

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Національна Академія мистецтв України
Інститут культурології
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research
(Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine**

**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ**

Науковий збірник

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT**

Scientific journals

**Напрямок: *Мистецтвознавство*
Branch: *Art Criticism***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vitkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 22*
*Issue 22***

**Рівне: РДГУ, 2016
Rivne: RDGU, 2016**

ББК 63.3(4Укр)-7

У45

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної Академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Постанова № 1-05/4 від 22.12.2016 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 11 від 24 листопада 2016 р.) та Інституту культурології (протокол № 16 від 8 вересня 2016 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується Google Scholar, РИНЦ (РФ) та Index Copernicus

Свідectво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Редакційна колегія:

Богуцький Ю.П. – віце-президент НАМУ, академік НАМУ, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМУ, голова редколегії

Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, відповідальний секретар, заступник голови

Волков С.М. – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМУ

Випих-Гавронська А. – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)

Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор Інституту народознавства НАН України

Єфіменко А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор Українського Вільного університету (Мюнхен, Німеччина)

Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАНУ, професор, провідний науковий співробітник відділу етномузикології

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

Кузнецова І.В. – кандидат філософських наук, доктор філософії (PhD), доцент, с. н. с., вчений секретар Інституту культурології НАМУ

Льоос Гельмут – доктор філософії, професор, директор Інституту історії музики Лейпцизького університету (Німеччина)

Мишуров Г.С. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри духової музики УО «Білоруський державний університет культури і мистецтв»

Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу мистецтв Інституту народознавства НАН України

Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор, ректор Рівненського державного гуманітарного університету

Супрун-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету

Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри

теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Шейко В.М. – доктор історичних наук, професор, член-кореспондент НАМУ, ректор ХДАК

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 22 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, Волков С. М. та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2016. – 302 с.

ISSN 2411-1546

Редагування англomовного тексту анотацій – *Р.В. Майборода (Миколаївський Національний університет ім. В. Сухомлинського)*

Рецензент: *Карась Г.В.* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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.

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2016

УДК 447.3.25. Укр.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ У СУЧАСНІЙ ВИЩІЙ ШКОЛІ

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук,
професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується тематичний ряд наукових матеріалів, що увійшли до чергового випуску збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки. Вип. 22. Виявляються основні напрями наукового пошуку його авторів та наголошено на тих змінах у формах подання матеріалу, викликаних змінами у вимогах Міністерства освіти і науки України.

Ключові слова: науковий пошук, дослідження, культурно-мистецька проблематика, сучасна вища школа України.

Запропонований увазі читача науковий збірник «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наукові записки продовжує інформувати читача про стан розробки культурно-мистецької проблематики в історичній ретроспективі. Його основою стали матеріали XII міжнародної науково-практичної конференції, проведеної у листопаді 2016 року на базі кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ [1]

Із 2016 року, тобто цього випуску, збірник виходить у новому форматі – як спільний науковий проект Рівненського державного гуманітарного університету (кафедра культурології і музеєзнавства) та Інституту культурології Національної академії мистецтв України, про що засвідчено відповідною ліцензією Міністерства юстиції України.

Відтепер збірник має і дещо змінений склад редколегії, включаючи й представників іноземних культурно-мистецьких ВНЗ. Кожен випуск забезпечує окремий науковий напрям – «Мистецтвознавство» або «Культурологія».

Змінено й деякі технічні параметри видання, як от форму і обсяг анотацій наукових статей, загальний обсяг збірника, розширено мовні параметри (крім української, тепер і англійська, польська, російська), інші технічні складові, що зазначено у відповідному розділі «Наукові збірники» нашого сайту «kulturologiya.lv.ua» – та, власне, й самі його статті сформовані відповідно до нових вимог.

Цей збірник індексується у декількох науко-метричних мережах та затверджений (22.12.2016 року) Колегією ДАК МОН України і як фахове видання.

Науковий збірник складається з трьох розділів, предметом аналізу яких є мистецьке життя України в історичній ретроспективі (Розділ I), «Теоретико-мистецька проблематика українського культурного простору» (Розділ II) та «Повідомлення, рецензії, інформації» (Розділ III).

Щодо тематичного ряду поданих статей, то переходячи до їхнього короткого аналізу, слід зазначити, що у першому розділі основний обсяг матеріалу – це розмаїття стилів і форм образотворчого мистецтва середини – другої половини ХХ століття Західної і Східної України, а також музикознавча проблематика на достатньо широкому історичному відтинку, у тому числі й стосовно мистецької практики доби Київської Русі (М. Підгорбунський).

Зокрема цікавим є низка матеріалів, представлених науковцями Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (І. Зіньків, О. Олійник та Чень Наньпу), які вже чимало років розробляють проблематику народного інструментарію в історичній ретроспективі та різних культурах, зокрема і культурній практиці Китаю. Їх матеріали завжди вирізняє широке використання методів порівняльного аналізу, етимологічні характеристики та багато того, чим і характеризується справжній науковий пошук у будь-якій сфері людської життєдіяльності.

Активно досліджують закладену ще у ХІХ – початку ХХ століття К. Заксом новий напрям досліджень давніх ударних інструментів – музичної археології, яка застосовує методи археологічних досліджень у поєднанні з інструментознавчими. Поєднання цих методів дозволяє з'ясувати семантику та функції музичних інструментів в обрядово-ритуальних практиках, релігійно-міфологічних й світоглядних уявленнях давніх народів.

Як слушно стверджує одна з названих дослідниць, іноді музичний інструмент (його тип, особливості форми, оздоблення) стає єдиним джерелом інформації про історико-культурні явища, які на іншому матеріалі не знаходять однозначних пояснень (О. Олійник). І в цьому плані їх наукові розвідки є переконливим свідченням цієї думки та формою культурної презентації певної пам'ятки.

Традиційно у наших збірниках оприлюднюються дослідження фактично нової, як для України, галузі наукового пошуку – моди і низки питань із нею пов'язаних. Не є виключенням і ці випуски, у яких розвідки провідних фахівців кафедри індустрії моди Академії перукарського мистецтва КНУКіМ Л. Дихнич і О. Костюченко ставлять за мету це довести. Охоплюючи широке коло питань (гендерне тло у сучасних дослідженнях моди, художні зразки одного з найвідоміших представників напряму «дизайн моди» Ч. Ворта та специфіку конструювання і декоративного оздоблення маскарадних костюмів, а також загальне визначення специфіки його дизайнерського стилю.

Серед проблематики цього розділу й розмаїття регіональних мистецьких практик, поданих на значному історичному відтинку часу, що дає можливість прослідкувати зміни та тенденції культурно-мистецького поступу України, виявити найбільш помітні форми культурної діяльності у новітній час (В. Волошенко, О. Демідко, М. Москвічової, Т. Чурпіти, І. Ян).

Ще один напрям наших збірників – огляд культурного процесу чи постатей, які свого часу, переважно у першій половині ХХ століття, були причетні до розбудови національної культурної практики, були засновниками окремих дослідницьких напрямів, стали ініціаторами нових форм культурної діяльності, сприяли поверненню в Україну історико-культурних пам'яток тощо, інакше кажучи, залишили помітний слід у національній культурі, утім, через переважно ідеологічні міркування були вилучені з культурного простору, або їх діяльність розглядалася досить однобічно і не давала належного уявлення як про їх культурологічну діяльність, так і про загальний внесок до історико-культурної спадщини України. Вилучення цих людей з культурного простору України не дасть реконструювати повною мірою ті події, що відбувалися у складній парадигмі ХХ століття. Тож наукові розвідки Г. Дьєрке, Г. Гаврилів, О. Гуляєвої, А. Кравець, Л. Смирної та ні., намагаються цю проблематику активно просувати у сучасний культурний простір України. Такою, зокрема є постать Г. Павлуцького, що наприкінці ХІХ – першій третині ХХ століття здійснив чималий внесок у справу збереження національних пам'яток історії та культури республіки (О. Богатікова). Узагалі, потрібно наголосити, що молоді науковці Маріуполя вже декілька років поспіль репрезентують високий фаховий рівень у розробці саме зазначеної вище проблематики.

Другий розділ збірника включає низку наукових розвідок стосовно розробки теоретичних питань розвитку мистецьких процесів і явищ, зокрема дослідження символічного ряду у первісних культурах (Д. Загайська). Це можна стверджувати і стосовно наукових розвідок львівської дослідниці С. Салдан, яка чимало часу публікується у наших збірниках і продовжує розглядати питання онтології музичного мистецтва за антропософським вченням австро-німецького дослідника Р. Штайнера. Зокрема, вказується на спільність деяких положень його поглядів із музично-естетичними переконаннями Е. Гансліка. Зазначається, що духовна сутність музики як мистецтва «не від світу цього» й «арабески у звуках» володіє власними самодостатніми та самовиразовими формами.

Поезія І. Франка і дотепер стимулює композиторів до творчих пошуків, надихає на нове прочитання творів. Як зауважує М. Загайкевич, вони «настільки щедри емоційними нюансами, що дають можливість багаторазового музичного тлумачення одного і того ж віршованого тексту відповідно до індивідуального сприйняття його композитором». Це підтверджує і факт того, що навіть у цьому випуску вміщено дві статі, автори яких (О. Басса, У. Молчко) по-різному, або інакше кажучи, на різній джерельній (музичній) базі, намагаються виявити сутність поезії І. Франка крізь призму творчості різних вітчизняних композиторів.

Відзначимо і низку матеріалів збірника, автори яких здійснюють спробу реконструювати мистецькі процеси, пов'язані з концертною чи гастрольною діяльністю відомих постатей національної та зарубіжної музики (С. Олійник), розглянути теоретичне підґрунтя художньої діяльності сучасних творців культурного простору у розмаїтті його вияву (А. Кравченко, З. Макарова, Л. Ничай, Н. Перцова, В. Охманюк, Т. Пуларія) чи акцентувати увагу на художній діяльності наших сучасників (О. Осадча, Ю. Радко, Н. Цюпа).

Майже завжди до наших збірників надсилаються розвідки, автори яких аналізують або ж спрогнозують стан розвитку видавничої сфери України, спрямованої на забезпечення мистецького процесу, адже ця сфера залишається найбільш занедбаною в країні, як і, приміром, сфера виробництва вітчизняних музичних інструментів. У цьому зв'язку наведемо декілька авторів, предметом уваги яких є окреслена проблематика: С. Потієнко, А. Олексюк. Серед іншого відзначимо й статтю О. Собкович стосовно стану розвитку художньої критики в Україні у 1990-х роках, у якій на прикладі журналів «Українська культура», «Нова генерація», «Образотворче мистецтво» та газети «Культура і життя» досліджується арт-критика як елемент культури, феномен розвитку сучасного суспільства. Автором здійснено спробу визначити ступінь її впливу на систему культури, осмислити її соціальний статус у контексті сучасного мистецького процесу. Увагу приділено аналізу названими

вище виданнями провідних тенденцій в сучасному художньому просторі України, рівня її активності у продукуванні нових підходів в осмисленні мистецтва і його сприйняття.

Традиційно помітним є у наших збірниках і блок дослідницьких матеріалів, автори якого намагаються виявити потенційні мистецькі можливості сучасного фестивального руху (А. Власова, О. Карпаш, У. Конвалюк), втіленого, як правило, у святково-обрядовій практиці (П. Бараніченко), чи етнічного святкового костюму, або загалом регіональних святкових строїв (О. Кравчук, В. Шкурко). Найвні і розвідки стосовно з'ясування сутності традиційного і інноваційного у сучасній театральній сфері (О. Хлистуни), чи інших форм творчої самореалізації у вітчизняному мистецтві (Д. Воронік, О. Бобечко).

Чимало оригінальних розвідок сьогодні готується і на перетині образотворчого мистецтва та відносно нового дослідницького напрямку – дизайну середовища. У цьому зв'язку акцентуємо увагу на розвідках А. Поплавської, предметом уваги якої є національна стилістика сучасних українських ресторанних закладів, та О. Даниленко, науковий пошук якої концентрується навколо принципів зовнішнього художнього оформлення будівель готельно-ресторанного комплексу.

Сучасне життя з його потужними технічними засобами, на жаль, знищує чи не найоригінальніший пласт духовної культури людства, яким була епістолярна спадщина. Адже саме в листуванні зовсім по-іншому розкривалася людина, яка постає сьогодні часто в абсолютно неочікуваних ракурсах. Цьому підтвердженням є розмаїті збірки листів видатних діячів культури ХІХ – початку ХХ століття – Л. Толстого, Ф. Ліста, Жорж Санд, Г. Берліоза, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, П. Чайковського, як і Лесі Українки, І. Франка, В. Барвінського та багатьох інших, у листуванні яких поставав глибокий світ духовності цих непересічних постатей і ставала більш зрозумілою їх творчість.

У цьому зв'язку звернемо увагу на розвідку К. Антонової-Колесник, яка крізь призму листування класика вітчизняної музики – М. Лисенка з членами Київської «Старої громади» – намагається прослідкувати його організаторську, громадську, мистецьку та інші види діяльності.

У цьому ж розділі вміщено і ще декілька повідомлень, предметом уваги авторів яких є характеристика представницького та тематичного ряду нещодавно проведеної ХІІ міжнародної науково-практичної конференції у м. Рівне (С. Виткалов, О. Корольчук), місцевого художника, який в силу обставин значну частину свого творчого життя провів в інокультурному середовищі (Л. Костюк), утім залишився глибоко національним митцем.

Тож матеріали чергового наукового збірника складають ще одну сторінку у вивченні національної культурно-мистецької спадщини та сьогодення. України.

Список використаної літератури

1. *Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи*: програма ХІІ міжнар. наук.-практ. конф., Рівне, 10-11 лист. 2016 р. / Укл. : Виткалов С.В., Виткалов В.Г.– Рівне : РДГУ, 2016. – 35 с.

References

1. *Kulturnyi vektor rozvytku Ukrainy pochatku KhKhI stolittia: realii i perspektyvy*: prohrama KhII mizhnar. nauk.-prakt. konf., Rivne, 10-11 lyst. 2016 r. / Ukl. : Vytkalov S.V., Vytkalov V.H.– Rivne : RDHU, 2016. – 35 s.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕФЛЕКСИИ В СОВРЕМЕННОЙ ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Виткалов Владимир Григорьевич, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии и музееведения, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Анализируется тематический ряд научных материалов, которые вошли в состав очередного сборника «Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку»: ученые записки. Вып. 22. Выявляются основные направления научного поиска его авторов и акцентировано внимание на тех изменениях в формах подачи материала, обусловленных изменениями в требованиях Министерства образования и науки Украины.

Ключевые слова: научный поиск, исследования, художественная проблематика, современная высшая школа Украины.

CULTURAL AND ART REFLECTIONS ARE AT MODERN HIGHER SCHOOL

Vitkalov Volodimir, candidate of pedagogical sciences, professor, manager of department of kul'turologiyi i muzeyeznavstva, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The thematic row of scientific materials which entered the duty producing of collection the «Ukrainian culture is analysed: the past, modern, ways of development» : scientific messages. Вуп. 22. Basic directions of scientific search of his authors appear and it is marked those changes in the forms of presentation of material, caused by changes in the requirements of Department of education and science of Ukraine.

Key words: scientific search, research, cultural and art проблематика, modern higher school of Ukraine.

Надійшла до редакції 16.11.2016 р.

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК УДК 78.481

КОБЗА: ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
i.zinkiv@gmail.com

Досліджується походження кобзи – одного з найдавніших інструментів українського народу. Її витоки сягають язичницького періоду історії нашої країни. Проаналізовано іконографічні матеріали і писемні джерела періоду Київської Русі, Московії та Польсько-литовського князівства (X-XVI ст.). Розглянуто слов'янські інструменти з довгою та короткою шийками (грифами). Визначено походження російської домри. На основі іконографічних джерел виокремлено кобзи з одно- та двостороннім розташуванням приструнків на корпусі.

Ключові слова: кобза, довгошийкова лютня, короткошийкова лютня, хордофон, короткі мелодичні струни (приструнки).

Постановка проблеми. Проблема вивчення витоків давніх хордофонів українського народу ще не ставала предметом окремого інструментознавчого дослідження. Особливо вона *актуалізується* у зв'язку з питаннями вивчення середньовічних лютнеподібних інструментів (до яких належить кобза) у загальнослов'янському контексті, що може допомогти в уточненні локалізації меж окремих історично сформованих культурно-історичних регіонів Слов'янщини та їх взаємодії.

Огляд останніх публікацій. Вивченню слов'янських, зокрема, польських середньовічних хордофонів присвячені роботи польських органологів В. Камінського «Музичні інструменти на землях Польщі (Нарис проблем розвитку)» [14] та Д. Поплавської «Середньовічні музичні інструменти типу хордофонів на землях Польщі, Чехії та Русі» [15]. В останній праці автор подає найдавніші згадки про хордофони слов'ян у давніх іноземних джерелах (VI-X ст.). Серед праць останніх років українських органологів варто згадати монографію «Бандура як історичний феномен» автора цієї статті [8], в якій вперше порушено вивчення генези кобзи як одного з прототипів більш пізнього інструмента – української бандури.

Мета статті – висвітлити питання генетичних витоків української кобзи у порівняльно-типологічному зіставленні з лютнеподібним інструментарієм сусідніх слов'янських народів, зокрема польського та російського, а також розглянути основні її різновиди в історичному розвитку.

Виклад дослідницького матеріалу. Одним із найдавніших музичних інструментів українського народу є кобза, що належить до родини лютневих (шийкових хордофонів). Цей інструмент існував із двома різновидами грифу – довгим та коротким. Ще задовго до виникнення Київської Русі¹ про інструмент слов'ян з довгою шийкою – «танбур» – писали арабські мандрівники. Найдавніший шийковий хордофон русів згадує Ібн Фадлан, який, відвідавши Хазарію на початку X ст., став свідком поховальної церемонії багатого руса на Волзі [9]. Серед предметів та їжі, покладених поруч із померлим, знаходився «тунбур» (танбур)². Інший арабський мандрівник Ібн-Даста (Ібн-Русте), який відвідав Давній Київ на початку X ст., також згадував про інструмент танбур [15; 62]. З цього випливає, що давні арабські автори бачили у слов'ян лютневий інструмент. Однозначне трактування ними інструмента як *тунбур* / *танбур* може свідчити лише про те, що він мав довгий гриф і невеликий резонаторний корпус. Стосовно його інших конструктивних особливостей (форми корпусу, системи фіксації струн) питання залишається відкритим, поки не буде знайдено нових археологічних артефактів або зображень ранніх слов'янських хордофонів з довгою шийкою – протокобзи.

Найдавнішими зображеннями слов'янської середньовічної довгошийкової лютні дослідники вважають інструмент із фрески «Музиканти» з Софії Київської (1037 р.) та з Лицьового хронографа XVI ст. (рис. 1 а, б). «Протокобза» із Софійської фрески має грушоподібну форму корпусу, що плавно переходить у гриф, видовбаний разом із корпусом із суцільного шматка дерева. Гриф завершується різко відігнутою назад головкою з трьома струнами.

Прийнято вважати, що інструмент із фрески Софії Київської потрапив до Київської Русі через Візантію (Балкани) [12; 35-38], а в Західну Європу – зі Сходу, в обидвох випадках – з арабського інструментарію [11; 149]. Проте арабська лютня аль уд (рис. 2), яка, на думку органологів, стала прототипом європейської, зазвичай мала чотири (згодом п'ять) струн і великий глибокий корпус. Лютня, зображена на стінописі Софії Київської, після його реставрації 1842 р. мала пряму головку з кілковою коробкою, розташованою в одній площині з грифом, і тильне осадження кілків.

У процесі наукового дослідження фрески в 1960-х роках вдалося встановити її первісний зміст. Мистецтвознавець І. Тоцька спостерегла, що головка інструмента була розташована не в одній площині з грифом, а відігнута назад, а кількість струн була іншою – 3, а не 5, як було прийнято вважати [11; 147]. Як виявилось, лютнеподібний інструмент не належить до арабського світу, позаяк на арабських лютнях існувала інша кількість струн – чотири або п'ять [3; 76-77], а не три, до того ж вони були двохоровими (рис. 2), а не одинарними, як на аналізованому інструменті. Тому цілком можливо, що короткошийкова лютня, зображена на Софійській фресці, може мати слов'янське походження [8; 138]. Цю саму кількість струн називає арабський мандрівник Ібн-Даста, який у X ст. бачив у слов'ян «танбур» (тобто, довгошийкову лютню) з *трьома струнами*. Той інструмент і міг бути прототипом давньої довгошийкової кобзи.

Про триструнну кобзу початку XVIII ст. згадується в «Лексиконе треязичному сиречь речений славенских, еллино-греческих и латинских сокровище» Ф. Полікарпова (1704 р.), де зазначено, що «кобза – співу орган триструновий». Польський словник Б. Лінде на початку XIX ст. подає подібне тлумачення інструмента: «Кобза – старосвітська лютня ... з трьома струнами» [8; 12]. Про маленький, як у танбура, корпус і довгий гриф (шийку) кобзи згадував П. Мартинович на початку XX ст. та ін. автори [1; 123-124, 13]. У цьому контексті варте уваги ще одне зображення давньоукраїнського лютневого інструмента, що датується початком XV ст. – добою Польсько-Литовського князівства (рис. 3). Воно вміщене на фресці «Музиканти і скоморохи» з каплиці святої Трійці в Любліні (Польща). Доведено, що розпис каплиці здійснював український майстер Андрій у 1418 р. За формою той інструмент є близьким (але не ідентичним!) до лютні, зображеної на Софійській фресці. Він відрізняється від нього формою кілкової коробки, кількістю та способом кріплення струн [8; 140].

Українські літературні джерела XIX ст. зазначають, що кобза мала маленький корпус і довгий гриф. У цьому відношенні вона має подібність до російської домри. Зазначимо, що в історичній органології дивує той факт, що традиційна російська домра не має свого «родоводу» [10; 53-76, 4; 19-24]. Все, що нам відомо про неї, обмежується лише згадками в офіційних документах Московської Русі (XVI-XVII ст.). Лексему «домра» мовознавці виводять з тюркської мови, але на тюркському матеріалі цей термін не знаходить етимологічного пояснення. Тому його етимологію треба шукати в інших лексичних джерелах. Найбільш правдоподібним видається тлумачення терміну органологом І. Визго-Івановою [4; 23, 5, 6; 139-140]. Дослідниця тлумачить лексему *домра* з давньоіранської мови як таку, що виникла з поєднання двох слів, які означають *курдюк ягняти*, тобто *хвіст або жировий мішок під хвостом*. Форма цього інструмента (овальний корпус що нагадує курдюк) справді відповідає цій етимології. І. Визго-Іванова обґрунтовує цей факт історико-культурним симбіозом іранського та тюркського світів, що відбувся у давні часи. З давньоіранського світу слово *домра* було сприйняте тюркомовним світом, через який проникло в Московію. Нагадаємо, що в давньоіранських релігійно-ідеологічних уявленнях ове́н / баран мав сакральне значення і втілював божество Фарн (Хварно), символ благодаті, могутності царської влади. Це божество за допомогою різних символічних кодів втілювалося у конструкції й формі давньоіранських струнних інструментів (зокрема, лір). Відтак назва *домбра* за архаїчним принципом *part pro toto* (*частина замість цілого*) символізувала образ божества Фарна / Овена. Тому з часом, втративши первісне сакральне значення в тюркомовному середовищі Середньої Азії, вона вже не могла бути зрозумілою. Слово *домбра* з коренем *dumb*: – *dumbaka*-, *duma* – збереглося у таджиків [7; 187] і лягло в основу назви інструмента. Для нас цікавий той факт, що в іраномовних народів Афганістану їх народних сказителів-співців дотепер іменують словом «думи», а в Казахстані, де зберігся потужний скіфсько-сакський, давньоіранський пласт, народно-професійних співців називають словом «дуани». Ця обставина змушує замислитися над етимологією походження слова «думи» на означення жанру української народної епіки, яке дотепер не отримало логічного етимологічного пояснення [8; 257].

К. Вертков зазначає, що повідомлення Ібн Даста про інструмент типу танбура жодним чином не можна пов'язувати з домрою росіян, позаяк про неї не збереглося жодних відомостей [1; 270, 2; 282-283]. На думку органолога, домру росіяни запозичили у сусідніх народів (не уточнюючи, в яких саме). Він *априорі* уважав, що танбуром Ібн Даста міг назвати один із різновидів кобзи, точніше, її попередницю.

У народній лексиці здавна існує полісемія назв двох різних інструментів – кобзи і бандури. Це викликане, передусім, наявністю на обох інструментах приструнків. Звідси – глибоко закорінена полісемія в українській лексиці («кобзар грає на бандурі»). Якщо кобза існувала без приструнків і з ними, то бандура, за свідченнями О. Рігельмана, П. Куліша, М. Лисенка, Д. Яворницького, О. Фамінцина, завжди мала приструнки та пласку форму корпусу, кардинально відмінну від глибокого опуклого корпусу кобзи.

Найбільш повно іконографія української кобзи представлена на народних картинах «Козак Мамай». На них зображено шийкові хордофони різних видів, форм і розмірів (рис. 4 а, б, в). Здебільшого це коротко-, рідше – довгошийкові кобзи, серед яких трапляються інструменти з односторонньо (частіше) та двосторонньо (рідше) розташованими приструнками, що зафіксовані на корпусі. На жодній з народних картин немає зображення бандури (як було прийнято вважати). Двосторонні приструнки на корпусі трапляються набагато рідше, і доведено, що вони є реліктом давньої середньовічної традиції, успадкованої через посередництво давньоіранського лютнево-гібридного інструментарію, виявленого в пізньоелліністичній короластиці середньоазійського регіону, де колись, як і в Давній Україні, мешкали іраномовні народи [8; 144, іл. 92].

Звернення до інструментів із «Лицьового хронографа» (XVI ст.), де вперше серед східнослов'янської музичної іконографії зафіксоване явище гібридизації довгошийкових лютень із цитроподібним, «протоприструнковим» способом фіксації струн на корпусі (рис. 1 б), дає підстави зробити припущення про те, що *виникнення самої ідеї приструнків на кобзі (довгошийковій лютні) могло бути започатковане у східнослов'янському світі ще задовго до XVI ст. (у рукописних джерелах такі інструменти згадуються вже у XII ст.)*. Адже на мініатюрах зазвичай зображали ті інструменти, які на той час вже існували в інструментальній практиці, були сформовані й стали невід'ємним атрибутом музичного побуту. А це, своєю чергою, свідчить про те, що інструмент ще до його графічного відтворення в рукописному документі 1560 р., пройшов значний шлях еволюції, яка, можливо, тривала не одне століття. Процес визрівання ідеї коротких мелодичних струн (приструнків) на лютневих інструментах у протоукраїнському середовищі відбувався поступово. Для того, щоб один інструмент (лютня) міг запозичити від іншого типу інструмента (псалтиря) ідею приструнків, розміщених у спадному порядку стосовно грифних струн, ці інструменти повинні були доволі довго *побутувати паралельно* в народній музичній практиці. І лише в цьому випадку могли б відбуватися ці запозичення. Еволюція довгошийкової кобзи з приструнками виявилася маргінальним відгалуженням її розвитку на українських етнічних теренах, натомість короткошийкова кобза (з приструнками і без них) збереглася в народному інструментарії українців до XX ст.

Висновки. Проаналізований східнослов'янський лютнеподібний інструментарій доби Середньовіччя – Бароко показав, що кобза є одним із найдавніших музичних інструментів українського народу, витоки якого сягають язичницького періоду його історії. Арабські автори згадують його на початку X ст. як триструнний танбур (тобто довго шийкову лютню). Аналіз їх повідомлень свідчить, що він міг бути *прототипом давньої довгошийкової кобзи*. Розглянуті лютні з фрески «Музиканти» з Софії Київської (XI с.), «Музиканти і скomorохи» з Любліна (XV с.) та з Лицьового хронографа (XVI с.) належать до коротко- та довгошийкових лютень. Останній – з дзеркально-симетрично розташованими короткими мелодичними струнами. Українська довго шийкова кобза подібна до російської домри. Лексема «домра» немає етимологічного обґрунтування на тюркському лексичному матеріалі. Походження її назви розкривається за допомогою давньоіранської мови. Лексема «*думбра*» з коренем *dumb: duma-*, зберегла давню сакральну семантику струнного інструмента давніх іранців, зокрема співців-сказителів – *думів* Афганістану.

Барокова кобза існувала як без приструнків, так і з одно- та двосторонніми приструнками. Короті мелодичні струни на корпусі кобзи були сприйняті від лютневих інструментів доби слов'янського Середньовіччя і дотривали до XX ст. Лінія еволюції довгошийкової кобзи з приструнками виявилася маргінальною, натомість короткошийкова кобза (з приструнками і без них) збереглася в інструментарії українців до XX ст.

Примітки

¹ Походження форми лютнеподібних інструментів слід шукати в добі палеоліту.

² Обряд трупопалення, що існував у слов'ян до прийняття Київською Руссю християнства та обряду трупопокладення, пояснює, чому в археологічних розкопках дотепер не виявлено решток музичних інструментів давніх слов'ян.

Ілюстрації

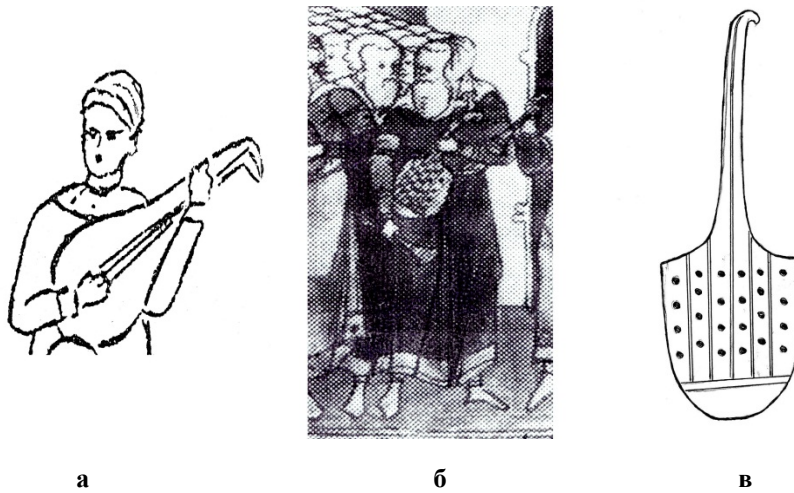


Рис. 1. Найдавніші слов'янські середньовічні лютні:
а – короткошийкова з фрески «Музиканти» (Софія Київська, 1037 р.);
б – довгошийкова з «Лицьового хронографа» (Московія, 1560 р.);
в – промальовка довгошийкової лютні

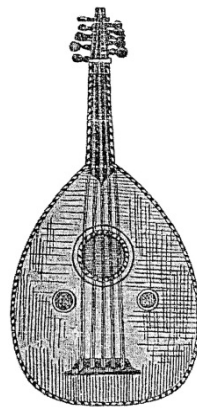


Рис. 2. Арабська лютня аль уд (XV ст.)



Рис. 3. Лютня з фрески «Музиканти і скоморохи» з каплиці Св. Трійці (Люблін, Польща, 1418 р.)



а

б

в

Рис. 4. Кобзи з українських народних картин «Козак Мамай»:

а – кобза з односторонніми приструнками;

б – кобза з двосторонніми приструнками;

в – кобза без приструнків з ладками

Список використаної літератури

1. **Вертков К.** Русские народные музыкальные инструменты: монография / К. Вертков. – М. : Музыка, 1975. – 280 с.
2. **Вертков К.** К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / К. К. Вертков : сб. ст. – М. : Музыка, 1973. – С. 275-284.
3. **Вызго Т. С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки: монография / Т. С. Вызго. – М. : Музыка, 1980. – 191 с.
4. **Вызго-Иванова И.** Была ли известна лютяня в России? / И. Вызго-Иванова // Вопросы инструментоведения: ст. и мат.: В 2 ч. – СПб. : РИИИ им. Н. Черкасова, 2004. – Ч. 2. – Вып. 5. – С. 19-24.
5. **Вызго-Иванова И.** Специфика генезиса инструментальных традиций Средней Азии и Казахстана и ее отражение в симфонической музыке / И. Вызго-Иванова // Вопросы инструментоведения. – СПб. : РИИИ им. Н. Черкасова, 2000. – Вып. 4. – С. 110-112.
6. **Вызго-Иванова И. М.** Общие явления в древних музыкальных культурах Евразии (на примере анализа одного типа лютневого инструмента) / И. Вызго-Иванова // Изучение культурного наследия Востока: Культурные традиции и преемственность в развитии древних культур и цивилизаций. – СПб. : РИИИ, 1999. – С. 139-140.
7. **Герценберг Л. Г.** Морфологическая структура слова в древних индоиранских языках / Л. Г. Герценберг. – Л. : Наука, 1972. – 273 с.
8. **Зінків І.** Бандура як історичний феномен : монографія / І. Зінків. – К. : ІМФЕ, 2013. – 448 с.
9. **Ковалевский А. П.** Книга Ахмеда Ибн Фадлана об его путешествии на Волгу в 921-922 гг. / Ст., перев. и коммент. [Отв. ред. Б. А. Шрамко] / А. П. Ковалевский. – Х. : Изд-во Харьков. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-та им. А. М. Горького, 1956. – 247 с.
10. **Платонов В. П.** Тегга incognita XVII столетия / В. П. Платонов // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. – СПб. : РИИИ им. Н. Черкасова, 1998. – Вып. 1. – С. 53-76.
11. **Тоцкая И. Ф.** Музыканты на фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / Тоцкая И. Ф., Заярузный А. М. // Древнерусское искусство: художественная культура X – первой пол. XIII в. – М. : Наука, 1988. – С. 143-155.
12. **Успенский Ф. И.** История Византийской империи. Т. 1 [2-е изд.] / Ф. И. Успенский. – М. : Алетей, 1996. – 769 с.
13. **Хоткевич Г.** Музичні інструменти українського народу [2-га ред.] : монографія / Г. Хоткевич. – Х. : Вид. Савчук О. О., 2012. – 509 с.
14. **Kamiński W.** Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyk rozwojowych) / W. Kamiński. – Warszawa : PWM, 1977. – 177 s., il.
15. **Popławska D.** Średniowieczne instrumenty muzyczne typu chordofonów na ziemiach Polski, Czech i Rusi / Dorota Popławska. – Warszawa : Ośrodek konserwacji zabytków, 1995. – 208 s.

References

1. *Vertkov K.* Russkiye narodnyie muzykalnyie instrumenty : monograph / K. Vertkov. – M. : Muzyka, 1975. – 280 s.
2. *Vertkov K.* K voprosu ob Ukrainskoy kobzie / K. Vertkov // Problemy muzykalnogo folklora narodov SSSR: sbornik statiy. – M. : Muzyka, 1973. – S. 275-284.
3. *Vyzgo T. S.* Muzykalnyie instrumenty Sriedney Azii. Istorichieskiye ochierki : monograph / T. S. Vyzgo. – M. : Muzyka, 1980. – 191 s.
4. *Vyzgo-Ivanova I.* Byla li izviestna liutnia v Rossii? / I. Vyzgo-Ivanova // Voprosy instrumentovedeniya. Stat'yi i materialy v 2 chastiakh. Ch. 2. – SPb. : RIII im. Cherkasova, 2004. – Vyp. 5. – S. 19-24.
5. *Vyzgo-Ivanova I.* Spietsyfika gieniezisa instrumentalnykh traditsiy Sriedney Azii i Kazakhstana i yeyo otrazheniye v simfonichieskoy muzykie / I. Vyzgo-Ivanova // Voprosy instrumentovedeniya : Sbornik statiy. – SPb. : RIII im. Cherkasova. – Vyp. 4, 2000. – S. 110-112.
6. *Vyzgo-Ivanova I. M.* Obshchiye yavleniya v drevnikh muzykalnykh kulturakh Yevrazii (na primerie analiza odnogo tipa lutnievogo instrumenta) / I. M. Vyzgo-Ivanova // Izucheniye kulturnogo naslediya Vostoka: Kulturnye traditsii i priyemstviennost v razvitii drevnikh kultur i tsyvilizatsyi : sbornik statiy. – SPb. : RIII imeni Cherkasova, 1999. – S. 139-140.
7. *Gerstenberg L. G.* Morfologicheskaya struktura slova v drevnikh indoiranskikh yazykakh / L. G. Gerstenberg. – L. : Nauka, 1972. – 273 s.
8. *Zinkiv I.* Bandura yak istorychnyi fenomen: monograph / Iryna Zinkiv. – K. : IMFE, 2013. – 448 s.
9. *Kovalievskiy A.P.* Kniga Akhmieda Ibn Fadlana ob yego putieshestvii na Volgu v 921 – 922 godakh / Statya., perevod i kommentarii [otv. ried. B.A. Shramko] / A. P. Kovalievskiy. – Kharkov : Izdatelstvo Kharkovskogo gos. Univiersiteta imeni Gorkogo, 1956. – 247 s.
10. *Platonov V. P.* Terra incognita XVII stolietiya / V. P. Platonov // Materialy k entsyklopedii muzykalnykh instrumentov narodov mira. – SPb. : RIII imeni Cherkasova, 1998. – Vyp. 1. – S. 53-76.
11. *Totskaya I. F., Zayaruznyj A. M.* Muzykanty na frieskie «Skomorokhi» v Sophii Kiyevskoy / I. F. Totskaya, A. M. Zayaruznyj // Drevnierusskoye iskusstvo: khudozhestviennaya kultura X – piervoy poloviny XIII v. – M. : Nauka, 1988. – S. 143-155.
12. *Uspienskiy F. I.* Istoriya Vizantijskoy impierii. [Vtoroye izdaniye] : monograph / F. I. Uspienskiy. – M. : Alietejya, 1996. – 769 s.
13. *Khotkevych G.* Muzychni instrumenty ukrayinskogo narodu [Druga redaktsiya] : monograph / G. Khotkevych. – Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O., 2012. – 509 s.
14. *Kamiński W.* Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyk rozwojowych) / W. Kaminski. – Warszawa : PWM, 1977. – 177 s.
15. *Popławska D.* Średniowieczne instrumenty muzyczne typu chordofonów na ziemiach Polski, Czech i Rusi / Dorota Popławska. – Warszawa : Ośrodek konserwacji zabytków, 1995. – 208 s.

**КОБЗА: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА**

Зинкив Ирина Ярославовна, доктор искусствоведения, профессор,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Исследуется происхождение украинской кобзы – одного из древнейших инструментов украинского народа. Ее происхождение уходит корнями в языческий период нашей истории. Проанализированы иконографические материалы и письменные источники периода Киевской Руси, Московии и Польско-Литовского княжества (X-XVI вв.). Определено происхождение русской домры. На основании иконографических источников выделены кобзы с длинным и коротким грифом, а также с одно- и двухсторонним расположением приструнков на корпусе.

Ключевые слова: кобза, лютня с длинным грифом, лютня с коротким грифом, короткие мелодические струны (приструнки), хордофон.

KOBZA: REGARDING ORIGIN OF NATIONAL MUSIC INSTRUMENT

Zinkiv Irina, doctor of Art Criticism, Professor,
Lviv National Music Academy n. a. M. V. Lysenko, Lviv

The article studies the origin of Kobza, which is one of the oldest instruments of Ukrainian people. Its origins date back to pagan period in the history of our country. The iconographic materials are analyzed, as well as written sources for the periods of the Kievan Rus, Muscovy, and Polish-Lithuanian Principality (X-XVI centuries.). The Slavic instruments considered with long and short necks. Russian's domra origin is determined. Based on the iconographic sources the kobza was distinguished according to the strings location on the body – one-string and two-string kobza.

Key words: kobza, long neck lute, short neck lute, short melody strings, chordophones.

UDC.78.481

KOBZA: REGARDING ORIGIN OF NATIONAL MUSIC INSTRUMENT**Zinkiv Irina**, doctor of Art Criticism, Professor,
Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko, Lviv

Aim of the article – to highlight the topic of Ukrainian kobza genetic origins in comparison with lute-like instruments of the neighboring Slavic peoples during the period of Middle Ages – Renaissance.

Research methodology. The article, apart from solely organological methods, uses the methods of isolating ethnocultural substrates, historical reconstruction, and linguistics.

Results. The Eastern Slavic lute-like instruments considered for the period of Middle Ages – Baroque showed that kobza is one of the oldest musical instruments of the Ukrainian people, the origins of which date back to pagan period of its history. Arab authors mention it at the beginning of the X century as three-string tanbur – ling-neck lute, which could be the prototype of ancient Ukrainian long-neck kobza. The instruments, analyzed on the frescoes of «Musicians» from St. Sophia Cathedral (XI c.), «Musicians and Saltimbanco» from the Chapel of the Holy Trinity in Lublin (Poland, XV c.) and Front Chronograph (Muskovy, XVI c.), belong the types of short- and long-neck lute. The last type – with the mirror-symmetrically arranged short melody strings – is the Ukrainian long-neck kobza and similar to the Russian domra. The lexical item «domra» has no etymological justification in Turkic lexical material. The origin of its name can be understood through the ancient Iranian language. The lexical item «dumbra» with a root *dumb*: *duma* –, preserved the sacred semantics of string instruments of the ancient Iranians (Afghan singers, storytellers – *dums*).

Baroque's Kobza existed both without short melodic strings (so called pre-strings), and with them, located unilaterally or bilaterally on the body. They were adopted from the lute-like instruments of the Slavic Middle Ages and preserved until XX century. The evolution of long-neck kobza with pre-strings turned out to be marginal, and the short-neck kobza (with «pre-strings» or without) have been preserved among the Ukrainian instruments until XX century.

Novelty. It was proven for the first time the kobza's autochthonous origin, its variations defined; this instrument was distinguished from a circle of similar lute-like instruments of the Eastern and Western Slavic world.

Practical significance. Results of the study constitute the basis for further study of the Ukrainian musical instruments historical origins.

Key words: kobza, long neck lute, short neck lute, short melody strings, chordophones.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 78.481

«ФЛЕЙТА ПАНА» В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ ПЛЕМЕН ДОБИ НЕОЛІТУ – БРОНЗИ**Олійник Ольга Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
olgaol.54@mail.ru

Досліджується багатотрубковий аерофон («флейта Пана»), що існував у музично-інструментальній культурі племен доби неоліту – бронзи. Визначено його сакральне значення як показника високого соціального статусу (вождів-жерців), а також зв'язок з обрядами перехідного циклу і його функцію атрибута-медіатора. Імітації флейт Пана в дитячих похованнях мали важливий семіотичний статус у ритуалах переходу. Незавершені флейти в похованнях уявлялися як «антонім» технічно завершеного інструмента і асоціювалися з Потойбіччям.

Ключові слова: багатотрубковий аерофон, музична археологія, музично-інструментальна культура, неоліт – доба бронзи, «флейта Пана».

Постановка проблеми. Найскладнішою проблемою давньої історії людства є реконструкція його духовної, зокрема, й музично-інструментальної культури. Археологічні розкопки кінця XIX – початку XXI ст. виявили велику кількість музичних інструментів та їх зображень на предметах мистецтва. У цей час сформувалася самостійна галузь музикознавства – інструментознавство (органологія). Одним із перших дослідників, хто вивчав археологічні інструменти, їх походження та еволюцію, був німецький інструментознавець К. Закс, який заклав основи для виникнення у другій пол. XX ст. нового напрямку досліджень давніх інструментів – *музичної археології*, яка застосовує методи археологічних досліджень в поєднанні з інструментознавчими. Поєднання цих методів дозволяє з'ясувати семантику та функції музичних інструментів в обрядово-ритуальних практиках, релігійно-міфологічних й світоглядних уявленнях давніх народів. Іноді музичний інструмент (його тип, особливості форми, оздоблення) стає єдиним джерелом інформації про історико-культурні явища, які на іншому матеріалі не знаходять однозначних пояснень.

Огляд останніх публікацій. Багатотрубковий аерофон доби неоліту – бронзи (IV-II тис. до н.е.), який традиційно зветься «флейтою Пана», ще не ставав предметом дослідження фахівців-інструментознавців. В археологічних джерелах він згадується у публікаціях археологів О. Ізбіцер [8], М. Макаренка [10], В. Подобєд, А. Усачук та В. Циміданова [12], присвячених дослідженням матеріальної й духовної культури окремих археологічних культур.

Мета статті – дослідити морфологію «флейти Пана», її семантику та функції в ритуально-обрядових практиках і міфо-релігійних поглядах населення доби неоліту – бронзи Східної Європи.

Вклад дослідницького матеріалу. Походження багатотрубкової флейти пов'язують із Паном – давньогрецьким божеством отар, лісів і полів. Однак у грецьких міфах та писемних джерелах цей інструмент називають «сирингою» або «сиринксом», оскільки Пан зробив його з тіла німфи Сиринги. У міфі йдеться про те, що німфа, втікаючи від закоханого в неї Пана, попросила Зевса перетворити її на очерет, і розлючений Пан порізав його на шматки. Отямившись, він зрозумів, що ріже тіло своєї коханої і у відчай, зітхаючи, почав цілувати частинки стебел. Від його подиху вони зазвучали, видаючи різні за висотою звуки. Так виник інструмент сиринга. Вперше він згадується у «Гімні Гермесу» та «Іліаді» Гомера [6; 61]. Вчені вважають, що легенда про бога Пана виникла у II тис. до н.е., тому час появи інструмента датують у цих межах [14; 24]. Однак знахідка багатотрубкової флейти в одному з поховань Маріупольського могильника¹ в Приазов'ї, що датується добою неоліту, вказує на найдавнішу хронологічну межу існування цього інструмента на теренах Європи – IV тис. до н.е. Флейта була виготовлена з пташиних кісток із дуже тонкими стінками. Вона складається з семи трубочок різних розмірів (рис. 1 а). Довжина найдовшої складає майже 10 см, найкоротшої – 5 см. Кожна трубочка прикрашена прокресленими поперечними заглибленнями у формі коротких рисок або суцільних ліній навколо корпусу. На одних трубочках риси або лінії нанесені рівномірно по всій поверхні, на інших вони згруповані по 5-10 окремими блоками. Їх значення поки що не з'ясоване. Прокреслені або нанесені червоною фарбою риси та лінії навколо корпусів трубочок відомі й на інструментах пізнішого часу – доби бронзи (рис. 1 б). Флейту виявлено в похованні, яке відрізнялося від інших особливим набором інвентарю, серед якого була кам'яна булава, що у всі часи була символом влади [10; 32–33]. Отже, флейта належала особі високого соціального статусу.

Найбільша кількість «флейт Пана» походить з археологічних матеріалів доби бронзи (III – поч. I тис. до н.е.). Вони належать до *ямної, катакомбної та зрубної* археологічних культур. Нам невідомі самоназви цих племен, тому археологи розрізняють їх за специфічним типом поховальних споруд – у ямах, катакомбах та зрубках [4; 9]. Ямна культура належить до періоду раннього бронзового віку (XXX-XXIII ст. до н.е.). За своєю масштабністю ямна спільнота не мала аналогів у світовій системі культур доби бронзи. Вона була поширеною у степу та лісостепу Східної і Центральної Європи, від Зауралля на сході до теренів Сербії, Болгарії та Угорщини на заході [4; 143]. Катакомбна культура (XXV-XX ст. до н.е.) прийшла на зміну ямній. Вона існувала у степовій і лісостеповій смузі Євразії від Приуралля і Північного Кавказу до пониззя Дунаю. Осереддя катакомбної культури локалізується у степах між Доном і Дніпром та на Північному Кавказі [4; 156–157]. Традиція утворення великих спільнот у Степу та Лісостепу за доби бронзи знайшла своє логічне завершення з формуванням у XVII-XII ст. до н.е. зрубної культурно-історичної спільноти. Зрубна спільнота була поширена на півдні Східної Європи між Дніпром і Уралом [4; 180].

Багатотрубкові флейти зазначених археологічних культур складаються з 3-8 трубочок (рис. 2 а, б, в). У похованнях вони трапляються досить рідко. Їх знаходять лише в могилах, що відрізняються від загальної маси особливим набором інвентарю, як і в добу неоліту. Археологи вважають, що в них поховані представники високого соціального статусу – вожді та жерці, або особи, що поєднували обидві ці функції [12; 52]. Археолог В. Циміданов, дослідник духовної культури зрубних племен, зазначав, що вожді-жерці у свідомості людей свого племені могли асоціюватися з творцями Всесвіту і сприймалися як гаранті стабільності соціуму [16; 81–82]. «Флейта Пана», як сакральний атрибут обряду, виконувала функцію медіатора між світом людей і богів. У міфо-ритуальній концепції Всесвіту багатьох народів світу (зокрема й індоєвропейських та індоіранських, до яких належать носії ямної, катакомбної і зрубної археологічних культур – О.О.) музичні інструменти слугували засобами семіотизації оточуючого простору [7]. Носії культури зрубної спільноти належали до однієї з гілок північноіранського етносу [11; 69]. У давніх іранців хижі та водоплавні птахи були символами та перевтіленнями антропоморфних богів і співвідносилися з трьома зонами космосу – верхнім, середнім і нижнім світами [13; 59–60, 63]. Вчені довели, що зі всіх археологічних культур Східної Європи доби бронзи вірування, пов'язані з птахами, отримали найбільше розповсюдження саме в зрубній культурі. Вони асоціювалися з військовою, владною та ритуальною функціями [12; 49].

За формою багатотрубкова флейта (зі з'єднаними в один ряд трубками від найдовшої до найкоротшої) нагадує крило птаха. Про подібність форми інструмента з крилом згадується у грецькій легенді про Ікара, де йдеться про те, що Дедал, який виготовляв крила для Ікара, робив їх за зразком і подібністю до полікалamosa² Давньоримські автори Поллукс (Ономастикон IV 69-70) та Овідій (Метаморфози VIII 190-194) також порівнюють її крилом [5; 11, 6; 62]. Багатотрубкові флейти, знайдені у похованнях зрубної археологічної культури, виготовлялися виключно з кісток птахів. Найчастіше це були водоплавні птахи – качка, гуска, лебідь. Водоплавний птах єдиний з представників фауни, здатний переміщуватися по землі, воді та в повітрі, об'єднуючи три зони космосу – світ людей, предків та богів. Як жрецький атрибут обряду, флейта з кісток водоплавного птаха виконувала функцію медіатора у спілкуванні з богами та предками. Зазначимо, що птахи у багатьох народів уважалися помічниками шаманів, здатними переміщувати їх між світами [1; 31–32, 99–101].

Однак досить часто «флейти Пана» знаходять і в похованнях дітей. Видається малопереконаливим, щоб сакральний атрибут обряду був дитячою забавкою. Варто зазначити, що не завжди набори кісток у дитячих похованнях, які визначають як «флейти Пана», всередині ретельно вичищені й заглажені. Інструментознавцям добре відомо, що від якості обробки внутрішньої поверхні кістки залежить, чи буде вона взагалі звучати. Виникає запитання: що символізували і яке значення мали ці імітації флейт у дитячих похованнях? Відповідь знаходимо у матеріалах розкопок двох святилищ у південно-західній Анатолії (Мала Азія) та двох дитячих похованнях передкатакомбного часу в Закубанні (Іван-курган поблизу Ульського аулу). У цих святилищах археологи знайшли глиняні статуетки, в яких замість голови були вставлені кістяні трубочки з прокресленими на них обличчями (рис.3). Подібні статуетки з круглими у розрізі каналцями, в які вставляли кістяні трубочки (що не збереглися), знаходилися в похованнях дітей у Закубанні. В одному з поховань археологи виявили одразу шість статуеток різних розмірів та різної довжини каналців всередині. Неоднакова довжина каналців свідчить про те, що кістяні трубочки, які туди вставлялися, також були різних розмірів, як на «флейтах Пана». Археолог О. Ізбіцер припускає, що пташині кістки, які спочатку були головками ідолів, із часом перетворилися на їх символи [8; 413]. Підтвердженням своєї думки про антропоморфність «флейти Пана» автор вважає знахідки в катакомбних похованнях із Нижнього Дону наборів кісток птахів, що були розфарбовані кільцями червоного і чорного кольорів та прикрашені мініатюрними бронзовими пронизками та пастовим бісером [8; 413]. За допомогою цього декору і розпису втілювалась та сама ідея – їх антропоморфність. Кожна окрема трубочка у наборі «флейти Пана» символізувала певне божество, а її звук сприймався як його сакральний голос. Це підтверджує думку про медіативну функцію флейт в обрядах, а також пояснює, чому в похованнях дітей та підлітків знаходять необроблені кістки, викладені рядком у формі «флейти Пана». Дослідники припускають, що такі імітації мали важливий семіотичний статус у поховальному обряді, тобто обряді переходу. Незавершена річ мислилася як «антонім» технічно завершеної і асоціювалася з Потоїбіччям [12; 48]. Речі-медіатори, до яких належать незавершені флейти-божества у похованнях дітей та підлітків, могли виконувати функції провідників у світ богів та предків. Отже, форма флейти, матеріал з якого вона виготовлялася та елементи декору несуть певний інформативний код. Набір різних за розмірами трубочок флейти, виготовленої з кісток птахів символізує священного птаха, а декор інструмента (прокреслені обличчя, та стилізація антропоморфних рис у вигляді прикрас) втілює антропоморфні божества.

Іноді в похованнях дорослих осіб катакомбної археологічної культури трапляються набори ретельно оброблених зсередини та зовні трубочок, які розташовані не рядком, а компактно, під кутами одна до другої. Рештки органічного тліну вказують на те, що вони могли знаходитися у торбинці або якійсь прямокутній (дерев'яній?) конструкції, що не збереглася. Ця обставина змушує археологів з обережністю ставитися до їх визначення як музичних інструментів [2; 215]. Зазначимо, що існує декілька способів з'єднання трубочок але найчастіше вони скріплюються разом за допомогою тонких дерев'яних планок і шнурка (рис. 4 а). Сам факт наявності зотлілої торбинки вказує на те, що інструмент в ній міг знаходитися у вертикальному положенні або під кутом. Тому коли зотліли органічні деталі, трубочки розсипалися в різні сторони.

Зазначимо, що не всі багатотрубкові флейти обов'язково скріплювалися разом. У традиційній інструментальній культурі українців та росіян (Курської та Брянської обл.) дотепер існує інструмент, який називається *кувиці* або *кугикли* (рис. 4 б). Зазвичай вони мають від двох до п'яти не з'єднаних між собою трубочок різної довжини. Назва *кувиці* вперше згадується в етнографічних джерелах початку XIX ст. У давніх слов'янських писемних пам'ятках та азбуковниках XVI-XVII ст. цей термін відсутній. В них багатотрубкові флейти визначаються термінами *цвница*, *свиріль*, *свирелка*.

Етимологію назви *кувиці* / *кугикли* дослідники не можуть пояснити. Уважають, що вона походить від звуконаслідування крику чибіса – *кугу, кугу* [3; 165]. Відсутність згадок про інструмент у ранньохристиянських писемних джерелах та етимологічного пояснення терміну наводить на думку, що походження назви інструмента слід шукати в дохристиянських віруваннях слов'ян. Цікаві відомості про використання кувиць у язичницькому обряді подає наприкінці XIX ст. архієпископ чернігівський Філарет у праці «Історико-статистичний опис Чернігівської єпархії» (1873 р.). Він зазначав, що свято на честь святої мучениці Акулини³, яке супроводжується грою на кувицях, *тепер замінило обряд на честь божка Кугикли* [9; 255]. Російський інструментознавець М. Привалов ще на початку XX ст. висловив припущення, що багатотрубкова флейта в інструментарії українців та росіян є реліктом, який зберігся ще з арійських часів (тобто, з періоду доби бронзи – О.О.) [15; 260]. З етнографічних джерел відомо, що на кувицях грали виключно жінки [3; 167]. Музикознавець-фольклорист К. Квітка вважав, що кувиці у давні часи використовувалися в культових обрядах. Він наводить відомості про використання інструмента в обряді «очікування сонця», яке відбувалося і ніч на свято Петра (29 червня за старим стилем) [9; 255].

Кувиці доби бронзи відомі з розкопок поховань *стжижовської* археологічної культури (XX-XVI ст. до н.е.). Ця культура була поширеною у північно-західній Волині та східній частині Люблінського воєводства в Польщі. На даний час відомо два інструменти. Їх знайшли в похованнях поблизу сіл Новосілки та Жорнів Рівненської обл. Кувиці з Новосілок склалися з шести трубочок (чотири цілі й дві у фрагментах) довжиною приблизно від 3 до 5 см. Інструмент з Жорнова складався з чотирьох трубочок (рис. 4 в). Їого знайшли у похованні жінки віком понад 60 років. Це поховання відрізняється від решти тим, що на її видовженому черепі помітні сліди кільцевої деформації. Штучна деформація черепу і наявність музичного інструмента свідчать про винятковий статус небіжчиці. Можливо, вона була жрицею або шаманкою і використовувала кувиці в магічних обрядах.

Висновки. У духовній культурі племен доби неоліту – бронзи багатотрубкова флейта мала велике сакральне значення. Вона була атрибутом-медіатором в обрядах, зокрема, перехідного циклу, в яких виконувала функцію провідника у світ богів та предків, а також індикатором особливого соціального статусу (вождь-жрець).

Примітки

¹ Маріупольський могильник – нео- та енеолітичні поховання (друга половина V-IV тис. до н.е.), виявлені у 1930-х рр. археологом М.О. Макаренком поблизу м. Маріуполь (Донецька обл., Україна). Схожі пам'ятки відомі у степовій та на півдні лісостепової смуги від Нижнього Дніпра до Уралу. В археології їх визначають як Маріупольська культурно-історична область.

² Полікалamos є пізнішою назвою сиринги і перекладається з грецької як *багатотрубковий*, тобто багатотрубкова флейта.

³ Весняне свято на її честь припадає на день сіяння гречки і називається «Кулинки».

Ілюстрації

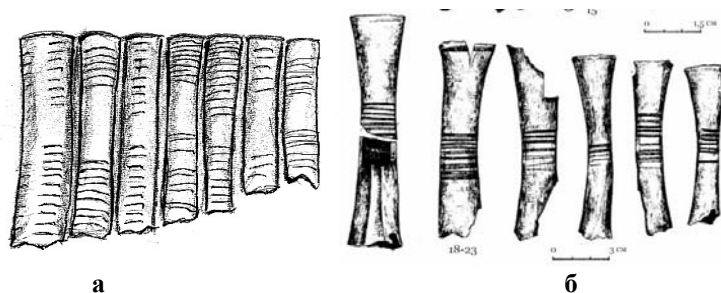


Рис. 1.

а – неолітична «флейта Пана»;

б – флейта доби бронзи

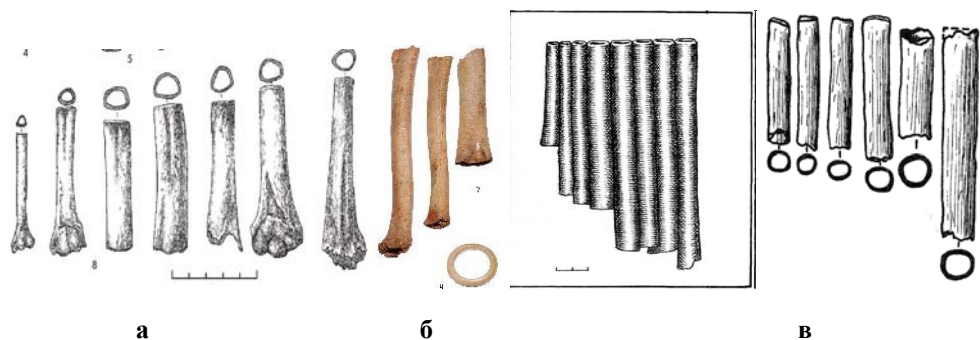


Рис. 2. Багатотрубкові флейти:
а – ямної;
б – катакомбної;
в – зрубної археологічних культур

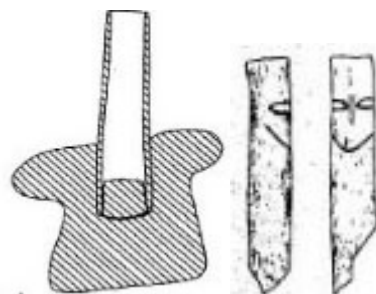


Рис. 3. Антропоморфна флейта



Рис. 4.
а – спосіб з'єднання трубочок флейти;
б – виконавиця на кувцях;
в – кувци стжижовської археологічної культури

Список використаної літератури

1. **Басилов В. Н.** Избранники духов / В. Н. Басилов. – М. : Наука, 1984. – 150 с.
2. **Братченко С. Н.** Могили бронзової доби в басейні р. Деркул / С. Н. Братченко // Матеріали и исследование по археологии Восточной Украины. Сб. науч. тр. Луганск : ВНУ им. В. Даля, 2003. – № 1. – С. 162-225.
3. **Величина О.** Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) / О. Величина // Тело в русской культуре: сб. ст. / сост. Г. Кабакова, Ф. Кент. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 161-176.
4. **Винокур І. С.** Археологія України / І. С. Винокур, Д. Я. Телегін. – Тернопіль : Навч. кн., 2005. – 480 с.
5. **Герцман Е. В.** Инструментальный каталог Поллукса / Е. В. Герцман // Из истории инструментальной музыкальной культуры: сб. науч. тр. – Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. – С. 7-30.
6. **Герцман Е.** Языческие и христианские музыкальные древности / Е. Герцман. – СПб. : Лебедушка, 2006. – 653 с.

7. *Заруцкая И. В.* Азбука фольклора. Музыка и музыкальные инструменты в мифологическом мышлении [Электронный ресурс] / И. В. Заруцкая. – Режим доступа : http://bank.orenipk.ru/Text/t30_23.htm
8. *Избицер Е. В.* Модели «повозок», «флейты Пана» и северокавказская культура / Е. В. Избицер // Археолог : детектив и мыслитель : сб. ст., посвященный 77-летию Л. С. Клейна. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та. – С. 409-421.
9. *Квитка К. В.* Об историческом значении флейты Пана / К. В. Квитка // Музыкальная фольклористика. – М. : Сов. композ., 1986. – Вып. 3. – С. 244-257.
10. *Макаренко М.* Маріупільський могильник: репринтне видання / М. Макаренко. – К. : Дакор, 2012. – 276 с.
11. *Отрошенко В. В.* До етнічної належності носіїв культур зрубної спільноти / В. В. Отрошенко, Т. А. Вовк // Магістерум. Археолог. студії. – К. : Стило, 2001. – Вип. 6. – С. 69-75.
12. *Подобед В. А.* Птицы в верованиях степных и лесостепных племен Евразии эпохи бронзы / В. А. Подобед, А. Н. Усачук, В. В. Цимиданов // Уфим. археолог. вестник. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2012. – Вып. 12. – С. 43-70.
13. *Раевский Д.* Очерки идеологии скифо-сакских племен / Д. Раевский. – М. : Восточная литература, 1977. – 215 с.
14. *Садоков Р. Л.* Тысяча осколков золотого саза / Р. Л. Садоков. – М. : Сов. композ., 1971. – 168 с.
15. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга ред. / упор., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук / Г. М. Хоткевич. – Х. : Вид. Савчук О. О., 2012. – 512 с.
16. *Цимиданов В. В.* Социальная структура срубного общества / В. В. Цимиданов. – Донецк, 2004. – 204 с.

References

1. *Basilov V. N.* Izbranniki dukhov / V. N. Basilov. – M. : Nauka, 1984. – 150 s.
2. *Bratchenko S. N.* Mogyly bronzovoi doby v baseyni r. Derkuhl / S. N. Bratchenko // Materialy i issledovaniya po arkeologii Vostochnoy Ukrainy. Sbornik nauchnykh tudov. – Lugansk: VNU im. V. Dalia, 2003. – № 1. – S. 162-225.
3. *Vielichkina O.* Muzykalnyi instrument i cheloviecheskoye tielo (na materialie russkogo folklora) / O. Vielichkina // Tielo v russkoi kulturie. Sb. Statiey. – M. : NLO, 2005. – S. 161-176.
4. *Vinokur I. S., Telegin D. Ya.* Arkheologiya Ukrainy. – Ternopil: Navchalna knyga, 2005. – 480 s.
5. *Gertsman, Ye. V.* Instrumentalnyy katalog Polluxsa / Ye. V. Gertsman // Iz istorii instrumentalnyoy muzykalnoy kultury. Sbornik nauchnykh trudov. – L. : LGITMiK im. N. K. Cherkasova, 1988. – S. 7-30.
6. *Gertsman Ye. V.* Yazychieskiye i khristianskiye muzykalnyie drievnosti / Yr.V. Gertsman. – SPb. : Liebidushka, 2006. – 653 s.
7. *Zarutskaya I. V.* Azbuka folklora. Muzyka i muzykalnyie instrumenty v mifologochieskom myshlienii [Elektronnyu resurs] / I.V. Zarutskaya. – Rezhym dostupu: http://bank.orenipk.ru/Text/t30_23.htm.
8. *Izbitser Ye. V.* Modeli «povozok», «fleyty Pana» i sievierokavkazskaya kultura / Ye. V. Izbitser // Arkheolog: detektiv i myslitel. Sb. Statiey, posviashchionnyi 77-lietiyu L. S. Kleyna. – SPb. : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2004. – S. 409-421.
9. *Kvitka K. V.* Ob istorichieskom znachenii fleyty Pana /K.V. Kvitka // Muzykalnaya folkloristika. Vyp. 3. – Moskva: Sovietskiiy kompozitor, 1986. – S. 244-257.
10. *Makarenko M.* Mariupolskyi mogylnyk: reprintsne vydannia / M. Makarenko. – K. : Dakor, 2012. – 276 s.
11. *Otroshchenko V. V.* Do etnichnoyi nalezhnosti nosiyiv kultur zrubnoyi spilnoty / V. V. Otroshchenko, T. A. Vovk // Magisterium. Arkheolog. studiyi. Vyp. 6. – K. : Stylos, 2001. – S. 69-75.
12. *Podobed V. A.* (2012), Ptitsy v vierovaniakh stiepnnykh i liesostiepnnykh pliemion Yevrazii epokhi bronzy/ V. A. Podobed, A. N. Usachuk, V. V. Tsymidanov //Ufimskiy arkhieologichieskiy viestnik. Vyp. 12. – Ufa : IIIYaL UNTs RAN. – S. 43-70.
13. *Rayevskiy D. S.* Ochierki idieologii skifo-sakskikh pliemion / D. S. Rayevskiy. – M. : Vostochnaya litieratura, 1977. – 215 s.
14. *Sadokov R. L.* Tysiachia oskolkov zolotogo / R. L. Sadokov. – M. : Sovietskiiy kompozitor, 1971. – 168 s.
15. *Khotkevich G. M.* Muzychni instrumenty ukrayinskogo narodu. Druga redaktsiya / G. M. Khotkevich. – Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O., 2012. – 512 s.
16. *Tsymidanov V. V.* Sotsyalnaya struktura srubnogo obdshchestva / V. V. Tsymidanov. – Donietsk, 2004. – 204 s.

«ФЛЕЙТА ПАНА» В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ПЛЕМЕН ЭПОХИ НЕОЛИТА – БРОНЗЫ

Олейник Ольга Григорьевна, кандидат искусствоведения, доцент,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лисенко, г. Львов

Исследуется многостольный аэрофон («флейта Пана»), существовавший в музыкально-инструментальной культуре племен неолита – эпохи бронзы. Установлено его сакральное значение как индикатора высокого социального статуса (вождь-жрец), а также связь с обрядами переходного цикла и его функция атрибута-медиатора. Имитация флейты Пана в детских погребениях имели важный семиотический статус в ритуалах перехода. Незавершенная флейта в погребениях мыслилась как «антоним» технически завершенного инструмента и ассоциировалась с потусторонним миром.

Ключевые слова: многостольный аэрофон, музыкальная археология, неолит – эпоха бронзы, музыкально-инструментальная культура, «флейта Пана».

«PAN PIPES» IN TRIBES SPIRITUAL CULTURE OF THE NEOLITHIC – BRONZE AGE

Olijnyk Olga, Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko, Lviv

The paper examines the multi-pipe aerophon («Panpipe»), which existed in the musical and instrumental culture of tribes during the Neolithic-Bronze Age. Its sacred significance was determined as an indicator of high social status (chiefs, priests), as well as the relationship with the transition cycle rites and its function of attribute-mediator. The Panpipe imitations in children's graves had an important semiotic status in the transition rituals. Incomplete flutes in the burials were thought as «antonym» of the technically completed instrument and associated with the Other World.

Key words: Multi-pipe aerophon, music archaeology, Neolithic – Bronze Age, musical and instrumental culture, Panpipes.

UDC.78.481

«PAN PIPES» IN TRIBES SPIRITUAL CULTURE OF THE NEOLITHIC–BRONZE AGE

Olijnyk Olga, Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko, Lviv

Aim of this paper – to study the semantics and functions of Panpipe in the ritual and ceremonial practices and myth-religious views of the population during Neolithic- Bronze Age.

Research methodology. The paper applies the archaeological research and organological methods that allow determining the semantics and features of musical instruments in ceremonial and ritual practices, religious, mythological, and philosophical beliefs of ancient peoples.

Results. Multi-pipe aerophon of the Neolithic-Bronze Age, which is traditionally called «Panpipe», has not yet become in the scientific literature a subject of organological research. The origin of this instrument is associated with the legend of the god Pan, which emerged, like the instrument itself, in the II millennium BC. The discovery of this instrument at the territory of Ukraine indicates the lower chronological limit of this instrument existence within the territory of Europe – IV millennium BC. The largest number of «Panpipes» comes from archaeological materials of Bronze Age (III – early I millennium B.C.). They are found only in the graves of the high social status members – chiefs and priests, as well as in children's graves. As a priestly attribute the Panpipe made of bird bones served as a mediator in communication with gods and ancestors. The shape, material, and decorations represent certain informative code. The instrument's pipes symbolize the sacred bird and correlate with three areas of space – upper, middle, and lower worlds. Instrument's decoration embodies anthropomorphic deity. Flutes-deities in children's graves served as the guides in the world of gods and ancestors.

Novelty. The archaeological artefacts – so-called Panpipes from the burial of Neolithic – Bronze Age were introduced for the first time to the musical archaeology.

Practical significance. This paper has a practical implication for convergence of archaeologists and instrument experts' work in the field of study of musical and instrumental culture of Neolithic – Bronze Age, particularly localized in Ukraine.

Key words: Multi-pipe aerophon, music archaeology, Neolithic – Bronze Age, musical and instrumental culture, Panpipes.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 78.481

ДЗВІНОЧКИ ТА ДЗВОНИ В КИТАЙСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ
ДОБИ БРОНЗИ

Чень Наньпу, пошукувач Львівської національної музичної
академії ім. М.В. Лисенка, заступник директора,
Музичний коледж «Qin Yun», м. Леншань, провінція Сичуань, Китай
15006539994@qq.com

Стаття присвячена вивченню ідіофонів – дзвіночків та дзвонів доби бронзи, виявлених в археологічних розкопках на території Китаю. Вперше здійснено порівняльний аналіз й класифікацію цих інструментів за міжнародною систематикою Е. Горнбостеля – К. Закса. На основі давніх легенд і писемних джерел вивчено їх роль у духовній культурі Китаю доби бронзи. Починаючи з доби правління раннях династій Шан (Інь) і Чжоу (1766-247 рр. до н.е.), дзвони посідали важливе місце в ритуально-церемоніальному, державному і суспільному житті Китаю

Ключові слова: бронзові дзвіночки, дзвони, династія Шан, династія Чжоу, ідіофони, музична археологія.

Постановка проблеми. Китайські ідіофони – дзвіночки та дзвони доби бронзи, виявлені під час археологічних розкопок, ще майже не досліджені і в переважній більшості невідомі європейським музикознавцям.

Огляд останніх публікацій. Публікації системного вивчення окресленої тематики з позицій інструментознавства (органології) як у зарубіжному, так і в українському музикознавстві на сьогодні відсутні. Тому завданням даної статті обрано постановку проблеми вивчення одного типу китайських ідіофонів ранніх китайських династій Шан (Інь) і Чжоу, яка в даній розвідці здійснюється вперше.

Метою статті є системне інструментознавче дослідження археологічних ідіофонів Китаю доби бронзи, їх морфологічної специфіки, технологій виготовлення, акустичних характеристик, а також функцій у ритуально-магічній та культовій практиці і суспільному житті давніх китайців.

