для учнів-початківців і складається з творів як пісенного, так і танцювального характеру, що дає можливість розвивати образне мислення учня (наприклад, у п'єсі «Дитяча пісенька» навіювання колискової, «Колядка» відчуття різдв'яних свят, «Коломийка» та «Козачок» – дух народних танців, тощо). Поряд із цим, у п'єсі «Жартівник» зустрічаються елементи сучасних прийомів виконання, зокрема – тремоло міхом (I ч.), що вимагає неабиякого володіння даним прийомом [2; 94].

Баяніст за фахом, а композитор за покликанням А.Нікіфорук пропонує «Дитячу сюїту»<sup>23</sup> у 7 частинах – «Токатина», «Сумна пісенька», «Музична шкатулка», «В стилі джазу», «Серенада», «Швидкоплинність», «Спогад», кожна з частин якої може виконуватись як окрема п'єса. У творах присутній класичний виклад матеріалу (за винятком 4-ї ч. «У стилі джазу»), використання різноманітних пасажів, крупної та дрібної техніки, коротке та ломане арпеджіо на виборній клавіатурі, підголоскова поліфонія (5-а ч. «Серенада»). Загалом сюїта вимагає виконавської підготовки, може використовуватись як баяністами, так і акордеоністами в оригінальному викладі автора.

Активна творчо-методична робота В.Салія, який досліджує художній образ у класі баяну (акордеону) учнів ДМШ, спонукав науковця на основі педагогічного досвіду до створення п'єс («Сонячний вальс», «Наввипередки», «Прогулянка», «Смуток», «Веселий поні», «Танок», «Роздум», «Полька-витинанка», «На відпочинку», «На ковзанах», «Вальс осені», «Танець осіннього листя») для дітей, які він об'єднав у «Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)». За своєю структурою частини мають пісенно-наспівний характер, елементи естрадно-джазової стилістики, кантилену і за складотворенням можуть виконуватись як цілісний альбом, компонуватись у сюїти (3-4 ч.), так і виконуватись як окремі оригінальні твори [2; 93].

Новинкою у баянно-акордеонному русі на Львівщині є введення номінації «композитори-виконавці на баяні-акордеоні віком до 30 років» у V міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (2012 р.), де у VII – А категорії конкурсант повинен написати твір педагогічного призначення для баяна-акордеона (дитяча сюїта або альбом, що налічує 4-5 частин).

Таким чином, композиторське напрацювання Львівської баянної школи на зламі століть крокує в ногу з часом, низка її молодих представників активно працюють над створенням різножанрових композицій, а все це спонукає утвердженню Львівської баянної школи і її композиторських традицій в руслі української академічної школи народно-інструментального мистецтва.

### Примітки

<sup>1</sup> Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М.Оберюхтин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.

<sup>2</sup> Душний А. Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика навчання музики та музичного виховання / НПУ ім. М.П. Драгоманова / А.Душний. – К., 2006. – 20 с.

<sup>3</sup> Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баяного виконавства у другій половині ХХ століття: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01 – теорія і історія культури / Д.Кужелев. – К.: КНУКіМ, 2002. – 20 с.

<sup>4</sup> Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект): автореф. канд... мистецтв.:17.00.03 – музичне мистецтво / ЛДМА ім. М.Лисенка / С.Карась. – Львів, 2011. – 20 с.

<sup>5</sup> Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтв.:17.00.03 – музичне мистецтво / ЛДМА ім. М.Лисенка / Я.Олексів. – Львів, 2006. – 20 с.

<sup>6</sup> Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / НПУ ім. М.Драгоманова / В.Салій. – К., 2010. – 20 с.

<sup>7</sup> Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: Монографія / За заг. ред. Б.Пица / А.Душний. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 328 с.

<sup>8</sup> Мясков К. Педагогічні п'єси для баяна / К.Мясков. – К.: Музична Україна, 1967. – 28 с.; Мясков К. Дитячий альбом для баяна / К.Мясков. – К.: Музична Україна, 1991. – 104 с.

<sup>9</sup> Подгорний В. Три п'єси з «Альбому для юнацтва» / В.Подгорний. Твори для баяна. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 29-37.

<sup>10</sup> Дикусаров В. Дитячий альбом / В.Дикусаров. Твори для баяна. – К.: Музична Україна, 1991. – С. 4-29.

<sup>11</sup> Чембержі М. Музичні картинки / М.Чембержі. – К.: ПТО «Мета-Арт», 1999. – 74 с.

<sup>12</sup> Сорока В. Дитячий альбом / В.Сорока. Сходинки до майстерності. – Тернопіль-Теребовля, 2007. – Зош. 1. – С. 3-19.

<sup>13</sup> Олексів Я. Мініатюра-жарт / Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: Навч. посібник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 129-134.

<sup>14</sup> Чумак Ю. Педагогічний репертуар бандуриста-вокаліста «Дзвени, бандуро!»: Навч. посібник / Ред.-упор. А.Душний / Ю.Чумак, Н.Цигилик-Чумак. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – 48 с.

<sup>15</sup> Колосовська О. Сюїта № 1. «Ескізи» для акордеона / О.Колосовська. – Львів: ТеРус, 2009. – 20 с.

<sup>16</sup> Мантулев Е. Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна / Е.Мантулев. – Дрогобич: Вимір, 2000. – 20 с.

<sup>17</sup> Детальний аналіз дитячого альбому подається у: Мантулев Е., Керничин О. «Прикарпатські візерунки для готово-виборного баяна Е.І. Мантулева» // Українські композитори – дітям: Мат. міжвуз. студ. наук.-практ. конф. – Дрогобич: Вимір, 2004. – С. 83-86.

<sup>18</sup> Мантулев Е. Дитяча сюїта «Прикарпатські візерунки» / Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: Навч. посібник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 98-104.

<sup>19</sup> Власов В. Альбом для дітей и юношества / В.Власов. – Одеса, 1999. – 57 с.

<sup>20</sup> Онуфрієнко А. Альбом баяніста. Вип. 1 / А.Онуфрієнко / Упор. А.Душний, С.Карась. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 7-15.

<sup>21</sup> Онуфрієнко А. Альбом баяніста. Вип. 2: Навч. посібник / А.Онуфрієнко / Ред.-упор. А.Душний, С.Карась. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – С. 15- 23.

<sup>22</sup> Шлюбик В. Педагогічний репертуар баяніста: Навчальний посібник / Ред.-упор. А.Душний. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 60 с.

<sup>23</sup> Нікіфорук А. Дитяча сюїта / Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: Навч. посібник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 105-110.

### Джерельні приписи

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник / М.Давидов. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2005. – 420 с.

2. Душний А. Молода генерація Львівської баянної школи: творчий портрет Ярослава Олексіва / А.Душний // Молодь і ринок: Щомісячний наук.-практ. журнал. –2009. – серпень.– № 8 (55). – С. 70-74.

3. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: Довідник / А.Душний, Б.Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.

4. Кундис Р. Львівська школа баянної гри з позицій типологічних ознак регіональної виконавської школи / Р.Кундис // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – Науковий журнал. – № 7 (9). – Суми: Сум ДПУ, 2010. – С. 283-290.

5. Куртий І. Композиторські традиції Львівської баянної школи на зламі ХХ-ХХІ століть: Магістерська робота. Рукопис. – Дрогобич: ДДПУ ім. І.Фрайта, 2010. – 71 с.

### Резюме

Розкривається питання репертуарного напрацювання для дітей, зокрема компонування «Дитячих альбомів» представниками Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва. Аналізуються п'єси В.Власова, А.Онуфрієнка, Е.Мантулева, В.Шлюбика, В.Салія як зразки репертуару для дітей в контексті національної виконавської школи.

**Ключові слова:** репертуар, «Дитячий альбом», баян, акордеон, творчість.

### Summary

**«Children's Album» as the basis of didactic repertoire of works of representatives of the Lviv school commonplace**

The article deals with the question repertoire achievements for children, including layout «Children's Album» representatives of the Lviv school of commonplace-akordeonnoho art. Analyzed composers of V.Vlasov, A.Onufrienko, E.Mantulyeva, V.Shlyubyka, V.Salii et al, as samples inspiruvannya repertoire for children in the context of national performance school.

**Key words:** repertoire, «Children's Album», bayan, accordion, creativity.

### Аннотация

Раскрывается вопрос репертуара для детей, в частности компонирования «Детских альбомов» представителями Львовской школы баянно-акордеонного искусства. Анализируются п'єсы В.Власова, А.Онуфриенко, Е.Мантулева, В.Шлюбика, В.Салия как образцы репертуара для детей в контексте национальной исполнительской школы.

**Ключевые слова:** репертуар, «Детский альбом», баян, аккордеон, творчество.

УДК 782/785(091)

Н.Л. Цюлюпа

## ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

Естрадно-джазове виконавство посідає важливе місце в житті сучасної людини. З кожним роком зростає популярність цього виду мистецтва. Джаз – одне з яскравих явищ музичної культури ХХ ст., що асимілює елементи будь-якої музичної культури, зберігаючи при цьому свою самобутність.

Дослідженню джазового виконавства як специфічного виду музичної діяльності, що сформувався під впливом історико-еволюційних і соціально-художніх факторів, присвячені наукові праці Дж. Коллієра, В.Симоненка, О.Кизлової, В.Яшкіна, М.Стернса та ін.

*Метою роботи є* визначення етапів становлення та розвитку джазового виконавства, здійснення порівняльного аналізу характерних рис естрадно-джазового виконавства в різних історичних та соціально-економічних умовах.

Джазовий дослідник Маршал Стернс в книзі «Історія джазу» характеризує його як синтез «білої» та «чорної» музичних культур. Джаз (jazz) – вид професійного виконавського мистецтва, що виник на півдні США, а точніше в бідних кварталах Нового Орлеану на межі ХІХ-ХХ ст. внаслідок синтезу культури нащадків африканських рабів, яких насильно завозили в західну півкулю протягом ХVІІ-ХVІІІ століть з європейською музичною культурою білого населення цього регіону планети.

Характерними рисами джазу є імпровізаційний початок, специфічне звуковидобування, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура і інтонаційний лад, що допускає відхилення від температури.

Формування джазу тісно пов'язане з розвитком фольклору американських негрів, що склався в процесі взаємодії художніх традицій нащадків рабів, вивезених з Африки, з культурою білого населення США, що знайшло своє відображення в таких вокальних формах афро-американської музики, як трудові пісні балади, спірічуелс і блюзи.

Скасування рабства, що відбулося в результаті закінчення Громадянської війни Півночі і Півдня (1861-1865 рр.) призвело до промислового піднесення в країні і масового переселення негрів у великі міста, що сприяло урбанізації афро-американської культури. У 70-ті рр. ХІХ ст. спостерігається перехід від вокальних форм до інструментальних. Зародження інструментальної музики американських негрів ґрунтувалося на імітації вокального способу виконання (так звана вокалізація звуку). Це визначило й інструментарій перших негритянських оркестрів, що склалися, як правило, з одного-двох корнетів, кларнета, тромбона, туби та ударних інструментів. Такі духові ансамблі отримали найбільше поширення на півдні США. Вони брали участь у карнавальних ходах, гуляннях, вуличних парадах, похоронах, а на рубежі 80-90-х рр. стали виконувати також і танцювальну музику, в якій переплелися іспанські, французькі та креольські інтонації. З таких колективів формувалися перші джазові оркестри.

У період розквіту новоорлеанського стилю з'являються перші колективи білих музикантів, які називалися диксиленди. На відміну від негритянських, у цих оркестрах змінюється манера звуковидобування, мелодійна лінія стає більш плавною, ширше використовуються елементи європейської композиторської техніки, в акомпанементі акценти зміщуються з першої і третьої долі такту на другу і четверту.

Пізніше новоорлеанські оркестри і диксиленди стали називати традиційними, а виконувану ними музику – традиційним джазом.

У 30-ті роки ХХ ст. зароджується стиль **свінг**. Витоки свінгу беруть свій початок із біг бендів другої половини 20-х – початку 30-х рр., що з'явилися в Чикаго, Канзас Сіті та Нью-Йорку, у виконавській практиці яких простежуються типові для майбутнього стилю риси.

Для свінгу характерне виконання по завчасно написаним аранжуванням. Сольна імпровізація найчастіше виконується на тлі рифів. Широко застосовується переключка груп оркестру. У акомпанементі акцентуються всі чотири частки такту.

Поряд з біг бендами в цьому стилі грали і невеликі ансамблі.

У 30-і рр. інтенсивно розвивається також фортепіанна музика, заснована на традиціях регтайма та бугі-вугі – імпровізаційної форми, що сформувалася ще в 20-х роках.

Прагнення до імпровізаційного джазу проявляється і в групі ентузіастів, які намагалися відродити наприкінці 30-х рр. новоорлеанський стиль. Все це було обумовлено тим, що свінг як стиль поступово втратив своє значення, а встановлені на той час критерії не сприяли розвитку творчого початку і не задовольняли постійно зростаючих потреб багатьох музикантів до самовираження і свободи імпровізації.

На рубежі 30-40-х рр. унаслідок експериментів, проведених групою молодих музикантів, котрі були виховані на традиціях свінгу і володіли достатньо високим виконавським рівнем, з'являється стиль імпровізаційного джазу – **бібоп**, що відкрив період сучасного джазу. І хоча традиційний джаз і свінг продовжують функціонувати поряд із новими стилями і напрямками, джаз назавжди пориває з танцювальною та розважальною музикою. Характерні для бібоп пошуки нових засобів виразності, що проявляються в ускладненні мелодики, гармонії і ритміки стали визначальними для всього сучасного джазу – бібоп докорінно відрізняється від усіх попередніх стилів. Для нього типовим є унісонне проведення теми спочатку і наприкінці п'єси. Мелодії композицій рясніють складними фігураціями, стрибками, мають незвичайне ритмічне членування і акцентування. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах і політональних структурах.

Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервовим фразуванням, технічно складними пасажами і безперервним веденням мелодії при переході від одного голосу до іншого.

Іншого значення набули інструменти ритмічної групи, у тому числі й ударні, які поряд із духовими стали повноправними солістами ансамблю. Типовий склад колективів, що грають у цьому стилі – труба, саксофон і ритмічна група. У другій половині 40-х рр. деякі музиканти бібоп стали використовувати елементи латиноамериканської ритміки, що призвело до розвитку напряму афро-кубинського джазу, який знайшов своє відображення в деяких наступних стилях, зокрема в боса нове (60-ті рр.).

Надалі бібоп, як і його модифікації – хард боп, що відрізняється більш експресивною манерою виконання, соул джаз, в якому проявилися елементи культової музики і типовий для негритянських виконавців спосіб гри фанкі – знайшли своє продовження в Іст кост джазі, тобто в напрямі, характерному для негритянських музикантів Східного узбережжя США.

Наприкінці 40-х рр. з'являється новий стиль – **кул**, якому, на протигагу різкому і напористому бібоп, властиві співуча виразна мелодика і спокійна манера гри. Проте в другій половині 50-х рр. він втратив своє значення як стиль, а його типові риси стали основоположними для Вест кост джазу – напряму, що розвинувся серед білих музикантів Західного узбережжя США, представники якого широко використовують засоби виразності, властиві сучасній музиці.

У сучасному джазі поряд із виконавцями, що представляють головну течію (мейнстрім), в якій розвиваються традиції імпровізаційного джазу з його яскраво вираженими негритянськими тенденціями, існують також окремі музиканти та колективи, схильні до експериментування і пошуків нових шляхів.

Це призвело до появи в 60-ті рр. стилів і напрямів, що прагнуть відійти від сформованих канонів. До них належить фрі джаз із характерною для нього вільною імпровізацією і модальний джаз, в якому імпровізація ґрунтується не на певній закінченій мелодичній темі або акордовій послідовності, а на довільній послідовності нот, пов'язаних між собою тільки ладом.

Надалі джаз зазнав впливу рок-музики, що обумовило значне розширення і збагачення

його звукової палітри електроакустичними ефектами.

Згодом джаз-рок перетворився на ф'южн-напрямок, в якому злилися воєдино елементи джазу, року, академічної та сучасної, зокрема електронної, музики.

Вітчизняна джазова школа знаходиться на шляху формування, пошуку, що пояснюється роками гонитви і заборони джазового виконавства.

Історія джазу в Україні розпочалась в 20-ті роки ХХ ст. із творчості композитора Б.Веселовського, який писав музику з мотивами танго, румби, фокстроту, вальсу. У 20-70-ті роки джазові виконавці в Україні займалися в основному самоосвітою. Тоді у джазових колективах грали музиканти, що були оркестрантами академічних, духових оркестрів. У процесі виконавської практики в джазових ансамблях і оркестрах, що виступали в кінотеатрах, на танцювальних майданчиках, у клубах і професійній сцені, ці музиканти оволодівали специфікою джазового стилю. З 70-х років почали відкриватись естрадні відділення в музичних школах, училищах та інститутах мистецтв.

Джазове виконавство Рівненщини презентоване такими творчими колективами: джаз-оркестрами кафедри духових та ударних інструментів (кер. О.Гайдабура) та кафедри естрадної музики (кер. М.Филипчук) Рівненського державного гуманітарного університету, Рівненського музичного училища (кер. І.Данилюк), міського Палацу дітей та молоді (кер. В.Пасічник), які неодноразово ставали дипломантами та лауреатами всеукраїнських та міжнародних джазових конкурсів і фестивалів.

Серед джазових виконавців слід відмітити знаного на Рівненщині композитора, піаніста, викладача, керівника групи «Країна У» Олександра Заходькіна, який робить вагомий внесок у розвиток та популяризацію джазової музики як на Рівненщині, так і за її межами.

Залишаючись, перш за все, феноменом афро-американської культури, система музичної мови джазу поступово стає інтернаціональною. Маємо велику надію, що традиції джазового мистецтва будуть збережені та примножені талановитою молоддю України.

#### Джерельні приписи

1. Коллиер Дж. Становление джаза: популярный очерк / Дж. Коллиер; Пер. с англ.; ред. А.Медведева. – М.: Радуга, 1984.
2. Коротков С. История современной музыки / С.Коротков. – К., 1996.
3. Манилов В. Босса нова – джаз в ритме самбы / В.Симоненко // Джаз в ритме самбы / Авт.-сост. В.А. Манилов. – К., 1989.
4. Симоненко В. Лексикон джазу / В.Г. Симоненко. – К.: Музична Україна, 1981.
5. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / В.Симоненко. – К.: Центрмузінформ, 2004.

#### Резюме

Визначено етапи становлення та розвитку джазового виконавства, здійснено порівняльний аналіз характерних рис естрадно-джазового виконавства в різних історичних та соціально-економічних умовах.

**Ключові слова:** естрадно-джазове виконавство, традиційний і сучасний джаз.

#### Summary

##### **An evolution of vaudeville-jazz performance is in a historical retrospective view**

Determination of the stages of formation and development of jazz performance, comparative analysis of the characteristics of pop-jazz performance in different historical and socio-economic conditions.

**Key words:** pop-jazz performance, traditional and modern jazz.



### Аннотація

Определяются этапы становления и развития джазового исполнительства, осуществлен сравнительный анализ специфических характеристик эстрадно-джазового исполнительства в различные исторические периоды.

**Ключевые слова:** эстрадно-джазовое исполнительство, традиционный и современный джаз.

УДК 78.085.7

*О.А. Мерлянова*

## УКРАЇНСЬКИЙ ЖІНОЧИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Відлік історії українського жіночого народно-сценічного танцю розпочинається з театральних вистав: «Наталка-Полтавка» (1819 р. та останньої чверті XIX ст.), «Маруся Богуславка», «Бондарівна», «Ой не ходи Грицю», «Ніч під Івана Купала».

Своєрідного розвитку жіночий танець зазнав протягом першої третини XX ст. у діяльності танцювальних груп, що репрезентували український танець на естраді (труппа М.Соболя, «Українські дівочі хороводи»). Вагомий внесок зроблено «Жіночим хоровим театралізованим ансамблем» («Жінхоранс») В.Верховинця.

Продовження традицій українського жіночого народно-сценічного танцю, що були започатковані в «Жінхорансі», спостерігаємо в діяльності Державного українського ансамблю народного танцю, що розпочав свою роботу 1937 року. До першої програми ввійшов жіночий танець «Дощик», що відкривав «Українську сюїту», куди, крім «Дощику», входив «Козачок» та «Гопак» [1; 29]. Прагнучи продемонструвати багатство української хореографії, її самобутність, балетмейстери П.Вірський та М.Болотов не випадково для «Української сюїти» обрали саме ці танці, де поряд із символами українського народного танцю («Козачок» та «Гопак») «Дощик» доводили багаті традиції жіночих танків.

Чимало часу в репертуарі цього колективу помітне місце посідає хореографічна картина «Вербиченька», створена О.Сегалем на музику М.Лисенка в аранжуванні А.Мухи [3; 248]. Напрочуд органічне взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної й хореографічної палітри робить цей номер одним із вершин жіночого танцю в українській народно-сценічній хореографії. Незважаючи на граничну простоту та певну однорідність танцювальної лексики, створений образ виступає надзвичайно поетичним та натхненним.

Уособлений образ України подається балетмейстером через символ – вербу. Дівчата, що тримають гілочки верби в руках, втілюють образ цього священного дерева. У першій повільній частині хореографічної композиції панує весняний, сонячний настрій, відчувається мир та злагода, що різко переривається грізними поривами вітру, блискавками, що ніби відтворюють трагічні події. Невдовзі біда минає, встановлюється тиша та спокій, символом чого є верба – дівчата знов утворюють дерево. Пройнявшись народними традиціями, символікою, поетикою народного жіночого танцю, балетмейстер О.Сегаль створив народно-сценічний зразок, пов'язаний зі всією системою народної культури українців.

Хореографічна композиція В.Дебелого «Веснянки», що входить до репертуару Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» та балетної групи Національного Заслуженого Академічного українського народного хору України ім. Г.Верьовки, стала одним із найпопулярніших жіночих танців останніх років. Балетмейстер втілює хореографічними засобами своєрідне закликання весни, що у своїй прадавній основі є не простим привітом приходів весни, а магічним обрядом, котрим, за свідченням М.Грушевського, «весна дійсно закликається, кличеться, велиться їй прийти волею сих кликунів, які виходять для сього на горбки...» [4; 135].

Хореограф уникає однотипної пластичної характеристики виконавиць, що дає можливість різноманітного трактування дівочих образів: вони є й дівчатами у весняному танку, вони подібні й до перших птахів, що сповіщають про прихід весни, одночасно уособлюють і різнокольорові весняні квіти як символ пробудження природи тощо.

Приклади жіночих народно-сценічних танців знаходимо в репертуарі регіональних професійних та аматорських колективів народного танцю.

Я.Чуперчук у ансамблі «Галичина» поставив дівочий хороводний танець «Галичанка»,

побудований на рухах, записаних у селі Чернелів Городенківського р-ну Івано-Франківської області [7; 77]. У танці бере участь 12 дівчат. Важливу роль відіграє віночок, що кожна дівчина на початку тримає біля грудей. Протягом танцю дівчата то милуються вінком, то перекладають його з однієї руки до іншої, то піднімають над головою, то знов пригортають до грудей, усіляко демонструючи поважне ставлення до цього символу дівочості, надії, мрії.

У Гуцульському державному народному хорі виконується вокально-хореографічна композиція «На галявині», створена В.Петриком на основі рухів гуцульського танцю з використанням елементів народних обрядових дій [7; 121-161]. Твір складається з двох частин: повільної першої та швидкої другої. Саме перша лірична частина побудована на жіночому танці, що увібрав елементи весняних танків. Адаптований до сучасних вимог, танець не пов'язаний з конкретним обрядом, відтворює у загальних рисах весняні гуляння молоді. Перша частина виконується дівчатами під вокально-музичний супровід – українську народну пісню «Ой, зацвіли фіалочки». З-за куліс виходять групами дівчата, що збирають уявні фіалочки, у кожній в руках невеличкий букетик. Дівчата імітують рухами плетіння вінків, демонструють їх одна одній. Зібравшись у коло, дівчата вдають, ніби одягають дівчині-солістці вінок на голову й дарують їй усі зібрані ними фіалочки. Дівчина, стоячи в центрі кола на одному коліні, милується букетом. Дівчата тим часом взявшись за руки, утворюють щільне коло обличчям до центру, до солістки. Потім декілька разів то відходять від центра, розширюючи коло, то знов входять, виконуючи похитування, уклін головою. Далі дівчата йдуть по колу, а солістка в протилежний бік рухається в середині по внутрішньому колу. Роз'єднуючи руки, утворюють два кола, солістка виходить уперед на авансцену. Далі з'являються хлопці. Танець певною мірою відтворює традиції жартівливого передшлюбного спілкування дівчат та хлопців.

До репертуару Державного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» (м. Хмельницький) входить дівочий ліричний хороводний танець «Вишивала я соколика», поставлений О.Королем, що відтворює давню традицію вишивання рушника коханому. Рушник мав стати оберегом у військових походах. Музичною основою є відома українська народна пісня з однойменною назвою. Автор розробив основні малюнки українських дівочих хороводів (коло, півколо, лінії), використав лексику, характерну для подільських танців.

У репертуарі Заслуженого ансамблю танцю «Донбас» (м. Донецьк) зустрічаємо танцювальну сюїту «Купальський віночок», створену О.Прокопенком, що хореографічними засобами змальовує дівочі обряди плетіння вінків, водіння хороводів із гаданнями на майбутню долю.

Прикладом виконання, не пов'язаного з обрядовістю жіночого танцю, може слугувати «Іршавський притопанець», створений К.Балог у Закарпатському народному хорі. Цей танець входить до репертуару Державного вокально-хореографічного ансамблю України «Таврія» ім. Л.Чернишової (м. Сімферополь).

Дівочі танці посідають помітне місце й у репертуарі аматорських колективів. 1959 р. А.Кривохижа в самодіяльному ансамблі танцю м. Кіровоград «Ятрань», що згодом отримав назву «народний ансамбль танцю «Ятрань» (1964 року присвоєно звання «Заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю УРСР») поставив хореографічну композицію «Ятранські весняні ігри». Твір побудовано виключно на місцевому пісенно-музичному матеріалі, що був записаний від П.М.Свида у селі Перегонівка. Дівочий хоровод став мальовничою експозицією номера. «Навесні, коли все пробуджується, дівчата, зустрічаючи весну хороводами, виконують обряд молодої дівчини, яку посвячують у дівочтво. Вона роззувається і перша ступає босими ногами, ідучи через кладочку в весняну воду», – описує танець Б.Кокуленко [5; 138]. Безумовно, стикаємося зі своєрідною хореографічною стилізацією обрядових дій. А.Кривохижа, використовуючи фольклорний матеріал (елементи певного обряду, що навіть не містить танців, хореографічну лексику українських жіночих хороводів), створює авторську композицію, побудовану за сценічними законами.

До програми Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю УРСР «Ятрань»

«На щедрих берегах Ятрані», створену 1967 р., входив український жіночий хоровод «Рушничок», створений А.Кривохижею [5; 70]. Це своєрідне оспівування рушника як одного з народних символів, що супроводжували життя людини від народження до смерті. Давні традиції вишивання рушників дівчатами, що вкладали в цей процес сакральне значення, вірячи, що вишивають долю, стали джерелом образності хороводу. Хореограф створив глибоко ліричні дівочі образи, ідеалізуючи найпотаємніші жіночі мрії.

Захоплюючись поетикою «Рушничка», Б.Кокуленко зазначає: «Змінюючи один малюнок іншим, постановник кожним рухом підкреслює дівочу чистоту, жіночу національну цнотливість. Це ставало основним складником стилю. За допомогою рушника постановник розвиває лексику танцю, трансформує побутову пантоміму в танцювальну абстракцію, прагне високого поетичного узагальнення та звучання національного колориту» [5; 150-151]. Отже, танець можна класифікувати як стилізацію на основі лексики українського народного танцю, що, завдяки майстерності постановника, здається суто народним танцем, лише обробленим для виконання на сценічному майданчику. Додатковим свідченням саме авторського задуму твору може слугувати вільний підбір музичної основи – української народної пісні «На що мені чорні брови», що, безумовно, відображала стан дівчини в очікуванні майбутнього, але не була пов'язана з конкретним фольклорним жіночим танцем. Саме музична палітра та зміст пісні дали поштовх для створення хореографії номеру.

Балетмейстер хореографічного ансамблю «Пролісок» (м. Кіровоград) В.Похиленко звернувся до теми веснянок, створивши сюїту «Закликання та прихід весни», де творчо переосмислив українські дівочі забави весняного циклу. Тема весняних хороводів стала провідною у «Веснянці», що поставив М.Коломієць у Народному ансамблі танцю «Україна» Дитячо-юнацької хореографічної студії «Щасливе дитинство» (м. Київ).