Виклад дослідницького матеріалу. Протягом другої пол. XX ст. у різних районах Китаю було виявлено велику кількість дзвіночків та дзвонів що відрізнялися за формами, декоруванням, розмірами й способом звуковидобування. Легенди, перекази і давні писемні джерела свідчать, що бронзові дзвіночки і дзвони мали велике сакральне значення в давніх обрядах та ритуалах. З розвитком суспільства вони стають символами влади, соціального статусу, еталоном настроювання музичних інструментів, а також пов'язані з системою одиниць виміру довжини, площі, об'єму та ваги.

Згідно з археологічними дослідженнями, доба бронзи в Китаї датується приблизно 2000 р. до н.е., коли в різних його регіонах (провінції Хенань, Шансі, Хубей та ін.) було виявлено перші предмети, виготовлені з бронзи. На ранніх етапах правління династії Шан (1766-1122 рр. до н.е.) бронзолivarне виробництво було досить розвиненим, а в пізній період і на початку правління династії Чжоу (1122-247 рр. до н.е.) досягло розквіту. На відміну від європейської бронзової доби, де цей метал використовувався виключно у виробництві зброї, знарядь праці та прикрас, в Китаї з бронзи виготовляли ритуальні предмети (посуд) і музичні інструменти [6; 26].

Вік деяких бронзових музичних інструментів, виявлених в археологічних розкопках, налічує не одне тисячоліття. Найдавнішими є бронзові дзвіночки *тунлін*, що походять із провінції Хенань (рис. 1 а). Вони датуються 2000-1600 рр. до н. е. Виявлено 5 дзвіночків, дбайливо обгорнутих декількома шарами шовкової та луб'яної тканини. Всередині кожного з них розміщений язичок, виготовлений з нефриту. На особливе значення інструментів вказує використання дорогоцінного каміння (нефриту) для язичка та рідкої на той час бронзи, що мала не меншу цінність. За міжнародною систематикою музичних інструментів цей різновид ідіофона належить до язичкових дзвонів (класифікаційний код 111.242.122) [10; 240]. Вони мають овальну, дещо приплюснуту з боків форму. Корпус від нижнього отвору і до верху поступово звужується. У верхній частині розташоване «вушко» для підвішування. З однієї сторони вздовж корпусу існує виступ у формі плавника риби. Висота всіх дзвіночків складає 6,3 см.

Іншим найдавнішим типом дзвіночків є ідіофони без язичка *нао* (класифікаційний код 111.242.111) [7; 240]. Звук на цих інструментах видобувався за допомогою палички або молоточка, яким вдарили по корпусу. Вони мають форму овальної чаші. Посередині звуженого кінця знаходиться порожнєтільний відросток циліндричної форми для закріплення в ньому дерев'яного держака. Верхній край дзвоників із двох боків має увігнуту форму. Ці інструменти під час гри тримають вертикально (отвором догори) в одній руці, а другою вдариють паличкою. Зазвичай в археологічних розкопках їх знаходять у комплектах – від 3 до 5 екземплярів. Усі вони мають різні розміри та настроєні на певний тон. Найбільшу кількість цих інструментів виявлено в похованнях вельмож на півночі Китаю, зокрема, в околицях м. Аньян (провінція Хенань). Найкраще збереженими є дзвіночки з гробниці, розкопаної археологами в 1976 р. (рис. 1 б). Із написів, що збереглися в гробниці, стало відомим ім'я похованої жінки – Фухао. Вона була дружиною імператора У Ді з династії Шан (1766-1122 рр. до н.е.). Роки життя і смерті цього монарха та його дружини не встановлено, тому більш точне датування дзвіночків поки що неможливе. Відомо, що імператор правив 59 років, а його дружина Фухао, похована з такими великими почесностями, була могутнім військовим полководцем [10; 351]. Виявлені дзвіночки склали набір із п'яти екземплярів різних розмірів. Під час акустичних експериментів встановлено, що кожен із цих інструментів (якщо вдарили по різних частинах корпусу) може видавати два звуки різної висоти. Отже, на цьому наборі дзвіночків було можливим виконання мелодії.

Знайдений археологами найдавніший бронзовий дзвін *данао* («великий нао»), датується XIV ст. до н.е. За формою він є аналогічним до без'язичкових настоюваних дзвіночків *нао*. Це доволі масивний інструмент. Його висота сягає 60 см. Найбільший на даний час *данао* виявлено під час розкопок у провінції Хунань. Він має висоту 89 см і важить майже 154 кг. (рис. 2 а). Інші три великих дзвони археологи знайшли у похованні поблизу містечка Лянчжоу (провінція Цзянсі). Вони датуються пізнім періодом династії Шан (приблизно 1100 рр. до н.е.). Поверхні дзвонів (на відміну від дзвіночків)

вкривали складні орнаменти. Наявність у нижній частині корпусу порожнього відростка циліндричної форми свідчить про те, що ці інструменти, як і подібні до них за формою дзвіночки, насаджувалися на дерев'яний держак. Однак їх розміри і вага вказують на те, що масивний дерев'яний держак закріплювався на міцній горизонтальній основі. Звук *данао* є доволі голосним, але не прозорим (глухим) і не має точної висоти. Це вказує на те, що інструмент могли використовувати як ритуальний або сигнальний. Вважають, що *данао* використовувався у війську для подачі сигналу до початку бою барабанів та його завершення. Очевидно, його закріплювали на спеціальному возі [5; 40]. Це відкриття мало надзвичайно велике значення для вивчення функціонального призначення цих інструментів. Численні знахідки в археологічних розкопках ідіофонів *данао*, датованих кінцем правління династії Шан – початком династії Чжоу (кінець II – початок I тис. до н.е.), свідчать про їх активне використання в той період в обрядовій діяльності та військовій справі. Приблизно з VIII ст. до н.е. цей різновид дзвонів виходить з ужитку, оскільки не засвідчений серед археологічних знахідок.

В епоху Чжоу (1122-247 рр. до н.е.) роль головного бронзового інструмента виконує інший різновид без'язичкового типу, що отримав назву *чжун* (у перекладі з китайської – «дзвін»)¹ (рис. 2 б). Від *данао* інструмент успадкував овальну (мигдалеподібну) форму, увігнуті з двох боків краї отвору та циліндричний виступ. Однак виступ відливався суцільним і не мав отвору для насаджування на дерев'яний стрижень. Позиція, в якій знаходився інструмент під час гри, також є іншою. Інструмент завжди розташовувався отвором униз. У залежності від розміру дзвони епохи династії Чжоу розподілялися на великі («ню-чжун») та маленькі («юн-чжун»). Нижче циліндричного виступу знаходився гачок для підвішування. Розташування гачка не по центру (де знаходився виступ), а збоку дозволяло фіксувати інструмент під кутом у діагональній позиції. Характерною особливістю цього дзвона є наявність коротких циліндричних виступів, розташованих на корпусі у три ряди. В давніх джерелах збереглися назви всіх складових цього дзвона. Виступ циліндричної форми, за який підвішувався дзвін, називався «юн», а гачок для утримування його у діагональній позиції – «гань». Пряма широка смужка, що проходить вертикально вздовж корпусу, називається «чжен». На цій смужці зазвичай гравірували тексти. По обидва боки від неї знаходилися короткі циліндричні виступи, що називалися «мей». Вигнуті краї отворів мали назву «юй», а їх гострі кути – «сянь».

У низці наукових трактатів уміщено досить детальні описи різних фізичних характеристик, притаманних процесу розповсюдження звуку, його інтенсивності, висоті тону, резонансу, тощо. Зокрема, в трактаті «Као гун цзи» («Записки про вивчення ремесел»), що увійшов у канон «Чжоу лі» (V ст. до н.е.), йдеться про зв'язок розмірів дзвона з висотою звуку та відстанню його розповсюдження: «...великий дзвін утворює потужний низький звук, що розповсюджується на далеку відстань, а маленький – навпаки ... На звучання також впливає товщина стінок дзвона, пропорції між висотою та діаметром, а також вибір місця для вдарання» [8; 262].

Більша частина китайських дзвіночків і дзвонів мають овальну (мигдалеподібну) форму корпусів. Кожен із напівовалів відливався окремо, а готові частини припаювалися разом. Овальну форму для дзвонів обрано не випадково. Вона сприяла послабленню звукових хвиль. Китайський вчений Шень Ко, який жив в епоху правління династії Сунь (589-618 рр.), дав цьому теоретичне пояснення. На його думку, пласкі дзвони відтворюють короткі звуки, а круглі мають властивість тривалого звучання. Звуки пласких дзвонів є «різкими» («це»), а круглих – «хвилястими» («цой»). Якщо мелодія виконується у швидкому темпі і по дзвонах вдаряють часто, «хвилясті» звуки, не встигаючи згаснути, накладаються один на одного і не відокремлюються. Замість мелодії чуємо суцільне гудіння. Пласкі дзвони у цьому випадку відтворюють більш розбірливі звуки [11; 128]. Теоретичний аналіз звуків, здійснений Шень Ко є глибоко науковим з позицій сучасної акустики. Відомо, що кругле тіло звучить набагато довше, ніж пласке. Це пов'язане з тим, що кругле зазнає меншого опору повітря, тому звучить довше [2; 191].

Виготовлення дзвонів у добу правління династії Чжоу (1122-247 рр. до н.е.) свідчить про високий розвиток технологій ливарної справи. Навіть у наш час виготовлення дзвонів потрібного тону вважається надзвичайно важким завданням. Для цього необхідно точно визначити пропорції металів у сплаві, їх кількість, температурний режим та спосіб загартовування. При відливанні у форму потрібно правильно розрахувати всі розміри та пропорції – діаметр дзвона у різних точках, контури кривих, тощо. Навіть коли дотримано всіх норм, дзвін у результаті не обов'язково точно буде відтворювати потрібну висоту звуку. Тому після відливання дзвону здійснюється доведення його до потрібного тону шляхом підпилювання у певних місцях. У цьому відношенні вражає ідеальна точність відливання давніх китайських дзвонів. Зі всіх екземплярів, що зберігаються в музеях Китаю, лише на декількох дослідники виявили ознаки підпилювання, тобто вони одразу ж після відливання вже мали точно визначений тон. Це свідчить про високий рівень знань майстрів того часу.

Цікаво зазначити, що крім Китаю, в жодній з давніх цивілізацій музичний інструмент не пов'язувався з системою вимірів і ваги. Такими інструментами в Китаї були дзвони. Китайські легенди приписують імператору Хуанді та його міністру музики Лін Луню визначення еталонів одиниць довжини, площі, об'єму та ваги. В їх основу покладено еталони вимірів тонів дзвонів за звуковою шкалою *люй-люй*. Подібна система вже існувала в епоху Західного Чжоу² (XI-VIII ст до н.е.). Стандартна вимірювальна посудина, за яку правив дзвін певного розміру і настроювання, згадується в трактаті «Го юй». Автор тексту обґрунтовує необхідність стандартних («правильних») мір, виходячи з психології сприйняття: «...оскільки вуха та очі для серця є рухомих механізмом («шу цзі»), вуха повинні слухати, а очі – бачити гармонічне («хе») і правильне («чжен»), що є неможливим без правильної системи вимірювання («ду лян»))» [1; 345]. Тому давні правителі в якості стандарту виміру взяли дзвін *чжун*, тон якого не повинен перевищувати висоту звучання струни цитри *цзюнь* (яку використовували як еталон для точного настроювання – *Ч.Н.*), а вага – одного *даня* (приблизно 28, 665 кг – *Ч.Н.*). Отже ці посудини-дзвони були не лише звуковисотними еталонами, але й еталонами вимірів довжини, об'єму та ваги. За правління династії Чжоу, з метою розповсюдження по всій країні єдиної системи вимірів, було виготовлено 12 спеціальних еталонних дзвонів, настроєних за шкалою *люй-люй*. Ці дзвони возили провінційними містами, щоб у них мали можливість точно настроїти 13-струнну цитру *цзюнь*. Її настроювання відбувалося за рахунок пересування спеціальних поріжків під струнами однакової довжини. Довжина кожної струни до поріжка давала визначену міру довжини. За висотою ідеально настроєної цитри у провінційних містах мали можливість відливати власний набір еталонних дзвонів [1; 345].

Окремим типом дзвона, відомим із часів доби правління династії Чжоу, є *бо* (рис. 2 в). На відміну від овальної (мигдалеподібної) форми *чжунів*, корпус цього інструмента завжди був круглим у розрізі. Він нагадує посудину з прямими стінками та пласким дном. Корпус інструмента багато декорований сакральними орнаментами. На пласкій верхній частині знаходиться петля у формі двох геральдично розташованих драконів. Дзвони *бо* є досить масивними і великими за розмірами. Деякі з екземплярів, що датуються VII ст. до н.е., мають висоту 75 см і важать 61-62,5 кг. На відміну від *чжуна*, дзвони *бо* завжди висіли вертикально. Як зазначає І. Аллендер, починаючи від періоду правління династії Хань (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.), вже не робили різниці між формами, і давній термін «бо», яким позначалася круглі у розрізі дзвони, замінили терміном «чжун» що став загальною назвою всіх дзвонів [5; 47]. Археологічні розкопки свідчать, що до VI ст. до н.е. висота дзвонів не перевищувала 60 см. Вже через сто років, у V ст. до н.е. дзвони відливалися висотою майже 180 см. Це свідчить про високу майстерність їх відливання. Зазначимо, що в інших цивілізаціях доби бронзи висота дзвонів була не більшою, ніж 20 см.

Дзвін *чунь* виник наприкінці VII ст. до н. е., а вийшов з ужитку приблизно у II ст. (рис. 2 г). У давніх трактатах вміщено відомості про використання цього інструмента як сигнального під час військових дій. У них подається опис інструмента. Зокрема, в трактаті «Чженсюань» зазначається: «Дзвін *чунь* має круглу форму, зверху він ширший, а знизу – вужчий. Звук нагадує спів або крик, а також звук барабана гу» [3]. Збережені екземпляри *чунів* мають декілька різновидів: 1) куполоподібна верхня частина корпусу плавно звужується до середини і дещо розширюється до краю отвору, зверху посередині знаходиться гачок для підвішування у вигляді тигра; 2) округла верхня частина корпусу і широкий отвір; гачок для підвішування у вигляді дракона; 3) пласка, дещо заокруглена верхня частина звужується до отвору; гачок для підвішування у формі коня. З давніх писемних джерел відомо, що цей дзвін використовували в поховальних церемоніях та ритуалах жертвопринесень. Його, як найбільшу цінність, передавали у спадок. В одному з текстів йдеться про те, що «...за допомогою дзвонів *чунь* сини висловлювали батькам свою шану, сини й онуки високо цінували цей скарб» [3]. Приблизно на початку правління династії Західна Хань (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.) дзвони *чунь* почали використовувати для настроювання інших музичних інструментів. Тоді ж зроблено відкриття, що мало важливе значення. Стало відомо, що за допомогою перевернутого і заповненого водою дзвона можна змінювати висоту його звуку. Шляхом збільшення або зменшення об'єму води у дзоні досягали настроювання висоти у частках півтонів (чим більше наливали води, тим нижчим був звук). Уперше про це відкриття згадується в трактаті «Чжоу лі». В ньому зазначено, що бронзовий дзвін *чунь* використовується для настроювання барабанів [9; 268]. У період правління династії Тан (618-960 рр.), коли дзвони *чунь* уже вийшли з ужитку, для настроювання інструментів використовували глиняні горщики подібної форми. З писемних джерел відомо, що Сима Тао у 765 р. першим виготовив із глини набір із восьми «водяних посудин» («шуй чжунь») і показав їх імператорові [2; 190].

Починаючи від доби правління династії Шан (1766-1122 рр. до н.е.), протягом тисячоліть за дзвонами зберігалися ритуальні та магічні функції. Про це свідчать згадки у трактаті «Моцзи» в розділі «Регламентація поховання». Дзвони та інші музичні інструменти повинні обов'язково

входить до складу поховального інвентарю імператорів і вельмож [9; 107, 114]. Про культове значення дзвонів свідчить також сакральна символіка їх оздоблення. Як символи плодності й відродження, вони були тісно пов'язані з культом предків. В одному з етіологічних міфів³ йдеться про народження Горою-Дзвоном сина на ймення Довгий Барабан (Гуянь). Він став першим правителем (хоу), першим виготовив бронзовий дзвін і створив мелодію.

Висновки. Починаючи з епохи правління ранніх династій Шан і Чжоу (1766-247 рр. до н.е.), дзвіночки та дзвони як сакральні інструменти посідали надзвичайно важливе місце в ритуальній і культовій практиці, а також у державному управлінні й суспільному житті давнього Китаю.

Примітки

¹ В подальші періоди терміном «чхун» у писемних джерелах позначався будь-який різновид дзвонів. Ця обставина не дозволяє визначити про який з різновидів йдеться в давніх текстах.

² Епоха правління династії Чжоу (1122-247 рр. до н.е.) ділиться на два періоди – Західне Чжоу (XI-VIII ст. до н.е.) та Східне Чжоу (VIII-III ст. до н.е.).

³ Етіологічний міф – це категорія міфу, що пояснює появу різних природних і культурних особливостей та соціальних об'єктів [6; 635].

Ілюстрації



Рис. 1.

*а – дзвоник тунлін;
б – набір дзвоників нао*

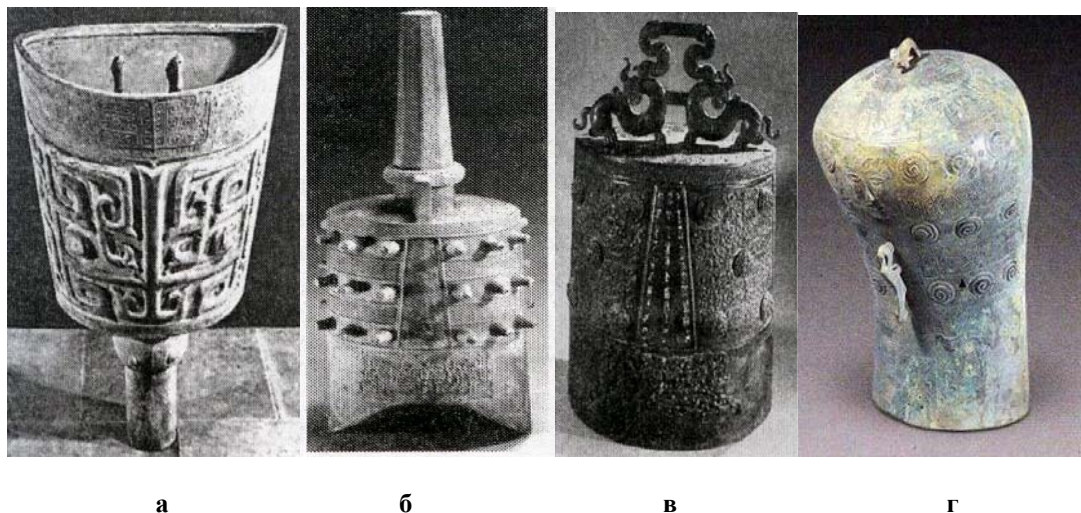


Рис. 2.

Дзвони: а – данао; б – чхун; в – бо; г – чунь

Список використаної літератури

1. *Го юй* (Речи царств) / пер., вступ. и примеч. В. С. Таскина / Го юй. – М. : Наука, 1987. – 472 с.
2. *Еремеев В. Е.* Акустика в традиционной культуре / В. Е. Еремеев // *Духовная культура Китая: энцикл.* в 5 томах / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Восточная литература, 2009. – Т. 5. – С. 188-217.
3. *Китайская бронза: путь ритуала. Колокол Чунь* [Электронный ресурс] / Китайская бронза: путь ритуала. Колокол Чунь. – Режим доступа : bronzaprostokitay.ru/5_4.html.

4. *Мифологический словарь* / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
5. *Музыкальные инструменты Китая*. Иллюстрированный очерк [Авторизованный перев. с кит. под ред. и с доп. И. З. Аландера]. – М. : Госмузиздат, 1958. – 70 с.
6. *Хань Фан*. Древнекитайские бронзовые изделия и краткий обзор важных археологических открытий в Хубэе: доциньский период / Хань Фан // *Общество и государство в Китае*. – Т. XLIV. – Ч. 2. – М. : ИВ РАН, 2014. – С. 25-39.
7. *Хорнбостель Э. М.* Систематика музыкальных инструментов / Эрих М. фон Хорнбостель, Курт Закс // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Сб. ст. и материалов: в 2 ч. – Ч. 1. – М. : Сов. композ., 1987. – С. 229-261.
8. *艺术研究记录//周礼 (中文现代文翻译版李阳著)*. – 京: *中华书卷*, 1985. (Записки про вивчення ремесел // Чжоуські ритуали [пер. на сучас. китай. мову та коментарі Лін Іня]. – Пекін : Чжунхуа шуцзюй, 1985. – С. 234-310).
9. *张松义“周礼”解译*. –北京: *中华书卷*, 1987. (Сунь І-чжан Правильне тлумачення «Чжоу лі» / Сунь І-чжан. – Пекін : Чжунхуа шуцзюй, 1987. – 360 с.)
10. *考宋晨–最古老的中国社会, 夏和商朝/最精确的中国史 1*. –上海: 人民出版社, 2001. (Сун Чжень-као Найдавніші китайські суспільства. Династії Ся і Шан / Сун Чжень-као // Загальна історія звичаїв і правил у Китаї. – Т. 1. – Шанхай : Женьмін чубанше, 2001. – С. 350-358).
11. *孔深访谈 (唐朝)*. 书页. 1-6. –成都, 1957. –书本5-6. (Шень Ко Записи бесід у Менсі. Кн. 1-6. / Шень Ко.– Ченду, 1957. – Кн. 5-6. – 256 с.)

References

1. *Go Yuy* (Rechi tsarstv). – М. : Nauka, 1987. – 472 p.
2. *Yeremejev V. Ye.* Acustica v traditsionnoj culture / V. Ye. Yeremejev // *Dukhovnaya cultura Kitaya: entsyclopediya v 5 tomakh*. Т. 5, М. : Vostochnaya literatura, 2009. – P. 188-217.
3. *Kitayskaya bronza: put rytuala. Kolokol Chun*. – [Elektronnyi resurs] Kitayskaya bronza: put rytuala. Kolokol Chun. – Rezhym dostupa: bronza.prostokitay.ru/5_4.html].
4. *Mifologicheskii slovar*. – М. : Sovetskaya entsyclopediya, 1990. – 672 s.
5. *Muzikalnyye instrumenty Kitaya*. Illustrirovannyi ocherk [Avtorizovannyi perev. s kit. pod red. i s dop. I. Z. Alendera]. – М. : Gosudarstvennoye Muzykalnoye Izdatelstvo, 1958. – 70 s.
6. *Han Fang*. Drevnekitayskie bronzovye izdeliya i kratkiy obzor vazhnykh arkhieologichieskikh otkrytiy v Khubeye // *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitaye*. – Т. XLIV. – ch. 2. – М. : Institut vostokovedeniya RAN, 2014. – С. 25-39.
7. *Hornbostel E. M, Sachs C.* Sistiematika muzykalnykh instrumentov // *Narodnyye muzykalnye instrumenty i instrumentalnaya muzyka: Sbornik statey i materialov v 2 chastyakh*. Chast 1. – М. : Sovetskiy kompozitor, 1987. – S. 229-261.
8. *艺术研究记录//周礼 (中文现代文翻译版李阳著)*. 北京: *中华书卷*, 1985. (Zapyski pro vyvchennia remesel // Chzhouski rytualy. – Pekin : Chzhunkhua shutsyuy, 1985. – S. 234-310).
9. *张松义“周礼”解译*. –北京: *中华书卷*, 1987. (Sun I-Chzhan Virne tлумachennya «Chzhou li» / Sun I-Chzhan. – Pekin : Chzhunkhua shutsyui, 1987. – 360 p.)
10. *考宋晨-最古老的中国社会, 夏和商朝/最精确的中国史 1*. 上海: 人民出版社, 2001. (Sun Chzhen-ka, Naydavnishi kytaiski suspilstva. Dynastiya Sya i Shan / Sun Chzhen-ka // Zagalna istoria zvychaiy ta pravyl v Kytayi. Tom. 1. – Shankhai : Zhenmin chubanshe, 2001. – S. 350-358)
11. *孔深访谈 (唐朝)* 书页. 1-6 –成都, 1957. –书本5-6. (Shen Ko, Zapysy besid u Mensi. Кн. 5–6, Chengdu, 1957. – 256 s.)

КОЛОКОЛЬЧИКИ И КОЛОКОЛА В КИТАЙСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ БРОНЗЫ

Чень Наньпу, соискатель Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенка, заместитель директора, Музыкальный колледж «Qin Yun», г. Леншань, провинция Сычуань, Китай

Статья посвящена изучению идиофонов – колокольчиков и колоколов эпохи бронзы, обнаруженных в археологических раскопках на территории Китая. Впервые осуществлен сравнительный анализ и классификация этих инструментов по международной систематике Э. фон Горнбостеля – К. Закса. На основании древних легенд и письменных источников изучена их роль в духовной культуре Китая эпохи бронзы. С начала эпохи правления ранних династий Шан (Инь) и Чжоу (1766-247 гг. до н.э.) колокола занимали важное место в ритуально-церемониальной, государственной и общественной жизни Китая.

Ключевые слова: бронзовые колокольчики, колокола, династия Шан, династия Чжоу, идиофоны, музыкальная археология.

GLOCKENSPIELS AND BELLS IN CHINESE INSTRUMENTAL CULTURE OF BRONZE AGE

Chen Nanpu, applicant of Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko,
Deputy director of Music College «Qin Yun», city Lanshang, province Sichuan, China

This article is devoted to the study of idiophones – glockenspiels and bells of the Bronze Age which were found during archaeological excavations in China. We performed comparative analysis and classification of these instruments according to the international systematics of E. Hornbostel and K. Sachs. Based on ancient legends and written sources we studied their role in the spiritual culture of the Chinese Bronze Age. Since the era of the rule of the early Shang (Yin) and Zhou Dynasties (1766-247 BC), bells occupied an important place in ritual and ceremonial, public and social life of China.

Key words: bronze glockenspiels, bells, Shang Dynasty, Zhou Dynasty, idiophones, music archaeology.

UDC 78.481

GLOCKENSPIELS AND BELLS IN CHINESE INSTRUMENTAL CULTURE OF BRONZE AGE

Chen Nanpu, applicant of Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko,
Deputy director of Music College «Qin Yun», Lanshang, province Sichuan, China

Aim. The aim of the article is to perform the organological research of the archaeological idiophones in China for the period of Bronze Age, investigate their morphology, acoustics, manufacturing techniques and functional purposes.

Research methodology. A set of methods was applied from the organological and archaeological studies that gives reason to determine the role of this type of idiophone in the spiritual culture of China for the period of Shang (Yin) Dynasty and Zhou Dynasty.

Results. This article considers and studies for the first time the different types of ancient Chinese bronze chime-bells and bells discovered in archaeological excavations in China. The peculiarities were analyzed of their shapes, morphology, manufacturing technology, acoustic characteristics, as well as their significance in the ritual and magic, religious practice and social life of ancient China. Based on the ancient legends, iconographic and written sources their role was established in the spiritual culture of China for the period of Bronze Age. The comparative analysis was performed of this type of idiophone and classification in accordance with the international systematics by E. Hornbostel – K. Sachs.

Novelty. The first attempt was made of organological analysis of Chinese idiophones for the period of Bronze Age from the archaeological excavations in China.

Practical significance. The article material introduction to the European Music Studies will ignite the further comparative studies of East and West musical instruments in the field of musical archeology.

Key words: bronze glockenspiels, bells, Shang Dynasty, Zhou Dynasty, idiophones, music archaeology.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 783.2; 781.24

ЕВОЛЮЦІЯ НЕВМЕННОГО РОЗСПІВУ ТА ЙОГО НОТАЦІЇ В КИЇВСЬКІЙ РУСІ

Підгорбунський Микола Анатолійович, кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
nikolauspig@gmail.com

Стаття присвячена стародавнім видам церковного співу часів Київської Русі і до XVII ст. Досліджено та проаналізовано стовповий розспів як один із стародавніх розспівів української Православної церкви. Визначено, що цей розспів сягає своїми коріннями у візантійську нотацію, але з часом київські півчі пристосували візантійські наспіви до слов'янського тексту. Так поступово сформувався київський розспів, який віддалено нагадував свого візантійського попередника. Проаналізовано співочі рукописи XII ст., що зберегли грецькі тексти окремих піснеспівів, а саме Благовіщенський кондакор та Типографський статут із Кондакарем. Зроблено аналіз побудови стародавніх церковних піснеспівів та їх нотації.

Ключові слова: церковний спів, піснеспіви, ладова система, стародавня нотація, співочі рукописи.

Постановка проблеми. стовповий розспів є одним із стародавніх розспівів української Православної церкви. Цей розспів має й інші назви – невменний або знаменний (кулізм'яний). Назва «стовповий розспів» походить від слова «стовп» – восьмижневого циклу «Октоїха», книги розспіваної цим розспівом. Вважається, що це був одноголосий хоровий спів, який виконувався без будь-якого інструментального супроводу, тобто акапельно.

Нашим завданням є проаналізувати появу стовпового розспіву в Київській Русі, дослідити структуру невменної нотації та її еволюцію до початку XVII ст.

Вклад основного матеріалу. Система осмогласія виникла у IV ст., коли в кожний з днів Світлої седмиці, починаючи з Великодня (воскресіння) виконували пісні на певний глас, із першого по восьмий. Потім восьмиденний цикл наспівів був поширений на вісім седмиць (тижнів), починаючи від першого воскресіння після Великодня. Значний внесок у розвиток церковної співочої практики зробив знаменитий візантійський богослов і філософ І. Дамаскін. Він є автором великої кількості канонів, стихир і окремих тропарів на честь Ісуса Христа, Богородиці та святих. Ці піснеспіви принесли йому славу неперевершеного церковного поета. Визначити точний обсяг пісенної та поетичної творчості І. Дамаскіна, на жаль, не можливо. Церковне передання приписує преподобному Іоанну створення системи осмогласія та встановлення повного циклу церковних піснеспівів. Це вісім кіл співів, розташованих попарно, причому на співи паралельних гласів були споріднені і деякі їх мелодичні рядки мали однаковий рух (1-5, 2-6, 3-7, 4-8), а всі разом складали Осмогласник, Октоїх [4]. Та напевно можна приписувати йому створення системи осмогласія як його особисту справу, це праця цілого ряду поколінь, в якому, звичайно, є й частка святого І. Дамаскіна. Можна зробити припущення, що преподобний І. Дамаскін брав активну участь у зведенні церковних служб до певної типової схеми [3].

Стовповий невменний нотопис у Київській Русі сягає своїми коріннями у візантійську нотацію, але він не просто її копіює. Київські півчі намагалися пристосувати візантійські наспіви до слов'янського тексту, при цьому вони переставляли акценти та змінювали деякі знаки. З часом з'явилися нові знаки і навіть певні комбінації знаків, яких не було у візантійському нотописі. Так, поступово сформувався київський розспів, який тільки віддалено нагадував свого візантійського попередника.

Структура стовпового розспіву заснована на системі осмогласія (від слов. Осмь – вісім), яка також була запозичена з Візантії. Ця система складається з восьми гласів (ладів), які, в свою чергу, формують «стовп», тобто цикл, що повторюється через кожні вісім тижнів. Кожний глас мав свої тексти і піснеспіви яким, у свою чергу, відповідали певні мелодичні формули – поспівки, фіти, ліца.

У стовповому нотописі невматичні знаки визначають тривалість звучання, динаміку та спосіб виконання. Вони також вказують на те, куди рухається мелодія: вгору, чи вниз, але не дають точної звуковисотності як мелодії, так і окремих звуків. Термінологія, зазначена у церковних співочих книгах, вказує на спосіб виконання того чи іншого піснеспіва. В багатьох випадках ця термінологія на сьогодні нам не зрозуміла. Наприклад, такі терміни як: «ступити», «подернути», «поторгнути», «вигнути», «двигнути», «тряхнути», «потрясти», «покудрити» та багато ін. [8].

Система осмогласія складалася з мелодій – поспівок (кокіз), що слугували матеріалом для розспіву тексту на певний глас. Така музична композиція була характерна не лише візантійському, але й західноєвропейському григоріанському співу. Поспівки являли собою короткі діатонічні мотиви в об'ємі терції або кварта. Вони мали різноманітні назви, такі як: возвод, возгласка, возмер, гроза, грунка, дуда, жалібна, затинка, качалка, паук, оброн, орлик, ометка, перекличка, пригласка, ромжа, стежа, уломец, ясниця та ін. Із трьох-чотирьох поспівок складалася погласиця цілого піснеспіву. В ранній період існування стовпового розспіву мелодії ділились на самогласни і подобни. Останні відрізнялися більш оригінальними мелодичними зворотами і чіткою будовою рядків, тому їх використовували для розспіву ще не співаних текстів.

Ладова система церковного співу в Київській Русі являла собою чітку послідовність тонів і півтонів, що, в свою чергу, формувала звукоряд із дванадцяти ступенів. Цей дванадцяти ступеневий звукоряд у церковному богослужінні називався Обіход. Він ділився на чотири согласія – просте, мрачне, світле і трьох світле, по три звука в кожному, розміщених по великим секундам. В церковних піснеспівах, заснованих на обіходному звукоряді, відсутня певна чітка тональність. Їх ладова система відмінна від сучасної мажоро-мінорної системи. Мелодичний рух у піснеспівах відбувається по певному звукоряду не рідко зі зміною кінцевого тону. Таким чином проявляє себе перемінний лад. У результаті чого цей мелодичний рух у піснеспіві відбувається за принципом модальних ладів.

Кожен глас стовпового розспіву – це водночас і певний ладовий стрій, і складна самостійна мелодична система, у якій чітко підпорядковані піснеспіви за рівнями складності. Так, стихіри буденних служб розспівуються простими псалмодіями на одному звуці (rectotono), воскресні співи – мелодіями складнішого типу, святкові ж піснеспіви – розвиненими мелодіями за участю фіт і ліц (тобто мелізматичних прикрас наспівів).

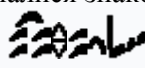
Тривалий час, а саме з середини X і до кінця XI ст. старокиївська співоча традиція скоріш за все передавалася усно по всій території держави. З появою невматичної нотації ця усна співоча традиція в українській церкві продовжувала існувати до XVI ст. Це пояснюється тим, що рукописне написання церковних книг було процесом досить тривалим і, відповідно, коштувало дуже дорого. Поява невменної нотації, яка фіксувала тільки загальну інформацію, та не визначала точну висоту і

тривалість мелодій, як вже зазначалося, давала можливість для виникнення регіональної мелодичної варіантності на території Київської Русі.

Головними осередками церковного співу були єпископські кафедри Києва, Чернігова, Володимира, Луцька, Перемишля, Галича, а також великі монастирі: Києво-Печерський, Видубицький (Київ), Слеський (Чернігів), Онуфрійський (Львів), Борисоглібський (Переяслав) та багато ін.

Співочі рукописи XII ст., що зберегли грецькі тексти окремих піснеспівів у Благовіщенському кондакорі (РНБ. Q.п.I № 32 – напр., тропар Хресту на л. 84-84 об.) характерні підтекстовки візантійських інтонаційних формул типу – «неагиа», «агиа» та Типографському статуті з Кондакарем (ГТГ. К-5349 – напр., ^{АНΕΑΝΤΕ} на л. 120 об.), вставні слоги «не-ве» в мелізматических распевах «Аллілуія» свідчать про те, що богослужіння в руських церквах проходило за грецькою традицією. Оскільки всі вони мають кириличну транскрипцію і, відповідно, призначались для руських півчих навчених візантійському співу [5]. Серед найдавніших наспівів переважають речитативні мелодії невеликого обсягу, у яких одному складу тексту відповідає один звук, а також більш розгорнуті мелодії із незначною розспівністю. Музичне мислення стовпового невменного стилю мало поспівковий характер; у мелодіях переважав поступеневий рух; оспівування стійких тонів і вільна ритміка, підпорядкована віршовим розмірам духовної поезії з характерними нерівномірними, асиметричними, тонічними чи частково силабічними віршами. У стовповому розспіві відсутній класичний розподіл на такти, речення та періоди, що існує сьогодні в музичному мистецтві.

Еволюція стовпового розспіву йшла в напрямі підсилення мелодійної основи і зменшення ролі речитативу, розширення діапазону мелодій, розділених на вісім гласів. Поступово збільшувалась кількість поспівок, а відповідно зростав їх діапазон і досягав малої септими. В XV ст. майстри церковного співу починають використовувати більш складні прийоми побудови піснеспівів: розширення поспівок, варіаційну обробку, секвенції. Піснеспіви прикрашалися фітами і ліцами так званими юбіляціями (лат. *jubilatio* - тріумфування) [7].

Фіти позначалися знаком у вигляді букви «Ф», в музичному плані більш розвинуті мелізматичні фрази, наприклад . Якщо невматичний знак охоплює один, два або три звука, то фіта цілий наспів. Така новація в церковному православному співі отримала назву «таємнозамкненості». В деяких нотних рукописах ліца і фіти називаються «сокровенними», «мудрими строками», а інколи мають назву «вузлів». Остання назва говорить про складність самих фіт і необхідність завчати їх напам'ять.

Відмінність фіт від звичайних невм полягає в їхній «таємнозамкненості», тобто в зображенні складного і тривалого наспіву у скороченому вигляді. Вони мають свої назви такі як: поводна, двошельна, хотева, окосердна, світлотиха, троєчна, високогласна та ін. Наспів ліца або фіти може припадати на різні слова і на різну кількість складів. Фіти слугують прикрашенням наспіву і співак виконуючи їх показує свою вокальну майстерність. В сучасній традиції часто-густо фіти і ліца записуються невмами і не мають таємнозамкненого запису. Це дає можливість співаку виконувати піснеспів з листа. В більшості випадків ліца і фіти прикрашають урочисті та святкові піснеспіви. На відміну від фіт, ліца є менш розвинуті та менш тривалі. Для вивчення церковного нотопису створювались особливі співочі абетки – кокізники і фітники [9]. Їх використовували для написання наспівів та під час навчання церковному співу. Поступове ускладнення таємнозамкненості призвело до появи у фітниках «разводів», тобто більш широко запису зашифрованих фіт звичайними невматичними знаками.

На думку А. Преображенського буква «фіта» в абетках є умовним скороченням грецького слова *φεμα*, тобто «тема» – розповсюджений мелодичний зворот. У перших абетках, які збереглися до нашого часу з XVI ст. кількість фіт була невелика, а лічне більше двох. З часом кількість фіт і ліц зростає. Так, у фітниках XVII ст. число ліц досягає вісімнадцяти, при восьмидесяти восьми фітах. Також у ці абетки вносяться складні звороти невм і загальна кількість знаків становить сотні [9; 132-133]. Збільшення фіт і ліц в абетках створювало певні складності для півчих, у зв'язку з чим відбувається розділення ліц і фіт на окремі розділи. Виникають окремі рукописні фітники, де виклад фіт йде не впідряд, а у вигляді таблиць. У першому лівому стовпчику розміщувалися фіти, а в правому, навпроти – розшифровка певної фіти у вигляді простих невм.

У XVII ст. з'являються збірники поспівок – кокізники. Кількість поспівок к збірниках була доволі різна. Кожна з поспівок мала свою назву. На сторінках кокізника подається графічне зображення поспівок з їх назвами. Праворуч або ліворуч від кожної поспівки вказується слово з найбільш відомого піснеспіва, в якому вона використана. Це давало можливість півчому впізнати поспівки не тільки по їх зображенню, а й по зазначеним словам.

Поспівки в кокізниках були розташовані по гласам. Так, спочатку йшли поспівки першого гласу, потім другого і так далі до восьмого гласу. починаючи від першого. За таким принципом були сформовані і фітники. Наприкінці XVII ст. фітники та кокізники були переведені на п'ятилінійну систему нотації.

У Стовповому (невменному) ното писі є певна градація графічних знаків, спочатку прості невми, поспівки, а потім вищий рівень – ліца і фіти. Це дає церковному православному співу дивовижну гнучкість, глибину та багатоплановість. Мелодичний зміст поспівки, ліца та фіти визначалося їх положенням у системі осмогласія. Зазначення гласу на початку вказувало на мелодичний малюнок піснеспіву. Система осмогласія це не тільки кодифіковане зібрання поспівок, фіт і ліць, але і системи звуковисотного співвідношення гласів, оскільки строка при переході від гласу до гласу робить крок вверх. Така теоретична система дає можливість створювати складні колоподібні та спіралеподібні мелодійні форми [6].

Стовповий невменний розспів сягнув найвищого розвитку у XVI-XVII ст., коли виникли такі його різновиди, як путній, демественний і великий неіменний розспів. Мелодії стовпових піснеспівів склали основу ранніх форм церковного багатоголосся (строчного співу), а в подальші часи використовувалися в партесному (багатоголосному) співі [2].

На сьогодні, як зазначає Т. Владишевська, існує чотири типи Стовпового невменного розспіву, що виникли в різний час. Основою невменного співу є Стовповий розспів. Особливою урочистістю відрізняються піснеспіви великого невменного розспіву, створеного розспівщиками XVI – початку XVII ст. Часто-густо використовувалися суворі речитативні буденні наспіви малого невменного розспіву і споріднений з ним спів «на подобен» старого невменного розспіву, що зберігся майже незмінним із XI ст. В основу першого і другого типу покладено принцип комбінування поспівок, третього і четвертого – порядковий виклад: піснеспіви діляться на мелодичні рядки за певними зразками [1].

Головними рисами Великого невменного розспіву є його протяжність і святковість виконання. Він насичений широкими мелізматичними будовами із внутрішньоскладовимим мелодіями, які включають до 49 і більше звуків. Тривалість цих звуків майже в двічі перевищує тривалість звичайного стовпового співу. В зв'язку з чим під час богослужіння виконується тільки 2 чи 3 піснеспіви. Як правило, це догматики, які є варіаційними стихірами певного гласу на недільній всенощній на «Господі воззвах», святкові «Богородничні», «стиховне», «славник» нарочитому святому, одна із стихір на літії під час сугубої молитви, стихіра після читання Євангелія і 50-го псалма, недільна Євангельська стихіра, завершує цикл стихір на «хвалітех». Великим невменним розспівом співається перший тропар «блаженн», а інші сім тропарів виконуються звичайним стовповим розспівом.

Виконання Великого невменного розспіву вимагає професійної підготовки співаків, оскільки цей розспів, незважаючи на його протяжність та мелодійність, насичений оригінальними мелодичними малюнками, стрибками мелодії на сексту, септиму та октаву. Спів великих мелодійних наспівів на ланцюговому диханні вимагає від виконавців глибокого дихання, а зміна співочих регістрів достатнього професіоналізму [10].

Висновки. На сьогодні Стовповий (невменний) розспів залишається недостатньо дослідженим. Перед сучасними науковцями, медієвістами стоїть низка завдань, для розкриття яких потрібного прикласти чимало зусиль. Детальне розшифрування стародавніх мелодій церковних піснеспівів дасть змогу прослідкувати увесь шлях еволюції Стовпового розспіву; проаналізувати взаємовпливи Західних і Східних церков на становлення та розвиток українського православного церковного співу.

Список використаної літератури

1. *Владишевская Т. Ф.* Сильові особливості знаменного співу [Електронний ресурс] / Т. Ф. Владишевская. – Режим доступу : http://reff.net.ua/50424-Stilevye_osobennosti_znamenno_go_peniya.html
2. *Еволюція знаменного розспіву як основної форми українського богослужбового співу* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_2.html
3. *Житіє та богословська спадщина преподобного Іоанна Дамаскина* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vyklad-pravoslavnoji-viry/>
4. *Іоанн Дамаскин* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. *Лозовая И. Е.* Знаменний распев [Електронний ресурс] / И. Е. Лозовая. – Режим доступу : <http://www.pravenc.ru/text/199937.html>
6. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения : учеб. пособие / В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. – 240 с.
7. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства : муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. / Н. Д. Успенский. – Л. : Музыка, 1971. – 354 с.
8. *Успенский Б. А.* Общее и славянское языкознание / Б. А. Успенский // Избранные труды. Т. 3 / Б. А. Успенский. – М., 1997. – 800 с.
9. *Фиты и лица* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://math.nsc.ru/AP/znamena/F&L.html>.

10. *Кутузов Б.* Русское знаменное пение [Электронный ресурс] / Б. Кутузов. – Режим доступа : <http://vk.ua-peviza.ru/index.php>

References

1. *Vladyshevskaya T. F.* Maxima laude stilo features [Elektronnyy resurs] / T. F. Vladyshevskaya. – Access : http://reff.net.ua/50424-Stilevye_osobennosti_znamennogo_peniya.html
2. *Evolution terminos cantu liturgico destinatorum Ukrainian quod principalis forma* [Elektronnyy resurs]. – Access : http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_2.html
3. *Vita S.* Ioannes Damascenus, et legatum theologica [Elektronnyy resurs]. – Access : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/svyatootsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vyklad-pravoslavnoji-viry/>
4. *Yoann Damascenus* [Elektronnyy resurs]. – Access : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. *Lozovaya E. I.* Znamennyy cantus [Elektronnyy resurs] / E. I. Lozovaya. – Access: <http://www.pravenc.ru/text/199937.html>
6. *Martynova V. I.* De cantu liturgico: ucheb. posobyе / V. I. Martynova. – М. : Rio Federalnykh Archives; N. Ognі, 1994. – 240 s.
7. *Uspenskiy B. A.* Obraztsy Drevnerusskoho pevcheskoho es : muz. materiam hist.-teoret. comment. i il. / B. A. Uspenskiy. – L. :Musica, 1971. – 354 s.
8. *Uspenskiy B. A.* Global Slavica yazukoznanye / B. A. Uspenskiy // Selected works. T. 3 / B. A. Uspenskiy – М., 1997. – 800 p.
9. *Facies et Fytu* [Elektronnyy resurs]. – Access : <http://math.nsc.ru/AP/znamena/F&L.html>
10. *Kutuzov B.* Russian znamennoe denarius [Elektronnyy resurs] / B. Kutuzov. – Access : <http://vk.ua-peviza.ru/index.php>

ЭВОЛЮЦИЯ НЕВМЕННОГО РАСПЕВА И ЕГО НОТАЦИИ В КИЕВСКОЙ РУСИ

Подгорбунский Николай Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена древним видам церковного пения начиная со времен Киевской Руси до XVII в. Исследованы и проанализированы Столповой распев как один из древних распевов украинской Православной церкви. Определено, что этот распев уходит своими корнями в византийскую нотацию, но со временем киевские певчие приспособили византийские напевы к славянскому тексту. Так, постепенно сформировался киевский распев, который только отдаленно напоминал своего византийского предшественника. В работе проанализированы певческие рукописи XII в, которые сохранили греческие тексты отдельных песнопений, а именно Благовещенский кондакарь и Типографский устав с кондакарем. Проведен анализ построения древних церковных песнопений и их нотации.

Ключевые слова: церковное пение, песнопения, ладовая система, древняя нотация, певческие рукописи.

THE EVOLUTION OF THE NEUME CHANT AND ITS NOTATION IN THE KIEV RUS

Pidhorbunskiy Mucola, Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

The article is devoted to the ancient forms of church music from the time of Kiev Rus to the XVII century. It investigates and analyzes the Stolpovoy chant as one of the ancient chants of the Ukrainian Orthodox Church. It determines that this chant is rooted in the Byzantine notation, but with time Kiev chanters adapted the Byzantine chants to the Slavic text. So, the Kiev chant gradually formed, which only vaguely resembled its Byzantine predecessor. This paper analyzes the choral manuscripts of the XII century, which kept the Greek texts of the selected chants (Annunciation kondakar, Typographical charter with kondakar). It gives the analysis of the construction of the ancient church chants and notations.

Key words: church singing, chanting, modal system, ancient notation, choral manuscripts.

UDC 783.2; 781.24

THE EVOLUTION OF THE NEUME CHANT AND ITS NOTATION IN THE KIEV RUS

Pidhorbunskiy Mucola, Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of this study is to analyze the emergence of the pole chant in Kiev Rus, explore the neume chant structure and its evolution to the early XVII century.

Research Methodology. Ten major publications on the subject (survey reports, scientific journals) were reviewed.

Results. It was found that the pole chant is one of the ancient chants of the Ukrainian Orthodox Church. The article determines that this chant is rooted in Byzantine notation but with time Kiev chanters adapted the Byzantine chants to the Slavic text. So, the Kiev chant gradually formed, which only vaguely resembled its Byzantine predecessor. This paper analyzes the choral manuscripts of the XII century, which kept the Greek texts of the selected chants (Annunciation kondakar, Typographical charter with kondakar). It gives the analysis of the construction of the ancient church chants and notations.

Novelty. An attempt to trace the emergence and development of the pole chant of the Ukrainian Orthodox Church is given in this article. It also analyzes the construction of the ancient church chants and their notations.

The practical significance. Ukrainian medievalists can find the information contained in this article useful for the further study of the Ukrainian Orthodox Church ancient chants.

Key words: church singing, chanting, modal system, ancient notation, choral manuscripts.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 75.036.2(477)«17-20»

УКРАЇНСЬКА ХАТНЯ ІКОНА ЯК ДОМІНАНТА ПРИ СТВОРЕННІ ІКОНІЧНОГО ОБРАЗУ СЕЛЯНСЬКОГО ЖИТЛА КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Осадча Олена Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри монументально-декоративного мистецтва, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, м. Київ
sandraosadcha@outlook.com

Розкривається роль української домашньої (народної) ікони у створенні образності селянського житла за допомогою методології ієротопії, запропонованої російським істориком, теоретиком мистецтва і візантологом Олексієм Лідовим. Метою статті є спроба реконструювати образ-парадигму сакрального простору українського селянського житла кінця ХVІІІ – початку ХХ століття.

Ключові слова: українська хатня ікона, ієротопія, образ-парадигма, селянське житло, народна свідомість, дерево життя.

Постановка проблеми. У процесі дослідження автором буде розкрито роль хатньої (народної) ікони (у запропонованій статті розглядатимемо народну і хатню ікону як єдиний духовно-сакральний феномен у культурно-релігійному житті українського народу, хоча визначення «народна ікона» має більш узагальнюючий зміст, а визначення «хатньої» ікони обмежується її функціональним призначенням і порівняно невеликим розміром (висота до 50 см) у створенні образності селянського житла за допомогою методології ієротопії.

Ієротопія, згідно з визначенням російського історика і теоретика мистецтва, візантолога, директора Наукового центру східнохристиянської культури О. Лідова, – це створення конкретних сакральних просторів [1], зокрема храмів, де сакральний ансамбль розглядається як цілісна структура в усій сукупності матеріальних та ідейно-образних компонентів. Досліджуючи певний сакральний простір, у якому, зазвичай, є центральний образ, так званий смисловий стрижень, О. Лідов увів для нього спеціальний термін – «образ-парадигма». Цей образ – ніби символ сакрального простору, який взагалі ніде не зображується, але пов'язаний з цим простором, не породжується ним, а наче згадується. Сакральний ансамбль лише підсилює і конкретизує образ-парадигму [5].

Хатня ікона як особливе духовно-сакральне явище, масове й унікальне за глибиною витоків та фольклорно-християнським характером іконографії є віддзеркаленням народної релігійної свідомості українців, для якої характерним є «прагнення до поєднання сакрального та профанного, земного і надприродного, матеріального і духовного» [6; 69]. Український народний іконопис формувался протягом багатьох століть, починаючи з ХV ст., і в ньому асимілювалися християнські та язичницькі погляди, традиції народних вірувань та обрядів, життєвість реального світу і поезія фольклору, а також ренесансні та барокові віяння, західноєвропейський живопис із елементами портретного натуралізму, а згодом і стилістика народної гравюри, картини та ілюстрації [4; 110].

У створенні синкретичного побуту селянського помешкання хатня ікона постає *домінантним символом*, за допомогою якого вибудовувалася цілісна система сакрально-містичного, ритуально-обрядового і символічно-семантичного світу. Вона як *медіатор* відкриває доступ у потойбічний світ і водночас стає нездоланною перешкодою для темних сил [6; 90].

Як вважає вітчизняний вчений М. Станкевич, прототипом хатньої ікони були зав'язані навхрест пучки зілля, які розвішували на стінах [12; 13-14]. Дохристиянські обереги виготовляли з різних природних матеріалів: соломи, сушеного зілля, шматочків дерева, шкаралупи яєць тощо. Створювали також солом'яних «павуків», дерев'яних, солом'яних або паперових «голубів», солом'яні або дерев'яні йорданські хрестики, писанки, паперові хрестики-витинанки, солом'яні снопи з колосками збіжжя (дідо). Після хрещення Київської Русі хатні обереги язичницької віри селяни поступово

замінили на ікони у вигляді різьблених багаторамених хрестів, а потім на ікони, різьблені на дереві, аж доки наприкінці XVIII ст. не з'явилися мальовані ікони на дошках [12; 13-14]. Проте дохристиянські обереги ще протягом тривалого часу співіснували поруч із хатніми іконами, утворюючи систему сакральних символів і формуючи стійкі народні художні традиції [11; 85]. Адже якщо селяни не мали ікон, вони сакралізували простір хати різним зав'язаним навхрест зіллям.

Специфіку хатньої ікони певною мірою визначала символіко-функціональна система інтер'єру селянської хати, в якій будь-який предмет побуту мав сакральні-захисний характер і поєднувався з художніми особливостями ікони, зокрема з семантикою, колористикою, розміром тощо [4; 110]. Селянська хата для українців – символізоване відображення природного простору і зменшена модель селянського культурно-просторового світу [3; 503]. Селянський простір був фундаментом природно-космологічного світу, мав функції соборного об'єднання українців [3; 54] і, що найважливіше, слугував визначальним чинником усього культурного простору українців [3; 506]. Проте XX ст., позначене періодами насильницької колективізації, воєн, голодоморів і репресій, призвело українське селянство до екзистенційного розладу з простором, який, утративши космологічну основу, втратив і притаманні йому морально-кореляційні якості [3; 54]. Під тиском антирелігійної пропаганди комуністичного режиму і внаслідок руйнування культурно-релігійного простору села хатній іконопис як явище поступово згасав.

Лише починаючи з 90-х рр. XX ст. в Україні поступово відроджується сакральне мистецтво. Тому є надзвичайно актуальною проблема вивчення *ієромонії* хатнього іконопису, який базується на фундаменті культурно-духовного світогляду українського народу. Запроваджений Олексієм Лідовим новий науковий напрям міждисциплінарних досліджень – *ієромонія* – дає можливість розглядати українську хатню ікону як невід'ємну складову цілісної художньо-образної системи простору селянської хати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Уперше робиться спроба за принципом *ієромонічного* методу дослідження з'ясувати особливу роль хатньої ікони у створенні іконічного образу українського селянського житла. Хоча ще 1998 р. у статті «Формування специфіки українського житла у середньовіччі: етнокультурні аспекти» М. Сергєєвої запропоновано оздоблення оселі називати особливим типом творчої діяльності [9; 89]. Це дає підстави стверджувати, що тема дослідження щодо створення сакрального простору селянської хати визрівала давно.

У праці «Українське мистецтво. Орнаменталізація української хати» український історик, археолог, етнограф і мистецтвознавець В. Щербаківський комплексно досліджує начиння селянського житла, акцентуючи на тому, що покуття становило орнаментальний центр світлиці, а хатні ікони на ньому були орнаментальними елементами декору [14]. У монографії «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору» [3] збирач і дослідник витворів народної культури О. Найден вивчає народну ікону в контексті селянського культурного простору, доводить, що народна ікона є семантичним компонентом мікрокосмосу селянської хати, розкриває її імітаційну та релігійно-фольклорну поетику, стильові та образні особливості тощо. Про символічну роль орнаментального обрамлення народних ікон та його естетичне значення в організації провінційного помешкання йдеться також у дисертаційній праці «Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII-XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти» О. Пономаревської [6]. Вітчизняний мистецтвознавець М. Юр у праці «Українські мальовані весільні скрині» виявляє спорідненість розписів українських весільних скринь з іншими видами народного мистецтва, зокрема і з народним іконописом [15].

Мета статті – реконструювати образ-парадигму сакрального простору селянської хати кінця XVIII – початку XX ст., що формувався за допомогою домашнього іконостасу.

Виклад матеріалу дослідження. Селянська хата завжди була уособленням моделі Всесвіту і храму. Як людина є трипостасним образом Бога і має тіло, душу і Дух, як світобудова формується з трьох частин – горішньої, земної і потойбічної, як храм розподіляється на три зони – бабинець, нава (храм вірних) і святая святих (вівтар), так і селянська триподільна хата має сіни, світлицю і комору.

Селянська хата для українського народу була символічною колицкою, безсмертним джерелом становлення української нації, бо плекала дух, віру і традиції. Вона ніби віддзеркалювала іконічний просторовий образ села з церквою у його серцевині, придорожніми хрестами і капличками обабіч нього тощо. Під час церковних свят, хресних ходів село сприймалося як просторова ікона (просторова ікона – це реальний або умоглядний сакральний простір, основою якого є певна система конвенціональних зв'язків і взаємозалежностей. Тобто сакральний простір скріплюється певною знаковою системою, кордоном, що маркірує його і що визначає його реальні і умоглядні рамки. Поза цією системою конвенцій просторова ікона втрачає (для сприймаючої свідомості) свою силу і позбавляється ролі будь-якого просторового кордону сакрального і мирського або сакрального і

понадсакрального (за О. Тарасовим)) [13]. Селянське житло – це також просторова ікона, у ньому «священний локус помешкання – покуть з іконами був центром будинку в усіх сенсах: сакральному, ритуальному, декоративному» [6; 94]. Всі інші предмети побуту на різних рівнях – ідейному, образно-художньому, семантичному, іконографічному, колористичному тощо було підпорядковано хатнім іконам на покуті.

Покуть певним чином відіграв роль іконостасу з деїсусним розміщенням ікон, а стіл, що розташовувався під покуттям, символізував вівтар, «престол Божий». Принагідно можемо згадати, що під час досліджень слов'янського житла VIII-X ст. було виявлено залишки вкопаних у долівку ніжок столів, і їхнє розміщення не було пов'язане з покуттям. Цілком можливо, що переміщення стола до покуття відбувалося саме під впливом християнства [9; 90].

За слухним зауваженням українського мистецтвознавця О. Пономаревської, характерною рисою українського народного мистецтва, стрижнем національного образотворчого мистецтва і особливою категорією етностетики є іконоцентризм – наукова парадигма, в якій ікона є точкою відліку, наріжним каменем у вивченні духовної і живописної культури України і водночас виявляє інтенцію до вираження глибинних сакральних сенсів метарелігійності українців [6; 32].

Внутрішнє оздоблення хати – це простір іконосфери, яка транслює міфологеми українців, що формуються у колективному підсвідомому культури, а також архетипи, пов'язані з особливостями традиційно-побутового життя селян. Організація побутового простору, «обмежена чіткими береговими кордонами» [6; 89], передбачала не лише створення цілісного художнього ансамблю, але й домашньої церкви, що за образом уподібнювалася до «корабля» спасіння, а за будовою спрямовувалася до престолу Божого – до покуття. Народні ікони на різьблених орнаментах і візерунках божників, що за конструкцією нагадували церковні «тябла», обгорталися яскраво вишитими покутніми рушниками-убрусами, які уособлювали криптограмні полотна космологічних знань про будову Всесвіту [8] і могли ототожнюватися з іконною завісою – прозорою священною перегородою, що сприймалася як зрине втілення іконічного принципу [1; 219]. Хатні ікони, настінний розпис, народні картини «мамаїв», мальовані весільні скрині, рядна, килими, дерев'яний і керамічний посуд тощо відображали єдиний *ієротопічний* задум, в якому, залежно від регіонально-стилістичних особливостей, акумулювалася соборна свідомість українського села. Семантичні елементи, зображені на ужитково-декоративних виробах і творах народного мистецтва, згруповувалися таким чином, що містили певне повідомлення, яке виявляло просторовий образ.

Просторовий образ селянської хати формувалася на основі певних закономірностей, які вибудовувалися за «традиціями народної образотворчості – орнаментом, розписом, специфікою моделювання форм» [6; 50]. Архаїчні мотиви декору, зокрема кола, розетки тощо, позначені космічною символікою, як правило, зображуються на дверях та одвірках, над вікнами, на сволоках, тобто там, де їхні охоронні функції були найбільш потрібними [9; 87]. Система декору народного житла зосереджувалася у світлиці і була підпорядкована певній ієрархічній регламентації згідно з давніми релігійними віруваннями, забобонами та приписами суспільства.

Як зазначалося вище, покуття становило орнаментальний центр світлиці й образи підбиралися так, щоб витримувалася загальний тон і ритм орнаменталістики помешкання [6; 152]. Згадаймо, що і церковні реліквії та ікони, які шанувалися особливо, залишалися стрижнем у формуванні певного просторового середовища, нерозривно поєднуючись із загальним архітектурним сакральним комплексом.

Орнаментування – провідний принцип народного розпису, який стає головним і у побудові народної ікони. Композиція, форма, навіть лики святих будуються за принципом орнаменту [13; 139]. Але це не спрощує образність ікони, а, навпаки, піднімає її до рівня «фольклорного реалізму», в якому органічно поєднуються межі земного реального життя і народних традицій. Це і є головна розбіжність між іконою народною і ортодоксальною, для якої умовність, виключеність із реальної дійсності – основна умова існування [7; 139].

Деякі дослідники припускають, що про будь-які орнаментальні зображення можна говорити як про писемність, за допомогою якої укладали згоду з трансцендентними силами і прославляли їх [9; 58]. І хоча з часом зміст інформації, яку приховували ці зображення, втрачено, однак вони транслюють необхідну інформацію, що містить комплекс графем (приблизно сто смислових одиниць) [8; 58]. Графема – смислові елементи орнаменту [9; 58] – пластична ідеограма – доводять здатність людини мислити абстрактними категоріями. Зміст графем зрозумілий людській спільноті у певний історичний період [6; 165]. Поступово з архаїчним змістом графем відбулася вторинна християнська міфологізація [6; 165], що позначилося на трактуванні хатнього іконного зображення. У результаті образи святих на іконах набули ознак графем [6; 165]. Хатня ікона, виконана за стилістикою образотворчого фольклору, була визначальною окрасою сакрального простору хати.

Отже, у хатній іконі відображалися конкретні символи-міфологеми, які передавалися від покоління до покоління, збагачуючись новими елементами, і кодувалися в орнаменті, побудові композиції, у зображенні певних елементів повсякденного оточення та місцевих краєвидів, характерних для різних регіонів України. Наприклад, народні іконописці зображали святих в українських вишиванках, Богородицю малювали у намисті, Святу Варвару – у короні з атласними стрічками та квітами, Святого Юрія Зміборця – пов'язаного зверху античних лат козацьким поясом [7; 120-121]. Такі деталі в іконографії народних ікон мали подвійну семантичну особливість: вони наближали іконний образ до образу пересічного українця, спричиняючи цим збереження фольклорної традиції [7; 124].

Орнаментальне декорування не лише ікон, але й різних предметів інтер'єру підсилювали сакральність простору. На думку О. Пономаревської, саме у народному мистецтві через систему ідеограм міфологічного і християнського змісту утворилася нова синтезована семантика, яка могла відігравати роль еквівалента ритуально-календарного ритму [6; 156].

Розповсюдженою оздобою будь-яких творів українського народно-декоративного мистецтва, зокрема і хатнього іконопису, є прототип найбільш поширених рослинних мотивів – ренесансно-бароковий «вазон» (деколи він фланкується птахами або солярними символами [9; 89]). «Вазон» зазвичай осмислювався як Дерево Життя, яке в народних переказах поставало як міфопоетична проєкція Всесвіту [2; 556] і було засобом комунікації людини із сакральним світом. У народній уяві Дерево Життя забезпечувало зв'язок землі і неба та мало магічну силу, що приносила щастя і відвертала зловорожу силу. Відомо, що традиція зображення Дерева Життя зародилася ще в передісторичному періоді в Месопотамії у представників передньоазійської раси і відтоді поширилася на захід [14; 23-24]. Найдавніше зображення Дерева Життя (II тис. до Р.Х.) на теренах України міститься на сокирі з оленього рогу, знайденого неподалік с. Дударків (Київська обл.) [11; 75-76].

Давня філософська традиція вбачала в цьому символі втілення найвищої мудрості, розглядала його як судини великого космічного тіла, якими течуть життєдайні сили космосу [8]. Фольклорний мотив Дерева Життя віддзеркалює уявлення про тричастинне «світове дерево» не лише як схематичну модель світу, але й модель селянського житла. В усному фольклорі Дерево Життя часто оспівується у космологічних колядках. Малюючи світове дерево на стінах хати, селяни намагалися надати йому найфантастичнішого вигляду, адже через це воно ставало найбільш магічно дієвим [14; 25]. Вони вірили, що рукотворна краса дає змогу продовжувати справу творення всесвіту [9; 57].

Прагнення прикрашати різні предмети побуту, одягу чи сакральні речі саме квітами сприймається як відгомін язичницьких вірувань. Водночас це може бути свідченням туги за едемським світом і спробою відновити його у власному побуті. Наприклад, в Об'явленні Іоанна Богослова дерево постає як символ втраченого в Едемі духовного багатства вічного життя з Богом [10, Од. 2:7, 22:2]. Вірогідно, за уявленнями селян, рай – це квітучий сад [4; 162].

Висновки. Для наших пращурів організація внутрішнього оздоблення житла полягала у створенні одухотвореного ритму живого руху всіх предметів побутового вжитку і творів народного мистецтва, об'єднаних подібними ознаками, зокрема тотожними за контрастними, семантичними, іконографічними, колористичними тощо співвідношеннями, що давали змогу трансформувати звичайне селянське житло в єдиний цілісний просторовий едемський образ.

Безпосередній структурний зв'язок різних предметів ужитку простежувався через явну і приховану архаїчну і християнську символіку, орнаментальними елементами якої вони декорувалися. Найпоширенішою орнаментальною оздобою українського хатнього простору був мотив «вазона», прототипом якого був архетиповий, універсальний міфологічний образ Дерева Життя. *Ієротопічний* задум організації селянського житла формувався на основі народних уявлень про віднайдення втраченого раю засобами образотворчого фольклору, доміантним стрижнем якого була матрична одиниця духовності народу – хатня ікона. Парадоксальним чином хатня ікона – паладіум не лише сакрально-секулярного простору селянського житла, не лише традиційно-побутової культури певних регіонів України, але й буття українського етносу.

Українська селянська хата в такому контексті сприймається як просторова ікона едемського саду.

Перспективи подальших досліджень. Запропонована наукова праця відкриває перспективи для подальшого поглибленого дослідження української хатньої ікони у контексті нової наукової методології – *ієротопії*. Результати цих досліджень можуть бути використані у практичних цілях при створенні експозицій, присвячених українському народному побуту.

Список використаної літератури

1. *Лидов А.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. Лидов. – М. : Феория : Дизайн. Информациа. Картография : Троица, 2009. – 352 с. : ил.

2. **Малина В.** Кам'яні хрести в Україні XVIII-XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція / В. Малина. – Миколаїв : Артіль «Художній крам», 2009. – 864 с. : іл.
3. **Найден О.** Народна ікона Середньої Наддніпряниці в контексті селянського культурного простору / О. Найден. – К. : ЗАТ «Книга», 2009. – 507 с.
4. **Осадча О.** Українська хатня ікона-образ кінця XVIII-XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості) : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 / О. А. Осадча. – Івано-Франківськ, 2010. – 198 с.
5. **Охоцимский А.** Иконология готического храма (опыт иеротопического подхода) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology_gothic_church
6. **Пономаревська О.** Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII-XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / О. І. Пономаревська. – Київ, 2015. – 224 с.
7. **Попова Л.** Народная иконопись Украины XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 07.00. 12 – История искусства / Л. Попова. – Л., 1985. – 194 с.
8. **Птуха Ю.** Образ світового дерева в українській народній творчості [Електронний ресурс] / Ю. Птуха. – Режим доступу : <http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/4.-Ptukha-Yuliya.pdf>
9. **Регрес і регенерація в народному мистецтві : кол. дослідж. за матеріалами Третіх Гончарівських читань** / редкол.: [М. Селівачов], О. Бріцина, П. Гончар, Л. Лихач ; Музей Івана Гончара, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – К. : Музей Івана Гончара; Родовід, 1998. – 328 с.
10. **Святе Письмо Старого і Нового Завіту** / пер. з гр.: П. О. Куліш, І. Левіцький, І. Пулюй (мовою русько-українською). – К. : Простір, 2007.
11. **Словник українського сакрального мистецтва** / редкол.: [М. Станкевич], С. Боньковська, Р. Василик, Л. Герус ; Ін-т народознавства НАН України ; за наук. ред. М. Станкевич. – Львів : Друк ПТФФ Афіша, 2006. – 288 с.
12. **Станкевич М.** Українські витинанки / М. Станкевич. – К. : Наук. думка, 1986. – 124 с.
13. **Тарасов О.** Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное / О. Тарасов // Материалы междунар. симпозиума / редсостав. А. Лидов. – М. : Индрик, 2009. – 184 с.
14. **Щербаківський В.** Українське мистецтво. Орнаментация української хати / В. Щербаківський. – Рим : Богословії, 1980. – 103 с.
15. **Юр М.** Українські мальовані весільні скрині: типологія, іконографія, художні особливості / М. Юр. – К. : Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; Ін-т проблем сучасн. мис-ва Нац. академ. мис-в України, 2010. – 276 с. : іл.

References

1. **Lydov A.** Yerotopyia. Prostranstvennyye ykony y obrazy-paradyhmy v vyzantiyskoi kulture / A. Lydov. – M. : Feoryia : Dyzain. Ynformatsiia. Kartohrafiia : Troytsa, 2009. – 352 s. : yl.
2. **Okhotsymskyi A.** Ykonolohyia hotycheskoho khrama (oryt yerotopycheskoho podkhoda) [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology_gothic_church
3. **Ponomarevska O.** Narodnyi ikonopys Kyivskoho ta Chernihovo-Siverskoho Polissia kintsia XVIII-XIX s.: relihiino-istorychnyi, sotsiokulturnyi i folklorny aspektu : dys. kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 / O. I. Ponomarevska. – K., 2015. – 224 s.
4. **Osadcha O.** Ukrainska khatnia ikona-obraz kintsia XVIII-XX stolit yak etnokulturnyi fenomen (istoriia, typolohiia, khudozhni osoblyvosti) : dys. kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 / O. A. Osadcha. – Ivano-Frankivsk, 2010. – 198 s.
5. **Stankevych M.** Ukrainski vytynanky / M. Stankevych. – K. : Nauk. dumka, 1986. – 124 s.
6. **Slovyuk ukrainskoho sakralnogo mystetstva** / redkol.: [M. Stankevych], S. Bonkovska, R. Vasylyk, L. Herus ; In-t narodoznavstva Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy ; za nauk. red. M. Stankevych. – Lviv : Druk PTVF Afisha, 2006. – 288 s.
7. **Naiden O.** Narodna ikona Serednoi Naddnyprianshchyny v konteksti selianskoho kulturnoho prostoru / Oleksandr Naiden. – K. : ZAT «Knyha», 2009. – 507 s.
8. **Rehres i reheneratsiia v narodnomu mystetstvi. Kolektyvne doslidzhennia za materialamy Tretikh Honcharivskykh chytan** / redkol.: [M. Selivachov], O. Britsyna, P. Honchar, L. Lykhach ; Muzei Ivana Honchara, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. Rylskoho NAN Ukrainy. – K. : Muzei Ivana Honchara ; Rodovid, 1998. – 328 s.
9. **Shcherbakivskiy V.** Ukrainske mystetstvo. Ornamentatsiia ukrainskoi khaty // V. Shcherbakivskiy. – Rym : Bohoslovii, 1980. – 103 s.
10. **Iur M.** Ukrainski malovani vesilni skryni: typolohiia, ikonohrafiia, khudozhni osoblyvosti / M. Yur. – K. : In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy ; In-t problem suchasn. mys-va Nats. akadem. mys-va Ukrainy, 2010. – 276 s. : il.
11. **Tarasov O.** Prostranstvennyye ykony. Tekstualnoe y performatyvnoe / O. Tarasov // Materialy mezhdunarodnogo sympozyuma / red.sost A. Lydov. – M. : Yndryk, 2009. – 184 s.
12. **Ptukha Yu.** Obraz svitovoho dereva v ukrainskii narodnii tvorchoosti [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/4.-Ptukha-Yuliya.pdf>

13. **Popova L.** Narodnaia ykonopys Ukrainy XIX veka : dys. ... kand. yskusstvovedcheskykh nauk : 07.00. 12 – Ystoryia yskusstva / L. Popova. – L., 1985. – 194 s.
14. **Malyna V.** Kamiani khresty v Ukraini XVIII-XX st.: Ontolohiia. Typolohiia. Symvolika. Funktsiia. – Mykolaiv : Artil «Khudozhnii kram», 2009. – 864 s. : il.
15. **Sviate Pysmo Staroho i Novoho Zavitu** / per. z hr.: P. O. Kulish, I. Levitskyi, I. Puliui (movoiu rusko-ukrainskoiu). – K. : Prostir, 2007.

УКРАИНСКАЯ ДОМАШНЯЯ ИКОНА КАК ДОМИНАНТА ПРИ СОЗДАНИИ ИКОНИЧЕСКОГО ОБРАЗА КРЕСТЬЯНСКОГО ЖИЛЬЯ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Осадчая Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры монументально-декоративного искусства, Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука, г. Киев

Раскрывается роль украинской домашней (народной) иконы в создании образности крестьянского жилья с помощью методологии иеротопии, предложенной российским историком, теоретиком искусства и византологом Алексеем Лидовым. Целью статьи является попытка реконструировать образ-парадигму сакрального пространства украинского сельского дома конца XVIII – начала XX века.

Ключевые слова: украинская домашняя икона, иеротопия, образ-парадигма, крестьянское жилище, народное сознание, дерево жизни.

UKRAINIAN HOME ICON AS A DOMINANT IN THE CREATION OF THE ICONIC IMAGE OF THE PEASANT DWELLING IN THE LATE XVIII – EARLY XX CENTURIES

Osadchaya Elena, Ph.D., Assistant Professor of Monumental and Decorative Art, Kiev State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after M. Boychuk, Kiev

The article reveals the role of the Ukrainian home (folk) icon in the creating of the imagery peasant housing via hierotopy methodology proposed by the Russian historian, theorist of art and Byzantinologist Alexey Lidov. The aim of the article is to reconstruct the image of the paradigm of the Ukrainian rural home sacred space in the late XVIII – early XX centuries.

Key words: Ukrainian home icon, hierotopy, image-paradigm, peasant houses, the popular mind, the tree of life.

UDC 75.036.2(477)«17-20»

UKRAINIAN HOME ICON AS A DOMINANT IN THE CREATION OF THE ICONIC IMAGE OF THE PEASANT DWELLING IN THE LATE XVIII – EARLY XX CENTURIES

Osadchaya Elena, Ph.D., Assistant Professor of Monumental and Decorative Art, Kiev State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after M. Boychuk, Kiev

The aim of the article is to reconstruct the paradigm image of the sacred space of a Ukrainian peasant house from the late 18th century till the early 20th century.

Research methodology. This article deals with the role of the Ukrainian home icons in creating the image of a peasant house, using hierotopic techniques. Hierotopy was developed by the Russian historian, theoretical art expert and Byzantinologist Alexei Lidov.

Results. On the basis of the studied material, the author concludes that when decorating the interior of their house, Ukrainian peasants were mainly guided by the desire to create a spiritual rhythm of the live movement of all household items and works of folk art that had similar features, such as features identical to contrasting, semantic, iconographic and colorist relationships, which would make it possible to transform a regular peasant house into a single, holistic, spatial, edenic image.

Novelty. The author underlines that the hierotopic principle for organizing a peasant house was based on the people's ideas of the search for a lost paradise, using graphic folklore whose dominant element was the matrix unit of people's spirituality – a home icon.

The practical significance. The results of these studies can be used in further studies of the Ukrainian home icon.

Key words: Ukrainian home icon, hierotopy, paradigm image, peasant house, people's consciousness, tree of life.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 792(477.62-2)«1970/1980»(045)

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАРІУПОЛЯ
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (1970-1980-ті рр.)**

Демідко Ольга Олександрівна, аспірантка,
Маріупольський державний університет, м. Маріуполь
olga.demidko.91@mail.ru

Досліджено основні тенденції та зміни, що відбулися в розвитку театральної культури Маріуполя за період 1970-1980-х рр. Проаналізовано специфіку репертуару, особливості гастрольної діяльності, висвітлено творчі досягнення театрального колективу у II пол. ХХ ст. Встановлено, що завдяки творчій діяльності головного режисера О. Утеганова в Маріуполі був створений професійний колектив високої театральної культури, підвищився інтерес глядача до театру. Визначено, що професійний театр міста протягом 1970-х років знаходить негласний статус одного з кращих драмтеатрів України, чому сприяли гастрольні маршрути колективу.

Ключові слова: театральна культура, Маріуполь, репертуар, гастрольна діяльність, театральний колектив.

Постановка проблеми. Серед різних секторів культури театральне мистецтво є феноменом, своєрідним барометром, який чутливо реагує на зміни в духовно-психологічному кліматі епохи, і тому виступає як унікальна сфера, що виражає свій особливий колорит. Сьогодні, коли питання вивчення історії культури в нашому суспільстві відносяться до найбільш актуальних, дослідження творчої історії театру окремого регіону сприяє відтворенню цілісної картини становлення і розвитку художнього мистецтва всієї країни. Своєрідну історичну долю має театральне мистецтво Маріуполя, яке потребує осмислення з позицій розуміння його як культурної цілісності, висвітлення як самобутнього мистецького феномену. Особливе місце посідають 1970-1980-ті роки, що стали періодом творчого піднесення в житті маріупольського театру.

Останні дослідження та публікації. Відомості стосовно репертуарної політики та гастрольної діяльності театрального колективу Маріуполя у 1970-1980-ті рр. вдалося отримати завдяки спогадам і опублікованим статтям народної артистки України, лауреату премії ім. М. Заньковецької С. Отченашенко. Водночас висвітлення роботи театру у вказаний період здійснювалося здебільшого засобами масової інформації. Рецензії, критичні статті відомих театрознавців, журналістів – С. Веселки, С. Гольдберга, Р. Іванченко, Т. Коростельової, В. Монюкова, Н. Токарчука – містять важливу інформацію, що розкриває здобутки і досягнення театрального колективу у досліджуваній період. Роботу самодіяльного театру на теренах міста дослідив у своєму нарисі відомий маріупольський краєзнавець А. Проценко. Загальні особливості розвитку театрального мистецтва України в другій пол. ХХ ст., зміни, що відбулися у сценографії і режисурі протягом 1970-1980-х рр. розглянуто у дослідженні заслуженого діяча мистецтв України – В. Фіалка.

Мета статті – дослідити тенденції розвитку театральної культури Маріуполя протягом 1970-1980-х рр. Відсутність комплексного культурологічного дослідження з обраної теми дає змогу констатувати актуальність та необхідність ґрунтовних мистецтвознавчих розвідок, присвячених маріупольському театру.

Вклад матеріалу дослідження. Розвиток театральної культури Приазов'я протягом 1970-1980-х рр. відбувався під впливом соціально-економічних, політичних реалій, що склалися в «період застою». Театр відчув регламентований режим репертуарної політики та панування певних ідейно-творчих стандартів [17; 607]. Поряд із цим у той період відбувався складний процес народження нового режисерського покоління, готового на сміливі експерименти та необхідні перетворення. Так, завдяки творчій діяльності головного режисера, народного артиста УРСР О. Утеганова 1970-ті роки стали «золотим» десятиліттям у житті Маріупольського театру та однією з найбільш яскравих епох в історії театрального мистецтва Приазов'я.

У грудні 1968 р. О. Утеганов призначається головним режисером Маріупольського театру (Донецького обласного російського драматичного театру (м. Жданів), в якому на той час склалася досить напружена ситуація. Після смерті заслуженого артиста УРСР С. Шейка трупа майже півтора року існувала методом «самоврядування», вистави «розвалювалися», актори гарячково вели переписку з іншими театрами. Це була яскрава ілюстрація до відомого в театрі правила: створювати хороший театр доводиться десятиліттями, а зруйнувати можна і за один рік.

Перед О. Утегановим постало завдання відтворити театр заново. За короткий термін переорієнтувати збірний творчий склад у стабільну творчу одиницю з високими вимогами професійної культури було складно. Однак поступово, наполегливо і послідовно О. Утеганов привів трупу в працездатний стан. Вже перші його вистави дали можливість акторам відчутти перспективу роботи з цікавим режисером і через кілька років театр став одним із провідних колективів у республіці [10; 2].

О. Утеганов навчався режисурі у видатного майстра українського театру М. Крушельницького, що тяжів до піднесено-романтичного стилю поетичного театру. Після інституту молодий режисер працював у театрах Ізмаїла, Петрозаводська, Якутська, Алма-Ати. Кілька років – у Петрозаводську – разом із відомим у Росії режисером М. Сулімовим, майстром театру психологічного. Саме М. Сулімова О. Утеганов вважав своїм другим вчителем.

Для своєї першої постановки в Маріуполі він обрав п'єсу О. Окулевича «Джордано Бруно». Незважаючи на слабку драматургію, схематичні, позбавлені психологічної глибини, характери персонажів, режисерові вдалося змусити акторів по-новому поглянути на свої творчі можливості та згуртувати колектив [11; 170].

Поява в репертуарі «Піднятої цілини» М. Шолохова (1969 р.) у постановці О. Утеганова дала підставу для серйозної розмови про нового головного режисера. Об'ємні, повноцінні характери шолоховських героїв дозволили О. Утеганову проявити одне з головних своїх обдарувань – вміння працювати з акторами. Вистава вражала найцікавішими акторськими роботами, великою кількістю яскравих індивідуальностей, вміло з'єднаних в єдиний ансамбль [11; 170]. Крім Маріуполя, вистава була представлена на сценах Донецька, Херсона, Києва, Севастополя, Баку, Чернівців, Харкова, Калуги. «Піднятою цілиною» Маріупольський театр відкрив свої гастролі в Москві у 1974 р. Відзначена дипломом III ступеня на республіканському огляді-конкурсі, вистава «Піднята цілина» увійшла до золотого фонду театру [2; 2].

Протягом 1970-х років Маріупольський театр розгорнув широку гастрольну діяльність. Гастролі в Москві і Києві, Ленінграді і Баку, в інших містах країни стали, з одного боку, перевіркою сил, а з другого – надали колективу творчої впевненості для пошуків, для розширення обріїв [6; 110].

Донецький обласний російський драматичний театр (м. Маріуполь) став відкриттям для киян. Глядачі відчували і відзначили міцну режисуру, злагоджений акторський колектив, який твердо стоїть на реалістичних позиціях, високу театральну культуру митців, гарний смак. У пресі відзначалася гра чудового комедійного актора з широким діапазоном, народного артиста УРСР Б. Сабурова: «його Щукар і кумедний, і ліричний, і душевний». Сподобалася гра А. Сорочки та С. Отченашенко. А. Сорочко на київській сцені зміг переконливо зіграти Нагульного, Бориса Годунова («Цар Федір Іоаннович»), негра Брета («Глибоке коріння»), несподівано перевтілювався в гумористичну постать невдахи Новосельцева в «Товаришах по службі». «Чарівній С. Отченашенко щастить на ролі позитивних красунь, – зазначає рецензент, – але варто подивитись її в ролях Віктоші («Казки старого Арбату»), Ізабелі Дрозд («Амністія»), і можна побачити, що це артистка широкого діапазону з добрим відчуттям жанру п'єси, розумінням характерних ознак образу, артистка психологічної глибини і тонких нюансів» [16; 4].

Харків і Ростов-на-Дону, Полтава та Чернівці, Псков і Калуга, Тула і Севастополь – літні маршрути маріупольців. Під час московських і ризьких гастролей частими гостями на виставах були драматурги – автори п'єс, включених у гастрольну афішу, – О. Арбузов, Б. Васильєв, Г. Горін [3; 5].

У журналі «Театральная жизнь» після московських гастролей проф. В. Монюков підкреслив, що «...театр ризикує, пробує, не боїться зустрічей зі складними і різноманітними жанрами» [9; 24].

Протягом 1970-х років на всесоюзних і республіканських оглядах були відзначені дипломами, грамотами та преміями вистави театру, серед яких «Піднята цілина» М. Шолохова, «Сільська любов» М. Стеглика, «Амністія» Н. Матуковського, «Кремлівські куранти» М. Погодіна, «Дев'яносто сім» М. Куліша.

На думку головного режисера авторитет театру визначає, перш за все, спрямованість репертуару. Важливо, щоб театр давав глядачеві повноцінну духовну поживу. Основу його репертуару повинна складати серйозна драматургія. Для О. Утеганова не було акторів бездарних, були лише ті, що не до кінця розкрилися. Володіючи великим педагогічним відчуттям і тактом, він умів знайти індивідуальний підхід до кожного. Одним із найцікавіших моментів в його роботі з постановочним колективом був «застільний» період аналізу п'єси, вибудовування дієвої лінії, розтин підтексту і глибинних психологічних мотивувань кожного образу – те, що в театрі іменується «закваскою». Вистави О. Утеганова завдяки цій «заквасці» відмінно закладеному фундаменту протягом 5-6 років не тільки зберігалися в прем'єрному стані, але й росли, ставали кращими і більш злагодженими. Олександр Кадировіч впевнений, що кожному працівнику – режисерові, акторові,

художнику треба ставити дуже складні творчі завдання – часом навіть непосильні. Саме тоді люди будуть працювати з повною віддачею і зроблять більше того, що можуть [4; 4].

Водночас колектив, його естетичні і моральні переконання формуються й під час зустрічей з мариупольськими глядачами. Протягом року їх було майже сто – в цехах і гуртожитках заводів, у Палацах культури, в школах. Це і концерти, і розповіді про театр, і обмін враженнями після прем'єри. Театр проводив конференції глядачів, шукав й інші форми, які б зміцнили його контакт із мариупольцями.

Високу оцінку роботі мариупольського театру дала критик Р. Іванченко, яка зазначила, що «Донецький обласний театр – це колектив однодумців, об'єднаних спільним розумінням художніх та ідейних завдань, почуттям громадського обов'язку. Формувати мислячу, духовно багату, активну особистість, виховувати свідомих перетворювачів життя – таке його кредо» [5; 10]. Інший критик Н. Токарчук зазначив, що головна риса, що визначає вистави Донецького обласного російського драматичного театру – це достовірність [14; 25].

За час роботи в Мариупольському театрі режисером О. Утегановим було поставлено понад 50 вистав, сформована цікава труппа з 50 творчих працівників, 14 із них мали почесні звання: народні артисти України: О. Утеганов, Б. Сабуров, Н. Юргенс, Н. Білецька, заслужені артисти України М. Земцов, В. Митрофанов, М. Алютова, В. Бугайов, С. Отченашенко, заслужені артисти РСФСР Г. Лесніков, А. Сергєєв, заслужений артист Казахської РСР В. Ахрамєєв, заслужений артист МаРСП П. Реп'єв, заслужений художник України М. Ковальчук [11; 170]. Завдяки цьому творчому надбанню, акторський цех театру нарешті став повністю укомплектований.

Значний внесок у творчу діяльність театру 1970-1980-ті рр. зробили режисер-постановник, заслужений артист України В. Бугайов та режисер В. Таршис. О. Утеганов надав наступну характеристику своїм режисерам: «Володимир Бугайов – романтик, дуже емоційна натура. Володимир Таршис тяжіє до інтелектуалізму. Спільне у них – любов до пошуку. Ця їхня риса свідчить про розуміння того, що спокою бути не може, що треба завжди прагнути до досконалості. Усі ми вважаємо, що душа театру – актор» [5; 11].

Зрілістю і майстерністю, оригінальністю і самобутністю художніх рішень відзначена сценографія М. Ковальчука [11; 171]. Однаково успішно працював головний художник театру у виставах трьох режисерів мариупольського колективу, бо хоч творчі манери їх цілком різні, це режисери-однодумці, їх єднали неспокій пошуку, творча спрямованість, ідейна переконаність.

М. Ковальчук використовує в основному єдину на всю виставу установку, в якій велику роль відіграють символічні, виразні деталі, що формують образ відтвореної в постановці дійсності, її психологічну атмосферу. Художник несподівано різний: то детально-побутовий, то скупко-умовний, то узагальнено-поетичний. Він – і живописець, і конструктивіст, і механік. Проте його рішення завжди образне, збігається із задумом режисера і завжди в розробці сценічного простору підпорядковане конкретному розвороту подій в кожній виставі. Михайло Сидорович визнає, що багато осягає інтуїцією, почуттям: «Спершу відчуваєш, а потім вже знаходиш пояснення зробленого». Створюючи образ вистави, художник повинен глибоко осмислити драматургічний матеріал, прочитати масу літератури. М. Ковальчук швидко увійшов в ядро активу діючих театральних митців України. Сценографія Ковальчука відома не лише в Донецькій області, він оформляв вистави у найбільших театрах Києва і Ленінграда [7; 4].

Продовжував розвиток і театр самодіяльний. У 1971 р. народний драматичний театр «Азовсталі» виїжджав із творчим звітом до Грузії. Вистава «Я, бабуся, Іліко та Іларіон» користувалася великим успіхом у грузинських глядачів. Азовстальці побували в Москві, Таганрозі. З їхньою творчістю познайомилися Білорусія, Вірменія, Литва. Побував народний театр і в Греції, Афінах. І всюди його вистави приймалися тепло, привітно завдяки обдарованим виконання ролей провідними акторами театру [12; 17].

А професійний театр міста протягом 1970-х років знаходить негласний статус одного з кращих драмтеатрів України, чому сприяли гастрольні маршрути колективу. Це був період підкорення елітних столичних вершин: Київ, Москва, Ленінград, Баку, Рига, Таллінн, Вільнюс, Мінськ. І майже – всіх обласних центрів України. Успіх театру був переконливим і вражаючим – повні зали і захоплені відгуки театральної критики [11; 171]. Як зазначав критик С. Веселка «рівень Мариупольського театру високий. Професіоналізм пронизує всі компоненти вистав, в яких завжди наявна серйозна, значна думка» [1; 11].

Відомий московський критик Ю. Рибаків у своїй статті зазначав, що «театр, яким керує головний режисер А. Утеганов, йде шляхом психологічного мистецтва: в характерах героїв, в моральних конфліктах він шукає відображення істотних явищ і процесів соціальної дійсності.

Режисура уважна до духовного світу людини, енергійна в утвердженні добра, гідності людини, ідеалів часу. Кращі роботи жданівського театру свідчать про зрілість, самостійність творчого мислення» [11; 171].

Звертає на себе увагу ще одна особливість мариупольців – прагнення незапозиченого репертуару. Тут не чекали поки щойно написана п'єса буде представлена в інших театрах. То ж у приазовському місті прем'єри відбуваються майже одночасно зі столичними театрами. Саме так було з «Таблеткою під язик» А. Макайонка, «Забути Герострата» Г. Горіна «Воротами безсмертя» К. Крапиви, «Ситуацією» В. Розова. Вперше в країні поставлена сатирична комедія чехословацького драматурга М. Стеглика «Сільська любов», відзначена на «Всесоюзному фестивалі чеської драматургії в драматичних театрах країни. Трьом п'єсам київського драматурга Л. Синельникова («Це трапилось сьогодні», «Хвилі над нами» та «Тривожний світанок») путівку в життя дала саме мариупольська сцена.

Проблеми сьогодення завжди посідали чільне місце в репертуарі мариупольського театру. Вони втілювалися у виставах «Кремлівські куранти» М. Погодіна, «Піднята цілина» М. Шолохова, «Не стріляйте в білих лебедів» і «В списках не значився» Б. Васильєва, «Характери» В. Шукшина, «Очікування» О. Арбузова, «Йдучи, озирніся» Е. Володарського, «97» М. Куліша, відзначених на всесоюзних оглядах різними грамотами і дипломами. Драматургія цих авторів найбільш близька творчій та ідейній спрямованостям театру [8; 4].

Колектив завжди з особливим почуттям відповідальності, зрозумілим хвилюванням ставився до творів військово-патріотичної тематики. І закономірно, що вистави «Барабанщиця» А. Салинського, «Перебіжчик» А. і П. Тур, «Солов'їна ніч» В. Єжова, «А зорі тут тихі...» і «В списках не значився» Б. Васильєва, «Берег» Ю. Бондарєва, «Живи і пам'ятай» В. Распутіна, «Бої мали місцеве значення» В. Кондратьєва стали подією в житті театру. Рішенням комісії Міністерства культури СРСР, Всеросійського театрального товариства і Головного політичного управління Радянської Армії і Військово-Морського Флоту головний режисер театру О. Утеганов нагороджується Золотою медаллю ім. О. Попова за систематичну плідну роботу зі створення вистав на військово-патріотичну тему.

О. Утеганов, характеризуючи репертуарну політику театру зазначав, що головною метою колективу є яскраво відобразити у своїй творчості найважливіші ідеї і проблеми сучасності. У виставах, що визначають обличчя театру, на першому плані – увага до духовного світу сучасника, прагнення показати багатогранність характерів людей, відобразити проблеми дня. Драматургія О. Гельмана, М. Ворфоломєєва, Ю. Бондарєва, В. Шукшина, Б. Васильєва, М. Шатрова, В. Кондратьєва, В. Ліпатова, В. Распутіна посідала центральне місце в репертуарі мариупольського театру. Значне місце в репертуарі належало і творам з класичної спадщини. Мариупольські глядачі добре знали такі постановки, як «Король Лір» В. Шекспіра, «Фальшива монета» М. Горького, «Без вини винуваті» О. Островського, а також «Леді Макбет Мценського повіту» М. Лескова [15; 3].

Подвижницька праця Л. Яруцького, відомого мариупольського краєзнавця, письменника, історика, літературознавця, посприяла встановленню точної дати народження професійного драматичного театру в Маріуполі – 1878 р. Слід зазначити, що до Л. Яруцького історія театру існувала в розрізних уривках, була розірвана в часі і просторі [13; 3]. Завдяки відновленню історії театральної справи міста у 1978 р. був відзначений 100-річний ювілей театру, у зв'язку з чим колектив нагороджений орденом Пошани за значні заслуги у розвитку театрального мистецтва. Як підкреслив головний режисер театру О. Утеганов: «нагородження театру орденом «Знак Пошани» – це свято, завойоване нашою працею».

Протягом 1980-х років на всесоюзних і республіканських фестивалях відзначений дипломами, грамотами й преміями ряд вистав мариупольського театру, і серед них – «Піднята цілина» М. Шолохова, «Кремлівські куранти» М. Погодіна, «В списках не значився» Б. Васильєва, «Дев'яносто сім» М. Куліша, «Сині коні на червоній траві» М. Шатрова, «Дикий Ангел» О. Коломийця, «Король Лір» В. Шекспіра, «Бої мали місцеве значення» В. Кондратьєва.

За художнього керівництва О. Утеганова театр зміг поліпшити зацікавленість глядачів. Роками вироблялось у колективу вміння відчувати пульс часу, готовність винести на суд глядача найбільш злободенні проблеми; роками вдосконалювалась, шліфувалась акторська майстерність. Саме ці якості театру проклали шлях до сердець глядачів. Успішно проходили гастрольні виступи колективу в багатьох містах України, столицях братніх республік – Баку, Таллінні, Вільнюсі, Ризі, Мінську, а також у Москві, Ленінграді й Калінінграді [15; 3].

О. Утеганов зумів створити творчий колектив високої театральної культури, виховав, виростив чимало цікавих акторів, які зуміли гідно втілити його режисерські задуми. Надаючи значення індивідуальній майстерності актора, митець піклувався про міцний акторський ансамбль.

Висновки. Таким чином, протягом 1970-1980-х років, переборюючи організаційні та фінансові труднощі, театр намагався діяти наполегливо й творчо. У той період колектив театру досяг значних творчих здобутків, став досить цікавим, злагодженим акторським ансамблем, був у змозі вирішувати складні творчі плани, ставити на сцені великі полотна як радянської, так і класичної драматургії. Гастрольні подорожі мариупольського театру слугували творчим екзаменом на зрілість колективу, демонстрацією успіхів в оволодінні театральним мистецтвом. Від вистави до вистави все яскравіше виявлялися особливості театру, що навчився правдиво відтворювати образи людей, для яких і в житті, і на сцені побутове середовище та сучасні проблеми стали найбільш актуальними.

Перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблематики. Подальше вивчення театральної справи Маріуполя є актуальним для розуміння регіональної специфіки культурно-мистецьких процесів України.

Список використаної літератури

1. *Веселка С.* Без секретів / С. Веселка // Український театр. – 1978. – № 6 (листоп.-груд.). – С. 11-14.
2. *Гастроли Донецького обласного руського драматического театра города Жданова* // Рад. Донеччина. – 1974. – 20 с.
3. *Гастроли Донецького обласного руського драматического театра города Жданова* : Минск-Калининград-Донецк. – Жданов, 1977. – 10 с.
4. *Гольдберг С.* Всегда поиск / С. Гольдберг // Приазовский рабочий. – 1979. – 20 февр (№ 36).
5. *Іванченко Р.* Авторитет театру / Р. Іванченко // Український театр. – 1974. – лип.-серп. (№ 4) – С. 10-11.
6. *Клевцова Л. Д.* Вогні рампи / Л. Д. Клевцова. – К. : Реклама, 1977. – 176 с.
7. *Коростелева Т.* Верность призванию / Т. Коростелева // Приазовский рабочий. – 1980. – 31 дек (№ 250).
8. *Краев В.* Театр Приазовья / В. Краев // Советская Литва. – 1979. – 1 июля (№ 149).
9. *Монюков В.* Убежденность / В. Монюков // Театральная жизнь. – 1974. – нояб. (№ 22). – С. 24–25.
10. *Отченашенко С.* Александр Кадирович Утеганов: творческий путь / С. Отченашенко // Театральная площадь. – 2000. – дек. (№ 30). – С. 1–2.
11. *Отченашенко С. И.* Мариупольский театр. 70-е годы / С. И. Отченашенко // Мариуполь: история и перспективы : сб. тр. научн.-практ. конф. : в 2 т. – Мариуполь : ПГТУ, 2002. – С. 170–171.
12. *Проценко А. Д.* Народному драматическому театру «Азовстали» 70 лет : очерк творч. пути худ. коллектива / А. Д. Проценко. – Мариуполь, 2001. – 107 с.
13. *Театральная площадь.* – 2002. – № 6. (дек.).
14. *Токарчук Н.* Достоверность (Гастроли) / Н. Токарчук // Огонек. – М., 1974. – август (№ 3).
15. *Утеганов О.* З вірою в людину / О. Утеганов // Черкаська правда. – 1985. – 31 трав.
16. *Федотів О.* Добра слава театру / О. Федотів // Молода гвардія. – 1972. – 29 лип.
17. *Фіалко В.* Український театр 1970-1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки / В. Фіалко // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 607–694.

References

1. *Veselka S.* Bez sekretiv / S. Veselka // UkraYinskiy teatr. – 1978. – listop.-grud. (№ 6). – S. 11–14.
2. *Gastrol'i Donetskogo oblasnogo russkogo dramaticheskogo teatra goroda Zhdanova.* – M. : Radyanska Donechchina, 1974. – 20 s.
3. *Gastrol'i Donetskogo oblasnogo russkogo dramaticheskogo teatra goroda Zhdanova:* Minsk-Kaliningrad-Donetsk. – Zhdanov, 1977. – 10 s.
4. *Goldberg S.* Vsegda poisk / S. Goldberg // Priazovskiy rabochiy. – 1979. – № 36. – 20 fevr.
5. *Ivanchenko R.* Avtoritet teatru / R. Ivanchenko // UkraYinskiy teatr. – 1974. – lip.-serp. (№ 4.). – S. 10–11.
6. *Klevtsova L. D.* Vogni rampi / L. D. Klevtsova. – K. : «Reklama», 1977. – 176 s.
7. *Korosteleva T.* Vernost prizvaniyu / T. Korosteleva // Priazovskiy rabochiy. – 1980. – 31 dek. (№ 250).
8. *Kraev V.* Teatr Priazovya / V. Kraev // Sovetskaya Litva. – 1979. – 1 iyulya (№ 149).
9. *Monyukov V.* Ubezhdennost / V. Monyukov // Teatralnaya zhizn. – 1974. – noyabr. (№ 22). – S. 24–25.
10. *Otchenashenko S.* Aleksandr Kadyirovich Uteganov. Tvorcheskiy put / S. Otchenashenko // Teatralnaya ploschad. – 2000. – dekabr. (№ 30). – S. 1–2.
11. *Otchenashenko S. I.* Mariupolskiy teatr 70-e godiy / S. I. Otchenashenko // Mariupol: istoriya i perspektivy : sb. trudov nauch.-prakt. konf. : v 2 t. – Mariupol : PGTU, 2002. – S. 170-171.
12. *Protsenko A. D.* Narodnomu dramaticheskomu teatru «Azovstali» 70 let : ocherk tvorch. puti hud. kolektiva / A. D. Protsenko. – Mariupol, 2001. – 107 s.
13. *Teatralnaya ploschad.* – 2002. – dek (№ 6).
14. *Tokarchuk N.* Dostovernost (Gastrol'i) / N. Tokarchuk // Ogonek. – M., 1974. – avgust (№ 3).
15. *Uteganov O.* Z v'royu v lyudinu / O. Uteganov // Cherkaska pravda. – 1985. – 31 trav.
16. *Fedotiv O.* Dobra slava teatru / O. Fedotiv // Moloda gvardiya. – 1972. – 29 lup.
17. *FIalko V.* UkraYinskiy teatr 1970-h – 1980-h rokiv: rezhisersko-stsenografichni poshuki / V. FIalko // Narisi z istoriyi teatralnogo mistetstva Ukrayini XX stolittya. – K. : IntertehnologIya, 2006. – S. 607–694.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МАРИУПОЛЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (1970-1980-Е ГГ.)

Демидко Ольга Александровна, аспирантка, Мариупольский
государственный университет, г. Мариуполь

Исследованы основные тенденции и изменения, произошедшие в развитии театральной культуры Мариуполя за период 1970-1980-х гг. Проанализированы специфика репертуара, особенности гастрольной деятельности, освещены творческие достижения театрального коллектива во второй половине XX в. Установлено, что благодаря творческой деятельности главного режиссера А. Утеганова в Мариуполе был создан профессиональный коллектив высокой театральной культуры, повысился интерес зрителя к театру. Определено, что профессиональный театр города в течение 1970-х годов находит негласный статус одного из лучших драмтеатров Украины, чему способствовали гастрольные маршруты коллектива.

Ключевые слова: театральная культура, Мариуполь, репертуар, гастрольная деятельность, театральный коллектив.

THE TENDENCIES OF THE MARIUPOL THEATRICAL CULTURE DEVELOPMENT IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (1970-1980-S)

Demidko Olga, Graduate student,
Mariupol State University, Mariupol

The article studies the main tendencies and changes, that happened in the development of the Mariupol theatre culture during 1970-1980-s. The author analyzes the specifics of the repertoire and the peculiarities of the touring activity, highlights the creative achievements of the theatre group in the second half of the XX century. It is proved that due to the creative activity of the chief director, A. Uteganov, the professional team of high theatre culture was created in Mariupol and the spectators' interest in the theatre increased greatly. It is noted that the professional theatre of the town during 1970-s found its secret status as one of the best drama theatres in Ukraine and thanks to it there were a lot of touring routs of the group.

Key words: theatre culture, Mariupol, repertoire, touring activity, theatre group.

UDC 792(477.62-2)«1970/1980»(045)

THE TENDENCIES OF MARIUPOL THEATRICAL CULTURE DEVELOPMENT IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (1970-1980-S)

Demidko Olga, Graduate student,
Mariupol State University, Mariupol

The aim of this paper is to explore the main tendencies and changes that happened in the development of the Mariupol theatre culture during 1970-1980-s. Until this time, Mariupol theatre art wasn't studied yet as a cultural phenomenon, that is why it needs more detailed exploration.

Research methodology. Basing on the memories, published articles and reviews of various theatre critics, the author has analyzed the specific activities of repertoire, the specific features of touring activities and also highlighted the artistic accomplishments of the theatre team in the second half of the XX century.

Results. The professional local theatre during 1970-s found its secret status as one of the best-known Ukrainian theatres and thanks to it there were a lot of the touring team routs. It was the time of conquering the elite capitals, such as: Kyiv, Moscow, Baku, Riga, Tallinn, Vilnius, and Minsk and almost all of the regional centers of Ukraine. The success of the theatre was so reassuring and amazing that is why the halls were full and there were many adoring comments from the theatre critics.

So, during all the studied period, the team of the theatre succeeded with reasonable revenues, it also became a rather interesting and well-organized ensemble of actors that could decide complicated artistic plans and perform the greatest masterpieces, both Soviet and classical ones on the scene.

Novelty. The research novelty of the article is specified by its involvement to the research references of the new factual material from the history of the Ukrainian theatre.

The practical significance. The results of the research can be applied as the theoretical foundation for preparing materials on history and theoretical knowledge of Ukrainian culture, educational courses in cultural science, drama study with its encyclopedia publishers and methodological manuals.

Key words: theatrical culture, Mariupol, repertoire, tours, theater group.

Надійшла до редакції 30.10.2016 р.

УДК 792.077(477.84)

**ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ОСЕРЕДКІВ СЛОБОЖАНЩИНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Ян Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ
iniko2004@rambler.ru

Розглянуто тенденції, що впливали на становлення музично-театральної культури, трансформацію видів і форм музично-театральної діяльності наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Визначено зміст і напрями діяльності музично-театральних осередків Слобожанщини, проаналізовано проблематику репертуару. З'ясовано, що багатоаспектна діяльність музично-театральних осередків краю сприяла консолідації українського суспільства, збереженню національної культурної ідентичності та доводила творчу спорідненість української музично-театральної культури з європейською культурою.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, діяльність музично-театральних осередків Слобожанщини, репертуар.

Постановка проблеми. У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі актуалізуються питання вивчення та збереження національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Дослідження регіональної музично-театральної культури в контексті національної культурної традиції та проєкції історичної реконструкції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, виявити специфіку взаємозв'язків традицій і новаторства, дослідити діяльність провідних митців того часу.

Огляд досліджень і публікацій. Питанню висвітлення тенденцій та шляхів розвитку українського театрального мистецтва присвячені праці Н. Андріанової [1], О. Красильникової [10], О. Кисіля [8], Б. Романицького [18] та ін. Соціокультурні передумови становлення музично-театральної культури Слобожанщини розкриваються в історико-культурологічних, мистецтвознавчих роботах Й. Миклашевського [14], В. Шейка [26], А. Новікова [15-16], Т. Коломієць [11], О. Ярмиша [27] й ін. Художня спадщина провідних діячів Слобожанщини досліджується у працях В. Виткалова, Г. Каневської [7], Ю. Лошкова [13], Н. Супрун [20]. Проте, попри значимість доробку згаданих вчених, історико-культурний контекст діяльності музично-театральних осередків Слобожанщини в аспекті національної культурної традиції та в проєкції тогочасних мистецьких тенденцій, ще потребує історичного і мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є дослідження діяльності музично-театральних осередків Слобожанщини кінця ХІХ – початку ХХ століття в структурі тогочасних соціокультурних процесів.

Виклад матеріалу. У другій пол. ХІХ ст. становлення та розвиток музично-театральної культури Слобожанщини супроводжувався духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Провідні діячі української інтелігенції Д. Багалій, С. Русова, М. Сумцов, К. Бич-Лубенський, Я. Довбищенко, М. Міхновський, В. Комаренко, П. Кравцов, Н. Куплеваський, О. Літінський, І. Слатін, М. Тихонов, Г. Хоткевич та ін. були учасниками українського культуротворення. В основу своєї діяльності вони ставили піднесення національної самосвідомості, утвердження демократичних ідеалів, відродження історичної пам'яті українського народу, поширення освіти серед широких верств суспільства, поглиблення культурно-мистецьких зв'язків.

Аналіз історичних матеріалів засвідчує, що імперські владні структури ретельно виконуючи свої функції, контролювали діяльність української національно свідомої інтелігенції та зорієнтовували її діяльність виключно у культурницьку сферу. Державні політичні наміри зводилися до ігнорування національної проблематики, придушення національно-визвольного руху та вкорінення у суспільно-політичну думку ідеї про те, що українофільський рух не мав власних коренів, а був результатом польської, згодом австро-німецької інтриги [4; 66].

Культурницька діяльність патріотично налаштованої української інтелігенції отримала неприхований опір з боку імперської влади та шовіністично налаштованих кіл громадськості, які не бажали визнавати окремішності української нації, її право на вільний розвиток та вважали, що незалежне існування й розвиток української культури призведе до національно-духовного пробудження, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності імперії.

Достатньо швидко цей ідеологічний опір перейшов у русифікаторську репресивну державну політику, метою якої було перешкоджання розгортанню українського національного руху, що являв загрозу не лише територіальній цілісності Російській імперії, завдавав ніщивного удару російській ідентичності, а й взагалі підривав підвалини імперської політики.

Аналіз історичних матеріалів свідчить [5-6], що з розгортанням національно-визвольного руху на Слобожанщині пов'язано формування творчих тенденцій музично-театральної культури регіону. Одна з них пов'язувалася з демократизацією музично-театрального життя; інша – полягала у заснуванні за ініціативою провідних українських діячів мережі музично-театральних осередків, активізації культурно-мистецьких зв'язків у музично-театральній сфері. В аналізований період, за ініціативою провідних українських діячів на Слобожанщині, незважаючи на переслідування, державні та цензурні утиски, неприхований опір шовіністично налаштованих кіл громадськості, були засновані культурно-освітні осередки, що спрямували свою діяльність на пропагування української культури серед широких верств населення, стали могутнім засобом консолідації української спільноти.

На початку ХХ ст. популяризації національної культурної спадщини присвятило свою діяльність «Українське ім. Г. Квітки-Основ'яненка літературно-мистецьке-етнографічне товариство». Згідно з програмними документами, метою існування цього національного осередку було: «...дати своїм членам, а при нагоді передбачених статутом, і стороннім особам, які цікавляться українознавством, – змогу студіювати сю справу» [19]. До складу організації увійшли провідні українські діячі – М. Сумцов, К. Бич-Лубенський, М. Міхновський, Г. Хоткевич, І. Бондаренко, С. Васильківський, С. Тимошенко, Я. Довбищенко, Н. Попова, М. Риков та ін. Ідеологічні переконання діячів згаданого товариства дістали своє відображення у культурницькій діяльності, основними напрямками якої було заснування бібліотек, читалень, книгарень, закладання недільних шкіл з українською мовою викладання, організація народних свят, екскурсій відомими місцями; розгортання освітньої діяльності (влаштування курсів, проведення музично-драматичних, сімейних україномовних вечорів) тощо. Діячами цього осередку організовані та проведені цикли публічних лекцій: «Про суспільне становище козаччини в перший період існування», «Українська кооперація у Східній Галичині за останнє десятиліття», «Т. Шевченко», «М. Драгоманов», «Слово, присвячене роковинам Б. Грінченка», «М. Шаповал як поет» та ін. Г. Хоткевичем було організовано цикл лекцій, присвячених музичній культурі Східної Галичини [11; 83]. Діячі Товариства проводили національно-патріотичні, культурно-освітні заходи, присвячені видатним українським митцям: Т. Шевченкові, І. Франкові, М. Лисенку, Б. Грінченку, які сприяли усвідомленню українською спільнотою власної національної ідентичності. При Товаристві діяло декілька відділів, серед яких був і артистичний. Діячі відділу систематично організовували українські музично-драматичні вечори, присвячені українським письменникам з нагоди ювілейних дат або роковин смерті, художні читання українського фольклору, творів українських драматургів. До постановки українських вистав, артистичним відділом залучалися професійні актори, які своєю участю надихали аматорський драматичний колектив Товариства на подальшу плідну працю, спрямовану на популяризацію української культурної спадщини серед широкого громадського загалу. Із значним успіхом колектив відділу здійснив постановку вистав І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін. [23].

За свідченням історичних джерел [21-23], на початку ХХ ст. на Слобожанщину з гастролями приїжджали театральні трупи корифеїв українського професійного театру – М. Кропивницького та М. Садовського. Слід зазначити, що національна специфіка стала міцною основою художньо-естетичної системи українського театру, на базі якої поступово формувалася національний репертуар, художня форма вистав, принципи виконавства, сценографії та режисури, характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав. У ретельній, кропіткій праці формувалася новий, універсальний тип українського актора, справжнього майстра психологічно правдивих сценічних образів. Фундатори українського драматичного театру вважали, що саме репертуар формує його виконавську культуру, виховує професійну майстерність, розкриває артистичний талант.

З цього приводу М. Кропивницький писав у листі до українського актора та режисера Й. Гайдамаки: «Згадай лише, який репертуар створив Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Максимовича, Ліницьку, Грицяя, Вірину, Касиненка?.. «Глитай», «Наймичка», «Невольник», Доки сонце зійде, «Безталанна», «Назар Стодоля», «Сватання», «Наталка Полтавка», «Дай серцю волю...». Ось той репертуар, з якого виросло те колосся на українській ниві, яким Україна довго пишатиметься» [12; 443].

З великим успіхом на харківській сцені ставились вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ніч на Івана Купала», «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Зайдиголова», «Пошилися в дурні», «По

ревізії», «Олеся» М. Кропивницького, «Сава Чалий» І. Карпенко-Карого, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Богдан Хмельницький» М. Старицького та ін. [16; 149]. Постановки корифеїв української сцени сприяли вихованню національної свідомості та патріотизму слобожан.

10-20 липня 1912 р. відбулись й гастролі трупи Л. Сабініна за участю М. Заньковецької. Її виступи на харківській сцені в українських виставах «Глитай, або ж Павук» (Олена), «Дві сім'ї» (Зінька) М. Кропивницького, «Не так склалося, як жадалося» (Оксана) М. Старицького, «Лиха іскра поле спалить, сама шезне» (Ялина) І. Карпенка-Карого, «Чорноморці» М. Лисенка (Цвиркунка), «Брат на брата» (Яриська) Д. Грицинського, «Жидівка-вихрестка» (Сара) І. Тогобочного справили надзвичайне враження на слобожан [21].

На початку ХХ ст. популяризації української культури присвятив свою діяльність харківський аматорський театральний колектив під керівництвом провідного українського культурного та громадського діяча Г. Хоткевича, заснований при заводі сільськогосподарських машин Гельферік-Саде і Мельгозе. На постановку вистав учасники цього національного музично-театрального осередку виділяли власні кошти. Розквіт театру почався з 1903 р., коли аматори почали здійснювати свої постановки на сцені Харківського Народного дому. Вбачаючи у театральному мистецтві потужну прогресивну силу, що сприяє національно-культурному відродженню, театральний колектив обирає до постановки кращі твори українських драматургів, приділяє увагу роботі над створенням достовірних художніх образів, працює над точним відтворенням ідеологічного змісту п'єс.

Г. Хоткевич згадував: «Гурток розрісся до 150 душ. Отже, в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможності зробити не тільки кожен з мандруючих театрів, а навіть російські постійні. Нас любила робоча публіка та охоче ходила» [25; 519]. Між гуртківцями склалися міцні стосунки. «Я не пригадаю ні одного конфлікту в нашій акторській сім'ї, ні разу мені не приходилось когось мирити, когось карати. Справді, згадую зараз роботу в тому колективі як велику життєву радість – як справжні відносини людини до людини, чисті і ясні, якими вони й повинні завжди бути» [25; 532]. Усі члени усвідомлювали важливість сценічної діяльності для пропагування національної культури. Режисер згадує: «Дати в ті часи 150 свідомих українців у робітничу масу – вважаю серйозною своєю заслугою. Багато з тих імен відомі в Харкові, власне як українці, і я з гордістю це згадую» [25; 528].

Будучи справжнім патріотом та борцем за українську культуру, Г. Хоткевич розгорнув активну боротьбу проти членів адміністрації Народного дому, які проводили в освітній роботі русифікаторську політику і кращі умови створювали для постановки російським аматорським колективам. Це протистояння з адміністрацією призвело до того, що Г. Хоткевич разом із 150 учасниками театрального колективу в знак протесту залишив Народний дім [24; 116].

На початку ХХ ст. активну культурно-освітню роботу проводила художньо-освітня організація «Спілка мистецтв», що консолідувала діячів української інтелігенції Слобожанщини. Головною метою її діяльності, згідно програмних документів, стала популяризація національної культурної спадщини, поглиблення культурно-мистецьких зв'язків, поширення мистецтва серед широкого громадського загалу. При «Спілці мистецтв» діяли майстерні драми, живопису, скульптури, музики, співу та танцю. У приміщенні організації для широкого загалу проводились культурно-просвітницькі заходи: вечори поезії, на яких харківські поети знайомили публіку зі своїми творами, цикли вечорів та виставки живопису, концерти капели під керівництвом С. Дрімцова, лекції з історії музики, що супроводжувались музичними ілюстраціями у виконанні учасників музичної майстерні під керівництвом блискучого піаніста, в майбутньому професора Харківського музично-драматичного інституту Л. Фаненштиля [17; 107]. Драматична секція «Спілки мистецтв» здійснила постановку вистав «Перехитрили, або пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ой не ходи, Грицю та й на вечорниці» М. Старицького, «Два домики та одна фіртка» Л. Лотоцького тощо [6; арк. 48]. «Спілка мистецтв» розгорнула активну просвітницьку діяльність, організовуючи заходи, що сприяли урізноманітненню видів і форм музично-театрального життя Слобожанщини, поглибленню культурно-мистецьких зв'язків. За сприянням її діячів у Харкові влаштовано цикли концертів у приміщенні Художнього училища та залі громадської бібліотеки. Концертні програми цих заходів були достатньо різноманітними і включали класичний вокальний, інструментальний репертуар, виступи письменників, музикознавців, драматичних акторів та артистів балету [6; арк. 49].

Діячами «Спілки мистецтв» влаштовувались тематичні концертні програми, які знайомили широкий громадський загал із творчістю Й. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена та ін. Особливою популярністю у слобожан користувалися українські музично-драматичні вечори, що відбувались у приміщенні «Українського дому». У цих програмах провідними співаками М. Піддубною, Д. Ткаченко виконувались твори українських класиків М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського, К. Стеценка, арії

українською мовою з опер «Дубровський», «Пікова дама» П. Чайковського, «Фауст» Ш. Гуно, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова, а також українські народні пісні [17; 109].

Популяризації української та зарубіжної спадщини сприяли концертні виступи провідних митців того часу, організовані за сприянням діячів «Спілки мистецтв». З великим успіхом у Харкові відбулись концерти видатних вітчизняних та європейських музикантів: А. фон Глена, Ф. Бузони, В. Барвінського, С. Барцевича, Б. Бережницького, Г. Венявського, Є. Ізаї, Ю. Ісерліса, С. Лазерсона, Г. Левицької, П. Казальса, Г. Касадо, П. Кона, Ф. Крейслера, І. Падеревського, Р. Придаткевича, Р. Савицького, П. Сарасате, Ж. Тібо, А. Рубінштейна; співаків І. Алчевського, Г. Бакланова, В. Дамасьва, С. Друзякіна, Л. Клементьєва, Л. Липковської, О. Мішуги, В. Петрової-Званцевої, Л. Сибірякова, Л. Собінова, Д. Смирнова, М. Черкаської, Ф. Шаляпіна, Л. Яковлева тощо [6; арк. 50].

Плідною була діяльність «Філармонічного товариства» ім. М. Римського-Корсакова, організаційні заходи якого сприяли популяризації національної та зарубіжної спадщини серед широких верств населення, поглибленню культурно-мистецьких зв'язків. У вечорах камерної музики, які щопонеділка влаштовувались у залах громадської бібліотеки і Малого театру, брали участь хор Товариства, місцеві та концертуєчі музиканти: Є. Белоусов, М. Бріан, В. Сафонов, Н. Петрова, Ф. Михайловська, Д. Кононов, які репрезентували твори М. Лисенка, М. Балакирева, М. Мусоргського, П. Чайковського й ін. Значне місце у концертних програмах Товариства посідала українська та зарубіжна класична спадщина. Зокрема, організацією проведено тематичні концерти, присвячені творчості Й. Баха, Л. Бетховена, Е. Гріга, В. Моцарта, Ф. Шопена, М. Лисенка, на яких у виконанні хору Товариства, провідних харківських музикантів-інструменталістів були виконані сонати, квартети, камерно-вокальні твори видатних митців [9; 107].

Позитивні відгуки тогочасної місцевої преси, одержали цикли симфонічних концертів, влаштовані «Філармонічним товариством» за участю харківських артистів та зарубіжних концертуєчі музикантів. Аналіз їх концертних програм засвідчує жанрово-стильову палітру репрезентованого репертуару. Зокрема, у виконанні симфонічного оркестру Товариства під керівництвом диригентів В. Бердяєва, І. Слатіна (молодшого), Д. Карпиловського були репрезентовані кращі зразки симфонічної творчості різних стилів та національних шкіл: Л. Бетховена, М. Глінки, Р. Глієра, Ш. Гуно, Ф. Ліста, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, С. Сен Санса, І. Стравінського, П. Чайковського та ін. На цих симфонічних вечорах блискуче виступали місцеві талановиті музиканти – Я. Бунчук, І. Добржинець, Б. Левенштейн, П. Луценко а також солісти Київської опери – Л. Гашинська, А. Мозжухін, П. Цесевич тощо [9; 108].

Висновки. Отже, багатоаспектна, самовіддана плідна діяльність провідних музичних та театральних діячів Слобожанщини інтенсифікувала пробудження національної свідомості, сприяла консолідації українського суспільства, збереженню національної культурної ідентичності і доводила творчу спорідненість української музично-театральної культури з європейською.

Список використаної літератури

1. *Андріанова Н.* Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.
2. *Антонович Д.* Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
3. *Виткалов В. Г.* Українська культура: сторінки історії ХХ століття: монографія / В. Г. Виткалов. – Рівне : Вертекс, 2004. – 640 с.
4. *Грицак Я. Й.* Нарис історії України: Формування модерної української нації ХІХ-ХХ ст. / Я. Й. Грицак. – К. : Генеза 2000. – 356 с.
5. *ДАХО. – Ф. 488. – Оп. 1. – Спр. 1:* Українське ім. Г. Квітки-Основ'яненка літературно-художньо-етнографічне товариство в м. Харкові, 1915 р.
6. *ДАОО. – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 2807:* Дозвіл на постановку вистав, концертів, лекцій та ін. – 196 арк.
7. *Каневська Г. Г.* Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта: монографія / Г. Г. Каневська, В. Г. Виткалов. – Рівне : Волинські обереги, 1999. – 381 с.
8. *Кисіль О.* Український театр / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 259 с.
9. *Кравченко В. В.* Український національний рух у Харкові ХІХ – початку ХХ ст. / В. В. Кравченко // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 14-20.
10. *Красильникова О. В.* Історія українського театру ХХ сторіччя / О. В. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
11. *Коломієць Т. В.* Культура Харкова на зламі тисячоліть: монографія / Т. В. Коломієць, О. Н. Ярмиш. – Харків : Вид-во Нац. ун-ту внутр. справ, 2003. – 212 с.
12. *Кропивницький М. Л.* Твори в 6 т. / М. Л. Кропивницький. – К. : Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
13. *Лошков Ю. І.* Володимир Андрійович Комаренко: моногр. / Ю. І. Лошков. – Харків : ХДАК, 2002. – 113 с.

14. *Миклашевський Й. М.* Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої пол. XIX ст. / Й. М. Миклашевський. – К. : Наук. думка, 1967. – 160 с.
15. *Новиков А. О.* Слобожанський драматичний театр : нариси історії / А. О. Новиков. – Харків : ХДПУ, 2002. – 109 с.
16. *Новиков А. О.* Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. / А. О. Новиков. – Харків : Основа. – 2011. – 408 с.
17. *Пирогова Н. О.* З історії музичного життя Харкова / Н. О. Пирогова // Українське музикознавство. – К. : Муз. Україна. – 1968. – Вип. 3. – С. 104-109.
18. *Романицький Б.* Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав УРСР, 1950. – 130 с.
19. *Статут товариства ім. Гр. Квітки-Основ'яненка у Харкові.* – Харків : Печатное дело, 1912. – 16 с.
20. *Супрун Н. О.* Гнат Хоткевич-музикант: Музично-теоретичне дослідження / Н. О. Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
21. *Театр и музыка* : Гастроли М. К. Заньковецкой // Харьковские губернские ведомости. – 1912. – 17 июля.
22. *Театр и музыка* // Харьковские губернские ведомости. – 1912. – 26 июля.
23. *Товариство ім. Гр. Квітки-Основ'яненка в Харкові.* Загальні збори // Рада. – 1912. – 13 верес.
24. *Хоткевич Г. М.* Спогади. Статті. Світлина / Г. М. Хоткевич. – К. : Кобза, 1994. – 166 с.
25. *Хоткевич Г. М.* Твори: В 2 т. / Г. М. Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 603 с.
26. *Шейко В. М.* Історія української культури: посіб / В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська. – К. : Кондор, 2006. – 258 с.
27. *Ярмиш О. Н.* Історія міста Харкова XX століття: колект. монографія / О. Н. Ярмиш, С. І. Посохов, А. І. Енштейн та ін. – Харків : Фоліо, 2004. – 686 с.

References

1. *Andrianova N.* Shljahi rozvitku ukraїns'kogo teatru / N. Andrianova. – K. : Znannja, 1960. – 40 s.
2. *Antonovich D.* Trista rokiv ukraїns'kogo teatru, 1619-1919 / D. Antonovich. – Praga, 1925. – 272 s.
3. *Vitkalov V. G.* Ukraїns'ka kul'tura: storinki istoriї XX st.: monografija / V. G. Vitkalov. – Rivne: Verteks, 2004. – 640 s.
4. *Gricak J. J.* Naris istoriї Ukraїni: Formuvannja modernoi Ukraїns'koї nacii XIX – XX st. / J. J. Gricak. – K. : Geneza 2000. – 356 s.
5. *ДАНО. – Ф. 488. – Оп.1. – Spr. 1:* Ukraїns'ke im. Grigorija Kvitki-Osnov'janenka literaturno-hudozhn'o-etnografichne tovaristvo v m. Harkovi, 1915 r.
6. *ДАОО. – Ф. 2. – Оп.1. – Spr. 2807:* Dozvil na postanovku vistav, koncertiv, lekcij ta insh. – 196 ark.
7. *Kanevs'ka G. G., Vitkalov V. G.* Pavlo Ivanovich Senicja. ZHittevij i tvorchij shljah muzikanta: monografija / G. G. Kanevs'ka, V. G. Vitkalov. – Rivne: Volins'ki oberegi, 1999. – 381 s.
8. *Kisil' O.* Ukraїns'kij teatr / O. Kisil'. – K. : Mistectvo, 1968. – 259 s.
9. *Kravchenko V. V.* Ukraїns'kij nacional'nij ruh u Harkovi XIX – pochatku XX st. / V. V. Kravchenko // Slovo i chas. – 1993. – № 10. – S. 14-20.
10. *Krasil'nikova O. V.* Istorija ukraїns'kogo teatru XX st. / O. V. Krasil'nikova. – K. : Libid', 1999. – 208 s.
11. *Kolomic' T. V.* Kul'tura Harkova na zlami tisjacholit': monografija / T. V. Kolomic', O. N. Jarmish. – Harkiv: Vid-vo Nac.un-tu vnutr.sprav, 2003. – 212 s.
12. *Kropivnic'kij M. L.* Tвори v 6-ti tomah / M. L. Kropivnic'kij. – K. : Derzhlitvidav. URSR, 1960. – Т. 6. – 672 s.
13. *Loshkov J. I.* Volodimir Andrijovich Komarenko: monografija / J. I. Loshkov. – Harkiv: HDAK, 2002. – 113 s.
14. *Miklashevs'kij J. M.* Muzichna i teatral'na kul'tura Harkova kincja XVIII – pershoї polovini XIX st. / J. M. Miklashevs'kij. – K. : Naukova dumka, 1967. – 160 s.
15. *Novikov A. O.* Slobozhans'kij dramatichnij teatr : narisi istoriї / A. O. Novikov. – Harkiv, 2002. – 109 s.
16. *Novikov A. O.* Ukraїns'ka dramaturgija j teatr: vid najdavnishih chasiv i do pochatku XX st. / A. O. Novikov. – Harkiv : Osнова. – 2011. – 408 s.
17. *Pirogova N. O.* Z istoriї muzichnogo zhittja Harkova / N. O. Pirogova // Ukraїns'ke muzikoznavstvo. – K. : Muz. Ukraїna. – 1968. – Vip. 3. – S. 104-109.
18. *Romanic'kij B.* Ukraїns'kij teatr v minulomu i teper / B. Romanic'kij. – K. : Derzhpolitvidav URSR, 1950. – 130 s.
19. *Statut tovaristva imeni Gr. Kvitki-Osnov'janenka u Harkovi, rik 1912 serp.* – Harkiv : Pечатное дело, 1912. – 16 s.
20. *Suprun N. O.* Gnat Hotkevich-muzikant: muzichno-teoretichne doslidzhennja / N. O. Suprun. – Rivne: Lista, 1997. – 280 s.
21. *Teatr i muzyka* : Gastroli M. K. Zan'koveckoj // Har'kovskie gubernskie vedomosti. – 1912. – 17 ijulja.
22. *Teatr i muzyka* // Har'kovskie gubernskie vedomosti. – 1912. – 26 ijulja.
23. *Tovarisvo im. Gr. Kvitki-Osnov'janenka v Harkovi.* Zagal'ni zbori // Rada. – 1912. – 13 veres.
24. *Hotkevich G. M.* Spogadi. Statti. Svitlini / G. M. Hotkevich. – K. : Kobza, 1994. – 166 s.
25. *Hotkevich G. M.* Tтвори: V 2 t. / G. M. Hotkevich. – K. : Dnipro, 1966. – Т. 2. – 603 s.
26. *Shejko V. M.* Istorija ukraїns'koї kul'turi: posibnik / nauk. red. V. M. Shejko / V. M. Shejko, L. G. Tishevs'ka. – K. : Kondor, 2006. – 258 s.

27. *Jarmish O. N.* Istorija mista Harkova XX st.: kolektivna monografija / O. N. Jarmish, S. I. Posohov, A. I. Enshtejn ta in. – Harkiv : Folio: Zoloti storinki, 2004. – 686 s.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ СЛОБОЖАНЩИНЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Ян Ирина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент,
докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрено тенденции, влияющие на становление музыкально-театральной культуры, трансформацию видов и форм музыкально-театральной деятельности конца XIX – начала XX в. Определено содержание и направление деятельности музыкально-театральных организаций Слобожанщины, проанализирована проблематика репертуара. Доказано, что деятельность музыкально-театральных организаций края способствовала консолидации украинского общества, сохранению национальной культурной идентичности и стимулировала творческое родство украинской музыкально-театральной культуры с европейской культурой.

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, деятельность музыкально-театральных организаций Слобожанщины, репертуар.

ACTIVITIES OF MUSICAL AND THEATRICAL CELLS OF SLOBOZHANSCHYNA OF LATE XIX – BEGINNING XX CENTURY

Yan Irina, Ph.D in arts, associate professor, doctorant of the National
Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The article explores the regional trends that influenced the formation of musical and theatrical culture, transformation of species and forms of musical- theatrical activity of late XIX – beginning XX century. The contents directions musical-theatrical activities of musical and theatrical organizations Slobozhanshchina, analyzes the problems of the repertoire. It is proved that the activity of musical and theatrical organizations slobozhan contributed to the consolidation of Ukrainian society, preserving cultural identity and proved creative affinity Ukrainian theater culture with European culture.

Key words: Ukrainian theater culture, sociocultural processes, activities of musical and theatrical cells of Slobozhanshchyna, repertoire.

UDC 792.077(477.84)

ACTIVITIES OF MUSICAL AND THEATRICAL CELLS OF SLOBOZHANSCHYNA OF LATE XIX – BEGINNING XX CENTURY

Yan Irina, Ph.D in arts, associate professor, doctorant of the National
Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The aim of this paper is to explore of activities of musical and theatrical cells Slobozhanshchina in the context of sociocultural processes of late XIX – beginning XX century.

Research methodology is the use of the historical-cultural, comparative, teatrovedchesky methods. This methodological approach allows us to study the basic aspects to activities of musical and theatrical organizations Slobozhanshchina, analyzed the specifics of the repertoire.

Results. It has been found that in the late XIX – beginning XX century figures Slobozhanshchina were in conditions of total repressions of the imperial regime, sought the revival to Ukrainian culture. The basis of the activity of the Ukrainian culture figures put the lifting of national consciousness, democratic ideals, the revival of the historical memory of the Ukrainian people, the spread of education among the sectors of society, the deepening of cultural relations. On their initiative was based of musical and theatrical cells, who directed their activities to promote the Ukrainian culture among the population. The activity of musical and theatrical organizations slobozhan contributed to the consolidation of Ukrainian society, preserving cultural identity and proved creative affinity Ukrainian theater culture with European culture.

Novelty. An attempt is made in this paper to in expanding notions of activity of musical and theatrical organizations of Slobozhanshchyna and their justification etnozberihayuchoyi, etnokonsoliduyuchoyi role in the national culture creation.

The practical significance. The results of research can be used in for scientific development on the problems of Ukrainian theater in the context of the theory and history of culture.

Key words: Ukrainian theater culture, sociocultural processes, activities of musical and theatrical cells of Slobozhanshchyna, repertoire.

Надійшла до редакції 1.12.2016 р.

УДК 745.03(671.672)

**ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Волошенко Віктор Олександрович, аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
victor291976@ukr.net

Розглянуто тенденції розвитку художнього металу Львова першої пол. ХХ ст. Висвітлено роль у цьому процесі металообробних майстерень, фабрик, фірм, що утворювалися впродовж першої третини ХХ ст., особливості їх становлення, асортимент виробів, частково – роль відділу обробки металу Львівської художньо-промислової школи у формуванні естетики металевих виробів. Окреслено роль виставкового руху 1900-1930 рр., в якому помітну роль відігравали твори художнього металу. Основна увага приділена процесам формування їх стильових особливостей від історичних художніх інспірацій до модерної стилістики.

Ключові слова: Львів, художній метал першої половини ХХ ст., тенденції, стильові особливості.

Постановка проблеми. Перша половина ХХ ст. залишається одним із найбільш цікавих для дослідження періодів розвитку української художньої культури. Так, мистецтво Львова від 1900 р. і фактично до початку Другої світової війни постійно дає дослідникам нові матеріали з царин архітектури, графіки, живопису, декоративного мистецтва. Але спроби систематизації й аналізу художньої спадщини того періоду виявили, що окремі її складові і надалі потребують додаткової і поглибленої уваги. Це стосується, наприклад, вивчення архітектурного металу Львова першої третини ХХ ст., продукції місцевих ковальських, слюсарних, ливарних підприємств, діяльності художньо-промислових навчальних закладів, творчості провідних майстрів, які активно формували важливу роль металу у розвитку модерного художнього середовища Львова, фактично, до початку Другої світової війни.

Актуальність означених питань підсилює проблема хронології досліджуваного об'єкту. Основна вага творчих здобутків припадає на першу третину минулого століття, переважно періоди 1900-1913 і 1920-1930-х рр., оскільки перед II Світовою війною у Львові намітився різкий спад художньої обробки металу. Майже виключеним із поля дослідницької уваги залишається період війни, коли художньо-промислова діяльність у Львові фактично призупинилася і як наслідок – сучасне мистецтвознавство послуговується поодинокими фактами і прикладами з того періоду. Слід зауважити, що все це призвело до відчутної умовності окреслення першої пол. ХХ ст. в історії культури і мистецтва Львова, яка висвітлюється дослідниками переважно у межах першої третини століття. Таким чином можна констатувати, що процес вивчення художнього металу Львова першої пол. ХХ ст. потребує поглиблення і суттєвої активізації.

Останні дослідження та публікації. Серед досліджень уваги заслуговують праці С. Боньковської, М. Селівачова, О. Роготченка, Е. Сидор, В. Базилевич, в яких увага приділена проблемам історії і сучасного розвитку ковальства, частково – ювелірному мистецтву і декоративному литву. Помітну роль у розвитку сучасної історіографії художнього металу Львова відіграють дослідження Р. Шмагала, який упродовж тривалого періоду комплексно вивчає проблематику цього виду мистецтва в різних аспектах. Не менш важливу роль у формуванні мистецтвознавчого доробку відіграли й дослідження народного художнього металу, до традицій і творчих надбань якого часто вдавалися професійні митці Львова першої пол. ХХ ст. Йдеться, зокрема, про публікації П. Жолтовського, В. Малини, С. Мельничука, О. Тищенка, Ф. Шаргородського і ін.

Разом із тим, попри значну кількість опублікованих матеріалів, можна помітити непослідовність самого процесу дослідження художнього металу Львова, а також певну обмеженість обсягу аналізованих і особливо ілюстрованих у публікаціях творів ковальства, карбування, литва, що особливо стосується кінця 30-х рр. ХХ ст.

Мета статті. Виходячи зі стану вивчення проблематики даної публікації, її метою стало виявлення найбільш характерних рис художнього металу Львова першої пол. ХХ ст., передовсім, основних тенденцій розвитку і художньо-стильових особливостей, що у контексті сформульованої теми розглядається вперше. Така постановка питання зумовила комплексний характер дослідження, зокрема, окреслення стану вивчення художнього металу, ролі художньо-промислової освіти та виставкового руху першої третини ХХ ст. у процесі формування його художньо-стильових особливостей.

Виклад матеріалу дослідження. Проблематика художнього металу Львова в теоретичному аспекті були піднята ще наприкінці XIX ст., а перші практичні кроки до початку професійного навчання його художній обробці зробила Львівська промислова школа, де у 1892 р. був відкритий спеціальний відділ художнього слюсарства [6; 413-414]. Ідея нової програми підготовки фахівців полягала в тому, що художньо-промислові школи мали замінити давню, започатковану ще за часів Середньовіччя, цехову практику навчання на комплексну техніко-естетичну підготовку фахівців нового типу, які поряд із ремеслом мали опанувати рисунок, художнє моделювання, технологію, необхідний мінімум економічних знань, що мали формувати певну обізнаність учнів старших курсів із тодішнім ринком металевих виробів, особливостями ціноутворення, виробничими і художніми новинками тощо. Цікавими, стосовно тогочасної методики підготовки митців обробки металу, є дані, наведені Р. Шмагалом. Навчальні програми фахових шкіл слюсарства і ковальства, зазначає дослідник, часто були синтезованими, близькими за своїм змістом. У розділі «Слюсарство» навчальна програма Львівської художньо-промислової школи містила практичні вказівки стосовно обробки сталі, користування інструментами та допоміжними механізмами. До програми входили також рекомендації щодо простого чи декоративного окуття дверей, меблів, обрамлення вікон і виготовлення віконних решіток, замків простої, ускладненої або ексклюзивної конструкції. Згідно програми учні мали виконувати власні проекти архітектурного металу та металевих виробів ужиткового характеру – ліхтарів, свічників, посуду, хрестів, а також різної форми кованих декоративних деталей. Зверталася увага на необхідність практичного ознайомлення майбутніх «слюсарів артистичних» (фактично, художників) із давніми технологіями цього ремесла, а також на досконале виконання роботи в матеріалі [6; 409-410]. Окрім програмного, не менш важливим стало технічне забезпечення навчального процесу. Так, у Львівській Художньо-промисловій школі були майстерня художнього слюсарства, кузня на чотири американських горна, майстерня для травлення металу, гальванопластики, бібліотека, магазин матеріалів, заготовок, деталей і готових металевих виробів тощо [12].

До певної міри знаменником нового етапу розвитку художнього металу Львова (злам XIX-XX ст.) стали виставки як явище, поза сумнівом, інноваційне. Першою демонстрацією архітектурного металу можна вважати виставку будівельної промисловості у Львові 1893 р. На виставці вигідно виділялися вироби ковальсько-слюсарської фірми Я. Дашека – високохудожні, ковани переважно в неоренесансному стилі, огорожі, брами, поручні, ліхтарі та дрібні архітектурні деталі.

Слюсарна майстерня Я. Станкевича представила кований метал балконів, решітки, ліхтарі, брами; слюсарна майстерня В. Косіби – ворота, завіси, замки, флюгери. Участь у виставці брала також ще зовсім молода тоді, але перспективна, фірма «Піотрович і Шуман», архітектурний метал якої одразу привернув увагу сміливим поєднанням новітніх європейських технологій і художньо-стильових рис [6; 411-412]. На особливу увагу заслуговує Всесвітня виставка у Парижі 1900 р., де в окремому експозиційному павільйоні експонувалося художньо-промислове мистецтво Галичини. Частина павільйону була оформлена у «гуцульському стилі» (проект Є. Ковача), що надавало експозиції ефектного етнокультурного забарвлення. Металеві вироби галицьких, зокрема львівських, фірм та художньо-промислових шкіл були представлені на виставці разом із проектами оформлення інтер'єрів, меблями, керамікою, килимами.

На виставці металообробної промисловості у Кракові (1902 р.) була обладнана окрема експозиція відділу художнього слюсарства і ковальства Львівської художньо-промислової школи – найрізноманітніші замки, зразки окуття дверей і меблів, металеві рами, топирці, литво малих форм, карбування тощо. Експозицію металу доповнювали графічні проекти і рисунки [15]. Не менш активним експонентом Художньо-промислова школа виступила і на наступній краківській виставці металевих виробів 1904 р., де на особливу увагу заслуговує успіх львівських фірм, фабрик і майстерень металевих виробів. Так, срібною медаллю було відзначено архітектурно-художній метал фірми В. Косіби, бронзовою медаллю – вироби фірми «Піотрович і Шуман» і майстерні Я. Купецького [11]. Каталоги виставок і спеціалізовані видання початку минулого століття називають понад 30 слюсарних, ковальських, ливарних фірм та майстерень у Львові, що свідчить про значний обсяг виробництва і попит на металеві вироби, а також про зростаючу конкуренцію між львівськими виробниками та імпортерами художнього металу з Відня, Кракова й інших європейських міст [14; 198-200].

Кількісні та якісні зміни в царині архітектурно-художнього металу Львова набували все більшої динаміки впродовж першої чверті XX ст. Модерна архітектура стала показовою у процесі забудови міста до самого початку I Світової війни, стилістика пізнього модерну, зокрема ар деко, були характерними для 1920-х рр., слідом за якими прийшли конструктивізм і функціоналізм. Будівельний статут міста вперше, за спеціальним рішенням міської ради 1909 р., дозволив будувати

п'ятиповерхові будинки, чому сприяло і запровадження нових металевих конструкцій. Будівельний бум співпав із поширенням стильового напрямку модерного мистецтва «сецесії», до кращих зразків якої належала забудова вулиць Богомольця, Донцова, Глибокої, Верхратського, Севастопольської, ген. Чупринки, Валовій (тут і далі наведено сучасні назви вулиць Львова). Статус столиці коронного краю сприяв будівництву нових адміністративних будівель – фінансових, господарських, громадських. У даному аспекті цікавим може стати коротка довідка про основні здобутки львівської модерної архітектури, в лоні якої формувалися нові пріоритети художнього металу.