У репертуарі Народного аматорського ансамблю танцю «Смеречина» Вишинського районного Будинку народної творчості та дозвілля багато років утримується дівочий танок «Веснянка», поставлений В.Васьковим. Танець побудований за мотивами веснянки «Шум»: дівчата стають парами обличчям одна до одної, схрещують попарно руки, утворюючи «місток», по якому йде дівчина-весна [2; 120].

На Буковині в хореографічному колективі Будинку культури с. Валява Кіцманського району В.Кошманом за мотивами дівочих танців регіону створено хореографічну композицію «Зірочка», побудовану на основних малюнках, характерних для жіночих танків: дві лінії обличчям одні до других, коло, півколо. Однак ускладнена лексика (притупи, підстрибування з перехрещенням ніг тощо), досить рухливий темп свідчить про вплив не лише танків, а й інших побутових буковинських танців [2; 153-161]. Отже, стикаємося з типовим прикладом стилізованого танцю, не пов'язаним із конкретним першоджерелом, але який зберігає загальну образну та композиційну структуру буковинських жіночих танців.

До репертуару зразкового хореографічного колективу «Веселка» (м. Васильків Київської обл.) входить хореографічна композиція «Спогади на Івана Купала», в якій постановник Р.Савченко засобами українського народно-сценічного танцю, синтезованого із пластикою модерн-танцю, відтворив купальські ігрища, де важливе місце відведено дівочим танцям.

Окрім дівочих танців, побудованих на основі календарно-річної обрядової хореографії, зустрічаються й танці, не пов'язані з обрядовими діями. Закарпатський дівочий танець «Дібровчанка» набув значного поширення в аматорських колективах народно-сценічного танцю. Зустрічаємо його в репертуарі Народного ансамблю пісні і танцю «Чорнобривці» (м. Миронівка Київської обл.) у постановці М.Кравченко, хореографічного колективу «Галицькі візерунки» Заводської школи мистецтв у постановці О.Дембіцької, Заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Юність Закарпаття» (м. Ужгород) у постановці М.Суслікова. Тривалий час «Дібровчанку» у постановці М.Гречушнікова виконував ансамбль танцю «Київ» Національного університету культури і мистецтв.

Не можливо обійти увагою інтерпретації українських дівочих танців І.Моїсеєва.

Діяльність державного ансамблю народного танцю СРСР під керівництвом І.Моїсеєва, створеного 1937 року в Москві, вплинула не тільки на загальний розвиток народно-сценічного танцю в СРСР, а й на поширення танців із власного репертуару, до якого входили й українські. У цьому ансамблі ще в 1943-1945 рр. була поставлена сюїта українських танців, під загальною назвою «Веснянки», що складалась із семи епізодів: «Дівочий вихід», «Прощання», «Гречаники», «Катерина», «Вишня», «Полтавка», «Гопак». У «Веснянках» автор виводить одну головну героїню, у характері якої, за словами О.Луцької, «ніби сфокусовані всі якості душі українського народу» [6; 45]. Танець характеризується цілісною сюжетною канвою, основні моменти якої – прощання Катерини з коханим, її чекання, зустріч після перемоги над ворогом. Увесь номер, навіяний роздумами воєнних років, підпорядкований героїчній тематиці: «Мовчазна хода відкриває дію «Веснянок». Усе стримано та суворо. Відкидаються штампи «чуттєвого» виконання українських танців. Навіть дует прощання мужньо суворий. Але в скорботних, повільно-зادумливих епізодах «Веснянок» затаєна сила, віра в те, що радість повернеться. І радість повертається. Бурхливий «Гопак» із каскадом ускладнених рухів, розливом загальних веселощів завершує сюїту. Монолітність народного характеру – головна ідея «Веснянок». Камерна лірична тема набуває широкого, епічного вираження. Зустріч двох героїв – щастя двох – стократ помножена радість усіх.

У «Веснянках» будь-який нюанс, жест, па продемонстровані з тією соковитістю, що відрізняє український фольклор. Усе блищить живописністю, що полонить в українських настінних розписах, у квітах на кераміці, у фарбах строкатих плахт...» [6; 46]. О.Луцька намагається довести глибинний зв'язок хореографічного номеру зі всією образною системою українського фольклору, однак, насправді, стикаємося з формальним використанням лексики українського народного танцю задля втілення авторського задуму, мало пов'язаного з українськими фольклорними темами. Незважаючи на загальну назву сюїти у творі навіть немає натяку на таку форму української жіночої творчості, як веснянки. Хоча ідея номера втілюється саме через жіночий образ, що характерно для багатьох сценічних творів української тематики, І.Моїсеєв, на жаль, не розкрив усього багатства жіночих танків. Спираючись на тезу радянського часу, що веснянки поступово втрачали первинний обрядовий зміст та набували соціального змісту, балетмейстер вважав за можливе назвати свій твір «Веснянки».

До сучасного репертуару Державного академічного ансамблю народного танцю Росії входить український «Гопак», поставлений І.Моїсеєвим, що викликає багато суперечок щодо манери виконання та лексичного утрирування. Особливу увагу привертає жіночий танець. Вимагаючи від дівчат високотехнічного виконання «тинку», «бігунця», «верьвовочки», балетмейстер перетворив жіночу лексику на набір рухів широкої амплітуди, високого стрибка, але позбавив її ознак українського танцю. Дівчата підстрибують настільки високо, що, часом, спідниці звиваються до голови виконавиць.

У радянську добу за життя П.Вірського між керівниками двох колективів, Державного ансамблю танцю СРСР та Державного ансамблю танцю УРСР, точилась постійна творча боротьба. П.Вірський, безумовно, усією творчістю доводив свою першість у сфері українського танцю, однак І.Моїсеєв, не бажаючи наслідувати стилістику П.Вірського у виконанні рухів українського танцю, намагався створити власний варіант інтерпретації «Гопака».

Отже, одним із завдань сучасного розвитку народно-сценічного танцю є відновлення замулених джерел українського народного жіночого танцю, приведення у відповідність естетичним та моральним нормам традиційного українського суспільства манеру та стилістику виконання жіночих танців.

Таким чином, переважна більшість українських жіночих народно-сценічних танців є відвертими стилізаціями – авторськими творами, що глибинно розробляють лексику українського народного танцю, наслідують загальну образну систему народної творчості, обрядовості тощо. У залежності від напрямку діяльності колективу (фольклорна, фольклорно-етнографічна, народно-сценічна) та виду колективу (аматорський, професійний), танці

зазнають різного ступеня трансформації – обробки, розробки чи стилізації. І якщо у фольклорних та фольклорно-етнографічних колективах превалюють танцювальні зразки першої та другої груп, то в народно-сценічних переважають авторські твори. Також, у аматорських колективах більшою мірою збереглися народні танці, що зазнали обробки чи розробки, а в професійних колективах народно-сценічного танцю перевага надається стилізаціям.

Серед українських жіночих народно-сценічних танцювальних композицій виокремлюються декілька груп: до першої відносимо танці, що побудовані на основі обрядових дій весняно-літнього циклу («Подольночка» П.Вірського, «Веснянки» В.Дебелого, «Купальські розваги» А.Кривохижи, «Веснянка» М.Коломійця та ін.), до другої – твори, джерелом образності для яких стали українські символи (віночок, рушник, верба, калина та ін.) («Вербиченька» О.Сегалю, «Рушничок», А.Кривохижи та ін.), до третьої – хореографічні композиції за мотивами трудових процесів («Рукодільниці» та «На кукурудзяному полі» П.Вірського та ін.), до четвертої – не пов'язані з обрядовістю танці («Дібрівчанка», «Іршавський притопанець» та ін.).

### Джерельні приписи

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Генрієтта Володимирівна Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с.
2. Буковинський танець / М.А. Поморянський, Я.П. Мураховський, Т.В. Сулятицький, М.Г. Пупченко. – Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2007. – 207 с.
3. Василенко К. Український танець: Підручник / Кім Юхимович Василенко. – К.: ППК ПК, 1997. – 282 с.
4. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. – 9 кн. – Т. 1 / Упоряд. В.В. Яременко та ін. / Михайло Грушевський. – К.: Либідь, 1993. – 392 с. – («Літературні пам'ятки України»).
5. Кокуленко Б. Там де «Ятрань»... / Борис Григорович Кокуленко. – Кіровоград, 2006. – 192 с.
6. Луцкая Е. Жизнь в танце / Елена Леонидовна Луцкая. – М.: Искусство, 1968. – 80 с.
7. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Богдан Стасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с.

### Резюме

Досліджується роль та місце жіночого танцю в творчості відомих професійних та аматорських колективів народного танцю України, здійснюється жанровий аналіз найяскравіших композицій вітчизняних митців.

**Ключові слова:** народно-сценічний танець, ансамбль танцю, хореографічна композиція.

### Summary

#### **Ukrainian woman dance as source of creative activity of choreographic collectives**

In the article the role and place of women dance is considered in the creativeness of the famous professional and amateur dance troupes of Ukraine's national dance and the genre's analysis of the most beautiful compositions of domestic artists is made.

**Key words:** folk-stage dance, dance troupe, choreographic composition.

### Аннотация

Исследуется роль женского танца в творчестве известных профессиональных и самодеятельных коллективов народного танца Украины, проведен жанровый анализ лучших композиций отечественных мастеров.

**Ключевые слова:** народно-сценический танец, ансамбль танца, хореографическая композиция.

УДК 061.237

*Т.В. Забута*

## **ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ РІВНЕНЬСЬКОГО МІСЬКОГО БУДИНКУ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Одним із найпотужніших культурологічних і мистецьких закладів Рівненщини назвав міський будинок культури м. Рівне автор низки історико-культурологічних праць, А. Дацков. Він – автор першої науково-публіцистичної праці, присвяченої історії розвитку МБК, написаної до 50-річчя цього закладу [2]. Водночас творчий шлях аматорських колективів продовжується, динамічно розвивається концертна діяльність, відбуваються зміни репертуарної політики. Все це обумовлює необхідність подальшого вивчення й узагальнення особливостей процесу творчого розвитку художніх колективів МБК, історія якого почалась 57 років тому.

24 квітня 1944 року було ухвалено Постанову виконкому Рівненської обласної Ради депутатів трудящих «Про відновлення роботи обласного відділу в справах мистецтв», якою визначались конкретні заходи з відбудови мережі культурно-мистецьких закладів. Зокрема, утворено Рівненську обласну філармонію, обласний Будинок народної творчості, передано в розпорядження обласного відділу мистецтв будівлі і приміщення обласного драматичного театру, концертну залу по вул. Замковій, будинок по вул. Сталіна, 212 та будинок для туржотитку артистів по вул. Нецеля, 7 [1].

У 1945 р. обласний відділ мистецтв реорганізований у Рівненський обласний відділ у справах культурно-освітньої роботи, а 1953 р. його перейменовано в обласне управління культури. На той час йому підпорядковувалось понад 30 районних відділів культури і стільки ж районних будинків культури. У ті повоєнні роки у Рівному не було ні міського відділу, ні міського будинку культури. У січні 1954 р. обласна Рада депутатів трудящих своїм рішенням зобов'язала міськвиконком відкрити у Рівному міський БК, а через рік він був відкритий і почав функціонувати у приміщенні по вул. Міцкевича, 32, де вже був розташований обласний Будинок народної творчості [2; 10-11].

Згодом міський Будинок культури переведено до приміщення парку культури і відпочинку, а на початку 1963 року було завершено будівництво кіноконцертної зали, яка і стала відомим сьогодні всім мешканцям міста центром культури і відпочинку – МБК, звідки почався творчий шлях багатьох відомих у нашому краї аматорських колективів.

Одним із них є народний хор «Верес», створений 1961 р. Його першим художнім керівником став знаний у нашому краї хормейстер Іван Федорович Корсюк. У репертуарі хору були українські народні пісні, записані ним на Рівненському Поліссі. Власне, хор і створювався як поліський. У такій якості колектив невдовзі отримав звання «народний». У 1968 р. хор очолив хормейстер, збирач фольклору П.Невірковець. На початку 80-х років минулого століття хор прийняв назву «Верес», а в його репертуарі на той час вже з'явилися пісні народів світу, світська та духовна музика [2; 53-154].

Колектив неодноразово виїздив із концертами та для участі у фестивалях за кордон (Польща, Болгарія, Словаччина, Угорщина), до Литви, Латвії, Білорусі, Вірменії, Росії. Однак головна глядацька аудиторія хору – українська. Колектив об'їздив всі райони Рівненщини, був частим гостем Тернопільщини, Львівщини, Житомирщини, Київщини, інших областей України. Він – лауреат Всеукраїнських фестивалів-конкурсів «Український народний спів» (Київ), козацької пісні «Байда» (Тернопіль) [6; 2]. У репертуарі хору українські народні пісні «Ой, вербо, вербо», «Дуб на дуба похилився», «Ой, летіла зозуленька», «По той бік гора», «Ой, за мостом, мостом», «Ой, журавко, журавко», «Ой, у полі сосна», «Копав, копав криниченьку», «Взяв би я бандуру», твори сучасних і місцевих авторів: «Земле наша мила» (муз. А.Пашкевича, сл. Л.Гурківської), «Привітальна» (муз.

А.Авдієвського), «Гей, над обрієм широким» (сл. і муз. М.Дацика), пісні для вокально-хореографічних композицій «Дівчина Уляна», «Хлібодари», «В надвечір'ї синім» [6; 89].

П.Невірковець написав низку вокальних творів для хору, чоловічих та жіночих дуетів і тріо. У репертуарі «Вересу» написані ним твори – «Партизанська», «Рідному селу», «Материнська пісня», «Поліська привітальна», «Незабутня стежина», «Ой, чого, діброво, віти похилила». Героїко-патріотичні пісні складають чималу частку репертуару колективу – так, одними з перших на Рівненщині хористи «Вересу» почали виконувати стрілецькі та повстанські пісні «Очерет мені був за колиску», «Наше знамено», «Чорний крук»; великою популярністю користуються пісні П.Невірковця «Молитва за єдність», «Мужнім соколам УПА», «Гімн Просвіти». На слова невідомого поета-політв'язня, передані йому колишнім вояком УПА, написана пісня «Місяченьку, мій батеньку». Гідне місце у репертуарі посідають твори духовної музики – «Отче наш» і «Херувимська» І.Смірнова, «Многолітне величання» Д.Бортнянського, «Господи, помилуй» № 14 М.Тележинського, Антифон № 1 з грецького розспіву «Благослови, душе моя, Господа» Д.Бортнянського, «Молитва до Богородиці» [2; 90-140].

Петро Невірковець – член обласного відділення Музичної спілки України, протягом багатьох років займається пошуком, записом і сценічним відтворенням пісенної спадщини Полісся [4; 239-240; 5; 100]. У репертуарі хору цикл записаних ним у с. Липки Гощанського району колядок і щедрівок: «Ой, на Україні зорі засвітили», «Нова радість стала», «Ой, вечір добрий, пане господарю», «По всьому світі стала новина», «На Йордані тиха вода стояла», «Різдвяний тропар», «В полі, полі плужок ходить». Частина записаних П.Невірковцем пісень виконується хором із цілковитим збереженням автентичності, інші отримують сучасне трактування та інтонаційне збагачення.

Слід зазначити, що всі твори, окрім пісень автентичного виконання та духовної музики, звучать в його аранжуванні. Всі вони мають нотний запис, частина опублікована у репертуарних збірках, пісенниках. Великим внеском до скарбниці музичної культури поліського краю є записи пісень, що з'явилися у результаті фольклорних експедицій керівника хору. Це «Копав, копав криниченьку», «Чорний крук», «Ой, на ставі, на ставочку», «Розливайся, луже, розвивайся, верше», «Ой, журавко, журавко», «Ой, вербо, вербо», «Зашуміла ліщинонька», «Летіли гусоньки», «Ой, у полі верба» (записані у с. Липки Гощанського р-ну); «Ой, як мав я двадцять літ» (записана на Львівщині); «Стою у лісі самотою» (записана у с. Русивель Гощанського р-ну); «За горою, кам'яною» (записана у с. Варковичі Дубенського р-ну); «Гей, у нашому селі» (записана у с. Обарів Рівненського р-ну); «Рибалка молоденький» (записана у м. Теробовля Тернопільської обл.); «Рано сонце сходить» (записана у с. Теренчіїв Гощанського р-ну); «Ой, у полі сосна» (записана від уродженки с. Мала Любаша Костопільського р-ну [6; 144-62].

Культурно-просвітницька, фольклорно-етнографічна діяльність народного цього хору заслуговує на повагу; тож не даремно це єдиний колектив Рівненщини, нагороджений Грамотою Президії Верховної Ради та Почесною грамотою Міністерства культури Української РСР, а його керівник – Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР та відзнакою «За заслуги перед містом» [2; 159-160]. Очевидно, на часі здійснення аудіозаписів пісенної творчої спадщини Волинського Полісся, випуск репертуарної збірки колективу для того, щоб зберегти і передати наступним поколінням відроджені народні і створені у сучасний період пісні, що звучать у виконанні цього колективу. Зазначимо, що нещодавно про творчий шлях заслуженого працівника культури П.Невірковця вийшла друком книга Миколи Рудницького «І джерело живе вічно» [6].

Народний хор «Патріот» під керівництвом Заслуженого працівника культури України, голови обласного відділення Національної музичної спілки П.Фесая створений у 1983 році. Учасниками хору стали ветерани Великої вітчизняної війни, локальних воєнних конфліктів і праці. Правда, на початку третього тисячоліття в хорі залишилося лише три фронтовики, і він тепер має назву «Хор ветеранів війни і праці «Патріот». Колектив отримав почесне



звання «народний» на початку 90-х [2; 205]. Репертуар колективу, а це понад 50 творів, містить у собі героїко-патріотичні, ліричні, народні пісні: «Не стареют душой ветераны», «День победы» (муз. Д.Тухманова), «Фронтові побратими» і «Земле наша мила» (муз. А.Пашекича), «Травневий вальс» (муз. І.Лученка), «Розлягалися тумани» та «Пісня про Дніпро» (муз. П.Майбороди), «Балада про солдата» (муз. М.Соловйова-Седого), «Моя Україно» (муз. М.Костецького, «Чом, чом, земле моя» (обр. В.Їжака), «Ой, там за Дунаєм» (обр. М.Леонтовича) тощо. Вагоме місце у репертуарі колективу посідають пісні, написані П.Фесаєм у творчій співдружності з рівненським поетом Г.Сербіним «Батькова тополя», «Я твій син, Україно», «Мое Рівне», «Сосни Полісся» [2; 206].

Цей хор здійснює велику культурно-просвітницьку роботу, активно співпрацює з ветеранськими організаціями України, постійно виїздить із концертами у районні центри, виступає для ветеранів і молодого покоління. Особливі творчі стосунки пов'язують колектив із хором ветеранів м. Канева. Це – обмінні концерти, спільні виступи під час проведення Шевченківських днів, передача нотних записів тощо.

Керівник хору, П.Фесай з 1965 року очолює обласне хорове товариство, яке за довгі роки поступово реорганізовувалось – спочатку у музично-хорове, згодом у Рівненське обласне відділення Національної музичної спілки України. У відділенні успішно працюють різножанрові об'єднання музикантів, зокрема композиторів, інструменталістів. П.Фесай зніціював значну соціально-мистецьку програму – відзначення кращих музичних досягнень краю мистецькою премією ім. Германа Жуковського. Лауреатами премії вже стали солістка обласної філармонії Н.Фарина, хор «Воскресіння» під кер. О.Тарасенка, вокально-інструментальне тріо «Срібна терція», інші самобутні виконавці і колективи. З метою піднесення престижу інструментального виконавства П.Фесай став ініціатором проведення обласного мистецького молодіжного фестивалю «Нові імена», в якому беруть участь учні музичних шкіл і училищ [4; 32; 5; 81].

Окрасою культурно-мистецького простору краю стало самобутнє народне вокально-інструментальне тріо «Срібна терція», засноване 1995 р. у складі Тетяни Бенедюк (бандура, вокал), Людмили Дьомушкіної (скрипка, вокал), Заслуженого працівника культури України Бориса Забути (баян) під керівництвом останнього [2; 208]. У репертуарі колективу понад 60 музичних творів різних жанрів, серед яких чільне місце посідають українські народні пісні: «Човник хитається», «Ой, хмариться, туманиться», «Ой, у вишневому саду», «Ой, там, на горі», «Ти ж мене підманула», «Перелаз», «Ой, чорна я, си чорна», «Бодай ся когут знудив», «Ой, гиля, гиля», «Ой, не світи, місяченьку», «Калина», «Цвіте терен», «За нашим столдом», «Полюбила чорнобрива» (муз. народна на сл. Т.Шевченка), Різдвяна колядка «Свята ніч». Вагому частку репертуару «Срібної терції» складають інструментальні твори, а саме «Ще не вмерла Україна» (муз. композиція Б.Забути), «Старовинний гобелен» (муз. І.Тамаріна), «Чардаш» (муз. П.Монті), «Лебідь» (муз. Сен-Санса), «Прелюд e-moll» (муз. Ф.Шопена), «Аве, Марія» (муз. І.С.Баха), «Ноктюрн» (муз. Р.Пауер) [3; 122-123].

Концертні виступи за межами України спонукали колектив включити до репертуару музику і пісні країн, де вони представляють музичну культуру України. Це інструментальні п'єси «Тирольська полька», «Куяв'як», «Білоруські народні мелодії», російські народні пісні «Тонкая рябина» та «Калинка», італійська народна пісня «Санта Лючія» тощо. Широко представлені у репертуарі українські класичні і сучасні твори: «Де згода в сімействі» (муз. М.Лисенка, сл. І.Котляревського), «Українцям» (муз. С.Городинського, сл. Н.Шаварської), «Два кольори» (муз. О.Білаша, сл. Д.Павличка), «Пісня про матір» (муз. І.Поклада, сл. Б.Олійника), «Гуцулка Ксеня» (муз. Я.Барнича, сл. Б.Демківа), «А лелеки летять на Вкраїну» (муз. О.Марцинківського, сл. С.Галябарди), «Черемшина» (муз. В.Михайлюка, сл. М.Юрійчука), «Все минуло» (муз. і сл. М.Гаденка), «Чортополох» (муз. і сл. Ю.Рибчинського), «Червона троянда» (муз. і сл. А.Горчинського), «Дай, Боже» (муз. А.Карпенка, сл. І.Ткача), «Червона рута» та «Я піду в далекі гори» (муз. і сл. В.Івасюка) [3; 122-123].

Усі твори у виконанні «Срібної терції» відзначаються оригінальністю і самобутністю аранжування, що здійснює художній керівник колективу Б.Забута [4; 13; 5; 79].

«Срібна терція» представляла Україну на багаточисленних мистецьких фестивалях та конкурсах як за кордоном (понад 30 поїздок), так і в Україні. Колектив – лауреат I Всеукраїнського огляду художніх колективів «Просвіти», Лауреат мистецької премії ім. Г.Жуковського, має відзнаки «Гордість міста» та «Зірка Рівного». Тріо співпрацює з українською діаспорою Росії, Придністров'я (Молдова), Товариствами українців Польщі, бере участь у фестивалях українського мистецтва і культури (1995-2011 роки) та нагороджене відповідними відзнаками [3; 124].

Твори у виконанні вокально-інструментального тріо записані і звучать на обласному та Всеукраїнському радіо у таких передачах, як «Вечірня ліра», «Музичні обрії», «Всесвітня служба радіо України». На РДТРК створено музичні телефільми «Співає Срібна терція», «Фестивальні обрії», «Срібна терція», «Срібній терції – 10!» «Срібній терції 15», випущено аудіоальбоми і компакт-диски. Колектив здійснює творче шефство над обласним центром «Інваспорт», обласним центром соціальної реабілітації інвалідів із порушенням опорно-рухового апарату, центральною міською лікарнею, Сарненськими освітніми закладами тощо, співпрацює із Спілкою жінок Рівненщини в реалізації соціально-культурних проектів та програм.

За високу художньо-виконавську, композиторську, просвітницьку діяльність, вагомий внесок у відродження національної культури художній керівник тріо нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня, а колектив «Срібної терції» за мистецькі досягнення відзначений Дипломами Міжнародних і Всеукраїнських фестивалів, Почесними грамотами Міністерства культури України, Всеукраїнської федерації профспілок, обласної державної адміністрації, обласного та міського управлінь культури, Товариств українців за кордоном [3; 165-168].

Історія народного естрадного оркестру (гурт «Вояж») почалась із заснування інструментального ансамблю під керівництвом Л.Жевченка у 60-х роках минулого століття. У зв'язку із збільшенням складу оркестру, до керівництва було залучено О.Каневського [2; 175]. Наприкінці 60-х років художнім керівником колективу став О.Гайдабура, який значно розширив репертуарні рамки колективу. В оркестрі були задіяні дві труби, два тромбони, контрабас, два сакс-альти, два сакс-тенори, сакс-баритон, ударні, фортепіано. Оркестр обрав собі назву «Полісся» і 1970 року став лауреатом і володарем срібної медалі Всесоюзного фестивалю народної творчості. У 1972 році колективу було присвоєне почесне звання «народний». Народний естрадний оркестр «Полісся», як один із кращих в Україні, був рекомендований Міністерством культури до участі у Всесоюзних конкурсах і фестивалях естрадної музики – напр., у м. Солігорську (Білорусь), «Патріотична пісня» у м. Києві [2; 176-177]. У 1975 році естрадний оркестр очолив талановитий музикант В.Шварцпель, який перетворив колектив у популярний біг-бэнд, ввів до складу гітару, бас-гітару, клавішні і збагатив репертуар творами у виконанні солістів. Із новою назвою «Панорама» колектив гастролював республіками Радянського Союзу, виступав у Полтаві, Кременчузі, Харкові, Миколаєві, Тернополі, Ліді й Солігорську (Білорусь), Юрмалі (Латвія) [2; 180-181]. Оркестр припинив своє існування з об'єктивних причин у 1990 році, і певний період часу у міському Будинку культури не було естрадного колективу. Відродив цей жанр А.Тимощук, який у 90-х роках створив гурт «Вояж». Це невеликий самобутній колектив, що встиг завоювати прихильність шанувальників сучасної музики. Він брав участь у фестивалі на Буковині, виступав у столиці України, концертних майданчиках Рівненщини. А.Тимощук відомий в Україні та за її межами майстер із виготовлення гітар.

Із різних порід дерев він виготовляє акустичні й напівакустичні, електроакустичні та бас-гітари, що використовуються в гуртах В.Павліка, Н.Могилевської, О.Пономарьова [2; 182-183].

Хореографічні постановки та хоровий спів мають складну структуру, невід'ємною частиною якої є музичний супровід. Понад 30 років його здійснював народний ансамбль

народної музики «Наспів», створений у 1973 році. Під керівництвом засновника і незмінного керівника Б.Забути ансамбль народної музики пройшов великий шлях творчого становлення і розвитку – від акомпануючої танцювальному колективу групи до колективу з почесним званням «народний» (1981 р.) і різножанровим репертуаром, що містив понад 120 творів [3; 58-59]. Основу репертуару складала українська народна і сучасна композиторська танцювальна, ансамблева, пісенна музика. Ряд творів написаний, а весь репертуарний ряд аранжований для ансамблевого виконання його художнім керівником.

Репертуар колективу умовно можна поділити на такі складові: музика для хореографічних постановок Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка», зразкового дитячого ансамблю танцю «Полісяночка» (34 твори); музичний супровід для народного хору «Верес» (17 творів); оркестровий супровід для солістів-вокалістів, вокальних ансамблів (36 творів); сольний репертуар ансамблю народної музики «Наспів» (40 творів) [3; 115-120].

Склад ансамблю народної музики: 4 скрипки, цимбали, кларнет, тромбон, труба, флейта, окарина, контрабас, ударні, два баяни, бандура. У кращі роки своєї життєдіяльності ансамбль мав ще двох цимбалістів, солістів-вокалістів, сопілкаря, ксилофоніста. До сольного репертуару ансамблю входили музичні композиції «Подорож по Україні», «Свято в Карпатах», «Болгарські народні мелодії», «Волинські мелодії», «Гуцульські народні мелодії», «Гуцульська сюїта», «Полька-стакатто» (соло для ксилофона з оркестром), «Поліська полька», «Поліські гуляння», «Старовинний весільний козачок», «Весільна полька» (всі твори – музика і аранжування Б.Забути); «Молдавські мелодії» (муз. А.Кондрашевського), «Поліська кадрили» (муз. Л.Жевченка), «Галоп» (муз. Д.Дмитрієва), Угорські наспіви (муз. А.Крюгера), «Коломийки» (соло для окарини з оркестром, муз. А.Кондрашевського), «Концертна полька» (соло для цимбал з оркестром, муз. Е.Балоги), молдавські народні мелодії «Хора» і «Сирба», інструментальна п'єса «Віночок» та ін. [2; 187-188; 3; 116-117].

Основу репертуару ансамблів танцю «Полісянка» та «Полісяночка» складають музичні композиції Б.Забути у виконанні ансамблю народної музики «Наспів». Це вокально-хореографічні композиції «Хустина», «Хлібодари», танцювальні полотна «Барви Карпат», «Полісся вітає», «Така її доля», «Бондарі», «Гомін весни», «Поліські розваги», «Перепілонька», «Погоринські польки», «Буковинський танець», «Ясоньки», жартівливі танці «Ремінець», «Плетень», сюжетні танці «Рибаки», «Солдатська плясова». Багато років залишаються в репертуарі танцювальних колективів «Вертівка», «Дівчина Уляна». «Бреул», «Шалантух», «Гречаники», «Поезія танцю» (на муз., записану Лесею Українкою), «Чіпак», «Кумпаконс». «Білоруська полька», «Півторак», «Голубка», «На товчку», «Гопак», «Василечки», поставлені на оркестровану Б.Забутю і виконувану ансамблем «Наспів» музику [3; 115-116].

Плідна багаторічна співпраця поєднує ансамбль народної музики і народний хор «Верес». У репертуарі «Наспіву» музичний супровід до народних пісень «Ой, у полі криниченька», «Ой, у полі два дубки», «Копав, копав криниченьку», «На вулиці музиченька грає», «Взяв би я бандуру», «Я ж тебе, Галю, не лаю», «По той бік гора», сучасної хорової музики «Партизанська» (муз. П.Невірковця, сл. С.Мельничука), «Реве та стогне Дніпр широкий» (обр. А.Пашкевича), «Земле наша мила» (муз. А.Пашкевича, сл. Л.Гурківської), «Гей, над обрієм широким» (муз. М.Дацика), «Привітальна» (муз. А.Авдієвського), «Ой, чого ти, земле, молодіти стала» (муз. А.Авдієвського), «Поліська привітальна» (муз. Б.Забути), «Земле моя мила» (муз. Є.Кухарця) [3; 118].

У репертуарі ансамблю багато музичних творів сучасних українських, у тому числі й місцевих композиторів, що виконувались солістами-вокалістами міського Будинку культури, обласної філармонії, Будинку самодіяльності творчості профспілок, хоровими колективами Палацу дітей та молоді, дитячих музичних шкіл тощо. Це пісні «Чуєш, брате мій» (муз. Л.Лепкого), «Моя Україно» (муз. О.Костецького), «Горнись до тебе, Україно» (муз. П.Дворського), «Моя вічна любов» (муз. Б.Забути, сл. Д.Зиткіна), «Спогад» (муз. Б.Забути,

сл. О.Шаповала), «Побратимы-города» (муз. Б.Забути, сл. Д.Зиткіна), «Яблуневі зливи» (муз. Б.Забути, сл.О.Смика), «Моє село» (муз. П.Невірковця), «Душі криниця» (муз. О.Морозова), «Журавка» (муз. О.Зуєва), «Принесли весну лееки» (муз. Б.Забути, сл. С.Мельничука), «Вересень» і «Моє місто» (муз. Б.Забути, сл. О. Смика) та багато ін. [3; 119-120].

Народний ансамбль народної музики «Наспів» відзначений дипломами лауреата Виставки досягнень народного господарства СРСР (м. Москва), оглядів-конкурсів художньої самодіяльності СРСР та України, фольклорних фестивалів та Днів української культури у Болгарії, Югославії, Угорщині, Німеччині, Польщі, Словаччині, Молдові, Італії, Іспанії, Білорусії, Росії, Armenії тощо, незмінний учасник творчих звітів майстрів мистецтв та народних колективів Рівненщини [7; 84]. За музику до танців Б.Забути відзначений журі Всеукраїнського хореографічного конкурсу ім. П.Вірського, його аранжування відмічені дипломом Відкритого міжнародного рейтингу «Золота фортуна», а внесок колективу у скарбницю музичної культури України відзначено Почесними грамотами і дипломами органів влади, творчих спілок і об'єднань, нагородами центрів культури української діаспори. Виступи ансамблю записані і транслюються на УРТ у програмі «Народна музика», РТРК «З невичерпної криниці». Танцювальна музика Б.Забути опублікована у низці репертуарних збірок, навчальних посібниках І.Аксьонової «Лексика народно-сценічного танцю Волинського Полісся», В.Годовського «Танці Полісся» [3; 163-164]. Б.Забути здійснював художнє керівництво колективом до 2006 року. Завдяки його ініціативі музичний супровід до танців записаний на фонограми, що дозволило ансамблю танцю «Полісянка» продовжувати творчу концертну діяльність.

У міському будинку культури м. Рівного успішно працюють на творчій ниві провідні хореографічні та вокальні колективи краю – Заслужений ансамбль танцю України «Полісянка», Зразкові ансамблі танцю «Полісяночка», «Джерельце», народний вокальний ансамбль «Лукаш», гурт «Лісова пісня» та ін., узагальнення історії та художніх особливостей діяльності котрих буде темою окремих статей.

### Джерельні приписи

1. Постанова виконкому Ровенської обласної Ради депутатів трудящих «Про відновлення роботи обласного відділу в справах мистецтв» – Ч. 43 від 23 квітня 1944 р. // Державний архів Рівненської області. – Ф. Р-204, оп. 4, од. зб. 2, арк. 50.
2. Дацков А. Творчих щедрот оберіг / Анатолій Дацков. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 220 с.: іл.
3. Дацков А. Цим і живу... Мистецький портрет Бориса Забути / Анатолій Дацков. – Рівне: ПП ДМ, 2007. – 204 с.: іл.
4. Столярчук Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник / Богдан Столярчук. – Рівне: Ліста, 1997. – 366 с.: іл.
5. Рівне – 720: від давнини до сучасності / Гол. редактор Г.Сербін. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – Кн. 1. – 240 с.: іл.
6. Рудницький М. І джерело живе вічно... (Повість про Петра Невірковця і його хор «Верес») / Микола Рудницький. – Рівне: Друк Волині, 2009. – 162 с.: іл.
7. Сербін Г.П. Ровно / Г.П. Сербін. – Львів: Каменяр, 1989. – 72 с.: іл.

### Резюме

Розглядаються історія розвитку та репертуар провідних вокально-хорових та інструментальних колективів міського будинку культури м. Рівного: народних хорів «Верес», «Патріот», народного вокально-інструментального тріо «Срібна терція», народного естрадного оркестру, народного ансамблю народної музики «Наспів».

**Ключові слова:** аматорський колектив, репертуар, вокально-хорові, інструментальні твори, авторські твори, аранжування.

### Summary

#### **Development of vocally-choral and instrumental collectives of the Rivne municipal house of culture: historical aspect**

History of development and repertoire of leading vocally-choral and instrumental collectives of municipal house of culture of Rivne are examined: folk galleries «Heather», «Patriot», folk vocally-instrumental trio «Silver third», folk orchestrelle, folk ensemble of folk music «Tune».

**Key words:** amateur collective, repertoire, vocally-choral, instrumental works, authorial works, arrangements.

### Аннотация

Рассматриваются история развития, репертуар ведущих вокально-хоровых и инструментальных коллективов городского Дома культуры г. Ровно: народных хоров «Верес», «Патриот», народного вокально-инструментального трио «Серебряная терция», народного эстрадного оркестра, народного ансамбля народной музыки «Напев».

**Ключевые слова:** самодеятельный коллектив, репертуар, вокально-хоровые, инструментальные произведения, авторские произведения, аранжировки.

УДК 477.52.04

*А.Ниженік*

## КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ІГОРЯ ШАМО: ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Український баянний концерт за останні 50 років пройшов усі етапи розвитку жанру. Друга половина 1950 – початок 1960-х років – період його становлення, пов'язаний з іменами В.Дікусарова, М.Різоля, К.Мяскова, А.Батршина. Два наступних десятиліття – фаза активного росту, що характеризується спробами пристосувати сталі в музиці минулого структурно-семантичні моделі до можливостей баянного звучання. Рішучим оновленням жанру позначена творчість українських композиторів 1980-2000-х рр. Кардинальний поворот у бік сучасних естетичних і стилістичних тенденцій вперше здійснюється в концерті для баяна і струнного оркестру Ігоря Шамо (1980-1981 рр.).

Вивчення українського баянного концерту поки ще помітно відстає від практичного розвитку жанру. Спеціальних досліджень, присвячених цьому різновиду інструментального концерту, немає. Розрізнені відомості про баянні концерти українських композиторів і часткові спостереження над деякими з них містяться в численних працях, присвячених баянному мистецтву України. Слід відмітити роботи А.Сташевського, об'єктом вивчення в яких стає репертуар баяністів. У статті «Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років ХХ ст.» [4] характеризується стан великих жанрів – концерту, сонати, сюїти – в баянній літературі обраного історичного періоду; в іншій статті – «Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні» [5] – увага автора фокусується на еволюції окремих жанрів – від їх зародження до періоду найбільш інтенсивної розробки. Відомості про баянні концерти К.Мяскова та В.Рунчака містяться в монографічних працях О.Стельмашенко [6] та А.Сташевського [3]; концерт А.Батршина розглядається в статті Б.Пица [2]. Але ж це – поодинокі звертання до українського баянного концерту, що не вирішують проблеми його вивчення. Тому спроба розглянути найбільш видатні зразки цього жанру на перетині теоретичних та виконавських аспектів дослідження уявляється досить актуальною.

*Мета статті* – охарактеризувати концерт для баяна і струнного оркестру І.Шамо, визначити його місце в еволюції українського баянного мистецтва. Завдання полягає у виявленні естетичних та стилістичних рис цього твору, аналізі виконавських проблем, що виникають у процесі роботи над ним та обговоренні питань інтерпретації.

У творчій спадщині І.Шамо (1925-1982 рр.) – корифея української музики, учня Б.Лятошинського – є лише один оригінальний твір для баяна. Мова йде про концерт для баяна і струнного оркестру h-moll, присвячений першому виконавцю – Володимирі Бесфамільнову, з яким композитора зв'язувала тривала та щира дружба.

Концерт І.Шамо не має аналогів у баянній музиці попередніх десятиліть ні за стилістикою, ні за конструктивними ознаками, ні за виконавськими прийомами. Але головне – його змістовні параметри: уперше об'єктом відображення стає внутрішній світ людини, не поміщеної в рамки конкретної соціально-історичної моделі і яка начебто б зійшла з плакатів, але людини рефлектуючої, самозаглибленої, живої, людини, що шукає відповіді на вічні питання. Суб'єктом же висловлення, «ліричним героєм», здатним адекватно передати найтонші відтінки почуттів і міркувань автора, виступає баян – інструмент, призначений винятково для виконання обробок народних пісень і танців.

Ще більш дивним видається той факт, що саме баяну довіряє свої думки композитор, що знаходиться на порозі смерті і фактично підводить підсумок своїй творчості. Адже І.Шамо писав цей концерт, будучи важко хворою, прикутою до ліжка людиною. В.Бесфамільнов, виконавець, що ініціював створення концерту й спілкувався з автором у цей

період, згадує: «Ігор Наумович дуже ємко охарактеризував свій задум: «Перша частина – зародження конфлікту, друга – зло навколо нас, третя – образ абсолютної любові, а фінал – саме життя... Не встиг оглянутися, а воно вже пройшло...» і зі смутком подивився на мене...»<sup>1</sup>.

Якщо спробувати визначити своєрідність цього твору в звичній термінологічній системі, то його можна назвати першим зразком необароко в українській концертно-баянній музиці. Риси барочної традиції відчутні і в структурі циклу, і в жанрових позначеннях частин, і в комплементарності фактури, і в інтонаційній основі тематизму. Дійсно, аналітичний слух виконавця не може не відзначити для себе вступну *tirata* у першій частині концерту, численні *catabasis* і *circulatio* у фіналі, а також інші музичні «знаки», що виявляють спорідненість з епохою бароко. Знання їх, розуміння їх природи й виразних можливостей – фундамент образно багатой інтерпретації. Але головне, музиці концерту найвищою мірою властива та якість, що притаманна кращим зразкам барокової культури, точно помічена В.Холоповою: «...парадигма музики, установившаяся в эпоху барокко, отличается соответствием высоко поднявшейся волны эмоционального звучания и многостороннего символического свечения смысла вокруг него» [7; 59]. Це спостереження повною мірою можна віднести до твору, що розглядається. І все ж, значення твору полягає не тільки в його новій естетико-стильовій орієнтованості, але й в цілеспрямованості тематичної драматургії, тонкості й розгалуженості інтонаційного малюнку, вивіреності всіх деталей композиційного плану.

Концерт являє собою 4-частинний цикл: Прелюдія, Фуга, Арія, Токата. Подібна конструкція народжує численні, хоча й неоднозначні асоціації: інструментальні сюїти Й.С. Баха і його сучасників, стилізаторські опуси композиторів рубежу XIX-XX століть, неокласицистські зразки європейської музики 1920-1930-х років і російського необароко 1960-1970-х рр.

Жанрове позначення кожної частини циклу містить комплекс уявлень семантичного, інтонаційного, структурного і фактурного порядку з достатньою повнотою виявлені автором концерту. Так, *Прелюдія* виконує у відповідності з традицією вступну функцію, представляючи головних дійових осіб концертного діалогу. В партіях баяна і оркестру експонується тематичний матеріал, що складе подальшу основу драматургічного розвитку. *Фуга*, що є середнім розділом тричастинної композиції другої частини, містить всі необхідні компоненти поліфонічної форми: 4-голосну експозицію, в якій проведення теми чергуються з інтермедіями, заснованими на тих самих інтонаціях; розробку, що сполучає різноманітні обігравання тематичних елементів із впровадженням секундових зворотів із крайніх розділів тричастинної форми; стретні проведення теми в різних ритмічних варіантах в репризи. Звертає на себе увагу вивіреність тембрової драматургії другої частини: поліфонічна форма – фуга – зосереджена в партії баяна соло й обрамлена оркестровими розділами гомофонно-гармонічного складу. *Арія* являє собою ліричний центр циклу. Домінуючий у всьому концерті настрій стриманого суму завдяки звучанню мажору тут набуває проясненого відтінку. Кантиленне начало стає провідним. Основна теми, що переходить від оркестру до баяну і назад, супроводжується контрапунктуючими голосами і мелодичними підголосками. Варіантно-строфічний принцип розвитку визначає конкретну композиційну схему: два проведення теми у баяна утворюють експозицію, а наступні два оркестрових проведення виконують функцію середини і репризи. Про вокальні витoki жанру нагадує й наявність «інструментального» обрамлення: оркестровому вступу відповідає завмираюче (*morendo*) звучання коди. В заключній *Токаті* – єдиній в циклі швидкій частині – панує агресивний механістичний рух, що або виходить на передній план, то ховається «в тінь», однак не зникає надовго. Тричастинна форма Токати, що складається з динамічно-моторних крайніх розділів і стриманно-ліричного середнього, має крещендууючий профіль драматургії та завершується пронизливим «криком» баяна на *fff*.

Загалом, образно-інтонаційний розвиток в концерті Шамо будується на взаємодії

імперативного низхідного лейтмотиву і жалібних висхідних інтонацій. Ці два інтонаційних елементи то дистанціюються один від одного, персоніфікуючи конфронтуючі сили, то вступають у тісний контакт, намагаючись підкорити один одного або злитися в інтонаційно-однорідне звукове «поле». Особливо підкреслимо майстерність інтонаційної роботи композитора: мінімум вихідних елементів і максимум похідних варіантів. Така тематична єдність циклу (в сполученні з темповим и тональним факторами цілісності) дозволяє рельєфно розкрити драматургічний задум, відродивши далекі барокові прообрази і вдихнувши в них нове життя.

Перша частина концерту – *Прелюдія* – відкривається *tirato*-подібною реплікою соліста, що виражає трагічну приреченість. Вона вимагає від виконавця граничної концентрації й зібраності, а в технічному відношенні – ясного цезурування й акцентності. Асоціативний ряд тут настільки яскравий, що мимоволі виникають образи декламаційних розділів музики бароко, а в ХХ столітті – трагічного надламу речитатій Д.Шостаковича.

Услід за вступною реплікою соліста, дається рельєфне протиставлення двох основних образів концерту – грізного лейтмотиву в потужному звучанні оркестру (тт. 3-4, 5-6) і скорботних секунд у баяна соло (ц. 1). Однак, вже в першій частині лейтмотив набуває ліричного характеру завдяки динаміці *pp*, ремарці *dolce, cantando* і прозорій полімелодичній фактурі (ц. 3), а секундові ходи, трансформуючись з хореїчних в ямбічні, вибудовуються в динамічні висхідні лінії (тт. 5-6 після ц. 5).

Слід звернути увагу на розділ форми, який умовно можна було б назвати пасакалією (*quasi cadenza*). У ньому розробляється ритмічна фігура початкової інтонації соліста – затактова триоль. Незважаючи на авторську вказівку *legatissimo*, здається, що цей матеріал отримає при виконанні більшу рельєфність і драматизм, якщо артикуляційно відокремити затактові триольні мотиви, що символізують чергування боязкої надії (висхідна триоль) і смиренності (триоль спадна). Узагалі, цей розділ вимагає від виконавця не тільки й не стільки суто технічної підготовки, скільки сміливої уяви, здатної множити асоціативний ряд образів, і допитливого розуму, що прагне розшифрувати закладений композитором зміст. Зокрема, спостереження за ходом басової лінії, яка поступово спускається вниз, проходячи шлях довжиною в нону, наводить на думку про взаємозв'язок цього розділу з попереднім, де, незважаючи на більшу стрімкість і незграбність, мало місце аналогічне за змістом «падіння» – сходження в глибини людської скорботи й суму. Оркестровий епізод (ц. 5) служить, з одного боку, реакцією на попередні події, а з іншого, зв'язуванням до наступного розгорнутого висловлення соліста. Загальний характер, «супермінори», що нагадують деякі сторінки музики Д.Шостаковича, готують неспішний, внутрішньо драматичний монолог соліста, заснований на лейтінтонації концерту. Виконавцю потрібно показати різні грані цієї інтонації – від стриманої й співучої до скандуючо-декламаційної, коли соліст перетворюється на палкого оратора. Таке багатостороннє обігравання однієї інтонації немов моделює процес міркування, спробу людини оцінити проблему, поглянувши на неї з різних точок зору. «Повзучі» гармонічні відхилення й модуляції створюють враження безустанного руху людської думки, не здатної зупинитися в пошуку відповіді на тривожні питання.

У другій частині – *Фузі* – ті ж два «персонажі» визначають драматургічний розвиток. У крайніх розділах беззастережно панують ламентозні інтонації, а середина тричастинної форми – фуга – будується на лейтмотиві. Однак це не виключає проникнення «чужих» інтонацій усередину кожного з розділів, їх «руйнівну» роботу, що веде до трансформації вихідних образів. Так, наприкінці другої частини ламентозні звороти з'являються у вигляді жорстких агресивних ходів, семантично споріднених із лейтмотивом, з яким вони утворюють тут монолітний блок (ц. 13). Фуга повною мірою розкриває можливості сучасного баяна як інструмента поліфонічного, якому під силу артикуляційними й динамічними засобами передати саму ідею індивідуальності і єдності, одночасного звучання самостійних мелодичних ліній.

Вже сама тема фуґи несе в собі прихований конфлікт: драматична декламація в перших



п'яти четвертних нотах (лейтнінтонації) і гротеск, що проступає в «дивній» артикуляційно-ритмічній організації наступних після четвертного затакту восьмих нот (чи не прихований тут ритм і образи танго?). Протягом усієї фуги два ці образи будуть боротися між собою, експресивний тон довгих тривалостей буде прагнути підкорити собі «мигіння» восьмих і шістнадцятих нот. У цих умовах необхідним є не тільки гранично точне проголошення кожного з голосів фуги, але і визначеність, «читабельність» і пізнаваність динамічного плану теми при кожному її проведенні. Складність інтонаційного малюнку усередині кожного голосу, помножена на насичену чотириголосну фактуру<sup>2</sup>, обумовлює необхідність вивчення матеріалу фуги окремо по голосах.

Після другого оркестрового епізоду має місце ще один сольний розділ, позначений автором «*Quasi cadenza*» – досить незвичайно для поліфонічної музики, однак цілком доречно в концертному жанрі. Вибухові пасажі *marcato*, *dramatico*, що переходять у скорботні секунди... Що це – простий повтор початкової побудови другої частини, що виконує функцію композиційного обрамлення, або точна фіксація психологічного стану ліричного героя, у душі якого борються протест і смиренність?

Тема третьої частини – *Arii* – знаменує вершину творчого натхнення І. Шамо. Перейнята світлом і щирою любов'ю, вона змушує згадати про ліричний талант композитора – автора всенародно визнаних пісень «Києве мій», «Дніпровський вальс» та інших. Разом із тим, музика частини III викликає асоціації з образним світом барочної *arii-lamento*. Тема соліста у високій теситурі на регістрі «фагот» подібна голосу самотньої душі, що самотньо летить у небесах. У світлі історії створення цього концерту виникає відчуття, що ця музика і є те останнє «прощай!», яке прагнув сказати нам автор, повною мірою усвідомлювавший свій швидкий відхід із цього світу. Не розпач, не злість – тільки світлий сум і любов до всього, що доведеться незабаром залишити.

Тема *Arii*, що здається на перший погляд цілком самостійною, насправді уявляє собою сплав закличних вигуків баяна з першої частини, що набувають тут ліричного відтінку, і секундових інтонацій – як у висхідному, так і в низхідному варіантах. Лейттема ж з'являється в розробково-репризному розділі форми, динамізуючи розвиток і концентруючись, в основному, в партії баяна, що виконує акомпануючу функцію.

У цій частині виконавець має шанс показати увесь спектр виразних можливостей баяна, закладених у самій його природі. Це, насамперед, можливість озвучування на інструменті мелодики широкого подиху, здатність поєднувати безперервний «спів» із чуйною інтонаційною нюансировкою. В артикуляційному відношенні від виконавця потрібне повне володіння діапазоном можливостей штриха *legato* і висока культура роботи над звуком, який розуміється в цьому випадку як живий процес розвитку навіть у межах однієї ноти, тобто саме те, що мається на увазі під словом «інтонування».

Тематичний вигляд четвертої частини – *Токати* – визначають ті ж провідні інтонації, що і раніше. Звуки лейтмотиву вуалюються в моториці баянної партії, накладаючись на «осколкові» проведення його в оркестрі. Безперервний рух восьмими в партії соліста нагадує барочну риторичну фігуру «*circulatio*», що повною мірою передає трагічну ідею швидкого плину часу. В середньому розділі на передній план виступають секундові інтонації, що майже буквально повторюють матеріал вступу другої частини. Вони то переплітаються зі зворотами лейттеми, то звучать із ними в контрапункті. Кульмінація припадає на проведення лейтмотиву в ритмічному збільшенні, його ж багаторазовим проголошенням завершується весь концерт.

*Токата* – найбільш віртуозна частина циклу, що вимагає від соліста максимальної віддачі фізичних і духовних сил, витримки й зібраності. Тривалі моторні розділи тут чергуються з напруженими декламаційними висловленнями, після яких герой, начебто зриваючись, знову зсковзує в стихію *perpetuum mobile*. У той же час віртуозна партія соліста не повинна перетворюватися в етюдний матеріал, у самоціль. Треба постійно намічати для себе інтонаційні орієнтири, шукати приховані поліфонічні лінії-змісти й відповідно до них

вибудовувати розділи усередині форми.

Співвідношення партій баяна і струнного оркестру в концерті І.Шамо цілком органічно. Якщо в перших двох частинах можна говорити про деяку перевагу партії соліста, то в двох останніх на передньому плані частіше опиняється оркестр. Однак в силу фактурної комплементарності і тембрової диференційованості звучання виявляється урівноваженим і часом навіть стереофонічним. У перших двох частинах є розділи, позначені автором «*quasi cadenza*»: це 11-тактна побудова імпровізаційного характеру в Прелюдії та коротке соло баяна, що фіксує сплеск емоцій героя, в репрізі Фуґи.

Говорячи про технічну сторону баянного концерту І.Шамо в цілому, не можна не відзначити зовсім інший підхід до даної проблеми в порівнянні з більш ранніми зразками жанру. З погляду виконавця концерт, звичайно ж, «не баянний». У партії соліста відсутня та оманна зручність, при якій увесь матеріал перебуває «під пальцями», грається «у позиції». За винятком фіналу, не знайдемо звичних для баянної музики початку 1980-х років формул викладу – гамо- і арпеджіоподібних пасажів, загальних форм руху тощо. Фактура сольної партії в концерті І.Шамо нагадує за характером органну. І це не випадково. Композитори, що вперше звертаються до баяна, потребують опори на відоме й зрозуміле їм, а баян, дійсно, має з органом чимало спільного (наявність декількох мануалів, подібна природа звуковидобудування)<sup>3</sup>. Органна генеза баянної партії в розглянутому концерті чітко проступає в витриманих педалях, поліфонічній, переважно лінійній, фактурі. Можна сказати, що концерт І.Шамо пред'явив до соліста нові вимоги. На перший план, замість уміння грати швидко, долати різного рівня технічні складності, вийшло розвинене музичне мислення, почуття форми, здатність виконавськими засобами передати внутрішній сенс, глибокий філософський зміст твору. Але це жодним чином не означає, що концерт малопривабливий у виконавському відношенні, скоріше навпроти, він – один із рекордсменів по кількості виконань і записів баянної музики у світі. Саме професіоналізм і талант, чудова технічна школа композитора й, одночасно, деяке «дистанціювання» від проблем суто баянних, прагнення написати твір без знижок на історію інструменту дозволили І.Шамо відійти від устояних стереотипів, без яких, на жаль, не могла обійтися до цього часу оригінальна література композиторів-баяністів. Поява баянного концерту І.Шамо позначила шлях подальшого розвитку музики для баяна: від зовнішнього до внутрішнього, від прагнення до «прикрашення» до простоти, до все більшої змістовності, глибини й концентрованості висловлення. Поряд із творами В.Золотарьова, С.Губайдуліної, А.Кусякова, що склали золотий фонд баянної літератури, концерт І.Шамо зіграв чималу роль у процесі академізації інструменту.

### Примітки

<sup>1</sup> З особистої співбесіди з В.Бесфамільновим.

<sup>2</sup> Завдяки подвоєнням кількість голосів у фузі іноді досягає п'яти.

<sup>3</sup> Слід відмітити, що органна література в більшості випадків виконується на баяні без помітних текстових відхилень, хоча і з певними редакторськими виправленнями. Від першого виконавця концерта І.Шамо – В.Бесфамільнова – також потрібна була адаптація сольної партії, що, втім, не виключає роботи над її подальшим редагуванням в наші часи.

### Джерельні приписи

1. Кузнецов В.Ф. З останніх творів митця / В.Ф. Кузнецов // Музика. – 1985. – № 4. – С. 7.
2. Пиц Б.Р. Концерт для баяна з фортепіано А.Батршина / Б.Р. Пиц // Львівська баянна школа та її видатні представники: Зб. мат. наук.-практ. конфер. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 98-107.
3. Сташевський А.Я. Володимир Рунчак – «Музика про життя...»: Аналітичні есе баянної творчості / А.Я. Сташевський. – Луцьк: Волинська обл. друк., 2004. – 199 с.

4. Сташевський А.Я. Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років ХХ ст. (на прикладі творів великих форм) / А.Я. Сташевський // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 22-28 бер. 2003 року. – К., 2003. – С. 64-68.

5. Сташевський А.Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А.Я. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. – Луганськ: Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 115-122.

6. Стельмашенко О.О. Костянтин Мясков / О.О. Стельмашенко. – К.: Музична Україна, 1981. – 48 с.

7. Холопова В.Н. Три сторони музикального содержания / В.Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Мат. I Российской науч.-практ. конф. 4-5 декабря 2000 г., г. Москва. – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55-76.

### Резюме

Розглядається концерт для баяна з оркестром І.Шамо, визначається його місце в еволюції українського баянного мистецтва, виявляються семантичні та стилістичні особливості, аналізуються виконавські проблеми, що виникають у процесі роботи над ним.

**Ключові слова:** баянна мистецтво, І.Шамо, виконавство.

### Summary

**Concert for accordion and chamber orchestra by Igor Shamo: the questions of interpretation**

The article contains the characteristic of the concert for accordion and chamber orchestra by Igor Shamo. Particular attention is paid to determining his location in evolution of Ukrainian accordion art, exposure of semantic and stylistic features of this work, analysis of performance problems.

**Key words:** bayan art, Igor Shamo, performance.

### Аннотация

Рассматривается концерт для баяна и струнного оркестра И.Шамо, определяется его место в эволюции украинского баянного искусства, выявляются семантические и стилистические особенности произведения, анализируются исполнительские проблемы, возникающие в процессе работы над ним.