Показовими серед адміністративних стали будівлі фінансової прокуратури і військової інспекції (між вул. Саксаганського, Франка і Зиблікевича), Дирекції залізниці (вул. Листопадового чину – М. Гоголя), Ремісничої палати (пл. Д. Галицького). Серед фінансових – перша п'ятиповерхова у Львові будівля банку «Уніон» (пр. Свободи – вул. Беринди), Страхової компанії «Трієст» і Кредитного товариства землевласників (вул. Коперника, 3-4), Акціонерного кооперативного банку (пл. ген. Григоренка, 3), Празького кредитного банку (пр. Свободи – вул. Гнатюка), Кредитного товариства «Дністер» (вул. Руська, 20 – Підвальна), Австро-Угорського банку (вул. Листопадового чину, 8). Серед будівель навчальних закладів виділялися Гімназія Українського педагогічного товариства (вул. Чупринки, 103), жіноча гімназія ім. Стшалковського (вул. Зелена, 22), Художньо-промислова школа (вул. Снопківська, 47), Музичний інститут ім. М. Лисенка (пл. М. Шашкевича, 6), Вчительська семінарія (вул. Котляревського, 67) та ін. Важливе значення мала архітектура новітніх торговельних закладів і серед них – пасаж Міколяша (вул. Коперника – Вороного), пасаж Феллерів (вул. Наливайка – пр. Свободи, 35), універсальний магазин «Труст» (пл. Ринок, 32), універмаг «Магнус» (вул. Городоцька, 10 – Шпитальна, 1), Торгова біржа (вул. Городоцька, 2), Торговий дім Голомба (вул. Городоцька 17). З розвитком залізниць значно зросли обсяги перевезення пасажирів, що, у свою чергу, призвело до розвитку модерних готелів замість давніх заїздів. В еkleктичній будівлі готелю «Жорж» (1900 р.) оздоблення номерів отримало характерні сецесійні модерні мотиви і форми. У стилі модерну були зведені готелі «Народна гостиниця» (вуд. Дорошенка – Костюшка), «Сплендід» (вул. Наливайка), «Краківський» (пл. Соборна, 7 – вул. Пекарська), «Асторія» (вул. Городоцька 15) [1; 463-464].

Наведені вище приклади мають безпосереднє відношення до нового етапу розвитку художнього металу Львова. Разом з архітектурно-будівельною галуззю переживав процес технологічного і стильового оновлення архітектурно-художній метал. Ливарна справа зазнала найбільш суттєвих змін, з'явилися нові фабрики і майстерні художнього литва, де виготовляли широкий асортимент продукції – від церковних дзвонів і архітектурних литих деталей до кабінетної бронзи, медалей та дрібних декоративно-вжиткових виробів. Треба додати, що на розвиток українського сегменту ливарної справи у Львові вплинуло національно-культурне та економічне піднесення галицьких українців між двома світовими війнами. У 1920 р. створена бронзоливарна майстерня П. Гелемея, у 1928 р. ще одна українська майстерня С. Фединського. Виразником прогресивних технічно-художніх тенденцій стала майстерня М. Брилинського (вул. Замарстинівська, 41), заснована 1923 р. Із кожним замовником, обов'язково перед початком роботи, тут узгоджували форму, розмір, вагу виробу, рисунок його загального вигляду, робили креслення, ескізи окремих фрагментів, написи, орнаментику і т. п. [2; 187].

Якісне бронзове литво виготовляли такі українські ливарні підприємства, як майстерня І. Кузьмича 1920-1930-х рр., фабрика О. Курилка, львівське виробниче товариство «Ризниця» з філіями у Перемишлі, Самборі та Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), товариства «Достава» з філіями у Станіславі і Перемишлі та ін. Серед продукції ливарних підприємств передовсім слід зазначити вироби побутового та релігійного призначення, наприклад – свічники, канделябри, дароносиці, потири, кадильниці, напрестольні хрести, дзвони, оправы Євангелій, аптечні ступки, великі ступи, настільні бронзові мініатюри, попільнички, карнизи, меблеву фурнітуру тощо.

Прикладом інноваційних пошуків був художній метал у стилі Art Deco. Очевидно під впливом австрійських мистецьких «Віденських майстерень» у Львові було створене подібне об'єднання майстрів декоративно-вжиткового мистецтва «Zespol» (1910-1914 рр.) з ініціативи митця М. Ольшевського. Проектуючи інтер'єри, вітражі, художній метал, настінні розписи, мозаїчні панно, меблі, кераміку, килими, одяг, театральні декорації та ін., львівські митці «закладали основи дизайну в стилі ар-деко» [13]. Крім членів «Zespol», зацікавлення мистецтвом ар-деко можна прослідкувати і в творчості таких відомих у царині образотворчого мистецтва митців, як, М. Бойчук і О. Кульчицька.

Ар-деко набув поширення у міжвоєнний час переважно в архітектурі та декоративному мистецтві Львова. Було закладено декілька вілл на вулиці П. Мирного, павільйони на Східних Торгах. У 1920-х рр. елементи ар-деко використані для оздоблення ряду житлових будинків на вулицях Київській, 24-28,

Архипенка, 32, О. Басараб, 1, І. Франка, 125, 141, Дорошенка, 55, Стецька, 13 тощо. До оздоблювальних деталей архітектури належали такі вироби художнього ковальства і литва, як поручні сходів, брами, решітки, кронштейни, барельєфи, вивіски, стовпи для вуличних ліхтарів та ін.

Одним із найбільших досягнень художньо-промислового мистецтва Львова всієї першої пол. ХХ ст. залишається конструктивний метал Львівського залізничного вокзалу. Це, наприклад, монументальне перекриття арковими фермами великого прольоту дебаркадера (1903 р., проект В. Садловського), або великі металеві світильники ковальської майстерні Ю. Горецького, виконані в етнокультурному стилі, співзвучному художньо-стильовим пошукам і знахідкам того часу. Архітектурно-художній метал Львова дорадянського періоду демонструє оригінальне оперування митців символічними знаковими композиціями, до яких входили пентаграми, свастики, меандри, згардові хрести, розетки, концентричні кільця, що і сьогодні захоплюють розмаїттям інтерпретацій. Особливо помітний вплив гуцульського народного мистецтва виявився в архітектурному металі фабрики І. Левинського і майстерні М. Стефанівського [8; 19].

Тенденції функціоналізму у Львівській архітектурі та архітектурно-художньому металі простежуються до 1939 р. Але складне в художньому та історичному аспектах львівське архітектурне середовище вимагало практично нового формально-естетичного вирішення кованого декоративного металу. Цікаві формально-стильові пошуки у площині функціоналізму продемонструвала, наприклад, майстерня Й. Викрути, що активно функціонувала у 1920-1930-х рр. Майстри і проєктанти цієї майстерні виготовляли практично всі види виробів із кованого заліза – балкони, огорожі, ліхтарі, канделябри, кронштейни, підставки для вазонів, металеві меблі тощо. Металева пластика, виконана майстернею Й. Викрути для житлових будівель мальовничого району Погулянка, свідчить про оригінальне синтезування мотивів неостилістики і модерну у металевих конструкціях веранд, брам, вікон, дверей, поручнів сходів [8; 20].

Тяжіння до геометричних форм, навіть у рослинних композиціях, простежується у виробках майстерні К. Піотровича, зокрема, в орнаментативній вітринній решітці Цукерні Залевських (пр. Шевченка). Цікавим у цьому плані є ансамбль архітектурного металу житлового будинку на вул. Кармалюка, 3, виконаного майстернею Т. Преторіуса в 1923 р. Композиція вітринної решітки в неоренесансному стилі, створена слюсарною майстернею М. Стефанівського для будинку «Народної торгівлі» 1934 р., включає початкових літери назви магазину, що зайвий раз має нагадати про впливову роль книжкової графіки і мистецтва шрифту у розвитку львівського Ар-Деко.

Напередодні II Світової війни динаміка розвитку художнього металу Львова відчутно спадає. З установами в 1939 р. на західноукраїнських теренах радянської влади відбулися глобальні зміни як в економічному, так і культурному розвитку Львова: були ліквідовані, зокрема в металообробній галузі, приватні підприємства, з асортименту виробів вилучені сакральні мотиви, національні та західні формально-естетичні риси.

Висновки. Сукупність збережених мистецьких пам'яток, організаційно-виробничих, технологічних і художніх надбань, характерних для діяльності львівських підприємств з обробки металу першої пол. ХХ ст. дає підстави говорити про яскравий досвід, відмінний від інших художніх досвідів досліджуваного періоду. Водночас, той історичний досвід дає підстави з позицій сучасного наукового аналізу стверджувати існування самобутньої школи львівського художнього металу, представленої творами ковальства, литва, карбування, слюсарної металообробки, що не має прямих аналогів ні в тогочасній Україні, ні і за її межами і може вважатися явищем у загальноєвропейському контексті. Слід зауважити, що творчий потенціал окремих львівських митців-українців напередодні та після II Світової війни розкривався в царині художнього металу за межами України, переважно в умовах еміграції.

Можна констатувати, що в першій пол. ХХ ст. у розвитку художнього металу Львова намітилися кілька нових тенденцій. Зокрема, саме в той час особливо помітним стає рішучий відхід від давньої і тривалої практики цехового металевого виробництва. На користь цього свідчать і зміцнення ролі навчальних художньо-промислових закладів нового типу, і бурхливий розвиток мережі невеликих підприємств промислового типу, і зміцнення ролі провідних майстрів, а також залучення до проєктно-виробничої практики професійних художників. Царина обробки металу все активніше ставала полем інформаційної діяльності: кращі технологічні досягнення, функціональні вироби і художні твори експонувалися на виставках, ставали об'єктом уваги засобів масової інформації, музейної і маркетингової промоції.

Перспектива подальшого дослідження може бути визначена потребою його продовження у хронологічних межах наступних періодів, передовсім, другої половини ХХ ст. Так, відомим є факт, що з початком II Світової війни на території західноукраїнських земель, художньо-промислова

діяльність, розвиток архітектурного і декоративного металу фактично призупинилися. Але також відомо, що окремі майстерні продовжували продукувати незначну кількість металевих виробів, переважно, побутового і церковного призначення. Їх естетичний рівень залишається маловідомим, а тому цікавим для вивчення. Художні процеси повоєнних 1945-1950-х рр. формувалися під панівним впливом тоталітарної ідеології і лише в 1960-х, а частково наприкінці 1980-х рр., у творчій практиці Львова відбулися спроби відродження надбань художнього металу перших десятиліть минулого століття.

Список використаної літератури

1. *Архітектура Львова* : Час і стилі. XIII-XXI ст. – Львів : Центр Європи, 2008. – 720 с. : іл.
2. *Бень-Дронюк А.* До питання про художнє литво дзвонів у Західній Україні в 20-30-х рр. XX ст. (діяльність фірми Брилинського) / А. Бень-Дронюк // Вісник Львів. акад. мистецтв. – Львів : ЛАМ, 2000. – С. 181–192.
3. *Боньковська С.* Модерн в українській сакральній металопластиці / С. Боньковська // Народознавчі зошити. – 1999. – № 2. – С. 186.
4. *Сидор Е.* Художній метал в архітектурі Львова першої третини XX ст.: проблеми збереження / Е. Сидор // Вісник Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2008. – Спецвип. V. – С. 60–65.
5. *Центральний Союз Галицької фабричної промисловості* // Центральний державний історичний архів у Львові. – Львів, 1904. – Ф. 835, оп. 1. – Спр. 432.
6. *Шмагало Р. Т.* Металообробні школи / Р. Т. Шмагало // Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта. Бібліографія, документи, теорія / Р. Т. Шмагало. – Львів : ЛНАМ, 2013. – 518 с. : іл.
7. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Укр. технології, 2005. – 528 с. : іл.
8. *Шмагало Р.* Енциклопедія художнього металу. В 3 т. Т.2 Художній метал України XX – поч. XXI ст. / Р. Шмагало. – Львів : Априорі, 2015. – 275 с. : іл.
9. *Badecki K.* Wystawa zdobnictwa ludwisarskiego. Szkic pamiątkowy zamiast katalogi. – Lwów: Drukarnia W. Łozińskiego, 1920. – 28 s.
10. *Katalog lokalnej wystawy prac uczniów przemysłowo-rękodzielniczych zabytków cechowych we Lwowie 1905.* – Lwów : Nakładem komitetu wystawowego, 1905. – 52 s.
11. *Krajowa wystawa przemysłu metalowego w Krakowie r. 1904* : katalog. – Kraków, 1904.
12. *Kurjer Lwowski.* – Lwów, 1910. – № 364.
13. *Rozgłos: Prospekt.* – Lwów, 1913.
14. *Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi.* – Lwów, 1906. – S. 198-200.
15. *Wystawa metalowa w Krakowie* // Tygodnik ilustrowany. – Lwów, 1902. – № 38.

References

1. *Architecture of Lviv* : is Time and styles. XIII-XXI of century. – Lviv : Centr of Europe, 2008. – 720 s. : il.
2. *Ben-Droniuk A.* To the question about the artistic casting of ringing in Western Ukraine in 20-30th XX of century (activity of firm Brylenskiy) / A. Ben-Droniuk // Announcer of the Lviv academy of arts. – Lviv : LNAA, 2000. – S. 181-192.
3. *Bońkowska S.* Modern in Ukrainian sacral of metallic plastic arts / S. Bońkowska // Notebooks of Ethnology. – 1999. – № 2. – S. 186.
4. *Sydor E.* The Artistic metal in architecture of Lviv of first one third of XX of century : problems of maintenance / E. Sydor // Announcer of the Lviv national academy of arts. – Lviv : LNAA, 2008. – Speci. prod. V. – S. 60–65.
5. *Central Union of Galychina factory industry* // Is the Central Record Historical Office in Lviv. – Lviv, 1904. – F. 835, Op. 1. – R. a. 432.
6. *Szmagalo R. T.* Metal-working schools / R. T. Szmagalo // Encyclopaedia of artistic coolie of rook. Artistic education. Bibliography, documents, theory / R.T. Szmagalo. – Lviv : LNAA, 2013. – 518 p. : il.
7. *Shmahalo R. T.* Artistic education in Ukraine of middle of XIX is middles of XX of century : development of structure, methodology / R. T. Szmagalo. – Lviv : Ukrainian technologies, 2005. – 528 p.: il.
8. *Shmahalo R. T.* Encyclopaedia of artistic metal. T. II : The Artistic metal of Ukraine XX – beginning of XXI of century / R. T. Szmagalo. – Lviv : A priori, 2015. – 275 p. : il.
9. *Badecki K.* Exhibition of decorative art of ludwisarskiego. Memorial sketching instead of catalogues. – Lviv: Printing-house of W. Łozińskiego, 1920. – 28 s.
10. *Catalogue of local exhibition of works of students of przemysłowo-rękodzielniczych workshop monuments in Lviv1905.* – Lviv : Drawing of exhibition committee, 1905. – 52 p.
11. *State exhibition of metal industry in Krakowie 1904*:Catalogue. it is Kraków, 1904.
12. *Kurjer Lwowski.* – Lviv, 1910. – № 364.
13. *Rozgłos: Boulevard.* – Lviv, 1913.
14. *Industrial-trade pointer of Kingdom of Galicyi.* – L., 1906. – S. 198-200.
15. *Metallic exhibition in Krakowie* // Weekly of ilustrowany. – Leo,1902.– № 38.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ ЛЬВОВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ, СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Волошенко Віктор Александрович, аспирант, Львовская
национальная академия искусств, г. Львов

Рассмотрены тенденции развития художественного металла Львова первой пол. XX в. Освещена роль в этом процессе металлообрабатывающих мастерских, фабрик, фирм, образовавшихся в течение первой трети XX в., особенности их становления, ассортимент изделий, частично – роль отделения обработки металла Львовской художественно-промышленной школы в формировании эстетики металлических изделий. Очерчена роль выставочного движения 1900-1939 гг., в котором заметную роль играли произведения художественного металла. Основное внимание уделено процессам формирования их стилистических особенностей от исторических художественных инспираций до современной стилистики.

Ключевые слова: Львов, художественный металл первой половины XX века, тенденции, стилистические особенности.

LVIV'S ARTISTIC METAL IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: DEVELOPMENT TRENDS, STYLISTIC FEATURES

Voloshenko Viktor, Postgraduate student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The tendencies of the development of the Lviv's artistic metal in the first half of the XX century are studied. The article analyses the role of metal workshops, factories, companies in this process, formed during the first third of the twentieth century, especially their formation, range of products, the role of the metal processing branch of the Lviv Art and Design School forming a metal product aesthetics. It outlines the role of the exhibition movement in 1900-1939 in which the works of the artistic metal played a significant role. The focus is on the processes of the formation of their stylistic features from the historic artistic inspirations to the modern style.

Key words: Lviv, artistic metal of the first half of the twentieth century, trends, stylistic features.

UDC 745.03(671.672)

LVIV'S ARTISTIC METAL IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: DEVELOPMENT TRENDS, STYLISTIC FEATURES

Voloshenko Viktor, Postgraduate student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim of the given article is to study the tendencies of the development of the Lviv's artistic metal in the first half of the XX century. The lineation of the state of the artistic metal study, the role of the artistically-industrial education and exhibition motion of the first half of the XX century in the process of forming of the artistically-stylish features are investigated.

Research methodology. The scientific researches connected with the artistic metal were taken for the basic complex scientific consideration of the problems of decorative art. The methods of systematization of the collected material and the study of the art analysis of the artistic works became the main ones.

Results. The Lviv's artistic metal works and its enterprises' productive, technological and artistic achievement of the first half of the XX century became an important home experience different from other artistic experiences of the investigated period. The role of the metal processing branch of the Lviv Art and Design School forming a metal product aesthetics is investigated in the given research. The industry of the artistic treatment of metal in the second half of the XX century in Lviv became the field of the informative activity: the best technological achievements, functional wares and artistic works were exhibited on exhibitions, became the object of attention of mass, museum and marketing activity medias. The traditions of the first half of the XX century became the important background of the metal artistic treatment development in Lviv at the beginning of the XX century.

Novelty. The novelty of the research results is based on the attempt to show the intercommunication of traditions of the Lviv's metal artistic treatment in the first half of the XX century with the processes of the revival and realization of these traditions in the modern creative practice.

The practical significance. Materials of the article can be used for the modern research of the Lviv's artistic metal in the XX century, for the preparation of on-line tutorials, museum activity.

Key words: Lviv, artistic metal of the first half of the XX century, tendencies stylistic features.

Надійшла до редакції 25.10.2016 р.

УДК 687.016:792.024.2(44)

ТЕАТРАЛЬНІ КОСТЮМИ ПОЛЯ ПУАРЕ: СИНТЕЗ МОДИ І СЦЕНІЧНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Дихнич Людмила Петрівна, кандидат історичних наук,
доцент кафедри індустрії моди,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
5020640@ukr.net

Статтю присвячено аналізу театральної діяльності відомого французького кутюр'є Поля Пуаре (1879-1944 рр.); розглянуто найбільш значущі театральні проекти, в яких модельєр брав безпосередню участь як художник із костюмів, так і їх безпосередній їх творець; проаналізовано також художній вплив відомого сценографа першої чверті ХХ століття Лева Бакста на творчий стиль згаданого вище дизайнера.

Ключові слова: Поль Пуаре, мода, сценографія, театральний костюм, мода, синтез.

Постановка проблеми. Французький модельєр Поль Пуаре (1879-1944 рр.), пік творчості якого припав на першу чверть ХХ ст., увійшов в історію моди як великий реформатор. Він змінив силует, увів у моду набивні тканини, надав одягу яскравої гами, індивідуалізував парфуми. Пуаре першим звільнив жінку від пишних і незручних спідниць, корсетів із стягуючою талією (переніс її під груди), тим самим створивши більш стрункий і вишуканий образ. «Кутюр'є створив набагато більше, ніж новий костюм – він створив новий образ життя, новий стиль, який панував в Європі і Америці понад десять років, до початку 1920-х років» [1]. Але не лише мода була для П. Пуаре джерелом натхнення і сміливих злетів його фантазії. Саме театр надав дизайнеру можливість завдяки сценографії змінити сформовані стереотипи і впровадити у життя найяскравіші моделі одягу. За твердженням художника епохи арт-деко Ерте (Р. Тиртова), перед І Світовою війною Пуаре був єдиним паризьким кутюр'є, який мав власну швейну майстерню, що спеціалізувалася на дизайні театральних костюмів.

Зауважимо, що останніми роками спостерігається підвищення інтересу сучасних вітчизняних і зарубіжних дослідників до теми синтезу моди і мистецтва дійства. Це, у свою чергу, зумовлює *актуальність* дослідження окремих напрямів діяльності П. Пуаре, пов'язаних із театром.

Метою даної публікації є аналіз прикладної творчості кутюр'є у сфері авангардних театральних проектів, виявлення художнього впливу окремих художників першої чверті ХХ ст. на стиль модельєра. Досягнення мети передбачає вирішення наступних актуальних завдань:

- проаналізувати історіографію досліджуваної проблеми;
- розглянути найбільш значущі театральні проекти, в яких П. Пуаре брав участь як художник з костюмів і їх безпосередній творець;
- висвітлити художній вплив відомого сценографа першої чверті ХХ ст. Лева Бакста на творчий стиль модельєра.

Аналіз наукової літератури доводить, що в історіографії проблеми різнобічні аспекти художньої і прикладної майстерності П. Пуаре неодноразово обговорювалися у публікаціях зарубіжних мистецтвознавців, театрознавців та істориків моди. Зокрема діяльність дизайнера у сфері театрального мистецтва розглянуто у наукових розвідках російських дослідників Г. Пахомової [4], І. Решетнікової [6; 152–156], І. Рукавішнікової [7]. У хронологічній послідовності автори висвітлили найвідоміші театральні проекти (в т.ч. й великі костюмовані свята), в яких кутюр'є брав участь; проаналізували особливості його дизайнерського стилю. Цікавим джерелом для вивчення особистої і творчої біографії модельєра стала його автобіографічна книга «Одягаючи епоху» (Москва, 2011) з передмовою історика моди О. Васильєва [1]. Вважаємо, що серед вітчизняних науковців робота П. Пуаре у галузі театрального-декоративного мистецтва, на жаль, висвітлена досить поверхово. Окремі відомості можна зустріти у публікаціях К. Гай [2], М. Сенько [8; 112–116], К. Кисельової [3; 86–98] та ін. дослідників. Саме тому заявлена наукова проблема заслуговує на ретельніше вивчення.

Вклад матеріалу дослідження. Одну з перших можливостей створення сценічного костюму надала П. Пуаре комедійна вистава «Священний ліс» (1910 р.), де одяг, розроблений кутюр'є, представила популярна французька актриса і велика прихильниця творчості метра – Є. Лавальєр. Наступного, 1911 р. у парі з художником Дюнуайє де Сегонзаком кутюр'є з успіхом оформив виставу «Навуходоносор», після якої публіка і рецензенти із захватом відгукнулися на вбрання паризького актора Е. де Макса. У своїх спогадах модельєр так описував цей костюм: «Надзвичайно довгу і простору мантію я запропонував пофарбувати в колір, аналогічний, як тоді вважалося, кольорам

легендарного тирського пурпура. Мантію прикрашали широкі золоті галуни, а голову царя-бика [Е. Макса] вінчала величезна тіара вагою в шість кілограмів. Тіара повинна була виглядати як ювелірний виріб, виконаний з чистого золота, з дзвіночками, башточками, і мінаретами» [5]. Відомо, що в тому ж році, в комедійній постановці «З посмішкою» майстер вперше представив «гаремну спідницю» – майбутній прообраз спідниці-штанів.

1913 р. для прем'єри історичної драми «Мінарет» за п'єсою Ж. Ришпена (Париж, театр «Ренесанс») модний Дом Пуаре знов підготував вишуканий сценічний одяг та декорації (сценограф – Ежен Ронсен). Дизайнерами костюмів окрім Пуаре виступили молоді художники Хосе Замора і Роман Тиртов [6; 153].

Перший акт «Мінарету» було вирішено у синьому і зеленому тонах, другий – у червоному і фіолетовому з вкрапленнями чорного і золотого, третій акт підсилювався завдяки чорному і білому кольорам, підкреслених штучним дорогоцінним камінням. «Коли в першому акті піднялася завіса, публіка дружно ойкнула, немов на неї впали перші освіжаючі краплі довгоочікуваної грози, – згадував П. Пуаре про виставу через роки. – Все було витримано в одній кольоровій гамі, не було жодного відволікаючого моменту, що стомлював очі [...]. Контраст між свіжістю першого акту і пристрасністю другого справив бажану дію [...]. Червоні дерева і фіолетові квіти, – ми зважилися додати до них золоті відблиски і чорні плями. Чудова, трохи приглушена розкіш цього колірною рішення була схожа на потужний органний акорд. Посилити хвилювання публіки міг лише заспокійливий третій акт, який ми зробили чорно-білим і до того ж прикрасили перлами і діамантами. У мене ще стоїть перед очима Галіпо¹ в чорно-білому вбранні горбаня-багатія, а також Клодіус² у ролі Євнуха: його світло-зелений костюм, створений мною за згодою Ронсена, вносив пікантну кисло-солодку ноту і був гідно оцінений глядачем» [5].

За спогадами сучасників, вбрання, в якому з'явилася на сцені виконавиця головної ролі – К. Лапарсері, обговорював увесь Париж. Після вдалої апробації, основні елементи одягу, вперше продемонстрованого у «Мінареті» (туніка – «абажур», шальвари, тюрбани тощо), Пуаре ввів до своєї нової колекції [6; 154]. Цікаво, що окрім Лапарсері у виставі були зайняті й інші відомі актори, в т.ч. Г. Бор та славнозвісна виконавиця східних танців М. Харі. Саме для цієї легендарної жінки Пуаре розробив костюм для «Свадебний пир» у третьому акті вистави.

Наприкінці 1913 р. у театрі «Ренесанс» відбулася ще одна гучна прем'єра за участю модного Дому Пуаре – вистава «Танго» за однойменною п'єсою Ж. Ришпена. Запропонована Пуаре кольорова гама постановки стала лідером весняного сезону 1914 р., а особливий відтінок помаранчевого кольору, використаний у костюмах та декораціях, увійшов в історію моди як «колір танго».

1914 р. П. Пуаре створив сценічне вбрання до вистави «Афродіта» за романом французького драматурга П. Луї, де замість звичних для того часу тканин – шовку та оксамиту – модельєром використано бавовняний і вовняний кrep, який легко піддавався драпіровці, але раніше не застосовувався для створення театрального одягу. Індивідуальність головних героїв Пуаре підкреслив за допомогою кольорових акцентів. Наприклад, у першому акті на тлі масової сцени головна героїня з'являлася у сліпучо-білому вбранні, яке контрастувало з яскраво-червоним одягом решти акторів. Атмосферу чуттєвої розкоші в сцені нічної оргії кутюр'є доповнив пурпуровими і блідо-рожевими жіночими сукнями. Ранкову знемогу і втому він ненав'язливо «підфарбував» відтінками сірого, а сумний фінал підсилив за допомогою рожево-бузкового і синього кольорів [6; 154-155].

І Світова війна не перервала зв'язків митця з театрами. Перебуваючи на службі в армії, він створив сценічні костюми для французьких актрис А. Спінеллі, С. Рафаль і І. Касл (розважальна концертна програма «Міс 1917» у нью-йоркському театрі «Варьетте»), а також екстравагантний одяг у середньовічному стилі до комедії за п'єсою «Чим більше все змінюється...». Вдалими були також костюми у стилі орієнтал для постановки «Афгар» (1918 р.), яка протягом трьох років з успіхом йшла у Лондоні.

По закінченні війни П. Пуаре продовжував співпрацювати з театрами: 1919 р. ним створено костюми для акторів Е. де Макса (вистава «Принц з Отрека») та Андре Спінеллі (комедія «Геркулес у Парижі»). Відомо також, що протягом 1920-х рр. дизайнер розробив сценічний одяг для акторів бродвейських мюзиклів «Квітка помаранчу», «Банч і Джуді» (1922 р.) та «Примхлива Попелюшка» (1925 р.) [4], [6; 155].

Варто підкреслити, що одним із перших дизайнерів П. Пуаре ввів у моду іспанський стиль. Цьому, зокрема, сприяло створення серії костюмів до вистави за п'єсою А. Батая «Чоловік з трояндою» (1921 р.). В основу постановки покладено історію про севільського гульвісу Д. Жуана. Пуаре писав про виставу: «У цій п'єсі багато чудових сцен, що надають оформлювачеві насправді унікальні можливості. Наприклад сцена, коли Дон Жуан присутній на власному похороні у соборі (ми відтворили малюнок решітки Севільського собору). Я й зараз бачу цю сцену: сірий колір міських

кварталів, чорний колір жалобного одягу, червоні шати священиків. І чарівні актриси М. Марке і М. Дельза; на останній була сукня з срібної парчі та вставками з мережив, а в темному волоссі – яскраво-червоний гребінь, прикритий ажурною срібною мантильєю» [5].

Не лише драматичні вистави, а й легкі розважальні ревію привертали увагу модельєра. Приміром, для номера «Духи гарем» у «Казино де Парі» Пуаре розроблено оригінальні сценічні костюми у вигляді флаконів для парфумів у вигадливих упаковках. У ревію «Вог» (1922 р.) П. Пуаре за допомогою одягу перетворив танцівниць на шашки, шахові фігури, гральні карти та доміно. Особливу увагу привернув костюм «Венеціанське скло». У спогадах кутюр'є так описував його: «Треуголка з чорного оксамиту, біла маска з лайки, ліф з мережива шантильї і широка спідниця з чорного оксамиту. Маску супроводжував закоханий танцюрист у газовому костюмі, усипаному перлинами» [5].

Захоплення модельєра драматичним мистецтвом знайшло яскраве відображення у стилістиці його власних театральних проєктів, які він влаштовував у своєму особняку на авеню д'Антен у Парижі. Найвідомішим із них став «Тисяча друга ніч, або Торжество по-перськи» (1911 р.), коли 300 запрошеним гостям (переважно представники сфери мистецтва, театру, меценати) було запропоновано одягнутися у «східні» костюми.

У мемуарах «Одягаючи епоху» П. Пуаре надає детальний опис влаштованого ним шоу. Так, із тексту відомо, що в одному з салонів на різнокольорових вишитих подушках сидів актор Е. де Макс, який розповідав гостям казки з «Тисячі і однієї ночі». В глибині саду на троні сидів сам Пуаре в образі султана з білою накладною бородою. В середині аматорської вистави він в оточенні свого «гарему» прямував до золотої клітки, де знаходилася кохана дружина султана (справжня дружина Пуаре – Деніза) і дарував їй свободу. Завершився вечір екзотичними танцями (за участю відомої російської балерини Н. Труханової) і салютом [6; 155-156].

Не можна не погодитися з тим, що ідея «Тисяча другої ночі» могла виникнути в Пуаре після перегляду балетних сезонів С. Дягілева (згадаймо, показано у Парижі 1910 р. хореографічну постановку «Шахерзада» на музику М. Римського-Корсакова в редакції М. Фокіна). До того ж він й сам писав про це у спогадах: «У той час у нас почав виступати російський балет Дягілева з цілим сузір'ям талантів, які на роки осяяли своїм світлом різні галузі мистецтва. Бакст, Ніжинський, Карсавіна й інші були тоді у розквіті сил. На мене, як і на багатьох французьких митців, російський балет справив незабутнє враження. Погоджуюся, що в якійсь мірі я перебував під його впливом...» [5].

Дійсно, П. Пуаре не пропускав жодного з дягілевських балетів. За твердженням історика моди О. Васильєва, навіть збереглася сукня Денізи Пуаре, створена спеціально для прем'єри балету «Весна священна» на музику І. Стравінського (редакція В. Ніжинського). Разом із тим дослідник підкреслює, що постійне порівняння художнього стилю Пуаре з сценографією Л. Бакста, який у той час співпрацював з Дягілевим, нерувало і дратувало кутюр'є. У численних інтерв'ю модельєр чимало разів наголошував, що створив собі ім'я завдяки до «Російських сезонів» Дягілева [1].

Якщо порівняти малюнки Л. Бакста і П. Пуаре, а також Ж. Лепаса, який співпрацював із дизайнером, можна дійти висновку – безперечно, схожість є. Але, варто взяти до уваги, що Бакст, Лепас і Пуаре, по-перше, були наділені оригінальним естетичним смаком і потужним талантом, по-друге, працювали у стилі Ар-Нуво і зробили колосальний внесок у формування даної стилістики [4]. «Не треба забувати, – писав П. Пуаре, – що на той час я вже створив собі ім'я і став відомим завдяки до появи в Парижі мес'є Бакста. Багато клієнток приходили до мене з красивою аквареллю, купленою у Бакста за великі гроші, але на них чекало розчарування: я відмовлявся втілити у життя чужу ідею. Люди вважали це проявом заздрості, але вони помилялися. У мене не було причин заздрити Баксту, навпаки, я вважав, що не всі його ідеї можна приймати беззастережно: прагнучи знайти власний, неповторний стиль, він занадто часто захоплювався і забував про почуття міри. Я не багато почерпнув з його робіт для театру. Вони були занадто фантастичні, щоб надихнути модельєра, який у своїй роботі повинен орієнтуватися на реальне життя. Якщо Бакст і вплинув на мене, то вельми опосередковано» [5].

У певний момент життя костюмовані вечори стали справжньою пристрастю П. Пуаре. Наприклад, у мемуарах він згадує про «бал Попуг в Опера», головною особливістю якого стало «ефектне поєднання двох кольорів – червоного і фіолетового». Пише дизайнер і про серію театралізованих вистав, влаштованих ним для власника ресторанів Е. Корнюша в Каннах: вечір Золота, Паризьке й Нью-Йоркське свята [5].

Одним із цікавих грандіозних театралізованих вечорів, створених П. Пуаре стало «Свято Бахуса» (1912 р.). Яскравого колориту заходу надало місце його проведення – орендований модельєром у 1911-1917 рр. колишній мисливський будиночок Людовика XV у Ла-Сель-Сен-Клу поруч із Версальським парком. Кожен із гостей мав представляти будь-який персонаж з давньогрецької міфології (боги, німфи, наяди, дріади, сатири тощо).

На святі лунала музика Жана-Філіпа Рамо, Жана-Батіста Люллі, Георга-Фрідріха Генделя, було запрошено балетних артистів. Власне вистава, що включала 16 епізодів, становила центральну подію вечора. «Після прибуття гостей зустрічали німфи у білих покривалах із смолоскипами в руках і вели їх крізь ніч до дому, – згадував Пуаре. – Там їх урочисто зустрів я у вигляді статуї Юпітера Олімпійського: золоте волосся у завитках, золота борода, хітон із тканини кольору слонової кістки, на ногах – котурни...» [5].

Після 1920-х рр. діяльність П. Пуаре у сфері моди пішла на спад. Модний Дім втратив свою вагу. Поступово перервався зв'язок дизайнера з театрами, але костюми та декорації, створені кутюр'є беззаперечно вплинули на подальший розвиток європейської театральної сценографії ХХ століття.

Підсумовуючи викладене, акцентуємо на наступному:

1. Завдяки аналізу історіографічної бази досліджуваної теми доведено, що окремі аспекти художньої та прикладної роботи П. Пуаре у галузі розробки одягу висвітлено у роботах вітчизняних та зарубіжних дослідників (К. Гай, К. Кисельова, Г. Пахомова, І. Решетнікова, І. Рукавишнікова, М. Сенько тощо). Разом із тим, через недостатнє вивчення творчості кутюр'є у сфері театру, заявлена тема заслуговує більшої уваги.

2. Найбільш значущими театральними проектами, в яких П. Пуаре брав участь як художник з костюмів і їх творець, стали трагедійні й комедійні вистави за п'єсами французьких драматургів (Ж. Ришпен, П. Луї, А. Батай тощо), музично-танцювальні ревію, мюзикли, розважальні концертні програми. Окремим напрямом творчості П. Пуаре є створення вбрання для власних театральних вечорів, влаштованих ним у Парижі і Каннах.

3. Вплив естетичних концепцій відомих художників першої чверті ХХ ст. на творчий метод модельєра відбувався опосередковано. Як і будь-який митець початку ХХ ст., П. Пуаре не міг не захоплюватися творчістю славнозвісних «Російських сезонів» С. Дягілева, і зокрема сценографією Л. Бакста. Разом із тим П. Пуаре, беззаперечно, мав власний художній стиль. Схожість у роботах Пуаре і Бакста (а також тих художників, які співпрацювали з модельєром) прослідковується через спільну естетику стилю Ар-Нуво та тематичну близькість художніх концепцій, що панували на той час у театральному мистецтві.

Запропонована публікація не претендує на вичерпність і вимагає глибшого дослідницького аналізу з подальшим відображенням отриманих результатів у спеціалізованих монографіях з теорії та історії світової моди.

Примітки

¹ Фелікс Галіпо (1860-1931 рр.) – французький актор театру і німого кіно.

² Поппен Клодіус – французький актор.

Список використаної літератури

1. *Васильєв А.* Удивительный мир Поля Пуаре / А. Васильев // П. Пуаре. Одевая эпоху. – М. : Этерна, 2011. – 480 с. [Электронная книга, б. н. с.].
2. *Гай К.* Колаборації моди і мистецтва: комерція чи натхнення [Електронний ресурс]. / К. Гай // MODA. – 2013. – 18 листоп. – Режим доступу : <http://www.moda314.com/focus/2013/11/18/698>
3. *Кисельова К.* Побудова моделей процесу формування костюма періоду 1908-1914 років / К. Кисельова // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Серія «Мистецтвознавство». – К. : КНУКіМ, 2010. – Вип. 23. – С. 86–98.
4. *Пахомова А.* Театрализованные праздники короля моды Поля Пуаре [Электронный ресурс] / А. Пахомова // Радио-Орфей : цикл бесед из истории театр. костюма. – Режим доступа : <http://www.muzcentrum.ru/news/2012/04/9559-chast-27-teatralizovannye-prazdniki-korolya-mody-polya-puare>
5. *Пуаре П.* Одевая эпоху / П. Пуаре. – М. : Этерна, 2011. – 480 с. [Электронная книга, б.н.с.].
6. *Решетникова И.* Театр как подиум : [«Пуаре – король моды» в Государственном историко-культурном музее заповеднике «Московский Кремль»] / И. Решетникова // Страстной Бульвар, 10. – 2012. – № 5-145. – С. 152–156.
7. *Рукавишникова И.* Поль Пуаре – законодатель мод [Электронный ресурс]. / И. Рукавишникова // My Jane. – 2009. – 18 нояб. – Режим доступа : <http://www.myjane.ru/articles/text/?id=7498>
8. *Сенько М.* Образ европейского одягу кінця ХІХ – початку ХХ ст. / М. Сенько // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Серія «Мистецтвознавство». – Київ : КНУКіМ, 2009. – Вип. 2 – С. 112–116.

References

1. *Vasylyev A.* Udyvytel'nyj myr Polja Puare / A. Vasylyev // P. Puare. Odevaja epohu. – M. : Eterna, 2011. – 480 s. [Elektronna knyga, b. n. S.].
2. *Gaj K.* Kolaboracii' mody i mystectva: komercija chy nathnennja [Elektronnyj resurs]. / K. Gaj // MODA. – 2013. – 18 lystop. – Rezhym dostupu : <http://www.moda314.com/focus/2013/11/18/698>.

3. *Kysel'ova K.* Pobudova modelej procesu formoutvorenja kostjuma periodu 1908-1914 rokiv / K. Kysel'ova // Visnyk KNUKiM : zb. nauk. prac'. Seriya "Mystectvoznavstvo" – K. : KNUKiM, 2010. – Vyp. 23– S. 86–98.
4. *Pahomova A.* Teatralizovannyye prazdnyky korolja mody Polja Puare [Elektronnyj resurs]. / A. Pahomova // Radio-Orfej : cykl besed ob ystoriy teatral. kostjuma. – Rezhym dostupu : <http://www.muzcentrum.ru/news/2012/04/9559-chast-27-teatralizovannyye-prazdniki-korolya-mody-polya-puare>.
5. *Puare P.* Odevaja epohu / P. Puare. – M. : Этерна, 2011. – 480 s. [Elektronna knyga, b.n.s.].
6. *Reshetnykova Y.* Teatr kak podyum : [«Puare – korol' mody» v Gosudarstvennom ystoriyko-kul'turnom muzee zapovednyke «moskovskiy Kreml'»] / Y. Reshetnykova // Strastnoj Bul'var, 10. – 2012. – № 5-145. – S. 152–156.
7. *Rukavishnykova, Y.* Pol' Puare – zakonodatel' mod [Elektronnyj resurs] / Y. Rukavishnykova // MyJane. – 2009. – 18 nojab. – Rezhym dostupu : <http://www.myjane.ru/articles/text/?id=7498>.
8. *Sen'ko M.* Obraz jevropejs'kogo odjagu kincja HИH – pochatku HИ stolittja / M. Sen'ko // Visnyk KNUKiM : zb. nauk. prac'. Seriya "Mystectvoznavstvo". – Kyyiv : KNUKiM, 2009. – Vyp. 2. – S. 112–116.

ТЕАТРАЛЬНЕ КОСТЮМЫ ПОЛЯ ПУАРЕ: СИНТЕЗ МОДЫ И СЦЕНИЧНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Дыхнич Людмила Петровна, кандидат исторических наук,
доцент кафедры индустрии моды, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена театральной деятельности французского кутюрье Поля Пуаре (1879-1944 гг.); рассмотрены наиболее значительные театральные проекты, в которых модельер участвовал как художник по костюмам и их непосредственный создатель; проанализировано художественное влияние известного сценографа первой четверти XX века Льва Бакста на творческий стиль дизайнера.

Ключевые слова: Поль Пуаре, мода, сценография, театральный костюм, мода, синтез.

PAUL POIRET'S THEATRICAL COSTUMES: SYNTHESIS OF FASHION AND THEATRICAL AND DECORATIVE ARTS

Dyhnych Lyudmila, Ph.D., Assistant Professor of the fashion industry,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the theatrical activities of the French couturier Paul Poiret (1879-1944). The author considers the most significant theater projects in which the fashion designer participated as a costume designer and their creator. The given research analyzes the artistic impact of the famous scenographer of the first quarter of the XX century Léon Bakst on the creative style of the designer.

Key words: Paul Poiret, fashion, scenography, theatrical costume, fashion, fusion.

UDC 687.016:792.024.2(44)

PAUL POIRET'S THEATRICAL COSTUMES: SYNTHESIS OF FASHION AND THEATRICAL AND DECORATIVE ARTS

Dyhnych Lyudmila, Ph.D., Assistant Professor of the fashion industry,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is dedicated to the theatrical activity of the famous French couturier Paul Poiret (1879-1944), whose peak of talents was in the first quarter of the twentieth century. Paul Poiret went down in the fashion history as the great reformer. He changed the silhouette, brought printed fabrics into fashion, added some bright colors to clothing and endowed perfumes with an individual note. Poiret was the first who released women from the lush and awkward skirts, corsets with slimming waist (he moved it under the breast), thereby creating a more slender and elegant appearance. «The Couturier has created much more than simply a new suit – he created a new lifestyle, a new trend that was predominant in Europe and America for more than ten years till the very beginning of the 1920s».

The analysis of the source base of the subject has shown that some aspects of Paul Poiret's artistic and decorative-applied works in the development of clothes design industry were highlighted in the works of foreign researchers and scientists from our country (K. Guy, K. Kiselyov, G. Pakhomov, I. Reshetnikov, I. Rukavishnikov, M. Sen'ko, etc.). However, the declared topic deserves more scientific attention due to insufficient level of study of the couturier's creative work in the theater.

The most important theater projects in which the fashion designer participated as a costume designer and their creator are determined in the article. The most significant of them were tragic and comic plays written by such French playwrights as J. Ryshpen, Mr. Louis, A. Bataille, etc., music and dance revues, musicals and some entertaining concert programs. The creation of costumes for his own theatrical evenings, arranged by the outstanding couturier in Paris and Cannes was a distinct trend of Paul Poiret's creative work.

The influence of famous artists' aesthetic concepts of the first quarter of the twentieth century on the creative method of the couturier was indirect. Like any other artist of the beginning of the twentieth century, Mr. Poiret could not help but admire works of the famous «Russian Seasons» created by C. Diaghilev, especially the scenography of L. Bakst. The main characteristics of the artistic influence of Lev Bakst on the couturier's creative style are analyzed in

the article. However, Mr. Poiret undoubtedly has his own artistic style. The similarity in the works of Poiret and Bakst (and those artists who collaborated with the designer) can be traced through a common aesthetic Art Nouveau style and the thematic proximity of the artistic concepts that were predominant at that time in the theatrical art.

Key words: Paul Poiret, fashion, scenography, theatrical costume.

Надійшла до редакції 22.10.2016 р.

УДК 792.8(477)«1940/1941»

ПЕРШИЙ СЕЗОН МИКОЛИ ТРЕГУБОВА У ЛЬВІВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ТЕАТРІ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (ВЕРЕСЕНЬ 1940 – ЧЕРВЕНЬ 1941 рр.)

Чурпіта Тетяна Миколаївна, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри класичної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
nikolaschurpita@gmail.com

На оригінальному архівному матеріалі відтворюються маловідомі факти стосовно виконавської і балетмейстерської діяльності заслуженого артиста УРСР, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Трегубова під час його роботи у Львівському державному театрі опери та балету (вересень 1940 – червень 1941 років). Аналізуються критичні виступи в періодичній пресі щодо якості поставлених вистав цього митця та його безпосередньої виконавської практики.

Ключові слова: Львівський державний театр опери та балету, балетмейстер, соліст балету, творча діяльність, виконавська діяльність.

Постановка проблеми. Формування вітчизняної виконавської, балетмейстерської та педагогічної школи тісно пов'язане з ім'ям Миколи Івановича Трегубова (1912-1997 рр.), який більшу частину свого життя присвятив розвитку балетного театру України. Перелік назв балетів, опер, оперет, поставлених М. Трегубовим, налічує понад 52 найменувань, а в 22 балетних партіях артист розкрив грані свого самотнього виконавського таланту [2].

Аналіз останніх публікацій. Жодна праця, присвячена розвитку українського балетного мистецтва, не оминає М. Трегубова. Найбільш ґрунтовного осмислення зазнав його балетмейстерський доробок II пол. XX ст. у роботах М. Загайкевич («Українська балетна музика» 1969, «Драматургія балету» 1978); Ю. Станішевського («Розквіт українського балету» 1961, «Український Радянський балетний театр 1925-1975», «Балетний театр Радянської України, 1925-1985: Шляхи і проблеми розвитку» 1986, «Національний академічний театр опери і балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність» 2002); А. Терещенко («Львівський державний академічний театр опери і балету ім. І. Франка: Піввіковий твірчий шлях» 1989). Про М. Трегубова можна знайти відомості, хоча й досить обмежені, у фахових універсальних виданнях: словнику довіднику «Все о балете» Є. Суриць (М.-Л., 1966), енциклопедії «Балет» Т. Швачко (М., 1981), біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» В. Туркевича (К., 1999). Згадки про діяльність М. Трегубова знаходимо в спогадах акторів діаспори, які працювали у Львівському Оперному Театрі (ЛОТі) у період 1941-1944 рр. (Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975, 1992), працях О. Паламарчук (Л., 1996), В. Гайдабури (К., 2004), С. Максименко (К., 2013, 2015). Відтворено окремі періоди життя і творчості митця у працях Н. Захарчук («Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова», 2013); Н. Миронюк («Діяльність М. Трегубова у воєнні роки та її наслідки», 1913, «Постановки М. Трегубова за межами України», 2015; «Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова у Львові під час фашистської окупації 1941-1944 рр.», 2016). Однак комплексного дослідження діяльності М. І. Трегубова проведено ще не було.

Попри свою важливість для розуміння вкладу діяча в національний культурологічний процес і розвиток балетного мистецтва в Україні, найменш дослідженою залишається перша половина творчого шляху М. Трегубова, зокрема, його дебютний сезон у Львівському театрі опери та балету.

Мета статті – спираючись на матеріали українських періодичних видань, архівні документи, відтворити маловідомі факти про виконавську і балетмейстерську діяльність М. Трегубова у Львівському державному театрі опери та балету (вересень 1940 – червень 1941 рр.).

Виклад матеріалу дослідження. Аналізуючи автобіографію М. Трегубова, дізнаємося, що в 1940 р. Київський Комітет у справах мистецтв України направив артиста на роботу у Львівський державний театр опери та балету, де, починаючи з 1939 р., поступово формувався творчий колектив [2]. У той час у рамках перших заходів радянської влади, пов'язаних із приєднанням західних земель

до складу Української РСР, проводяться не лише політично-територіальні перетворення, але й енергійна робота з організації культурно-мистецького життя регіону.

Згідно з наказом Президії Верховної Ради СРСР від 4 грудня 1939 р. Львів стає адміністративно-політичним центром. У відповідності до цього місто отримувало особливу увагу Уряду й місцевої влади. 19 грудня 1939 р. Рада народних комісарів УРСР ухвалила Постанову № 1545 «Про організацію театрів, музичних колективів, Будинків народної творчості, театральних музичних закладів у Львівській, Драгобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях» [13], першим пунктом якої передбачено організувати у Львові Державний український театр опери і балету, надавши йому приміщення колишнього Великого польського міського театру. Також у документі йшлося про відокремлення опери від драми [13].

Оскільки у перші дні встановлення радянської влади на Західній Україні частина української інтелігенції вірила, що зі Сходу прийшла омріяна свобода, львівські митці сприйняли Постанову з ентузіазмом. Не маючи власних театральних приміщень і фактично перебуваючи в статусі мандрівних, українські колективи нарешті могли об'єднатися у Львові. Склад театру формувался протягом декількох місяців. Передбачалося створити творчий колектив із 550 осіб. На початку 1940 р. колектив театру налічував 350 осіб. У складі трупи були видатні і ще зовсім незнайомі імена. Формально митців підбирали на конкурсній основі, а фактично всі провідні місця посідали фахівці зі східних областей УРСР та Росії, яких спеціально запрошували до установи [13].

Найбільші проблеми під час організації театру виникли у процесі набору балетної трупи, оскільки традиції класичної хореографії на теренах Західної України були зовсім «молодими». «Адже, – як зазначає театрознавець С. Максименко, – від часу заснування (1864 р.) професійного стаціонарного українського театру у Львові не було. Національний театр був мандрівний, а короточасні виступи, які дозволяла польська влада, не сприяли формуванню глядацького етикету» [10; 73].

Щойно створеній танцювальній групі були потрібні професіонали з класичною хореографічною освітою і досвідом роботи. До балетної трупи, крім М. Трегубова, увійшли З. Сугробкіна, К. Костіна, В. Ільїнська, О. Ярославцев, В. Переясловець, А. Обертен, Н. Слободян, В. Рудчик, які приїжджали з різних міст країни. Художнім керівником театру став заслужений артист Української РСР В. Манзій.

В особі М. Трегубова театр здобув професійного танцівника з класичною освітою і досвідом роботи на кращих сценічних майданчиках СРСР. У 1935 р. він закінчив виконавське відділення Ленінградського хореографічного училища, де навчався у знаних педагогів – В. Пономарьова і В. Семенова, два роки (1935-1937 рр.) працював у Ленінградському театрі опери і балету ім. С. Кірова і три сезони (1937-1940 рр.) – Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка. У його виконавському доробку були провідні партії як у балетах класичної спадщини, так і творах сучасних балетмейстерів: Андре і Володимира в балетах «Фадетта» і «Катерина» молодого балетмейстера Л. Лавровського; він удосконалював виконавську культуру під час перевтілення в благородних принців і графів (Зігфрід, Дезіре), у драм-балетах на сцені київського оперного театру створював образи володарів-тиранів (Гірей), мужніх, героїчних персонажів (Фрондосо, Вацлав). У кожній новій ролі шукав свій підхід до розкриття сценічного образу, надаючи перевагу акторському розкриттю психології людини. У київському театрі він набув досвіду на посаді асистента балетмейстера і постановника танців в операх – «Піднята цілина» І. Дзержинського і «Русалка» О. Даргомижського.

Тож перехід до Львівського оперного театру опери та балету у 1940 р. обіцяв стати для М. Трегубова наступною сходинкою в професійному зростанні. Він одразу долучився до роботи як постановник, танцівник і керівник балету.

Про діяльність театру, творчі здобутки молодого колективу можна було дізнатися зі шпальт місцевих газет «Вільна Україна» і «Червоний штандарт», які виходили українською і польською мовами відповідно. Репертуар театру формувался під пильним оком радянських критиків і широко висвітлювався в періодичних виданнях.

Першою роботою М. Трегубова у Львівському театрі була постановка танців в опері «Тихий Дон» І. Дзержинського, про що дізнаємося з видання «Вільна Україна». У її підготовці брали участь М. Покровський (диригент), О. Улуханов, О. Хвостенко-Хвостов (художники). Це була нова опера молодого і маловідомого в Україні ленінградського композитора. Її першопрочитання відбулося на сцені Малого оперного театру лише п'ять років тому (диригент С. Самосуд, режисер М. Терешкович) в 1935 р.

Наступного року оперу було поставлено на сцені Большого театру (дир. М. Голованов, реж. М. Смолич). Відтоді «Тихий Дон» ставиться в багатьох театрах країни. Вистава, підготовлена молодією трупією Львівського театру, пройшла з успіхом і мала гучний резонанс [15]. У літературі радянських часів мистецтвознавці більше уваги приділяли оперним виконавцям головних партій і

рідко згадували внесок балетмейстера у виставу. Однак у тогочасній пресі знайдено інформацію, де згадується і керівник балету.

21 вересня 1940 р. відомий композитор В. Барвінський опублікував статтю «Повноцінний спектакль», в якій писав про «прекрасно» підготовлену оперу і не забув відзначити роботу керівника балету М. Трегубова, який, на його думку, «непогано справився із своїм завданням» [4].

Наступною балетмейстерською роботою митця була постановка танців в опері «Травіата» Д. Верді в оригінальному варіанті режисера О. Леїна. На опері «Травіата», як на одній з найпопулярніших у світі, лежить довговічний товстий шар традицій, усталених прийомів щодо постановок. Але режисер О. Леїн не піддався спокусі і не пішов шляхом копіювання. Особливо вдалими критики вважали масові сцени на маскарадї. «Добре зробив режисер, що у сцені карнавалу досить велике слово надали балетові. Циганський танець із темпераментом виконаний балетним колективом театру під керівництвом М.І. Трегубова, дуже оживляє цю сцену, надає їй певного карнавального характеру», – зазначав критик К. Дніпров [9].

Що стосується балетних вистав, то для Львова вони були новиною. Тому значної культурної ваги набуває факт першої балетної прем'єри у молодому Львівському театрі опери та балету. Вже в першому сезоні театральна афіша включала балет «Дон-Кіхот» Л. Мінкуса в редакції композитора Й. Кофлера у постановці балетмейстера Є. Вігілева.

Трагікомедійна постать героя сервантесівського безсмертного твору «Дон-Кіхот» не раз притягала увагу композиторів. Взяти хоча б однойменні оперу композитора В. Кінцля, симфонічну поему Р. Штрауса чи фортепіанний твір німецького композитора Ф. Фінке. «Якщо все ж балетна вистава і справляє враження цілісного твору, – зазначав В. Барвінський, то це заслуга високоякісного лібрето Є. Вігілева та великої роботи, проробленої редактором цього твору львівським композитором професором Й. Кофлером, який зумів ці поодинокі музичні номери зв'язати в більш органічно злитий твір, виписавши до нього пролог й епілог та кілька вставок: танок п'яного Санчо-Панчо, циганський танець» [3]. «Високої оцінки, – продовжував рецензент, – заслуговує робота постановника і автора лібрето балетмейстера Є Вігілева (а не М.Трегубова, як помилково зазначали Ю. Станішевський [14; 125] і В. Туркевич [16; 188], художника М. Мунда). Велика відповідальність лягла на плечі виконавців головних партій, зокрема і керівника балету М. Трегубова, який виконував партію Базиля. Але молодий балет впорався з поставленими завданнями і був відзначений на сторінках центральних видань наступним чином: «Щодо виконавців, – захоплено стверджував В. Барвінський, – то колектив, як кордебалет, так і солісти – артисти В. Переяславець (Кітрі), М. Трегубов (Базіль), С. Кшановський (Санчо-Панса), З. Ольшевський (Дон-Кіхот), І. Костіна, К. Ошкмп, Я. Радін, Є. Западінська, Й. Чайванова та інші настільки талановито виконували свої ролі і прекрасно танцювали, що виділяти когось із них окремо немає потреби. Дружний, хороший, здібний колектив!» [3].

Загалом прем'єра балету справила приємне враження на львівського глядача і отримала позитивні відгуки театральної критики, яка зазначала, що якість постановки «Дон-Кіхота» заслуговує на повне визнання і неабияку увагу громадськості. Незважаючи на успіх балету, були й ті, які не погоджувалися з постановкою «Дон-Кіхота» на львівській сцені. Так, К. Дніпров у статті «Про репертуари львівських театрів» бачив потребу в інших балетних виставах: «А хіба львівському балетові не варто було замість працювати над сотою репродукцією «Дон-Кіхота» поставити чудесний балет Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», «Светлану» – Клебанова чи «Солов'я» – білоруського композитора Крошнера» [8].

Особливою любов'ю глядачів, як зазначає дослідниця Львівського оперного театру А. Терещенко, користувався балет Р. Глієра «Червоний мак». Він став історичною віхою в розвитку радянського балету, ознаменувавши початок хореографічної вистави нового типу. Його прем'єра відбулася в червні 1927 р. у Москві, у Большому театрі (постановка В. Тихомирова). А вже в грудні балет поставлено і в Україні (Харків, постановка М. Мойсеєва), а через рік – у Києві (постановка М. Дісковського) та Одесі (постановка П. Болотова та П. Вірського) [15]. Починаючи з кінця 20-х років, балет став вельми популярним. Яскрава, мелодійна музика, вдала драматургія, екзотичний колорит – все це привертало увагу глядачів. До того ж балет був принципово новаторським щодо втілення романтичного змісту, пов'язаного з революційною дійсністю, відображенням нового життя народу. «Коли, замість казкових персонажів або причепурених пейзажів, наш глядач побачив гнівний натовп китайських робітників, коли перед ним постали образи радянських моряків і на весь розмах російського характеру розгорнувся захоплюючий вихровий ритм матроського танцю, ніхто з присутніх не міг залишатися спокійним», – писала Е. Грошева [15; 11]. Зрозуміло, що рішення молоді львівської трупи звернутися до цього твору було природним.

20 березня 1941 р. відбулася прем'єра балету, який, на думку театрального оглядача А. Аквілєва, залишив «подвійне враження». Великий успіх «Червоного маку» він пояснював тим, що це був перший балет на радянську тематику, в якому показано інтернаціональну солідарність до трудящих Китаю і ненависть до колонізаторів, але того не бажаючи, – продовжував критик, – «театр створив виставу, в якій вся увага зосереджувалася на серії блискуче виконаних хореографічних номерів, поза музикою Р. Глієра і поза сюжетом «Червоного маку». Постановник театру, головний балетмейстер Є. Д. Вігілев, безперечно досвідчений майстер, захопившись суто танцювальною стороною, приблизив промахи лібрето Курилко. Всі танцювальні сцени, діалоги і монологи протікають поза дією. Щодо цього, характерна друга картина першої дії – явна дивертисментна. Викиньте її, і нічого не зміниться в ході сюжету» [1]. Оскільки вистава вилилася в поєднання дивертисментних номерів, то не дивно, що виступ окремих виконавців мав найбільший успіх. Особливо театральний оглядач відзначив М. Трегубова, який виконував партію підступного господаря ресторану Лі-Та-Чу, нареченого чарівної танцівниці Тао Хоа у виконанні артистки В. Ільїнської. «Партію авантюриста Лі-Та-Чу прекрасно провів М.І. Трегубов – танцюрист великої техніки і великого темпераменту» [1].

Наступним кроком у балетмейстерській діяльності М. Трегубова, була постановка танців в опері «Кармен» Ж. Бізе, прем'єра якої відбулася 15 квітня 1941 р. Незважаючи на те, що преса відмічала слабкість режисерської роботи, невдалий добір виконавців окремих ролей, що різко знизили якість вистави, танці вона назвала її прикрасою, яка відіграла важливу роль для характеристики побуту Іспанії. Критик К. Дніпров на сторінках газети «Вільна Україна» оцінив роботу постановника так: «Молодий балетмейстер М. Трегубов поставив танці без особливих претензій, просто, але зі смаком, а головне, зумів зберегти їх народність. У благородному стилі виконує танець із кастаньєтами здібна танцюристка І. Костіна разом із кількома партнерами. Ефектно м'яко і еластично танцює Д. Алідорт – «Болеро». «...Загалом, – продовжує автор статті, – танці прикрашають виставу» [7].

Не оминула своєю увагою роботу балетмейстера і театральний оглядач С. Лобачевська. В газеті «Червоний штандарт» за 19 квітня 1941 р., яка виходила польською мовою, вона зазначала, що балет М. Трегубова «працював ефектно».

Трупа театру плідно працювала і готувалась до наступних виступів: оперети «Циганський барон» і балету «Лілея» К. Данькевича, прем'єра якого мала відбутися 26 червня 1941 р. Як зазначає О. Плахотнюк: «У львівському театрі перша прем'єра балету («Лілея», Ч.Т.) так і не відбулась, хоча для балету було готове все: костюми, декорації, проведені оркестрові репетиції, солісти балету відпрацювали складні варіації і дуети. Прем'єрну виставу, що призначену на 26 червня 1941 р. було відмінено з причин початку II Світової війни. Куплені квітки як пам'ятні документи залишились у тих, хто їх придбав» [11; 248].

В одному з документів серед списку виконавських робіт М. Трегубова знаходимо партію Степана [2], її також згадує і В. Туркевич [16], але матеріалів, які б підтверджували цей факт, поки що знайти не вдалося. У газеті «Червоний штандарт» за 29 квітня 1941 р. О. Гриневич у статті «Balet «Lilia» анонсує початок роботи Львівського театру над виставою «Лілея», згадує К. Данькевича, автора лібрето В. Чаговця та балетмейстера Є. Вігілева. Але, на жаль, автор статті не зазначає виконавців головних партій [6].

30 червня 1941 р. Комітет у справах мистецтв СРСР ухвалив рішення «про тимчасове припинення діяльності театрів та розіслав директивні листи про необхідність ревізії державної мережі театрів, скорочення окремих театральних груп та перехід закладів культури на бездотаційну роботу». Почалась евакуація «інтелектуально-мистецької еліти та їх родин» [12; 12], що проводилась за відповідними списками. Скоріш за все, М. Трегубов не потрапив до числа обраних й був змушений залишати місто самотужки в пошуках роботи в інших містах, подалі від лінії фронту.

Висновки. Таким чином, М. Трегубов був у числі тих росіян-хореографів, яких направлено радянською владою до Західної України на розбудову Львівського державного театру опери та балету. Артисти з багатьох міст СРСР поступово сформували новий творчий колектив, який заявив про себе вже на перших порах діяльності постановками класичних і сучасних балетів. Традиції балетного театру в Галичині були молодими, тож танцівників і балетмейстерів чекала наполеглива праця. Серед них варто виділити М. Трегубова, який керував балетною трупю, виконував провідні партії в балетах «Дон-Кіхот», «Червоний мак» і ставив окремі номери в оперних виставах: «Тихий Дон», «Травіата», «Кармен», схвально оцінені місцевою пресою. Перший сезон у львівському театрі для митця був насиченим і вдалим. За рік він набув досвіду керівника балетної трупи, поповнив свій виконавський і балетмейстерський доробок новими партіями, через які глядач знайомився з творами

світової балетної спадщини. Попри те, що віднайдені матеріали розширюють уявлення про творчу діяльність М. Трегубова у Львівському державному театрі опери та балету (1940-1941 рр.), сценічна творчість постаті потребує подальших наукових пошуків. І надалі залишається невідомою його участь у створенні балету «Лілея» К. Данькевича, зовсім недослідженою, але не менш важливою, є гастрольна і громадська діяльність хореографа в зазначений час.

Список використаної літератури

1. *Аквілев А.* «Червоний мак» (В постановці Львівського державного театру опери і балету) / А. Аквілев // Вільна Україна. – 1941. – 25 берез.
2. *Архів КНУКіМ, ф. Р-1516, оп. 1 «Л», spr. 195, ark. 1-21.*
3. *Барвінський В.* «Дон-Кіхот» / В. Барвінський // Вільна Україна. – 1940. – 1 лист.
4. *Барвінський В.* Повноцінний спектакль / В. Барвінський // Вільна Україна. – 1940. – 24 верес.
5. *Вільна Україна.* – 1940. – 30 січ.
6. *Гріневич О. В.* «Balet «Lilia» / О. В. Гріневич // Червоний штандарт. – 1941. – 29 квіт.
7. *Дніпров К.* «Кармен» у Львівському державному театрі опери та балету / К. Дніпров // Вільна Україна. – 1941. – 18 квіт.
8. *Дніпров К.* Про репертуар львівських театрів / К. Дніпров // Вільна Україна. – 1940. – 9 жовт.
9. *Дніпров К.* «Травіата» у Львівському державному театрі опери та балету / К. Дніпров // Вільна Україна. – 1940. – 28 верес.
10. *Максименко С.* Театральне життя Львова 1941–1944 рр. / С. Максименко // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 13. – С. 67–84.
11. *Плахотнюк О.* Творчість Т. Г. Шевченка на балетній сцені / О. Плахотнюк // Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. Серія «Мистецтвознавство». – 2014. – Вип. 15. – С. 263–248.
12. *Романенко Н. О.* Український театр (40-і роки ХХ ст.) : монографія / Н. О. Романенко. – Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. – 250 с.
13. *Срібна М. А.* Українське оперне мистецтво в роки Другої світової війни (1939-1945 рр.) / М. А. Срібна // Гілея. – 2015. – Вип. 97 (6) – С. 58-61.
14. *Станишевський Ю.* Украинский балетный театр: история и современность / Ю. Станишевский. – Київ : Муз. Україна, 2008. – 411 с.
15. *Терещенко А. К.* Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка : Піввіковий творчий шлях / А. Терещенко. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
16. *Туркевич В.* Хореографічне мистецтво у персоналіях : [біобібліограф. довід.] / В. Д. Туркевич. – Київ, 1999. – 224 с.

References

1. *Akviliev A.* «Chervonyi mak» (V postanovtsi Lvivskoho derzhavnoho teatru opery i baletu) / A. Akviliev // Vilna Ukraina. – 1941. – 25 berez.
2. *Arkhiv KNUKIM, f. R-1516, op. 1 «L», spr. 195, ark. 1-21.*
3. *Barvynskiy V.* «Don-Kikhot» / V. Barvynskiy // Vilna Ukraina. – 1940. – 1 lystop.
4. *Barvynskiy V.* Povnotsinnyi spektakl / V. Barvynskiy // Vilna Ukraina. – 1940. – 24 veres.
5. *Vilna Ukraina.* – 1940. – 30 sich.
6. *Hrinevych O. V.* «Balet «Lilia» / O.V. Hrinevych // Chervonyi shtandart. – 1941. – 29 kvit.
7. *Dniprov K.* «Karmen» u Lvivskomu derzhavnomu teatri opery ta baletu / K. Dniprov // Vilna Ukraina. – 1941. – 18 kvit.
8. *Dniprov K.* «Pro repertuary lvivskykh teatriv» / K. Dniprov // Vilna Ukraina. – 1940. – 9 zhovtnia.
9. *Dniprov K.* «Traviata» u Lvivskomu derzhavnomu teatri opery ta baletu / K. Dniprov // Vilna Ukraina. – 1940. – 28 veresn.
10. *Maksymenko S.* Teatralne zhyttia Lvova 1941–1944 rr. / S. Maksymenko // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – 2013. – Vyp. 13. – S. 67–84.
11. *Plakhotniuk O.* Tvorchist Tarasa Hryhorovycha Shevchenka na baletnii stseni / O. Plakhotniuk // Visnyk Lviv. nats. un-tu im. I. Franka. Seriya «Mystetstvoznavstvo». – 2014. – Vyp. 15. – S. 263–248.
12. *Romanenko N. O.* Ukrainskiy teatr (40-i roky XX st.) : monohrafiia / N.O. Romanenko. – Kyiv : Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv, 2015. – 250 s.
13. *Sribna M. A.* Ukrainske operne mystetstvo v roky Druhoi svitovoi viiny (1939–1945 rr.) / M. A. Sribna // Hileia. – 2015. – Vyp. 97 (6) – S. 58–61.
14. *Stanysheskyi Yu.* Ukraynskyi baletnyi teatr : istoriya y sovremennost / Y. Stanysheskyi. K. : Muz. Ukrayna, 2008. – 411 s.
15. *Tereshchenko A. K.* Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka : Pivvikoviy tvorchiy shliakh / A. Tereshchenko. – Kyiv : Muz. Ukraina, 1989. – 208 s.
16. *Turkevych V.* Khoreohrafichne mystetstvo u personaliiakh : [biobibliohrafichniy dovidnyk] / V. D. Turkevych. – Kyiv, 1999. – 224 s.

**ПЕРВЫЙ СЕЗОН НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА ВО ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА (СЕНТЯБРЬ 1940 – ИЮНЬ 1941 ГГ.)**

Чурпита Татьяна Николаевна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры классической хореографии, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

На оригинальном архивном материале воспроизводятся малоизвестные факты об исполнительской и балетмейстерской деятельности заслуженного артиста УССР, заслуженного деятеля искусств Украины Николая Трегубова во время его работы во Львовском государственном театре оперы и балета (сентябрь 1940 – июнь 1941 гг.). Анализируются критические отзывы в периодических изданиях относительно поставленных произведений указанного постановщика и его личного участия как исполнителя.

Ключевые слова: Львовский государственный театр оперы и балета, балетмейстер, солист балета, творческая деятельность, исполнительская деятельность.

**MYKOLA TREHUBOV'S FIRST SEASON IN THE LVIV STATE OPERA AND BALLET
THEATRE (SEPTEMBER 1940 – JUNE 1941)**

Churpita Tatiana, PhD, Assistant Professor of Classical Choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts

The original archival material keeps little-known facts about the choreography and performing activities of the Honored Artist of the USSR, the Honored Artist of Ukraine Mykola Trehubov during his work at the Lviv State Opera and Ballet (September 1940 – June 1941). The given article analyses the critical reviews in periodicals regarding the set of works of this stage director and his personal involvement as an artist.

Key words: Lviv State Opera and Ballet, choreographer, ballet dancer, creative activities, performing activities.

UDC 792.8(477)«1940/1941»

**MYKOLA TREHUBOV'S FIRST SEASON IN THE LVIV STATE OPERA AND BALLET
THEATRE (SEPTEMBER 1940 – JUNE 1941)**

Churpita Tatiana, PhD, Assistant Professor of Classical Choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of this paper is to show little-known facts about the performing and choreographic activity of Mykola Trehubov in the Lviv State Theatre of Opera and Ballet (September 1940 – June 1941), based on the materials of Ukrainian periodicals, archival documents

Research methodology. The main sources of this paper are Ukrainian, Polish periodicals and Ukrainian archival documents (eight newspaper articles and one personal file). Seven publications and monographs have been reviewed as well.

Results. It has been found that M. Trehubov was among those Russian choreographers who was sent by the Soviet government to the Western Ukraine for the development of the Lviv State Theatre of Opera and Ballet. The artists from many cities of the USSR gradually formed a new creative team, which loudly announced itself as the masters of classical and modern ballets at the beginning of its activity.

Ballet traditions in Halychyna were very young, so painstaking and hard work waited for the dancers and choreographers. M. Trehubov stood out among them. He led the ballet troupe, performed the leading roles in the ballet «Don Quixote», «The Red Poppy» and staged some settings in opera performances: «Quiet Flows the Don», «La Traviata», «Carmen» which were positively appreciated by the local press. The first season in the Lviv Opera was creatively rich and successful for the artist. In a year he gained experience of the head of the ballet troupe. New parties, through which the audience acquainted with the works of the world ballet heritage, were added to his performing and choreographic achievements.

Novelty. In this paper an attempt is made to recreate the least studied part of the M. Trehubov's creative way, including his debut season in the Lviv State Theatre of Opera and Ballet.

The practical significance. The studied materials expand the image of the M. Trehubov's creative work in the Lviv State Theatre of Opera and Ballet (1940-1941). The Ukrainian scientists of the national ballet history may find the information contained in this article useful for the understanding of the contribution of this figure to the national cultural process and development of ballet art in our country.