**Ключевые слова:** баянное искусство, И.Шамо, исполнительство.

УДК 7.03(043.3)

Г.А. Пархоменко

### ВІЗУАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ А.ГАУДІ

Антоніо Гауді-і-Корнет (1852-1926 рр.) – один із найвідоміших архітекторів і дизайнерів модерну. Його творчості присвячена численна іспаномовна, німецькомовна і англійська література. Щодо вітчизняної науки, то подібні дослідження майже відсутні. Поодиноким виключенням можна вважати статтю Ю.Івашко, присвячену особливостям використання природних мотивів в архітектурі модерну, в якій наголошується на стилізованому зображенні природи в таких творах А.Гауді як Каса Батльо, Каса Міла і парк Гуель, і підкреслюється, що гнучкі овальні форми планів гаудіанської архітектури походили від живої природи [1; 39, 40, 42].

Разом із тим, сьогодні архітектурні шедеври А.Гауді переживають друге народження. Актуалізація інтересу до них забезпечує шалену популярність місту Барселона, до якого щороку приїждять сотні тисяч людей з усього світу, аби ознайомитися з архітектурними пам'ятками, створеними архітектором. Конструктивні і декоративні особливості його творів вивчаються з метою застосування в сучасній архітектурі.

З приводу запозичень, впливів і синтезу архітектурних ідей в творчості каталонського генія існують кілька точок зору. Представники першої вважають, що джерелом візуального натхнення Гауді виступала природа, їй наслідував архітектор, а саму стилістику Гауді визначають як органіцистську. Ця точка зору була представлена і в радянському мистецтвознавстві. Так, М.Гарсія, досліджуючи особливості модерну Гауді, підкреслював як індивідуальну рису його стилю – схильність архітектора до імітації природних предметів [2; 361]. Також радянський науковець С.О. Хан-Магомєтов зазначав, що «форми модерну, що виникли у металі, були доповнені формами природи (Гауді)» [3; 30]. На сьогодні до цієї точки зору може бути приєднана позиція Ю.Івашко. Органіцистська точка зору представлена і в зарубіжній літературі.

Разом із тим, в ній існують і інші: зарубіжні автори ширше трактують особливості індивідуального стилю Гауді, вони вбачають у ньому спектр ремінісценції: від іспано-арабського стилю мудехар і мавританського стилю до іспанського бароко і готики.

Автор цієї статті мав нагоду наочно ознайомитися з архітектурними пам'ятками Іспанії, у тому числі шедеврами Гауді. Власні спостереження із опорою на наукові дослідження попередників і сучасників надихнули на спробу доповнити припущення щодо візуальних прототипів творчого натхнення Гауді, об'єктивованого в його окремих архітектурних шедеврах. У цьому і полягає *мета даної статті*.

Для досягнення поставленої мети обрано для аналізу кілька архітектурних творів А.Гауді: Кала Вісенс, «Ель Капрічо», кріпта колонії Гуель.

Кала Вісенс (1878-1885 рр.) і «Ель Капрічо» (1883-1885 рр.) – будинки, що репрезентують ранній етап творчості архітектора. Їх об'єднує між собою хронологічна і стилістична близькість. Обидва будинки деякі автори вважають створеними під впливом іспано-арабського стилю мудехар [4; 19], утім, існує і відмінна точка зору.

Будинок Вісенс – перша крупна архітектурна робота Гауді, яку він виконав у 1878-1885 рр. на замовлення Мануеля Вісенс Монтанера – підприємця у сфері будівництва і власника керамічної фабрики. Бізнесмен замовив Гауді проект літньої резиденції на території західної окраїни міста – районі Грасія, який тоді був незалежним муніципалітетом, розташованим на відстані півтора кілометрів від Барселони. У той час багато з родин – представників т.зв. верхнього класу – обирали Грасія як місце відпочинку, завдячуючи його розташуванню по відношенню до столиці. Гауді, який саме того року закінчив навчання, спланував конструктивно простий будинок, але важливу роль відвів різнокольоровому декору. Фасади

було декоровано комбінацією каміння, цегли і поліхромної керамічної плитки, а чіткі геометричні форми доповнювалися квітковим декором кахлів. Хоч Гауді завершив проект ще 1880 року, будівельні роботи не починалися до 1883 року і були не закінчені аж до 1888 р. внаслідок фінансових проблем сеньйора Вісенса. Щоправда, майже доведений до банкрутства через це будівництво, замовник, який водночас був власником заводу з виробництва керамічної плитки, швидко компенсував свої витрати, завдячуючи моді на кахлі, що виникла внаслідок того, що їх використав Гауді для облицовки будівлі.

За конструктивними характеристиками Каса Вісенс є доволі простою, східні, передусім арабські, мотиви присутні в архітектурному дизайні. Іспанський дослідник творчості Гауді Х.Лаурта з приводу прототипу цієї споруди доводить, що вона створена безпосередньо під впливом пам'яток Каїру, з якими архітектор познайомився завдячуючи ілюстраціям у книзі Паскаля Коста «Арабська архітектура в пам'ятниках Каїру», виданої 1839 р. у Парижі, а також за допомогою зібрання світлин єгипетських пам'ятників, придбаних у 1871 р. бібліотекою Вищої архітектурної школи, у якій навчався Гауді [5; 50]. Ремінісценції арабської архітектури постають у вигляді куполів Каса Вісенс. Як вважає Х.Лаурта, вони запозичені з мінаретів Каїру [5; 50].

Чому так далеко було необхідно «зазирати» Гауді? Справа у тому, що у самій Каталонії пам'яток ані арабської, ані мавританської архітектури не існує (підкреслимо: мова йде саме про них, а не про стиль мудехар в іспанській архітектурі). Барселона і північно-східна частина Каталонії не перебувала під владою арабів, а її південно-західні території звільнилися від них набагато раніше, порівняно з рештою завойованих територій Іспанії, тому пам'яток власне арабської архітектури там і не лишилося. Щодо архітектури мудехар, то вона частково представлена в окрузі Льєда. Каталонська архітектура – переважно романська, готика і бароко. Гауді ж за поодинокими виключеннями територію Каталонії не полишав. Відомо лише про виїзд до Кантабрії, Леону і Майорки, а за межі Іспанії взагалі – до Каркассону (Франція) і Танжеру (Мароко) через Малагу (Андалусія). В останній подорожі він мав можливість спостерігати зразки мавританської архітектури, втім ця подорож відбулася значно пізніше – у 1891 році.

Якщо на екстер'єр Каса Вісенс вплинули архітектурні образи арабського Каїру, то, без сумніву, дизайн поверхні внутрішніх приміщень формувався під потужним впливом Альгамбри, з якою на цей момент Гауді був знайомий за допомогою світлин. З інтер'єрами Альгамбри Гауді знайомиться по фотознімках 1878 р., про що свідчать власні записи Гауді. Вони ж відображають особливу увагу архітектора передусім до особливостей колон палаців ансамблю [5; 50].

На наш погляд, найбільш яскравим і очевидним свідченням запозичень Альгамбри слід вважати дизайн інтер'єру Каса Вісенс, зокрема, салону для паління, прообразом декору верхньої частини стін і стелі якого виступали мокараби «Зали двох сестер» і «Зали Абенсєррахєс» Альгамбри. Мокараби – одна з найдивовижніших складових мавританської архітектури і так званого мавританського стилю. Гіпсовий орнамент у вигляді арабесок на стелі салону, дизайн якого був власноруч розроблений і спроектований Гауді, викликає асоціації із арабесками палацово-замкового ансамблю Альгамбри. Емірат, столицею якого була Гранада, найдовше проіснував на території Іспанії як держава маврів. Але, створений у XIII ст. комплекс Альгамбри і Генераліфе втілює принципи мавританського зодчества, а не мудехар.

Що стосується впливу мудехар на творчість Гауді, то він також мав місце, виявившись у дизайні набірної стелі ідальні Каса Вісенс, що нагадує набірні стелі Валенсійської ратуши, побудованої у стилі мудехар. Але наочно Гауді скоріш за все спостерігав схожу стелю у капелі Сан Мігель монастиря Педральбєс у Барселоні.

«Ель Капрічо» або Капріс (1883-1885 рр.) – друга велика робота архітектора. Будівництво було розпочато за межами Каталонії, у Комільяс. Комільяс – містечко на північному узбережжі Іспанії, поблизу Сантандера у Кантабрії, – місце народження Антоніо

Лопес-і-Лопеса – бізнесмена, який за свої видатні послуги отримав від короля Іспанії титул Маркіза де Коміл'яс. Він часто виступав як меценат каталонської архітектури: Університет і Палац Собрел'яно Хуана Марторейя і Семінарія Луїса Доменека-і-Монтанера – результати його спонсорування. У 1883 році родич дружини маркіза – Максимо Діас де Кіхано розпочав будівництво літньої вілли у Комільяс. Кіхано звернувся до Гауді з пропозицією спланувати «маленький, але комфортабельний» будинок. Цьому замовленню, очевидно, посприяв Еузебі Гуель – друг і патрон Гауді, який через одруження сина Хуана на доньці Антоніо Лопеса Ізабеллі породичався з наймогутнішим бізнесменом Іспанії. Але цьому замовленню передувала ще одна робота Гауді у Комільяс: 1881 року за проектом Гауді у Комільясі до візиту короля Альфонса XII з родиною, який вирішив провести літо в Комільясі на запрошення Лопеса (це було подякою останнього за отримання 1878 року титулу маркіза де Комільяс), встановлено кіоск, що призначався для купання королівської родини у морі, тобто виконував роль персональної купальні. Кіоск цей навіть їздив по рейках. (Цей кіоск згодом перевезено до Барселони парку Гуель, де пізніше він був розібраний).

На замовлення де Кіхано Гауді спланував віллу простої і функціональної структури: з високим цокольним поверхом, головним входом і аттіком. «Капріс» – таку назву дано будинку за аналогією до швидких музичних п'єс. Гауді, якому виповнилося 31 рік, адаптувавши свій проект до рельєфу місцевості, створив оригінальний будинок, комбінуючи цеглу, каміння, кахлі, шифер і коване залізо у стилі, що надихався арабським стилем і мудехар. Вплив арабо-мавританської архітектури в «Ель Капрічо» проявляє себе у стрункій башті, що увінчує архітектурний ансамбль. Башта не має жодного функціонального призначення, відіграючи суто декоративну роль. Ремінісценції стилю знайшли місце також у майолікових ізразцях для декорування екстер'єру та кованого металу: численні решітки на віконних проїмах, балкончиків роблять «Ель Капрічо» схожим на Каса Вісенс.

Робота над цим проектом, можливо, пов'язана і з іншою новацією Гауді – параболічними арками.

Каталонський архітектор, який, за одними джерелами, жодного разу не відвідав це будівництво у Комільясі [6; 53, 7; 15], а за іншими – побував щонайменше один раз [4; 22]), доглядати за будівництвом доручив своєму другові Крестобалю Касканте-і-Колому, з яким він разом навчався у Школі архітектури. К.Касканте був архітектором, в якого була своя робота у Комільясі: він разом із відомим архітектором Х.Мартореем ще раніше за Гауді розпочав роботу у Комільяс. Касканте розробляв декор для особняка Лопеса. Крім того, він став автором пам'ятника А.Лопесу, встановленого в Комільяс [5; 23]. Цікавим є те, що, працюючи над цим замовленням, Касканте робить розрахунки для параболічних арок, про що свідчать його власні записи і креслення [5; 28].

У той же час параболічні арки виступають «візитною карткою» стилю Гауді. Як вважається, він вперше використав їх при будівництві палацу Гуель 1885-1890 рр., тобто паралельно, або одразу після закінчення роботи над «Ель Капрічо» [2; 363, 6; 110]. Але цей елемент присутній також у одному з допоміжних приміщень Садиби Гуель [4; 29], що хронологічно випереджає попередню споруду (1884-1887 рр.), і трохи згодом зустрічається у приміщенні школи Терезіанок (1888-1889 рр.) [4; 43].

Разом із тим, цей елемент, як видно, розроблявся не тільки Гауді. К.Касканте параболічні арки знадобилися для вже згаданого пам'ятника А.Лопесу: їх було використано у підніжжі монументу, встановленого на схилі пагорбу.

Крім цього, припускаємо, що звернення до параболічної арки має й інший візуальний архітектурний прообраз. 1873 року барселонський дизайнер Антоні Ровіра-і-Тріас розробляє дизайн критого ринку Ель Борн, першого побудованого із залізних конструкцій. Ринок був побудований архітектором Хосепом Фонтсере-і-Местре і інженером Хосепом Корнет-і-Мас протягом 1874-1876 рр. (на головному вході ринку, що зараз перетворений на музей, стоїть дата 1876 р.). На той час помічником Хосепа Фонтсере-і-Местре працював молодий Гауді, тому цілком ймовірно, що він, якщо не брав участі безпосередньо у цьому проекті, то був

знайомий з цією сталеву конструкцією. Каркас павільйону ринку хоч і був побудований із заліза, але можливості нового будівельного матеріалу у ньому в повній мірі не використовувалися, а він скоріше імітував традиційну стояково-балкову конструкцію. Лише два входи до павільйону були оформлені за допомогою арок, правда, традиційної – напівциркульної – геометрії. І виконували вони більше декоративну, ніж конструктивну функцію. У цей же час (1872-1882 рр.) за проектом Антоні Ровіра-і-Тріас споруджується ще один ринок Барселони – Сант Антоні, який розвивав конструктивні ідеї Ель Борн. Зокрема, вхідна арка ринку набула чіткої параболічної геометрії і почала виконувати конструктивну функцію, розподіляючи тиск перекриття.

І К.Касканте і А.Гауді входять до кола архітектора старшого покоління Х.Марторея (Хуан Марторей-і-Монтейс, архітектор, найбільш відома споруда якого Церква селезіанців (1882-1885 рр.) вважається передвісницею модерну у зв'язку з формами, що підкреслюються цегляною кладкою, що використовуватиметься у будівництві на першому етапі модерну, у поєднанні з використанням кольору на фасаді дзвіниці церкви. Радянський мистецтвознавець М.Гарсія вважав, що ранній Гауді відчув сильний вплив саме з боку творчості Х.Марторея, який «широко використовував складні барочні композиції» [5; 362]). Саме під керівництвом Х.Марторея розпочинається будівництво в Комільяс садибного палацу для А.Лопеса і павільйону для прийому короля Іспанії. Це означає, що використання параболічних арок було на часі – і спроби їх застосування належали не лише Гауді, а здійснювалися в колі каталонських архітекторів і іншими, зокрема, цілеспрямовано вивчалися його колегою К.Касканте.

Ранній етап творчості Гауді інколи визначають як історичний і археологічний модерн, маючи на увазі експериментування з елементами історичних стилів: мудехар, готики, бароко. Як було показано, запозичення елементів арабо-мавританського стилю чітко простежується в таких роботах, як Каса Вісенс і «Ель Капрічо». Тобто поняття «історичний модерн» стосовно стилю раннього Гауді має під собою певне підґрунтя. Що ж до визначення «археологічний», то воно сприймається як більше образне, під яким мається на увазі той таки історизм. Однак, нам вдасться, що можна вести про археологічні впливи на стилістику Гауді і в буквальному значенні. Ця точка зору є авторською і подається як гіпотеза.

Мова йде про крипту Колонії Гуель (1898-1915 рр.) у Санта Колома де Сервело (Коста де Гарраф), – занесену до списку всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО, хоч ні на що не схожі колони якої більшість дослідників вважає наслідуванням рослинної природи [4; 109].

Історія цієї споруди є такою. Меценат і покровитель Гауді фабрикант Еузебі Гуель розпочав 1890 року в районі Санта Колома де Сервело, на той час доволі віддаленого від Барселони, будівництво Колонії Гуель – поселення для робітників його текстильної фабрики. Гауді було запропоновано спроектувати церкву для поселення, оскільки попередня виявилася затісною. Проект було зроблено у 1898 році. Будівельні роботи однак не відбувалися ще протягом десяти років, під час яких архітектор проводив експерименти, використовуючи монументальну модель чотири метри заввишки. Як вважається, це дозволило йому спроектувати структуру будівлі, не звертаючись до жодного розрахунку. У 1914 році Гуель, захворівши, передав управління своїм дітям, які не були зацікавлені у проекті Гауді. То ж будівництво припинилося.

Всупереч усталеній оцінці концептуально-конструктивних засад цієї споруди як організаційських, себто запозичених у природи, звертаємо увагу на те, що у конструкції кріпти є цілком реальний архітектурний прототип, з яким Гауді, з високою долею вірогідності, був знайомий наочно. Неподалік від колонії Гуель знаходиться містечко Гава з відомим археологічним парком «Шахтні галереї Гави». Шахти являють собою пам'ятку антропогенного походження, і виникли вони як результат багато столітньої розробки покладів дорогоцінних мінералів, що виконували роль засобу обміну і йшли на виготовлення прикрас. Парк на сьогодні займає територію у 200 га, його цілеспрямовані розкопки

припадають на 70-ті роки ХХ ст. Але про шахти було відомо й раніше, навіть зберігалися входи до крайніх із них.

Добуваючи дорогоцінне каміння, люди створили підземні галереї з проходами, перемички яких нагадують стовбури колон, що підтримують склепіння. Маючи різний кут нахилу, ці «стовпи-колони» дивним чином дуже схожі на колони-стовпи, що під різними кутами підтримують склепіння кріпти у Колонії Гуель. Навмисно грубий характер обробки останніх ніби перегукується із своїми попередниками, підкреслюючи візуально-конструктивне запозичення. Тому, якщо і вважати конструкцію кріпти експериментом Гауді, то слід визнати, що у цього експерименту був цілком матеріальний прообраз: архітектор міг ознайомитися з тими з шахтних печер, до яких вхід був доступний. Не даремно німецький дослідник творчості Гауді Р.Цербст, виділяючи такий елемент архітектоники Кріпти Гуель як нахильні колони, порівнює її з печерою, «де стеля... просто витісана у товщі скелі. Це змушувало відвідувача відчувати, що він стоїть у обширному підземному приміщенні». І додає: «Кріпта колонії Гуель характеризується майже первісним дикунством» [6; 117, 120]. Важко не погодитися з цим влучним порівнянням.

Важче погодитися із наступним твердженням про те, що кріпта є твором Гауді, «найбільш наближеним до природи». На наш погляд, прототип цієї архітектурної витівки Гауді не природній, а культурно-антропогенний. І «підгледів» його архітектор неподалік від будівництва кріпти – у Гаві.

На чому ґрунтуються наші припущення? По-перше, на тому, що шахти знаходяться не просто у тій же місцевості – Коста де Гарраф: Санта Колома де Сервельо, де і знаходиться Колонія Гуель з церквою, частину якої – кріпту – Гауді встиг побудувати, знаходиться всього у кількох кілометрах від Гави. Не даремно опорні колони вирублені з базальту, у той час як зазвичай Гауді використовував для них цеглу. Цегла присутня у капітелях колон і розкосах. Базальтовим колонам надано нарочито грубих форм, що ніби імітують підпірки у шахтах.

По-друге, після 1878 року – року закінчення навчання, Гауді здійснює неодноразові поїздки з Асоціацією архітекторів Каталонії і Каталонською асоціацією наукових екскурсій, членом якої він був, мета яких – вивчення старовинних споруд навколо Барселони [5; 20, 6; 233]. Підвищений інтерес до минувшини був викликаний національним підйомом і ростом самосвідомості каталонців. Захоплення історичним минулим Каталонії навряд чи дозволило б Гауді і значно пізніше ігнорувати таку археологічну пам'ятку як шахти Гави, навіть якщо вони були у стані, далекому від сьогоdnішнього.

Підсумовуючи, зазначимо: не тільки уподібнення природним формам, але й слідування архітектурним і навіть археологічним зразкам, вплинуло на конструктивні і дизайнерські особливості гаудіанської архітектури. Візуальними джерелами створення таких будинків А.Гауді як Каса Вісенс і «Ель Капрічо» слугували цілком конкретні архітектурні пам'ятки Каїру, прообразом інтер'єру окремих приміщень Каса Вісенс – мокараби Альгамбри, набірних стель – зразки архітектури мудехар.

На використання А.Гауді параболічних арок могло вплинути знайомство з аналогічними конструктивними розробками барселонського дизайнера Антоні Ровіра-і-Тріас під час роботи А.Гауді помічником Хосепа Фонтсере-і-Местре, а також із розрахунками товариша Гауді по навчанню у Вищій архітектурній школі і по спільній роботі у Комільє К.Касканте.

*Автором статті запропоновано гіпотезу «археологічного» походження кріпти Колонії Гуель, згідно якої візуальним прообразом цієї споруди, виступають шахтні галереї містечка Гави, розташованого неподалік від Санта Колома де Сервельо, у якому знаходиться кріпта.*

#### Джерельні приписи

1. Івашко Ю.В. Особливості використання природних мотивів в архітектурі модерну / Ю.В. Івашко. – Режим доступу: [www.nbu.gov.ua/porta/natural](http://www.nbu.gov.ua/porta/natural).
2. Гарсія М. Архитектура Испании / М.Гарсія // Всеобщая история архитектуры. В 12



т. – Т. 10. – М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. – С. 358-368.

3. Архитектура XIX – начала XX вв. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. – М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. – 591 с.

4. Весь Гауди / б/а – б/м., Escudo de Oro, 2009. – 111 p.

5. Lahuerta Juan Jose. Antoni Gaudi. 1852-1926. Architecture, ideology and politics/ Juan Jose Lahuerta. – Electa Architecture. – Milano, 2003. – 346 p.

6. Цербст Райнер. Гауди. Жизнь, посвященная архитектуре / Пер. с англ. Л.А. Борис / Райнер Цербст. – Taschen GmbH, 2009. – 239 p.

7. The Complete Works of Gaudi, one of the Greatest Masters of Architecture of all Time / б/а. – Dos de Arte Ediciones, S.L. Barcelona, 2010. – 343 p.

### Резюме

Статтю присвячено визначенню візуальних джерел творів архітектора каталонського модерну А.Гауді.

**Ключові слова:** візуальні джерела, архітектура каталонська модерну, А.Гауді.

### Summary

#### Visual sources of work A.Gaudi

The article is devoted to investigation of visual origins of Catalanian modernism architecture A.Gaudi's monuments.

**Key words:** visual origins, Catalanian modernism architecture, A.Gaudi.

### Аннотация

Статья посвящена определению визуальных источников произведений архитектора каталонского модерна А.Гауди.

**Ключевые слова:** визуальные источники, архитектура каталонского модерна, А.Гауди.

УДК 477.088

*В. Михальчук*

## ГАЛЕРЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Галерейному руху в культурному просторі України налічується ледве 20 років. Як будь-яке нове явище в системі художньої культури незалежної України, галерейна діяльність потребує осмислення через систематизацію та аналіз відповідного матеріалу, який до сьогодні існує в розрізненому, хаотичному стані. Комерційні художні галереї є специфічним художнім простором, в якому народжуються і реалізуються творчі ідеї, суголосні тенденціям розвитку пост-модерної культури, що чутливо реагують на процеси світової культури і в той же час зберігають характерні риси та особливості українського арт-ринку, вдало позиціонуючи його в світовий мистецький простір. У художніх галереях можна не тільки познайомитись із мистецькими творами сучасних художників, але й отримати фахову консультацію з сучасного мистецтва, придбати їх для приватної колекції чи використання у корпоративному середовищі. Перші галереї, засновані в країні на зорі кооперативного руху, поклали початок розгалуженій системі закладів, яких на сьогодні за навіть песимістичними підрахунками налічується понад тисяча, беручи до уваги тільки найактивніші з них.

*Актуальність дослідження обумовлена* інтересом наукового і мистецького співтовариства до сучасної галерейної діяльності як визначального фактору розвитку образотворчого процесу в Україні. Проте до кінця ХХ ст. вітчизняна наука не розглядала галереї сучасного мистецтва як інституції, що відіграють значну роль у формуванні культурного життя суспільства, задають вектор розвитку сучасного мистецтва, у зв'язку з чим не визначала їхнього місця в культурі України. Відсутність наукових досліджень із зазначеної проблеми позбавляє організаторів галерейних інституцій теоретичної бази. Як наслідок, організатори галерей спираються на інтуїцію й аналіз ринку творів мистецтва.

Фундаментальних розробок в Україні з історії розвитку галерейної діяльності й організації сучасних художніх галерей практично немає, існують лише епізодичні, безсистемні публікації.

Галерея як інституція і галерейна діяльність як специфічний суспільний культурно-економічний феномен виникли і сформувались порівняно недавно – в минулому столітті. В розвинутому ринковому суспільстві вони виступають у ролі посередників між виробниками мистецьких цінностей (художниками) і їх споживачами (глядачами і колекціонерами), виконуючи подвійну функцію – культурно-просвітницьку і комерційну, які в повсякденній практиці галерейної роботи переплетені між собою. Галерейна діяльність виступає специфічним інструментом ринкового регулювання відносин між митцями і суспільством, особливо в тих країнах, де державний вплив на мистецтво мінімалізований. Художники, галереї та глядацька аудиторія в своїй взаємодії становлять специфічне суспільно-економічне утворення, що дістало назву арт-ринок.

Двоїста природа галерей визначає специфічну структуру їхньої діяльності. Будучи комерційними підприємствами галереї проводять свою роботу, керуючись загальним ринковим законом попиту і споживання. Їх кінцевою метою, як і кожної ринкової інституції, є отримання прибутку для забезпечення стабільного існування. В більших чи менших масштабах галереї здійснюють маркетингові дослідження, займаються промоутингом і рекламою, підтримують зв'язки з громадськістю, виважено ставляться до ціноутворення, дбають про ефективність фінансових потоків, знаходяться у постійному контакті з різноманітними органами зовнішнього контролю (податкова, санітарна, протипожежна служби, муніципальна влада), працюють із персоналом тощо. Це життєво необхідна складова галерейної діяльності, яку не можна не брати до уваги. Перелічені напрями діяльності є предметом вивчення відповідних економічних дисциплін.

Більшість галерей спеціалізується на сучасному творчому процесі. Саме в цьому сегменті вони мають широкі можливості для пошуку автора, побудови його іміджу, пропаганди творчості, реклами і просування його творів на первинному ринку і, насамкінець, ціноутворенні. В ньому акумулюються результати «співавторства» галереї з художником. Ціна – показник не тільки комерційної ефективності, а, в першу чергу, творчої діяльності галереї, особистих здібностей галериста, його таланту як мистецтвознавця, художнього критика, пропагандиста творчого доробку митця.

Кожна з галерей обирає певну спеціалізацію. Відповідно до творчого профілю діяльності галерей їх працівники займаються активним пошуком талановитих авторів, залучають їх до співробітництва. Галеристи орієнтують художників на певні мистецькі напрями, види мистецтва, жанри тощо, які, на думку галеристів, користуються мистецьким та комерційним попитом.

Поняття «галерея» має багато значень, крім того, воно має свої відтінки в різні часи та в різних країнах. У межах нашої роботи термін «галерея» буде вживатись переважно в значенні комерційного підприємства, що здійснює діяльність з пошуку художника, створенню його іміджу, вивчення, пропаганди, реклами й просуванню його творів на арт-ринку, ціноутворення на його твори. Крім того, галереї проводять іншу роботу, необхідну для будь-якого іншого підприємства, як от фінансовий менеджмент, бухгалтерський облік, робота з персоналом, зв'язки з зовнішніми контролюючими органами (податкова адміністрація, органи контролю за перетином художніми творами державного контролю тощо), хоча і в дещо модифікованому вигляді з урахуванням специфіки творчо-виробничої діяльності.

Проблема дослідження організації галерейної діяльності актуальна. Сучасне культурне життя великих міст немислиме без таких осередків культури, як музей, «малий музей», виставкова зала, художня галерея. Підтвердження тому – увага публіки й ЗМІ до культурного життя суспільства і їхнє прагнення, у тому числі, розповісти про діяльність найрізноманітніших галерей. Дослідження діяльності художніх галерей сучасного мистецтва необхідні як їхнім організаторам, так і кураторам, глядачам, покупцям. Відсутність наукових досліджень з даної теми позбавляє організаторів цих інституцій теоретичної бази. В результаті організатори галерей в основному спираються лише на інтуїцію й аналіз ринку творів мистецтва.

У зв'язку з цим на зламі ХХ-ХХІ ст., що характеризується бурхливим розвитком галерейної діяльності України, частина нових художніх галерей, не зумівши знайти й зайняти свою нішу й вижити в сфері ринкових відносин, припиняють своє існування. З огляду на це, розгляд ролі галерей сучасного мистецтва країни, їхньої діяльності, напрямів розвитку є умовою їх стабільного існування і видається актуальним.

В первісному своєму значенні термін «галерея» належить до архітектури і означає:

- 1) світле приміщення, у якому одну з поздовжніх стін заміняють колони, стовпи або балюстрада; довгий балкон;
- 2) подовжена зала із суцільним рядом великих вікон в одній із поздовжніх стін;
- 3) назва художніх музеїв, переважно з зібраннями картин (Національна галерея, Третьяковська галерея);
- 4) верхній ярус зали для глядачів, так звана «гальорка» [1; 153].