Key words: the Lviv State Theatre of Opera and Ballet, ballet master, ballet soloist, creative activity, performing activity.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 75/76(477.87)«19/20»:7.071.1(477.87) Микита (043.5)

**ІНДУКТИВНО-ІНДИВІДУАЛІЗУЮЧЕ ТА ДЕДУКТИВНО-СИНТЕЗУЮЧЕ СПРЯМУВАННЯ
У ПОРТРЕТАХ ВОЛОДИМИРА МИКИТИ 1950 – ПОЧАТКУ 1970-х рр.**

Дьєрке Гейза Гейзович, аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
gderke@mail.ru

Досліджено портретний доробок Володимира Микити 1950 – поч. 1970-х рр. Виявлено стильові інспірації і провідні спрямування портретної творчості художника. Встановлено, що основна проблематика портретних пошуків В. Микити 1950 – поч. 1970-х рр. визначалася диференціацією й взаємоперетином індивідуалізуючих, «індуктивних» і синтезуючих візій, реалістичного, імпресійно-плєнерного, постімпресіоністичного типів формотворення, інспірованих А. Ерделі, Ф. Манайлом, Й. Бокшаєм, А. Шепюю, розвинутих на ґрунті іманентної еволюції митця.

Ключові слова: портрет, постімпресіонізм, етнокультурні інспірації, символічне узагальнення.

Постановка проблеми. Творчість народного художника України Володимира Микити (нар. у 1931 р.) – одне з найяскравіших явищ закарпатського образотворчого мистецтва, що інтегрувало повоєнний художній досвід із шуканнями останніх десятиліть, утілило традиції самобутнього мистецького феномену, відомого як «закарпатська школа живопису». Чільне місце у доробку майстра посів портрет, вагомі здобутки у якому припали на ранній період творчості – другу пол. 1950 – початок 1970-х рр.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незважаючи на те, що творчість В. Микити є цілісним, репрезентативним щодо традицій закарпатського мистецького осередку художнім явищем, у вітчизняному мистецтвознавстві вона не отримала докладного висвітлення. У дослідженнях радянського періоду доробок майстра розглядався в обмежених часових проміжках й без урахування його модерністичних витоків (О. Воронова, З. Куторга, О. Рожин, В. Рубан, Г. Островський). Переважна частина публікацій останніх десятиліть мала художньо-критичний характер (І. Поп, М. Приймич, О. Сидор-Гібелінда, О. Федорук та ін.), а окремі аналітичні мистецтвознавчі студії охопили не весь доробок митця. Досі не дослідженими залишаються ранні портретні образно-пластичні знахідки В. Микити в аспекті їх впливу на подальшу творчість художника.

Мета статті – дослідити портретний доробок В. Микити 1950 – поч. 1970-х рр. Виявити стильові інспірації та провідні спрямування портретної творчості майстра. Розкрити зміст раніше не виокремлюваних у мистецтвознавчій літературі індивідуалізуючих, «індуктивних» та синтезуючих портретних пошуків митця.

Виклад основного матеріалу. В. Микита увійшов у крайовий живопис стрімко та яскраво, початково – як портретист. Уже у середині 1950-х рр. митцем створено психологічні студії, імпресійні портрети та етюди, що експонувалися на обласних художніх виставках й здобули схвалення фахівців. Завершенням періоду стали символічно-узагальнюючі «Моя мамка» (1967 р.), «Невропатолог Дмитро Снігурський» (1968 р.), «Дідо-садівник» (1968 р.), які визначили творчу індивідуальність живописця та уналежнили його до провідних закарпатських майстрів. Основна проблематика портретної творчості В. Микити в окресленому відтинку визначалася диференціацією та взаємоперетином індивідуалізуючих, «індуктивних» та синтезуючих, «дедуктивних» пошуків, реалістичного, «імпресійно-плєнерного», постімпресіоністичного типів формотворення, інспірованих А. Ерделі, Ф. Манайлом, Й. Бокшаєм, А. Шепюю й розвинутих на ґрунті іманентної еволюції митця.

Початок поклав 1954 р., коли майже рівночасно були створені портрет «Мій нянько» (1954 р.), що відсилав до попередніх академічних студій, та «Автопортрет» – перша з низки імпресійних, етюдно-колеристичних робіт. Полотно «Мій нянько» жодного разу не експонувалося на тогочасних виставках, зберігалося у родині і мало для В. Микити глибокий особистий зміст. За свідченням художника, у роки військової служби він отримав звістку про тяжку хворобу батька, надії не лишалося, проте Василь Іванович дочекався сина і той встиг написати його портрет [3].

Композиція, створена за рік до закінчення земного шляху Василя Микити, актуалізує академічно-реалістичні принципи та завершує цикл ранніх творів митця. Витримана в умброво-оливковій гамі, із застосуванням білил у моделюванні об'ємів, вона не позбавлена студійності, однак приваблює психологізмом, ніжним і шанобливим ставленням до моделі, вмилім відтворенням кмітливого погляду й рук, що увібрали досвід життя.

Іншу образно-пластичну структуру має «Автопортрет» (1954 р.), що фіксує миттєвий задумливий стан художника у затишші теплих, глибоких тонів. Ще виразніше імпресійність кольоропису виявляється у «Портреті Береца» (1954 р.), «Автопортреті» (1955 р.), етюдах «Дівчини», «Сестри Марії» (1954 р.), «Старого», «Жінки» (1955 р.), «Лізи Кремницької» (1956 р.). В одних випадках художник прагне плернерної свіжості, невимушеності композиції, згармонізованості спектрально протилежних барв («Портрет Лізи Кремницької», «Етюд сестри Марії», «Автопортрет», «Етюд старого»). Після стриманості ранніх робіт наче випробовує можливості відкритого кольору та корпусного, фактурного письма. В інших віднаходить пластичні аналоги характеру моделі, як у «Портреті Береца», де майстерна партитура репрезентативних синіх, зеленаних, світлокармінних, цитринових тонів відтворює суперечливу натуру людини, з якою В. Микиту поєднували багаторічні професійні зв'язки.

Кроком до створення цілісної портретної композиції стали «Автопортрет» (1957 р.) та «Учитель-пенсіонер» («Вчитель-пенсіонер Олександр Тегза») (1958 р.), що означили збагачену досвідом «плернерно-імпресійного» колоризму індуктивно-індивідуалізуючу лінію пошуків митця.

Портрет «Учителя-пенсіонера» – один із перших у доробку В. Микити, де елементом образної виразності постало оточення: замкнені простори двору з похиленим парканом та літньої веранди з дощатим столом, дзвінка зелень і квіти, що символізували усамітненість старості та спомини не марно прожитих літ. Згодом властиве твору відображення індивідуального через загальнокультурне майстер розвинув у «Моїй мамці» (1967 р.), портретах невропатолога Д. Снігурського та хірурга О. Федінця (1969 р.), низці пізніших робіт («Покоління», 1984 р.).

Таким чином, наприкінці 50-х р. у творчості В. Микити завершився короткочасний період імпресійного плернерного колоризму, вірогідно, інспірований А. Шепю, з яким митця поєднали товариські зв'язки. Початковій інтеграції досвіду плернерних студій у психологічний портрет-картину живописець міг завдячити творам Й. Бокшая, передусім міжвоєнної доби. Непересічного значення набули впливи А. Ерделі – у культурі кольоропису та пошуках постімпресіоністичного формовиразу у наступні роки.

Перехід від імпресіоністичного до постімпресіоністичного образотворення продемонструвала «Дівчина на плернері» (1959 р.), – символізмом кольору, зверненням до декоративних живописних засобів виразності, відтворенням світлотіні не за рахунок тональних градацій, а тепло-холодним нюансуванням колірних площин [8; 33]. Особливістю пошуків В. Микити стало сприйняття постімпресіоністичного досвіду, передусім сезанізму, крізь ерделівські прочитання [8; 38]. Зокрема неодноразово він підкреслював, що «сезанівські моменти» у його роботах, – «це вплив через Ерделі», котрий йшов власним шляхом, проте «взяв дещо від французького майстра» [2].

Провідним напрямом пошуків В. Микити стала інтеграція у постімпресіоністичне образотворення народномистецьких тем і засобів художньої виразності. Поштовх дали спомини дитинства, твори А. Ерделі («Гуцул із люлькою», сер. 1930-х; «Старий конюх», 1942 р.), спілкування з Ф. Манайлом, неофольклорний ренесанс в українському образотворчому мистецтві 1960-х рр. Прикладом слугує «Конюх з Майдану» (1960 р.), у якому написані у вохристій гамі, випробувані негодою обличчя та руки верховинця контрастують із білою гаптованою сорочкою та сіро-білим тлом стіни. Лаконічні, навіть аскетичні засоби виразності, – звужений, наче безповітряний внутрішньокартинний простір, суха жорстка манера письма, моделювання об'ємів контуром та зламами площин – якнайкраще відтворюють плин нелегких селянських років.

Властивий художнику принцип, за яким формоутворення «залежить від змісту, а вже зміст підказує і форму, і навіть технічні засоби» [15], визначив образно-пластичну побудову «Дівчини з Колочави» (1959 р.), «Школярки» (1960 р.), «Кукурузоводів К. Штовха та Е. Варги» (1961 р.), «Портрета робітника М. Токарюка» (1965 р.), «Передового робітника І. Королевця» (1966 р.). Так, у «Дівчині з Колочави» легкою етюдною манерою письма, уподібнюючи олійний живопис розписові на склі, інтегруючи білі фрагменти ґрунту у кольороструктуру полотна, автор відтворив емоціосферу дитинства й м'який серпанок зимового засніжжя. Схожий підхід зустрічаємо в етнічно колоритній та сучасній «Школярці», де суголосся вохристо-червоних і синіх барв сприймається спалахом юності в імлі похмурого зимового дня.

На полотні «Передовий робітник І. Королевець» кремезна постать із піпою на тлі стилізованих смарагдово-бузкових ланів та синього овиду гір перегукується з народними типами Ф. Манайла та А. Ерделі й демонструє єдність портретного й фольклорного начал.

Важливим традиціоналістським кодом творів В. Микити є властиві словесному фольклору колірно-семантичні маркери доквілля. Так, у розглянутих полотнах гори – неодмінно сині й «верхом сягають неба» [6; 254], лани – зелені, дерева, що рясніють стиглими плодами, асоціюються з колообігом

життя. Саме завдяки цим упізнаваним фольклорним означенням індивідуальне єднається з народним, сучасність – із минувиною, а авторський самовираз сягає новаційної гостроти.

Одним із кращих зразків індуктивно-індивідуалізуючого спрямування у портретній творчості В. Микити є «Портрет хірурга-професора Олександра Фединця» (1969 р.). Розташована на однотонному тлі, зміщена уліво постать знаного ужгородського лікаря утілює відчуття виконаного обов'язку, а пластичним аналогом пройнятого думкою стану спокою, що передує дії і завершує її, слугує зелена площина завіси вікна. Інтелектуалізм та інтелігентність портретованого підкреслено лаконізмом композиції й вишуканим суголоссям синіх, золотавих, біло-блакитних, смарагдових барв. У майбутньому концепцію інтелектуалізованого, одухотвореного портретного образу, що відображає індивідуальні характеристики моделі, однак асоціює їх із загальнокультурними змістами, В. Микита розвине у портретах Е. Контратовича (1976 р.), Ф. Манайла (1976 р.), І. Чендея (1979 р.), інших творах 1970-2000-х рр.

Вищим досягненням у портретному доробку художника 1960-х рр. є межове щодо індуктивно-індивідуалізуючого, аналітичного та дедуктивно-синтезуючого образу творення полотна «Моя мамка» (1967 р.), котре, на думку І. Попа, відкриває «портретну галерею зрілого мистця» [9; 53]. За твердженням В. Микити, мати для нього «представлялася як прообраз всіх мам, особливо сільських». Тому коли писав, «розширював задачу», прагнув «не лише свою мамку зобразити», а й щоб в її образі кожен «спознав свою матір» [4]. Знакової ємкості полотну надає образно-пластичне вирішення: монументальність постаті, просвітлений, самозаглиблений погляд, стриманість барв, контраст замкненості газдівства з безмежжям спомену, широчінню в життя. Нероздільність портретованої та довкілля підкреслює зворотна перспектива, що увагомлює зображене та наближає його до глядача. Колористично-змістовим камертоном картини слугує блакитна польова квітка – «блискітка з далекої юності» [11; 8], відгук минулих років.

Генетична пам'ять та щоденна творча наснага – ці значення незамулених родинних джерел В. Микити відобразило побутування твору – у реконструйованому інтер'єрі батьківської хижі, неподалік дерев'яної коліски та мольберту, в ужгородській робітні митця. Етапність полотна підтвердило упровадження віднайденого у ньому портретного концепту у тематичні картини майстра 1970-2000-х рр. («Обід у полі», 1971; «У чеканнях», 1977; «Ранок», 1980; «Завжди у турботах», 1985; «Сестри», 2005).

Піднесення твору «найконкретнішого з мистецьких жанрів» до «збірного образу сучасної глибоко мислячої людини» [5; 107], філософську змістовність у межах індуктивно-індивідуалізуючого образотворення демонструє портрет «Невропатолога Дмитра Снігурського» (1968 р.) – один із перших у циклі «інтелектуальних» портретних робіт. Як чимало інших полотен, образ заслуженого лікаря республіки автор створив по пам'яті: спостерігав, запам'ятовував, згодом писав [3]. Шукаючи пластичні еквіваленти невлімової душевної субстанції, з якою професійним служінням пов'язаний Д. Снігурський, вдавався до лапідарного, площинного письма, аналогій з іконографією апостольського чину, надавав сугестивності очам, віднаходив співвідношення ліній і барв.

Особливої уваги заслугоує філігранна ритміка композиції, у якій подовжена стилізована голова зміщена уліво щодо центральної вісі та ледь помітно схилена убік, витончені, з чутливими пальцями руки розташовані правіше, а їх схрещення – безпосередньо над геометричним центром полотна. Пластичної єдності композиційній структурі надає колова траєкторія уявного руху лікарського інструменту, котрий нагадує хрест. Градаціям ритму суголосить тонке нюансування стриманих кольорів: глибокого червленого золота тла, вохристо-коричневого піджака, небесної блакиті очей, сріблястих переливів волосся, напівтонів білого лікарського вбрання. Викладене наводить на думку, що з-поміж конструктивних микитівських полотен портрет лікаря Д. Снігурського є чи не найбільш раціонально виваженим й, водночас, найодухотворенішим твором митця. Важливе й те, що пошук пластико-ритмічних співвідношень художник не протиставляє *достовірності* зображення, яке друзями та колегами Д. Снігурського на першій презентації у майстерні В. Микити було визнане *правдивішим* за оригінал [3].

Особливістю творчої еволюції В. Микити стали «біфуркаційні» образно-пластичні знахідки, що стадіально випередили рівночасні роботи: «Дідо-казкар» (1961 р.), «Смуток» (1966 р.), «Дідо-садівник» (1968 р.). Вирішені «на принципах картинної композиції побутового жанру» [1; 13], вони започаткували «дедуктивно-синтезуюче» образотворення і торували шлях до тематичних полотен кінця 1960-х рр. Спільною ознакою портретів, яка обґрунтовує поняття «дедуктивно-синтезуючого» методу, є первінь загального, репрезентація всекультурної ідеї чи архетипу на підставі синтезу сприйняттів.

Саме так створено «Діда-казкаря», де засадничим культурософським концептом, що інспірує та структурує образ, постає збереження, вербальна актуалізація і трансмісія фольклорних традицій й через

них – автентичних світоуявлень горян. Останнім зумовлено образно-пластичне рішення: наближення постаті до межі картинного простору, що моделює ситуацію неквапливої розповіді, долучення глядача до етнокультури Карпат; уподібнення поораного зморшками обличчя та вузлуватої руки схилам карпатських гір, а блакиті очей – небосхилу, суголосне ізоморфізації антропного та природного начал у творах Ф. Манайла «Дідо з онуком» (1939 р.) та «Скотар» (1969 р.). Діалогічна структура полотна тим більш вмотивована з огляду на специфіку сприйняття фольклору, у котрому «емоційний заряд, що міститься у тексті і супроводжуючих його позатекстових елементах, значно посилюється так званім ефектом співприсутності – паралельністю і одночасністю переживань виконавця і сприймаючого, слухача і глядача» [13; 38].

Концепт архаїчного утілено у «Смутку» («Старий гуцул», 1966 р.), межовому щодо портрету і тематичного живопису. Драматизм старечих літ, їх пустку і журбу, майстер асоціює зі старим Закарпаттям: дерев'яною почорнілою церквою, похиленим придорожнім хрестом, безлистим деревом, безлюдністю схилів. Попри певну прямолінійність, здобутком художника є підпорядкування задумові композиційної та лінійно-ритмічної організації полотна: протокубістичних площин, різноспрямованого хаотичного ритму, деформованого збуреного простору – знаків руйнації життєвого світу й традиційних змістів буття. Новаційною рисою «Смутку» щодо ранніх портретів В. Микити слід вважати символічне осмислення довкілля, що провіщає «смилові» пейзажі митця («Народна готика», «Електрифікація», 1968; «Витривалість», 1977; «Рани Карпат», 1983; «Незламне», 1993).

Ознаки дедуктивного синтезу притаманні «Дідові-садівникові», де уперше у завершеній формі втілено образ мудрого сільського старого, всежиттєвою невтомною працею співпричетного вітальним силам землі. За твердженням майстра, цей та подібні образи відобразили спогади про батька, ракошинського селянина, «багатого тією особливою духовністю», що приходиться на схилі мудро прожитих літ, і враження від зустрічей з розважливими «дідами-філософами», вівчарями карпатських полонин [5; 107].

Найістотнішими ознаками полотна є теплий ліризм та епічність, позачасовість і сучасність, відсутність зовнішньої дії й напруга внутрішнього життя; велич монументальної, у височинь формату, фронтальної постаті, що у архаїчній простоті предстоїть світу та людям на богоданій первородній землі. Символьному утіленню ідеї сприяють лапідарність художньої мови, гіперболізація уподібнених сакральному народному дереворізбленню рук і ніг, актуалізація семантики плодкових дерев – елементів культурного простору, осереддя життя. Зауважимо, що притаманне полотну В. Микити ототожнення прадавнього і сутнісного, спрощення та гіперболізація споріднені з творами Ф. Манайла й представників українського авангарду 1910-1920-х рр., а репрезентований у картині тип селянина-творця згодом увійшов до тематичних полотен майстра. Зв'язок жанрових концептів із більш ранніми портретними знахідками підтверджує співставлення «Діда-садівника» (1968 р.) та «Весняних турбот» (1973 р.). Образи мудрих працюючих старих присутні у «Зборі картоплі» (1970 р.), «Зборі яблук» (1984 р.), інших творах митця.

Зразком «символьного концептуального портрету» [5; 107], не водночас аналізованим у контексті жанрового живопису, є «Ягнятко» (1969 р.) – вершинне досягнення В. Микити 1960-х рр. За твердженням художника, замислюючи композицію, прагнув «узагальнити увесь процес вівчарського життя – від народження вівці до виходу на полонину» й через нього відобразити колообіг буття. Працюючи над образом, вдавався до дедуктивно-синтезуючого методу, виїздив у верховинські села, «спав у бідненьких хижках, на печу, аби тих людей порозуміти, помагав їм у газдівстві <...>. Раз придумав того чоловіка, а пак увідів у кінці села такого Івана Хромика. Виявилось, що він ще й вівчарив усе життя» [7]. Вочевидь, саме у «Ягняткові» уповні виявилася спорідненість образно-пластичної концепції В. Микити з творами Ф. Манайла: епічною хронотопічною структурою, єдністю людського і природного світів, образотворюючою гіперболізацією, асоціативним зв'язком із народним мистецтвом, конструктивністю, використанням декоративних можливостей площини.

Особливістю просторової побудови полотна є використання схеми трикутника, утвореного молитовно завмерлою постаттю старого з новонародженим ягнятком у ніжних, великих, спрацьованих долонях та вражаюче одухотвореними групами тварин. Самодостатності твору додають монументальність і компактність форм, а зв'язок із глядачем здійснюється через дитинно щирий погляд вівчаря, сповнений любові до живого. Вражають відбиття у побутовій сцені довічного плину подій, поєднання зовнішньої статичності, «сакральної незмінності» [11; 10] та життєвості образу. Елементом, що уналежнює композицію етнотрадиції, постає архаїчне верховинське вбрання. Чимала роль належить колориту: притишеному, теплому, м'якому, побудованому на поєднанні оливкових,

коричневих, вохристих барв та акцентуючої деталі-камертону – червоної шнурівки кожуха. Приваблює фактура, що урізноманітнює зближені тони: рельєфна, «теплоемка», «шорстка», у другому варіанті картини із збірки ЗОХМ ім. Й. Бокшая доповнена вовноподібним колажем.

Відтак, маємо підстави стверджувати, що «Ягнятко» підсумувало понад десятирічний досвід В. Микити, втілило дедуктивно-синтезуючі принципи образотворення й означило шлях до новачійних і закорінених у традиціях школи жанрових полотен митця. З переліку творів, експонованих на виставках, дізнаємося, що у другій пол. 1950 – поч. 1970-х рр. портретні пошуки відобразилися у понад 50 полотнах й склали переважну частку доробку майстра.

Висновки. Отже, можемо зробити висновок, що особливістю портретних пошуків В. Микити другої пол. 1950 – поч. 1970-х рр. є розвиток індуктивно-індивідуалізуючого та дедуктивно-синтезуючого спрямувань, що згодом взаємодоповнювалися у творчості митця. Визначальною рисою першого стала увага до індивідуального, співвіднесеного з загальнокультурним, другого – первінь загального у творенні збірною символічного образу на підставі синтезу сприйняття.

Перспективним напрямом подальших досліджень вважаємо поглиблений аналіз закоріненості портретних пошуків В. Микити у традиціях регіонального образотворення.

Список використаної літератури

1. *Гапак С.* Володимир Микита – майстер тематичної картини / С. Гапак // Дукля. – 1981. – № 1. – С. 12–15.
2. *Гарагонич В.* Попереду багато планів, хочеться творити / В. Гарагонич // Панорама. – 2006. – № 4 (9880). – 11 лют.
3. *Інтерв'ю з В. Микитою (аудіозапис). м. Ужгород. 11. 08. 2016* // Приватний архів Г. Дьєрке.
4. *Картини і роки : кінонарис про творчість В. Микити.* 1996 р. // [Електронний ресурс]. URL Режим доступу : <http://mykyta.com.ua/index.php/login-form>
5. *Мартиненко В.* Завжди по-різному, завжди цікаво / В. Мартиненко // Дніпро. – 1970. – № 12. – С. 106–107.
6. *Мушкетик Л. Г.* Людина в народній казці Українських Карпат : на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців / Л. Г. Мушкетик. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с.
7. *Нейметі М.* Щаслива сорочка для Митайка / М. Нейметі // Новини Закарпаття. – 2006. – 4 лютого. – № 11–12.
8. *Павельчук І. А.* Досвід постімпресіоністичного експерименту в творчості Володимира Микити / І. А. Павельчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. ІПСМ НАМ України / [Ред. кол. А. В. Чебикін та ін.]. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 32–39.
9. *Поп І.* Володимир Микита / І. Поп // ОМ. – 1997. – № 2. – С. 52–54.
10. *Приймич М.* Чесний перед собою і своєю землею / М. Приймич // Карпатська Україна. – 2006. – 4 лют.
11. *Сирохман М.* Шлях до вершин, що триває ... / М. Сирохман // Музей народного життя Володимира Микити : альбом. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2016. – С. 5–20.
12. *Танчук Н.* Творчість В. Микити // [Електронний ресурс]. URL Режим доступу : <http://mykyta.com.ua/index.php/login-form>
13. *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации / К. В. Чистов // Типол. исследования по фольклору. – М. : Наука, 1975. – С. 26–44.

References

1. *Chystov K. V.* Spietsyfika folkloru v svietie tieorii informatyvi / K.V. Chystov // Tipol. issledovania po folkloru. – M. : Nauka, 1975. – S. 26–44.
2. *Gapak S.* Volodymyr Mykyta – maister tematychnoi kartyny / S. Gapak // Duklia. – 1981. – № 1. – S. 12–15.
3. *Garagonych V.* Poperedu bagato planiv, khochetsia tvoryty / V. Garagonych // Panorama. – 2006. – № 4 (9880). – 11 liutogo.
4. *Interviu z V. Mykytoiu (audyozapys). m. Uzhkhorod. 11. 08. 2016* / Pryvatnyi arkhiv G. Diorke.
5. *Kartyny i roky : kinonarys pro tvorchyst V. Mykyty.* 1996 r. // [Elektronnyi resurs]. URL Rezhym dostupu : <http://mykyta.com.ua/index.php/login-form>
6. *Martynenko V.* Zavzhdy po-riiznomu, zavzhdy tsikavo / V. Martynenko // Dnipro. – 1970. – № 12. – S. 106–107.
7. *Mushketyk L.* Liudyna v narodnii kaztsi Ukrainskykh Karpat : na materiali opovidalnoi tradytsii ukrainsiv ta ugortsiv / L. Mushketyk. – K. : IMFE im. M. Rylskogo NAN Ukrainy, 2010. – 320 s.
8. *Neimeti M.* Shchaslyva sorochka dla Mytaika / M. Neimeti // Novyny Zakarpattia. – 2006. – 4 liutogo. – № 11–12.
9. *Povelchuk I. A.* Dosvid postimpresionistychnogo eksperymentu v tvorchosti Volodymyra Mykyty / I. A. Pavelchuk // Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats IPCM NAM Ukrainy / [Red. kol. A. V. Chebikin ta in.]. – K. : Feniks, 2012. – Vyp. 12. – S. 32–39.
10. *Pop I.* Volodymyr Mykyta / I. Pop // OM. – 1997. – № 2. – S. 52–54.
11. *Pryimych M.* Chesnyi pered soboiu i svoieiu zemleiu / M. Pryimych // Karpatska Ukraina. – 2006. – 4 liutogo.

12. *Syrokhan M.* Shlakh do vershyn, shcho tryvaie... / M. Syrokhan // Muzei narodnogo zhyttia Volodymyra Mykyty : albom. – Uzhgorod: Vyd-vo O. Garkushi, 2016. – S. 5–20.

13. *Tanchuk N.* Tvorchyst V. Mykyty // [Elektronnyi resurs]. URL Rezhym dostupu : <http://mykyta.com.ua/index.php/login-form>

ИНДУКТИВНО-ИНДИВИДУАЛИЗИРУЮЩЕЕ И ДЕДУКТИВНО-СИНТЕЗИРУЮЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ПОРТРЕТАХ ВЛАДИМИРА МИКИТЫ 1950 – НАЧАЛА 1970-Х ГГ.

Дьерке Гейза Гейзович, аспирант, Львовская национальная академия искусства, г. Львов

Исследовано портретное творчество Владимира Микиты 1950 – начала 1970-х гг. Проанализированы стилевые влияния и доминирующие направления портретных исканий художника. Доказано, что основная проблематика его творчества определялась дифференциацией и взаимопересечением индивидуализирующих, «индуктивных» и синтезирующих поисков, реалистического, импрессионистически-пленерного, постимпрессионистического типов формообразования, инспирированных А. Эрдели, Ф. Манайлом, И. Бокшаем, А. Шепой и получивших развитие на почве имманентной эволюции мастера.

Ключевые слова: портрет, постимпрессионизм, этнокультурные влияния, символическое обобщение.

THE INDUCTIVELY INDIVIDUALIZING AND DEDUCTIVELY SYNTHESIZING FOCUSES IN THE VOLODYMYR MIKITA'S PORTRAITS OF 1950 – EARLY 1970-S

Derke Geisa, Graduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The article studies the portrait achievements of Volodymyr Mikita in 1950 – early 1970-s. The stylistic influences and the artist's dominant directions of the portrait searches are analyzed. The author indicates that the main problems of the painter's works were determined by the differentiation and intercrossing of the individualizing, «inductive» and synthesizing searches, realistic, impressionistic and plein air, post-impressionist styles of shaping, inspired by A. Erdeli, F. Manailo, Y. Bokshai, A. Shepo as well as those developed during the artist's immanent evolution.

Key words: portrait, post-impressionism, ethno-cultural inspiration, symbolic generalizations.

UDC 75/76(477.87)«19/20»:7.071.1(477.87)(043.5)

THE INDUCTIVELY INDIVIDUALIZING AND DEDUCTIVELY SYNTHESIZING FOCUSES IN THE VOLODYMYR MIKITA'S PORTRAITS OF 1950 – EARLY 1970-S

Derke Geisa, Graduate student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim. The aim of the article is to explore the V. Mikita's iconic heritage of 1950 – early 1970-s, to identify the stylistic influences and the artist's dominant directions of the portrait searches, to show that the main problems of the painter's works were determined by the differentiation and intercrossing of the individualizing, «inductive» and synthesizing searches.

Research methodology. The methodological basis of the article is the historical and systematic approaches. In revealing the genre and artistic and stylistic specificity of the creativity, the Mikita's works' art analysis has been made. At the stage of collection and systematization of primary empirical data the methods of interviewing, photographing and phonorecording have been used.

Results. The Volodymyr Mikita's portrait achievements of 1950 – early 1970-s have been studied. The stylistic influences and the artist's dominant directions of the portrait searches have been analysed. It has been emphasized that in the middle of 1950-s the artist created psychological works, impressionistic portraits and sketches. The completion of the period was character-generalizing which showed the creative individuality of the painter and introduced him into the leading Transcarpathian artists.

It has been indicated that the main problems of the painter's works were determined by the differentiation and intercrossing of the individualizing, «inductive» and synthesizing searches, realistic, impressionistic and plein air, post-impressionist styles of shaping, inspired by A. Erdeli, F. Manailo, Y. Bokshai, A. Shepo as well as those developed during the immanent evolution of the artist.

Novelty. The paper makes a detailed analysis of the V. Mikita's portraits' early gains and the differentiation and intercrossing of the individualizing, «inductive» and synthesizing searches of his portraits.

The practical significance. The theoretical and factual material of the article can be used in the preparation of lectures and seminars on the history of the Ukrainian art training and exhibitions dedicated to the works of the artist.

Key words: portrait, post-impressionism, ethno-cultural inspiration, symbolic generalizations.

Надійшла до редакції 28.11.2016 р.

УДК 75(477)«19/20»

**ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ
«СУВОРОГО СТИЛЮ» НА ПІВДНІ УКРАЇНИ У 60-70 РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

Гуляєва Ольга Володимирівна, аспірантка, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса
gouliayeva@mail.ru

Аналізуються особливості «суворого стилю» на півдні України у 60-70 рр. ХХ ст. з позиції взаємодії традиції та новаторства. Пропонується аналіз генези «суворого стилю» на півдні України, що вимагає звернення до національної традиції (бойчукізм, етнографізм), традиції візантійського і давньоруського живопису, творчості Товариства незалежних художників. На прикладі спадщини А.Ацманчука і В. Трапенка виявляються новаторські особливості «суворого стилю» в регіоні. Автор зазначає, що Південні художники зверталися до традиції, утім інтерпретували образи і сюжети на свій розсуд, балансуючи між повагою до спадщини і деякою іронічністю, або навіть грою.

Ключові слова: живопис, «суворий стиль», традиція, новаторство, художник.

Постановка проблеми. Як відомо, з середини 50-х років ХХ ст. у радянському образотворчому мистецтві почалися глобальні перетворення. І стильові форми, і життєві концепції у роботах тих років стали дуже різноманітними. Вирішальну роль в оновленні мистецтва відіграла молодь. На молодіжних виставках цього періоду фактично відбувалося народження різних художніх напрямів, зокрема і так званого «суворого стилю» – провідної тенденції мистецтва періоду «відлиги». За твердженням мистецтвознавця Г. Скляренко, «суворий стиль» не став визначальним в Україні [15; 69]. Незважаючи на це, його значення в українському мистецтві не можна недооцінювати. Молоді художники підняли нові теми, продемонстрували можливість іншого погляду на навколишній світ, іншого ставлення до зображення людини. При цьому вони використовували нову художню мову. Їх твори не були картинами-одноденками. Зараз вже можна стверджувати, що вони перевірені часом. Кращі полотна «суворого стилю» увійшли в постійні експозиції провідних музеїв нашої країни, однак залишаються ще маловивченими.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення монографій, статей, опублікованих у різні роки в спеціальних журналах і збірниках, переконує в тому, що до аналізу «суворого стилю» у радянському мистецтві мистецтвознавці зверталися неодноразово. При цьому досліджувалися різні аспекти проблеми: основні риси живописної і образної мови нового стилю, історія розвитку молодого мистецтва, традиції, на які спиралося нове покоління художників. Серед дослідників «суворого стилю» одним із найвідоміших є О. Каменський, автор досить розгорнутої історико-художньої концепції даного напрямку. Генезу «суворого стилю» у радянському мистецтві розглядав В. Манін, новаторство стилю стосовно появи нових жанрів у живописі аналізувала у своїй статті М. Давидова. Про відродження певних художніх традицій у період «відлиги» в Україні розповідається у статтях Г. Скляренко та Л. Смирної. Але вищезазначені праці та багато інших характеризують особливості «суворого стилю» загалом у радянському мистецтві, не торкаючись характерних рис стилю у різних регіонах України. Відмінності пояснюються наявністю у кожному регіоні місцевої художньої традиції, яка стала основою для розвитку стилю, що потребує окремого детального наукового дослідження.

Метою статті є дослідження взаємодії традиції та новаторства у даному мистецькому феномені на Півдні України на прикладі творчого доробку О. Ацманчука та В. Трапенка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Явище «суворого реалізму» з'явилося в українському мистецтві, зокрема і на Півдні, наприкінці 1960-х років й було сприйняте суто стилістично – зверненням до традицій вітчизняного мистецтва 1910-1920-х рр., точніше до його постсезанівських напрямів [15; 70]. Однак у той час вже прийшло розуміння того, що шлях звернення до традицій не обов'язково повинен бути єдиним. Митці отримали можливість рухатися в різних напрямках. Є. Шацький справедливо стверджує, що «традиція обирається, твориться, моделюється відповідно до нинішніх потреб і прагнень даної історичної ситуації» [5; 92]. Таким чином, потужні пласти художньої традиції «південного» українського авангарду, насильно перервані, історично не реалізовані, знайшли друге життя.

Генеза «суворого стилю» в Україні апелює як до національно орієнтованої української традиції (бойчукізм, етнографізм), так і до сакралізації національної проблематики, притаманної більшості митців-авангардистів [16; 33-76]. Певна монументальність образів, прагнення до найбільш безпосереднього вираження ідеї в образотворчій формі, простота і чіткість трактування об'єму і

кольору – ці риси, властиві роботам бойчукістів, можемо спостерігати і у творчості українських майстрів «суворого стилю». Наприклад, у творі «Судноремонтники» (1966 р.) одеського художника О. Слешинського. Автор міцно ліпить форму, чітко позначає силуети, звертаючи особливу увагу на зображення обличчя героя переднього плану (різко окреслені вилиці, високе чоло і напружений погляд, спрямований в бік, повз глядача). Просте узагальнене тло червоного кольору, окрім напруженості, надає роботі декоративності. Прийом зображення чоловічої фігури у повний зріст від краю до краю полотна надає роботі монументальності.

Окрім того, у «суворому» живописі можна спостерігати і звернення до традицій візантійського та давньоруського іконопису, що було характерним як для бойчукістів, так і для українського авангардного мистецтва загалом. У ньому вони знаходили ту «внутрішню значущість і узагальненість образів, які так потрібні їм в роботі» [9; 2]. Прикладом може слугувати «Портрет Касаткіної» (1966 р.) О. Ацманчука. У роботі наявні площинність у вирішенні композиції, практично однотонний колір обличчя, що схоже на іконні лики святих, стилізація одягу. Схожий прийом можна бачити і у портреті скульптора А. Князика (1971 р.) того ж автора, де обличчя головного героя є досить стилізованим із майже канонічними рисами та поглядом у бік від глядача. Завдяки таким рішенням художник перейшов від простого побутового портрету на рівень узагальнення.

Треба зазначити, що на Півдні України до джерел у стилістичних пошуках «суворих» живописців, за твердженням мистецтвознавців та художників, зокрема О. Ройтбурга [14], можна віднести і творчу спадщину митців Товариства незалежних художників. Наприклад, можемо бачити, що пластика людських фігур на тлі великих стилізованих геометричних об'ємів – основа композиційного ладу як полотна «Ударна бригада» (1920 р.) Т. Фраєрмана, так і роботи «На площі» (1974 р.) В. Власова. Мистецтвознавець О. Тарасенко, характеризуючи полотна В. Власова, наголошує, що «у його футуристичній «розкубленості» .. все підкорено лінійному та кольоровому ритму. В цілому романтичне за сприйняттям та формою втілення...» [18; 5]. Такі твердження справедливі і для робіт майстра початку століття, і для творів одеського живописця періоду «відлиги». Однак, схилиючись перед авторитетом старих майстрів, художники 1960-х не підкорили себе йому, а зуміли сплавити закони вже традиційної стилістики з власними живописно-пластичними знахідками. «Вони відновлювали деякі перервані традиції, але не для того, щоб перетворити їх в канони, а для того, щоб вирішувати власні завдання» [12; 15].

У творчості молодих художників другої половини 1960-1970-х рр. усі зазначені традиції виявилися інтегрованими, сплавленими в певну єдність. Художники «суворого стилю» не лише поверталися до тих чи інших традицій минулого, а втілювали їх на сучасній ідейній основі, переплавляючи у власну – новаторську художню мову. Таке поєднання традицій в єдине ціле характерне не тільки для конкретного випадку, але і для художнього процесу загалом. «У спадщини не існує «чистих горизонталей і вертикалей». Кожна традиція – це завжди синтез «свого» і «чужого», підйом на новий щабель загальнолюдського» [6; 14].

Уже першими критиками «суворого стилю» відзначалися новації художників даного кола. Так, О. Каменський, аналізуючи нову тенденцію в живописі, писав: «Не важко помітити деякі загальні для більшості молодих художників інтонації розповіді про життя, а також характерні особливості образного мислення. Для них рішуче нестерпною є всіляка сентиментальність». Далі автор зазначав характерні для нового стилю «тяжіння до типізації, багатоплановості характерів, узагальненості форм» [7; 7].

Що ж до художників Півдня України, то вони трималися осторонь соціальної тематики, були аполітично налаштованими та знайшли себе в колективних пошуках абстрагованих образів власних міст, природи, конкретних людей. Творчість «південних» шістдесятників відзначалася модерністською трактовкою міського пейзажу, узагальненими портретними образами і лише подекуди стилізованою тематичною картиною. Важливим аспектом нового стилю для них, як і для усіх українських «суворих» художників, стало романтичне сприйняття сучасності. Їх відрізняло своє, особливе «натурне бачення», інтерес до мотивів, що передавали внутрішнє напруження, і вольової, сильної, соціально активної особистості.

Художники-шістдесятники Півдня України збагатили вітчизняне портретне мистецтво яскравими, багатограними характерами. Вони пильно вдивлялися у своїх сучасників, обираючи в якості моделей сильні, цікаві особистості. Портрет посідав особливе місце у творчому доробку одесита О. Ацманчука (1923-1974 рр.). У сміливих ракурсах, незвично побудованих перспективах, у зображеннях, то об'ємних, то площинних, втілює художник хвилюючі його образи, філософськи узагальнює їх. Роздуми про світ і людину, про природу, про їх гармонійне поєднання приводять О. Ацманчука до пошуків метафор, символів, алегорій у портреті [2; 7]. Хоча відомим художник став завдяки тематичній картині «Віддано наказ» (1957 р.), саме інтенсивними експериментам з формою і

кольором у портреті він вніс елементи новаторства в існуючу художню традицію. М. Рашковецький стверджує, що основною заслугою О. Ацманчука є те, що він зумів органічно поєднати традиційне та нове мистецтво Одеси, спираючись на існуючі загальні риси: характерність зображення, ліризм, що підкреслює значення творчої індивідуальності, романтику [13; 3].

Аналіз робіт багатьох «суворих» художників-портретистів дозволяє виділити три напрями розвитку портрета в означений період. Перш за все, це зображення конкретних людей. Такі твори передавали індивідуальні характеристики героя, але в кожному подібному портреті художники шукали типові риси людини нової епохи. Прикладом робіт даного напрямку у творчості О. Ацманчука є портрет «Рита» (1962 р.). Автор використовує у цій роботі прийом «збільшення» фігури, максимального наближення її до глядача, яскравий колір, чіткість силуету, небагатослівність деталей, але при цьому художник зберігає індивідуальність героїні, надає полотну емоційного звучання. Полотно сповнене ліризму, а завдяки орнаменту на одязі та площинності зображення виглядає декоративним.

Цікавим є «Портрет художника О. Фрейдіна» (1969 р.). Живописна мова полотна має риси декоративності. Художник використовує великі плями майже чистих кольорів на тлі, характерний крупний план, високу ступінь узагальнення, площинність зображення.

Другий напрям, в якому працювали живописці, – свого роду портрет-тип. У таких творах зображені, безсумнівно, конкретні люди, але вони показані як типові представники своєї професії. Таке розуміння портретів відбивається і в їх назвах («рибалка», «коваль», «геолог», «художник» тощо). В О. Ацманчука це «Ракетник» (1965 р.), «Скульптор» (1971 р.), «Обчислювач» (1973 р.) та ін. На думку М. Некрасової, прекрасним портретом є його «Обчислювач». Чіткий малюнок, прозорість очей, у яких простежується глибина думки і трагізм знання. Чітка складка губ та складені руки надають образу напруженості [11; 3]. Притаманні творчій манері художника виразне ліплення об'єму, чіткість силуету, лаконічність мазка, монументалізація форми в повній мірі проявилися в цьому портреті, передаючи яскраву особистість науковця. Але в той же час у даній роботі, як і у багатьох інших творах майстра, присутній ліризм замість програмної «суворості» образу.

Значущістю та монументальністю образу відрізняється і портрет-тип – «Солдат миру», написаний у 1965 р. Він являє собою зображення людини, що пройшла важку дорогу війни. Стійка фігура, що займає майже всю площину полотна, сильні руки, що тримають великий снаряд, мужній погляд визначають потужний емоційний вплив даної картини. Автор застосовує широко використовуваний художниками «суворого стилю» прийом монтажу. Він зображує за спиною солдата фрагмент будівлі у ракурсі. Однак це не зображення тла, що дійсно знаходиться за спиною солдата, а якийсь інший пласт реальності, поєднаний з основним зображенням – як нагадування про мирне життя. Такому рішенню портрета відповідає велика міра умовності, застосована художником.

Третій напрям, що виник у творчості «суворих» живописців-портретистів і розвинений у мистецтві Півдня, – так званий «груповий» портрет, або жанрова композиція. Справа в тому, що характерною рисою «суворого стилю» стало змішування жанрів, коли один і той же твір можливо розглядати і як сюжетно-тематичну картину, і як портрет. Даним «портретам» у ще більшій мірі притаманний принцип узагальнення, коли майстер не розробляє індивідуальні образи, а більш важливою для нього є характеристика одразу декількох осіб. Подібною роботою в О. Ацманчука є «Політ» (1965 р.). На полотні зображено парубка та дівчину, що поєдналися у поцілунку на тлі неба та моря. Автор тут перейшов від соціального до загальнолюдського. Робота переростає рамки побутової ситуації і має глибокий символічний зміст. Художник показав Коханню як всесвітню подію, що дозволяє людині здійснити своє безумовне призначення, що полягає у здатності переходити кордони свого буття, жити не лише у собі, а і в іншому. Твір характеризує незвична композиція, силуетність, узагальненість образів, чистий та яскравий колір, використання великих локальних кольорових плям. За словами О. Тарасенко: «О. Ацманчуку вдалося одним із перших у мистецтві 60-х років вийти за соціально-історичні рамки заради виявлення загальнолюдського змісту. Як художник-романтик він вільно працював із традиційними образами світового мистецтва (закохані), наділяючи їх колізіями свого світобачення» [17; 6].

Отже, для О. Ацманчука колір у роботі слугує одним з основних засобів виразності, пластичною формою, у якій найбільш повно і вдало можна передати задум художника. Прагнення відтворити характерні особливості зовнішності свого часу, активне ставлення до життя і при цьому простота сюжету та ліричність, лаконічність композиції і колірної рішення – такі відмінні риси творчості художника. Основною заслугою майстра є те, що прийнявши новації свого часу, він зміг поєднати їх з існуючою місцевою живописною традицією, тим самим створивши унікальні твори, які стали прикладом для наступних поколінь.

«Суворий стиль» вніс новий струмінь у пейзажний жанр. Художники усвідомлено йшли на оновлення своїх вражень, пристрасно пізнаючи навколишній світ, у буденному знаходили

значущість, життєво достовірно зображували сучасне життя у пейзажі. Природа в таких творах являла собою складний образ, мала емоційний вплив на глядача. «Суворий стиль» на Півдні України розвивався переважно в рамках індустріального пейзажу, відроджуючи традиції, закладені у 1920-х рр., передаючи пафос потужного промислового будівництва.

Серед південних художників подібні тенденції, знаходимо в творчості В. Трапенка (1941-2009 рр.). За твердженням мистецтвознавця Л. Вольштейн, «На формування живописного стилю майстра вплинули традиції одеської живописної школи, виробнича робота в сфері монументально-декоративного мистецтва, і творчість художників Херсона. Плакатна речитативність образів, масштабність зображення фігур, висунутих на передній план, замкнутість простору – такі прийоми суворого стилю у творчості художника» [1; 5]. Майстер традиційно ліричного світосприйняття, що було характерним для «південних» художників, зумів опоетизувати і індустріальні, і міські мотиви. Прикладом може бути робота «На річці Кошовій» (1988 р.). Тут немає зображення людини, але видно її присутність. Міст, човни – все побудовано її руками, в усьому підкреслено присутність людського розуму, в той час як природа, безмежні хвилі річки відсуваються на другий план. Для твору характерна масштабність образів та стримана кольорова гама. У невеликому пейзажі «Причал на тлі елеватора» (1976 р.) природа повністю підпорядкована людині. Тут немає краси живої природи, замість неї є сіра смуга човнів та величний елеватор. Крупний план, напружений колорит, міцна пластика, монументальність зображення, надають гостре і навіть драматичне звучання даному полотну. За словами Н. Джерук, «В. Трапенко, звертаючись до природи Півдня України, проносить через усю свою творчість вірність реалістичним традиціям. Але у роботах він роздумує про час і природу, поєднує цілісність ритму з декоративністю, композиційну динамічність з м'якою пластичністю. Саме ці риси надають його роботам індивідуальності» [1; 12].

Висновки. Отже, активна творча позиція художників Півдня у ставленні до світової та власної спадщини, яка утвердилась у 1960-1970-ті рр., стала характерною рисою південного мистецтва даного періоду. Всі етапи художнього процесу, весь комплекс художніх досягнень став привабливим для художників. При цьому, на думку В. Сисоева, стався перехід від інтересу до зовнішньо-стилістичних ознак традиції, до «осмислення формотворчих принципів стилю в єдності з його духовним фундаментом і методом естетичного пізнання дійсності» [4; 25]. Особливостями творів південних художників «суворого стилю» можна назвати ліризм, модерністську трактовку міського пейзажу, узагальненість портретних образів, майже повну відсутність стилізованої тематичної картини. Художники Півдня України шукали у традиції не готові формули і абсолютні істини, а основні принципи, внутрішній стрижень. Звернення до традиції тут було більш вільним – художники інтерпретували образи і сюжети по своїй волі, балансуючи між шанобливістю до спадщини і деякою іронічністю, навіть грою.

Список використаної літератури

1. **Трапенко В. М.** Виктор Трапенко : альбом / В. Трапенко ; [сост. Н. Трапенко]. – Київ : Адеф, 2011. – 159 с.
2. **Виставка произведений художника Александра Павловича Ацманчука (1923-1974) :** каталог / [автор вступ. ст. Л. И. Турунова]. – Одесса : Одес. гор. типография, 1975.
3. **Давыдова М. В.** Многообразие форм послевоенной жанровой живописи / М. В. Давыдова // Очерки современного советского искусства. – М., 1975. – Вып. 2. – С. 118-132.
4. **Искусство молодых художников** / [авт. сост. В. П. Сысоев]. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 287 с.
5. **Захарченко М. В.** Традиции в истории: опыт типологической интерпретации / М. В. Захарченко. – СПб. : СПбГУПМ, 2002.
6. **Зингер Е.** Проблема целостности и искусство молодых / Е. Зингер // Творчество. – 1978. – № 5. – С. 14-15.
7. **Каменский А.** В русле добрых традиций / А. Каменский // Лит. газета. – 1960. – 26 марта.
8. **Каменский А. А.** Романтический монтаж / А. А. Каменский. – М. : Сов. художник, 1989. – 336 с.
9. **Коржев Г.** Молодые в пути / Г. Коржев // Искусство. – 1965. – № 10.
10. **Манин В. С.** О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50 – начала 70-х гг. / В. С. Манин // Сов. искусствознание '79. – М. : Сов. художник, 1980. – Вып. 2. – С. 5.
11. **Некрасова М.** Художник, ставший легендой / М. Некрасова // Одесский вестник. – 2013. – № 50.
12. **Павлов П. А.** Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-1970-е гг. / П. А. Павлов. – М. : Наука, 1989. – 204 с.
13. **Рашковецкий М.** Родом из «оттепели» / М. Рашковецкий // Слово. – 1993. – 1 окт.
14. **Ройтбурд О.** Про мистецтво з любов'ю й ненавистю [Електронний ресурс] / О. Ройтбурд // Режим доступу : <https://www.facebook.com/aleksandr.roytburd>.
15. **Скляренко Г. М.** Українське мистецтво другої половини ХХ ст.: регіональні проблеми та загальний контекст / Г. М. Скляренко // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 1. – С. 67-78.

16. *Смирна Л. І.* Український мистецький нонконформізм / Л. І. Смирна // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. – Київ, 2006. – Кн. 2.
17. *Тарасенко О.* Приглашение к полету / О. Тарасенко // Одесский вестник. – 1993. – № 170.
18. *Тарасенко О.* Художник-философ Владимир Власов / О. Тарасенко // Одесский вестник. – 1997. – 5 марта.

References

1. *Trapenok V. M.* Victor Trapenok : album / V. M. Trapenok ; [sost. N. Trapenok]. – Kiev : ADEF, 2011. – 159 s.
2. *Exhibition proyzvedenyu of artist Alexander Pavlovich Atsmanchuk (1923-1974).* Catalogue / [by joining article. L.I.Turunova]. – Odessa, Odesskaya horodskaya tipografiya, 1975.
3. *Davydov M. V.* Variety forms poslevoennoy zhanrovoy painting / M. V. Davydova // Ocherki sovremennogo sovietskogo iskusstva. – M., 1975. – V.2. – S. 118-132.
4. *The art of young artists / [ed. comp. V. P. Sysoev].* – M. : Izobrazytelnoe Arts, 1980. – 287 s.
5. *Zakharchenko M. V.* Tradition in history: experience typolohycheskoj interpretation. / N. V. Zakharchenko. – SPb . : SPbGUPM, 2002.
6. *Zynher E.* Problem integrity and arts of young / E. Zynher // Creativity. – 1978. – № 5. – S. 14-15.
7. *Kamensky A.* In line with the traditions / A. Kamensky // Literary Gazette. – 1960. – 26 march.
8. *Kamensky A. A.* Romantic installation / A. A. Kamensky. – M. : Soviet artist, 1989. – 336 s.
9. *Korzhev G.* Molodye v pyti / G. Korzhev // Art. – 1965. – № 10.
10. *Manin B. C.* Pro properties Soviet art the end of 50th – beginning of 70-ies. / V. S. Manin // Sovietskoe iskusstvoznanye'79. – M. : Sov. artist, 1980. – Vol. 2.
11. *Nekrasov M.* Artist, becoming lehendoy. / M. Nekrasova // Odessa journal. – 2013. – №50.
12. *Pavlov P. A.* The development of figurative plastycheskoj structure Modern Soviet painting. End of 1950 – 1970-th gg. / P. A. Pavlov. – M. : Nauka, 1989. – 204 s.
13. *Rashkovetsky M.* Rodom iz «ottepely» / M. Rashkovetsky // Word. – 1993. – 1 october.
14. *Roytburd O.* The art of love and hatred [Electronic resource] / O.Roytburd // Access : <https://www.facebook.com/aleksandr.roytburd>.
15. *Skliarenko G. M.* Ukrainian art of the second half of the twentieth century: the regional issues and the overall context / G. M. Sklyarenko // Studies of art. – 2009. – № 1. – S. 67-78.
16. *Smyrna L. I.* Ukrainian artistic nonconformism / L. I. Smyrna // Essays on the History of Fine Art of Ukraine of the XX century : in 2 books. – Kiev, 2006. – Book. 2.
17. *Tarasenko O.* Pryglashenye k poletu / O. Tarasenko // Odessa journal. – 1993. – №170.
18. *Tarasenko O.* Artist-philosopher Vladimir Vlasov / O. Tarasenko // Odessa journal. – 1997. – 5 march.

СОЧЕТАНИЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ «СУРОВОГО СТИЛЯ» НА ЮГЕ УКРАИНЫ В 60-70 ГОДАХ ХХ ВЕКА

Гуляева Ольга Владимировна, аспирантка, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса

Статья посвящена исследованию особенностей «сурового стиля» на Юге Украины в 60-70 годах ХХ в. с позиции взаимодействия традиции и новаторства. Предлагается анализ генезиса «сурового стиля» на Юге Украины, что апеллирует к национально ориентированной украинской традиции (бойчукизм, этнографизм), традициям византийской и древнерусской иконописи, творческому наследию художников Товарищества независимых художников. На примере творчества А. Ацманчука и В. Трапенка выделяются новаторские особенности «сурового стиля» в регионе. Автор отмечает, что южные художники обращались к традиции, однако интерпретировали образы и сюжеты по своей воле, балансируя между почтительностью к наследию и некоторой ироничностью, даже игрой.

Ключевые слова: живопись, «суровый стиль», традиция, новаторство, художник.

COMBINATION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE «SEVERE STYLE» ARTISTS' WORKS IN THE SOUTH OF UKRAINE IN THE 60-70 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURY

Gulyaeva Olga, Postgraduate student,
Odessa National Polytechnic University

The article studies the features of the «severe style» in the south of Ukraine in the 60-70 years of the twentieth century from the perspective of interaction between tradition and innovation. It is proposed to analyze the genesis of the «severe style» in the south of Ukraine, which will appeal to the national-oriented Ukrainian tradition (boychukizm, ethnographism), the traditions of Byzantium and ancient Russian icon painting, the creative heritage of the artists of the Association of Independent Artists. On the example of A. Atsmanchuk and V. Trapenko's creative works, the innovative features of the «severe style» in the region are highlighted. The author notes that the southern artists turned to the tradition, but interpreted the images and stories on their own, balancing between the respect to the heritage and some irony, even the game.

Key words: painting, «severe style», tradition, innovation, the artist.

UDC 75(477)«19/20

COMBINATION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE «SEVERE STYLE» ARTISTS' WORKS
IN THE SOUTH OF UKRAINE IN THE 60-70 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURYGulyaeva Olga, Postgraduate student,
Odessa National Polytechnic University

The article focuses on the researches of the features of the «severe style» in the South of Ukraine in the 60-70s of the twentieth century from the perspective of interaction between tradition and innovation. The research offers an analysis of genesis of the «severe style» in the South of Ukraine appealing to the national-oriented Ukrainian tradition (boychukizm, ethnographism), to the traditions of Byzantium and the old Russian icon painting, to the artistic legacy of the artists of the Society of Independent Artists. On the example of the creative works of A. Atsmanchuk and V. Trapenko, the innovative features of the «severe style» in this region are distinguished, among them are lyricism, modernist interpretation of the urban landscape, generality of portrait images, almost complete absence of stylized thematic pattern. The author emphasizes the fact that the southern artists turned to tradition, but interpreted the images and the stories on their own balancing between respect to heritage and some irony, even a game. The active creative position of the «southern» artists regarding the world and their own heritage that was established in the 1960-1970 years, has become a feature of the southern art of this period. All stages of the artistic process, the full range of artistic achievements were attractive to the artists. The creativity of the «southern» artists of the sixties is marked by the modernistic interpretation of the urban landscape, portrait generalized images and only occasionally stylized thematic picture. An important aspect of the new style for them, as for all Ukrainian «severe» artists, became romantic perception of the present. They are distinguished by the special «nature vision», interest for the motives that transmit internal stress, and strong-willed, socially active personality.

Key words: painting, «severe style», tradition, innovation, artist.

Надійшла до редакції 3.11.2016 р.

УДК 7.01«1960/1980»(477)

«НАЦІОНАЛЬНА ФОРМА» ТА «СУЧАСНИЙ СТИЛЬ»
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ НОНКОНФОРМІЗМІ 1960-х РОКІВ

Смирна Леся В'ячеславівна, кандидат мистецтвознавства,
с.н.с., начальник відділу міжнародних
наукових зв'язків НАМ України, м. Київ
Lm1977@ukr.net

Розглядаються особливості та динаміка взаємодії «національної форми» і «сучасного стилю» 1960-х. На прикладі творчості Т. Яблонської, В. Перевальського, М. Стороженка, С. Параджанова, І. Гончара, В. Мітченка і ін. доведено, що «національна форма» користувалася принципами композиції, кольору, стилеформальної традиції народного мистецтва. Що ж до «сучасного стилю», він розповсюджувався на царину матеріальної культури й підвищував естетичний статус усіх видів мистецтв, формував предметно-просторове середовище засобами дизайну – від організації до декорування суспільного і приватного простору через взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв, де відбувся перетин досліджуваних явищ.

Ключові слова: «національна форма», «сучасний стиль», мистецтво 1960-х, нонконформізм.

Постановка проблеми. Питання національних та інтернаціональних особливостей радянського мистецтва у 1960 рр. широко дискутувалося на сторінках провідних радянських часописів «Строительство и архитектура», «Архітектура радянської України», «Образотворче мистецтво», «Искусство». З одного боку йшлося про актуалізацію правомірності існування і розвитку «національної форми» в мистецтві, а з іншого – про сучасні підходи та оновлення досить інерційних на той час мистецьких практик, пошуку рівноваги між інноваційним і традиційним, пов'язаних із пошуками т. зв. «сучасного стилю».

Аналіз досліджень та публікацій. Протягом другої пол. ХХ ст. теоретико-методологічні аспекти «національної форми» та «сучасного стилю» розроблялись у працях Г. Ломідзе [16], К. Зелінського [7], О. Бочарова [1], Ю. Суворцева [21], М. Гаїбова [2], З. Кедріна [13], Є. Зінгер [8], З. Лісса [15], Х. Хапсірокова [23], Г. Недошивіна [18], М. Кагана [11], Л. Федорович-Малицької [22], Н. Дмитрієвої [6], Ю. Герчука [4] і ін. Необхідність аналізу особливостей «національної форми» і «сучасного стилю» 1960-х спричинена насамперед необ'єктивізованістю і неповнотою аналізу цих явищ у радянський період, що досі лише пунктирно означувалися і розглядалися переважно як похідні від знаних російських моделей.

Мета статті – виявити особливості «національної форми» та «сучасного стилю» у українському мистецькому нонконформізмі 1960-х рр.

Виклад матеріалу дослідження. У словосполученні «національна форма» є, так би мовити, мігруючий акцент: або йдеться про національне, або про форму. Якщо акцент ставиться на національному, то йтиметься про світоглядну складову, якщо на формі – про композиційну, жанрову, технічну тощо. За усієї умовності вживання цього словосполучення у «науковому сенсі», слід брати до уваги розбіжність між уявленнями митця і уявленнями мистецтвознавця. Для першого поняття «національна форма» має настановчий характер, для другого – імперативно-аналітичний. Якщо згадати розрізнення Адольфа фон Гільдебрандта на «форму буття» і «форму впливу», то у понятті «національна форма» акцент на слові «форма» наголошує на формі впливу, а акцент на слові «національна» наголошує на формі буття.

Отже, розглядати національну форму з точки зору її буття і її впливу значить робити спробу вмістити у складний конгломерат мистецьких рис, явлених художнім твором, систему уявлення про добу, в яку твір з'явився. Це дозволяє відповісти і на запитання, чому він з'явився, і чому він не міг не з'явитися.

Стосовно європейських художників А. Оліва зазначав, що історія мистецтва є своєрідним резервуаром [19], звідки вони черпають із граничною розкутістю все, що потрібно і виходить суміш перетікання фігуративного в абстрактне, і навспак, матеріального в геометричне, і навспак, орнаментального у зображальне, і навспак (як в орнаментальному розписі Врубеля на хорах Володимирського собору), а саме розуміння мистецтва виражається через наполягання на географічній (регіональній, національній) ідентичності. Саме така мотивація і супроводжувала іманентно художників-шістдесятників в їх крокуванні теренами формально-логічного пошуку в царині українського мистецтва й феноменологічного – в царині української образності.

Для підтвердження цих слів звернімося до міркувань грузинського письменника К. Гамсахурдіа (1891-1975 рр.) щодо творчості Л. Гудіашвілі 1958 р: «На порозі ХХ століття перед грузинською літературою і живописом постало велике завдання: ми повинні підняти своє мистецтво до рівня універсальності. Слід зазначити, що наша література і живопис ХІХ ст. мали дещо етнографічний характер. У молодості грішив цим і Ладо Гудіашвілі...»

Мені абсолютно чуже те захоплення, якому віддавали данину такі чудові наші поети, як Григор Орбеліані і Георгій Леонідзе. Хоча треба сказати, що у зрілому віці обидва захоплено оспівували істинних героїв грузинської історії» [3; 573].

Така ж ситуація в українській культурі спостерігається стосовно ХІХ ст., тобто картина, на якій зосередився грузинський письменник, що отримав вищу освіту у провідних німецьких університетах (ступінь доктора філософії – у Берліні; спілкувався з Т. Маном, з тим, як водиться, відбув термін на Соловках і наприкінці життя став лауреатом Державної премії ГРСР ім. Ш. Руставелі й кавалером двох орденів Леніна), була одноманітною «спільною долею» у Російській імперії, яку Б. Савінков влучно назвав «тюрмою народів». Вихід із цієї історично складеної в'язниці у всіх народів, що в ній перебували, був приблизно однаковим: як Ю. Пілсудський спочатку «їхав в одному трамваї» з європейською соціал-демократією, але вийшов на зупинці «польський націоналізм», так і народи колишньої Російської імперії, рухаючись до становлення власної державності, долали шлях від самоствердження на етнографічній основі до самоствердження як рівноправної нації у родині світових націй. Відтак і форми мистецтва – як форми суспільної свідомості, – скажімо, у грузинському й українському досвіді першої чверті ХХ ст., мали спільні риси. У цих рисах слід вбачати дві складові: національна форма, що бере початок у фольклорній традиції, та наднаціональний зміст, до якого ця форма тяжіє, як вид до роду.

Власне, після майже тотального знищення українських митців у 1930-і, доби воєнно-повоєнної творчої депресії, у 1960-х відбувається наче друга хвиля інтересу до фольклорних начал національного самоосмислення. Саме тоді стає зрозумілим, що, як казав корейський поет, «й під льодом тече вода», і що це нездоланне життя підготувало у 1970-і намагання митців «підняти своє мистецтво до рівня універсальності».

Отже, відштовхуючись від схематичного впровадження окремих етнографічних артефактів у сталий формат соцреалістичної картини, українські нонконформісти 1960-х поступово прийшли до концептуалізації національного через трансгресію фольклору, його стилістики й образності. Нова візуальна мова 1960-х, шляхом впровадження й інтеграції символів правдивої автентики, а не радянського пролетарського сурогату, була побудована на сакралізації образного українського контенту.

Уже з другої пол. 1950-х почалася друга хвиля переосмислення рівня використання у візуальному мистецтві фольклору, офіційно визнаного не «пережитком провінційного архаїчно-селянського

світогляду», а самостійною складовою народної творчості [14; 177]. З метою створення нового догматичного варіанту тоталітарного мистецтва, ніби оновленого за рахунок наближення до потреб робітників і селян, у художній культурі були запропоновані нові форми пролетарської й національної естетики, утворені внаслідок їх «схрещення». Для цього під догматичні стандарти панівного соцреалізму та сталінського ампіру з середини 1950-х підвели системні рейки «колгоспного замісу» під «суворий стиль», що спрямовували вектори розвитку «правильним курсом» і коливалися разом із «лінією партії». Етнографізм, фольклоризм, неоромантизм стають елементами, завдяки яким, почасти, штучно стилізують фахове радянське мистецтво. У 1960-і народність мистецтва і народництво розумілося метафорично, через кристалізацію ідеї «селянського стилю» («фольклорного стилю»). Його проявом став пошук «національної форми», що проклала зворотній місток до традиції 1910-1920 рр., митців епохи Розстріляного відродження, українського іконопису та селянського мистецтва, зокрема народної картини.

Світоглядним орієнтиром для шістдесятників став розсакралізований і знищений радянською владою бойчукізм, що осмислював національну культуру через зв'язок з іконою та селянським мистецтвом як вищими формами мистецтва як такого (К. Малевич, О. Архипенко, В. Татлін, Ф. Кричевський). Одним із перших, хто звернувся до теоретичного осмислення складових т. зв. «національного стилю» був О. Богомазов, який у трактаті «Живопис і елементи» (1914 р.) визначив три її складові: вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами, матеріал. Динаміку ліній, площин і барв Богомазов пов'язував із ландшафтами і географією України, що додають національного колориту мистецтву. Не менш важливу роль має характер і психіка нації, її поетичне сприйняття та розуміння природи. Не останню роль у цьому ж процесі відіграв і вихід двотомної, добре ілюстрованої авторськими рисунками монографії М. Драгана «Українські дерев'яні церкви: Генеза і розвій форм» (Львів, 1937), що мала неабияке поширення в інтелігентному середовищі українських митців. М. Драган працював над текстом цієї книжки упродовж 1925-1930 рр., паралельно вивчаючи *in situ* пам'ятки дерев'яної монументальної архітектури XVII-XVIII ст. майже по всій материковій Україні.

Отже, вдруге справжній дискурс позиціонування «національної форми» актуалізувався в другій пол. 1950-х і був, як не дивно, пов'язаний із сталінською ідеологічною формулою мистецтва: «національне за формою та соціалістичне за змістом». Дослідники зійшлися на думці, що підґрунтям «національної форми» є народне мистецтво, а отже й властива вона переважно творам художників-примітивістів. Схвально ставилися до спроб середньо азійських республік творити самобутню стилістику [8], а от «вигадування будь-якої особливої національної форми для українських художників» [18] політизувалося, вважалося проявом «українського буржуазного націоналізму».

Одним із підтверджень цього явища може служити збірник наукових праць Інституту історії і теорії архітектури Академії архітектури УРСР «Архітектурна творчість», зданий до друку за три тижні по смерті диктатора (27.03.1953), але ж усі ідеологічні настанови лишилися, зрозумілим чином, тими самими, спиралися на «геніальні праці товарища Сталіна», зокрема, «Марксизм і питання мовознавства» та «Економічні проблеми соціалізму в СРСР». Серед авторів збірника – канд. мистецтвознавства М. Цапенко («Про національну форму у радянській архітектурі»), канд. архітектури Г. Логвин («Історична спільність архітектури російського й українського народів»), М. Соколов («Народність радянської архітектури»). З часом Г. Логвин у приватній розмові з А. Пучковим (2000 р.) казав, що йому «досі соромно за ту статтю». М. Цапенко, якого пізніше було названо «вдумливим погромником», у конструктивно побудованій статті виділив чотири типи ставлення до національної форми. Перший: суто національні традиції («цей погляд досить часто знаходить своє віддзеркалення, наприклад, в архітектурній практиці Грузії та Вірменії»). Другий: синтез національних і загальносвітових (класичних, греко-римських) форм та їх пізнішої інтерпретації (ренесанс, класицизм). Третій: ті форми, що функціонально відповідають духу сучасності (будівельна техніка, конструкції, матеріали); «у громадському будівництві Донбасу можна зустріти багато різних форм, але не таких, котрі хоча б до певної міри нагадували форми українського зодчества, вироблені у минулому». Нарешті, четвертий – це коли «буржуазно-націоналістичне розуміння форм українського мистецтва й архітектури суперечить фактам об'єктивної історії української культури і живиться псевдонауковою, шовіністичною теорійкою зрадника українського народу Грушевського, котрий, фальсифікуючи українську історію, тлумачив про нібито замкнений в собі, відірваний від культури російського народу процес розвитку української культури» [24], тобто коли українське взагалі не можна було уявляти осібю, без еківоків у бік російського.

Отже, провідною настановою у розумінні «національної форми» в українському візуальному мистецтві 1960-х опинилося «цитування» знакових символів і образів т. зв. «низового», селянського, народного мистецтва. З одного боку, йшлося про можливість відкрито й неупереджено, «доки дозволяється», сказати про національні корені, з іншого, – тим самим накреслити певний напрям, в

якому спочатку можна рухатися, аби виконати вправу з самоідентифікації, а згодом – треба подолати, аби лишитися «громадянами світу». Якщо зараз така модель уявляється можливою хоча б на рівні загальної ідеї, у 1960-і вона була ідеологічно допустимою механікою перетворення «радянського мистецтва» на власне українське. Як тільки починало ввижатися, що національна форма отримувала модерні, а не етнографічні підстави, ставлення «української радянської» влади до творів такого стибу набирало політичного відтинку, і саме з ним велася ідеологічна боротьба.

Разом із тим, із «врахуванням» «типології Цапенка» слід застерегти, що як, приміром, «суворий стиль», по-суті, не є стилем у класичному розумінні, а формою повоєнної депресії, так і «національна форма» не є, по-суті, конструктом зі сталими ознаками: «Колір і форма не оформлюють нічого, а лише прагнуть виразити потаємну силу відчуттів <...> Ми бачимо, що у всіх предметних вираженнях живопису живопис форми не має, оскільки відтворена форма – не форма, а вираження живописного відчуття» [17; 78]. Цю тезу Малевича можна підкріпити посиланням на концепцію А. фон Гільдебранда [5]. Національна форма, як і будь-яка мистецька форма, надає можливість для розрізнення зорових і рухових, площинних і глибинних уявлень на рівні, з одного боку, просторового уявлення як «зчитування» сутності в зображеному явищі, з іншого боку, світоглядного уявлення про те, як суспільно-культурне явище може бути репрезентоване художником як *сутність* національного. Цю сутність митці шукали через реабілітацію загального принципу «народної картини», з'єднаної з прийомами «високого» мистецтва, до якого апелювали майстри ХІХ – початку ХХ ст.; композиційні й сюжетні схеми та образи художників згаданого періоду стають іконографічними нарративами. Архетипи і легенди, що передавалися з вуст в уста, події і герої національної історії, що репрезентувалися через радянський ідеологічний контрафакт, іконографія народної картини, яку можна було потаємно побачити лише у запасниках музеїв, мотиви дівчини-покритки (незаміжньої матері), святково-обрядові «дійства», що збереглися у традиції хіба що Західної України, поезія Шевченка, читання якої завжди ставало політичною акцією на ті чи ті роковини, мотиви українських народних пісень, що лунали переважно у не міських ландшафтах, – на цьому будувалися міфопоетичні пошуки другої хвилі пошуків «українського стилю» 1960-х, що – за усієї ідеальності, привабливості й виразності – чинили опір навколишній дійсності.

Так, Т. Яблонська (1917-2005 рр.), яка тривалий час вважалася «іконою» соцреалізму, відходить від декларативності й етнографізму («Весілля», 1963) в бік камерних, часом медитативних лаконічних рішень із складними стилістичними поєднаннями «світлокольорового еталону» закарпатської школи, сакральних основ народної творчості та досвіду європейського модернізму А. Матіса та Ф. Леже («Лебеді», «Наречена», 1966 р.). Її портрети солдатських вдів так само, як і «Мезенські вдови» В. Попкова або ж загальновідомі образи персонажів К. Кольвіц, Ф. Мазереля, П. Пікассо та інших митців, які намагалися вбачати в людстві загальнолюдське, а не знеособлене, – з одного боку, можна вважати «після-хлібною» віддушиною, з іншого, – прагненням через містерію соцреалістичного дискурсу показати його зворотній фольклорний бік, «людський, надто людський». Не можна не розуміти, що її програмний «Хліб» (1949 р.) був не лише «шедевральною стовпом» соцреалістичної доктрини в образотворчому мистецтві, але – з суспільно-культурної точки зору – давав Тетяні Нилівні, двічі лауреату Сталінської премії, упродовж її творчого життя виступати в ролі своєрідної берегині, якій дозволялися різного роду модерні відхилення від соцреалізму, і що разом із тим вона була гарантом свободи творчого пошуку у колі передовсім молодих українських митців.