Галереями в класичному архітектурному вигляді оточений Гостинний двір на Контрактовій площі в Києві. Тут вони слугували торговельними приміщеннями. В свій час галереї оточували храм Софії Київської. Вони були невід'ємним елементом внутрішніх стін фортець. Під назвою «опасання» галереї зустрічаються в українській дерев'яній церковній архітектурі. На півдні України галереї мають більшість сільських будинків, створюючи затишну тінь під гарячим сонцем.

«Краткий словарь терминов изобразительного искусства» деталізує: «галерея – в галузі образотворчого мистецтва – зібрання творів живопису, значне за складом та кількістю

виставлених для огляду пам'яток. У минулому галереями називались видатні приватні збірки» [2; 32].

Польський словник термінів образотворчого мистецтва розширює наші уявлення про галереї як про «великі колекції художніх творів (особливо живопису і скульптури), попервах приватні, а в XIX ст. публічні, котрі існують як самостійні інституції або складають окремий розділ у великих музеях. Сучасна назва галереї охоплює також виставкові салони, пов'язані з продажем мистецьких творів» [3; 76]. Словник розширює наші уявлення про галереї, як про «великі колекції художніх творів (особливо живопису і скульптури), попервах приватні, а в XIX ст. публічні, що існують як самостійні інституції або складають окремий розділ у великих музеях. Сучасна назва галереї охоплює також виставкові салони, пов'язані з продажем мистецьких творів» [3; 150].

Лаконічне, проте точне, сучасне визначення формулює Art Lexicon: «галерея – кімната, споруда або установа, в якій виставляються для огляду картини та інші мистецькі твори; часто вони там продаються» [4]. Воно найближче до української практики, бо охоплює і безприбуткові, і комерційні галереї.

Французький учений А.Моль (директор Інституту соціальної психології Страсбурзького університету) визначив художню галерею як «фінансовий організм, що на основі художніх цінностей створює цінності економічні. Функціонально художня галерея відіграє роль видавця для художників і біржового маклера для клієнтів. Галерея скуповує, зберігає, виставляє, продає й оприлюднює твори художника в публічному середовищі публіки». Як бачимо, автор визначальним вважає фінансову сторону діяльності галереї [5]. Таким чином можемо підсумувати, що термін «галерея» означає: 1) приміщення для розташування мистецької колекції або тимчасової виставки; 2) колекцію творів образотворчого мистецтва; 3) неприбуткову культурно-освітню установу; 4) офіційно зареєстровану юридичну особу (підприємство, що здійснює комерційну діяльність), в тому числі з правами продажу художніх творів, що проводить свою діяльність шляхом організації виставок та здійснення мистецьких проєктів. Під виставкою розуміємо відкрите оприлюднення творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Державні художні музеї, що називаються галереями та некомерційні галереї будуть залучатися до розгляду в межах нашої теми лише з окремими застереженнями.

Слово «салон» у нашому побуті пов'язане з індустрією краси та моди: салон краси, салон моди. Вживане в спеціальному значенні як «художній салон», воно означає спеціалізований магазин Національної спілки художників України по продажу творів образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та художніх інструментів і матеріалів. А в загальноєвропейському значенні «салон» – це: «1) тимчасова періодична художня виставка (щорічна, весняна, зимова), котра являє собою презентацію доробку сучасного мистецтва, і присвячена зазвичай одному виду образотворчого мистецтва, наприклад, скульптурі, живопису, організовану переважно спеціалізованою організацією. На салонах зазвичай виставлялись твори багатьох художників; відбір здійснюється спеціальним журі. На салонах визначаються нагороди (медалі, дипломи), а також грошові премії, встановлені різними урядовими організаціями та приватними особами. Такого роду салони виникли у Франції в останні роки XVII ст. і набули поширення в XIX ст.; 2) різновид виставкової галереї і місце торгівлі творами мистецтва, керованої приватною особою (маршаном) або групою художників. Діяльність галерей полягає в організації тимчасових виставок, переважно тематичних, персональних чи групових, проведенні продажу творів художників та купівлі їх споживачами» [3; 150]. Слід зауважити, що від початку існування французьких художніх салонів з їх експозицій можна було купувати виставлені твори, проте це було привілеєм імператорської сім'ї та аристократії. Фактично це були художньо-комерційні підприємства.

Класифікувати галереї можна за різними ознаками. Існує невелика кількість корпоративних галерей, що належать установам: художнім навчальним закладам,

комерційним підприємствам, зокрема банкам. Прикладами можуть бути галерея «Місто N», заснована Національним резервним банком, та галерея «Університет» Національного університету України, яку очолювала донедавна О.Прахова, яка походить із знаменитої сім'ї мистецтвознавця та художника Адріана Прахова. Переважна більшість галерей заснована одним або групами підприємців та/або художників – «Триптих», «Гончари», «36» [6].

Слід віддати належне українським галереям, які в більшості своїй тяжіють саме до публічних форм діяльності, тим важливішою для нас є їх культурологічна функція. Так, галерея «Квітень В» у Миколаєві (кер. В.Булавицька) проводить Міжнародний живописний пленер «Пам'яті В.Верещагіна» (народився в Миколаєві, його ім'я носить обласний художній музей) спільно з Миколаївською організацією Національної спілки художників України за фінансової підтримки Миколаївського глиноземного заводу і Об'єднання «Заря – Машпроект». У роботі пленеру беруть участь художники з Москви і Санкт-Петербургу, Харкова, Вінниці, Миколаєва та з Болгарії і Польщі.

Одеська галерея «Белая луна» (кер. Т.Басанець) надає своє приміщення для проведення виставок художникам із Росії і Молдови, Італії і Німеччини, Литви. Вона ж виступила в Генті (Бельгія) на фестивалі «LINEART» як визнаний член міжнародної галерейної спільноти. Вже згадувана О.Прахова здійснювала в галереї «Університет» творчі проекти «Familia» (творчість мистецьких династій) та «Колекція» (виставки приватних зібрань). Харківська муніципальна галерея проводить міжнародні триєнале графіки «4-й блок», виставляє художників з Німеччини, Польщі, бере участь в міжнародних художніх фестивалях, започаткувала електронний журнал [6].

Галерейна діяльність у сучасному значенні цього терміну включає чотири складові:

– створення власної колекції; демонстрація творів на короткострокових виставках; у постійному приміщенні; здійснення купівлі-продажу творів. Керує галереєю такого роду людина специфічної професії – галерейний куратор.

Кожна з цих складових має свою власну, подекуди тривалу історію. Так, колекціонування творів сягає античних часів, коли художні твори разом з іншими коштовностями накопичувалися і зберігалися в храмових скарбницях. За доби середньовіччя колекції мали переважно сакральний характер і зосереджувалися в храмах та монастирях. З часів Ренесансу маємо згадки про перші приватні колекції. Значного розповсюдження дістали колекції в XIX сторіччі, найбільші з них ставали відкритими для громадськості.

Прагнення ознайомити широку глядацьку аудиторію з колекціями призвело до розвитку і поширення виставкової діяльності, яка з часом набула власних специфічних рис. Справжнім святом у Давньому Римі ставали тріумфальні демонстрації, на яких переможці хизувалися своїми трофеями. Від кінця XVIII ст. походять періодичні виставки сучасного мистецтва, започатковані Королівською академією мистецтв у Луврі, що згодом перетворилися на «салони». На вітчизняних теренах дістали розповсюдження виставки Товариства пересувних художніх виставок, Товариства південноросійських виставок, інших виставкових товариств [7; 27].

У радянську добу виставки сучасного мистецтва організували державні установи, як от Наркомосвіти, творчі угруповання, товариство «Укоопхудожник»; музеї, пізніше Міністерство культури та Спілка художників [7].

Сьогодні головними виставковими установами є Дирекція художніх виставок Міністерства культури України та Дирекція виставок Національної спілки художників України. Майже в кожній області існують виставкові зали обласних організацій НСХУ [8]. Чимало уваги приділяють сучасному творчому процесу художні музеї країни. Проте всі згадані виставки кількісно переважають галерейні експозиції. В своїх приміщеннях вони влаштовують найрізноманітніші виставки, в тому числі інсталяції, арт-об'єкти, застосовують мультимедійність, інтернет-технології, відео інсталяції, інтерактивні технології, організуючи взаємодію різних форм сучасного мистецтва з новітніми технологіями [9; 18, 85, 251].

На відміну від вищезгаданих виставкових товариств позаминулого століття сучасні галереї мають власні приміщення, що дозволяє урізноманітнити роботу з глядачами та колекціонерами під час проведення виставок, запроваджувати культурно-освітні заходи. Окремо слід згадати таку важливу форму діяльності, як випуск різноманітної друкованої продукції: каталогів, буклетів про сучасних художників, які, зібрані в цілому, утворюють архів сучасного мистецтва, без якого неможливо уявити собі створення фундаментальної історії сучасного українського образотворчого мистецтва.

На сьогодні склалася певна система придбання творів сучасного мистецтва з виставок. Міністерство культури України проводить закупку творів для поповнення колекцій державних та комунальних художніх музеїв переважно з великих всеукраїнських виставок, які проводять Дирекція художніх виставок України МКУ та Дирекція виставок НСХУ. Окремі твори закупаються музеї. Водночас приватні колекціонери та любителі мистецтва мають змогу купувати твори в приватних галереях.

Нарешті нові погляди на виставкову експозицію як цілісний художній образ, який переважає просту суму виставлених творів, спонукали до виникнення нової професії – куратора, чийм завданням є створення декоративного ансамблю виставки, де кожен твір подається в унікальному мистецькому середовищі [10].

Галерейна діяльність відіграє надзвичайно важливу роль у розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва, сприяючи його включенню в світовий творчий процес. Тим важливішим видається ґрунтовне дослідження сучасних напрямів галерейної діяльності на світовому арт-ринку, а також пануючих в Україні тенденцій розвитку галерейної справи.

#### Джерельні приписи

1. Популярная художественная энциклопедия. – М., 1986. – Кн. I.
2. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М.: Сов. художник, 1959.
3. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. – Warszawa, 1976.
4. <http://www.artlex.com>.
5. Меренков Л.М. Тенденции развития галерейного бизнеса в Москве: автореф. магистерской дисс. – Моск. высшая школа соц. и экономических наук, 2002.
6. Див. сайти галерей.
7. Говдя П.І. Передвижники і Україна / П.І. Говдя, О.М. Коваленко. – К.: Мистецтво, 1978. – 120 с.
8. Циганко О.П. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917-1934 рр.): дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.01 / Харківська держ. академія к-ри / О.П. Циганко. – Х., 2003.
9. Див. сайти: [dhvu.at.ua](http://dhvu.at.ua), [nshu.org.ua](http://nshu.org.ua).
10. Вишеславський Г. Сидор-Гібелінда. Термінологія сучасного мистецтва / Г.Вишеславський. – Paris-Київ, 2010.
11. Прилашкевич Е.Е. Кураторство в современной художественной практике: дис. ...канд. искусс.: 17.00.09 / Елена Евгеньевна Прилашкевич [С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. – С.-Пб., 2009. – 240 с.

#### Резюме

Розглядаються складові галерейної діяльності в сучасній Україні.

**Ключові слова:** українське образотворче мистецтво, художня галерея, галерейна діяльність, художня виставка, колекціонування художніх творів.

#### Summary

##### Gallery activity as article of scientific research

The constituents of gallery activity are examined in modern Ukraine.

**Key words:** Ukraine fine art, artistic gallery, gallery activity, artistic exhibition, of artistic

works.

#### **Аннотація**

Рассматриваются составные галерейной деятельности в современной Украине.

**Ключевые слова:** украинское изобразительное искусство, художественная галерея, галерейная деятельность, художественная выставка, коллекционирование произведений.

УДК 077.372

*В.Г. Виткалов, С.В. Виткалов*

### **НЕЗАБУТНІ ПОСТАТІ ВОЛИНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ: К.ЛИТВИН (1938-1998)**

При всій повазі до висунутої класиками марксизму-ленінізму тези про провідну роль народних мас в історії, не викликає заперечень й теза про надзвичайну важливість ролі особистості в суспільстві на будь-якому етапі його історичного розвитку. Адже саме особистість була носієм як певної національної ідеї, так і накреслювала шляхи реалізації будь-якого виду людської діяльності. Саме вона, особистість, формувала врешті-решт, і трансформацію цього суспільства.

Рівненщина завжди була багатою на постаті майже в усіх сферах її суспільно-культурного життя. Ці люди принесли краю славу співучого терену, чи визнання його як області з глибокою традицією унікального ткацтва – «поліського серпанку». Завдячуючи особистостям, край увійшов в історію як терен з яскравим архітектурним будівництвом XVI-XVII століть, уособленням якого є наші ще вцілілі історико-культурні заповідники та рештки замкової мережі.

Ці ж особистості перетворили Рівненщину й на край з оригінальним осередком освіти в особі Острозької академії, яка стала першим православним центром слов'янської освіти наприкінці XVI – першій третині XVII ст., а видрукувана тут Біблія чимало років по тому залишалася неперевершеною духовною книгою у православному світі. Та й «Пересопницьке Євангеліє», 450-річчя від дня написання якого нещодавно відзначила громадськість України і від якого широкого вжитку дістала народна мова у фаховому її форматі, також створено на нашій території.

Відома Рівненщина, завдячуючи особистостям, і як місце народження слов'янської граматики Мелетія Смотрицького (1619 р.), що не лише стала знаковою подією в Україні, але й не виходила з ужитку і була шанована в Російській імперії у XVII-XVIII століттях.

Чимало таких особистостей принесли славу Рівненщині й у більш пізній період – другій половині XX століття, коли область, лікуючи рани довготривалої війни, поступово виходила на новий рівень культурного розвитку, який їй забезпечували все ті ж особистості: Борис Тен, Б.Возницький, Ю.Лашук та ін.

У цьому ряду є й Костянтин Маркович Литвин – людина із типовою радянською біографією, творчою працею якого Рівненщина поступово набула тих прикметних ознак у художній площині, які вирізняють її з поміж семи областей західноукраїнського культурного простору сьогодні.

Народився він 10 вересня 1938 року в селі Копіївка Макарівського району, що на Київщині і почав писати свою типову біографію. Утім, життя розпорядилося по-своєму. І після навчання у Київському індустріальному технікумі (1953-1957 рр.) за спеціальністю «Теплотехніка» та служби в радянській армії, де він повною мірою прилучився до малювання, вступає до Київського державного Художнього інституту (1962 р.) до класу живопису (майстерня Народних художників України В.Костецького, І.Штільмана, М.Хмелька), який успішно завершує у 1967 році і направляє на роботу до м. Рівного, яке, як і більшість західноукраїнських міст, потребувало значної зміни не лише зовнішнього вигляду, але й налагодження системи художньої освіти, власного художнього виробництва тощо.

Створені тут 1951 року місцевим Товариством художників Художні майстерні, у 1963 році переходять у підпорядкування Спілки художників УРСР і на їх базі згодом засновується Художньо-промисловий комбінат, на який покладається виконання усіх видів діяльності, пов'язаної з мистецьким облаштуванням міста.

Подібна практика поширюється по усіх західноукраїнських обласних центрах,



надаючи, крім вирішення згаданих вище питань, змогу випускникам спеціальних навчальних закладів республіки знайти собі практичне застосування.

Отже, опинившись у подібному середовищі, кожен знаходив собі свою сферу творчої самореалізації, оскільки потрібно було налагоджувати як організаційно-фінансові, методичні зв'язки із наявними художниками міста та краю, розпочинати виставкову діяльність, на яку чекало населення краю, виснажене понад 16-річним військовим протистоянням, так і з органами державної влади, займатися підготовкою масштабного плану художнього облаштування обласного центру. Утім, кожен мав знаходити час і для, власне, мистецької самореалізації, до якої був покликаний.

Його перша помітна картина – «Земля» (1968 р.). Однак, заслужений успіх автору принесла «Квітка» (1970 р.), що експонувалася на декількох республіканських виставках і майже відразу стала надбанням Міністерства культури УРСР. І саме з цього часу розпочинається активна й цілеспрямована організаційно-творча діяльність Костянтина Марковича, в якій він так і не визначився до кінця життя чому надати перевагу і був однаково результативним і в творчій роботі, і в організаційно-просвітницькій.

Від часу створення у 1972 року Рівненських художньо-виробничих майстерень (РХВМ) при Львівській обласній організації Спілки художників УРСР, Костянтин Маркович обирається Головою бюро творчої групи, яку очолює до 1982 року та в період 1985-1989 рр., намагаючись реалізувати вже сформовані творчі плани і перетворюючи цей осередок на активний конгломерат митців, здатних швидко художньо наситити розпочату забудову обласного центру: вони художньо оформлюють численні установи культури, дитячі садки, медичні заклади, перші експозиції Рівненського обласного краєзнавчого музею (де К.Литвин був задіяний повною мірою), перші масштабні промислові підприємства повоєнної Рівненщини.

До кінця життя він залишається надзвичайно активною людиною як у Спілці, так і в духовному просторі Рівненщини. За його керівництва РХВМ стала помітною мистецькою структурою в краї; розширилася практика її художніх експонувань: традиційними стали зональні, обласні, персональні, групові, виставки народних майстрів, учнів художньої школи, митців з інших міст (Луцьк, Львів, Відін (Болгарія)), пересувні виставки Спілки художників УРСР та Міністерства культури України, зросла її матеріально-технічна база. Все це й спричинило до створення на її базі Рівненської обласної організації Спілки художників УРСР (РООСХУ).

У 1986 році він – делегат VIII з'їзду художників України; у 1989 році, коли ситуація в країні починає змінюватися майже щоденно, – делегат VI Пленуму Спілки художників України; у 1991 році – делегат Першого установчого з'їзду Спілки художників України (усі – в м. Києві). У 1992 році – делегат від України на VIII позачерговому з'їзді Спілки художників СНД (м. Москва).

Організаційна діяльність залишає все менше часу на підготовку власних художніх експонувань, утім, не зменшує часу, призначеного для роботи за мольбертом і кількості власних вартісних творів. Вир життя, однак, дозволяє організувати 1983 року першу і останню прижиттєву персональну виставку його творів у м. Львові. Майже відразу, як підтвердження його професіоналізму, в 1984 році К.Литвина обирають членом Спілки художників СРСР і з цього часу ним розпочинається розробка масштабних художніх проєктів. Монументальні твори цієї доби переконливо відбивають широкий спектр тогочасного життя.

На хвилі національно-культурного піднесення, коли посилювався інтерес до національно-культурної спадщини (1989 року), він під впливом членів обласної Спілки письменників, розробляє концепцію і проєкт пам'ятника Пересопницькому Євангелію в селі Пересопниця (Рівненщина) та виконує творчі ескізи й малюнки до зображення на камені, відтворені сьогодні на цьому першому пам'ятному знаку у с. Пересопниця [1; 138-140].

Паралельно з організаційною діяльністю, Костянтин Маркович виконує низку художніх робіт: «У полі», «Життя повертається» (1974 р.), «Мир спасенный» (1975 р.), «Шевченко і Щепкін у Петербурзі» (1979 р.), «Башта. Острог» (1981 р.). Однаково майстерно працює і в

жанрі ліричного пейзажу, свідченням чого є: «Полум'я осені» (1973 р.), «Вечір Полісся» (1977 р.), «Вишня» (1979 р.), «Перша зелень» (1980 р.), «Карпатський етюд. Думка» (1996 р.), *і виробничої проблематики*: «Рівне будується» (1974 р.), «Ланкова» (1975 р.), «Будівництво Рівненської АЕС», «Хлібороби» (1977 р.), «Зміна» (1981 р.), «Доярка Прокопчук К.В.» (два варіанти), «Весна. Посівна» (1982 р.), «Портрет голови агрофірми «Зоря» В.А. Плютинського» (1990 р.) та ін.

Є в його доробку і монументальні твори, виконані в у дусі доби соцреалізму, утім із високою художньою майстерністю. Це – настінні розписи: «Рівненський хімічний комбінат» (актова зала вищого профтехучилища хіміків № 10 у м. Рівне, 1984 р., левкас, темпера, 290х460), розписи у вестибюлі Товариства сприяння обороні України (м. Рівне, Мототрек, 1985 р.), «Материнство» (пологовий Будинок № 1, м. Рівне, 1989 р.), «Молодість» – спортивна зала Рівненської ЗОШ № 28 та школи у м. Корці, настінні розписи в столовій ПТУ м. Корець та смт. Здовбиця, дитячому садку мікрорайону «Ювілейний» м. Рівне тощо [4]. Загалом таких робіт є 10.

Інформація про місцезнаходження ще декілька робіт подібного плану, виконаних художником у громадських установах окремих районів області, відсутня.

Народжений напередодні світових воєнних потрясінь, він упродовж життя не полишає розробку цієї теми. Адже проблематика війни для тих, кого вона зачепила, залишається з ними, як правило, назавжди: «Визволення» (1972 р.), «Хліб війни» (1973 р.), «Партизанський рейд» (1977 р.), «Літо. 1941 р.» (1982 р.), «Із полів війни» (1985 р.), «Переправа. Маки» (1992 р.), «Колоски. 1945 р.», «Повернення» (1995 р.) – висвітлюється нам його кутом бачення цієї нелюдської форми розв'язання політичних конфліктів.

У той же час, постійно займаючись організаційно-творчими питаннями в області, Костянтин Маркович все більше переймається пошаною до сьогодення і славного минулого краю, у якому він продовжує жити і працювати. Це помітно й на низці наступних його полотен: «Башта» (1981 р.), «Дорогою на Острог» (1988 р.), «Засвіт встали козаченьки» (1993 р.), «Острозька академія. Друкарня» (1995 р.), «Костянтин Острозький» (1994 р.). А любов до української природи, краси Поліського краю і його людей «приводить його до вершин пейзажного жанру та натюрморту» [2]. Такими роботами є: «Натюрморт з яблуками і тюльпанами» (1980 р.), «Садок вишневий коло хати. Зона» (1990 р.) (із знаком чорнобильської перестороги), «Полудень», «Проміння ранку», «Натюрморт з апельсинами» (1993 р.), «Забута дорога» (1995 р.), «Полісся» (1996 р.), «Тепла осінь», «Каштани» (1997 р.), «Після грози», «Різдвяна ніч» (1998 р.) та ін.

Навіть побіжний перелік його творів засвідчує, що він і надалі залишається майстром пейзажного жанру, адже 78 замальовок, виконаних переважно олійними фарбами з достатньо промовистими назвами («Вечір на ставку», «Хмарний день», «Рання осінь» тощо), це засвідчують. Утім, перше враження, що залишається від споглядання переважної більшості його картин – активна пульсація ритму. Тому зображення значної частини полотен неначе набігає на глядача, незалежно від того, куди спрямовується рух сюжетних ліній на полотні. Це досить помітно в його різнопланових творах: «Засвіт встали козаченьки», написаній 1989 року, або «Переправа. Маки» (1992 р.). І в, здавалося б, далеких від емоційної напруги «Осінь думка» (1996 р.) чи «Карпатський етюд. Думка» (1996 р.). Відчувається, що художник постійно зображував напругу власного життя, ритм якого постійно прискорювався.

На останнє десятиліття його життя припадає чимало знакових кроків у культурній площині Рівненщини. Він – Голова правління Рівненської обласної організації СХУ (1990-1998 рр.); учасник I установчого з'їзду художників СНД (1992 р.), на якому накреслювалися нові шляхи розвитку сучасного образотворення; учасник багатьох республіканських Всесоюзних і міжнародних художніх виставок, проведених у Запоріжжі, Києві, Луцьку, Рівному, Львові, Москві, Мінську [5].

Загалом його експонування охоплюють 4 Всесоюзних: ВДНГ СРСР, м. Москва, 1971 р. («Квітка»); Центральний Будинок художників м. Москва, 1980 р. («Площа В.І. Леніна»);

Центральний Будинок художників, м. Москва, 1982-1983 рр. («Зміна», «Весна. Посівна») виставки; та посмертної у м. Мінську, 2001 р. («Зосередженість»), а також 24 республіканських та чимало інших презентацій регіонального й місцевого рівнів [4].

Невеличкі інформаційні повідомлення про його творчість у той час публікуються в провідних мистецьких часописах, доповнюючись відповідними репродукціями: Мисько Е.П. Обрії оновленого краю // Образотворче мистецтво (Львів), 1979. – № 6 (212). – С. 12; Островський Г., Попов А. «Шевченко і Щепкін» // Корни и крона. – Львов, 1989. – С. 122-123; «Будівництво Рівненської АЕС» // Мистецтво (Київ), 1979; календар «В мире прекрасного». – К., 1986; Столярчук Б. Зона болю Костянтина Литвина // Образотворче мистецтво, 1999. – № 3-4. – С. 33 та ін.

Репродукції його картин було розміщено також у журналах: «Жовтень» («Визволення»). – Львів, 1974. – № 10, обкл.; «Ранок» («Зміна»). – К., 1981. – № 12; «Творчество» («Весна. Посівна»). – М., 1983. – № 5. – С. 2; «Художники Прикарпаття» («Літо. 1941 р.»). – К.: Мистецтво, 1989 р. – С. 70-77; «Образотворче мистецтво» («Костянтин Острозький. Друкарня»). – К., 1998. – № 2. – С. 43; там же: («Осінні ритми. Тепла осінь»). – К., 1999. – № 3-4. – С. 33; «Сторінки історії» («Проміння ранку»). – К., 1998. – № 86 та ін. Окремі репродукції картин вміщено також в альбомі «Всеукраїнська трієнале живопису – 98». – К., 1998. – № 2. – С. 71 тощо. А загальна кількість друкованих репродукцій його творів, за підрахунками дружини художника станом на кінець 2011 року, складає 47 одиниць, охоплюючи 32 картини.

Повертаючись до розгляду його діяльності, відзначимо, що він намагається розширити той традиційний ряд, коли вітчизняну культурну спадщину вивчають лише історики та етнографи, формуючи й відповідний кут зору на країну і намагається включити до цього кола дослідників професійних діячів науки – мистецтвознавців.

Тоді ж розпочинаються його організаційна діяльність, спрямована на підготовку до відкриття в місті Художнього музею. Адже місто Рівне залишається єдиним обласним центром України, що не має й досі власного художнього музею, який й би став не лише осередком концентрації художніх пам'яток, давав змогу художникам об'єднатися навколо цієї художньої структури та став би місцем творчого спілкування, а й виявився б центром науково-дослідної, мистецтвознавчої діяльності, виступав би своєрідним координатором художньої праці й освіти в краї, позаяк мережа початкової художньої освіти є достатньо розмаїтою, як і достатньо міцною поступово стає вища і середня спеціальна її ланка.

На початку 90-х років у структурі Рівненського державного інституту культури, – достатньо яскравого і самобутнього ВНЗ Західної України, було відкрито нову спеціальність «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво», покликану забезпечувати відповідними кадрами мережу художніх шкіл і шкіл мистецтв та викладання уроків малювання у численних загальноосвітніх школах області. Тож першими викладачами, що допомагають у реалізації цих планів і стають професійні митці, члени місцевої художньої Спілки: М.Йориш (з 1992 р.), К.Литвин (1995-1998 рр.), П.Подолець (із 1995 р.) та ін., що переймаються проблемами викладання живопису, малюнку та скульптури, забезпечують читання мистецького блоку дисциплін для студентів закладу, формують їх методичне наповнення.

За пропаганду народної творчості краю він відзначається почесним званням Лауреата обласної літературно-мистецької премії ім. Бориса Тена (1987 р.), згодом висувається на присудження почесного державного звання «Заслужений художник України» (1997 р.).

Однак 15 вересня 1998 року після тяжкої хвороби Костянтин Маркович Литвин пішов із життя, залишивши по собі досить об'ємну спадщину: 133 картини, 87 пейзажів (54 з яких виконані на полотні та 34 – на картоні олійними фарбами), 277 етюдів й 3 картини-пейзажі, 10 монументальних творів [4].

Як данина пам'яті за несвоєчасне визнання його прижиттєвої творчості, майже відразу було проведено декілька його персональних експонувань: посмертних виставок (м. Рівне,

1998 р., зала Спілки художників, м. Луцьк (Художній музей) та м. Київ – Центральний Будинок художника; 1999 р.), що мали значний мистецький розголос вже тому, що експонувалася там значна кількість творів: 120 одиниць – у м. Рівне (одночасно в обласному краєзнавчому музеї, Залі мистецтв обласної бібліотеки та виставковій залі СХУ), 47 картин – у Центральному Будинку художника (м. Київ) та Художньому музеї м. Луцька – 43 художніх полотна.

А десять років по тому, у 2008 році, в м. Рівне експонувалася ще одна персональна художня виставка, присвячена його пам'яті, що відбулася з нагоди 70-річчя від дня народження та відкриття меморіальної дошки на будинку № 2-а по вул. 16 Липня, де він жив і працював.

Як свідчать матеріали сімейного архіву художника [4], залишилося про нього й чимало згадок, опублікованих інтерв'ю та коментарів стосовно окремих його художніх робіт у місцевій періодиці Рівненщини (загалом 61 публікація), де також експонувалися репродукції багатьох його картин.

Твори Костянтина Марковича Литвина зберігаються сьогодні в приватних колекціях окремих країн, Міністерстві культури України, Рівненському обласному краєзнавчому музеї, Картинній галереї м. Луцька, Сарненському історико-етнографічному музеї, Картинній галереї села Бабин Гоцанського району, що на Рівненщині, Корецькому районному історико-краєзнавчому музеї, а також у багатьох навчальних, лікувальних, культурно-освітніх та адміністративних закладах нашого міста й Рівненської області загалом, приватних осіб, нагадуючи всім, хто розуміє мистецтво, про минулу славу краю, його людей, економічний та культурний потенціал Волині, сторінки її славної і почасти трагічної історії. І, зрозуміло, чекають на свій фаховий аналіз.

Є його картини і в іноземних зібраннях, зокрема – кампанії «Самгаз», розташованій у м. Мілан (Італія), штаб-квартирі кампанії «Форд», штат Каліфорнія (США), де вони, здається, мають переважно фінансову цінність та, мабуть, нагадують відвідувачам і господарям про специфічну країну – Україну.

«Місце в історії для кожного народу визначається одним критерієм – відзначав Костянтин Маркович у 1995 році, виступаючи з доповіддю з нагоди Шевченківських свят, – розвитком культури. І тільки твори мистецтва, що залишаються в часі, стверджують це місце» [3]. Думка, в принципі, – не нова. Утім, чи не підстава це для повернення, нарешті, до її реалізації у сучасному, вкрай перенасиченому турботою лише покращенням власного добробуту, житті. Адже до її актуальності ми, здається, вже доросли!

Враховуючи відсутність у місті Рівному Художнього музею, а отже браку належних можливостей концентрації художніх колекцій а також той факт, що значна частина мистецької спадщини радянської доби краю поступово переміщується в інші області республіки, приватні зібрання та за межі України, подаємо повний каталог художніх робіт К.М. Литвина, сформований із матеріалів приватного архіву художника, представленого нам його родиною (Додаток 1).

#### Джерельні приписи

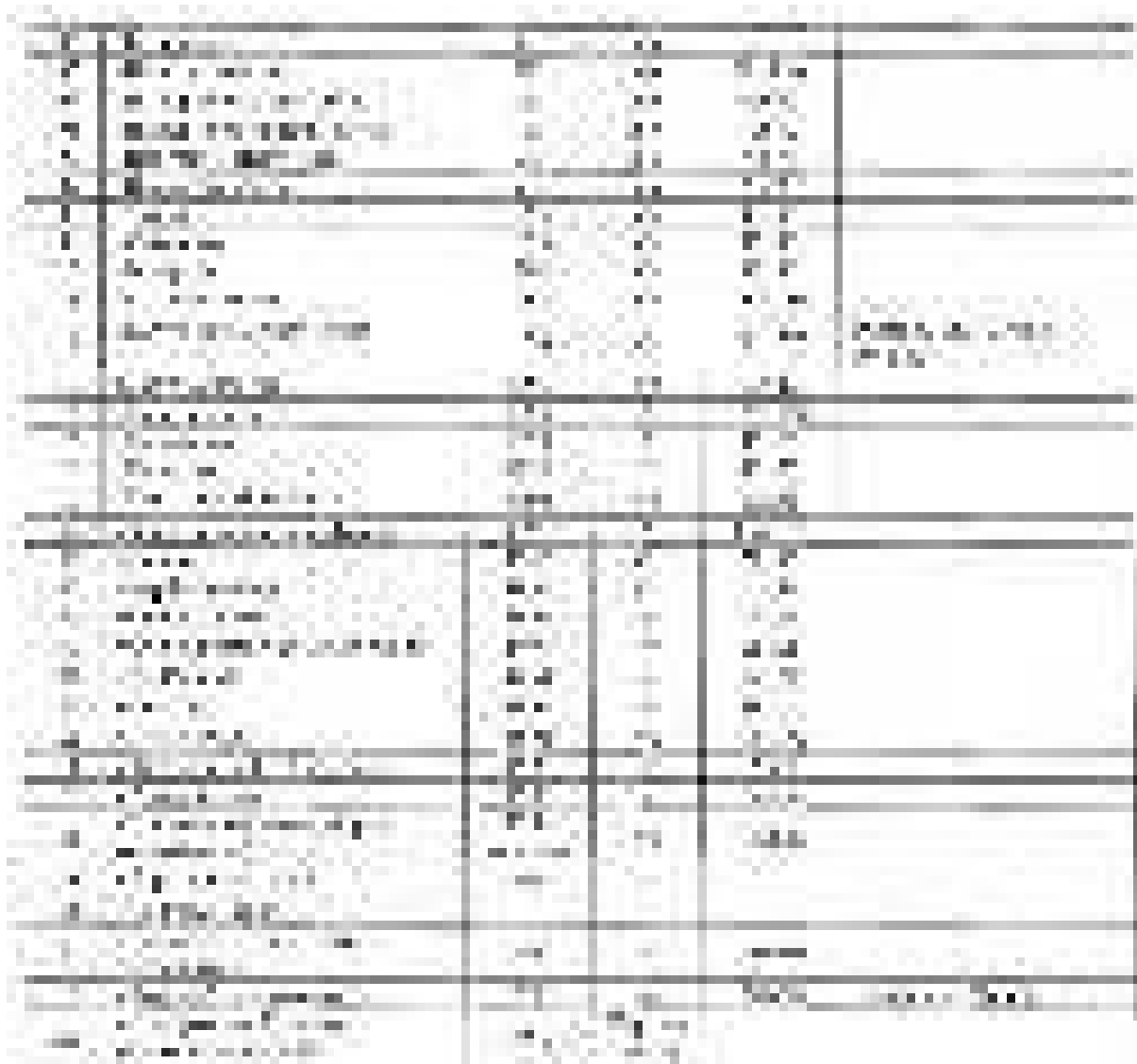
1. Шморгун Є. «...І п'ятьма не здолала його» / Євген Шморгун. – Рівне: ФОП В.А. Лапсюк, 2011. – 216 с.
2. Литвин О.К. Світ, що залишився нам / О.К. Литвин (рукопис) // Приватний архів родини К.М. Литвина.
3. Литвин К.М. Доповідь із нагоди Шевченківських свят (рукопис) (1995 р.) / К.М. Литвин // Приватний архів родини К.М. Литвина.
4. Картотека художніх творів та експонувань К.М. Литвина (рукопис), додаток № 1 // Приватний архів родини К.М. Литвина.
5. Див.: Каталог виставок К.М. Литвина (рукопис), поданий у додатку № 2 // Приватний архів родини К.М. Литвина.

Додаток 1

**ПОВНИЙ КАТАЛОГ КАРТИН РІВНЕНЬСЬКОГО ХУДОЖНИКА  
КОСТЯНТИНА МАРКОВИЧА ЛИТВИНА**

№	Назва картини	Рік	Матеріал	Місце зберігання
1	Портрет жінки	1910	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
2	Портрет жінки	1912	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
3	Портрет жінки	1915	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
4	Портрет жінки	1918	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
5	Портрет жінки	1920	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
6	Портрет жінки	1922	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
7	Портрет жінки	1925	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
8	Портрет жінки	1928	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
9	Портрет жінки	1930	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
10	Портрет жінки	1932	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
11	Портрет жінки	1935	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
12	Портрет жінки	1938	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
13	Портрет жінки	1940	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
14	Портрет жінки	1942	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
15	Портрет жінки	1945	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
16	Портрет жінки	1948	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
17	Портрет жінки	1950	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
18	Портрет жінки	1952	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
19	Портрет жінки	1955	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
20	Портрет жінки	1958	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
21	Портрет жінки	1960	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
22	Портрет жінки	1962	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
23	Портрет жінки	1965	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
24	Портрет жінки	1968	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
25	Портрет жінки	1970	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
26	Портрет жінки	1972	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
27	Портрет жінки	1975	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
28	Портрет жінки	1978	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
29	Портрет жінки	1980	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
30	Портрет жінки	1982	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
31	Портрет жінки	1985	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
32	Портрет жінки	1988	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
33	Портрет жінки	1990	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
34	Портрет жінки	1992	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
35	Портрет жінки	1995	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
36	Портрет жінки	1998	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
37	Портрет жінки	2000	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
38	Портрет жінки	2002	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
39	Портрет жінки	2005	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
40	Портрет жінки	2008	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"
41	Портрет жінки	2010	Олівець	Галерея "Сучасне мистецтво"

№ п/п	Ім'я	П.І.Б.	Місце народження
1	Борис	Миколайович	Київ
2	Василь	Петрович	Львів
3	Григор	Іванович	Хмельницький
4	Дмитро	Сергійович	Чернігів
5	Євген	Миколайович	Житомир
6	Іван	Петрович	Рівне
7	Костянтин	Іванович	Львів
8	Леонід	Миколайович	Київ
9	Микола	Петрович	Львів
10	Олександр	Іванович	Хмельницький
11	Павло	Сергійович	Чернігів
12	Роман	Миколайович	Житомир
13	Тарас	Петрович	Рівне
14	Федор	Іванович	Львів
15	Філіп	Миколайович	Київ
16	Харитон	Петрович	Львів
17	Цеслав	Іванович	Хмельницький
18	Юрій	Сергійович	Чернігів
19	Ярослав	Миколайович	Житомир
20	Яків	Петрович	Рівне



### ***КАТАЛОГ МОНУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ К.М. ЛИТВИНА***

- «Рівненський хімкомбінат»: левкас, темпера, 1984 р., актова зала (м. Рівне).
- «Материнство»: левкас, темпера, 1989, 290x460, пологовий будинок (м. Рівне).
- «Розпис на Мототреці»: левкас, темпера, вестибюль (м. Рівне).
- «Розпис у дитячому садочку», левкас, темпера (мікрорайон «Ювілейний», м. Рівне).
- «Розпис у смт. Здовбиці»: левкас, темпера (Рівненщина).
- «Розпис в ПТУ № 10»: левкас, темпера (м. Рівне).
- «Розпис в музеї Комсомольської слави»: левкас, темпера (м. Рівне).
- «Розпис в ЗОШ № 11»: левкас, темпера (м. Рівне).
- «Стелла» (на кордоні Радивилівського району Рівненської обл.).
- «Пам'ятник українській Першокнизі – Пересопницькому Євангелію» (село Пересопниця, Рівненщина).

*КАТАЛОГ «МАЛЕНЬКИХ» ПЕЙЗАЖІВ*

№ п/п	Назва твору	Місце виконання	Матеріал	Рік виконання
1	Пейзаж	Київ	Олівець	1958
2	Пейзаж	Київ	Олівець	1959
3	Пейзаж	Київ	Олівець	1960
4	Пейзаж	Київ	Олівець	1961
5	Пейзаж	Київ	Олівець	1962
6	Пейзаж	Київ	Олівець	1963
7	Пейзаж	Київ	Олівець	1964
8	Пейзаж	Київ	Олівець	1965
9	Пейзаж	Київ	Олівець	1966
10	Пейзаж	Київ	Олівець	1967
11	Пейзаж	Київ	Олівець	1968
12	Пейзаж	Київ	Олівець	1969
13	Пейзаж	Київ	Олівець	1970
14	Пейзаж	Київ	Олівець	1971
15	Пейзаж	Київ	Олівець	1972
16	Пейзаж	Київ	Олівець	1973
17	Пейзаж	Київ	Олівець	1974
18	Пейзаж	Київ	Олівець	1975
19	Пейзаж	Київ	Олівець	1976
20	Пейзаж	Київ	Олівець	1977
21	Пейзаж	Київ	Олівець	1978
22	Пейзаж	Київ	Олівець	1979
23	Пейзаж	Київ	Олівець	1980
24	Пейзаж	Київ	Олівець	1981
25	Пейзаж	Київ	Олівець	1982
26	Пейзаж	Київ	Олівець	1983
27	Пейзаж	Київ	Олівець	1984
28	Пейзаж	Київ	Олівець	1985
29	Пейзаж	Київ	Олівець	1986
30	Пейзаж	Київ	Олівець	1987
31	Пейзаж	Київ	Олівець	1988
32	Пейзаж	Київ	Олівець	1989
33	Пейзаж	Київ	Олівець	1990
34	Пейзаж	Київ	Олівець	1991
35	Пейзаж	Київ	Олівець	1992
36	Пейзаж	Київ	Олівець	1993
37	Пейзаж	Київ	Олівець	1994
38	Пейзаж	Київ	Олівець	1995
39	Пейзаж	Київ	Олівець	1996
40	Пейзаж	Київ	Олівець	1997
41	Пейзаж	Київ	Олівець	1998
42	Пейзаж	Київ	Олівець	1999
43	Пейзаж	Київ	Олівець	2000
44	Пейзаж	Київ	Олівець	2001
45	Пейзаж	Київ	Олівець	2002
46	Пейзаж	Київ	Олівець	2003
47	Пейзаж	Київ	Олівець	2004
48	Пейзаж	Київ	Олівець	2005
49	Пейзаж	Київ	Олівець	2006
50	Пейзаж	Київ	Олівець	2007
51	Пейзаж	Київ	Олівець	2008
52	Пейзаж	Київ	Олівець	2009
53	Пейзаж	Київ	Олівець	2010
54	Пейзаж	Київ	Олівець	2011

Додаток 2

*КАТАЛОГ ВИСТАВОК, У ЯКИХ БРАВ УЧАСТЬ К.М. ЛИТВИН  
(Всесоюзні, Міжнародні)*

№ п/п	Назва виставки	Місце проведення	Рік проведення
1	Виставка пейзажів	Київ	1958
2	Виставка пейзажів	Київ	1959
3	Виставка пейзажів	Київ	1960
4	Виставка пейзажів	Київ	1961
5	Виставка пейзажів	Київ	1962
6	Виставка пейзажів	Київ	1963
7	Виставка пейзажів	Київ	1964
8	Виставка пейзажів	Київ	1965
9	Виставка пейзажів	Київ	1966
10	Виставка пейзажів	Київ	1967
11	Виставка пейзажів	Київ	1968
12	Виставка пейзажів	Київ	1969
13	Виставка пейзажів	Київ	1970
14	Виставка пейзажів	Київ	1971
15	Виставка пейзажів	Київ	1972
16	Виставка пейзажів	Київ	1973
17	Виставка пейзажів	Київ	1974
18	Виставка пейзажів	Київ	1975
19	Виставка пейзажів	Київ	1976
20	Виставка пейзажів	Київ	1977
21	Виставка пейзажів	Київ	1978
22	Виставка пейзажів	Київ	1979
23	Виставка пейзажів	Київ	1980
24	Виставка пейзажів	Київ	1981
25	Виставка пейзажів	Київ	1982
26	Виставка пейзажів	Київ	1983
27	Виставка пейзажів	Київ	1984
28	Виставка пейзажів	Київ	1985
29	Виставка пейзажів	Київ	1986
30	Виставка пейзажів	Київ	1987
31	Виставка пейзажів	Київ	1988
32	Виставка пейзажів	Київ	1989
33	Виставка пейзажів	Київ	1990
34	Виставка пейзажів	Київ	1991
35	Виставка пейзажів	Київ	1992
36	Виставка пейзажів	Київ	1993
37	Виставка пейзажів	Київ	1994
38	Виставка пейзажів	Київ	1995
39	Виставка пейзажів	Київ	1996
40	Виставка пейзажів	Київ	1997
41	Виставка пейзажів	Київ	1998
42	Виставка пейзажів	Київ	1999
43	Виставка пейзажів	Київ	2000
44	Виставка пейзажів	Київ	2001
45	Виставка пейзажів	Київ	2002
46	Виставка пейзажів	Київ	2003
47	Виставка пейзажів	Київ	2004
48	Виставка пейзажів	Київ	2005
49	Виставка пейзажів	Київ	2006
50	Виставка пейзажів	Київ	2007
51	Виставка пейзажів	Київ	2008
52	Виставка пейзажів	Київ	2009
53	Виставка пейзажів	Київ	2010
54	Виставка пейзажів	Київ	2011



**РЕСПУБЛІКАНСЬКІ (ВСЕУКРАЇНСЬКІ) ВИСТАВКИ**

№ п/п	Назва виставки	Місце проведення	Дата проведення	Ініціатор
1	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	1998 рік	Міністерство культури України
2	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	1999 рік	Міністерство культури України
3	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2000 рік	Міністерство культури України
4	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2001 рік	Міністерство культури України
5	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2002 рік	Міністерство культури України
6	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2003 рік	Міністерство культури України
7	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2004 рік	Міністерство культури України
8	Виставка «Українська культура в Європі»	Київ	2005 рік	Міністерство культури України

<p>1. <b>Українська культура</b>                  1.1. <b>Література</b>                  1.1.1. <b>Українська література</b>                  1.1.2. <b>Література зарубіжних країн</b></p>	<p>2. <b>Мистецтво</b>                  2.1. <b>Музика</b>                  2.2. <b>Танець</b>                  2.3. <b>Театр</b>                  2.4. <b>Кінематографія</b>                  2.5. <b>Візуальні мистецтва</b></p>	<p>3. <b>Наука</b>                  3.1. <b>Філософія</b>                  3.2. <b>Історія</b>                  3.3. <b>Соціологія</b>                  3.4. <b>Психологія</b>                  3.5. <b>Педагогіка</b></p>	<p>4. <b>Середньовіччя</b>                  4.1. <b>Українська культура</b>                  4.2. <b>Література</b>                  4.3. <b>Мистецтво</b>                  4.4. <b>Наука</b></p>
<p>5. <b>Сучасність</b>                  5.1. <b>Українська культура</b>                  5.2. <b>Література</b>                  5.3. <b>Мистецтво</b>                  5.4. <b>Наука</b></p>	<p>6. <b>Середньовіччя</b>                  6.1. <b>Українська культура</b>                  6.2. <b>Література</b>                  6.3. <b>Мистецтво</b>                  6.4. <b>Наука</b></p>	<p>7. <b>Сучасність</b>                  7.1. <b>Українська культура</b>                  7.2. <b>Література</b>                  7.3. <b>Мистецтво</b>                  7.4. <b>Наука</b></p>	<p>8. <b>Середньовіччя</b>                  8.1. <b>Українська культура</b>                  8.2. <b>Література</b>                  8.3. <b>Мистецтво</b>                  8.4. <b>Наука</b></p>

<p>9. <b>Середньовіччя</b>                  9.1. <b>Українська культура</b>                  9.2. <b>Література</b>                  9.3. <b>Мистецтво</b>                  9.4. <b>Наука</b></p>	<p>10. <b>Сучасність</b>                  10.1. <b>Українська культура</b>                  10.2. <b>Література</b>                  10.3. <b>Мистецтво</b>                  10.4. <b>Наука</b></p>	<p>11. <b>Середньовіччя</b>                  11.1. <b>Українська культура</b>                  11.2. <b>Література</b>                  11.3. <b>Мистецтво</b>                  11.4. <b>Наука</b></p>	<p>12. <b>Сучасність</b>                  12.1. <b>Українська культура</b>                  12.2. <b>Література</b>                  12.3. <b>Мистецтво</b>                  12.4. <b>Наука</b></p>
<p>13. <b>Середньовіччя</b>                  13.1. <b>Українська культура</b>                  13.2. <b>Література</b>                  13.3. <b>Мистецтво</b>                  13.4. <b>Наука</b></p>	<p>14. <b>Сучасність</b>                  14.1. <b>Українська культура</b>                  14.2. <b>Література</b>                  14.3. <b>Мистецтво</b>                  14.4. <b>Наука</b></p>	<p>15. <b>Середньовіччя</b>                  15.1. <b>Українська культура</b>                  15.2. <b>Література</b>                  15.3. <b>Мистецтво</b>                  15.4. <b>Наука</b></p>	<p>16. <b>Сучасність</b>                  16.1. <b>Українська культура</b>                  16.2. <b>Література</b>                  16.3. <b>Мистецтво</b>                  16.4. <b>Наука</b></p>
<p>17. <b>Середньовіччя</b>                  17.1. <b>Українська культура</b>                  17.2. <b>Література</b>                  17.3. <b>Мистецтво</b>                  17.4. <b>Наука</b></p>	<p>18. <b>Сучасність</b>                  18.1. <b>Українська культура</b>                  18.2. <b>Література</b>                  18.3. <b>Мистецтво</b>                  18.4. <b>Наука</b></p>	<p>19. <b>Середньовіччя</b>                  19.1. <b>Українська культура</b>                  19.2. <b>Література</b>                  19.3. <b>Мистецтво</b>                  19.4. <b>Наука</b></p>	<p>20. <b>Сучасність</b>                  20.1. <b>Українська культура</b>                  20.2. <b>Література</b>                  20.3. <b>Мистецтво</b>                  20.4. <b>Наука</b></p>
<p>21. <b>Середньовіччя</b>                  21.1. <b>Українська культура</b>                  21.2. <b>Література</b>                  21.3. <b>Мистецтво</b>                  21.4. <b>Наука</b></p>	<p>22. <b>Сучасність</b>                  22.1. <b>Українська культура</b>                  22.2. <b>Література</b>                  22.3. <b>Мистецтво</b>                  22.4. <b>Наука</b></p>	<p>23. <b>Середньовіччя</b>                  23.1. <b>Українська культура</b>                  23.2. <b>Література</b>                  23.3. <b>Мистецтво</b>                  23.4. <b>Наука</b></p>	<p>24. <b>Сучасність</b>                  24.1. <b>Українська культура</b>                  24.2. <b>Література</b>                  24.3. <b>Мистецтво</b>                  24.4. <b>Наука</b></p>

**ЗОНАЛЬНІ ВИСТАВКИ**

№ з/п	Назва виставки	Місце проведення	Дата проведення
1.	Виставка «Мистецтво України»	Київ	1998 рік
2.	Виставка «Українська культура»	Львів	1999 рік
3.	Виставка «Українська культура»	Львів	2000 рік
4.	Виставка «Українська культура»	Львів	2001 рік
5.	Виставка «Українська культура»	Львів	2002 рік
6.	Виставка «Українська культура»	Львів	2003 рік
7.	Виставка «Українська культура»	Львів	2004 рік
8.	Виставка «Українська культура»	Львів	2005 рік
9.	Виставка «Українська культура»	Львів	2006 рік
10.	Виставка «Українська культура»	Львів	2007 рік
11.	Виставка «Українська культура»	Львів	2008 рік
12.	Виставка «Українська культура»	Львів	2009 рік
13.	Виставка «Українська культура»	Львів	2010 рік
14.	Виставка «Українська культура»	Львів	2011 рік

### Резюме

Аналізується життєдіяльність художника з м. Рівного К.М. Литвина, інформація про творчість якого вперше подана у такому форматі, включаючи повний каталог його творів, участь у виставках різних рівнів, тематичне розмаїття картин тощо. Стаття підготовлена на матеріалах сімейного архіву художника.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, Рівненщина, К.М. Литвин, виставка.

### Summary

#### **Unforgettable figures of the Volyn fine art Kostyantyn Markovich Lytvyn (1938-1998)**

The vital functions of artist are analyzed from Rivne of K.M. Lytvyn, information about work of which is first given in such format, including the complete catalogue of his works, participating in the exhibitions of different levels, thematic variety of works and others like that. The article geared up on materials of domestic archive of artist.

**Key words:** fine art, Rivne of K.M. Lytvyn, exhibition.

### Аннотация

Анализируется жизнедеятельность ровенского художника К.М. Литвина, информация о творческой деятельности представлена впервые в таком формате, включая полный каталог его художественных полотен, участие в различных выставках. Статья подготовлена на материалах семейного архива художника.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, Ровенщина, К.М. Литвин, выставка.

УДК 7.071.2

О.Ю. Бобечко

## ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ СУЧАСНОЇ БАНДУРИСТКИ: ГАЛИНА БЕРЕЗА-ТОПОРОВСЬКА

Серед непересічних жінок-виконавиць чільне місце посідає заслужена артистка України, поетеса, композиторка, співачка, бандуристка, член Всеукраїнської спілки кобзарів та голова Рівненського обласного відділення Національної спілки кобзарів України Галина Миколаївна Береза-Топоровська, котра, за висловом мистецтвознавця Н.Супрун, «заслуговує честі належати до гурту кобзарського братства» [11; 48]. Слід зауважити, що в багатьох зверненнях до виконавиці, рецензіях на її виступи чи композиції, численні колеги та митці називають її не бандуристкою, а саме кобзаркою.

Відзначимо, що певні підсумки творчих досягнень митця здійснені Н.Супрун [11] на сторінках журналу «Бандура», Г.Сербіна «Галина Топоровська. Творчий портрет» [9]. Постаті бандуристки присвячені також окремі публікації І.Немировича [5], І.Лісняк [4].

*Мета пропонованої статті полягає у розкритті універсалізму творчої постаті сучасної бандуристки Г.Берези-Топоровської: життєпис, концертно-виконавська та педагогічна діяльність, композиторський доробок.*

Матеріалами публікації слугували біографічні нариси про бандуристку – І.Немировича [5] та Г.Сербіна [9], рецензії у періодиці, відгуки колег, особисті враження автора статті про виконавську манеру та авторські композиції Г.Топоровської.

Народилась вона 28 грудня 1963 р. у м. Здолбунів Рівненської обл. Першою вчителькою, котра привила на все життя любов до музики та бандури була Г.Климчук. Навчання бандуристки у Рівненському музичному училищі (1979-1983 рр.) проходило в класі педагога, композитора та поета А.Грицяя, котрий вважається фундатором бандурної школи в краї. Саме в його класі був створений відомий жіночий квартет у складі Є.Висоцької, Н.Грицяй, Є.Ігнатєвої та Н.Марчук, який користувався популярністю не лише на Рівненщині та в Україні загалом, а й за кордоном.

Кобзарська генеалогія відомого бандуриста А.Грицяя (1931-2003 рр.) «базується на традиціях, що, послідовно трансформуючись, але не зупиняючись, переходили від народних музик до Г.Хоткевича, від Хоткевича – до його учня Володимира Кабачка, від Кабачка – до його учня А.Грицяя» [11; 47]. Ці слова Н.Супрун є показовими в контексті нашого дослідження, адже спадкоємницею чоловічої педагогічної та виконавської традиції згодом стала і жінка-бандуристка Г.Топоровська. Педагогічно-виконавське генеалогічне дерево бандурного мистецтва починаючись, як правило, з чоловіків-виконавців, вже на початку ХХ ст. отримало продовження в жіночих особистостях. За словами О.Ваврик: «кобзарська професія не передавалась від батька до сина, спадкоємність в ній забезпечує зв'язок між вчителями та учнями. Саме цей зв'язок сприяв збереженню кобзарських традицій, співу та гри на інструменті» [2; 35]. Однак у наведеній дослідницею схемі: С.Камовий – О.Вересай – П.Кулибаба – Г.Гончаренко – Г.Хоткевич – О.Левадна, чітко прослідковується, що яскравий представник Зінківської школи гри С.Камовий, кобзарський рід котрого з'явився на початку ХІХ ст., вже через сто років серед своїх продовжувачів мав жінку-бандуристку, що, апіорі, не відповідало суворим кобзарським канонам. Ця створена мистецтвознавцем схема, що відтворює професійну спадковість бандуристів протягом ХІХ-ХХ століття, дає свідчення послаблення кобзарської традиції на початку минулого століття та вказує на присутність жінок у бандурному мистецтві в зазначений період.

У випадку з послідовницею А.Грицяя Г.Топоровською, слід зауважити, що саме він, розвиваючи і спрямовуючи мистецько-естетичний світогляд виконавиці, дав пораду їй робити акцент на підготовці та виконанні старовинних і сучасних дум, не зважаючи на те, що

це амплуа було незвичним для тогочасних виконавиць-бандуристок, у виконанні яких частіше можна почути твори сучасних українських композиторів – О.Білаша, П.Майбороди, А.Кос-Анатольського, а також ліричні та жартівливі пісні. Як відомо, до середини ХХ століття виконавцями думного епосу вважалися чоловіки і лише починаючи з цього часу ці твори поступово почали з'являтися в репертуарі бандуристок. Одними з перших жінок-виконавиць дум були Антоніна Голуб та Галина Менкуш.

Після закінчення училища, бандуристка вступила до Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського (1983-1988 рр.), де навчалася в класі Заслуженої артистки України А.Шептицької, вивчала факультативно композицію у класі А.Коломійця, а згодом (1998 р.) успішно закінчила й асистентуру-стажування в Національній музичній академії ім. П.Чайковського (клас Заслуженого артиста України, проф. С.Баштана).