Скульптор і живописець І. Гончар (1911-1993 рр.), володар однієї з унікальних колекцій української старовини, повертаючись до досвіду художників ХІХ – початку ХХ ст., у серії робіт «Українські народні типажі в місцевих національних строях другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» з документальною точністю відтворює обряди, традиції й костюми всіх регіонів України. Для цього він використав складений на основі власної колекції альбом «Україна й українці», де розміщені унікальні фото, типажі, замальовки вишивок, ткацтва, розписів, одягу, церков понад сотні сіл із різних регіонів України. Хоча форма в творчості Гончара зберігала традиційність, самий підхід до систематизації національних ознак побуту мав би стати основою для подальшого самостійного пошуку в галузі національної форми.

У творчості В. Перевальського (н. 1938 р.), за його власним переконанням, «національна форма не може бути упорядкована на усі часи, тут не може існувати жодних трафаретних рішень. Творення національної форми може сприйматися дещо штучним, декларативним заняттям. Але якщо ставити собі таке завдання, то це природно спонукає до вивчення того, що вже зроблено, і тоді – хочеш чи ні, – досвід попередників впливає на підсвідомість художника, починає нуртувати в тобі інакше, ніж би ти цього не знав, і тоді, звичайно, що відсвіт того, що не можна висловити словами – національного – обов'язково буде в мистецтві» [9]. Тобто, ідеал національного базується на зверненні до константних ідеалів нації. Структуризація формалістичних елементів у його творах відбулася шляхом пошуку

організації ритміки, площинних рішень, «силових» моментів ліній і плям, сукупність яких і є, за словами митця, «формалізмом на національній основі». Зрозуміти логіку суджень художника можна лише за допомогою з'ясування істотної відмінності українських народних «пісень про любов» від іншого фольклору. Відсутність конкретики місця і дії, тобто перебування закоханих героїв у якомусь абстрактному просторі, метафори, паралелізми, символіка, знаковість, відсутність портретних характеристик, а лише почуттєве сприйняття реальності, – усе це диктувало і засоби виразного. Відмова од етнографічних елементів, категорична площинність композиційних рішень, відсутність тональних переходів, лінеарність і підтонування площинним штрихуванням «гребінка». Ілюстрації В. Перевальського до «Українських пісень про кохання» не документалізують орнамент буквально: саме зображення перетворюється на орнаментальну форму. Необароковість форми ілюстрацій до збірника «Українські народні пісні про любов» (1968 р.) підкреслена плавністю та грайливістю лінійної ритміки, відсилає до малюнків народних майстринь – Є. Прибильскої та Г. Собачко-Шостак.

Художник книги В. Мітченко (н. 1947 р.), який у 2000-2007 рр. брав участь у розробці дизайн-концепції оформлення серії ексклюзивних видань «Духовна скарбниця Православ'я», є автором оформлення українських перекладів Р. Ролана, Дж. Г. Байрона, Л. де Камоенса, шеститомника В. Шекспіра, видань М. Гоголя, Лесі Українки, І. Драча, Д. Павличка та ін., звертався до використання мотивів національної барокової традиції, переосмислюючи їх на європейських кшталт. Приміром, твори П. Могилы, випущені видавництвом «Фенікс» в ошатному поліграфічному варіанті (з футляром), мають усі декоративно-графічні ознаки семантичного ореолу архітектури українського бароко у перебігу з бароковою друкованою продукцією типографії Києво-Печерської лаври. Постмодерне використання необарокових мотивів у строгій книжковій формі, виконаній з небаченою в Україні ультрасучасною якісністю технічного виконання, свідчить про поєднання творчого задуму В. Мітченка відтворити давній текст сучасними засобами та прагненням друкарні зробити це на периферії європейського ставлення до справи. Такий приклад «національної форми» може бути віднесений, так би мовити, до п'ятого типу «типології Цапенка»: метасинтез традиції, класичності, функційності й європейської ультрасучасності виконання.

У творах українських нонконформістів слід вбачати і номадизм бойчукістів, що кочував, немов скіфи степами давньої України, полотнами, фресками і мозаїками, наприклад, М. Стороженка (1928-2015 рр.). У мозаїках «Осяяні світлом» Інституту фізики АН УРСР він звернувся до українського варіанту романтизованого неовізантизму, тим самим «пошепки» впровадивши бойчукістський неовізантизм в українську мистецьку практику 1960-х. Як відомо, модерна українізована візантика знайшла втілення ще в монументальних композиціях художників початку ХХ ст. – М. Сосенка, Ю. Буцманюка [10], а також у форматі цілісної школи українського монументалізму Бойчука. Власне, в творчості Стороженка відбувається не лише повернення до принципів роботи школи монументального живопису 1920-х, а й пристосування цих принципів до часу, що не передбачав ані візантизму, ані бойчукізму.

Серед полісемантичних, часом провокаційно-експресіоністичних колажів художника та режисера С. Параджанова (1924-1990 рр.), зустрічаються пошуки з використанням насичених граней української фолк-традиції. Один із таких творів – «Кучерик сина» (1960-і), де автор звертається до дохристиянського обряду «постригу» волосся, що увійшов в традиційну українську родинну обрядовість, – не епатуючий, але інтимізований і втаємничений. Ще більшу міру інтимності й втаємниченості – у т.ч. від панівних засад радянських контролюючих органів – репрезентують програмні фільми, зняті Параджановим-режисером: «Тіні забутих предків» (1964 р.), «Київські фрески» (1965 р.) та «Колір граната» (1969 р.). Метафорична мова, що поєднує його сценарні плани 1960-х, нагадує таку саму стилістику у фільмах А. Тарковського, втім, зняті українським митцем, кінострічки Параджанова, на відміну від Тарковського, мають амбівалентність, котра, черпаючи з культурних епіцентрів національного Львівщини, Буковини, Закарпаття, виводять авторську думку у простір європейської кінематографічної традиції. Це дозволяє, до певної міри переконливо, поставити параджанівське кіно поряд із найкращими зразками італійського неореалізму, французької «нової хвилі» та російських фільмів А. Тарковського, М. Калатозова, М. Хуцієва, В. Шукшина. Вироблений у фільмах цих (та інших) майстрів іконографічний канон, в якому національне поєднувалося із загальносвітовим, був підхоплений і виконавцями головних ролей: І. Миколайчуком, Б. Ступкою, М. Гриньком, Д. Баніонісом, Ю. Ярветом, Б. Брондуковим та ін.

Характер міської культури нонконформізму та сприйняття національної форми «урбанізованим» митцем можна простежити у творах київського художника А. Сумара (1933-2006 рр.). Якщо більшість шукала національне у селянських «апокрифах», Сумар, який, окрім живопису займався дизайном іграшок, шукав свій орнамент у візуальних атрибутах міста. У пошуках власної теми він стає справжнім

прихильником життя сучасного міста, якому асфальт ближчий за ґрунт. Його живопис схожий на декоративний килим, зітканий не з пшениці, а з того, що становить «міську автентіку»: ліхтарі, балкони, вікна та кактуси на підвіконнях (улюблені «квіти» митця). Так, його картина «Тераса» сповнена цікавих персоніфікованих асоціацій: людина «планетарного масштабу», яка не уміщається на терасі, тримає в руках книгу, що символізує будинок. Ця робота як найхарактерніша для Сумара, дозволяє казати про свого роду «міський стиль» нонконформізму 1960-х.

Міський характер мистецького нонконформізму дає підстави вести розмову про свого роду «сучасний стиль», що найперше був пов'язаний з позиціонуванням сучасності як такої. Власне сучасність у мистецтві це проблема сприйняття, що залежить від суті та гостроти погляду на часі його поточні події. Вважалося, що бути сучасним художником це означає знайти правильну дистанцію і позицію, що дозволяє зрозуміти епоху і описати її точними засобами виразності.

Європейські інтелектуали ще з початку ХХ ст. намагалися пояснити природу сучасного в мистецтві, пов'язуючи її перш за все з «відмиранням» класичної художньої мови та появою на авансцені абстрактного живопису. У праці «Революція сучасного мистецтва» (1955 р.) Х. Зедльмайр визначив сучасність як категорію історичну, пов'язану з нечуваною революцією, що свого часу знайшла віддзеркалення в мистецтві. Прагнення знайти адекватну часові художню мову на Заході привело до експансії форм, матеріалів, контекстів у художню творчість, далеких від класичних структур мистецтва. Діалектика революційних пошуків інновацій на Заході починається вже з появою адекватної альтернативи модернізму у вигляді нових художніх практик — перформенсу, хепенінгу, концептуального мистецтва та мінімалізму. Для мистецтва стає характерним таке позиціонування сучасності, що позначене потребою виходу за межі картинного простору та залученні у свою орбіту безлічі маргінальних для традиційного мистецтва феноменів, що раніше зовсім не ідентифікувалися з мистецтвом як таким.

Якщо на Заході мистецтво активно й радикально поривало із традиціями, з історичними нормами й правилами, – в Україні проблема «сучасного стилю» була пов'язана не лише з інноваційністю, але з інерційністю художніх практик. Критичні умонастрої 1960-х врешті вилились в культурну стратегію, що поставила наріжно проблему балансу між функціональною і функціоналістською валентністю та національною оптикою.

Головними складовими «сучасного стилю» є, по-перше, його *сучасність*, що розумілась як конструктивність, та динаміка (рух) форм. Другою образно-пластичною складовою була *художня форма*, що користалась з народного мистецтва, його стиліформальної традиції, принципів композиції та кольору. Нарешті, третьою, не менш важливою складовою, було не лише опанування традиційних технік (енкаустика, мозаїка, вітраж, майоліка, кераміка, гобелен, декорування соломомою, емаль, різьблення), а й *удосконалення технологій*, що припускали співтворчість художника з технологіями й інженерами, а також майстрами народного мистецтва – носіями традицій.

Залишаючись у просторі традиційної картини, на противагу натуралістичній офіційній естетиці, митці протиставляють більш активну й експресивну художню мову, що почала інтегруватися в тіло традиційної радянської картини. Дискусію на тему новаторства розпочала стаття Н. Дмитрієвої «До питання про сучасний стиль у живопису» (1958 р.) [6]. Як зазначає Ю. Герчук, однією з найбільш гострих у мистецтві періоду «відлиги» була проблема пошуків стилю, що ними хотіли виправдати все більш резонуючу з соцреалізмом експресію і лаконізм художньої форми. «Саме ж поняття сучасності отримало особливу ціну в суспільстві, що почало усвідомлювати відставання від світового рівня культури, економіки, способу життя. Між тим категорія стилю мала невисокий статус в офіційній художній ідеології і до радянського мистецтва не додавалася (активно стверджений «соціалістичний реалізм» вважався «методом», а не стилем). Рисами нового стилю апологети його вважали узагальненість і активність образотворчої форми, лаконізм і експресію, гостроту контрастів» [4].

Плідним у становленні «сучасного стилю» був взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв. У 1960-і митці повернулися до стилізації ресторанів під млини та мисливські будиночки, готелі декорували у народному стилі. Одним із таких цікавих досвідів було оформлення ресторанів «Вітряк» (архітектори А. Добровольський, Г. Добровольська, В. Соченко, художники В. Зарецький, А. Горська), «Курені» (архіт. А. Добровольський, худ. Л. Миронова), «Світлиця козака Вуса» (худ. М. Шкарапута), «Млин» (архітектори О. Малиновський, Л. Берлінська), «Дубки» (архітектори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, художники А. Гайдамака, О. Миловзоров, Л. Міщенко) та ін. Потрібно відмітити, що проектування низки сільських будівель в «українському стилі» (наприклад, у В. Сорочинцях) або земських шкіл з яскраво вираженими національними рисами (Западинцях, Бодакві, Писках, які викликали низку запозичень в інших областях України – Черкащині, Київщині,

Миколаївщині), побутувало ще на початку ХХ ст. До цієї практики, відроджуючи традиції національної формотворчості, звернулись українські шістдесятники через майже півстоліття після завершення стилю модерну на наших теренах. Спроба шістдесятників створити національно-гармонізований образ урбаністичного середовища за допомогою звернення до традиційних рустикальних мотивів – в інтер'єрі готелів, ресторанів, кафе – опинилася недовговічною. Відбулася зміна курсу в архітектурі – від сталінського ампіру країна стрімко прийшла до хрущовського раціоналізму, а від нього, в соціальному сенсі, до суспільного індивідуалізму [20; 92]. Головним завданням того часу було будівництво масового доступного житла з невибагливим, мінімізованим комфортом. Наш повоєнний стиль був позбавлений візуального сприйняття і унікальності, саме через те пристосування мозаїк до баналізованих архітектурних форм саме по собі було онтологічно конформістським: типові будинки радянських шкіл, ресторанів, кафетеріїв, вестибюлів поліклінік і лікарень, громадських споруд нівелювали спроби пошуку шляхів синтезу мистецтв. Це було скоріше монументально-декоративне «пристосуванство», що не могло не відбитися і на якості самих монументальних творів. Панівну форму тодішньої ідеології щодо синтезу мистецтв висловив доктор архітектури В. Ясієвич: «Одна архітектура не спроможна сформулювати сучасний соціалістичний стиль. Інтер'єр кожного будинку включає крім архітектурної оболонки комплекс предметів, що повинні мати єдині стильові риси. На заводі – це верстати, в громадських і жилих спорудах – меблі, предмети побуту» [25; 126]. Загальну зрівнялівку речей, ідей, людей, їхніх приватних обставин і характерів було визнано принципом, якому – як опортуністичний – не міг не бути протиставлений зумовлений активною, громадянською позицією здорового глузду принцип дотримання унікальності серед одноманіття. Причому одноманіття було нав'язуване, а унікальність – природною. Так, українському архітектурному і художньому нонконформізму 1960-1970-х був близький так званий «муралізм» мексиканської школи у прямолінійних обрисах форм і прагненні наочною мовою захопити дух сучасної епохи. Непрожиті до кінця бойчукістами імпульси взаємозбагачення з мексиканським мистецтвом, у 1960-1970-і проросли на новому, уже підготовленому попередниками ґрунті. Там вони знайшли пафос національного героїзму і монументальний декоративізм, що на українському ґрунті були доповнені імпульсами народної творчості.

З початком 1990-х ресторани й готелі в рустикальному стилі, створені у 1960-1970-і, стрімко переформатовувались, а так звана «модернізація» архітектурного середовища скоріше нагадувала вандалізм нових власників, які руйнували базові основи національного мистецтва: ресторани і кафе зачинялися, готелі змінювали стиль оформлення інтер'єру [12]. Відбувалася певна стандартизація національного у найгірших його проявах: поняття «євроремонт» як ознаки нового сучасного стилю оздоблення інтер'єру було некритично перенесене начебто з Європи, де такого явища не існувало. Як не існувало у США в 1940-1950-х т.зв. «стиляг», що було феноменом виключно радянським, столично-московським, хибним уявленням «хлопчиків-мажорів» із забезпечених родин радянських можновладців про «західне життя». Так, у готелі «Русь» з'явилася «венетійська зала», а гобелени, виготовлені на фабриках Гуцульщини і Решетилівки, зникли безвісти. Там же було знищене керамічне панно «Київська Русь» Г. Севрук. Синхронно видозмінювався інтер'єр зали-ресторану в Будинку кіно, авторство якого належало Б. Любичу. Так само було демонтоване декоративне панно в київському кафе «Одеса». У готелі «Мир» знищені високохудожні панно з металу А. Гайдамаки, у магазині «Казка» – розпис народної художниці М. Тимченко. Крім того, у Чорнобилі були понівечені, по-варварському розідрані на шматки гобелени І. та М. Литовченків; там же на фасаді культурного центру знищено розписи названих художників. Поступово багато архітектурних об'єктів, оформлених в дусі національної стилістики, були втрачені. Дивно сказати, але книжка Н. Гассанової «Текстиль у дизайні інтер'єру», видана 1987 р., опинилася мартирологом текстилю, що оздоблював інтер'єр громадських будівель 1960-1980-х: його можна зараз побачити лише в цьому виданні.

Висновки. Отже, національна форма, як і будь-яка мистецька форма, надає можливість, з одного боку, просторового уявлення як «зчитування» сутності в зображеному явищі, з іншого боку, світоглядного уявлення про те, як суспільно-культурне явище може бути репрезентоване художником як *сутність* національного. Цю сутність, як було зазначено вище, митці у 1960-ті шукали через реабілітацію загального принципу «народної картини» (народної ікони), з'єднаної з прийомами «високого» мистецтва. Що ж до «сучасного стилю», він розповсюджувався на усю царину матеріальної культури та підвищував естетичний статус усіх видів мистецтв, формував предметно-просторове середовище засобами дизайну – від організації до декорування суспільного і приватного простору через взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв, де і відбувся перетин обох досліджуваних явищ.

Список використаної літератури

1. *Бочаров А. К.* К вопросу о национальной специфике искусства / Бочаров А. К. // Дружба народов. 1975. – № 1.
2. *Гаиров Н.* Социализм и национальные искусства. Некоторые особенности и закономерности развития искусств в Узбекистане / Н. Гаиров. – Ташкент : Узбекистан, 1974. – 258 с.
3. *Гамсахурдия К.* Ладо Гудияшвили / Пер. с груз. // Гамсахурдия К. Собр. соч.: В 8 т. – Тбилиси, 1981. – Т. 7/8.
4. *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 / Ю. Я. Герчук. – М., 2008. – С. 21-22.
5. *Гильдебранд А. фон.* Проблема формы в изобразительном искусстве. Сб. ст. / О Гансе фон Маре / Пер. с нем. – М., 1991.
6. *Дмитриева Н.* К вопросу о современном стиле в живописи / Н. Дмитриева // Творчество. – 1958. – № 6. – С. 9–10.
7. *Зелинский К.* Литература народов СССР / К. Зелинский. – М. : ГИХЛ, 1957.
8. *Зингер Е.* Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве / Е. Зингер. – М. : Искусство, 1962. – 117 с.
9. *Интерв'ю автора з В. Перевальським, 2015 р.* // Приватний архів автора.
10. *Історія українського мистецтва: У 5-и т.* / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – С. 65-67.
11. *Каган М. С.* К вопросу о национальном своеобразии искусства / М. С. Каган // Вопросы философии. – 1958. – № 1. – С. 36-49.
12. *Каракис И. И.* Интерьеры общественных зданий Украины / И. И. Каракис. – К. : ЗНИИЭП. – К., 1975.
13. *Кедрина З.* Литературно-критические статьи / З. Кедрина. – М. : Сов. писатель, 1956. – 317 с.
14. *Костина А. В.* Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования / А. В. Костина. – М., 2009.
15. *Лисса З.* О сущности национального стиля / З. Лисса // Вопросы эстетики. – Вып. 6. – М., 1964. – С. 26-41.
16. *Ломидзе Г.* О социалистическом содержании и национальной форме литературы народов СССР / Г. О. Ломидзе. – М. : Знание, 1952. – 32 с.; *Ломидзе Г.* Единство и многообразие. – М. : Сов. писатель, 1957. – 291 с.
17. *Малевич К. С.* Форма, цвет и ощущение / К. С. Малевич // Малевич К. С. Чёрный квадрат: Манифесты. Декларации. Статьи. – СПб., 2014. – С. 77–78.
18. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства / Г. Недошивин. – М. : Искусство, 1953. – 340 с.; Недошивин Г. Роль национальных традиций в развитии социалистического искусства / Г. Недошивин // Искусство. – 1971. – № 2. – С. 6-15.
19. *Олива А. Б.* Искусство на исходе Второго тысячелетия / А. Б. Олива / Пер. с ит. – М., 2003.
20. *Пучков А. О.* Стилеспадкостність радянської архітектури (1920-початок 1990-х): Спроба побудови соціальної матриці / А. О. Пучков // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ПСМ АМУ. – К., 2006. – Кн. 2.
21. *Суровцев Ю.* Национальное своеобразие искусства и национальный характер (методологические заметки) / Ю. Суровцев // Интернациональное и национальное в литературах Востока. – М. : Наука, 1972. – С. 25-50.
22. *Федорович-Малицька Л.* Проблема національного в мистецтві / Л. Федорович-Малицька // Нові дні (Львів). – 1943. – Ч. 3. – С.2-5.
23. *Хапсироков Х.* Жизнь и литература / Х. Хапсироков : Сб. ст. – М. : Олма-Пресс, 2002. – 302 с.
24. *Цапенко М. П.* О национальной форме в советской архитектуре / М. П. Цапенко // Архитектурное творчество: Сб. / Под ред. М. П. Цапенко; Аккад. архитектуры УССР. – К., 1953. – С. 36-37, 41.
25. *Ясієвич В. Є.* Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг) / В. Є. Ясієвич. – К., 1968.

References

1. *Bocharov A. K.* K voprosu o natsyonalnoi spetsyfyke yskusstva / Bocharov A. K. // Druzhba narodov. 1975. – № 1.
2. *Haybov N.* Sotsyalyzm y natsyonalnye yskusstva. Nekotorye osobennosty y zakonomernosty razvytyia yskusstv v Uzbekystane / N. Haybov. – Tashkent : Uzbekystan, 1974. – 258 s.
3. *Hamsakhurdyia K.* Lado Hudyashvyly / Per. s hruz. // Hamsakhurdyia K. Sobr. soch.: V 8 t. – Tbylysy, 1981. – T. 7/8.
4. *Herchuk Yu. Ya.* «Krovoyzlyianye v MOSKh», yly Khrushchëv v Manezhe 1 dekabria 1962 / Yu. Ya. Herchuk. – M., 2008. – S. 21-22.
5. *Hyldebrand A. fon.* Problema formy v yzobrazytelnom yskusstve. Sb. st. / O Hanse fon Mare / Per. s nem. – M., 1991.
6. *Dmytryeva N.* K voprosu o sovremennom style v zhyvopysy / N. Dmytryeva // Tvorchestvo. – 1958. – № 6. – S. 9–10.
7. *Zelynskiy K.* Lyteratura narodov SSSR / K. Zelynskiy. – M. : NYKHL, 1957.
8. *Zynher E.* Sotsyalystycheskiy ynternatsyonalizm y problema natsyonalnoi formy v sovremennom yskusstve / E. Zynher. – M. : Yskusstvo, 1962. – 117 s.

9. *Interviu avtora z V. Pereval'skym*, 2015 r. // Pryvatnyi arkhiv avtora.
10. *Istoriia ukrainskoho mystetstva*: U 5-y t. / NAN Ukrainy. IMFE im. M. Ryl'skoho; holov. red. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasylieva. – K., 2007. – T. 5 : Mystetstvo XX stolittia. – S. 65-67.
11. *Kahan M. S.* K voprosu o natsyonalnom svoeobrazyy yskusstva / M. S. Kahan // Voprosy fylosofyy. – 1958. – №. 1. – S. 36-49.
12. *Karakys Y. Y.* Ynterery obshchestvennykh zdanyi Ukrainy / Y. Y. Karakys. – K. : ZNYYOP. – K., 1975.
13. *Kedryna Z.* Lyteraturno-krytycheskye staty / Z. Kedryna. – M. : Sov. pysatel, 1956. – 317 s.
14. *Kostyna A. V.* Teoretycheskye problemy sovremennoi kulturolohyy: Ydey, kontseptsyy, metody yssledovaniya / A. V. Kostyna. – M., 2009.
15. *Lyssa Z.* O sushchnosti natsyonalnoho stylya / Z. Lyssa // Voprosy estetyky. – Vyr. 6. – M., 1964. – S. 26-41.
16. *Lomydze H.* O sotsyalystycheskom sodержanyy u natsyonalnoi forme lyteratury narodov SSSR / H. O. Lomydze. – M. : Znanye, 1952. – 32 s.; *Lomydze H.* Edynstvo y mnohoobrazye. – M. : Sov. pysatel, 1957. – 291 s.
17. *Malevych K. S.* Forma, tsvet y oshchushchenye / K. S. Malevych // Malevych K. S. Chërny kvadrat: Manyfesty. Deklaratsyy. Staty. – SPb., 2014. – S. 77–78.
18. *Nedoshyvyn H.* Ocherky teoryy yskusstva / H. Nedoshyvyn. – M. : Yskusstvo, 1953. – 340 s.; *Nedoshyvyn H.* Rol natsyonalnykh tradytsiy v razvytyy sotsyalystycheskoho yskusstva / H. Nedoshyvyn // Yskusstvo. – 1971. – № 2. – S. 6-15.
19. *Olyva A. B.* Yskusstvo na yskhode Vtoroho tysyacheletyia / A. B. Olyva / Per. s yt. – M., 2003.
20. *Puchkov A. O.* Stylespadkoiemnist radianskoi arkhitektury (1920-pochatok 1990-kh): Sproba pobudovy sotsialnoi matrytsi / A. O. Puchkov // Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy KhKh st. : U 2 kn. / IPSM AMU. – K., 2006. – Kn. 2.
21. *Surovtsev Yu.* Natsyonalnoe svoeobrazye yskusstva y natsyonalnyi kharakter (metodolohycheskye zametky) / Yu. Surovtsev // Ynternatsyonalnoe y natsyonalnoe v lyteraturakh Vostoka. – M. : Nauka, 1972. – S. 25-50.
22. *Fedorovych-Malytska L.* Problema natsionalnoho v mystetstvi / L. Fedorovych-Mylytska // Novi dni (Lviv). – 1943. – Ch. 3. – S.2-5.
23. *Khapsyrov Kh.* Zhyzn y lyteratura / Kh. Khapsyrovok : Sb. st. – M. : Olma-Press, 2002. – 302 s.
24. *Tsapenko M. P.* O natsyonalnoi forme v sovetskoi arkhitekture / M. P. Tsapenko // Arkhytekturnoe tvorchestvo: Sb. / Pod red. M. P. Tsapenko; Akkad. arkhitektury USSR. – K., 1953. – S. 36-37, 41.
25. *Yasiievych V. Ye.* Pro styl i modu (arkhitektura, mebli, odiah) / V. Ye. Yasiievych. – K., 1968.

**«НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА» И «СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ»
В УКРАИНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ НОНКОНФОРМИЗМЕ 1960-Х ГОДОВ**

Смирная Леся Вячеславовна, кандидат искусствоведения,
с.н.с., начальник отдела международных
научных связей НАИ Украины, г. Киев

Рассматриваются особенности и динамика взаимодействия «национальной формы» и «современного стиля» 1960-х. На примере творчества Т. Яблонской, В. Перевальского, М. Стороженка, С. Параджанова, И. Гончара, В. Митченка доказано, что «национальная форма» пользовалась принципами композиции, цвета, стилиформальной традиции народного искусства. Касательно «современного стиля», он распространялся на сферу материальной культуры и повышал эстетический статус всех видов искусств, формировал предметно-пространственную среду средствами дизайна – от организации к декорированию общественного и частного пространства через взаимосвязь архитектуры и прикладных искусств, где и произошло пересечение исследуемых явлений.

Ключевые слова: «национальная форма», «современный стиль», искусство 1960-х, нонконформизм.

**«NATIONAL FORM» AND «MODERN STYLE»
IN THE UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM OF 1960**

Smyrna Lesia, PhD., Senior Research Fellow,
Head of International Scientific Relations Department
of National Academy of Art of Ukraine, Kyiv

The article discusses the features and dynamics of the interaction between the «national form» and «modernstyle» of 1960s. On the example of creativity of T. Yablonska, V. Pereval'sky, M. Storozhenko, S. Parajanov, I. Gonchar, V. Mitchenko etc. convincinglyproved that the «national form» used the principles of composition, color, formal traditions of folk art. Regarding the «modern style», it spread to the entire sphere of material culture and increased the aesthetic status of all kinds of arts, formed the object-spatial environment means of design – from the organization to the decoration of public and private space through the relationship of architecture and applied arts, which just happened intersection both studied phenomena.

Key words: «national form», «modern style», the art of 1960s, nonconformism.

UDC 7.01«1960/1980»(477)

**«NATIONAL FORM» AND «MODERN STYLE»
IN THE UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM OF 1960**

Smyrna Lesia, PhD., Senior Research Fellow,
Head of International Scientific Relations Department
of National Academy of Art of Ukraine, Kyiv

The aim of this paper is to explore beyond ideological guidance the features and dynamics of the interaction between the «national form» and «modern style» of 1960 s.

Research methodology. Twenty five major publications on the subject (scientific monographs, scientific journals and newspaper articles) have been reviewed.

Results. On the example of creativity of T. Yablonska, V. Perevalsky, M. Storozhenko, S. Parajanov, I. Gonchar, V. Mitchenko etc. convincingly proved that the «national form» used the principles of composition, color, formal traditions of folk art. Regarding the «modern style», it spread to the entire sphere of material culture and increased the aesthetic status of all kinds of arts, formed the object-spatial environment means of design – from the organization to the decoration of public and private space through the relationship of architecture and applied arts, which just happened intersection both studied phenomena.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the development and dynamics of categories «national form» and «modern style» in Ukrainian art of 1960 s.

The practical significance. Ukrainian researcher may find the information contained in this article useful for developing a new research strategy of art of 1960 s .

Key words: «national form», «modern style», the art of 1960 s, nonconformism.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 008:[061.23:7]/(477.83-25)КУМ«19/20»

**ЛЬВІВСЬКИЙ КЛУБ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ЯК ТРАНСЛЯТОР
НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ**

Гаврилів Ганна Мирославівна, аспірантка, Львівська
національна академія мистецтв, м. Львів
hhhannusya@yahoo.com

Розглянуто діяльність Клубу українських митців, що виник у Львові на межі 1980-1990-х рр. та виділявся національно-культурним вектором. Він відстоював ідею відновлення тяглості української національної традиції, сповідував цінності довоєнних львівських мистецьких груп *Artes* та Асоціації незалежних українських митців. Свої цілі члени товариства реалізували шляхом власної творчості та культурно-мистецьких акцій: персональних та колективних виставок, пам'ятних вечорів, мистецьких заходів, видавничих проєктів, молодіжних творчих пленерів, інших громадсько-культурних ініціатив, пропагуючи національне за змістом та формою українське мистецтво в Україні та за кордоном.

Ключові слова: клуб українських митців, мистецьке товариство, культурно-громадські акції, національний вектор, традиція.

Постановка проблеми. На перетині 1980-1990-х років у час краху тоталітарного режиму й усвідомлення культурними колами неспроможності офіційних монопольних мистецьких організацій виконувати свої функції, у культурно-мистецьких центрах України виникають незалежні мистецькі товариства як прояв потреби в децентралізації мистецького процесу. Одне з таких товариств – львівський «Клуб українських митців» – відіграло ключову роль у каталізації українського мистецького процесу з увагою до національної традиції.

Останні дослідження і публікації. Висвітленню діяльності КУМу значну увагу приділили мистецтвознавці Р. Яців та О. Сидор. Хроніки товариства представлені в більш ранніх виданнях журналу Клубу українських митців «Мистецькі студії: історія, теорія, практика української та світової художньої культури», пізніших підсумкових альбомах, присвячених роковинам діяльності товариства та знаковим проєктам, на зразок шевченківських акцій і «Криворівні». Багато інформації почерпнуто з першоджерел – автор статті мала змогу взяти інтерв'ю в теперішнього президента О. Скопа.

Мета статті – комплексний збір, аналіз та систематизація наявних первинних та вторинних джерел, цілісне висвітлення творчої і культурно-громадської діяльності товариства, визначення його характерних рис, специфічного внеску у розвиток сучасного українського мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Межа 1980-1990-х років – етап значних структурних та організаційних перетворень, період реабілітації в історії розвитку української нації та українського мистецтва зокрема. «*Настав час, коли пробуджується громадська активність народу, коли приходить тверезе розуміння і усвідомлення дійсного стану справ у нашому спільному домі, в тому числі й в мистецькому середовищі*», – писав мистецтвознавець О. Сидор [9; 2]. Відчувалася нагальна потреба в децентралізації мистецького процесу як природного чинника еволюції мистецтва [25; 12]. І дійсно, на межі десятиліть спостерігається активне виникнення плюралістичних за творчими позиціями та ідейними програмами мистецьких товариств у всіх культурних центрах України – «КУМу» та «Шляху» у Львові, «Живописного заповідника» та «Паризької комуни» в Києві, «Буріме» та «Літери А» в Харкові, «Мамая» в Одесі.

Одне з таких товариств – львівська творчо-громадська організація художників та мистецтвознавців «Клуб українських мистців» (zareєстрована 19 січня 1989 р.), згодом реорганізована в Спілку художників «Клуб українських митців» (КУМ) [1; 10-12].

У своїй ідеології КУМ сповідував цінності довоєнних львівських товариств АНУМ та Artes, декларував необхідність відновлення зв'язку з традицією українського мистецького модернізму, репрезентованою О. Архипенком, М. Бойчуком, К. Малевичем, П. Ковжуном та С. Гординським [1; 10-11]. Підтвердженням цілеспрямованого транслювання КУМом діяльності Artes були збори КУМу в приміщенні на вул. Братів Рогатинців, де в 1920-1030-х рр. проходили збори товариства Artes. Символічно, що частим гостем на зборах КУМу був його колишній голова Р. Сельський [7].

Ідеологи товариства О. Сидор та Р. Яців закликали: «*Усі ж бо працюємо для спільної мети – духовного збагачення нашого народу. Тим самим буде продовжено традицію, започатковану у довоєнному Львові активною і плідною працею Асоціації незалежних митців*» (АНУМ) [9; 3]; «*Ідеали, множтеся! Зв'язуйтеся з першоджерелами і шукайте нових носіїв!*» [25; 12]. Цими носіями стали члени товариства, спільні в «*прагненні відстоювати і розвивати здобутки традиційної національної культури, повертати в її скарбницю втрачене та збагачувати її новими сучасними творами*,» – зазначав мистецтвознавець О. Голубець [5; 20].

Товариство об'єднало велику групу професійних художників середнього і молодшого покоління. До нього ввійшли *животисці* В. Богуславський, Б. Буряк, П. Гарпаш, М. Демцю, О. Коровай, С. Міхновський, Р. Опалинський, В. Патик, С. Резніченко, В. Риботицький, П. Сипняк, О. Скоп, В. Федорук, М. Шимчук, *графіки* В. Забейда, Д. Парута, Б. Пікулицький, Р. Романишин, В. Сколоздра; *скульптори* Г. Кудлаєнко, І. Микитюк, В. Петришин, Р. Романович, В. Ропецький, В. Савчук, Є. Трубега, Я. Юзьків, Л. Яремчук, В. Ярич; *художники декоративно-прикладного мистецтва* В. Іванишин, І. Ковалевич, І. Копчик, Т. Левків, В. Шаленко; *мистецтвознавці* О. Голубець, С. Костецький, О. Сидор і Р. Яців. Президентами КУМу були по чергово В. Сколоздра, Б. Буряк, В. Савчук, О. Скоп. Покровителем та меценатом багатопланової діяльності товариства став І. Мусянович [1; 9-11].

Мистецтвознавець Р. Яців підкреслював, що незалежно від персональних стилістик та манер, творчості членів товариства притаманна «*орієнтація на мистецтво виразно національного звучання з певною громадянською підкладкою та увагою до традиційного елементу в художній формі, інтелектуально поглиблене сприйняття української теми*» [25; 15]. О. Пономаренко вважає, що члени КУМу своєю творчістю і мистецтвознавчими розвідками доводять існування українського національного варіанту модернізму. На її думку, своїм тяжінням до епічності, філософськими узагальненнями та особливим лірично-емоційним ставленням до зображуваного, живописні полотна і скульптури «кумівців» демонструють глибоку закоріненість в українську барокову традицію [19; 70].

Назва товариства мала не випадковий символічний характер та подвійне значення: повна назва «Клуб українських митців» була чимось на зразок довоєнних закритих елітарних клубів з акцентом на національну домінанту, а гротескно-іронічна аббревіатура «КУМ» означала позицію хрещеного батька, який мав би опікуватися дитиною та довести її до повноліття в разі неспроможності рідних батьків. Так само як члени товариства бачили своїм завданням довести поточну ситуацію в українському мистецтві до кращого стану, брали на себе відповідальність за розвиток українського мистецтва в майбутньому [7].

Клуб українських митців офіційно визнавав статут Спілки художників УРСР та формувався з митців, більшість з яких були її членами, тобто був своєрідною «спількою в Спілці». Попри те, товариство бачило неспроможність офіційної структури виконувати консолідаційно-каталізуючі функції в мистецтві та позиціонувало свою юридичну особу як паралельну, альтернативну до Спілки [1; 218, 6, 7, 25; 13]. КУМ будував свою програму на засадах системності, науковості, документування діяльності, полівекторності програмних завдань, активної співпраці з громадськими організаціями,

державними органами і представництвами держав. Таким чином, він суттєво уподібнювався до Спілки та відповідально декларував готовність перебрати на себе її обов'язки і компетенції.

До основних статутних завдань товариства ввійшли популяризація сучасного українського мистецтва в країні і за кордоном, заснування професійної мистецької періодики, активізація мистецького процесу шляхом організації власних і обмінних виставок, піклування про художників старшого покоління та розкриття молодих талантів, співпраця з іншими організаціями тощо [25; 13]. Таким чином, товариство сформувало виразну націєтворчу стратегію розвитку в широкому культурно-мистецькому й інтелектуальному контексті. На реалізацію цієї стратегії членами КУМу організовано численні колективні, групові та персональні виставки, вечори, аукціони й інші форми меценатської діяльності, видавничі проекти, численні ініціативи щодо посилення ролі мистецтва в соціокультурному просторі України, громадсько-політичні акції у Львові, інших містах України та за кордоном [1; 11]. Згадаємо й про вагомість внутрішньодержавної та закордонної виставкової діяльності Клубу українських митців: вони не лише чинили вплив на активізацію мистецького процесу на місці, але й достойну промоцію сучасного українського мистецтва за кордоном. У 1990-х роках Клуб влаштував у Львові чотири групових виставки (Львівська картинна галерея, 1989 р., 1990 р., 1994 р.; Літературно-меморіальний музей ім. І. Франка, 1992 р.), а також презентував твори своїх учасників у рамках Міжнародного чемпіонату зі спідвею (Львів, 1990 р.), різдвяній виставці «Релігійні мотиви в сучасному мистецтві» (орг. – ТВО «Гердан», Львів, 1990 р.) та релігійній виставці в храмі св. Михаїла (Львів, 1992 р.). Широка географія виставкових проектів товариства: твори «кумівців» презентувалися в Чернівцях у рамках фестивалю сучасної української пісні «Червона рута» (1989 р.), до Дня народження Т. Шевченка (1990 р.); Рівному (1989 р.), Хмельницькому – в рамках загальноукраїнського виставкового проекту «Мистецькі клуби України» (1996 р.); Одесі (Музей західного і східного мистецтва, 1998 р.) [1, 6-7].

Мистецькі акції товариства завжди мали яскраво виражений національно, часто протестний характер. Зокрема, І львівська виставка КУМу (Львівська галерея мистецтв, 1989 р.) епатувала громадськість застосуванням в якості реклами великих вивісок-транспарантів, натягнутих поміж стовпами з жовто-блакитними стрічками. Це викликало обурення компартії, прихильність львівської публіки і небувалий ажіотаж: директор галереї Б. Возницький інформував, що за перший тиждень виставка зібрала 3000 відвідувачів.

Та ж експозиція з подібними промоційними засобами і також із супротивом міліції експонувалась згодом на Фестивалі «Червона рута» (Чернівці, 1989 р.). Ще одним виявом громадянської позиції стала третя виставка товариства в генеральському будинку-готелі по вул. І. Франка, 150 (Львів, 1992 р.), якою віддвоєвано приміщення для розширення експозиції Літературно-меморіального музею І. Франка [7].

Активно провадили «кумівці» мистецькі акції об'єднуючого характеру міжобласного, загальноукраїнського та міжнародного масштабу. Своєрідним «виходом Галичини в море» були спільні виставки львівського КУМу та Одеського «Мамая» у Львові (Львівський Палац мистецтв, 1998 р.) та Одесі (Музей західного і східного мистецтва, 1998 р.), а згодом і в Польщі в рамках Днів української культури (Гданськ, 1998 р.). Експозиції підкреслювали особливості одеського та львівського мистецтва: твори одеських митців вирізнялися безпредметністю, світлоколірністю, сонячністю, львівські ж митці надавали перевагу виразним насиченим кольорам, фігуративності та декоративізму [1; 7].

Достойно презентували «кумівці» Україну за кордоном – у Польщі (в рамках Днів української культури, Щецин, 1999 р.; мерії Гданська, Гданськ, 2001 р.), Чехії (Прага, 1995 р.), Литві (зали Спілки художників Литви, Вільнюс, 2001 р.), Німеччині (до 10-ліття Чорнобиля, Посольство України в Німеччині, Берлін, 1996 р.), Словаччині (до 70-ліття А. Варголи, Меджилабірці, 1998 р.), Бельгії (виставка лауреатів львівського Осіннього салону «Високий замок», Антверпен, 1999 р.) та Італії (те ж, галерея «Tartaruga», Рим, 1999 р.) [1, 7, 25; 14]. О. Скоп коментував, що виразна національно-історична тематика, елементи фольклору та національної символіки, насичена локальна кольорова гама завжди яскраво виділяли твори «кумівців» на закордонних виставках [7]. Знаковою стала участь групи у проекті «Мур націй» в колишньому шахтарському полінаціональному містечку Нільванж (Франція, 1994 р.), де Б. Буряк, П. Сипняк та О. Скоп як представники України розписували частину бетонного муру (3 x 18 м.), а В. Ярич вирізьбив у камені фігуру «Материнство» та встановив її біля нільванзької міської ради [7]. Активно долучався КУМ до організації важливих мистецьких акцій спільно з іншими установами. Так, товариство виступило співорганізатором виставки молодих художників «Нові пропозиції» (орг. – Є. Шимчук, Музей етнографії і художнього промислу, Львів, 1996 р.), І бієнале сучасного українського образотворчого мистецтва «Львів '91. Відродження» (орг. – О. Шейка, галерея «Гердан», Львівська картинна галерея, Львів, 1991 р.) та щорічного «Львівського осіннього салону «Високий замок» (Львівський Палац мистецтв, з 1997 р.).

У 2000-х роках з ініціативи товариства в рамках салону запроваджено виставку сучасного плакату та міні-проект «Вшанування пам'яті метра», де окрема зала надається під ретроспективні експозиції відомих українських художників. Зокрема, під час останніх салонів були представлені живописні твори Р. Сельського, О. Кравченка, О. Шатківського та скульптура М. Дзиндри і В. Сколоздри. В 1999 р. КУМом організовано виставку лауреатів «II Осіннього салону» у Бельгії (Антверпен) та Італії (Рим) [1; 218–233].

Ще одним прикладом налагодження міжкультурного діалогу країн зі спільною історичною спадщиною стали організація та проведення виставки «Простір» митців Литви, Польщі та України (НМЛ, Львів, 2005 р.) спільно зі Спілкою художників Литовської республіки, Почесним консульством Литовської республіки у Львові, Театром ім. В. Семашкової у Ряшеві (Польща), Генеральним консульством Республіки Польща у Львові, Українсько-Литовським фондом ім. Т. Шевченка. Україну представляли Львів, Київ та Одеса. Метою виставки було пригадати спільні сторінки історії трьох народів і представити зріз сучасного мистецтва. Вона задумувалася як трієнале мистецьких виставок трьох країн із по черговістю експонування кожної з них у найбільших культурних центрах цих країн. Підтвердженням цілеспрямованої діяльності зі зміцнення контактів між мистецькими спільнотами Львова і Вільнюса стала і співучасть КУМу в організації виставки відомого литовського фотохудожника Р. Діхавічуса «Візії» (Львівська галерея мистецтв, 2006 р.) [1; 236–237].

Пізніші знакові виставки товариства: до II річниці візиту в Україну Папи Івана Павла II (Музей етнографії і художнього промислу, Львів, 2003 р.), «КУМ: Весна – 2006» (Львівська галерея мистецтв, Львів, 2006 р.), окрема експозиція «Ще одні останні романтики» в програмі великої Всеукраїнської мистецької акції «Арт-Київ» (Український Дім, Київ, 2007 р.), до 20-ліття Клубу українських митців (НМЛ, Львів, 2008 р.), до 22-річчя творчої діяльності КУМу та 197-річчя від дня народження Т. Шевченка (Національний музей Т. Шевченка, Київ, 2011 р.), до ЄВРО-2012 (ЛПМ, Львів, 2012 р.), спецпроект у рамках Fine Art Ukraine (Арсенал, Київ, 2013 р.), виставка до 200-ліття з Дня народження Т. Шевченка (Львів, НМЛ, 2014 р.), «Криворівня – українські Афіни» (Львів, ЛПМ, 2016) [1, 8, 10, 14].

Поряд із виставковою діяльністю, біографія КУМу рясніє широкою палітрою громадсько-культурологічних ініціатив. До прикладу, на початку 1990-х «кумівці» спільно з СХУ успішно клопотали перед головою ЛМР про надання звання «Почесного громадянина міста Львова» визначним діячам Е. Козаку (ЕКО) та С. Гординському (1991 р.) [1; 230]; організували вечори, присвячені видатним діячам української культури – організатору мистецького життя 1920-1930-х рр. П. Ковжуну, художнику з діаспори О. Мазурику, оперному співаку та педагогу П. Кармалюку [6, 25; 14]; опрацьовували концепцію Галереї сучасного українського мистецтва; просували ідею влаштування на базі однієї з розформованих військових частин Центру батального мистецтва, де б художники, що проходили службу в армії, могли малювати сцени з військового минулого і сьогодення України. Нещодавно КУМ запровадив нагороду – медаль «Гордість нації», яку отримали художник-«мамаїст» О. Скоп, меценат І. Мусянович, лікар і меценат, спонсор пам'ятників І. Трушу та Никифору М. Маркович [7].

Неодноразово «кумівці» надавали свої твори для проведення благочинних аукціонів, формування музейних колекцій, інших благородних цілей. На ранніх етапах діяльності товариства твори «кумівців» подаровано відновленому просвітницькому товариству «Родина» для проведення благодійного аукціону (Київ, Республіканський Будинок актора, 31 березня 1989 р.), Музею Т. Шевченка в м. Палермо (Канада, 1989 р.), Києво-Могилянській академії (Київ, КМА, 1994 р.) (6:14) [1; 228, 5, 19, 7]. Не лишився байдужим КУМ до героїчного минулого козацької України та теми Мамає, що з 2008 р. активно пропагується в Кам'янському: в 2013 р. з ініціативи художника-«мамаїста» О. Скопа для майбутнього Музею образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Козак Мамай» членами КУМу створено та передано колекцію з 20 тематичних творів (зберігається в Музеї історії м. Кам'янського) [11, 12, 15, 16]. А в 2015-2016 рр. КУМ за співпраці зі Спілкою художників України, ЛОДА, Городоцькою та Жовківською районними радами організували благодійні аукціони творів мистецтва «Ми разом» (Львів, Городок, Жовква), під час яких від реалізації мистецьких творів «кумівців» на потреби військовослужбовців АТО зібрано кошти на загальну суму 613 000 грн. [2; 7].

Взявши на себе місію хрещеного батька сучасного українського мистецтва, Клуб українським митцям приділяв велику увагу патріотичному вихованню молодих (ініціатор В. Савчук): у 2000-х роках ним організовано низку конкурсів та виставок дитячого малюнку, молодіжних мистецьких пленерів у Карпатах, підсумкових виставок та каталогів до них [1; 8, 24]. Окремо варто згадати виконаний членами КУМу на прохання церковної громади іконостас для храму св. Воскресіння УПЦ КП у с. Віжомля (Львівська обл., Яворівський район, з 2003 р.): де розписи і проект іконостасу виконував О. Скоп, вітражі – В. Шаленко, а різьбу по дереву – В. Іванишин [7; 22].

Видавнича активність – суттєвий аспект програмної діяльності Клубу українських митців. В його доробку – заснування періодичних мистецьких видань – альманаху «Мистецькі студії» (№ 1, 1991 р.; № 2-3, 1993 р.) та першого в Україні спеціалізованого фахового дитячого журналу «Куманець» (№ 1, 1995 р., спецвипуск за підсумками дитячих пленерів 2004-2005 рр.), відновлення видання довоєнної газети «Назустріч» (№ 1, березень, 1998 р.) [1; 7, 17, 21]; розробка концепції спеціалізованого історико-культурного журналу «Український музей» (1993 р.); величезна кількість персональних каталогів митців-членів КУМу, каталогів із власних групових та спільних акцій. Мотором видавничої діяльності виступав В. Савчук, активну участь брали мистецтвознавці «кумівці» О. Голубець, О. Сидор та Р. Яців.

Журнал «Мистецькі студії: історія, теорія, практика української і світової художньої культури» (ред. Р. Яців, О. Сидор) висвітлював питання історії і теорії мистецтва, хроніки та матеріали про відомих діячів, явища та факти української культури, в т. ч. діаспорної, та мав завдання відродити перервану традицію випуску подібних періодичних видань у Львові. Щомісячна газета «Назустріч» (ред. В. Савчук) була актуальною у зв'язку з відсутністю на той час фахових розмов про проблеми культурно-мистецького життя та стала реанімацією однойменної мистецької періодики, що видавалася у Львові в 1934-1938 рр. та в якій у 1930-х рр. часто виступав зі своїми поезіями і коментарями Б.І. Антонич [1, 7; 232]. *«Старші віком львів'яни, мабуть, ще пам'ятають слово «Назустріч» як назву львівського періодичного видання довоєнних років. – писалося в першому випуску газети. – Знову виводячи цю назву на титульну сторінку уже нинішньої газети, її редакція (...) буде прагнути продовжити розвиток тих аспектів довоєнного видання, які мали конструктивний характер, життєствердне наповнення і зможуть привносити творчо-будуючий імпульс у наше сьогодення»* [17; 1]. На жаль, усі три періодичні видання, у зв'язку з браком фінансування, вийшли в світ один-два рази. Проте сам факт їх існування є підтвердженням системних спроб відновлення перерваного ланцюга української традиції, способом повернення до довоєнних досягнень львівського культурно-мистецького середовища, ідеалів АНУМ та Artes.

Упродовж років своєї діяльності КУМ працює над темою «Шевченкіани». У 1997-1999 рр. товариство за підтримки Львівської облдержадміністрації здійснювало експедиції по місцях Т. Шевченка – Україні, Литві (Вільнюс), Росії (Санкт-Петербург), Казахстані, – подолавши 9000 км. Наслідком трьох років експедиції стали щорічні підсумкові виставки в Львівському Палаці мистецтв, а також видання трьох альбомів «Свою Україну любіть» («Україна», «Литва-Росія», «Казахстан»). У 2011 р. до 150-ліття з часу перепоховання Т. Шевченка з ініціативи архітектора-реставратора В. Пащака в столиці козацтва Батурині на Чернігівщині встановлено каплицю (2011 р.), внутрішнє оздоблення якої виконано членами КУМу, в т. ч. картина-ікона О. Скопа «Відспівування Шевченка». Присвячені Кобзареві виставки товариство влаштовувало до 197-ліття (Київ, Національний музей Т. Шевченка, 2011 р.) та 200-ліття від Дня народження Т. Шевченка (НМЛ, Львів, 2014 р.). Над останньою експозицією, за словами О. Скопа, митці працювали понад півтора року: впродовж цього часу вони пройшли шляхами Т. Шевченка та подивились на нього по-новому – презентували власне пережиття творчості Кобзаря і погляд на його постать [1, 3, 7, 10].

Останньою акцією Клубу українських митців став проект «Криворівня – Український духовний простір «Українські Афіни» (автор проекту О. Скоп), присвячений колісці гуцульської цивілізації – карпатському селу, що наприкінці XIX ст. стало значним культурно-мистецьким осередком українського бомонду. Мета проекту – актуалізація с. Криворівні (Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) як духовно-ціннісного ресурсу, перезавантаження її колишньої величі у новий потужний культурний осередок та місце духовного паломництва модерної України. Першим етапом реалізації проекту став мистецький пленер та підсумкова виставка до 160-річчя від Дня народження І. Франка і 150-річчя до Дня народження М. Грушевського «Криворівня – Українські Афіни» (Львів, ЛПМ, 2016 р.). Наступний етап – облаштування туристично-мистецької стежки-маршруту по культурних пам'ятках села, місцях відпочинку й творчості видатних світочів української культури та мистецтва, а також місцях зйомок культового фільму «Тіней забутих предків» [7, 13, 14].

В останні роки Клуб українським митців був менш активним, ніж на межі 1980-1990-х років, що пов'язано з загальною тенденцією до занепаду діяльності мистецьких товариств. Попри те, товариство одне з небагатьох продовжує функціонувати, здійснюючи окремі мистецькі акції та ініціативи [6, 7]. Прикметно, що упродовж тривалого періоду своєї діяльності «кумівці» не втратили первинної національно-центричної орієнтації: починаючи зборами в приміщенні Artes та вечорами пам'яті П. Ковжуна і закінчуючи шевченківськими експедиціями й проектом «Криворівня», – вони продовжують йти шляхом української культурної еліти довоєнного періоду, чітко тримають національний вектор як у громадсько-культурних ініціативах, так і власній творчості.

Висновки. В усіх програмних завданнях та культурно-громадських акціях КУМу прослідковується глибока національно-культурна заангажованість, поетизація історичних героїв і видатних діячів культури, прагнення повернути батьківщині забуті імена, реставрувати втрачені ланки розірваного трансляційного ланцюга української традиції. Тут і об'єднавчі загальноукраїнські акції, і патріотичне виховання молодих, і промоція сучасного, глибоко національного за змістом, стилістикою та колоритом українського мистецтва. Клуб українських митців був генератором мистецьких ідей, що системно й послідовно виконував просвітницьку місію щодо усвідомлення сучасниками своєї духовності та національної ідентичності та чинив активний вплив на формування нової світоглядної платформи українського мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Альбом спілки художників «Клуб українських митців»* / Упор. В. Савчук, О. Сидор, Р. Яців. – Львів : Майстерня книги, 2009. – 240 с.
2. *Відбувся благодійний мистецький аукціон на підтримку української армії* [Електронний ресурс] // Інформаційний портал Городоцької РДА. – 08.03.2014. – Режим доступу: <http://gorodok-vlada.gov.ua/node/8484>.
3. *Володар українського духу: Львівська мистецька Шевченкіана*: Каталог / Клуб українських митців; Львів. обл. організація НСХ України; Львів. Палац мистецтв; текст О. Сидор, Р. Яців. – Львів : Високий Замок, 2014. – 114 с.: іл.
4. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / О. Голубець. – Львів, 2001. – 176 с.: іл.
5. *Голубець О.* Час перемін / О. Голубець // Мистецькі студії: історія, теорія, практика української та світової художньої культури. Журнал Клубу українських митців / О. Голубець / за ред. Р. Яціва. – Львів : Атлас, 1991. – Ч. 1. – С. 19-20.
6. *Інтерв'ю Г. Гаврилів із членом КУМу, львівським мистецтвознавцем Р. Яцівом.* Рукопис. – Львів, 24.10.2016. – 2 с.
7. *Інтерв'ю Г. Гаврилів із президентом КУМу, художником О. Скопом.* Рукопис. – Львів, 28.10.2016. – 2 с.
8. *Клуб українських митців представив у Львові виставку, присвячену Шевченку* [Електронний ресурс] // Вголос. – Львів, 10.03.2014. – Режим доступу: http://vgholos.com.ua/photo/klub_ukrainskyh_mytsiv_predstavu_u_lvovi_vystavku_prysvyachenu_shevchenku_137979.html;
9. *Клуб українських митців. Перша виставка*: Каталог / авт.-упор. О. Голубець, С. Костецький, О. Сидор, Р. Яців. – Львів, 1990. – 32 с.: іл.
10. *Козак Мамай. Колекція образотворчого мистецтва майбутнього музею Мамаїв*: Альбом. – Львів : ІМА-прес, 2014. – 96 с.
11. *Коваль Я.* КУМ і його пісня. Лебедина? / Я. Коваль // Суботня пошта. – Львів, 25.10.2008. – № 710. – С. 12.
12. *Корнійчук І.* Художник Орест Скоп: Образ Козака Мамаєв здатний об'єднати Україну / І. Корнійчук // Високий замок. – Л., 05.07.2013. – <http://wz.lviv.ua/life/123410>.
13. *Криворівня – Українські Афіни* : Каталог виставки / вст. сл. Р. Яців, Н. Буланова. – Львів, 2016. – 104 с.
14. *Крижанівська М.* Львівські художники оприлюднили проект перезавантаження Криворівні [Електронний ресурс] / М. Крижанівська // Інформаційний портал «ZAHID-NET». – Львів, 3.08.2016. – Режим доступу: http://zaxid.net/news/showNews.do?lvivski_hudozhniki_oprilyudnili_proekt_perezavantazhennya_krivorivni&objectId=1399580&videoHasAutostart=0;
15. *Львовские художники подарят Днепродзержинскому музею коллекцию работ «Козак Мамай»* [Електронний ресурс] // 34 канал. – Кам'янське, 29.05.2013. – Режим доступу: <http://34.ua/news/view/20228-lvovskie-hudozhniki-podaryat-dneprodzerzhinskomu-muzeyu-kollekciyu-rabot-kazak-mamay>;
16. *Мамай єднає Україну.* Колекція образотворчого мистецтва майбутнього Музею Мамаїв : Альбом. – Львів, 2015. – Вип. 2. – 40 с.: іл.
17. *Назустріч. Щомісячна мистецька газета Клубу українських митців* / за ред. В. Савчука. – Львів, 1998. – № 1/98. – 12 с.
18. *Нога О.* Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1860-1998): Матеріали до довідн. / Нога О., Яців Р. – Львів : Українські технології, 1998. – 8 с.
19. *Пономаренко О.* Шевченківське поетичне та малярське образотворення в модерному живописі та скульптурі «Клубу українських митців»: необарокові та сюрреалістичні мотиви / О. Пономаренко // Світогляд. – К., 2012. – № 3. – С. 71-73.
20. *Савчук В.* Володимир Савчук. Скульптура, графіка : Каталог / В. Савчук. – Львів : Клуб українських митців, 2007. – 32 с.: іл.
21. *Сидор О.* Він був із тих, кого пам'ятатимуть / О. Сидор // Львівська пошта. – Львів, 12.12.2009. – № 139 (877). – С. 12.
22. *Скоп О.* Козак Мамай. Живопис: Каталог // О. Скоп / вст. сл. Р. Лубківський, О. Пеленська, Н. Буланова, В. Гусар. – Львів : Високий замок, 2014. – 244 с.: іл.
23. *Скоп О.* Орест Скоп. Живопис: Каталог виставки / О. Скоп / вст. сл. О. Пеленська. – Львів : Аз-Арт, 2002. – 36 с.: іл.

24. *У Національному музеї у Львові діє виставка «Україна – очима дітей Європи»* [Електронний ресурс] // Інформаційний портал Prostrir. Museum. – К., 27.09.2005. – Режим доступу: <http://www.prostrir.museum/ua/post/320>.
25. **Яців Р.** Ідеали, повертайтеся, або Львівський клуб українських митців // Мистецькі студії: історія, теорія, практика української та світової художньої культури. Журнал Клубу українських митців. За ред. Р. Яціва / Р. М. Яців. – Львів : Атлас, 1991. – Ч. 1. – С. 2-17.

References

1. *Al`bom Spilky khudozhnykiv «Klub ukrajins`kyh mystsiv»* / Upor. V.Savchuk, O.Sydor, R.Yatsiv. – L`viv: Maisternia knyhy, 2009. – 240 s.
2. *Vidbuvsia blahodijnyi mystets`kyi auktsion na pidtrymku ukrains`koi armii* [Elektronnyj resurs] // Informacijnyi portal Horodots`koi RDA. – 08.03.2014. – Rezhym dostupu: <http://gorodok-vlada.gov.ua/node/8484>.
3. *Volodar ukrains`koho dukhu: L`vivs`ka mystets`ka Shevchenkiana*: Kataloh / Klub ukrajins`kyh mystsiv; L`vivs`ka oblasna orhanizacia NSH Ukrainy; L`vivs`kyj palac mystectv; tekst O.Sydor, R. Yatsiv. – L`viv : Vysokyi Zamok, 2014. – 114 s.: il.
4. **Holubets` O.** Mizh svobodoiu i totalitaryzom. Mystets`ke seredovyshche L`vova druhoi polovyny XX stolittia / O.Holubets`. – L`viv, 2001. – 176 s.: il.
5. **Holubets` O.** Chas peremin / O.Holubets` // Mystets`ki studii: istoriia, teoriia, praktyka ukrajinskoi ta svitovoi khudozhnoi kul`tury. Zhurnal Klubu ukrajins`kyh mytciv / O. Holubets` / za red. R.Yatsiva. – L`viv: Atlas, 1991. – Chyslo 1. – S. 19-20.
6. *Intervju Havryliv Hanny z chlenom KUMu l`vivs`kym mystetstvoznavtsem Romanom Yatsivom. Rukopys.* – L`viv, 24.10.2016. – 2 s.
7. *Intervju Havryliv Hanny z prezidentom KUMu khudozhnykom Orestom Skopom.* Rukopys. – L`viv, 28.10.2016. – 2 s.
8. *Klub Ukrajins`kyh Mystsiv predstavv u L`vovi vystavku, prysviachenu Shevchenku* [Elektronnyj resurs] // Vholos. – L`viv, 10.03.2014. – Rezhym dostupu: http://vgolos.com.ua/photo/klub_ukrajinskyh_myttstv_predstavv_u_lvovi_vystavku_prysviachenu_shevchenku_137979.html.
9. *Klub Ukrajins`kyh mystsiv. Persha vystavka* : Kataloh // avt.-upor. O. Holubets`, S. Kostets`kyi, O. Sydor, R. Yatsiv. – L`viv, 1990. – 32 s.: il.
10. *Kozak Mamaj. Kolekciia obrazotvorchogo mystetstva maibutnioho muzeiu Mamaiv*: Al`bom. – L`viv : IMA-pres, 2014. – 96 s.
11. **Koval` Y.** KUM i yoho pisnia. Lebedyna? / Y. Koval // Subotnia poshta. – L`viv, 25.10.2008. - #710. – S. 12.
12. **Korniichuk I.** Khudozhnyk Orest Skop: Obraz Kozaka Mamaya zdatnyi objednaty Ukrainu / I. Kornijchuk // Vysokyi zamok. – L`viv, 05.07.2013. – <http://wz.lviv.ua/life/123410>.
13. *Kryvorivnia – Ukrains`ki Afiny*: Kataloh vystavky / vst. sl. R.Yatsiv, N.Bulanova. – L`viv, 2016. – 104 s.
14. *Kryzhanivs`ka M.* L`vivs`ki khudozhnyky oprilyudnyly proekt Perezavantazhennia Kryvorivni [Elektronnyj resurs] / M. Kryzhanivs`ka // Informacijnyi portal «ZAHID-NET». – L`viv, 3.08.2016. – Rezhym dostupu: http://zaxid.net/news/showNews.do?lvivski_hudozhniki_oprilyudnili_proekt_perezavantazhennia_krivorivni&objectId=1399580&videoHasAutostart=0/
15. *L`vovskie khudozhniki podariat Dneprodzerzhynskomu muzeiu kolekciiu rabot «Kazak Mamaiv»* [Elektronnyj resurs] // 34 kanal. – Kamians`ke, 29.05.2013. – Rezhym dostupu: <http://34.ua/news/view/20228-lvovskie-hudozhniki-podaryat-dneprodzerzhynskomu-muzeyu-kollekciyu-rabot-kazak-mamai>.
16. *Mamai jednaie Ukrainu. Kolekciia obrazotvorchogo mystetstva maibutnioho Muzeiu Mamaiv*: Al`bom. – L`viv, 2015. – Vyp. 2. – 40 s.: il.
17. **Nazustrich. Shchomisiachna mystets`ka hazeta // hazeta Klubu ukrajins`kyh mystsiv** / za red. V.Savchuka. – L`viv, 1998. – #1/98. – 12 s.
18. **Noha O.** Mystets`ki tovarystva, objednannia, uhrupovannia, spilky L`vova (1860-1998): Materialy do dovidnyka / Noha O., Yatsiv R.. – L`viv : Ukrains`ki tekhnolohii, 1998. – 8 s.
19. **Ponomarenko O.** Shevchenkivs`ke poetychne ta maliars`ke obrazotvorennia v modernomu zhyvopysi ta skul`pturi «Klubu ukrajins`kyh mystsiv»: neobarokovi ta surrealistychni motyvy / O. Ponomarenko // Svitohliad. – K., 2012. – #3. – S. 71-73.
20. **Savchuk V.** Volodymyr Savchuk. Skul`ptura, hrafika : Kataloh / V. Savchuk. – L`viv: Klub ukrajins`kyh mystsiv, 2007. – 32 s.: il.
21. **Sydor O.** Vin buv z tyh, koho pamiatatymut / O. Sydor // L`vivs`ka poshta. – L`viv, 12.12.2009. – #139 (877). – S. 12.
22. **Skop O.** Kozak Mamai. Zhyvopys : Kataloh // O. Skop / vst. sl. R. Lubkivs`kyi, O. Pelens`ka, N. Bulanova, V. Huzar. – L`viv : Vysokyi zamok, 2014. – 244 s.: il.
23. **Skop O.** Orest Skop. Zhyvopys: Kataloh vystavky / O. Skop // vst.sl. O.Pelens`ka. – L`viv : Az-Art, 2002. – 36 s.: il.
24. *U Nacional`nomu muzei u L`vovi diie vystavka «Україна – ochyma ditei Yevropy»* [Elektronnyj resurs] // Informacijnyi portal Prostrir. Museum. – К., 27.09.2005. – Rezhym dostupu: <http://www.prostrir.museum/ua/post/320>.
25. **Yatsiv R.** Idealy, povertaitesia, abo L`vivs`kyi klub ukrains`kyh mystsiv // Mystets`ki studii: istoriia, teoriia, praktyka ukrajins`koi ta svitovoi khudozhnoi kul`tury. Zhurnal Klubu ukrains`kyh mystsiv. Za red. R.Yatsiva / R. M. Yatsiv. – L`viv : Atlas, 1991. – Chyslo 1. – S. 2-17.

ЛЬВОВСКИЙ КЛУБ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАК ТРАНСЛЯТОР НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Гаврилив Ганна Мирославовна, аспирантка,
Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Рассмотрена деятельность Клуба украинских художников, возникшего во Львове на грани 1980-1990-х годов и выделявшегося выразительным национально-культурным вектором. Он отстаивал идею восстановления преемственности украинской национальной традиции и исповедовал ценности довоенных львовских художественных групп *Artes* и Ассоциации независимых украинских художников. Свои цели члены общества реализовывали путем творчества и культурно-художественных акций: персональных и коллективных выставок, памятных вечеров, культурных мероприятий, издательских проектов, молодежных творческих пленэров и других общественно-культурных инициатив, пропагандируя национальное по содержанию и форме украинское искусство в Украине и за рубежом.

Ключевые слова: Клуб украинских художников, художественное объединение, культурно-общественные акции, национальный вектор, традиция.

THE LVIV ARTISTIC UNION «THE UKRAINIAN ARTISTS' CLUB» (UAC) AS A CARRIER OF THE NATIONAL TRADITION

Havryliv Hanna, Postgraduate student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

This paper highlights the activities of the Artistic Union «The Ukrainian Artists' Club» (UAC) that was founded in Lviv in 1980-1990-ies and stood out among other societies of this type due to its strong national and cultural engagement. It supported an idea of restoring the continuity of the Ukrainian national tradition and stood by the values of the pre-war Lviv-based artistic societies – Association of the Independent Ukrainian Artists and *Artes*. The UAC members realized their program goals through setting up a number of individual and group exhibitions, thematic meetings, artistic auctions, publishing projects, educational initiatives, social and political events, promoting the Ukrainian Art – modern and deeply national in its character, style and colors – in Lviv and other cities of Ukraine, as well as abroad.

Key words: Ukrainian Artists' Club, artistic community, cultural and social events, national vector, tradition.

UDC 008:[061.23:7]/(477.83-25)UAC«19/20»

THE LVIV ARTISTIC UNION «THE UKRAINIAN ARTISTS' CLUB» (UAC) AS A CARRIER OF THE NATIONAL TRADITION

Havryliv Hanna, Postgraduate student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim of this paper is to study a comprehensive collection, make an analysis and systematization of the existing primary and secondary sources, holistic coverage of artistic, cultural and social activities, define the characteristics and specific contribution of the artistic union «The Ukrainian Artists' Club» (UAC) founded in Lviv in 1980-1990-ies that emerged as a response to the stagnation of the Ukrainian art of that time to the development of the contemporary Ukrainian art.

Research methodology. There have been reviewed a vast diversity of existing publications on the topic, including monographs, artistic journal and newspaper articles, personal catalogues of artists, group prospectuses of exhibitions, auctions and cultural projects of the UAC. There also has been gained the information from the preliminary sources, such as interviewing of the current president of the UAC Orest Scop and its member and art critic Roman Yatsiv.

Results. The UAC stood out among other societies of this type due to its strong national and cultural engagement. The UAC brought together a large group of professional artists – both middle-aged and young – in a joint effort to defend and further develop the accomplishments of the Ukrainian traditional culture, reviving what had been lost and introducing new modern artworks. The UAC members stood by the values of the pre-war Lviv-based societies – Association of the Independent Ukrainian Artists and *Artes* – and aimed to restore the chain of the Ukrainian artworks creation that had been broken in the times of the Soviet occupation. As the part of the realization of their program goals, the UAC members set up a number of individual and group exhibitions, thematic meetings, artistic auctions, publishing projects, educational initiatives, social and political events, promoting the Ukrainian Art – modern and deeply national in its character, style and colors – in Lviv and other cities of Ukraine, as well as abroad.

Novelty. This paper highlights the development of the Ukrainian artistic process in 1980-1990-ies through the light of initiatives of the artistic unions.

The practical significance. This research complements modern Ukrainian Art History considering activities of the artistic unions.

Key words: Ukrainian Artists' Club, artistic community, cultural and social events, national vector, tradition.

Надійшла до редакції 25.11.2016 р.

УДК 304.44

**УСТАНОВИ КУЛЬТУРИ ТА ЦЕНТРИ ДОЗВІЛЛЯ ЯК СКЛАДОВА
СИСТЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ РЕГІОНУ
(НА ПРИКЛАДІ ВІННИЧЧИНИ)**

Москвічова Юлія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки,
Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського
julia.moskvichova@gmail.com

Розглянуто особливості функціонування сучасних установ культури та центрів дозвілля в країні. Здійснено аналіз традиційних та інноваційних напрямів діяльності окремих провідних установ культури Вінницької області – філармонії, міського Палацу мистецтв «Зоря» та художніх колективів, що функціонують на базі КЗ «Вінницький обласний центр народної творчості» Вінницької обласної ради. Виокремлено провідні функції дозвілля та визначено сутність трансформації, що помітна у діяльності цих закладів культури.

Ключові слова: дозвілля, установи культури, Вінниччина, мистецькі проекти, соціокультурні умови.

Духовне відродження народу, повернення його культурних цінностей неможливе без зростання ролі закладів культури та центрів дозвілля, адже сучасна світова модель розвитку людства спирається, насамперед, на творчі можливості людини, людські здібності та мотивації, визначальним фактором стає людський інтелект, духовний, творчий потенціал суспільства. До 90-х рр. XX ст. стан культурно-мистецького середовища в Україні залежав від низки специфічних соціокультурних чинників, що певною мірою впливали на характер соціального функціонування театральних концертних та культурних закладів. Одним із таких чинників стала успадкована від радянських часів інфраструктура культурної галузі, яка хоч і вважалася розвиненою, але була технічно та морально застарілою.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. А. Кулик справедливо стверджує, що культурна політика цього періоду орієнтувалась на централізоване управління та бюджетне фінансування, що призводило до дефіциту власної ініціативи закладів культури щодо пошуків джерел позабюджетного фінансування [3; 8]. Цим засвідчено непідготовленість закладів культури до існування в умовах господарчого плюралізму та вільного ринку, що значною мірою гальмувало демократичні процеси.