Протягом періоду навчання в Рівному та Києві Г.Топоровська виступила з сольними програмами та в колективних концертах понад 200 разів [9; 12]. У наступний період артистка підготувала чимало концертних програм та літературно-музичних композицій: «Десять дум» (1992, м. Рівне), «Полечу зигзицею» (1993, м. Київ), Зустріч-концерт у редакції журналу «Українська культура» (1996, м. Київ), «Співає чарівне Рівне» (1998, м. Київ) та ін., взяла участь у багатьох збірних концертах, серед яких благодійні – «Кобзарська дума» (1989 р., м. Київ) та «На порозі кобзарської світлиці» (1993, м. Київ), виступ на Всеукраїнському фестивалі «Дзвени бандуро в козацькому краї» (1994 р., м. Дніпропетровськ) та ін. Від кінця 1999 – до 2003 року Г.Топоровська була солісткою Рівненської обласної філармонії виступаючи з багатьма концертами не лише в області, регіонах України а й за кордоном (Польща, м. Більськ-Підляський), Великобританія (Манчестер, Ковентрі, Галіфакс, Болтон, Олдхем, Брадфорд, Нотенгем, Волверхартон, Дарбі).

Влучна характеристика атмосфери виступів Г.Топоровської звучить зі слів Н.Супрун, котра зауважує, що коли артистка «дарує слухачам хвилюючі мелосповіді про бурю на Чорному морі, чи невольницький ринок у Кафі, плач Ярославни або козака-бандуриста, козацькі могили чи дзвони Чорнобиля, здається, нібито попадаєш в енергетично здорове інформативне поле, в якому панує дух гармонії та єдності зі своїм народом, його трагічним минулим і складним сьогоденням. А якою чистою лірикою лунають з її уст пісні, що може заспівати тільки жінка! Це тихі колискові, молитовне звернення до Божої Матері або вечірньої зіроньки, сповнена високого чуття пісня про маму і її дорогі й натружені долоні» [11; 48].

Зауважимо, що натхненна творчістю корифеїв кобзарства Ф.Жарка, А.Бобиря, Г.Ткаченка, В.Перепелюка, П.Супруна та ін., бандуристка досконало оволоділа національним народно-мелодичним жанром – думами та історичними піснями, що посіли чільне місце в її репертуарі. В епічних творах вона майстерно використовує мистецтво імпровізації та рецитації, що є ознакою високого професіоналізму та майстерності. Підготовлена та виконувана Г.Топоровською не лише в Україні, а й за кордоном концертна програма «Десять дум», котру вона присвятила В.Кабачку та презентувала 1992 року під час відзначення 100-річчя бандуриста на Рівненщині, вражає своєю фаховістю та масштабністю. Серед десяти творів епічного характеру є не тільки старовинні народні думи, а й сучасні авторські. В її виконанні звучали: старовинна козацька дума «Про козака-бандуриста», «Дума про трьох вітрів» на музику Л.Ревуцького до слів П.Тичини, «Думка» А.Коломійця, дума з поеми «Сліпий» Ф.Глушка до слів Т.Шевченка, дума кобзаря «Кряче ворон» з опери «Полонянка» на музику К.Стеценка до слів Є.Кротевича, дума «Кров людська не водиця», яка виконується в однойменному кінофільмі на музику П.Майбороди до слів О.Никоненка, «Дума» М.Дремлюги, «Плач Ярославни» – музика Ф.Кучеренка до слів Т.Шевченка, дума І.Немировича «Чуєш, брате, мій», авторська дума виконавиці про Чорнобильську трагедію та багато інших. Про виняткове враження, яке справляють на слухача виконувані бандуристкою епічні твори, пише музикознавець Е.Кириленко: «Почула я історичну народну думу у виконанні Галини Топоровської з Рівного і переконалася: ні не тільки чоловічим рукам

тримати бандуру» [9; 13].

Виконує також бандуристка народні («Зоре моя вечірня», «Тече вода в синє море», «Зелена ліщинонько», «Не піду я за старого» та ін.), авторські пісні («Мій коханий солдат» І.Шамо, «Колискова» А.Гриця до слів Д.Павличка, «Жайвори» О.Білаша до слів М.Ткача, «Пісня про сивого лебедя» І.Шамо до слів М.Томенка, «Тече вода в синє море» Г.Хоткевича до слів Т.Шевченка, «До сина» А.Пашкевича до слів Й.Струцюка, літературно-музична композиція до віршів І.Немировича «Чуєш, брате...» та ін.), композиції написані до слів Т.Шевченка («Перебендя», «Якби ви знали паничі», «На панщині пшеницю жала» та ін.), а також інструментальні твори. Відзначимо, що репертуар бандуристки постійно поповнюється новими композиціями та «визначається не тільки прагненням до самовираження; в ньому відчувається позиція освіченого музиканта, спрямована на вихід за межі лірики, охоплення найбільшого кола жанрів (зокрема епічних) і, що найголовніше, на розширення жанрової системи шляхом створення власних композицій, в яких поєднуються слово, спів, гра, мелодекламація, молитва, тощо. Виконання Г.Топоровською твору будь-якого жанру приваблює не лише справжньою майстерністю, музикальністю, відмінним інструменталізмом, за яким відчувається добра школа і високе «ремесло»; в ньому відчувається не тільки тонкий художній смак, сценічний досвід і цілком сформована музично-виконавська естетика» [11; 47].

Окреме місце у репертуарі артистки посідають власні твори, котрі отримали визнання не лише слухачів, а й професіоналів бандурного мистецтва, зокрема А.Авдієвського [1]. Сама авторка зазначає, що «подальший розвиток кобзарського мистецтва вимагає взаємозбагачення фольклорного та академічного виконавства, збереження традиційного кобзарського репертуару (дум та історичних пісень, творів релігійного характеру), а також створення на сучасному матеріалі нових зразків епосу, розвиток у виконавців імпровізаторських здібностей, притаманних кращим кобзарям минувшини» [12; 246].

1991 р. побачила світ авторська збірка «Цвіте бузок» [13], що отримала позитивний відгук не лише широкого загалу слухачів та поціновувачів бандурного мистецтва, а й композиторів та музикантів. 2009 року Г.Топоровська презентувала авторський навчальний посібник (концертний репертуар) «Нехай дзвенить моя струна» [6], до якого увійшли оригінальні твори та обробки українських народних пісень для голосу в супроводі бандури, а саме: мелодекламації «Перед іконою Божої Матері» (текст із Молитвослова), «Реквієм по Чорнобилі» (слова А.Листопад) та «Не випускайте маминих долонь» (слова І.Сеник), «Розмова з обеліском» до слів О.Головка, «Очі твої» (слова З.Ружин), «Кобзарі» (слова М.Лукива), українські народні пісні «Котилася зірка», «А у тих багачок», «На вулиці музиченька грає» та ін. Для цих композицій характерна різноманітна палітра почуттів та переживань, від світлої лірики, смутку, героїзму до драматизму та, подекуди, навіть трагізму, а притаманна творам природна схожість поезій з авторською мелодикою «сприяє глибокій органічності виконавськи проінтонowanego вираження музичної думки, закладеної у нотному тексті кожного твору, посилюючи інтонаційність художнього вираження як співу, так і звучання бандури» [3; 4]. Використані у збірці вірші сучасних українських поетів А.Листопад, І.Сеник, Н.Близнюченко, О.Головка, З.Ружин, Ю.Берези, Є.Шморгуна, набувають особливого забарвлення та мелодійності в поєднанні з музикою Г.Топоровської.

Отож, завдяки її композиторській творчості репертуар бандуристів поповнився оригінальними творами на народній основі, більшість з яких написані в жанрі мелодекламації. Потрібно відзначити, що будова епічних творів Г.Топоровської подібна до оригінальних народних творів цього жанру. При їх написанні вона використовує нерівноскладові рядки тексту, котрі чергуються (довгі і короткі), вміло розставляє кількість і місце наголосів, не підпорядкованих типовим пісенним розмірам, групує рядки тексту в так звані «уступи», розмір та будова яких визначається тільки їх змістом та розповідним тоном речитативу. Також використовує мелодичну побудову, що за кобзарською термінологією називається «додавання жалощів», а досягається вона нисхідним хроматичним рухом

мелодії.

Композиція «Молитва перед іконою Божої Матері» є прикладом використання композиторкою зазначених елементів. Канонічний твір написаний у двочастинній формі, перша з яких, це і є, власне, тиха і врівноважена молитва до Божої Матері, а друга – піднесена пісня, що прославляє Пресвяту Богородицю (усі строфи тексту починаються зі слова «Радуйся»). Обидві частини є контрастними в ладовому, ритмічному, динамічному та інтонаційному плані. В побудові мелодичної лінії автор використовує характерний ритмічний малюнок, за допомогою якого відтворюється звучання церковних дзвонів. Відзначимо, що вільна структура тексту вірша «Молитва» та імпровізаційність інтонування, поряд із притаманною йому стрункністю та рівновагою, також відповідністю ритмічних і граматичних акцентів, зумовлюють вільну та мінливу ритміку, яку неможливо вкласти в межі будь-якого традиційного метро-ритму під час його нотного запису [12; 247].

Особливе місце в репертуарній палітрі виконавиці посідає її власна композиція до слів поетеси А.Листопад «Реквієм по Чорнобиллю». Яскрава та широка динамічна лінія (pp – ff), пунктирний ритм у басу та специфічна гармонія (зменшені тризвуки, відхилення в далекі тональності, малі та зменшені септакорди) використані Г.Топоровською для досягнення драматичного характеру твору, для підсилення та створення відчуття жаху, що несе описана подія. І лише обрамлення твору поетичними рядками Т.Шевченка, вносить життєствердні ноти в композицію та символізує віру в перемогу добра над злом.

Цей твір, розповідаючи про страшну трагедію та оплакування загиблих, є близьким до народних дум, адже, як зазначає Д.Ревуцький: «українська дума, як і взагалі будь-яка народна творчість, ніколи не користується з самих вигадок, з самої фантазії; тому в основі кожної думи лежить реальний історичний або побутовий факт» [8; 7]. Створена Г.Топоровською до слів О.Головка пісня-реквієм «Розмова з обеліском» має яскраво виражену народно-інтонаційну основу. Милозвучно-сумна та водночас світла мінорна мелодія твору поєднується з проникливим поетичним текстом, створюючи довершений музичний образ.

Не можна не згадати оригінальну за змістом і формою мелодекламацію до слів І.Сеник «Не випускайте маминих долонь», котра, маючи розгорнуту форму з наскрізним розвитком, об'єднує чотири вірші поетеси. «Цей твір – за словами Г.Топоровської – сповнений високого чуття до мами, її дорогих і натруджених долонь, як і низка побутових дум («Про бідну вдову і трьох синів», «Про сестру і брата»), відбиває високі моральні якості народу» [12; 248]. Під час написання інструментальної партії автор прагнула якнайповніше розкрити поетичний текст засобами музичної виразності, передати за їх допомогою ліричний характер, ніжність, схвильованість, а іноді й драматизм твору.

Українські народні ліричні та жартівливі пісні у авторській обробці Г.Топоровської набувають нових барв та посідають особливе місце в її репертуарі, адже, на думку бандуристки, «лірична пісня <...> займає виняткове місце в духовному житті народу. І саме любовні мотиви з простими і доступними засобами музичної виразності завойовують справжнє визнання» [15; 21].

Отож, для композицій, створених Г.Топоровською, характерним є різноманітний фактурний виклад, що допомагає найповнішому розкриттю не лише народного, а й авторського тексту, від глибоко ліричного до веселого та жартівливого. Будучи блискучою виконавицею, вона «змогла створити свої власні високохудожні інтерпретації найскладніших і найглибших у народній творчості епічних жанрів, що під силу далеко не кожному кобзареві-чоловікові» [7; 141]. При написанні власних творів вона використовує усі виконавські засоби гри на інструменті, а саме різноманітні пасажі, арпеджіато, *glissando*, тремоло, тремоляndo, харківський спосіб, з допомогою яких намагається розкрити характер та емоційно-образний зміст кожної пісні. Її творам властива композиційна завершеність, глибокий ліризм та емоційна насиченість, адже емоції є не тільки супутниками музикантів-виконавців чи композиторів, а й основою переживань митцем своєї творчості [10; 861].



Характерним для композицій Г.Топоровської є підпорядкування бандурного супроводу драматургії твору, яскраво виражені кульмінаційні моменти та виразна й розгорнута динамічна лінія.

Окрема сторінка творчо-виконавської діяльності Г.Топоровської – участь у різноманітних конкурсах та фестивалях, численні відзнаки та нагороди, що свідчать про високе визнання бандуристички<sup>1</sup>. На її думку: «будь-який конкурс – стимул до подальшої творчості, тим більше, коли в ньому беруть участь бандуристи не лише з України, а й з інших країн» [9; 24].

Слід також відзначити, що Г.Топоровська була стипендіатом голови Рівненської обласної держадміністрації (2005, 2007 рр.) та лауреатом обласної мистецької премії ім. Г.Жуковського (2008 р.). Нерідко є організатором мистецьких вечорів, зокрема і кобзарських, де виступає режисером та ведучою (концерти пам'яті бандуристів М.Опришка, М.Чорного, А.Грицяя, обласні фестивалі бандурного мистецтва ім. А.Грицяя та ін.). Часто виконавицю, як фахівця високого рівня, запрошують до складу журі всеукраїнських конкурсів та фестивалів бандуристів.

У творчому доробку артистки є фондові записи на обласному радіо Рівненської державної телерадіокомпанії (1980-1983 рр.), Національному радіо України (2000 р.). Вона брала участь у радіо конкурсі «Нові імена», записаного на Українському радіо 1988 р.; наступного року здійснений запис на республіканському радіо концерту за участю бандуристички під назвою «Кобзарська дума», що проходив у столичному Палаці культури «Україна». 1999 року Г.Топоровська брала активну участь у творчому звіті майстрів мистецтв і художніх колективів Рівненщини «Піснею озвалось Погориння», телеверсія якого транслювалась на республіканському телебаченні. Творчо-виконавській діяльності бандуристички присвячені й окремі передачі: в циклах Національного радіо – «Кобзарський майдан» та «З фольклорних джерел» (Київ, 2000 р.), «Нитка Аріадни» – записана телерадіомовною компанією «Голос Києва» 2001 року, а також «З невечерньої криниці» (2004 р.) та «Бандури ніжний спів» (2005 р.), створених у Рівному<sup>2</sup>.

Творчо-виконавську та концертну діяльність Г.Топоровська поєднує з педагогічною, вбачаючи головне завдання викладача «надихнути своїх учнів на самовіддану працю, запалити юні таланти любов'ю до музики, свого дивовижного древнього інструмента, який називають символом України» [9; 36]. Від 1988 року бандуристичка працює педагогом у музичному училищі м. Рівне. В класі Галини Топоровської завжди панує творча атмосфера в поєднанні з копіткою працею. Знаючи репертуарні проблеми бандуристів, викладач намагається навчити студентів не лише досконало виконувати, а й створювати необхідний репертуар, роблячи музичні переклади творів як українських, так і зарубіжних композиторів. Вже традиційними стали концерти класу бандури. Про її високий викладацький рівень свідчить той факт, що багато учениць її класу стали лауреатами міжнародних, всеукраїнських, регіональних конкурсів та фестивалів, продовжили навчання у вищих навчальних закладах України, є блискучими виконавицями. Серед випускниць класу – лауреати та переможці багатьох конкурсів: Міжнародних – ім. Г.Хоткевича, ім. Г.Китастого, «Волинський кобзарик», «Золоті трембіти», Всеукраїнських – ім. В.Кабачка, ім. К.Місевича, «Провесінь», «Таланти рідного краю», «Світло від Світла» та ін. Це, зокрема, Л.Желізна, І.Лесик, В.Житкова, Ж.Хоменчук, Н.Зущенко, Н.Логощук, Н.Ільчук, К.Оліфір та багато ін. Серед випускників Г.Топоровської і заслужена артистка України, солістка хорової капели «Думка» – Олена Нагорна.

Підтвердженням визнання педагогічної майстерності Г.Топоровської стало запрошення бандуристички на XVII (2008 р.) та XX (2011 р.) Всеукраїнські фестивалі кобзарського мистецтва ім. М.Лисенка «Дзвени бандуро», що проходили у Ялті. У рамках фестивалів вона провела майстер-класи для керівників колективів та учасників, «створила емоційно насичені літературно-музичні композиції, що вражають своєю відкритістю, ширістю висловлювання й високим професіоналізмом, який вона передає учням» [4].

Творчо-виконавську та педагогічну діяльність Г.Топоровської доповнює і громадська, суспільно-просвітницька. Вона невтомно пропагує бандуру і як голова Рівненського обласного відділення Національної спілки кобзарів України, голова асоціації бандуристів Рівненського обласного відділення Всеукраїнської Національної музичної спілки, член Рівненського обласного об'єднання ВУТ «Просвіта» ім. Т.Шевченка. Галина Миколаївна також автор статей, методичних розробок, співавторка бібліографічного довідника «Бандуристи Рівненщини» (Рівне, 2006 р.).

Багатогранна мистецька постать Г.Топоровської, котра присвятила своє життя розвитку та популяризації національного музичного інструменту, є унікальним явищем в історії бандурного мистецтва. Отримавши відмінну академічну освіту разом із добрими і щирими настановами панотця Анатолія Грицяя, бандуристка на високому професійному рівні займається творчо-виконавською, композиторською, педагогічною та науковою діяльністю продовжуючи справу утвердження бандури в українському суспільстві.

### Примітки

<sup>1</sup> Виконавиця є дипломанткою (III ступеня) всеукраїнського радіо конкурсу «Нові імена» (Київ, 1988 р.), призеркою («За оригінальне виконання програми») I міжнародного конкурсу бандуристів ім. Г.Хоткевича (Київ, 1993 р.), учасницею Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва «Дзвени, бандуро, в козацькім краї» (Дніпропетровськ, 1994 р.), лауреатом VIII міжнародного конкурсу української пісні «Золоті трембіти» (Трускавець, 1998 р., I премія), лауреатом і володаркою Гран-прі I Всеукраїнського конкурсу-фестивалю «Світло від Світла» (Самбір, 1998 р., I премія), учасницею VIII фестивалю української культури «Підляська осінь» (Польща, м. Більськ-Підляський, 1999 р.), лауреатом Всеукраїнського конкурсу бандурного мистецтва ім. Остапа Вересая (президентська премія «За професійну майстерність») (Київ, 2009 р.), X Міжнародного фестивалю-конкурсу «Дзвени, бандуро!» (в дуеті з ученицею Наталею Логощук) (Дніпропетровськ, 2010 р.), фестивалю бандурного мистецтва ім. Ю.Сінгалевича (Львів, 2010 р.).

<sup>2</sup> За участю артистки Рівненською державною телерадіокомпанією створені також і музичні телефільми «Струн чарівних передзвін», «Співають Галина Топоровська та Василь Ватаманюк» (2001 р.), «Пісенний передзвін: Галина Топоровська та Іванна Лесик» (2002 р.), «Струни душі. Співає Галина Топоровська» (2002 р.), «Пісня серця» (2005 р.). В доробку Заслуженої артистки компакт-диски «Співають Галина Топоровська та Василь Ватаманюк» (Англія, Манчестер, 2001 р.), «Співають Галина Топоровська та Іванна Лесик» (Рівне, 2002 р.) та «Пісня про сивого лебедя» (пам'яті Анатолія Грицяя) (Рівне, 2004 р.). 2011 року творчий доробок артистки поповнили музичний фільм, створений Рівненською державною телерадіокомпанією та компакт-диск «Передзвін почуттів» (співає лауреат X Міжнародного фестивалю-конкурсу «Дзвени, бандуро!» дует бандуристок у складі Заслуженої артистки України Галини Топоровської та лауреата всеукраїнських конкурсів Наталії Логощук).

### Джерельні приписи

1. Авдієвський А. Рецензія на збірку «Нехай дзвенить моя струна» // Топоровська Г. Нехай дзвенить моя струна...: Навчальний посібник (концертний репертуар) / Г.М. Топоровська. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 120 с.
2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.
3. Давидов М. Вступне слово до збірки «Нехай дзвенить моя струна» / Г.Топоровська // Нехай дзвенить моя струна... – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 120 с.
4. Лісняк І. Свято бандурного мистецтва в Криму / І.Лісняк // Українська музична газета. – № 3 (81). – 2011.
5. Немерович І. Творчий портрет. Бандуристка Галя / І.Немерович // Молодь України. –

1985. – 19 травня.

6. Нехай дзвенить моя струна... – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 120 с.

7. Панасюк І. Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С.В. Баштана: дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Іван Панасюк. – К., 2005. – 221 с.

8. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д.Ревуцький. – К.: Час. – 1919. – 300 с.

9. Сербін Г. Галина Топоровська. Творчий портрет / Георгій Сербін. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 88 с.: іл.

10. Субота М. Психологічна сутність емоційного сприймання музики / М.Субота // Проблеми сучасної психології. – 2011. – Вип. 11. – С. 859-870.

11. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство // Бандура (США). – 2000. – № 73-74. – С. 45-48.

12. Топоровська Г. Кобзарські традиції в сучасній композиторській творчості / Г.Топоровська // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: Зб. мат. Міжнародної наук.-практ. конф. – К., 2005. – С. 245-249.

13. Топоровська Г. Цвіте бузок / Галина Топоровська. – Дубно: Наш край. – 1992. – 30 с.

14. Топоровська Г. Нехай дзвенить моя струна...: Навчальний посібник (концертний репертуар) / Г.М. Топоровська. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 120 с.

15. Топоровська Г. Методичні рекомендації // Топоровська Г. Нехай дзвенить моя струна...: Навч. пос. (концертний репертуар) / Г.М. Топоровська. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 120 с.

### Резюме

Стаття присвячена постаті сучасної бандуристки Галини Берези-Топоровської та висвітлює її творчий універсалізм крізь призму виконавської, концертної та педагогічної діяльності, композиторського доробку.

**Ключові слова:** Галина Береза-Топоровська, кобзарство, бандура, традиція, жінка-бандуристка, епічний репертуар, композиція.

### Summary

#### **Creative portraits of modern bandura-player: Halyna Bereza-Toporovs'ka**

Paper is devoted to figure of modern bandura-player Galyna Bereza-Toporovs'ka and highlights the creative universalism in the light of performance, concert, composer and educational activities.

**Key words:** Galyna Bereza-Toporovs'ka, kobzarstvo, bandura, tradition, bandura-player, epic repertoire, composition.

### Аннотация

Рассматривается творчество современной бандуристки Г.Березы-Топоровской, ее универсализм сквозь призму исполнительской, концертной и педагогической деятельности, композиторского наследия.

**Ключевые слова:** Галина Береза-Топоровская, кобзарство, бандура, традиция, эпический репертуар, композиция.

УДК 374:376.130.2

*Л.К. Костюк*

## ПОСТАТЬ ГЕОРГІЯ КОСМІАДІ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ М. РІВНОГО КІНЦЯ 1910 – ПОЧАТКУ 1920-х РОКІВ

Особистість Георгія Петровича Косміади (1886-1967 рр.) для міста Рівного є важливою в його поліетнічній історії. Народившись на Кавказі (м. Нальчик) і маючи у родовідних каналах генеалогічну інформацію від грецьких та російських коренів, він прожив в інонаціональних середовищах майже усе життя: в Москві, на Волині, Німеччині. Потрапивши на Волинь в результаті Першої світової війни, Г.Косміади постав перед вибором: чи повертатися до Москви, чи залишатися у Рівному. Необхідність життєвих обставин диктувала вибір на користь нашого міста, в якому він проживе майже чверть століття і віддасть йому найкращі роки праці та творчості.

Постать Г.Косміади уже знайшла відображення в історіографії Волині. Так, значний матеріал про діяльність педагога проаналізований у статтях О.Прищепи [1], О.Чернюшок [2], О.Юрчук [3], Н.Кожушко [4], Л.Костюк [5] та ін. [6]. Нині з'явилися нові документи, що проливають світло на цю постать. Існує необхідність у контексті нових документів подати наукову розвідку про ту місію, яку виконав Г.Косміади у м. Рівному.

*Метою розвідки є характеристика постаті Г.Косміади в культурно-освітньому середовищі м. Рівного кінця 1910 – початку 1920-х років. Саме вони виявилися визначальними в його становленні як педагога та художника.*

Як було зазначено вище, в силу історичних обставин Г.Косміади опиняється у м. Рівне. У Посвідченні Всеросійського Союзу Міст допомоги хворим і пораненим воїнам від 25 липня 1916 р. вказується, що начальник Будівельного загону Г.П. Косміади знаходився на службі в Комітеті Північного фронту з 8 липня 1915 р. по 25 липня 1916 р. [7; 59]. В іншому Посвідченні, виданому йому 3 квітня 1918 р. зазначається той факт, що він працював начальником Волинського Санітарно-технічного загону № 6 Всеросійського Союзу Міст допомоги хворим і пораненим воїнам Південно-Західного фронту з 27 липня 1916 р. по 1 березня 1918 р. [7; 6-67].

У нещодавно опублікованій збірці документів «Георгій Косміади: життя і творчість у документах» знаходимо ще одну довідку, видану за підписом бургомистра Рівного від 8 липня 1921 р. У ній підтверджується, що «...художник Косміади Георгій, син Петра, проживає у м. Рівне від липня 1916 року...» [7; 86-87]. Логічно виникає питання, з якого року і за яких обставин він починає працювати в навчальних закладах Рівного? На це звертають увагу О.Юрчук, О.Прищепи, Н.Кожушко, але остаточно не розв'язують його. Зокрема, Н.Кожушко у статті «Георгій Косміади та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр.» піддає сумніву початкову дату його педагогічної діяльності у Рівному: 1917 р. чи 1918 р. [4; 53]. На нашу думку, варто до документів 1921 р. і 1940 р., на які спирається Н.Кожушко, долучити документи щодо святкування 6 травня 1932 р. у Рівному 15-річчя художньо-педагогічної діяльності Г.Косміади [7; 234-238]. Аналізуючи ці документи, висвітлюється беззаперечний факт: Г.Косміади розпочав педагогічну працю у Рівненському 8-класному Комерційному училищі як класний наставник 1917 року. За увесь період життя у Рівному аж до 1940 р. (від'їзд до Німеччини) Г.Косміади працюватиме в усіх навчальних закладах.

Із перших кроків діяльності Георгія Косміади у Рівному його сприймали як росіянина. У цьому контексті звернемося до тієї оцінки, яку подає І.Куліш-Лукашевич – внучка волинського поета і педагога І.Куліша – у книзі «Поиски и находки: из истории русского движения на Волини в 20-30-х гг. XX в.»: «Він буде працювати викладачем малювання в усіх гімназіях міста, таким чином маючи великий вплив на естетичне виховання молоді... Він – організатор виставок, літературних вечорів, режисер спектаклів, що відбуваються в

замку Любомирських, в Рівне. В архіві Івана Куліша збереглася книга «Чтець-декламатор» з автографом Г.Косміаді і його замітками, що дають уявлення про літературні уподобання художника, дозволяють досягнути як склалися програми вечорів... Він разом із С.Г. Лобачевським і І.Х. Кулішем у рівненській російській гімназії видає газету «Зелений гамір», в якій друкувалися перші літературні проби гімназистів (похвальні відгуки про них я чула безпосередньо від тодішніх гімназистів М.Нечипорука і Н.Корнільєва)» [8; 22]. Будучи членом Російського православного благодійного товариства (організоване у Рівному у 1923 р. і існувало до 1939 р.), Георгій Петрович разом із іншими інтелігентами (баронеса О.Штейнгель, поети О.Кондратьєв, Є.Владіміров, О.Май, К.Оленін, В.Сорокіна) брав участь у засіданнях літературного гуртка, обговоренні нових творів рівненських поетів [8; 21-23]. Отож, у культурно-мистецькому середовищі Рівного він сприймався як знавець російської літератури та її популяризатор (неодноразово декламував твори К.Бальмонта, Северяніна та ін.).

Як видно з документів, вчитель Г.Косміаді доклав чимало зусиль у розвиток російської культури та російської гімназії у Рівному і значився в офіційних польських документах як росіянин. Але нині в його біографії наявні сторінки, що потребують уточнення і більш скурпульозного аналізу. Разом із тим, є достатньо документів, щоб скласти картину його педагогічної та творчої діяльності у Рівному. Деякі дослідники вважають, що живучи в міському поліетнічному середовищі, він змушений був шукати в ньому власну нішу [1; 168]. Можна погодитися з такою думкою, якщо вирвати з контексту життя художника лише волинський період його діяльності.

Вивчаючи інші сторінки життєтворчості митця [5], вважаємо, що активність, наполегливість і відповідальність у всьому – характерна риса Георгія Петровича, вироблена ще в часи становлення його особистості. Приїхавши до Москви з Кавказу в 19 років, молодий Г.Косміаді поринув у вир культурно-мистецького життя тогочасного московського суспільства, брав участь у виставковій діяльності, роботі Вегетаріанського товариства, літературних та мистецьких студій. Як засвідчують документи, бездоганно виконував свої професійні функції, відповідально ставився до будь-яких доручень [7; 38-39]. А під час I Світової війни за відмінну службу і сумлінну працю його нагородили орденом Св. Станіслава III ступеня [7; 52-53].

У свої майже 30 років Георгій Петрович приїхав до Рівного людиною із сформованими життєвими установками: наполегливо працювати, а в ту справу, яку робиш, вкладати душу. Все це завжди дозволяло йому з гідністю виживати у складних обставинах. Висока вимогливість до себе і відповідальність за сім'ю спонукали багато працювати, а не нидіти в іонаціональному середовищі. Тож у Рівному він презентував себе як людину російської культури. Це видно з перших кроків його творчої діяльності. Влітку 1918 р. у Рівному відбулося дві події, що викликали жвавий інтерес у середовищі місцевої інтелігенції. Це були художні вечори, організовані за прикладом подібних заходів «Пісні душі» у Москві. На афішах значилося ім'я відповідальної особи – Члена Московської художньої студії «Сад Слова» Г.П. Косміаді [7; 70-71].

Один із заходів, проведений 27 липня 1918 р., мав назву «Вечір радості», інший – 10 серпня 1918 р. – «Вечір смутку». Цілеспрямованість вечорів виражалася в програмах, де на першому з них, у старому замку князя Любомирського звучала музика Баха, Гріга, Глієра, Шопена, Чайковського та інших композиторів світового значення у виконанні А.Гальперина (рояль), І.Карашевського (орган), В.Карпіловського (віолончель), Ш.Шкаровського (скрипка). Під акомпанемент В.Лессіга звучав спів М.Лессіг. А читав уривки з творів В.Короленка, К.Бальмонта Георгій Косміаді. Ідентично був організований другий вечір із добром художніх творів, що виражали річище смутку.

Із афіш художніх вечорів відомо, що вони були благодійними і проводилися на підтримку діяльності Рівненської міської бібліотеки ім. В.Короленка. Ось яку оцінку Г.Косміаді та організованим ним вечорам подає О.Прищепа: «... Г.Косміаді не лише

розробив програму культурних заходів, а й власноруч оформив афіші вечорів і як читець-декламатор брав участь у концертній програмі» [1; 168]. Тут варто зробити уточнення про те, що макети афіш дійсно розробив Г.Косміаді, а розмножені вони в рівненській типографії Бракера, про що вказується у правому нижньому кутку документів [7; 70-71].

Відомо, що у Москві творчий доробок Г.Косміаді експонувався разом із полотнами відомих художників В.Серова, Є.Хрустова та І.Рєпіна. Але про перші виставки 1917-1918 рр. на волинській землі поки що нічого не відомо. Правда, в архіві Н.Г. Саннов-Косміаді у Гамбурзі зберігається фотографія з власноручним записом Георгія Петровича на зворотному боці: «Виставка 1919 в Комм. учил. в Ровно около кураториума» [7; 73]. На фото зображений фрагмент виставки, де експонуються його роботи і на якому улюблені сюжети художника: собори Кремля, волинські та російські краєвиди.

Наступна виставка робіт митця була презентована жителям м. Рівного у період з 8 по 13 квітня 1920 р. Із «Каталогу Виставки картин і рисунків членів Естетичного гуртка при Рівненському комерційному училищі» дізнаємося про 16 експонованих робіт: «Тиша», «Із минувшини. Москва XV століття», «Іменини маркізи», «Золотий вечір», «Біля мого вікна», «Надвечір'я», «Із кавказьких спогадів. Казбек», «На день Трійці», «Після дощу», «Літній день», «Під Москвою», «Біля колон» та ін. [7; 74-75]. Як наголошує О.Юрчук: «...щороку навесні Естетичний гурток влаштовував виставки картин і художніх робіт учнів усіх навчальних закладів м. Рівне. Такі виставки були важливою мистецькою подією в житті нашого міста» [3; 230]. Згадані твори були презентовані на виставці разом із роботами учнів 1-7 класів РКУ – членів Естетичного гуртка, а також деякі роботи учнів з інших навчальних закладів, відібрані на виставку на конкурсній основі. У двох інших кімнатах – роботи художників М.Барановського, М.Борушека, Б.Коржанського, К.Кушелєвського, Д.Литвиненка та ін., усього 139 картин. Аналізуючи назви робіт, можна стверджувати, що на виставці знайшлося місце для усіх художників, незалежно від національного походження. Тут були сюжети із війни, фінські, полтавські етюди, портрети євреїв, польські, волинські краєвиди тощо.

Варто звернути увагу на ще одну важливу рису виставкової діяльності Г.Косміаді у м. Рівному. Кожного дня на виставці членів Естетичного гуртка відбувалися концерти. Справжній меломан, Георгій Петрович ще з московського періоду своєї юності виніс розуміння взаємозв'язку музики і кольору. Порухи пензля на картинах митця ніби існували у гармонії з музичними композиціями. У кольоровій гамі косміадівських сюжетів гармонійно звучить то радісна піднесеність, а то смуток і невимовна печаль.

Відчуття прекрасного, естетичні переживання, співпереживання кольором і музикою – такі почуття прагнув виховати учитель у своїх рівненських вихованців. І йому це вдалося. Н.Петрова – журналістка російського часопису «Иные берега» – після відвідин виставки картин Г.Косміаді в Будинку російського зарубіжжя ім. О.Солженіцина в Москві (2010 р.), зробила зауваження щодо життя художника в Рівному: «Тут Г.П. Косміаді створив особливий світ, до якого залучив населення міста і жителям своїм довів, як багато може зробити одна людина» [9; 121]. Він зумів згуртувати навколо себе талановитих учнів, творчо мислячих вчителів та неординарних особистостей міста, які, попри усі негаразди міжвоєнних 1920-1930-х рр., разом творили освітню й культурно-мистецьку ауру Рівного. Звичайно, сьогодні складно відтворити повноцінну картину творчої та виставкової діяльності Г.Косміаді у місті. Але збережені документи, що знаходяться у власному архіві його родини і нещодавно опубліковані в Україні, дозволяють скласти певну мозаїку волинської сторінки його творчості. Одна із фотографій засвідчує, що Г.Косміаді мав виставку власних робіт 1921 р., на якій серед інших картин була представлена робота достатньо великих розмірів із зображенням замку князя Любомирського [7; 75]. В експозиції виставки вона розміщена як ікона в кутку зали.

Про масштаби творчої діяльності вчителя і учнів промовляють два фото того ж року. Вони фіксують Г.Косміаді з учнями серед розписаних тканин та ескізів візерунків, якими

устелена підлога і стіни класу [7; 76]. Вражає багатство виконаних робіт, стилізація та витонченість орнаментів на них. Ці роботи мали практичне значення, оскільки невдовзі їх придбає одна з найбільших мануфактур у Сілезії, щоб виткати за цими взірцями візерунки на своїх виробках.

Низка документів 1922 р., а це здебільшого статті з газет, засвідчують проведення щорічної весняної виставки робіт членів Естетичного гуртка при Рівненському Комерційному училищі, що відбулася 14-20 квітня у приміщенні навчального закладу по вул. Шосейній, № 38 [7; 92-93]. Газета «Вольнское Слово» відмічала: «Виставка була надзвичайною, оскільки показала, яких успіхів можна досягти, вміючи передавати любов до мистецтва учням, частина з яких ще зовсім діти...»

Більшість складених ними композицій, мотивів для декорацій, килимів, обкладинок і бордюрів вражають як своєю колористикою, так і замислом і красою рисунка; ці роботи нагадують роботи Строганівського училища і Миргородського ім. Гоголя художнього училища... Звичайно, усе це можна приписати лише невтомній енергії і особливому таланту викладача училища... художника Косміаді» [10].

У липні 1922 р. понад 100 робіт учнів комерційного училища та польської Державної гімназії у Рівному, виконані під керівництвом вчителя малювання Г.Косміаді, експонувалися у м. Кракові. У відгуку на виставку ректор Краківської Академії мистецтва відзначав високий рівень учнівських робіт, який досягнуто «...за умови вмілого художнього керівництва, енергії, захопленні мистецтвом, а також при великій обізнаності дитячої душі, яку п. Косміаді, без сумніву, вкладає у свою працю. Результат цієї діяльності є дуже позитивний з художньої точки зору... має велике культурне та економічне значення...» [7; 94-95].

Через рік, у червні 1923 р., переглядаючи роботи учнів Г.Косміаді, подані на виставку, професура Краківської академії мистецтва у листі до нього писала: «Представлені праці... відзначаються надзвичайною оригінальністю декоративних мотивів та колористичним розмаїттям» [7; 106-107]. Під час виставки польська преса щиро підтримала Г.Косміаді. В статті «Oryginalna Wystawa Prac Rysunkowo-Dekoracyjnych», розміщеній на шпальтах газети «Glos Narodu» за 23 червня 1923 р., відмічалось: «Те, що можемо бачити на виставці, породжує почуття гордості за ті малярські здібності, які має молодь зі східних рубежів, де певну роль відіграють впливи народної творчості, візантійські традиції» [7; 110-111]. Така ж висока оцінка праці Г.Косміаді і таланту рівненських учнів була дана в статті «Wystawa Sztuki Dekoracyjnej z Kresow Wschodnich» в газеті «Nova Reforma» в № 119 за 1923 р.: «Виставка свідчить не тільки про велику працю керівника, але також і про талант наших дітей» [7; 112-113].

Результатом виставкової діяльності Г.Косміаді у той період був відбір 50 малюнків його рівненських учнів для зібрання галереї в Академії мистецтв у Кракові, а також 80 малюнків для колекції державної школи художнього ремесла у Кракові [7; 114-117]. Це було достатньо високе визнання в Польській державі праці вчителя з Рівного. В основі його педагогічної діяльності лежала методика співпраці вчителя і учнів, що базувалася на розвитку креативного начала із заломленням його на всебічний розвиток особистості та формування в учнів гармонійного сприйняття світу. Ці якості морально-етичного порядку, які були відшліфовані на уроках Г.Косміаді в усіх без винятку навчальних закладах освіти (і польських, і єврейських, і російських, і українських) – залишилися визначальними у душах його учнів на усе подальше життя.

Учні Георгія Петровича, що нині живуть у Рівному, згадують про його толерантність у навчанні дітей та педагогічну мудрість. «Після виконання етюдів, в який я вклав усю свою душу і розум, Георгій Петрович мене похвалив за старанність, а потім сказав, що художника з мене не вийде, а будівельник буде прекрасний, – згадує учень 1930-х років Рівненської української гімназії Василь Прокопчук» [11].

Звернімося до статті О.Прусевича. Автор підкреслює велике значення тієї системи

навчання, яку Георгій Косміаді виробив упродовж перших 5 років вчителювання у навчальних закладах міста: «У Рівному уроки малювання розпочинаються з першого класу. Діти починають komponувати прості візерунки для шпалер. Особливо любляють komponувати т.зв. «вибух» (військовий мотив) – від середини щось розлітається, ніби вибуховий матеріал. З другого класу до цього додається стилізація з природи, з природи (звіри, птахи, квіти, фрукти). Діти любляють малювати яблука і павуків. У третьому класі – завдання з кольору, цілі барвисті композиції, в яких використовуються пир'я пав і квіти. У четвертому класі робиться акцент на форму. Крім того, навчання лінійної перспективи, оригінальні роботи зі стилізації птахів і звірів у рівних лініях. У п'ятому класі – перспектива лінійна і повітряна, виконання одноколірних завдань. У трьох старших класах – малювання з природи, зображення предметів у русі. Такою є програма того професора, дуже своєрідна і оригінальна» [7; 124, 127].

До системи викладання Г.Косміаді звертаються нинішні педагоги в Рівненській дитячій художній школі, гуманітарному університеті, інституті слов'янознавства Київського слав'ястичного університету. Високу оцінку його урокам малювання дають дослідники його життя. О.Чернюшок у своїй розвідці відзначає: «...педагог поєднав два напрями у викладанні образотворчого мистецтва...перший характерний завданням з природи, що виражається в натюрмортах, пейзажах, портретах. Система викладання малюнку, живопису базується на засадах реалістичного мистецтва. Для творчих робіт характерне оволодіння учнями засобами образотворчого мистецтва: лінія, пляма, тон, колір, вміння побудови конструктивно-анатомічної форми... Другий напрям... активно спрямовує учнів на художньо-ремісничу, тобто декоративно-прикладну діяльність...» [2; 163].

Нинішня колекція малюнків учнів Г.Косміаді, передана Надією Саннов-Косміаді наприкінці ХХ ст. до фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею, засвідчує філігранну роботу педагога з дитячими душами. Неймовірно, але за результатами педагогічного хисту, на нашу думку, митця варто прирівняти до В.Сухомлинського і услід за ним сказати про Г.Косміаді: «Серце віддаю дітям». Адже для них обох не було не здібних дітей: усі діти мають талант від Бога, варто лише його розгледіти і розворушити.

Праця Г.Косміаді на педагогічній ниві повсякчас знаходилася у полі зору департаменту мистецтв Міністерства віросповідань та громадської освіти у Варшаві, яке висловлювало вдячність за організацію виставок робіт учнів. І на підтвердження цього – висновок директора приватної гімназії з польською мовою викладання, висловлений у свідоцтві № 985 від 23 червня 1924 р.: «...протягом своєї роботи п. Косміаді Георгій проявив себе як талановитий вчитель, який зумів викликати в учнів любов до краси і втримати предмет малювання на високому рівні. Як вихователь, п. Косміаді Георгій проявив діловитість і утримував у довіреному класі належний порядок. Діяльність Косміаді Г. була дуже результативною для закладу» [7; 134-135].

Період кінця 1910-х – початку 1920-х років у його житті був складний. Це постійні хвилювання щодо майбутнього своєї сім'ї, смерть сина Юрія, який прожив неповний рік, це намагання виїхати до Грузії чи Німеччини... Це, врешті решт, вирішення життєвої проблеми – заробляння грошей на хліб насущний. Цей початковий період у Рівному Г.Косміаді прожив із великою творчою напругою. Він, як діяльна натура із досвідом спілкування з московським художнім середовищем, зумів репрезентувати себе як інтелігент і знавець російської культури. Йому вдалося багато зробити у Рівному: організувати і налагодити роботу Естетичного гуртка, провести творчі благодійні вечори, підготувати низку художніх виставок. Він зумів згуртувати навколо себе талановитих учнів, творчо мислячих вчителів та неординарних особистостей міста. Врешті решт, його визнали в культурно-освітньому середовищі Рівного як вишуканого художника і прекрасного вчителя. Його полюбили за професіоналізм вчительської праці, вміння спілкування із усіма, за широку і добру натуру, прекрасні картини, за щире і відкрите серце. Саме завдяки таким особистостям і творилася освітня й культурно-мистецька аура Рівного в складний період нашої минувшини.



### Джерельні приписи

1. Прищепка О. Г. Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917-1920 рр. / О. Прищепка // Наук. зап. Вінницького держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія: Історія. – Вип. XI: За мат. II Міжнар. наук. конф. «Національна інтелігенція в історії та культурі України у XIX-XXI ст.». – 26-27 жовтня 2006 р. – Вінниця, 2006. – С. 166-170.
2. Чернюшок О. Художньо-педагогічна спадщина Г. Косміаді: погляд сучасності / О. Чернюшок // Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації: Мат. III Всеукр. наук.-метод. конф. 18-20 травня 2006 р. – Рівне: РДГУ, 2006. – С. 162-164.
3. Юрчук О. Естетичний Гурток Георгія Косміаді в Рівному / О. Юрчук // Наук. зап. Рівненського обл. краєзнавчого музею. – Вип. IV: Мат. наук. конф. 25-26 жовтня 2006 р. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 229-232.
4. Кожушко Н. Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр. / Н. Кожушко // Наук. зап. Рівненського обл. краєзнавчого музею. – Вип. V (190 років від дня народження М. Костомарова). – Рівне: Перспектива, 2007. – С. 53-55.
5. Костюк Л.К. Діяльність Георгія Косміаді в навчальних закладах Рівного у 20-30-х роках XX ст.: вивчення спадщини художника і педагога / Л.К. Костюк // Педагогічне мислення в контексті теоретико-методичної спадщини А.С. Макаренка і сучасна педагогіка: Тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (27-28 березня 2008 р., м. Рівне). – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 167-170; Костюк Л.К. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи / Л.К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 184-189; Костюк Л.К. Художник, що мислив Волинню: життя і творчість Георгія Косміаді / Л.К. Костюк // Поліссезнавство у фольклорно-етнографічних і літературно-мистецьких дослідженнях. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – С. 126-132; Костюк Л.К. Творчість Георгія Косміаді в культурно-мистецькому середовищі Німеччини 40-60-х років XX ст. / Л.К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – У 2-х т. – Вип. 15. – Рівне: РДГУ, 2008. – Т. 1. – С. 244-249.
6. Тарасевич Н. Від гімназії до гімназії. Сторінки історії Рівненської української гімназії / Н. Тарасевич // Шкільний світ. – 2003. – № 43; Добровичинська В.А. Рівненська українська гімназія: сторінки минулого та сьогодення / В.А. Добровичинська // Сім днів. – 2008. – 19 вер.
7. Георгій Косміаді: життя і творчість у документах: Зб. док. у 2-х тт. / Укл. Н. Тарасевич, Л. Костюк. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – Т. 1. – 304 с.
8. Кулиш-Лукашевич И. Поиски и находки: из истории русского движения на Волыни 20-30-х гг. XX в. / И.В. Кулиш-Лукашевич. – Ровно: Гедеон Принт, 2010. – 226 с.
9. Петрова Н. Возвращение / Н. Петрова // Иные берега. Журнал о русской культуре за рубежом. – 2010. – № 2-3 (18-19).
10. Итоги Художественной Выставки // Волинское Слово. – 1922. – 26 апреля.
11. Записано зі слів Василя Гнатовича Прокопчука, 25.03.2011 р., м. Рівне.

### Резюме

Розглядається педагогічна діяльність художника Г.П. Косміаді (1886-1967 рр.) в навчальних закладах міста Рівного кінця 1910 – початку 1920-х років. З'ясовуються обставини його перебування на Волині та висвітлюються мотиви його активної участі в культурно-освітньому житті краю.

**Ключові слова:** художник Георгій Косміаді, навчальні заклади Рівного, Волинь.

### Summary

#### **Figure of Heorhij Kosmiadi in the cultural and educational environment of end Rivne 1910 – to beginning of 1920<sup>th</sup>**

Pedagogical activity of artist Heorhij Petro Kosmiadi (1886-1967) is examined in educational establishments of city of the Even end 1910 – to beginning of 1920<sup>th</sup>. Kosmiadi on Volyn and reasons of him are illuminated active voice in cultural and educational life of edge.

**Key words:** artist Heorhij Kosmiadi, educational establishments of Rivne, Volyn.

### Аннотация

Рассматривается педагогическая деятельность художника Г.П. Космиади в учебных заведениях г. Ровно конца 1910 – начала 1920-х гг. Выясняются причины нахождения художника на Волыни, анализируются мотивы его участия в культурной жизни края.

**Ключевые слова:** художник Георгий Космиади, учебные заведения, Волынь.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Афанасьєв С.М.** – Заслужений артист України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

**Бермес І.Л.** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Берлач О.П.** – кандидат архітектури, доцент Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Бобечко О.Ю.** – старший викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, аспірантка Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

**Бондаренко І.В.** – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

**Бондарчук Н.О.** – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Борейко Г.Д.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри театральної режисури РДГУ.

**Виткалов С.В.** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

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

**Гоцалюк А.А.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства Міжрегіональної академії управління персоналом (Київ).

**Джур В.Ю.** – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Дерман Л.М.** – аспірантка КНУКіМ.

**Драганчук В.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Дутчак В.Г.** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

**Душний А.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Забута Б.І.** – доцент кафедри хореографії РДГУ.

**Забута Т.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології РДГУ.

**Ізваріна О.М.** – докторант кафедри теоретичної і прикладної культурології НАКККіМ.

**Клименко І.В.** – кандидат мистецтвознавства, завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення і пропаганди народної музичної творчості Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

**Князєв В.Ф.** – доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

**Корнішева Т.Л.** – заступник декана Маріупольського державного університету.

**Костюк Л.К.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології РДГУ.

**Кравченко А.І.** – аспірант НАКККіМ.

**Криволапов М.** – дійсний член академії мистецтв України, професор.

**Кривенцова А.В.** – аспірантка ІТМ ХДАДМ.

**Куліш О.А.** – старший викладач Черкаського факультету КНУКіМ.

**Кундис Р.Ю.** – пошукувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Курилюк В.М.** – аспірант Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Локшук І.М.** – викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

**Макаренко Л.П.** – старший викладач кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка.

**Маловічко С.М.** – аспірант Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

**Марач О.М.** – асистент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Мерлянова О.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Миколаївської філії КНУКіМ.

**Михальчук В.** – аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Мокрогуз І.М.** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича.

**Мосіюк О.С.** – аспірантка ІМФЕ ім. М.Рильського Національної академії наук України.

**Нижник А.** – в.о. доцента кафедри акордеона Донецької державної музичної академії ім. С.Прокоф'єва.

**Оборська С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент КНУКіМ.

**Пасічник Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

**Пархоменко Г.А.** – аспірантка КНУКіМ.

**Калин Р.Й.** – пошукувач Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

**Рудик Д.Є.** – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Свірідовська Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського.

**Сокіл Т.Г.** – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

**Сопко О.І.** – старший викладач кафедри дизайну Закарпатського художнього інституту.

**Станіславська К.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Ластовецька-Соланська З.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

**Комар Н.О.** – аспірант кафедри організації театральної справи Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.

**Салдан С.О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства ЛНУ ім. І.Франка.

**Стебельська О.** – аспірантка НАКККіМ.

**Тиновський М.М.** – викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Цюлюпа Н.Л.** – кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ.

**Черній Л.А.** – аспірант Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Чумак Ю.В.** – пошукувач Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка.

**Шафета В.В.** – викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

**Ян І.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Маріупольського державного університету.

## ЗМІСТ

<b>В.Г. Виткалов.</b> Регіональна культурно-мистецька практика як об'єкт наукового дослідження .....	3
---	---

### **Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ**

<b>О.А. Куліш.</b> Сміслові аспекти фантастичних зображень у первісному мистецтві .....	7
<b>І.В. Бондаренко.</b> Історіографія дослідження ювелірних комплексів Київської Русі: мистецтвознавчий дискурс .....	15
<b>О.І. Сопко.</b> «Прикранський» та «невицький» періоди у творчості Івана Югасевича Склярського .....	22
<b>Л.М. Дерман.</b> Український костюм як форма реалізації культурних практик в умовах розвитку сучасної української культури .....	30
<b>І.М. Локишук.</b> Витоки ткацтва на Рівненському Поліссі .....	35
<b>О.С. Мойсюк.</b> Килимові запарки Житомирського Полісся: технологічні та орнаментальні особливості .....	39
<b>В.М. Курилюк.</b> Шляхи та моделі українського імпресіонізму .....	43
<b>С.В. Оборська.</b> Психологія колірного вирішення приміщення в стилі модерн .....	51
<b>І.М. Ян.</b> Діяльність музично-виконавських колективів Харкова 20 початку 30-х років ХХ століття .....	57
<b>Г.Д. Борейко.</b> Товариство «Просвіта» у розвитку театрального мистецтва Рівненщини міжвоєнного періоду .....	62
<b>С.М. Афанасьєв.</b> Школа виконавської майстерності В.А. Денисенка: до історії вітчизняної хореографічної освіти (60-80-ті рр. ХХ ст.) .....	66
<b>Н.О. Комар.</b> Українські театри та напрями їх діяльності у період «відлиги» (1953-1968 рр.) .....	70
<b>Л.А. Черній.</b> Волинь на перехресті малярських взаємних впливів України та Польщі .....	77
<b>Т.В. Забута.</b> Вокально-хорові та інструментальні колективи Рівненського міського Будинку культури: історико-культурологічний аспект .....	81
<b>О.Стебельська.</b> Мистецькі заклади Тернопільщини у професіоналізації культури регіону .....	87
<b>С.В. Виткалов.</b> Фестивальна практика Рівненщини як культурний феномен доби .....	92
<b>Т.Г. Сокіл.</b> Інтерпретація творів Михайла Старицького на рівненській сцені .....	98
<b>М.Марач.</b> Церковне хорове мистецтво Волині доби державної незалежності України .....	102
<b>К.І. Станіславська.</b> Пісочна анімація як видовищна форма екранного мистецтва ХХІ століття .....	109
<b>Н.О. Бондарчук.</b> Безперервність пейзажної традиції у творчості кримських татар .....	113
<b>А.В. Кривенцова.</b> Проблема авторської ідентифікації в живописних автопортретах сучасного мистецтва Харкова .....	120
<b>Д.Є. Рудик.</b> Вияв етнічної культури в дизайні сучасних готельних комплексів України ....	124
<b>А.І. Кравченко.</b> Становлення та розвиток музичного мистецтва Одеси – культурного центру південно-західного регіону України .....	129
<b>А.А. Гоцалюк.</b> Традиції в розвитку хореографічного мистецтва .....	135

**Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

<b>М.Криволапов.</b> Витоки формування і розвитку української художньої критики .....	141
<b>О.М. Ізваріна.</b> Українська музично-критична думка початку ХХ століття та її значення для становлення вітчизняного оперного мистецтва .....	149
<b>З.М. Ластовецька-Соланська.</b> Становлення музично-соціологічних поглядів в Україні .....	154
<b>В.Ю. Джур.</b> До питання визначення поняття релігійного мистецтва .....	159
<b>С.О. Салдан.</b> Генеза музичного мистецтва в контексті антропофії Р.Штайнера .....	163
<b>І.Л. Бермес.</b> Музична інтонація й інтонування: історико-теоретичний аспект .....	167
<b>Т.Л. Корнішева.</b> Імпровізація у диригентсько-хоровій діяльності .....	173
<b>І.В. Клименко.</b> Метод макрокартографування у східнослов'янській мелоареалогії .....	180
<b>Л.П. Макаренко.</b> Специфіка переосмислення народного мелосу у творчості Л.Колодуба на основі аналізу першої сьютги із симфонічного циклу «Українські танці» .....	184
<b>Р.Калин.</b> Конвергенція як феномен культури та її рефлексії у вокальному мистецтві .....	191
<b>О.П. Берлач.</b> Декоративні мотиви в оборонній архітектурі Луцька .....	197
<b>В.М. Драганчук.</b> Образ Оксани в опері В.Кирейка «Бояриня»: відчуття природної релігійності у ментальній характеристиці героїні (за драматичною поемою Лесі Українки) .....	200
<b>Л.М. Свірідовська.</b> Стилiстико-формотворчі особливості музики В.Косенка .....	205
<b>І.М. Мокрогуз.</b> Аплікатурні особливості виконавства на традиційних діатонічних інструментах – кобзі, старосвітській бандурі, торбані .....	210
<b>С.М. Маловічко.</b> Методологічний аспект сучасної музичної культури .....	215
<b>Ю.Р. Кундис.</b> До питання Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва з позицій типологічних ознак регіональної виконавської школи .....	220
<b>В.Ф. Князєв.</b> Розвиток жанру обробки народної музики у баянно-акордеонній творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. ....	225
<b>В.Г. Дутчак.</b> Збереження і розвиток регіональних традицій кобзарського інструментарію в українському зарубіжжі (кінця ХХ – поч. ХХІ ст.) .....	230
<b>М.М. Тиновський.</b> Кларнетове виконавство у різних ансамблях народних інструментів України та його проекція на самодіяльну, естрадну та академічну традицію .....	235
<b>Л.М. Пасічняк.</b> Народно-інструментальне ансамблеве виконавство України у світлі наукових студій .....	240
<b>В.В. Шафета.</b> Компонування музики для однорідних ансамблів баяністів (акордеоністів) композиторів Львівщини .....	247
<b>Ю.В. Чумак.</b> Творчо-виконавська діяльність Віктора Власова та її проекція на баянну творчість .....	252
<b>А.І. Душний.</b> «Дитячий альбом» як основа дидактичного репертуару у доробку представників Львівської баянної школи .....	257
<b>Н.Л. Цюлюпа.</b> Еволюція естрадно-джазового виконавства .....	262
<b>О.А. Мерлянова.</b> Український жіночий танець як джерело творчої діяльності хореографічних колективів .....	265
<b>Б.І. Забута.</b> Жанрові особливості музичного супроводу бальних танців .....	270
<b>А.Нижник.</b> Концерт для баяна і камерного оркестру Ігоря Шамо: питання інтерпретації .....	275
<b>Г.А. Пархоменко.</b> Візуальні джерела творчості А.Гауді .....	280
<b>В.Михальчук.</b> Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження .....	286

**Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ**

<b>В.Г. Виткалов, С.В. Виткалов.</b> Незабутні постаті волинського образотворення: К.Литвин (1938-1998) .....	291
<b>О.Ю. Бобечко.</b> Творчий портрет сучасної бандуристки: Галина Береза-Топоровська .....	303
<b>Л.К. Костюк.</b> Постать Георгія Косміаді в культурно-освітньому середовищі м. Рівного кінця 1910 – початку 1920-х років .....	310
<b>Відомості про авторів</b> .....	316