У 90-ті рр. XX ст. відбувається значне скорочення державного фінансування, що призводить до певної деградації культурно-мистецької інфраструктури, що проявилась у закритті, перепрофілюванні закладів культури, зношеності основних фондів, застарілості матеріально-технічної бази.

Аналізу діяльності різних закладів культури і дозвілля на сучасному етапі присвячені дослідження А. Кулик [3], а також І. Петрової [6], Л. Поліщук [7] та ін.

Метою даної статті є аналіз трансформацій у функціонуванні установ культури і центрів дозвілля на прикладі окремих установ Вінницького регіону.

Виклад основного матеріалу. Після здобуття Україною державної незалежності розпочинається процес формування сучасного мистецького конкурентно-спроможного середовища, поступово відбуваються зміни, що включають у себе свободу від ідеологічного контролю, скасування цензури, набуття самостійності у творчості. Сучасні уявлення про функції установ культури й дозвілля відповідають принципово новому розумінню культури дозвілля, при якому дозвіллева діяльність є культуротворчим процесом, що стимулює розвиток творчої індивідуальності, передбачає багатоваріантність культурних та рекреаційних заходів, створює умови для виявлення та задоволення свободи вибору дозвіллевих потреб та інтересів. І. Петрова, аналізуючи зміст дозвілля як соціокультурного явища у контексті людської життєдіяльності, виокремлює декілька параметрів дозвілля: *сімейний* (виховання дітей, облаштування сімейного життя); *освітній* (здобуття певних знань та умінь для підвищення виробничої культури, самоосвіта); *політичний* (участь у політичних заходах, акціях, формування громадської думки); *моральний* (релігійні організації); *естетичний* (відвідування музеїв, бібліотек, виставок, концертних залів), *спортивний* (оздоровлення в курортних закладах, зміцнення здоров'я, відвідування спортивних закладів); *науково-технічний*; *соціальний* (участь у суспільному житті); *економічний* (виконання дозвіллевих заходів на замовлення) [6; 19-26]. Відповідаючи соціальному замовленню, потребам та інтересам суспільства, дозвілля виконує декілька функцій, серед них комунікативна, рекреаційна, творча, соціальна, ціннісно-орієнтаційна,

пізнавальна та виховна. Функції дозвілля визначають його рівні: пасивне, розважальне, пізнавальне, творче дозвілля. Зазначимо, що функції дозвілля змінюються відповідно до культурно-історичних умов і залежать від політичних, соціальних, економічних чинників конкретного суспільства.

Відповідно новим соціокультурним потребам і запитам змінюються і підходи фінансування культурної сфери. За відсутності належного державного фінансування у країні почали створюватись інші механізми матеріального забезпечення сфери культури: благодійні фонди, культурні товариства, різноманітні об'єднання митців, недержавні творчі колективи, активно розвивається діяльність меценатів і спонсорів. Так, на Вінниччині з 2000 р. успішно діє Благодійний фонд сприяння розвитку талантів Поділля під керівництвом заслуженої артистки України І. Френкель.

Понад 10 років триває співпраця з культурним відділом Посольства США, Гете-інститутом. Серед партнерів вінницьких фестивалів і культурно-мистецьких проектів – фонд Про-Гельвеція (Швейцарія); Державна музична рада Німеччини; Посольства Росії, Литви, Швеції, Фінляндії; міністерство культури Бразилії; іспанський фонд – Спедідам»; Французький, Чеський та Італійський культурні центри; Австрійський культурний форум; місія ОБСЄ у Молдові; Міжнародний фонд «Відродження» та ін.

Згідно статистичних даних Управління культури і туризму Вінницької обласної держадміністрації мережа закладів культури й мистецтва Вінниччини станом на 01.01.2013 р. складає 2168 установ [5; 1]. Серед них: обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського, обласний академічний театр ляльок, обласна філармонія, КЗ «Вінницький обласний центр народної творчості» (ОЦНТ), клубні установи (міський Палац мистецтв «Зоря», міський клуб (Сабарів), міський клуб № 1 (Пирогово), 27 районних Будинків культури), міський Палац дітей та юнацтва, міський Центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», КП «Об'єднана дирекція міських парків культури та відпочинку», КП «Центр концертних і фестивальных програм», КП «Кінотеатр «Родина», обласне КП «Вінницякіно», КЗ «Центр підліткових клубів за місцем проживання», а також 105 музейних установ, 953 бібліотеки.

Серед недержавних установ – Центр сучасного мистецтва «Арт-Шик», Експоцентр Вінницької торгово-промислової палати та низка торгівельно-розважальних комплексів.

Під час дослідження соціокультурної динаміки розвитку Вінниччини сучасного періоду було встановлено, що мережа закладів культури регіону зменшувалась за рахунок закриття або реорганізації районних і сільських клубних установ [4]. Натомість провідні заклади культури області (театри, філармонія, палац мистецтв «Зоря», ОЦНТ, державні музеї і т.ін.) всупереч складним умовам нового часу продовжували працювати, адаптуючись до вимог сучасності.

Головною концертною організацією на Вінниччині, що планово і систематично пропагує класичне мистецтво є Вінницька обласна філармонія, заснована в травні 1937 р. Її становлення відбувалося у процесі злиття обласної хорової капели ім. М. Леонтовича, Держестради, Мюзик-холу, естрадно-циркової групи та симфонічного оркестру радіомовлення в єдиний концертний колектив. Перші роки новітньої доби України виявились складними для колективу філармонії, адже це був період застою творчого життя, спричинений складними політичними та економічними умовами. Більше того, в 1990 р. головне приміщення Вінницької філармонії – органу залу було захоплено представниками релігійної громади Московського патріархату. Відтак філармонія була позбавлена власного концертного майданчика, що стало причиною гальмування творчого життя її колективів та суттєво вплинуло на концертну діяльність. Знаковою подією стало заснування у травні 1993 р. камерного оркестру «Аркада», який згодом став провідним колективом філармонії. Оркестр очолив вінницький органіст, піаніст, заслужений діяч мистецтв України Г. Курков. Саме «Аркада» стала першим із колективів філармонії, який отримав статус академічного. Оркестр бере участь у фестивалях камерної музики в Україні та за кордоном, є ініціатором та учасником практично всіх музичних проектів Вінниччини.

Наступним важливим кроком до налагодження творчого життя філармонії було отримання концертної зали на 400 місць у культурно-дозвіллевому центрі «Плеяда» в травні 1994 р., що відкрило нові можливості та перспективи для художніх колективів. З 1995 по 2007 рр. філармонію очолював заслужений працівник культури України В. Клепіков. Серед напрямів діяльності філармонії цього періоду – організація планових концертів у місті та області, проведення музичних фестивалів, систематична робота музичного лекторію для школярів і студентів, проведення календарних і професійних свят, створення спеціальних програм для молоді та дітей у дитячих таборих відпочинку.

Пошуки нових форм організації культурного життя призводять до активного розвитку фестивальных тенденцій на Вінниччині. Впродовж першого десятиріччя Вінницькою філармонією за участю камерного оркестру «Аркада» проведено низку фестивалів камерної музики, зокрема

«Амадеус» (1996 р.), «Шопеніана – століття XX» (1998 р.), «Діалоги з Бахом» (1999 р.), «Бетховенські асамблеї» (2000 р.). Філармонія є організатором і співорганізатором низки Міжнародних фестивалів області, а саме «Барви музики XX сторіччя. Авангард. Класика. Джаз», фестиваль ім. П. Чайковського та Н. фон Мекк, фестиваль органної музики «Музика в монастирських мурах», естрадний дитячо-юнацький фестиваль-конкурс «Музична парасолька», Джазовий фестиваль «VINNYTSIA JAZZFEST». Саме фестивалі, як виявилось, стали дієвою формою культурно-мистецької ініціативи. Натомість гастрольна діяльність філармонії у перше десятиріччя періоду незалежності майже припиняється, що пояснюється новими ринковими умовами й відсутністю чіткої організації та планування концертно-гастрольної діяльності. Пожвавлення в обміні колективами та виконавцями спостерігається лише наприкінці 1990-х рр., коли починає відновлюватись співпраця Вінницької філармонії з іншими філармонічними колективами України та ближнього зарубіжжя. Паралельно відбувається активне реформування репертуарної політики шляхом її координації Художньою радою (з 2000 р.), до складу якої входять керівники художніх колективів, режисери, солісти й окремі музиканти з колективів, а також представники адміністрації. Протягом 15 останніх років колективом філармонії здійснюється моніторинг художніх інтересів та уподобань публіки. Пріоритетами нової репертуарної політики є орієнтація на різні вікові та соціальні групи, жанрові уподобання слухачів. У цей період адміністративний корпус поповнюється молодими співробітниками, серед яких І. Френкель, П. Третяков, І. Солдатова, О. Сливка, Т. Бурдейна, А. Ряполов, М. Філанчук та ін.

У 2008 р. до керівництва філармонією повертається досвідчений керівник, заслужений працівник культури України А. Левицький. У той період було створено новий перспективний проект «Прем'єри молодих» – цикл концертів вінницьких молодих виконавців. Зокрема, у 2008 р. із сольними програмами виступили А. Александров (віолончель), К. Бондар (скрипка), Т. Бурова (домра), Ю. Воропасва (фортепіано), М. Грінченко (скрипка), В. Козицький (баян), І. Курков (гобой), Н. Лановенко (сопрано), П. Походзей (фортепіано) [2; 8–9].

Сьогодні у філармонії працює понад 100 артистів, щорічно відбувається понад 600 концертів. За багаторічну історію колективами закладу дано майже 70 тис. концертів, які відвідали понад 14 млн. глядачів.

Серед провідних колективів закладу – лауреат Всеукраїнського хореографічного конкурсу ім. П. Вірського (2012 р.) державний академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля»; академічний камерний оркестр «Аркада»; лауреат І премії Міжнародного конкурсу «Весняна рапсодія-2012» квартет дерев'яних духових інструментів «Гальярда». Успішно працюють естрадні колективи – вокальне тріо «Експромт», інструментальний гурт «Осінній парк», шоу-балет «Шарм», вокально-інструментальний гурт «Грай». Серед солістів філармонії – 10 заслужених артистів України, лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Функціонує Дитячий музичний лекторій. В останні роки започатковано нові мистецькі проекти, серед яких – «Майстри сцени – сільській та учнівській молоді», «Майстри сцени – студентській молоді», «Діти-дітям», абонементні цикли концертів «Вечори з «Аркадою», «Браво, маестро!», «Молоді віртуози», «Піаністи України», «З народної музичної скарбниці», «Романс – кохання протягом століть». У 2012 р. у філармонії створено два нові колективи: Квартет Р. Кульматицького й О. Славна та органний дует у складі Г. Куркова та Є. Білокопитової, який вже побував з гастрольми в Росії та Австрії. Вінницька обласна філармонія тісно співпрацює із іншими філармонічними закладами України і зарубіжжя, зокрема – Київською, Житомирською, Одеською, Хмельницькою, Тернопільською, Мінською, Луганською, Львівською, Свентокшиською та Лодзьською Республіки Польща філармоніями, Національними колективами України.

Важливим багатопрофільним закладом культури міста є Вінницький міський Палац мистецтв «Зоря», діяльність якого, насамперед, спрямована на забезпечення потреб у творчій самореалізації та організацію змістовного дозвілля населення. Щорічно Палац проводить понад 200 заходів, які відвідує майже 150 тис. глядачів. Серед щорічних мистецьких заходів – Міський конкурс краси «Міс Вінниця», Міжнародний «ВІННИЦАНСЬКИЙ фестиваль» комедійного і пародійного кіно, Всеукраїнський фестиваль «Святий Валентин на КВНі», Фестиваль естрадного мистецтва «Зоряна мрія», шкільний танцювально-розважальний конкурс «Стартінейджер», День народження Рок-н-Ролу, День молоді, День студента. У Палаці працює низка художніх колективів, зокрема дитячий ансамбль танцю «Степ-компанія», учасники якого стали чемпіонами України (2005 р.), володарями Кубка Світу (2007 р.) та чемпіонами світу з теп-денсу (2008 р.). Є також зразковий ансамбль бального танцю Данс-клуб «Болеро»; ансамбль народного танцю «Квіти Поділля»; народний хор «Дзвін»; народний хор ветеранів війни та праці «Добродар»; народний хор ветеранів війни та праці ім. Р. Скалецького.

Серед художніх колективів Палацу виділяється зразкова муніципальна майстерня естрадного мистецтва для дітей та юнацтва «Зоряна мрія», заснована у 1997 р. композитором та співаком

Г. Білявським. Майже 200 її вихованців стали переможцями та лауреатами Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів. Працюють групи малювання для дітей і дорослих, гуртки англійської мови, крою та шиття, гармонійного розвитку особистості, клуб для дошкільнят «Маленькі розумашки». На базі Палацу з метою підтримки творчо обдарованої, інтелектуальної молоді проводяться міські, всеукраїнські та міжнародні чемпіонати з інтелектуальних ігор «Що? Де? Коли?», «Брейн-рингу», ігор Кубку КВН, Чемпіонату та шкільної ліги КВН.

Головним осередком збереження й розвитку народної культури Вінниччини як складової Подільського регіону сьогодні є КЗ «Вінницький обласний центр народної творчості» (ОЦНТ) обласної ради, що розпочав свою діяльність 1939 р. Традиційно в ОЦНТ функціонує два відділи: «Збереження і розвитку народної творчості» й «Аматорського мистецтва» та відділ культурно-освітньої роботи й організації дозвілля. Станом на 01.01.2013 р. у Центрі працює 63 співробітники, серед них із вищою освітою – 37 осіб [1; 3]. Директор Центру – заслужений працівник культури України Т. Цвігун. Зусилля працівників центру спрямовані на вивчення та координацію процесів культурного розвитку регіону, збереження й розвиток народної творчості, надання методичної та практичної допомоги аматорським колективам, підтримку кращих майстрів, узагальнення й розповсюдження передового досвіду культурно-просвітницького спрямування, пропаганди творчої спадщини відомих митців Поділля – М. Леонтович, С. Руданський, П. Ніщинський, Р. Скалецький, Г. Танцюра, М. Руденко, В. Перепелюк та ін.

З ініціативи ОЦНТ започатковано чимало обласних культурно-мистецьких свят, частина з яких переросла в міжнародні та всеукраїнські акції («Українська витинанка», «Великодня писанка», свято кобзарського мистецтва «Струни вічності» ім. В. Перепелюка, огляд-конкурс автентичних колективів на приз Г. Танцюри, пленер скульпторів-каменотесів «Подільський оберіг» та ін.). Результатом спільної роботи ОЦНТ та клубних установ області стало проведення майже 200 культурно-мистецьких заходів щорічно, з яких по 5 – міжнародних і всеукраїнських, понад 70 – обласних (у т.ч. понад 30 виставок образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). Щорічно проводиться понад 40 семінарів-практикумів, майстер-класів та творчих лабораторій директорів районних Будинків культури.

На обліку в ОЦНТ нараховується майже 2 тис. майстрів із різних видів народного мистецтва. З метою популяризації їх творчості та розвитку художніх промислів і ремесел проводяться виставки образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, які посідають чільне місце серед культурно-мистецьких заходів регіону. З ОЦНТ співпрацювали відомі фольклористи регіону – Є. Горб, Н. Присяжнюк, М. Руденко, М. Рябий, Г. Танцюра. Серед сучасних фольклористів – В. Вовкодав, Г. Коваль, А. Подолинний, З. Чорна та ін. [1; 18].

Починаючи з 2003 р., значна увага приділяється видавничій діяльності КЗ «Вінницький ОЦНТ», що дає можливість розширювати надання інформаційних послуг закладам культури клубного типу. Започатковано видання культурно-просвітницького альманаху «Світлиця», де висвітлюються культурно-мистецькі заходи, діяльність закладів культури, творчих колективів тощо. При ОЦНТ працює Обласний естрадно-духовий оркестр «Подільяни» (створений 1998 р.). Першим художнім керівником і диригентом оркестру був заслужений діяч мистецтв України Л. Лозінський. Колектив є володарем Гран-прі міжнародного конкурсу «Сурми-2002» (м. Рівне), учасником фестивалю духової музики «Тернопільська весна [8; 118]. Концерти колективу проходять у ДМШ, ПТУ, технікумах, коледжах, університетах, театрах міста. Сьогодні у колективі налічується двадцять дев'ять музикантів, у тому числі солісти оркестру засл. артистка України І. Швець (сопрано), С. Ковтун (сопрано), В. Полторацький (тенор). У 2012 р. оркестр поповнився професійними музикантами, серед яких В. Храпун (труба), І. Кучер (кларнет) та О. Сличук (тромбон). Упродовж 8 років художнім керівником та головним диригентом оркестру «Подільяни» працював заслужений працівник культури України В. Гуцалюк. Сьогодні колективом керує І. Ковтун. Щорічно оркестр здійснює майже 30 сольних виступів, провідні музиканти беруть активну участь у проведенні майстер-класів, семінарів та творчих майстерень для керівників музичних колективів.

Адаптація традиційних закладів до вимог сучасності стала рушійною силою в перетворенні окремих закладів на багатопрофільні й поліфункціональні установи. Як зауважує І. Петрова, якщо однопрофільні установи дотримуються конкретного напрямку діяльності та об'єднують людей різних соціальних характеристик на основі спільного інтересу та спільних потреб, то багатопрофільні – функціонують як культурно-дозвілєві комплекси та центри, в межах яких діють різноманітні гуртки, секції, об'єднання (творчого, спортивного, розважального характеру), майстерні, ігрові кімнати [6; 71].

Прикладом подібних соціокультурних закладів у м. Вінниці є торгово-розважальні комплекси «Мегамолл», «Магігранд», «Анастасія», «Ігроманія», «Sky Park». Окрім торговельних майданчиків, такі комплекси мають мережу харчування, місця для відпочинку, кімнати для дітей, ковзанки, боулінги,

більярди, кінотеатри, рекреаційні зони. Саме подібні заклади користуються сьогодні найбільшою популярністю у сучасної молоді. Це пов'язано зі зміною стилю та ритму сучасного життя, впливом масової культури і ЗМІ. Комерційні заклади мають значніші фінансові можливості, тому оперативніше реагують на потреби відвідувачів та кон'юнктуру ринку дозвіллевих послуг [7; 177-178].

Висновки. Отже, мережа закладів культури Вінницької області зменшувалась за рахунок закриття або реорганізації районних і сільських клубних установ. Попри фінансові труднощі (особливо в 90-х рр. ХХ ст.), матеріально-технічна база закладів культури зміцніла та суттєво оновлено технічний ресурс. Провідні заклади культури краю – обласна філармонія, ОЦНТ, міський палац мистецтв «Зоря», театри та ін. – залишаються осередками культурно-мистецького життя в регіоні, проводять активну концертну, фестивальну, просвітницьку, виховну та виставкову діяльність, змінюючи напрями роботи й адаптуючись до вимог сучасності. Все більшої популярності набувають багатопрофільні соціокультурні заклади, що функціонують як культурно-дозвіллеві комплекси та центри.

Список використаної літератури

1. *Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2012 рік* / Рукопис. – Вінницький ОЦНТ. – Вінниця, 2013. – 71 с.
2. *Звіт про роботу Вінницької обласної філармонії за 2012 рік* / Рукопис. – Поточний архів Вінницької обл. філармонії. – Вінниця, 2013.
3. *Кулик Н. А.* Культурні процеси в Україні 90-х років ХХ століття (на прикладі державних закладів культури) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 – теорія та історія культури / Н. А. Кулик ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 1999. – 16 с.
4. *Москвічова Ю. О.* Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991-2014 рр.) : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Москвічова Ю. О. ; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». – Івано-Франківськ, 2015. – 277 с.
5. *Основні показники роботи галузі культури Вінницької області у 2012 році* // Поточний архів Управління культури і туризму Вінницької обл. держ. адміністрації. – Вінниця, 2013. – 57 с.
6. *Петрова І. В.* Дозвілля в зарубіжних країнах / І. Петрова. – Київ : Кондор, 2005. – 408 с.
7. *Поліщук Л.* Заклади клубного типу України: сучасний стан та перспективи розвитку / Л. Поліщук // Актуал. проблеми історії, теорії та практики худ. культури : зб. наук. пр. – Київ : Міленіум, 2009. – Вип. 23. – С. 176–184.
8. *Сідлецька Т. І.* Творча діяльність провідних мистецьких колективів Вінниці періоду незалежності України / Т. І. Сідлецька // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. – Київ : Міленіум, 2014. – Вип. 25. – С. 113–119.

References

1. *Zvit pro robotu Vinnyts'koho oblasnoho tsentru narodnoyi tvorchosti za 2012 rik* / Rukopys. – Vinnyts'kyu OTsNT. – Vinnytsya, 2013. – 71 s.
2. *Zvit pro robotu Vinnyts'koyi oblasnoyi filarmoniyi za 2012 rik* / Rukopys. – Potochnyy arkhiv Vinnyts'koyi obl. filarmoniyi. – Vinnytsya, 2013.
3. *Kulyk N. A.* Kul'turni protsesy v Ukrayini 90-kh rokiv XX stolittya (na prykladi derzhavnykh zakladiv kul'tury) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 17.00.01 – teoriya ta istoriya kul'tury / N. A. Kulyk ; Kyviv. nats. un-t kul'tury i mystetstv. – Kyviv, 1999. – 16 s.
4. *Moskvichova Yu. O.* Sotsiokul'turna dynamika rozvytku Vinnychchyny periodu nezalezhnosti Ukrayiny (1991-2014 rr.) : dys. ... kand. mystetstv. : 26.00.01 / Moskvichova Yu. O. ; DVNZ «Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka». – Ivano-Frankivs'k, 2015. – 277 s.
5. *Osnovni pokaznyky roboty haluzi kul'tury Vinnyts'koyi oblasti u 2012 rotsi* // Potochnyy arkhiv Upravlinnya kul'tury i turyzmu Vinnyts'koyi obl. derzh. administratsiyi. – Vinnytsya, 2013. – 57 s.
6. *Petrova I. V.* Dozvillya v zarubizhnykh krayinakh / I. Petrova. – Kyviv : Kondor, 2005. – 408 s.
7. *Polishchuk L.* Zaklady klubnoho typu Ukrayiny: suchasnyy stan ta perspektyvy rozvytku / L. Polishchuk // Aktual. problemy istoriyi, teoriyi ta praktyky khud. kul'tury : zb. nauk. pr. – Kyviv : Milenium, 2009. – Vyp. 23. – S. 176–184.
8. *Sidlets'ka T. I.* Tvorchya diyal'nist' providnykh mystets'kykh kolektyviv Vinnytsi periodu nezalezhnosti Ukrayiny / T. I. Sidlets'ka // Mystetstvovnavchi zap. : zb. nauk. pr. – Kyviv : Milenium, 2014. – Vyp. 25. – S. 113–119.

УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ И ЦЕНТРЫ ДОСУГА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РЕГИОНОВ (НА ПРИМЕРЕ ВИННИЧЧИНЫ)

Москвічова Юлія Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной підготовки, Вінницький державний педагогический университет им. М. Коцюбинского, г. Вінниця

Рассмотрены особенности функционирования современных учреждений культуры и центров досуга. Проведен анализ традиционных и инновационных направлений деятельности отдельных ведущих учреждений

культури и искусств Винницкой области – филармонии, городского Дворца искусств «Заря» и художественных коллективов КЗ «Винницкий обласний центр народного творчества» обласного совета. Выделены функции досуга и определены направления их трансформации, выявленные основные функции в деятельности учреждений культуры.

Ключевые слова: досуг, учреждения культуры, Винницкая область, художественные проекты, социокультурные условия.

CULTURAL INSTITUTIONS AND LEISURE CENTRES AS A COMPONENT IN THE ORGANIZATION SYSTEM OF THE REGIONS' CULTURAL LIFE (BASED ON THE VINNITSA REGION)

Moskvichyova Julia, Ph.D., Professor of Musicology Department and Instrumental Training, Vinnitsa State Pedagogical University named after M. Kosyubinsky

The article describes the features of functioning of the modern institutions of culture and leisure centers. The analysis is given to the traditional and innovative activities of some leading cultural and arts institutions in the Vinnitsa region - Philharmonic, City Palace of Arts «Zarya» and the artistic groups in the concert hall «Vinnitsa regional center of folk art» of the regional council. The author highlights the leisure functions and defines the directions of their transformation, identifies the main functions in the cultural institutions activity.

Key words: leisure, cultural institutions, Vinnitsa region, art projects, socio-cultural conditions.

UDC 304.44

CULTURAL INSTITUTIONS AND LEISURE CENTRES AS A COMPONENT IN THE ORGANIZATION SYSTEM OF THE REGIONS' CULTURAL LIFE (BASED ON THE VINNITSA REGION)

Moskvichyova Julia, Ph.D., Professor of Musicology Department and Instrumental Training, Vinnitsa State Pedagogical University named after M. Kosyubinsky

The aim of this paper is to analyse the transformation in the functioning of culture and recreation centers on the example of the Vinnitsa region's institutions.

Research methodology. The study has examined eight major papers on the subject of the research, including a monograph; articles in scientific journals; current archive materials connected with the Vinnitsa region's cultural institutions.

Results. The analysis of the traditional and innovative directions of the Vinnitsa region's outstanding cultural institutions activity— regional philharmonic, municipal palace of arts «Zorya» and regional center of folk art - is given.

The study proves that the network of cultural institutions of the region decreases due to the closing or reorganization of the district and village club institutions, while the leading cultural institutions of the region, despite the difficult conditions of the present, continue their work adapting to the modern demands. New directions for the development are defined as following: organization of festivals, conduction of joint art projects, publishing activity of the regional center of folk art, transformation of some institutions into multidisciplinary ones, emergence of non-state institutions of culture and leisure that offer their visitors restaurant chains, rooms for kids, skating rinks, bowling, billiards, movie theaters and recreational areas. These institutions at present are very popular among the youth. This is due to a change of a lifestyle and rhythm of modern life, influence of pop culture and media.

Novelty. This article gives an attempt to determine the transformation of cultural institutions in the Vinnitsa region, explore new directions in the activities of the recreation centers in today's conditions.

The practical significance. Ukrainian scientists can find information contained in this article useful for further study of new trends in the functioning of modern institutions of culture and leisure centres as part of the cultural and artistic life of the Ukraine's regions.

Key words: leisure, cultural institutions, Vinnitsa region, art projects, socio-cultural conditions

Надійшла до редакції 28.10.2016 р.

УДК 78.03:780.614.11(477)«312»

КОБЗАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ

Лук'яненко Дмитро Олександрович, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
eldaleja@gmail.com

Стаття присвячена аналізу аспектів побутування кобзарських традицій в сучасній музичній практиці України. Розрізняються і диференціюються такі поняття як кобзарство та бандурництво, пов'язані не лише з різними виконавськими манерами гри та співу, виконуваним репертуаром, але й слідуванням певному образу життя, яке передбачали цехові утворення сліпих виконавців. Одна з форм, в якій існують кобзарські традиції в

умовах сьогодення – створення певного синтезу автентичної манери гри, репертуару та авторського напівімпровізаційного музикування. Виявлено, що фактором популяризації національного фольклору є використання його елементів у межах естрадної музики.

Ключові слова: кобзарські традиції, бандурництво, кобзарство, музична культура, культурна ідентичність.

Постановка проблеми. Українське суспільство переживає досить непрості часи, що характеризуються політичною, економічною нестабільністю. Окремі галузі культури занепадають, інші, пов'язані з популярним мистецтвом, навпаки, демонструють розвиток та еволюцію. В таких умовах важливим чинником є наявність якогось стабільного осередку, який би слугував певним життєвим орієнтиром для українства. Одним із провідних символів української нації та тих, що мають безпосереднє відношення до музичного мистецтва, є кобзарство. Традиції кобзарства закладались у часи становлення національної самосвідомості і посіли місце своєрідного архетипу в культурі. Дослідження проблеми збереження та розвитку кобзарства в умовах сучасного мистецтва є актуальним завданням, розгляд якого сприятиме усвідомленню подальших стратегій розвитку нації загалом та музики зокрема.

Огляд останніх досліджень. Кобзарське мистецтво розглядається в українському музикознавстві різнопланово. Проблема взаємодії традиції та експерименту у виконавській практиці бандуристів зарубіжжя представлена у роботі В. Дутчак. Педагогічний потенціал кобзарського репертуару досліджує О. Перець. Кобзарство як чинник збереження традицій духовного життя нації аналізують С. Чайка та М. Чайка. Бандурне виконавство як явище національної культури подано у працях Т. Слюсаренко. Проте досить мало уваги приділяється розгляду значення кобзарських традицій в мистецькій практиці сьогодення.

Метою дослідження є виявлення наявності кобзарських традицій в сучасній музичній культурі України.

Виклад основного матеріалу. Культурна практика кобзарства посідає важливе місце в українському суспільстві. Л. Корній зазначає, що одними з перших кобзарів були учасники козацьких походів, що потрапляли в полон; за втечу їх осліплювали, а згодом вони повертались до Запорізької Січі. Потім їх професією ставало виконання пісень та дум у супроводі кобзи або ліри.

Цілий кодекс супроводжував діяльність кобзарів. Вони досить часто об'єднувались у цехи, в яких протягом трьох років могло проходити навчання, після якого вони складали іспит – «визвілку».

Тривалий час саме кобзарі були тими, хто сприяв формуванню національного духу, просвітниками. С. Чайка та М. Чайка вказують на те, що, власне, термін «кобзар» здебільшого пов'язаний не з музикантами, що грають на кобзі, а є більш ширшим. Насамперед він позначає тих, хто виступав за правду, проти поневолення: «Щодо назви «кобзар», то вона хоч є похідною від назви «кобза», але кобзарями вже від початку стали називати не тих, що вміє грати на кобзі, а тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й побороювання неправди, вказували шляхи визволення для поневолених. Отже, сутність назви «кобзар» визначалась не тим, на чому він грав, а скоріше тим, що він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір часто також називав кобзарями і чому національного генія Т. Шевченка звано великим кобзарем України» [6; 440].

К. Черемський, що є не лише сучасним практиком-кобзарем, але й музикознавцем, багато уваги приділяє теоретичному обґрунтуванню цих виконавських традицій, розрізняє поняття бандурництво та кобзарство. Кобзарство – комплекс філософсько-світоглядних, мистецьких і раціонально-практичних надбань незрячих співців, що утворювали одну з професійних сліпецьких корпорацій, своєрідну субкультуру зі своїми звичаями, традиціями й неписаними законами.

Бандурництво – це світське музикування на таких традиційних співоцьких інструментах, як кобза та бандура, що синкретично поєднуючи професійних музик і аматорів, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, способу життя й виконавських форм незрячих співців та існувало окремо від кобзарства.

Досить важливе місце відводилось творам, що становили основу репертуару кобзарів – думам. Провідним було значення вербального тексту, в якому виділялись основні віхи, які запам'ятовували кобзарі та лірники, проте вони не відтворювались у незмінному вигляді, а внаслідок імпровізаційності, притаманної цьому жанрові, здійснювалось перекомпонування. «Кобзар запам'ятовував думу не дослівно, а користувався вже сформованою в межах кобзарської чи лірницької школи образністю, епічною лексикою, готовими блоками слів та мелодичними моделями» [2; 121]. Тематика дум та пісень була надзвичайно різноманітною; більше того вона завжди відповідала запитам народу і могла змальовувати як велике минуле, так і події сьогодення. Це були не музиканти в повному сенсі цього слова, а й герої українського етносу, відомості про яких та від

яких передавались з уст в уста. «У кожній українській родині зберігалися перекази про співаків-бандуристів, а на стіні в кожній хаті можна було побачити зображення козака-бандуриста або як ще його називають Козака Мамаю» [6; 441].

Т. Слюсаренко вказує, що на початку ХХ ст. виникає новий тип кобзаря-бандуриста з використанням фіксованого нотного репертуару, відповідно дослідники виділяють два напрями розвитку бандурного мистецтва: «перший спрямований на збереження виконавцями традиційного стилю народного виконання та усну передачу знань та навичок, другий – на використання нових сучасних пісенних мотивів та відмову від традиційного виконавства в музичному супроводі (використання письмових носіїв музичного матеріалу)» [4; 6]. На нашу думку, більш продуктивне значення мала діяльність кобзарів, що займалися збереженням традиційного стилю виконання та передачі досвіду. Проте зі становленням більшовицького режиму розпочалась боротьба з кобзарством, що призвела до фактичного знищення цього явища в його первинному, істинному вигляді. Замість цього почали утворювати колективи тих, хто грав на кобзі (бандурі), проте до справжнього кобзарства це не мало жодного відношення. Натомість в умовах еміграції бандуристи діаспори могли не лише відродити кобзарське мистецтво, але й поєднати його з певними інноваційними факторами, що було неминучим, враховуючи зміну соціокультурного контексту їх побутування. В. Дутчак вказує: «Такі власні традиції бандурного мистецтва, що сформувалися в діаспорі, можна визначити як синтетичні, що об'єднують риси як національних регіональних традицій материкової України, так і музичних традицій того регіону, де функціонували українські осередки» [1]. На думку дослідниці, традиційними рисами кобзарства можна визначити усну форму функціонування, перевагу вокально-інструментальних жанрів, сольний характер співу і гри, чоловічий пріоритет у виконавстві та діатонічний інструментарій. Разом із тим під час розвитку кобзарства у діаспорі почали проявлятися риси інноваційні, які проявились в ансамблевому, а не сольному виконанні, розширенні репертуару, де окрім народних пісень і дум почали виконувати авторські композиції, використанні бандур не лише діатонічних та хроматичних, але й іноді синтезування з комп'ютерними звуковими технологіями і т.п. Варто відзначити, що традиція існування сліпих кобзарів продовжилась у ХХ ст. Через різні життєві обставини багато хто почав займатися грою на бандурі. Дослідники згадують видатного харківського кобзаря Є. Мовчана, вчителем якого був С. Пасюга, обидва народились і кобзарювали у с. Велика Писарівка Харківської губернії. Там само жив відомий кобзар Г. Кожушко (1879-1924 рр.). Ще в другій пол. ХІХ ст. у с. Велика Писарівка було засновано притулок для сліпих бандуристів.

Для харківської манери гри на бандурі було характерно гру обома руками, причому лівою рукою грали як на басах, гак і на приструнках, тримаючи інструмент паралельно до тулуба, притискаючи до грудей.

У новітній період України відбувається відродження кобзарської традиції. Зростає кількість послідовників автентичного кобзарського мистецтва, виникають майстерні з виготовлення музичних інструментів на зразок давніх. У 80-х роках ХХ ст. було засновано творчий гурт «Кобзарський цех», який очолив Г. Ткаченко та його послідовники – М. Будник, М. Товкайло, М. Хай, В. Кушпет. Їх мистецтво є синтезом кобзарства і бандурництва, адже вони поєднують реконструкцію, наслідування, а також нові форми, які б актуалізували його. Майже одночасно можна спостерігати зародження подібних угруповань в інших культурних центрах України – Харкові та Львові. «На давніх засадах кобзарського братства існують три цехи: Київський кобзарський (очільник М. Товкайло), Львівський лірницький (очільник М. Хай), Харківський кобзарський (очільник К. Черемський), які відтворюють традиції кобзарства як на рівні виготовлення музичних інструментів, так і шляхом виконання на них автентичного кобзарського репертуару» [6; 444].

Образ українського козацтва, національно-визвольної боротьби та кобзаря (бандуриста) переплелися та стали невіддільними один від одного. В умовах сьогодення, коли виникає потреба у піднесенні національної самосвідомості українців, відбувається звернення до цих образів навіть у рамках естрадної культури. На нашу думку, подібний підхід сприяє популяризації народного мистецтва, звернення до фольклору, народного інструментарію, мелосу, характерних інтонаційно-ритмічних комплексів. Адже вони є втіленням нашої культурної ідентичності.

Сучасний дослідник М. Сова тлумачить культурну ідентичність як усвідомлене «прийняття особистістю відповідних культурних норм і зразків поведінки, ціннісних орієнтацій, мови, розуміння власного «Я» з позицій культурних характеристик, притаманних суспільству, ототожнення себе з культурними традиціями» [5; 268]. Прикладом трансляції образів козака, бандуриста, боротьби в сучасній популярній музичній культурній практиці є композиція реп-виконавця Ярмака «Вставай» (2015 р.).

У вступному розділі лунає звук двох трембіт, який практично відразу змінюється грою на бандурі. В основі соло бандури закладені характерні для українського народного мистецтва мелодійні звороти, використовуються елементи гуцульського ладу, терцієвий тип голосоведіння. Незважаючи на те, що згодом в аранжуванні пісні додаються ударні інструменти, гітара, бас-гітара, бандура звучить від самого початку до повного завершення композиції. Більше того, створюється своєрідна арка, адже і на початку, і наприкінці пісні немає сучасних інструментів, а лише соло бандури. Використання даного інструменту доцільне, адже в вербальному тексті композиції присутні характерні для дум та історичних пісень заклики до боротьби за волю, праве діло, свободу:

«Мы будем драться до конца.
За землю и свободу.
Кто борец отроду.
Мы пройдем через огонь и воду.
Нагоняясь сходу через брод.
В руке воля да сабля».

Це своєрідна трансформація того інформативно-ціннісного потенціалу, носієм якого було кобзарство. Подібне осучаснення кобзарських традицій має великий виховний потенціал, адже сучасна слухачка аудиторія не завжди налаштована на сприйняття українського фольклору в його автентичному вигляді. Проте подібна адаптація та поєднання з популярними музичними напрямками сприяє не лише його сприйняттю, але й кращому засвоєнню. «Кобзарське мистецтво виступає як синтез суспільної свідомості і музичної культури, має ціннісні категорії змістовного значення, що впливають на світоглядницьку позицію особистості» [3; 85].

Висновки. Кобзарство є унікальним феноменом у межах української культури. Це один із символів національної та культурної ідентичності. Традиції його існування представлені в сучасній музичній культурі України.

Чимало дослідників розділяють такі явища як кобзарство та бандурництво, де перше вважається втіленням субкультури сліпих співців, що мали свої філософсько-світоглядні, мистецькі надбання, а бандурництво – мистецтво, що мало світський характер і не передбачало слідування певному образу життя та дозволяло виконувати дещо інший репертуар. У сучасній культурі України представлені всі вищезгадані форми побутування кобзарських традицій, в т.ч. і такі, що мають синтетичний характер та поєднують надбання обох. Відбувається актуалізація традиційних форм музикування шляхом трансляції їх елементів у межах популярних естрадних напрямків, що сприяє зростанню до них інтересу у молодіжній слухачької аудиторії.

Список використаної літератури

1. *Дутчак В.* Традиція та експеримент у виконавській практиці бандуристів українського зарубіжжя [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/431-dutchak-v-g-traditsiya-ta-eksperiment-u-vikonavskiy-praktitsi-banduristiv-ukrayinskogo-zarubizhzhya.html>.
2. *Корній Л.* Історія української музики. Ч. 1 (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – 314 с.
3. *Перець О.* Педагогічний потенціал традиційного кобзарського репертуару / О. Перець // Актуальні питання мистецької педагогіки. Вип. 4, 2015. – С. 84-89.
4. *Слюсаренко Т.* Бандурне виконавство як явище національної української культури: / Т. Слюсаренко: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. – Харків, 2016. – 20 с.
5. *Сова М.* Культурна ідентичність особистості: психолого-педагогічний аспект / М. Сова // Наук. вісник Нац. ун-ту біоресурсів і природокористування України. – К., 2011. – Вип. 159: Серія: Педагогіка. Психологія. Філософія, Ч. 3. – С. 266-275.
6. *Чайка С. В., Чайка М. М.* Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації / Чайка С. В., Чайка М. М.: зб. наук. пр. Вип. 12. – К., 2012. – С. 439-446.

References

1. *Dutchak V.* Traditsiya ta eksperiment u vikonavskiy praktitsi banduristiv ukayinskogo zarubizhzhya [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/431-dutchak-v-g-traditsiya-ta-eksperiment-u-vikonavskiy-praktitsi-banduristiv-ukrayinskogo-zarubizhzhya.html>.
2. *Korniy L.* Istoriya ukayinskoyi muziki. ch.1. (vid naydavnishih chasiv do seredini XVIII st.). – Kiyiv-Harkiv-Nyu-York, 1996. – 314 s.
3. *Perets O.* Pedagogichniy potentsial traditsynogo kobzarskogo repertuaru // Aktualni pitannya mistetskoyi pedagogiki, vipusk 4, 2015. – S.84-89.
4. *Styusarenko T.* Bandurne vikonavstvo yak yavische natsionalnoyi ukayinskoyi kulturi: avtoref. dis. ... kand. mistetstvovnavstva: 17.00.03; Harkiv. nats. un-t mistetstv Im. I. P. Kotlyarevskogo. - Harkiv, 2016. – 20 s.

5. *Sova M.* Kulturna identichnist osobistosti: psihologo-pedagogichniy aspekt // Naukoviy visnik natsionalnogo universitetu bioresursiv i prirodokoristuvannya Ukraini. – K., 2011. – Vip. 159: Seriya: Pedagogika. Psihologiya. Filosofiya, Ch.3. – S. 266-275.

6. *Chayka S. V., Chayka M. M.* Kobzarstvo – dieviy chinnik zberezheniya traditsiy duhovnogo zhittya natsiyi // Zbirnik naukovih prats. Vypusk 12, 2012. – S. 439-446.

КОБЗАРСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ УКРАИНЫ

Лукьяненко Дмитрий Александрович, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу функционирования кобзарских традиций в современной музыкальной практике Украины. Различаются и дифференцируются такие понятия, как кобзарство и бандурничество, связанные не только с различными исполнительскими манерами игры и пения, исполняемым репертуаром, но и со следованием определенному образу жизни, предусмотренным цеховыми образованиями слепых исполнителей. Одной из форм существования кобзарских традиций сегодня – создание синтеза аутентичной манеры игры, репертуара и авторского полуимпровизационного музицирования. Фактором популяризации национального фольклора является использование его элементов в эстрадной музыке.

Ключевые слова: кобзарские традиции, бандурничество, музыкальная культура, культурная идентичность.

KOBZAR TRADITIONS IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

Luk'yanenko Dmytro, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article is devoted to the aspects of existence kobzar traditions in contemporary musical culture of Ukraine. Differ and differentiating such concepts as kobzarstvo and bandurnytstvo that are associated not only with different performing style of play and singing executable repertoire, but also to follow a certain lifestyle, which included guilds the formation of Blind craft artists. One of the forms, which are kobzar traditions in present circumstances – is to create a certain synthesis authentic style of play, repertoire and copyright semi improvisation playing. Revealed that promote the national folklore factor is the use of its elements within pop music.

Key words: kobzar traditions, bandurnytstvo, kobzarstvo, music culture, cultural identity.

UDC 78.03:780.614.11(477)«312»

KOBZAR TRADITIONS IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

Luk'yanenko Dmytro, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the research is detect the presence kobzar tradition in contemporary musical culture of Ukraine.

Research methodology. Six major publications on the subject (monographs, abstract, scientific journals, newspaper articles) were reviewed, in which very little attention is paid to the consideration value kobzar traditions in art practice today.

Results. Kobzarstvo is a unique phenomenon within Ukrainian culture. This is one of the symbols of national and cultural identity. Traditions its existence presents a modern musical culture of Ukraine. Some researchers divide phenomena such as kobzarstvo and bandurnytstvo, where the first is considered the epitome of subculture blind singers who had their philosophical and ideological, artistic heritage and bandurnytstvo – art that was secular in nature, which does not imply adherence to a certain lifestyle and allowed to perform a slightly different repertoire. It was found that in contemporary culture Ukraine are above all forms of existence kobzar traditions, including those that are synthetic and heritage combine both. There updating traditional forms of music broadcast by their elements within a variety of popular destinations, which contributes to their interest in youth listening audience.

Novelty. The main aspects of existence kobzar traditions in contemporary musical culture of Ukraine. There are different forms of implementation. Available in the form of their existence as kobzarstvo, bandurnytstvo and certain synthetic associations that try to reproduce the authentic style of play, and create their own repertoire of more current forms of music. Also very productive factor is to promote national folklore and its elements within pop music.

The practical significance. Ukrainian teachers can find information contained in this article useful for the development or expansion of educational material for pupils and students of art schools.

Key words: kobzar traditions, bandurnytstvo, kobzarstvo, music culture, cultural identity.

Надійшла до редакції 5.12.2016 р.

УДК 787:78.087.1-0555.2

**СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧОГО СОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ
В БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Бобечко Оксана Юрївна, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
bobechko@list.ru

Розглядається специфіка формування жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві. Досліджується вплив історично сформованих стереотипів та упереджень, пов'язаних із властивою кобзарській культурі системою цінностей, на жанрову еволюцію виконуваних жінками-бандуристками творів. Аналізуються питання формування жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві, а також його трансформації в гендерній приналежності жанрів.

Ключові слова: бандура, бандурне мистецтво, жінка-бандуристка, жіноче бандурне виконавство, стереотип, жанр, репертуар.

Постановка проблеми. В кобзарському мистецтві, що є невід'ємною вагою складовою українського культурного простору та має історію, що налічує декілька століть (кобзарська традиція починає свій відлік від XV-XVI ст.), чітко простежується проблема гендерної асиметрії, адже зосередження бандури в жіночих руках – стало однією з важливих тенденцій лише протягом XX ст. Слід відзначити, що до цього часу кобзарство було виключно прерогативою чоловіків, що відповідало стереотипним уявленням про призначення статей.

Як стверджують науковці, «пронизуючи практично усі ланки життєдіяльності етносу, стереотипи фемінності/маскулінності є стійким комплексом уявлень, що включають культурні канони (ідеали) зовнішності чоловіка та жінки; уявлення про притаманні кожній статі риси вдачі; сфери, способи, стиль самореалізації чоловіка та жінки (в межах конкретного етнокультурного середовища)...» [6; 89]. Зокрема, І. Мацієвський підкреслює особливість жіночого виду народної творчості – ансамблевого (хорового) співу на відміну від чоловічого інструментального (виготовлення та гра на інструменті), як наслідок сформованої первісним ладом диференціації основних видів праці: землеробства (жінки) і мисливства (чоловіки) [8; 140–143].

Стосовно жіночого виконавства в бандурному мистецтві, потрібно зауважити, що стереотипи та упередження, щодо жінок-виконавиць на бандурі сформовані історично і пов'язані з властивою кобзарській культурі системою цінностей.

На нашу думку, у становленні емансипованої жінки, зокрема і жінки-бандуристки, велике значення мало «зіткнення егалітарної свідомості з біблійними засадами вторинності самого жіночого існування й Богом освяченої підпорядкованості другої статі» [1; 161]. Ця так звана «вторинність» мала місце чи не у всіх сферах жіночого життя. Ці постулати проєктовані й на музичне, в т.ч. бандурне мистецтво.

Останні дослідження та публікації. Традиційно бандурне мистецтво, в першу чергу, асоціюється з виконавством, основою якого є безумовно репертуар, що визначає виконавський спосіб та манеру виконавця. Його вивчення та дослідження знайшло висвітлення у працях багатьох сучасних науковців, зокрема С. Грици, В. Дутчак, О. Олексієнка, І. Дмитрук, О. Ніколенко та ін.

Мета статті. На сучасному етапі практично відсутніми є розвідки, які б розглядали специфіку формування саме жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві, а також його трансформації в гендерній приналежності жанрів. Висвітлення зазначених питань стали метою пропонованої статті.

Виклад матеріалу дослідження. Кобзарське мистецтво з часів свого заснування мало міцні традиції, хоча й розвивалося нерівномірно. Періоди піднесення змінювалися часами відвертої стагнації, однак характерним та беззаперечним залишалося дотримання кобзарями усталених звичаїв, серед яких – домінування чоловічого виконавства. І лише наприкінці XIX ст. зі зміною суспільних відносин і розвитку культурно-мистецьких процесів поступово слабшають суворі кобзарські канони – з'являються серед виконавців зрячі музиканти й жінки-бандуристки, що говорить про слабшання і відмирання усталених традицій [10; 12]. Проте, поодинокі та епізодичні згадки про жінок-бандуристок, часто без імен і прізвищ, датуються XVI-XVIII ст., і зустрічаються в дослідженнях Г. Хоткевича [3; 99], а також В. Ємця [4; 32].

На зламі XIX-XX ст. починають з'являтися перші імена жінок-бандуристок, які одними з перших прилучилися до виходу бандури на широку концертну сцену, зробивши свій вагомий внесок у розвиток кобзарського мистецтва, започаткувавши нову традицію – жіноче бандурне виконавство [2; 8].

Зауважимо, що невелика кількість жінок-виконавиць у бандурному мистецтві не була навмисною чи чітко спланованою акцією для недопущення їх до народного виконавства. Жінки, чітко усвідомлюючи традиційну патріархальність суспільства, і кобзарства зокрема, сприймали такий стан речей як належне, як таке, що повинно мати місце. Важливим у становленні жіночого бандурного виконавства є і той факт, що жінки-бандуристки не боролися з чоловіками за право гри на національному інструменті, тобто не знаходимо відомостей про яскраво виражену боротьбу. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає феномен «ожіночужання» українського народного інструменту в спокійній, мирній, навіть добровільній передачі бандури в жіночі руки в перших десятиліттях XX ст.

З початком минулого століття в бандурному мистецтві відбулись важливі зміни, основою яких стало подолання стереотипності мислення (відносно чоловічого та жіночого виконавства), а також вільна перспектива особистості, не залежно від статі, самостійно вибирати творчий напрям та модель поведінки. З'явилася можливість реалізації своїх здібностей і задатків, орієнтуючись на персональні особливості своєї індивідуальності.

На сьогоднішні актуальною та затребуваною є така модель жіночої бандурної творчості, де жінка-митець не сліпо копіює чоловіка, а знаючи соціально-психологічні особливості жіночого та чоловічого світосприймання та світовідтворення, гармонійно поєднує у своїй творчості окремі риси, не втрачаючи при цьому жіночності й унікальності. Високий фаховий рівень створення та виконання того чи іншого виду діяльності (в т.ч. мистецької) залежить, на нашу думку, не лише від статевої приналежності, а і від здібностей, особистих та професійних якостей людини.

На сучасному етапі жінки-бандуристки нарівні з чоловіками виконують увесь репертуарний масив, створений за час існування кобзарсько-бандурної традиції, починаючи від традиційного (думи, історичні та соціально-побутові пісні, балади, псалми, набожні пісні і канти) й закінчуючи сучасним академічним. Якщо виконання нетипових (нетрадиційних) для бандури (переважно інструментальних) творів (фантазії, попури, варіації, сюїти, рапсодії, сонати, концерти, концертно й інші різновиди концертних п'єс, інструментальні перекладення) не викликає дискусійних питань у гендерному аспекті, то традиційний репертуар чоловіків-кобзарів у виконанні бандуристок й до сьогодні породжує певну полеміку та, на жаль, не розглядається як зразок для наслідування.

Народна творчість та оригінальні фольклорні епічні музичні жанри українського народу повсякчас викликали інтерес фольклористів та музикознавців. Зауважимо, що чи не головними виразниками й носіями фольклорної традиції були кобзарі і бандуристи. Думку про відмінність співаних творів, що виконують чоловіки та жінки, розвивали відомі фольклористи М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш [9; 243]. На початку XX ст. Ф. Колесса, розглядаючи пісенність Західної України, допустив судження про гендерний характер творчості, що простежується у багатьох аспектах змісту та художньої форми. Він зазначав, що «...й досі заховався в українській народній словесності поділ пісень на чоловічі та жіночі ...Мужчини переважно, а в деяких сторонах виключно, співають колядки, рекрутські та історичні пісні, хоча не цураються також пісень любовних, побутових і балад... сільське жіноцтво має без порівняння більший засіб пісень і більш співає, ніж мужчини» [7; 46].

Таким чином, гендерна класифікація народної пісенності зародилася серед знавців народної творчості, які часто спілкувалися зі знавцями й виконавцями дум, пісень, легенд і переказів та були фахівцями в цій сфері, знаючи природу побутування й виконання творів у народному середовищі. Такий стан речей відображав становище тогочасної фольклорної традиції, оскільки мистецтво повсякчас створювалося в рамках усталених гендерних уявлень, властивих певній культурі. Наслідком тривалого чоловічого домінування у сфері музичної творчості став той факт, що музика XVII-XIX ст., у своїй переважній більшості, втілює чоловічий життєвий досвід та світогляд. У повній мірі вищезазначена ситуація знаходить своє відображення і в українському кобзарському мистецтві, адже сучасні виконавиці є наступницями чоловічої кобзарської традиції.

І. Павленко зазначає, що «традиційний гендерний характер виконання творів певних жанрів зумовлено особливостями місцевої трансмісії – твори передавалися колишніми учасниками та свідками подій – запорожцями, чоловіками, тому й підхоплювалися, запам'ятовувалися відповідно чоловіками, хоча з часом поступово переходили і до жіночого репертуару» [9; 247].

Для жінок була доступною, в основному, ділянка побутового музикування та родинного музичного виховання. Цікавим є той факт, що в переважній більшості епічних творів (старовинні автентичні думи), фіксованих на той час виключно від чоловіків, персонажі-жінки фактично відсутні, позаяк, у цих творах ведеться мова про життя чоловічої спільноти. До прикладу: «Проводи козака»,

«Дума про Хведора Безродного», «Плач невільника», «Про Хмельницького і Барабаша», «Плач невільників на турецькій каторзі», «Дума про Озівських братів», «Про втечу трьох братів-невільників з Азова», «Три брати Самарські», «Про смерть козака-бандуриста», «Про Олексія Поповича», «Самійло Кішка», «Дума про козака Голоту», «Дума про Олексія Поповича» та ін. Винятком загальної тенденції стали «Дума про Марусю Богуславку», «Про вдову і трьох синів», «Про сестру і брата».

Під час виконання автентичних епічних творів сучасні виконавці-бандуристи (не залежно від статі) намагаються якомога точніше відтворити музично-історичний стиль, до якого належать ці композиції. У вітчизняній фольклористиці уже на початку XIX ст. (20-30-ті роки) сформувалася, а згодом і зафіксувалася думка про відмінний не лише за тематикою та жанровістю, а й за образністю й виразністю характер чоловічої і жіночої народної поезії. На жаль, із різноманітних мотивів, вона не була підтримана та не утвердилася у фольклористиці радянського періоду [9; 243]. Однією з причин такого стану речей було те, що для цього історичного періоду характерним є створення так званої «ілюзорної» соціальної і економічної рівності обох статей, що передбачало рівність внеску ролі чоловіків і жінок у розвиток духовної культури народу. Так, традиційно до чоловічого репертуару входили думи та канти; кобзарські (в т.ч. сороміцькі й застільні), історичні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, гайдамацькі пісні; історичні й міфічні легенди та балади; історичні твори з суспільним змістом (пісні про панщину та політичні); колядки. Жінками, як правило, виконувалися весільні обрядові пісні, голосіння, коліскові, родинно-побутові пісні тощо.

Трансформації в гендерній приналежності жанрів та деяких творів здійснювалися протягом XIX ст. – саме тоді почали з'являтися записи традиційно чоловічих творів у жіночому виконанні. З початком XX ст. така тенденція набула ще більшого утвердження і вже починаючи від другої пол. минулого століття, жінка стає не лише «основною носійкою фольклорної традиції» [9; 245], а й створює та зберігає її. Проте, ще в середині XX ст. виконання жінками епічного репертуару лише формувало нову тенденцію і до виконання бандуристками таких творів виникало упереджене ставлення. Однак, мова йде про академічне бандурне виконавство. Адже перші виконавиці мали у своєму репертуарі та виконували думи й історичні пісні, оскільки тоді ці твори були основою репертуару виконавців-бандуристів.

Дуже важко викоринювалися стереотипні уявлення про невідповідність жанру думи для жінок, так звану «не жіночність» дум, а також «непридатність» їх для жіночого голосу й темпераменту, адже «при згадці про український епос, про думи та історичні пісні одразу ж виникає стійка асоціація: поважний старий сліпець у свитині з бандурою чи кобзою в руках, глибокий хрипкий голос, незрячі зіниці, в яких відбивається небо, та маленький проводир поруч із ним» [5; 48]. Проте, неперевершено емоційне виконання та енергетика, характерний темперамент та цілеспрямованість у намаганні передати зміст української епіки жінками, допомогли відвоювати цей пласт кобзарського репертуару бандуристками.

Процес «ожіночування» бандурного мистецтва, що відбувався протягом XX ст., привів не лише до кількісної переваги (а на сьогоднішній час – домінування) жінок-виконавиць, а й збільшення та оновлення бандурного репертуару. До концертних програм почали вводитись твори, не властиві для чоловіків, а саме: коліскові – твори з жіночого репертуару, так звана «материнська пісня», яка у всі часи була не лише формою психологічного зв'язку матері та дитини, а й засобом творення своєрідного мікроклімату родини та одним із способів виховання й навчання дитини; обрядові – в яких згідно української обрядової традиції, виконавцями значної частини календарно-обрядових творів були переважно чоловіки (до прикладу виконання колядок). Проте саме жінки були головними носіями знань у цій царині і відповідали за збереження обрядів: найчастіше колядуванню, купальським, жнивварським й іншими обрядовим діям хлопців навчали саме матері чи бабусі.

Весільні пісні (ладканки) і голосіння, як правило, були призначені для виконання лише жінками. Ліричні пісні про кохання та жіночу долю, так звана, народна лірика, базується на побутовому пісенному матеріалі. Червоною ниткою в цих творах, що є найяскравішими художніми зразками в контексті змісту і форми, проходить тема нарікання жінки на свою важку долю. Зауважимо, що цей пісенний пласт опрацював І. Франко у ґрунтовній розвідці під назвою «Жіноча неволя в руських піснях народних», що стала узагальненням його завзятої збирацької та дослідницької діяльності від 1864 до початку 1880-х рр. У цій праці він зазначав, що «пісні жіночі безперечно найкращі і щодо змісту, і щодо форми з усього (крім, хіба, деяких дум історичних), що будь-коли витворила наша фантазія народна, і яко твори народної лірики многі з них можуть сміло рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів. Додам ще, що й мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили» [11; 54]. Переважну більшість високохудожнього пісенного масиву, записаного І. Франком (за допомогою М. Павлика, І. Моха, Анни Павлик й ін.) складають пісні про кохання та родинне життя. Часом

І. Франко ці пісні навіть називав «жіночі невірничі псалми» (з цим і пов'язана назва праці «Жіноча недоля в руських піснях народних»). Про інші пісенні жанри І. Франко писав також у праці «Студії над українськими народними піснями» [12]. Для 1922-1980-х рр. властивими були пісні ідеологічного характеру (твори про партію та Леніна з'явилися в час тотальної ідеологізації суспільства і стали обов'язковими у репертуарі як чоловіків, так і жінок).

Серед розмаїття жанрів народної творчості вагоме місце посідає пісня-романс (солоспів) – здебільшого сольна лірична пісня з акомпанементом, що постала як наслідок взаємодії народного і професійного мистецтва. Відзначимо, що біля витоків романсу знаходяться численні народні пісні про кохання і жіночу долю. До речі, саме з піснею-романсом І. Мацієвський пов'язує розвиток жіночого інструменталізму, що має зв'язок зі співом: «жіноче виконавство переважно вокально-інструментальне..., інструменти жінки зазвичай використовують для супроводу» [8, 143].

Серед типових рис, притаманних цим композиціям, переважають особисті інтимні мотиви, а також глибоко психологічне, всебічне віддзеркалення почуттів та настроїв, співуча кантиленна мелодика. З появою жінок-бандуристок ці твори стали основою їх вокального репертуару. Утвердження солоспіву як жанру припадає на початок XIX ст. У той історичний період зародження та, згодом, розквіту «романсового» жанру, жінок-бандуристок практично не було. Чоловіки-кобзарі фактично не виконували пісень-романсів, адже на той час у їх репертуарі переважали думи, історичні та народні пісні, тому й перші виконавиці-бандуристки, що вивчали репертуар від чоловіків, не виконували солоспівів. Лише згодом, формуючи свій, так би мовити, жіночий репертуар, бандуристки почали співати близькі їм лірично-емоційні пісні, які згодом стали одним із найулюбленіших жанрів у жіночому виконавстві. Слід відзначити, що під час виконання романсів музичний супровід відіграє важливу функцію, а іноді є невіддільною складовою частиною художньої форми. Інтимність, ліричність, мелодичність, меланхолійність і т.і., що притаманні звучанню бандури, якнайкраще доповнюють мелодичний портрет романсу та розкривають найтонші емоційні нюанси, які, подекуди, важко передати голосом.

Висновок. Підсумовуючи, слід зауважити, що наслідком тривалого культурно-історичного розвитку кобзарства стали позитивні та незворотні зміни, які торкнулися практично усіх аспектів бандурного мистецтва. Жіноче бандурне виконавство досягло високого художнього щабля і стало невід'ємною частиною бандурного мистецтва, яке, безперечно, є вагомим складником духовного життя українського суспільства. Яскравим прикладом цьому є велика кількість фахових бандуристок (як солісток, так і учасниць різноманітних ансамблів), що ведуть інтенсивну концертну діяльність. Знані виконавиці являють свою творчість у всіх видах, формах та жанрах бандурної музично-виконавської діяльності, володіють надзвичайно різноманітним репертуаром, представленим не лише традиційними творами, а й музичними композиціями багатьох стилів і жанрів та універсально їх інтерпретують.

Список використаної літератури

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / В. Агеєва. – Київ: Факт, 2003. – 320 с.
2. *Бобечко О.* Перші жінки-бандуристки України / О. Бобечко // Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – № 1 (16). – С. 7–11.
3. *Ваврик О.* Кобзарські школи в Україні / О. І. Ваврик. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.
4. *Ємець В.* Кобза та кобзарі / В. Ємець; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. – Київ: Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне вид.).
5. *Кияновська Л.* Вершина і її джерела / Л. Кияновська // Бандура (США). – 2000. – № 78. – С. 45–49.
6. *Кісь О.* Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / О. Кісь // Наук. зап. Ів.-Франків. краєзн. музею. Вип. 5–6. – Ів.-Франківськ, 2001. – С. 88–97.
7. *Колесса Ф. М.* Ритміка українських народніх пісень / Ф. М. Колесса // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. – Львів, 1906. – Т. 72. – С. 44–95.
8. *Мацієвський И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацієвський. – Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
9. *Павленко І.* Чоловіча парадигма фольклорної традиції Нижньої Наддніпряни / І. Я. Павленко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. / редкол.: В. О. Соболев [та ін.]. – Київ: Знання України, 2004. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – 2004. – С. 242–251.
10. *Підгорбунський М. А.* Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX ст.): автореф. дис...канд. іст. наук: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / М. А. Підгорбунський. – Київ, 2004. – 19 с.
11. *Франко І.* Жіноча неволя в руських піснях народних / І. Франко // Тв.: у 20 т. / І. Франко. – Т. XVI: Літературно-критичні статті. – Київ, 1955. – С. 52–91.
12. *Франко І.* Студії над українськими народними піснями / І. Франко // Збір. тв.: у 50 т. / І. Франко. – Київ: Наук. думка, 1986. – Т. 43.

References

1. *Aheieva V.* Zhinochyi prostir: Feministychnyi diskurs ukrainskoho modernizmu: Monohrafiia / Vira Aheieva. – K. : Fakt, 2003. – 320 s.
2. *Bobechko O.* Pershi zhinky-bandurystky Ukrainy / O. Bobechko // Nauk. Zap. Ternopil. derzh. ped. un-tu im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Seriya «Mystetstvoznavstvo». – 2006. – № 1 (16). – S. 7–11.
3. *Vavryk O.* Kobzarski shkoly v Ukraini / O. I. Vavryk. – Ternopil : Zbruch, 2006. – 221 s.
4. *Yemets V.* Kobza ta kobzari / V. Yemets; [bibliohraf. dodat. Z. Kuzeli]. – K. : Muz. kultura, 1993. – 111 s. – (Repryntne vydannia).
5. *Kyianovska L.* Vershyna yii dzherela / L. Kyianovska // Bandura (SShA). – 2000. – № 78. – S. 45–49.
6. *Kis O.* Stereotyp feminnosti ukraintsev u folklornykh ta etnografichnykh dzherelakh / O. Kis // Nauk. Zap. Iv.-Frankivskoho kraieznavchoho muzeiu. Vyp. 5–6. – Iv.-Frankivsk, 2001. – S. 88–97.
7. *Kolessa F. M.* Rytmyka ukrainskykh narodnykh pisen / Filaret Mykhailovych Kolessa // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. – Lviv, 1906. – T. 72. – S. 44–95.
8. *Matsyevskiy Y. V.* Narodnaia ynstrumentalnaia muzyka kak fenomen kultury / Y. V. Matsyevskiy. – Alma-Ata : Daik-Press, 2007. – 520 s.
9. *Pavlenko I.* Cholovicha paradyhma folklornoï tradytsii Nyzhnoi Naddnyprianshchyny / I. Ya. Pavlenko // Aktualni problemy slovianskoi filolohii : mizhvuz. zb. nauk. st. / redkol.: V. O. Sobol [ta in.]. – K.: Znannia Ukrainy, 2004. – Vyp. 9: Linhvistyka i literaturoznavstvo. – 2004. – S. 242–251.
10. *Pidhorbunskiy M. A.* Kobzarskyi rukh v Ukraini (XVI-XIX st.): avtoref. dys...kand. ist. nauk: spets. 17.00.01 – Teoria ta istoriia kultury / M. A. Pidhorbunskiy. – K., 2004. – 19 s.
11. *Franko I.* Zhinocha nevolia v ruskykh pisniakh narodnykh / Ivan Franko // Tvory: u 20 t. / I. Franko. – T. XVI: Literaturno-krytychni statii. – K., 1955. – S. 52–91.
12. *Franko I.* Studii nad ukrainskymy narodnymy pisniamy / I. Franko // Zibrannia tvoriv: u 50 t. / I. Franko. – K. : Nauk. dumka, 1986. – T. 43.

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ЖЕНСКОГО СОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В БАНДУРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Бобечко Оксана Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент,
Дрогобычский государственный педагогический
университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Рассматривается специфика формирования женского сольного репертуара в бандурном исполнительстве. Исследуется влияние исторически сформированных стереотипов и предрассудков, связанных со свойственной кобзарской культуре системой ценностей, на жанровую эволюцию исполняемых женщинами-бандуристками произведений. Анализируются вопросы формирования женского сольного репертуара в бандурном исполнительстве, а также его трансформации в гендерной принадлежности жанров.

Ключевые слова: бандура, бандурное искусство, женщина-бандуристка, женское бандурное исполнительство, стереотип, жанр, репертуар.

THE SPECIFIC OF FORMING OF THE WOMAN'S SOLO REPERTOIRE IN THE BANDURA CARRYING OUT

Bobechko Oksana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko
State Pedagogic University in Drohobych

In the article the specific of forming of woman solo repertoire in the bandura carrying out is examined. Influence of the historically formed stereotypes and prejudices that is related to the peculiar to the kobza-player culture system of values on the genre evolution of executable women-bandura-players works is investigated. The questions of forming of woman solo repertoire in the bandura carrying out, and also his transformation in gender belonging of genres are analysed.

Key words: bandura, bandura art, woman-bandura-player, woman bandura carrying out, stereotype, genre, repertoire.

UDC 787:78.087.1-0555.2

THE SPECIFIC OF FORMING OF THE WOMAN'S SOLO REPERTOIRE IN THE BANDURA CARRYING OUT

Bobechko Oksana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko
State Pedagogic University in Drohobych

The goal of the present paper is to reveal the is paper is to examine and reveal the specifics peculiar to the shaping of a woman's solo repertoire for bandura musical performance as well as its transformation in gender relations of musical forms.

Research Methodology. Traditionally, bandura musical art is linked to performance which is naturally linked to the repertoire which is defining the manner of performance and the approach selected by the performer. It has been studied and researched by a number of contemporary performers, particularly by S. Hrytsa, V. Dutchak, O. Oleksiienko, I. Dmytruk, O. Nikolenko who elaborated on the matter in their research works.

Results. Throughout its cultural and historical development, the kobza/bandura performance art has experienced positive and irreversible changes which affected almost all of the aspects of the bandura performance art. Female bandura performance reached a very high artistic level and became an integral part of bandura performance art in general which, certainly, is an important component of the spiritual life of Ukrainian society. One prominent argument confirming this is the number of professional female bandura performers (both solo performers and members of miscellaneous bands) who are pursuing active performance activities through concerts. Renowned female performers present their creative achievements in all varieties, forms, and genres of bandura musical performance activities, manage diverse repertoires comprised not only of traditional works but also of musical compositions in plenty of styles and genres, interpreted in a universal fashion.

Novelty. For the first time ever, the present paper focuses on the specifics of shaping the female solo repertoire in bandura performance art as well as reveals its transformation in the gender relations of genres.

Practical Significance. The materials of the present research may be used in lectures and practical lessons within the syllabi for specialised musical education as well as in the course of preparation of scientific and methodological literature covering the material on bandura musical art and matters related to gender policy.

Key words: bandura, bandura art, woman-bandura-player, woman bandura carrying out, stereotype, genre, repertoire.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 792.82:7.071.2-055.2(477)

ДО ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА: РОМАНТИЧНА ПРИРОДА КЛАСИЧНИХ ОБРАЗІВ ОЛЕНИ ПОТАПОВОЇ

Кравець Антоніна Анатоліївна, викладач Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ
kravets.antonina@gmail.com

Розглянуто творчий спадок видатної української балерини, солістки Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка – Олени Потапової. Проаналізовано широку образну палітру, створених нею сценічних партій в редакціях різних балетмейстерів. Висвітлено педагогічну діяльність артистки в Україні та за кордоном. Висвітлена наукова література, та відгуки в періодичній пресі про її творчість із метою розкриття творчого шляху балерини.

Ключові слова: Олена Потапова, український балет, вітчизняне балетне виконавство, акторська індивідуальність.

Постановка проблеми. Минуле вітчизняного балету має чимало яскравих прикладів, коли обтяжені художніми штампами традиційні академічні балети або фатальні експериментальні вистави оживали і ставали близькими для сучасників завдяки виконавській майстерності задіяних у них професіоналів хореографічної сцени. Однією з таких зірок, індивідуальний танцювальний стиль та неординарне акторське обдаровання якої завжди слугувало забарвленням будь-якої вистави, була видатна українська балерина Олена Потапова. Науковий інтерес до легендарної постаті вітчизняного танцювального театру другої половини ХХ ст., аналіз її творчості з позиції сучасного мистецтвознавства зумовлює актуальність даної публікації.

Метою дослідження стало визначення діапазону створених балериною хореографічних образів, об'єктивна оцінка її сценічних здобутків на прикладі найвідоміших ролей.

Аналіз останніх публікацій. Творчим успіхам Олени Потапової було присвячено чимало балетознавчих статей. Передусім, це наукові та публіцистичні розвідки радянських авторів Т. Марьяновської [2; 4], Ю. Станішевського [5], [7; 2], Т. Швачко [11; 3], в яких розглянуто кращі сценічні ролі балерини, проаналізовано технічну та драматичну складові її сценічного кредо. Цікаві свідчення про діяльність О. Потапової знаходимо у відгуках і рецензіях її колег по балетній сцені: балетмейстера Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка Р. Клявіна [1; 4], танцівників – Н. Скорульської [4; 2], Б. Степаненко [9; 4]. Ними визначено найвдаліші сольні дебюти О. Потапової, проаналізовано особисті професійні прийоми, які танцівниця використовувала в роботі над роллю. Коротку біографічну довідку про українську балерину можна відшукати у спеціалізованій енциклопедії «Балет» за ред. Ю. Григоровича (Москва, 1981). Авторка тексту – мистецтвознавець

Т. Швачко – надала інформацію щодо освіти О. Потапової, її кращих ролей, творчих контактів із відомими хореографами-постановниками [12; 412].

Серед дослідників пострадянського періоду, що характеризували творчість О. Потапової, слід назвати згаданого вже Ю. Станішевського [6], [8] та В. Туркевича [3; 156], [10]. В їх монографіях та наукових публікаціях підбито підсумок сценічної діяльності танцівниці, оприлюднено результати педагогічної роботи артистки в Україні та поза її межами.

Незважаючи на представлений зазначеними науковцями матеріал, вважаємо що його варто доповнити особистими авторськими спостереженнями, зібраними в результаті спілкування з учнями та колегами О. Потапової по балетній сцені.

Олена Потапова розпочала свою творчу біографію у нелегкі повоєнні роки. Народилася вона в 1930 р. у м. Куйбишові (з 1991 р. – м. Саратов). У дитячому віці майже випадково потрапила до балетної студії місцевого Палацу піонерів, якою керувала колишня учениця прославленого ленінградського педагога А. Ваганової – Н. Данилова. Ця зустріч стала для О. Потапової знаковою, оскільки педагог зуміла розгледіти в своїй підопічній не лише прекрасні балетні дані (високий стрибок, надзвичайну гнучкість, подовжені лінії верхніх і нижніх кінцівок), а й прищепити справжню любов до танцю. Формувати свій виконавський стиль і технічно вдосконалюватися О. Потаповій пощастило серед блискучої плеяди колишніх вихованців московської та ленінградської академічних хореографічних шкіл, які були евакуйовані до Куйбишева [10].

У 1944 р. родина Потапових переїхала до Києва, де Олена (а згодом і її сестри – Варвара і Ганна) вступила до балетної студії при Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка, яку закінчила у 1948 р. у класі видатного педагога, у минулому відомої української прими-балерини Н. Верекундової (випускниця Ленінградського хореографічного училища, клас проф. А. Ваганової). Саме від неї О. Потапова успадкувала міцну школу класичного танцю й тонке розуміння загальної природи хореографічного мистецтва.

Великий вплив на формування художньо-естетичного світогляду молодой балерини здійснив видатний хореограф, у 1940-х роках головний балетмейстер Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка – С. Сергєєв, який майже одразу після блискучого виступу О. Потапової на випускному концерті (па-де-де з третього акту «Лебединого озера» П. Чайковського) порекомендував відомому російському хореографу Ф. Лопухову залучити талановиту артистку до нової постановки «Лебединого озера». Їй було доручено підготувати складну за емоційними інтонаціями партію Одетти-Оділії. Обидва балетмейстера побачили в юній танцівниці не лише надзвичайні технічні можливості, а й наявність інтуїтивного чуття романтичної стихії класичного танцю, вибудованого на кантиленних лініях тіла, виразному арабесці, душевному відчутті дуету і адажіо [10].

«Створюючи психологічно складну партію Одетти-Оділії, – зазначали рецензенти, – О. Потапова переконливо втілювала у цих двох образах різне світосприймання, різні характери. Її Одетта уособлювала світлий і гармонійний світ музики, внутрішню силу, готовність до боротьби за щастя. Навіть у сповненому елегантного смутку славетному адажіо з другої дії, де після каденції арфи замріяно звучав дует скрипки та віолончелі, балерина переосмислювала суто ліричний танцювальний епізод, розцвічуючи його мужніми, героїчними інтонаціями. Її Оділія поставала підступною, холодною, владною й загадковою красунею, впевненою в своїй перемозі над мрійливим Зігфрідом. Кожний філіграно відточений танцювальний рух, кожна графічно викінчена поза підпорядковувалися обраному завданню: вони захоплювали закоханого героя, що в гордовитій Оділії бачив свою Одетту. У фіналі па-де-де навальні стрімкі обертання – славнозвісні подвійні 32 фуєте сприймалися, наче каскад іскристих блискавиць, якими дочка злого чаклуна хотіла остаточно засліпити розгубленого Принца...» [6; 472].

Дебют О. Потапової в «Лебединому озері» був тріумфальним й отримав високу оцінку критиків. У публікаціях рецензенти відзначали, що київська балетна сцена поповнилася яскравою творчою особистістю, балериною, яка прагне мати власний виконавський почерк, блискуче володіє технікою класичного танцю, за допомогою якого вона розкриває всю глибину музичної партитури П. Чайковського. «Понад триста разів за свою сценічну біографію виконувала О. Потапова цю партію в різних постановках різних балетмейстерів, на різних сценах і в різних країнах, кожного разу даруючи глядачам незабутню радість співпереживання з прекрасним образом дівчини-птиці...», – писав про танцівницю сучасний український мистецтвознавець В. Туркевич [10].

У 1950 р. до репертуару Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка увійшла хореографічна вистава композитора М. Чулак «Юність» за мотивами твору М. Островського «Як гартувалася сталь». Поряд з іншими досвідченими солістками трупі О. Потаповій було запропоновано втілити на сцені іскрометний образ комсомолки Даші. У танцювальній партії,

створеній балетмейстером С. Сергєєвим, вона зуміла передати тонке розуміння образного ладу і стилю вистави, продемонструвала високу професійну культуру і власну хореографічну естетику. А наступного, 1951 р. О. Потапова здобула перше міжнародне визнання: в парі с Ф. Бакланом вона отримала диплом лауреата Берлінського конкурсу виконавців класичного танцю.

Плідною для балерини стала робота з балетмейстером В. Вронським. Поставлений ним у 1955 р. у Києві балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» вразив сучасників глибиною змісту, психологізмом характерів, справжнім шекспірівським розмахом постановки, блискучим складом виконавців. О. Потаповій пощастило виконати у виставі партію юної Джульєтти Капулетті. Як зазначали балетознавці, глибоке розуміння емоційно-філософського змісту музики спонукало артистку підкреслити в своїй тендітній і цнотливій героїні поетичність, душевну чистоту, ніжний ліризм й водночас продемонструвати її цілеспрямованість, рішучість, бажання йти до кінця заради особистого щастя [5; 394].

Варто акцентувати, що О. Потапова взяла також участь й у наступній виставі В. Вронського – балеті «Шурале» композитора Ф. Ярулліна (1955 р.), де втілила на сцені танцювальний образ казкової дівчини-птаха Сюїмбіке. Її натхненний танець вражав музикальністю, невимушеністю, легкістю, природністю, відшліфовані танцювальні рухи відображали найменші відтінки почуттів і настроїв головної героїні.

У 1958 р. на сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка відбулася нова прем'єра балету В. Вронського – «Лісова пісня», яка стала новим етапом розвитку українського балетного театру. За визначенням рецензентів, в цій виставі досить органічно розв'язувалося головне художнє завдання постановника: засобами мистецтва танцю розкрити багатогранний духовний світ головних героїв поеми Лесі Українки. Спираючись на пройняту широким симфонізмом музичну партію Мавки, О. Потапова зуміла створити пройнятий глибокими фольклорними інтонаціями драматичний образ міфологічної істоти, про який мистецтвознавець Ю. Станішевський писав: «У витончено-граціозних, графічно точних лініях танцю О. Потапової виявлялися внутрішня сила, прихована пристрасність і висока жертовність героїні. Надаючи хореографічному малюнку партії підкресленої виразності, чистоти і деякої загостреності, балерина крізь всю виставу проносила тему великого, самовідданого і трагічного кохання. Особливо вражала О. Потапова у сповненому внутрішньої експресії фінальному монолозі Мавки, коли серед зимової заметілі вона закликала Лукаша грати про весну, про майбутнє, не дати замовкнути переможній пісні кохання. Саме сцена загибелі Мавки набувала в трактуванні балерини оптимістичного звучання, розкриваючи сутність фінальних епізодів твору Лесі Українки...» [6; 405].

Цікавий творчий досвід О. Потапова отримала від співпраці з іншим відомим українським балетмейстером – П. Вірським. У 1957 р. останній був залучений до постановки балету В. Гомоляки «Чорне золото», що оспівував важку працю українських шахтарів. Артистка виконала у виставі роль невтомної працівниці-комсомолки Варі. Балетознавці писали про її виконавську манеру: «Піднесений настрій, окрилюючий оптимізм народно-ансамблевого танцю, часом дуже вдало переосмисленого з позицій сучасного класичного балету, приваблював в іскристій, поривчастій варіації енергійної юної шахтарки Варі (О. Потапова), надаючи канонічним академічним рухам навальності, молодецького запалу...» [8; 273].

У 1959 р. за видатні творчі досягнення і створення яскравих сценічних образів балерину було відзначено званням народної артистки УРСР, а в 1970 – народної артистки СРСР. Обидві державні нагороди були нею по-справжньому заслуженими: досвічена танцівниця, О. Потапова підкорювала своїх глядачів дивовижною виконавською виразністю танцю, його природністю і внутрішньою наповненістю. Набута роками професійна майстерність допомагала їй танцювати досить емоційно, але без надриву. Солостка блискуче володіла технічним хореографічним арсеналом, але ніколи не використовувала в своїй сценічній палітрі жодного зайвого і невмотивованого жесту для розкриття образу, особливо коли це стосувалося лірико-романтичних класичних партій. «Олена Потапова, – зазначав Ю. Станішевський, – справжня класична балерина, чудовий інтерпретатор майже всіх сольних партій вітчизняної і світової спадщини, репрезентованої на радянській сцені [...]. Її графічно точна, скульптурно викінчена пластика набувала широкої кантиленності, невимушеної легкості, прозорості чистоти і водночас наповнювалася внутрішньою експресією, великою емоційною силою [...]. Вона блискуче оволоділа технікою класичного танцю, досягла справжньої природності, органічності рухів, художньої завершеності образів...» [6; 471].

Помітним явищем серед творчих здобутків балерини стала партія Пера в оригінальному одноактному балеті «Підпоручик Кіже», створеному за однойменною повістю Ю. Гінянова на музику симфонічної сюїти С. Прокоф'єва. Вперше цю виставу поставлено на початку 1960-х років на сцені Великого театру у Москві, а в 1964 р. перенесено її постановниками В. Тарасовою та О. Лапаурі на українську сцену. Музика і танець висміювали кумедний епізод з епохи імператора Павла I й розповідали

історію неіснуючого підпоручика, що виник через випадкову опіску чиновника. «Віртуозну партію Пера, – відзначали мистецтвознавці, – що з урочистою впевненістю виводило накази імператора і своїм примхливим «розчерком» розпочинало виставу, виконувала О. Потапова, вражаючи графічною точністю й гострою виразністю хореографічного малюнку, довершеністю пластичної форми...» [6; 438-439].

1978 р. О. Потапова залишила сольну кар'єру і перейшла на репетиторську діяльність. Останньою її виставою стала «Жизель» А. Адана. «Це було досить символічно, – писав балетознавець В. Туркевич. – Ставилася точка в завершенні великого і яскравого періоду творчого буття, але балет і театр залишалися альфою і омегою її подальшого життя...» [10]. У наступні роки О. Потапова була членом журі IV Московського міжнародного конкурсу балету (1981 р.), низки Всесоюзних конкурсів молодих артистів і балетмейстерів, очолювала конкурсну комісію Всесоюзного огляду хореографічних училищ СРСР.

1980 р. О. Потапова закінчила балетмейстерське відділення Московського державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського (сучасна Російська академія театрального мистецтва) за спеціальністю «педагог-балетмейстер». Її, як постановника, долучали до відродження балетів «Доктор Айболить» (ред. С. Сергєєва), «Голубий Дунай», «Лебедине озеро» (ред. А. Шекери). Але головною справою досвіченої балерини стала робота з молодими солістками над провідними партіями класичного репертуару. Усі, з ким працювала О. Потапова, ставали не лише примами театру, а яскравими сценічними особистостями. Вона допомагала не тільки подолати технічні труднощі, відшліфувати майстерність, а й пробудити імпульси творчого пошуку, глибинного проникнення в образ, навчала синтезувати техніку танцю з душевним станом у розкритті партії. Її ученицями були Г. Кушнірова і О. Філіп'єва, які разом із нею підготували свої найяскравіші сценічні інтерпретації, а згодом отримали найвищі нагороди на багатьох престижних міжнародних конкурсах, стали зірками світового балету. Вони продовжили і збагатили виконавські традиції свого педагога і української хореографічної школи загалом [10].

Педагогічний талант О. Потапової отримав широке визнання й за кордоном. В останні роки професійної діяльності вона працювала педагогом-репетитором в Національній опері Турції (Анкара), викладачем японських балетних шкіл у Нагое (Міжнародний центр класичного танцю ім. Г. Павлової і В. Ніжинського) та в Осаці («Атсуко-балет») [3; 156].

Висновки. Отже, з ім'ям О. Потапової пов'язані етапні сторінки розвитку української національної хореографії, розквіт якої припав на 1950-1960-ті роки, коли на київській сцені з'явилися прекрасні художні втілення балетів «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», «Ростислава». У цих та інших виставах їй вдалося з глибоким психологізмом розкрити поетичну душу українських дівчат, передати ліризм і чистоту ментальності українських жінок. Повнокровні образи створила балерина і в новітньому балетному репертуарі: перших постановках балетів «Ромео і Джульєтта» (Джульєтта), «Кам'яна квітка» (Господиня Мідної гори), «Бахчисарайський фонтан» (Марія), «Шурале» (Сюїмбіке), «Легенда про любов» (Ширін). Створені нею партії відрізнялися цікавими знахідками, прагненням до розкриття внутрішнього світу, почуттів героїнь. Не лише виконавська, а й педагогічна діяльність О. Потапової принесла українському балетові значні досягнення. Обдаровані представниці артистичного покоління 1990-2000-х років, яким пощастило прийняти виконавську естафету безпосередньо від О. Потапової, успішно продовжили розвивати традиції українського жіночого виконавства, збагачувати його скарбницю новими творчими партіями.

Список використаної літератури

1. *Клявін Р.* Окриленість / Р. Клявін // Вечірній Київ. – 1980. – 5 лют.
2. *Марьяновская Т.* Сорок лет в балете / Т. Марьяновская // Правда Украины. – 1990. – 29 июня.
3. *Потапова Елена Михайлівна* // Туркевич В. Д.. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Довідн. ; Біографічний ін-т НАН України. – Київ : Інтеграл, 1999.
4. *Скорульська Н.* Усе життя в балеті / Н. Скорульська // Культура і життя. – 1980. – 4 лют.
5. *Станішевський Ю.* Лебеді чарівного озера / Ю. Станішевський. – Київ : Молодь, 1966. – 92 с.
6. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2002. – 736 с., іл.
7. *Станішевський Ю.* Прима-балерина / Ю. Станішевський // Культура і життя. – 1974. – 3 берез.
8. *Станішевський Ю.* Український балетний театр / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2008. – 411 с.
9. *Степаненко Б.* Сонячне мистецтво / Б. Степаненко // Радянська Україна. – 1980. – 18 трав.
10. *Туркевич В.* Фейерверк фуэте для Елены Потаповой / В. Туркевич // День. – 2010. – 14 апреля [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-eleny-potapovoju>
11. *Швачко Т.* Красною сповнений політ / Т. Швачко // Вечірній Київ. – 1974. – 23 лют.
12. *Швачко Т.* Потапова Елена Михайловна / Т. Швачко // Балет : Энциклопедия; гл. ред. Ю. Григорович. – Москва : Сов. энцикл., 1981.

References

1. *Klyavin R.* Okrylenist / R. Klyavin // Vechirniy Kyiv. – 1980. – 5 lyutoho.
2. *Maryanovskaya T.* Sorok let v baleti / T. Maryanovskaya // Pravda Ukrainy. – 1990. – 29 yunya.
3. *Potapova Olena Mykhaylivna* // V. D. Turkevych. Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u personaliyakh: Dovidnyk; Biohrafichnyy in-t NAN Ukrainy. – K.: Intehral, 1999.
4. *Skorulska N.* Use zhyttya v baleti / N. Skorulska // Kultura i zhyttya. – 1980. – 4 lyut.
5. *Stanishevskyy Y. U.* Lebedi charivnoho ozera / Y. U. Stanishevskyy. – K.: Molod, 1966. – 92 s.
6. *Stanishevskyy Y. U.* Natsionalnyy akademichnyy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriya i suchasnist / Y. U. Stanishevskyy. – K.: Muzychna Ukrainy, 2002. – 736 s., il.
7. *Stanishevskyy Y. U.* Pryma-baleryna / Y. U. Stanishevskyy // Kultura i zhyttya. – 1974.
8. *Stanishevskyy Y. U.* Ukrayinskyy baletnyy teatr / Y. U. Stanishevskyy. – K.: Muzychna Ukrainy, 2008. – 411 s.
9. *Stepanenko B.* Sonyachne mystetstvo / B. Stepanenko // Radyanska Ukrainy. – 1980. – 18 travn.
10. *Turkevych V.* Feyerverk fuete dlya Eleny Potapovoy / V. Turkevych // Den. – 2010. – 14 aprelya. [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feerverk-fuete-dlya-eleny-potapovoy>.
11. *Shvachko T.* Krasoyu spovnenyy polit / T. Shvachko // Vechirniy Kyiv. – 1974. – 23 lyutoho.
12. *Shvachko T.* Potapova Elena Mykhaylovna / T. Shvachko // Balet: Éntsyklopedyya; hl. red. Y. U. Hryhorovych. – M.: Sovetskaya éntsyklopedyya, 1981.

**К ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ ЖЕНСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА:
РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ЕЛЕНА ПОТАПОВОЙ**

Кравец Антонина Анатольевна, преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г Киев

Рассмотрено творческое наследие выдающейся украинской балерины, солистки Киевского академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко – Елены Потаповой. Проанализировано широкую образную палитру, созданных ею сценических партий в редакциях разных балетмейстеров. Освещена педагогическая деятельность артистки в Украине и за рубежом.

Ключевые слова: Елена Потапова, украинский балет, отечественное балетное исполнительство, актерская индивидуальность.

**THE HISTORY OF THE NATIONAL BALLET SCHOOL FEMALE PERFORMING:
THE ROMANTIC NATURE OF CLASSIC IMAGES ELENA POTAPOVA**

Kravets Antonina, competitor, instructor KNUKiM of the city of Kiev

The article considers the artistic heritage of outstanding Ukrainian dancer, the soloist of the Kiev academic theatre of Opera and ballet. T. Shevchenko, Elena Potapova. Analyzes a wide shaped palette, created by her stage parties in the offices of different choreographers. Lighted pedagogical activity of the artist in Ukraine and abroad.

Key words: Elena Potapova, the Ukrainian ballet, national ballet performance, an actor's identity.

UDK 792.82:7.071.2-055.2(477)

**THE HISTORY OF THE NATIONAL BALLET SCHOOL FEMALE PERFORMANCE:
THE ROMANTIC NATURE OF CLASSIC IMAGES ELENA POTAPOVA**

Kravets Antonina, competitor, instructor KNUKiM of the city of Kyiv

The aim of the study was to determine the range ballerina dance created images, objective evaluation of its achievements on stage most famous example of roles.

Research methodology. This article analyzed and reviewed scientific literature, hasetni articles and Internet resources. Regarding the standard of creativity and the way Elena Potapova.

Results. So the name of Lena Potapova page linked landmark of Ukrainian national dance, which reached its golden years 1950-1960, when the Kyiv stage were wonderful artistic expression ballet «Lily», «Forest Song», «Mary Bohuslavka», «Rostislav». In these and other performances Elena Potapova managed to reveal deep psychological poetic soul Ukrainian girls pass lyricism and purity of the mentality of Ukrainian women. It has created different parties interesting findings, the desire to reveal the inner world of feelings heroines. Not only performing but also educational activities O. Potapova Ukrainian ballet brought significant achievements.

Novelty. Trying to tsyiy article the main aspects and performance skills tvorchasti Lena Potapova. And consider its main ballet role.

The practical importance to consider the way of life of a ballerina performing and analyze features a ballerina bahatch parties acting game and its technical implementation.

Key words: Elena Potapova, the Ukrainian ballet, national ballet performance, an actor's identity.

Надійшла до редакції 29.11.2016 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.045:[008+398+140.8](31+32+34+358)

СИМВОЛ У ДОБУ ПЕРВІСНОСТІ ТА СТАРОДАВНІХ КУЛЬТУРАХ

Загайська Дзвенислава Любомирівна, аспірантка,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
zagaiskadzvinka@gmail.com

Досліджується поняття символу в добу первісності та стародавніх культурах. Аналізуючи розвиток поняття символу, розглянуто його особливості в конкретних історичних умовах на ранніх етапах розвитку свідомості людини від первісності до зародження перших цивілізацій – Месопотамії, Єгипту, Індії та Китаю. Висвітлено поняття символу як носія довербальної архаїчної форми свідомості в давніх культурах, означено зв'язок між вербальним значенням слова та візуальним зображенням у ретрансляції символічного змісту. Виявлено, що в традиціях конкретно розглянутих культур цей факт простежується у формі орнаменту, складовим якого є символ.

Ключові слова: символ, візуальне мистецтво, культура, світорозуміння, первісність, стародавні культури, Месопотамія, Єгипет, Індія, Китай.

Постановка проблеми. Поняття символу зароджується в найдавніших культурах світу, проте як явище культури формується та вперше науково обґрунтовується наприкінці XIX ст. Проблема творення та інтерпретації символу є актуальною і в сучасному світі. Символ є однією з найдавніших форм світосприйняття в народному мистецтві, який у сучасному світі є носієм архаїчного змісту. У зв'язку з цим, відслідковуємо поєднання художньої форми, що ретранслює смислове навантаження. Розглядаючи конкретні приклади найдавніших світових культур, від зародження до перших цивілізацій, у найзагальнішому огляді, визначаємо особливості світоглядних орієнтирів, що відбиваються у знаково-символічних мотивах первісності та Месопотамії, Єгипту, Індії, Китаю.

Поруч із зародженням культурної та трудової діяльності людини, символ посідає важливе місце в процесі еволюційного розвитку. Він відіграє важливу роль у міфологічних та релігійних уявленнях давніх людей, магічних ритуалах, є важливим елементом світовідчуття. Формування людської істоти відбувалося в контексті виникнення мистецтва, міфів, мовлення, соціальних зв'язків та соціальної організації, мовлення. Всі ці процеси, що загалом можна назвати культурним розвитком, супроводжуються символізацією дійсності, що полягає у збереженні та передачі нащадкам пережитого, набутого досвіду, навичок і знань. Тому символ постає способом комунікації між культурами.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена прагненням відстежити ті функції та значення, через які символ, як важлива складова архаїчної культури, відображає світоглядні уявлення найдавніших культур незалежно від їх географічного розташування. Будучи унікальним явищем, що зародилося спільно з трудовою та творчою діяльністю людини, символ виступає у ролі транслятора історичного досвіду від однієї культури до іншої через візуальне своє вираження. Аналіз символу та символічного, як інструмент дослідження у культурологічних розвідках візуальної культури, дозволить у найзагальнішій формі розглянути співвідношення та акценти світоглядних особливостей конкретних культур у традиційній народній орнаментіці.

Аналіз досліджень і публікацій. Широкий спектр досліджень символу, як багатофункціонального та міжгалузевого поняття, розгортається наприкінці XIX ст., коли починає формуватися напрям символізму в культурі. Проте, детальне дослідження цього феномену в світовій історії звертає нас до найдавніших етапів розвитку культури, та зокрема, самої людини, що датується періодом верхнього палеоліту. Аналіз теоретичної наукової літератури з проблем, що стосуються символу та поняття символічного в культурі засвідчує, що одним із перспективних напрямків дослідження є його відображення у візуальному мистецтві. Зокрема, розробкою проблеми символу в контексті образотворчого мистецтва первісності займалися А. Брейль, Е. Тейлор, М. Еліаде, Б. Фролов, А. Яффе. Дослідження культури та мистецтва *Межириччя* здійснювали В. Авдієв, І. Лосєв,

Н. Флітнер, візуальним мистецтвом та культурою *Давнього Єгипту* – М. Матьє, А. Пунін; *Китаю* – І. Алімов, Л. Васильєв, Р. Вільгельм, М. Кравцова. Дослідженнями індійської культури – Ф. Шиллер, І. Кант, Г. Ф. Гегель, А. Шопенгауер – на Заході та В. Жуковський, А. Толстой, Н. Реріх – у Росії.

Археологічні відкриття у XIX ст. призводять до захоплення прадавніми культурами та цивілізаціями, а філософська думка того періоду прагне віднайти теоретичні обґрунтування цим унікальним явищам. З цим пов'язана зосередженість на символах і знаках, поява нових концепцій до аналізу символу. Поняття символу в даному контексті набуває нової актуальності, він виходить за межі філософської проблематики.

З другої пол. XIX ст. зароджується чимало дослідницьких напрямів поняття символу, сформованих у рамках *культурології* (Е. Касіер, С. К. Лангер, О. Шпенглер), *антропології* (К. Гірц, Л. Морган, Е. Тейлор, А. Тойнбі), *психології* (З. Фройд, Е. Фромм, К. Г. Юнг), *соціології* (М. Вебер, Е. Дюркгейм), *герменевтики* (Г. Г. Гадамер, П. Рікер), *феноменології* (Е. Гуссерль, О. Лосєв, П. Флоренський), *семіотики* (У. Еко, Ю. Лотман, Ч. У. Морріс, Ч. Пірс, Ф. де Сосюр), *структурного функціоналізму і постструктуралізму* (Р. Барт, Ж. Лакан, К. Леві-Стросс, М. Фуко, Р. Якобзон) тощо.

У сучасній культурології мову візуального мистецтва через поняття знаку та символу розглядають Є. Басін й М. Епшейн. Підходи до естетичної проблематики міфу в мистецтві формував С. Кримський. Питання психологічних аспектів міфу в мистецтві віднаходимо в працях С. Аверінцева. Візуальне мистецтво є важливою складовою культури, яка, як спадок цивілізаційного розвитку людства, на думку М. Бахтіна, «коливається між духом людини та її знаками». Важливими завданнями, що ставляться перед культурологією, є дослідження сутності знаково-символічної системи культури, дослідження типології символів та специфіки їх функціонування в системі культури [19].

Австрійський філософ Е. Касіер формує символічну концепцію розвитку культури, згідно якої «людське буття протікає в символічній формі». Людина має здатність пристосовуватися до навколишнього середовища завдяки вмінню символізації. Тому мистецтво, релігія, міф, мова утворюють символічний світ, а людина мислить символічно та живе в оточенні символів [18]. Американська дослідниця естетики та філософії С. Лангер вважає символічну теорію культури основою сутнісної природи людини. Символічна діяльність відрізняє людину від тварини за допомогою символічних форм – мови, мистецтва та релігії, а сама людина є творцем символічної системи (культури). Дослідниця прагне виявити специфіку художніх символів та обмежує своє дослідження сферою мистецтва [9; 28]. Схожу думку висловлює американський антрополог, етнолог і культуролог Л. Уайт. Він вважає культуру здатністю людини творити символи, а культурологію обмежує культурними символами. На його думку, культура функціонує за певними законами, що регулюються символічним змістом.

Російський філософ та філолог О. Лосєв у своїй типології символів виділяє наукові, філософські, художні, міфологічні, релігійні, природні, людські, ідеологічні, зовнішньо технічні символи. Міфологічні символи належать до архаїчної частини культури та первісної форми мислення. Французький структураліст К. Леві-Стросс досліджує особливості мислення первісних людей, міфології, ритуальної поведінки і символічних форм із точки зору структурної антропології. Застосовуючи методи структурно-семіотичного аналізу, представник Тартусько-Московської школи Ю. Лотман також говорить про культуру як знаково-символічну систему, в якій існують культурні тексти «первинної» та «вторинної моделюючої системи» знаків, що надбудовуються над природною мовою.

Проблемами дослідження первісного суспільства займалися американський антрополог та етнограф Л. Морган (1818-1881 рр.), англійський етнограф Е. Тейлор (1832-1917 рр.), німецький філософ і психіатр К. Ясперс (1883-1969 рр.). Л. Морган називає «дикістю» період первісності в періодизації історії людства, тоді як К. Ясперс називає його «доісторією» або «прометеївською епохою» та вважає, що людство має єдиний шлях розвитку і єдине походження. Дослідник називає три головні підходи до вивчення «доісторії» – традиційний, через міфи і образи; сучасний, через археологічні знахідки; та визначення того, що залишилося в нас від доісторичного періоду, тобто спроба визначення суті людини. Е. Тейлор розглядає культуру як набір вірувань, звичаїв, форм пізнання, мистецтва, притаманних людині як індивіду, члену певної общини, що піддається науковому дослідженню. На основі спостережень, досліджень та вивчення вихідних елементів різних культур – об'єктів матеріальної і не матеріальної культури, цінностей та ідей, дослідник класифікує й аналізує, приділяючи особливу увагу тим елементам сучасної культури, які вважаються пережитками ранніх стадій розвитку суспільства [11; 139-141].

Метою даної статті є аналіз поняття символу у процесі дослідження наукових джерел та публікацій в напрямі проблематики творення й інтерпретації символу від періоду його появи та в добу формування перших цивілізацій й прагнення відстежити шлях формування символу в

процесі еволюційного розвитку давньої людини та його роль в довербальному способі спілкування. Важливою ідеєю дослідження, є розгляд символів давніх культур, що є відбивають в собі їх світоглядні особливості та досвід, через візуальне і вербальне відображення в орнаментальних мотивах.

Виклад основного матеріалу. З появою міфологічних, магічних та релігійних уявлень починається формування духовної культури. Перші символи з'являються в період пізнього палеоліту та відіграють міфологічно-релігійне значення для первісних людей. Символ у період міфологічного розуміння світу посідає рівнозначне місце поруч із міфом, який відіграє соціологічно-пізнавальну роль в первісному суспільстві. Саме міф наділяє символ комунікативними функціями, що за допомогою системи заборон, ритуалів та обрядів пришвидшує процес соціалізації людини [10]. Від міфу символ отримав у спадок свої комунікативні та соціальні функції. В період міфологічного осмислення світу людиною ще не існували поняття індивідуального. Розвиток і формування первісної людини відбувалося в колективній діяльності. Міфологія виступає в ролі нероздільно художньо-філософського пізнання природи на ранньому етапі становлення людського суспільства. Вона готує ґрунт для пізнішого філософсько-натуралістичного пізнання світу, людини та природи в Античності [7; 264]

Первісне мистецтво за своєю суттю є символічною інтерпретацією дійсності. Французький археолог С. Реймак у праці «Первісні релігії» стверджував, що наскальні зображення виконували магічну функцію і були включені в систему первісних обрядів і ритуалів. А німецький філософ, теоретик мистецтва Ф. Шеллінг вважав, що міфологія виступає необхідною умовою та первинним матеріалом для будь-якого мистецтва. Духовний зміст людського досвіду «кодується» у формі символів та має здатність до передачі цієї інформації. Потребу передачі уявлень про навколишню дійсність за допомогою художніх засобів, багато науковців пов'язують із релігійними та магічними діями. Відомий румунський релігієзнавець М. Еліаде вважає, що зображення розписаних стін у печері Ласко, Нью чи Кабаре наділені особливим змістом. Такі висновки дослідник робить із того, що настінні зображення знаходяться у важкодоступних місцях, до них складно добратися. В межах своєї релігієзнавчої теорії, важливим положенням окрім того, що людина є релігійною особою, вона також є «символічною». Дану тезу дослідник перейняв у Е. Касірера, який говорить про світ, наповнений символічними формами. М. Еліаде вважає, що завдяки символу сприйняття світу архаїчною людиною може бути цілісним, він має унікальну здатність виражати сакральне через профанне, є своєрідним провідником, що формує єдність людини і світу (Космосу) [3; 81].

Для первісної міфологічної свідомості притаманний синкретизм та нерозривність з усіма формами духовної і матеріальної культури, зокрема релігією й міфологією. Пошук гармонії людини і природи характерний для міфологічної свідомості. Мистецтво зароджується в добу пізнього палеоліту, як одна з форм суспільної свідомості. В первісному суспільстві воно представлене малюнками на стінах печер, різьбленням на кістці та камені. Рання художня діяльність людини відображає її уявлення про навколишній світ через образи, що сприяли закріпленню та передачі знань і навичок, виникненню ще однієї форми спілкування між людьми. В той час зароджується орнамент у формі відбитків рук, прямих та хвилястих паралельних ліній, проведених пальцями по сирій глині.

Наступним етапом стало творення антропоморфних та зооморфних істот з притаманною реалістичністю зображення задля виразності образу [8; 24]. Релігійно-обрядове життя первісної людини залежало від виживання, що вирішувалося у переважній більшості через полювання. Метою цих малюнків є створення максимально реалістичного зображення конкретної тварини, передаючи її характер та основні риси. Натомість, зображення людини часто є умовним та схематичним, що свідчить не про конкретну змальовану особу, а узагальнений образ, що є її тотемним предком задля посилення «мисливської магії». Первісне реалістичне зображення доповнене магічною дією набуває символічного значення та стає передумовою для розвитку ранніх форм релігії [8].

Розвиток абстрактного та художнього мислення в первісної людини, її адаптація і творення нею штучного середовища, яке Л. Уайт назве культурою, дозволяє зробити перший крок на шляху прогресу від первісного суспільства до цивілізації. Дослідник вважав символ сукупністю фізичної форми та значення, і вводить поняття символічної поведінки, в якій важливу роль відіграє мова. Л. Уайт говорив про знакову природу культури та вважав слова важливими раціональними символічними формами в культурі. Розділяючи культурні знаки на дві групи – перша, що має фізичну форму, та другу – незалежну від неї; автор говорить про їх функцію, що полягає у тому, щоб вказувати на будь-яку іншу річ чи подію. Саме той факт, що символ може бути фізичним об'єктом, на думку автора, вводить плутанину в поняттях символ-знак. Оскільки і одне, і друге поняття може бути використане в різних контекстах [17; 98-102].

Наступним етапом розвитку людства, згідно еволюціоністичної теорії Г. Л. Г. Моргана, завдяки накопиченню досвіду та знання, став «перехід від стану дикості до цивілізації» [12; 7]. Окрім відкриття ряду пам'яток первісного мистецтва, в XIX ст. активно розпочинаються наукові дослідження пам'яток античного періоду й інших стародавніх культур, зокрема, на територіях Північно-Східної Африки, Передньої Азії – Вавилон, Шумер, Єгипет, Ассирія, Арарту, культури Стародавнього Сходу – Китай, Індія та цивілізації Давньої Греції і Риму. Власне, період Стародавнього світу охоплює історію людства від початку писемної епохи та, приблизно, до періоду Середньовіччя. Дані часові межі є достатньо умовними [5; 28].

Цивілізації Межиріччя та долини річки Ніл формують низку культурних систем, в яких окрім важливих наукових та суспільних відкриттів відбувається важлива річ – закладення нового типу писемної культури. Цей фактор відіграє важливу роль у формуванні давніх культур Стародавнього Сходу та зародженні особливого художнього мислення – знаку у формі слова та образу, на які спиралися давні правителі. Єгипетська та Месопотамська цивілізації виникають приблизно водночас у 4 тис. до н.е. та залишають глибокий слід в історії світової культури. Прагнення підкорити природу надало великого поштовху в розвитку науки, культури і мистецтва. На основі складної системи релігійних вірувань та міфологічних уявлень утворюється система пантеону шумерських богів, де символізм та алегорія відіграють важливу роль. Завдяки цьому вірування у формі міфів передаються тисячоліттями та запозичуються наступними цивілізаціями. Таким чином знання та уявлення, закодовані у символічній формі, еволюціонують від архаїчних релігійних уявлень до більш розвинених релігійно-міфологічних, а далі – релігійно-етичних поглядів [5; 8].

Цивілізація Месопотамії, на відміну від Єгипту, складалася з великої кількості державних утворень, які змінювали одні одних та нашаровували культурні пласти. Такі держави, як Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирія, Іран виникають, розвиваються і занепадають, залишаючи після себе великі міста, монументальні архітектурні пам'ятки, храми, палаци, іригаційні споруди. Для цих державних утворень характерним є те, що закладені основи науки тут розвиваються в межах релігійного світогляду. Завдяки великому внеску шумерів в розвиток культури Месопотамії, її прийнято називати Шумерською. Найбільшим досягненням Шумерської цивілізації є писемність – клинописне письмо на глиняних пластинах. Розробивши цілу систему знаків, за допомогою клинопису жерці, як окрема каста, представники правителя, формують перші писемні пам'ятки, що призначені для передачі настанов майбутнім поколінням.

Культура Стародавнього Сходу втрачає первісний синкретизм. Всі ці процеси відбуваються заради легітимізації верховної влади правителя, розвивається деспотична форма управління в якій, практично вся культура, релігія, міфологія, мистецтво покликані підпорядковуватися інтересам влади. Культура шумерів розвивалася у формі алегорій – на межі реальності та міфологічних уявлень. Через образи тварин та їх властивості, здібності та силу відбивалися людські якості та поведінка. В алегоричних рельєфних зображеннях зустрічаємо багатьох тварин. Зокрема, орел, як символ верховної влади з двома левими під ним. Орнаментальний та абстрактний характер зображень на стелах, мав на меті зафіксувати як зображальні так і текстові повідомлення. Таким зображенням властива симетричність та схематичність. На стелах зображали як правові норми та приписи у формі клинописного письма й малюнків, що передавалися поколіннями, так і фіксувалися історичні дані про події, записувалися міфологічні, світоглядні уявлення. У шумерському мистецтві побутував чіткий канон і функціональність. Крім того, мистецькі твори мали культову, меморіальну та прагматичну функцію. З метою закріплення верховенства влади створювалися рельєфи, скульптури, статуї. В той період мистецтво наділене знаковим характером. Завдяки цьому будь-який твір мистецтва виконував символічне значення та функціонував у всіх сферах тогочасного суспільства. В розписах керамічного посуду переважає орнаментальність, що включає ритмічність, симетричність та умовність зображення, та претендує на символічне зображення дійсності. На користь цього наведемо приклад пізніших керамічних зразків початку III тис. в алебастровому посуді «Інанні з Урука», в якому сюжет розгортається у формі «розповіді», та поділений на три частини – умовне зображення природи, рослинного світу та людини, що приносять дари богині Іштар, як символи самої богині [4; 97]. За своєю структурою орнамент є простим та раціональним, побудований на основі простих геометричних фігур – круг, квадрат, півкруг, трикутник і велика різноманітність хвилястих ліній, що асоціюють з водою, яка мала надзвичайно важливе значення для жителів Межиріччя. Також присутні композиції шахматного типу та орнаменти зигзагових, розеткових форм. Мотив Дерева є характерним для Месопотамського орнаменту та відбиває в собі уявлення про світорозуміння. Його міфологічний образ спирається на генетичну спільність з лілією, пальмою, папірусом та фініком. Цікавим є орнамент, що складається з мотивів квітки, що розпускається та мотивів лотоса, які теж вважаються запозиченими, проте в

Месопотамській інтерпретації наділена певною схематичністю символу – так звана пальмета, мотив фінікової пальми, що має важливе сакральне значення. Цей факт легко простежити завдяки пальмовидним капітелям в архітектурі. Сама квітка складається з трьох елементів – бутон-стовп, пальмети, що символізує Небо та синтез бутона і плода, що втілюють завершений цикл буття, який повторюється циклічно. Дослідники вважають цей символ запозиченням з орнаменту Єгипту, проте суто Месопотамським є орнамент, що формується в квадратну форму, що теж символізує Дерево. Поширеним, є мотив поклоніння такому Дереву, яке складає світоглядну формулу хрест-коло-квадрат. Загалом попри численну запозиченість орнаментальних мотивів у Єгипту, важливим внеском Месопотамії є триступеневі та геральдичні композиції, що опираються на важливий образ світорозуміння в давніх культурах – Дерево Життя [2; 81]. Ці візуальні образи в скульптурі, архітектурі, образотворчому та декоративному мистецтві, мають на меті комунікацію, трансляцію досвіду наступним поколінням, формуючи чимало символів даного періоду. Вони є статичним способом комунікації, тоді як ритуали та обряди, релігійні і офіційні є пережитками давнього синкретизму й динамічним способом візуальної комунікації. Оскільки поняття символу включає комунікативні функції, то можемо говорити, що візуальний образ стародавнього мистецтва є глибоко символічним, оскільки саме воно дозволяє нам дешифрувати інформацію, що закладена в ньому. За допомогою системи символів відбувалося «кодування» інформації. Повсякденне життя людей було врегульоване релігією та міфологічними уявленнями [11; 40].

Символ у період первісності є невід'ємною частиною сакральних, магічних уявлень, релігійних вірувань та життєвого укладу. На основі анімістичних, магічних та міфологічних культів та традицій давні єгиптяни розробили власний пантеон богів, яких представляли на землі правителі, фараони а також жерці, мудреці й священнослужителі, які жили при храмах. Особливість світосприйняття та уявлення віднаходимо у розшифруваннях найдавніших ієрогліфів, якими були прикрашені стіни храмів, гробниць, палаців [6; 58-60]. Культура Давнього Єгипту побудована на міфологічних солярних культах, згідно яких фараон (правитель) є божеством, що поєднувало в собі верховного Бога (Амон) та сонця (Ра). Усипальниці фараонів були прикрашені рельєфними зображеннями та ієрогліфами, що мають формальний і декоративний характер та використовувалися для запису священних текстів. Стилізовані зображення можуть мати різне значення в залежності від контексту та поєднання [4; 272]. Згідно єгипетського віровчення, то після смерті, як закінчення земного життя, існує ймовірність воскресіння. З цим фактом пов'язані традиції бальзамування та збереження людського тіла після смерті у спеціально зведених місцях – усипальницях. Символічні та міфологічні уявлення єгипетського народу відображають в такому ритуалі глибину вірувань і прагнення володіти вічним життям. Скульптури, художні розписи, рельєфи, допомагають відтворити релігійно-обрядові культи давніх єгиптян. Роль розписів та рельєфів у гробницях фараонів є символічною, наділеною портретною схожістю у формі гранично узагальнених графічних зображень.

Єгипетське мистецтво характеризується чіткістю канону, умовністю та формальною плоскістю зображень. Характерною, також, є роль ієрогліфів у загальній композиції, що спільно формує цілісну картину з первісно-семантичним змістом зображення. Синкретизм та смислова цілісність характерна для Єгипетського орнаменту, міфу й матеріальної культури. Серед найбільш поширених знаків, що трапляються в системі єгипетських ієрогліфів є хрест, як один з універсальних образів світосприйняття, що втілюється в символічному ряді Дерево – квітка – божество – колона; поширеним ієрогліфом є зигзаг, що трактується, як поняття «води», а в контексті єгипетської культури символізує «священну нільську воду». Та «анкх», так званий єгипетський хрест, що є символом безсмертя та вічного життя. Важливим також є знак «джед», що символізує одного з божеств єгипетського пантеону – Озіріса пророцтва, що втілює ідею вічного оновлення життя. Символами пророцтва бога були важливі рослини Єгипту – лотос, папірус, виноград, ячмінь. «Джед» зображується у формі папірусних стебел та є прототипом колон, що також є частиною світоглядних уявлень давніх єгиптян. Колона-стовп також є втіленням символічної ідеї Дерева, що вершиною тримає Небо та сягає коренями Землі. А завершення колони у формі розпущеної квітки символізує міф про народження сонця. Таким чином, ці символи мають спільнокореневе походження та доповнюють цілісну світоглядну міфологічну картину світу. «Анкх» – у значенні життя і безсмертя та «джед» – символізує постійність, складають основоположне уявлення давніх єгиптян про буття.

Єгипетський орнамент містить універсальні геометричні символи, ромбоподібні та зигзагоподібні композиції, шахматні мотиви, що є складовими міфологічно-релігійної системи символів. Важливим є те, що на прикладі єгипетської орнаментики можна простежити розвиток мистецтва від знаково-символічного, на етапі геометричної стадії до творення його художньо-естетичної системи, що послугувала джерелом натхнення для багатьох історичних культур [2; 54].

Символ відіграє важливе значення в історії Стародавньої Індії, яка тягнеться з IV тис. до н.е. Ізольованість від зовнішнього світу сприяла консервації та акумуляції унікальної культури, яка не так давно була відкрита для європейців (20-ті рр. XIX ст.). Харабська цивілізація, відкрита археологами в долині річки Інд, є однією з найбільших на Стародавньому Сході. Було знайдено знаряддя праці, зброя, ювелірні вироби, гончарні вироби, ігрові комплекси, схожі на шахи і шашки, художні розписи, а також писемні знахідки – піктографія, що складалася зі знаків та малюнків. Завдяки Ведам – священним текстам на санскриті, у формі епосів, маємо відомості щодо культури, вірувань та релігії Стародавньої Індії. Першою державною релігією проголошено буддизм, саме тому, символи цього періоду пов'язані з буддійськими віруваннями та означеннями. В культовому архітектурному будівництві були поширені буддійські храми – ступи, напівсферичної форми, що в буддизмі є символом неба та безконечності та означає нірвану. Крім того, символами буддизму є монолітні кам'яні стовпи – стамбхи, що увінчувалися капітеллю з лотосу та символічними зображеннями. На них висічені основні принципи буддійської моралі. Синтез образотворчого мистецтва скульптури та архітектури втілює важливу ідею давньоіндійського світовідчуття – єдність всього суцього на землі, космічну першооснову та прагнення людини до самовдосконалення. Важливою характеристикою індійської філософії є неподільність земного та небесного. Художньо-образне сприйняття світу Давньої Індії відзначається витонченим зображенням людини, природи та навколишнього світу. Характерною для Староіндійської культури є велика кількість символіки сексуального характеру, що також пов'язано з релігійними та міфологічними уявленнями про богів та богинь, творення пари яких асоціюється в давніх індійців з процесами космічного творення. Такі рельєфи та розписи зустрічаються в індуських храмах. Орнаментальні мотиви Давньої Індії міцно пов'язані з релігією буддизму та індуїзму, домінуючими в цьому регіоні. Візуальне вираження художньо-образних зображень формується на основі релігійних, філософських та міфологічних уявлень. Переважання орнаментів із багатьма деталями і достатньо натуралістичні композиції характерні для Стародавньої Індії. Також присутнє переважання рослинних мотивів – лотоси, пальми, кипариси, квіти граната та ін. Серед тварин, присутніх в орнаментальних композиціях, зустрічаємо стилізовані зображення левів, слонів, коней. Уявлення давніх індійців про процес еволюції, який складають рослини, тварини, люди та основне прагнення – дев (небесний геній) відбиваються у орнаментах та символах у візуальному мистецтві. Художні твори давньоіндійських митців втілюють ідеї глибокого змісту та значення. Орнаментальні мотиви рослинного характеру, міфологічної і історичної тематики прикрашали храми пластичним й дрібним декором. Синтез будівництва та образотворчого мистецтва виступає вадливою філософською ідеєю єднання всього суцього. Завдяки світоглядним уявленням породжується велика кількість образів у візуальному мистецтві, зокрема орнаментах. Отже, візуальне вираження Давньоіндійської культури у формі орнаментальних мотивів втілює в собі світоглядні ідеї про космічну першооснову та прагнення людини до самовдосконалення [4; 161].

Символ є важливою складовою культури стародавнього Китаю, що зароджується майже 5000 років тому. Китайська цивілізація залишила великий культурний спадок країнам Далекого Сходу. Розвиток китайського традиційного мистецтва пов'язаний з релігійно-філософським вченням: конфуціанством, даосизмом, буддизмом і легізмом. Космологічні уявлення стародавнього китайського світогляду формувалися на принципі понять «Інь» і «Ян» та продовжували свій розвиток у різних філософських школах. Ознаки бінарних протилежностей характерні для філософії Китаю. Це також відображається в мистецтві, для якого характерний синкретизм трьох головних мистецтв – каліграфія, живопис та поезія, що цілісно укладаються в традиційних творах китайського живопису [19]. А головні засоби виразності, такі як лінія, пляма тло, формують зміст твору. Ієрографічна писемність Китаю формується здатністю до образного та символічного мислення, а освіченість та мистецькі здібності високо цінуються. Для стародавнього Китаю характерним є переважання морального над матеріальним. Символіка Давнього Китаю, що зустрічається в ранньому бронзовому ритуальному посуді, переважно орнаментального характеру з геометричними та тваринними мотивами, прикрасах і амулетах – переважно символи Землі (жіночого начала) і Неба (чоловічого начала). Згодом, орнаментальні абстрактні елементи збагачуються сюжетними зображеннями людей та тварин, які відзначаються віртуозністю й делікатністю виконання в епоху Чжань Го [4; 401].

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що символи в архаїчних культурах – довербальна форма вираження понять, що позначають відносини людини й світу в тій чи іншій культурі. Зв'язок слова і візуального зображення акцентують на характерних рисах давнього світогляду. Аналізуючи візуальне вираження символу в найдавніших культурах первісності та Месопотамії, Єгипту, Індії та Китаю в загальній характеристиці, відмічаємо, що орнаментальні мотиви народного мистецтва є носіями архаїчного змісту. Символ, що є складовою орнаменту, у формі художнього вираження ретранслює цей зміст та формує уявлення про особливості світоглядних орієнтирів конкретних цивілізацій.

Завдяки своїм функціям до трансляції архаїчного змісту символу вдалося в найзагальнішій формі розглянути співвідношення та акценти світоглядних особливостей конкретних культур у традиційній народній орнаментіці.

Список використаної літератури

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
2. *Буткевич Л.* История орнамента / Л. Буткевич. – М. : ВЛАДОС, 2008. – 267 с.
3. *Еліаде М.* Трактат з історії релігій / М. Еліаде. – К. : Дух і Літера, 2016. – 520 с.
4. *История древнего мира* / Под ред. И. Дьяконова, В. Нероновой, И. Свенцицкой. – М. : Наука. История древнего мира. – Т. 1. Ранняя древность. – 470 с.
5. *Йегер О.* Всемирная история. Древний мир / О. Йегер. – М. : АСТ, Хранитель, Харвест, 2007. – 496 с. – Т. 1.
6. *Керам К.* Боги, гробницы и ученые / К. Керам. – СПб. : КЭМ, 1994. – 102 с.
7. *Кембриджская история древнего мира.* Т. IV: Персия, Греция и Западное Средиземноморье ок. 525-479 гг. до н.э. : [Под ред. Дж. Бордмана, Н.-Дж.-Л. Хэммонда, Д.-М. Льюиса, М. Оствальда] – М. : Ладомир, 2011. – 1112 с.
8. *Крвавич Д. П.* Українське мистецтво / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л. : Світ, 2004. – 268 с. – Т. 2.
9. *Лангер С.* Философия в новом ключе / С. Лангер. – М. : Республика, 2000. – 287 с.
10. *Лосев А. Ф.* Мир. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.
11. *Лурье С. В.* Историческая этнология / С. В. Лурье. – М. : Аспект-Пресс, 1998. – 448 с.
12. *Морган Л. Г.* Стародавнє суспільство або дослідження ліній людського прогресу від дикості через варварство до цивілізації / Л. Г. Морган. – Л. : Вид-во ін-ту народів Півночі і ЦВК СРСР 1934. – 352 с.
13. *Мустафін О. Р.* Справжня історія Стародавнього світу / О. Мустафін. – Харків : Фоліо, 2013. – 348 с.
14. *Рубель В. А.* Історія середньовічного Сходу / В. А. Рубель. – К. : Либідь, 2002. – 736 с.
15. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М. : Изд-во полит. литературы, 1989. – 573 с.
16. *Уайт Л. Избранное* : Наука о культуре / Л. Уайт. – М. : РОССПЭН, 2004. – 960 с. – (Серия «Культурология. XX век»).
17. *Уайт Л. Избранное*: Эволюция культуры / Л. Уайт. – М. : РОССПЭН, 2004. – 1064 с. – (Серия «Культурология. XX век»).
18. *Шпенглер О.* Закат Европы. Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Наука, 1993. – 592 с.
19. *Яффе А.* Символы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm>

References

1. *Arnkhaym R.* Yskusstvo y vyzual'noe vospryyatyie / R. Arnkhaym. – Moskow, Prohress. 1974. – 392 p.
2. *Butkevych L.* Istoriya ornament / L. Butkevych. – Moskow, Humanytarnyy yzd. Tsentr, VLADOS, 2016. – 267 p.
3. *Eliade M.* Traktat z istoriyi relihiy / M. Eliade. – Kyiv, Dukh i Litera, 2016. – 520 p.
4. *Ystoryya drevneho mira* / Pod redaktsyey Y. M. D'yakonova, V. D. Neronovoy, Y. S. Sventsytskoy. – Moskow, Hlavnaya redaktsyya vostochnoy lyteratury yzdatel'stva «Nauka». – Т. 1. Rannyya drevnost'. – 470 p.
5. *Yeher O.* Vsemynnaya ystoryya. Drevnyy myr / O. Yeher. – Moskow, AST, Khranytel', Kharvest. 2007. – 496 p. – Т. 1.
6. *Keram K.* Bohy, hrobnitsy y uchenye / K. Keram. – Saint-Peterburg, KEM, 1994. – 102 p.
7. *Kembrydzhszkaya ystoryya drevneho myra Tom IV: Persyya, Hretsyya y Zapadnoe Sredyemnomor'e ok. 525-479 hh. do n.E.* [Pod red. Dzh. Bordmena, N.-Dzh.-L. Khemmonda, D.-M. L'yuysa, M. Ostval'da] – Moskow, Ladomyr. 2011. – 1112 p.
8. *Krvavych D. P., Ovsyichuk V. A., Cherepanova S. O.* Ukrayins'ke mystetstvo / D. P. Krvavych, V. A. Ovsyichuk, S. O. Cherepanova. – Lviv, Svit, 2004. – 268 p. – Т. 2.
9. *Lanher S.* Filosofyya v novom klyuche / S. Lanher. – Moskow, Respublyka, 2000. – 287 p.
10. *Losev A. F.* Myr. Chyslo. Sushchnost' / A. F. Losev. – Moskow, Mysl', 1994. – 919 p.
11. *Lur'ye S. V.* Istorychna etnolohiya / S. V. Lur'ye. – Moskow, Aspekt-Press, 1998. – 448 p.
12. *Morhan. L. H.* Starodavnye suspil'stvo abo doslidzhennya liniy lyudsk'oho prohresu vid dykosti cherez varvarstvo do tsyvilizatsiyi. / L. Y. Morhan. – Lviv, Vydavnytstvo instytutu narodiv Pivnochi i TsVK SRSR 1934. – 352 p.
13. *Mustafin O. R.* Spravzhnya istoriya Starodavn'oho svitu / O. R. Mustafin. – Kharkiv: Folio, 2013. – 348 p.
14. *Rubel' V. A.* Istoriya seredn'ovichnoho Skhodu / V. A. Rubel. – Kyiv, Lybid', 2002 – 736 p.
15. *Taylor E. B.* Pervobytnaya kul'tura / E. D. Taylor. – Moskow, Yzdatel'stva polytycheskoy kul'tury, 1989. – 573 p.
16. *Uayt L.* Yzbrannoe: Nauka o kul'ture / L. Uayt. – Moskow, ROSSPEN, 2004. – 960 p. – (Seryya «Kul'turolohiya. XX vek»).
17. *Uayt L.* Yzbrannoe: Evolyutsyya kul'tury / L. Uayt. – Moskow, ROSSPEN, 2004. – 1064 p. – (Seryya «Kul'turolohiya. XX vek»).
18. *Shpenhler O.* Zakat Evropy. Obraz y deystvytel'nost' / O. Shpenhler. – М. : Nauka, 1993. – 592 p.
19. *Yaffe A.* Symvol v yzobrazytel'nom yskusstve / A. Yaffe. – [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm>

СИМВОЛ В ПЕРИОД ПЕРВОБЫТНОСТИ И В ДРЕВНИХ КУЛЬТУРАХ

Загайская Дзвенислава Любомировна, аспирантка,
Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Исследуется понятие символа в период первобытности и древних культурах. Анализируя развитие понятия символа, рассматриваем основные его особенности в конкретных исторических условиях на ранних этапах развития сознания человека от периода первобытности к зарождению первых цивилизаций – Месопотамии, Египта, Индии и Китая. Освещены понятие символа как носителя довербальной архаичной формы сознания в древних культурах, отмечено связь между вербальным значением слова и визуальным изображением в ретрансляции символического содержания. Выявлено, что в традициях рассмотренных культур этот факт прослеживается в форме орнамента, составляющим которого является символ.

Ключевые слова: символ, визуальное искусство, культура, мировоззрение, первобытность, древние культуры, Месопотамия, Египет, Индия, Китай.

SYMBOL OF A DAY IN PRIMITIVE AND ANCIENT CULTURES

Zagayska Dzvenyslava, PhD student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The notion of symbol in the primeval age and in ancient cultures has been studied in the article. Analyzing the development of the notion of symbol, its main peculiarities in certain historic conditions at the early stages of human consciousness development from the primeval period till the formation of first civilizations (Mesopotamia, Egypt, India, and China) are taken into consideration.

The article also talk about notion of symbol arose in the earliest world cultures. However, it was first formed and scientifically grounded as a cultural phenomenon at the end of the XIX century. A symbol is being considered as one of the earliest forms of world perception in folk art and a bearer of archaic content in the contemporary world. In this regard, the combination of artistic form, relaying meaning, is being traced. Case studies of the earliest world cultures, from their origin to the formation of first civilizations, are being examined providing their general review. Peculiarities of world outlook in sign and symbolic motifs of the primeval age, Mesopotamia, Egypt, India, and China are defined.

The origin of cultural and labor activity of a human being, wherein a symbol is an integral part in the process of evolutionary development, is investigated. It is worth noting that symbol is instrumental in mythological, religious views of ancient people and magic rituals, being an essential element of mental outlook. All these processes that may be generally called the cultural development are accompanied by symbolization of reality, involving preservation and transfer of gained experience, acquired skills and knowledge to the descendants. It appears that we point out that symbols in archaic cultures were preverbal forms to express notions denoting relations of a person and the world in a given culture. The bonding between a word and a visual image is a distinctive feature of the ancient worldview.

Key words: symbol, visual art, culture, philosophy, primitive, ancient cultures of Mesopotamia, Egypt, India and China.

UDC 7.045:[008+398+140.8](31+32+34+358)

SYMBOL OF A DAY IN PRIMITIVE AND ANCIENT CULTURES

Zagayska Dzvenyslava, PhD student,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim of this article is to analyze the general concept of a character in the study of scientific sources and publications towards issues of creation and interpretation of the character of the period of its emergence and formation of the first day of civilizations.

Research methodology. Have been examined for over ten research topics of symbol in ancient cultures and first civilizations as multifunctional and interdisciplinary concept symbol in the work world and European researchers

Results. It has been found that the symbol is being considered as one of the earliest forms of world perception in folk art and a bearer of archaic content in the contemporary world. In this regard, the combination of artistic form, relaying meaning, is being traced. Case studies of the earliest world cultures, from their origin to the formation of first civilizations, are being examined providing their general review. Peculiarities of world outlook in sign and symbolic motifs of the primeval age, Mesopotamia, Egypt, India, and China are defined.

Novelty. It appears that we point out that symbols in archaic cultures were preverbal forms to express notions denoting relations of a person and the world in a given culture. The bonding between a word and a visual image is a distinctive feature of the ancient worldview.

The practical significance. This article will be useful for researchers of visual and verbal character in the earliest period of human history.

Key words: symbol, visual art, culture, philosophy, primitive, ancient cultures of Mesopotamia, Egypt, India and China.

Надійшла до редакції 7.11.2016 р.

УДК 78.03(477):783.8

ОБРЯДОВО-ПРАКТИЧНА І КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЦЕРКОВНИХ ХОРІВ ГАЛИЧИНИ

Гуральна Світлана Степанівна, аспіранткаІнституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України
sveta_ant@mail.ru

Зазначено, що у процесі розвитку національної богослужбової музичної культури Галичина посідає вагомe місце, особливо в контексті взаємодії креативних та стагнаційних явищ у духовно-мистецькому середовищі I третини ХХ ст. Прослідковано особливості та відзначено тенденції в обрядовій і концертній діяльності багатьох церковних хорів краю. На конкретних прикладах презентовано поєднання церковного напівпрофесійного хорового та самолівкового співу у практиці однієї церкви й поєднання монодійного уставного співу монахів і хорового мирянського виконання при монастирях.

Ключові слова: Галичина, богослужіння, церковно-співочі традиції, церковний хор, регент.

Постановка проблеми. Концепція розвитку богослужбової музичної творчості як вагомого пласту духовної культури пов'язана з процесом поступового вирішення багатоаспектних церковно-обрядових проблем у контексті взаємодії креативних та стагнаційних явищ у релігійно-мистецькому середовищі історично визначеного відрізка хронотопу. Відтак із появою певних осередків регіонального розвитку формувалися і відповідні центри безперервного духовного праксису, в яких зберігалися давні традиції і плекалися нові тенденції.

Серед них вагомe місце належить Галичині¹, в якій упродовж століть створювалися спеціалізовані навчальні заклади для освоєння регентства та дяківського мистецтва, культивувався церковний спів, формувалися нові напрями розвитку богослужбової музичної творчості. І незважаючи на свідоме нищення фактологічних матеріалів, давніх книг, періодичних видань та нот у часи II Світової війни та влади Радянського Союзу, розширюється, оновлюється і поглиблюється коло досліджень церковно-музичної сфери життя цього регіону. І тому попри значні напрацювання таких науковців як Ю. Медведик, Ю. Ясіновський, М. Черепанин, І. Бермес, Н. Костюк, О. Попович, Л. Мазепа, Л. Мороз, І. Матійчин, О. Мануляк, Ж. Зваричук й ін., нових методологічних підходів потребує дослідження особливостей виконавської діяльності репрезентаторів літургійної та паралітургійної музики, особливо в період I третини ХХ ст. (1901-1939 рр.), ознаменований воєнними катаклізмами, репресіями і переслідуваннями митців, духовних діячів і пресвітерів церкви [2].

Мета статті – висвітлити обрядово-практичну та концертну діяльність церковних хорів у Галичині впродовж I третини ХХ ст.

Виклад матеріалу. Церковно-співоча практика парафіяльних церков у Галичині на початку ХХ ст. зумовлювалася традиціями попереднього періоду – тривало балансування між більш чи менш професійним хоровим і найпростішими формами загальнонародного співу. Показово, що прихильність до самолівки (самоїлки, самоїловки, дяківки) в деяких місцевостях була настільки сильною, що хоровий спів «не приживався», або ж «очільники цього процесу не мали достатнього мистецького досвіду, щоб переконливо його популяризувати» [17; 87-88]. Особливих професійних вимог до більшості таких колективів не висувалося: йшлося переважно про належний рівень супроводження відправ. Проте, впродовж I третини ХХ ст. у практиці однієї церкви зустрічалося й поєднання церковного хорового та самолівкового співу. Зокрема у церкві св. Архистратига Михаїла і св. о. Миколая, що у с. Завалів (Підгаєцький р-н, Тернопільська обл.) поряд із співом дяків Л. Скальського (до 1916 р.) та І. Ференца (до 1950 р.) отцем Є. Гузаром (1854-1918; син отця Д. Гузара) створений церковний хор, «який так уславився в цілій околиці, що проф. Лабинецький навіть запросив його на виступ у Монастириськах» [26; 486-487]. Очевидно, що цим колективом керували самі дяки, які перейняли локальні традиції церковного співу від священників («отці Гузарі захотіли і навчили церковного співу пізніших завалівських дяків» [26; 487]) та володіли ними настільки вільно, що могли втілювати їх у багатоголосій практиці, вивчаючи з учасниками хору богослужбові піснеспіви та молитовні пісні різних авторських інтерпретацій.

Відокремлено від процесів розвитку богослужбового співу стояв монастирський спів, що залишався уставним, монодійним, незмінним тривалі роки завдяки усному переданню традицій від старшого до молодшого покоління монахів, щоправда не без своїх винятків. У цьому плані показовим виявилось поєднання різних церковно-співочих систем виконання у церкві при греко-католицькому монастирі св. Івана Христителя Студійського Уставу² у с. Зарваниця (Теребовлянський р-н Тернопільської обл.) [34].

Попри уставний спів монахів, богослужбові (літургійні) піснеспіви тут можна було почути й у виконанні мішаного хору, утвореного з сільської молоді під керівництвом М. Кушлика [26; 503].

Парафіяльні церкви, виховані на тяглість давніх традицій церковно-співочого виконання, впродовж I третини ХХ ст. часто намагалися стати ініціаторами введення у практику хорового співу шляхом створення власних стаціонарних самостійних колективів при церквах на постійній основі. Плідність праці таких хорів пов'язувалася з спектром виконуваних творів, який значною мірою визначався уподобаннями тієї чи іншої громади³. В залежності від професійної компетенції керівників та наполегливості хористів, опанування богослужбового репертуару відбувалося в ході регулярних репетицій. Так, церковний хор Маріямполь⁴ (село в Галицькому районі Івано-Франківської обл.), очолюваний місцевим учителем Гавраном, з 1903 р. упродовж осінніх та зимових місяців здійснював кількогодінні щоденні репетиції, внаслідок чого «були вивчені не тільки обов'язкові піснеспіви до Служби Божої, а й страсні псалми та інші церковні куски» [23]. 1905 р. Є. Купчинським організований мішаний церковний хор у с. Сороцьке Тербовлянського повіту на Тернопільщині. Маючи досвід організації та ведення хорів, він збагатив його репертуар окремими богослужбовими піснеспівами П. Любовича⁵ та ін. композиторів. З 1907 р. проукраїнським репертуаром відзначився мішаний хор церкви св. Миколая в Тербовлі⁶ під керівництвом дяка І. Криштальського, який часто виступав на різних українських імпрезах [22; 321-331].

Славився виконавським рівнем й церковний хор м. Підгайці Бережанського повіту (тепер райцентр Тернопільської обл.), створений ще у 80-х роках ХІХ ст. Колектив, що працював під керівництвом о. Білецького (перший регент цього хору), ретельно готувався до Страсного тижня і Великодніх свят, до яких вивчалися, зокрема, покайні (тропар «Помишляю день страшний» [після дев'ятої кафізми «Помишляю про день страшний і плачу від діянь моїх лукавих»]), страсні (піснеспів «Біже час яко шестий» [на слова Євангелії від Луки 23; ряд. 44 з Нового Завіту «Наближалася шоста година і темрява стала по цілій землі»]), стихира самогласна із Великої вечірні у Велику Страсну п'ятницю відома як пісня з Богогласника «Виджу Тя на хресті» та ін.⁷, а також пасхальні піснеспіви [26; 347]. З 1916 р. під керівництвом К. Мостового підгаєцький хор співав не тільки в церкві Службу Божу, але й виступав із публічними концертами в залі «Сокола» [26; 348]. В період польської окупації (1918-1939 рр.)⁸ чоловічий хор взяв під свою опіку Д. Блавацький.

Активно продовжував роботу церковний хор у Борщеві (місто в Тернопільській обл.), створений ще у 80-х роках ХІХ ст. Фінансуючись коштами місцевого пароха о. М. Гулли, дьяк-регент Й. Шарковський збагатив репертуар та сприяв широкій амплітуді концертних виступів колективу по селах Борщівського повіту. Це дало можливість створити на його основі світський хор при читальні місцевої «Просвіти»⁹, який впродовж I третини ХХ ст. залишався ядром церковного хору при Борщівській церкві і співав недільні та святкові богослужіння [29; 25]. Після війни керівництво колективом передано у руки талановитого диригента Й. Шалацького, який збільшив чисельний склад хору до 25 осіб і розширив амплітуду проявів творчого потенціалу. Зокрема, з великим успіхом церковно-світський хор¹⁰ виступив на урочистій академії з нагоди 30-річчя діяльності філії «Просвіти» в Борщеві (1925 р.) та концерті на честь святого мученика Йосафата (1933 р.) [25; 83].

Значних результатів досяг сільський церковний хор в Острові (біля Тернополя) під управою місцевого дяка І. Задорожного. Оскільки до репертуару колективу станом на 1904 р. входили богослужбові («Слава Отцю і Єдинородний» (3), «Святий Боже» (5), «Алилуя» (5), «Іже херувими» (6), «Отця і Сина» (2), «Милість миру» (2), «Достойно» (3), «Свят» (2), «Достойно» (2), «Отче наш» (2), «Да ісполняться» (2), «Буди ім'я» (1), «Ангел вопієше» (2), «Христос воскрес» (1), «Єлиці» (1), «Хресту Твоєму» (1), «Єдин свят») та паралітургійні (20 коляд, 16 пісень церковних, «Многая літа» (3) та ін.) твори [9; 142], при чому без вказівки на авторство, це дає підставу думати про орієнтацію хору на узагальнений взірець виконання та регіональні традиції церковного співу, а не на стильові чи жанрові особливості тих чи інших композицій.

На Дрогобиччині початку ХХ ст. теж діяло декілька церковних хорів. Так, у с. Воля Якубова «в неділі чи свята співає мелодійно новоорганізований хор молодого дяка С. Жуги» [15; 250]. Виконавською майстерністю відзначався хор у церкві с. Медвежа під керівництвом досвідченого теолога Б. Мизя¹¹, який співав у церкві, на вечорах і концертах¹² [15; 310]. Натомість у репертуарі хору церкви с. Завадів¹³ на Стрийщині (нині Львівська обл.) під керівництвом о. О. Нижанківського¹⁴, прихильника самолівки, були лише окремі богослужбові піснеспіви авторського походження (зокрема, частини «Служби Божої» Д. Січинського).

Отож, греко-католицьке духовенство як найвпливовіша верства української інтелігенції суттєво спричинилося до національного, духовного та культурно-мистецького відродження не лише своїх парафій¹⁵, а й регіону. Священики навчали вихідця з місцевого населення дяківському мистецтву, що

забезпечувало наявність дяка-псаломщика при кожній церкві, проте повністю залежного у своєму становищі від громади і пароха¹⁶. Дяки, які згодом за організації хору ставали регентами, освоювалися при церквах у містах чи великих селах і ставали ініціаторами впровадження хорového багатоголосся у церковні богослужіння. Звичним явищем стало й регентство вчителів співу місцевих шкіл, котрі володіли основами вокально-хорового мистецтва та привносили свої знання у церковно-музичне життя галичан, організовуючи власні хори або удосконалюючи професійні навички уже створених колективів. Поштовхом до цього процесу була участь церковних хорів у світських заходах.

Інкони з метою підвищення рівня авторитетності тієї чи іншої парафії на святкових богослужіннях при відзначенні найважливіших календарно-релігійних урочистостей та тематичних імпрез до співу у церкві залучалися запрошені хорові колективи. Так, 1904 р. до дня святкування ювілею непорочного Зачаття Пресвятої Діви створено зведений хор за участю здобувачів богословської освіти, хорів Львівського «Бояну» і руської гімназії, які очолювали своїм співом богослужіння у церкві Преображення Господнього та взяли участь у концерті, що проходив у Львівській філармонії [33; 205]. У Станіславській катедрі на початку ХХ ст. завдяки виконанню богослужінь у відповідності до внутрішнього розпорядку шкільними (хор учнів місцевої гімназії та бурси під керівництвом Шенбаха, хор учениць виділової дівочої школи о. Омеляна Абрисовського, хор учнів руської школи вправ при учительській семінарії під проводом о. Івана Порайка) та професійними (хор учнів вчительської семінарії Вебера, Станіславський «Боян») хорами, продовжувалась традиція практикування хорového співу [7].

Із І Світовою війною (1914-1918 рр.) наступила відчутна криза у богослужбовому хоровому виконавстві, яке «жевріло» завдяки справжнім ентузіастам цієї справи. Зокрема, відомо про успішність мішаних квартетових хорів¹⁷, організованих 1916 р. п. Глинською в Добрянах біля Стрия та п. Пеленською в Лисятичах (Стрийський район Львівської обл.). Ці колективи співали у церквах щонеділі і під час свят, сприяючи популяризації греко-католицької конфесії: «кількамісячна праця видала гарний успіх, народ горнеться на Богослужіння» [11; 267].

У повоєнному періоді (1918-1939 рр.) традиційно продовжувався процес створення та діяльність попередньо організованих хорів у церквах на постійній основі. Зокрема, 1921 р. у церкві св. Юра згадується про спів чоловічого хору під керівництвом о. І. Туркевича, інколи – О. Кліша [4; 3]; в церкві св. апостолів Петра і Павла у Львові діяв хор під керівництвом п. Будака [6; 2]; 1928 р. у церкві м. Зборів – хор під керівництвом п. Конопи [5; 5]; 1931 р. у церкві м. Скалат (Підволочиський р-н Тернопільської обл.) – церковний хор М. Крушельницького [10; 8]; спів різних типів хорів був зафіксований на недільних богослужіннях у церкві Різдва Христового в Тернополі¹⁸ впродовж 20-30-х років ХХ ст. Зокрема, першу Службу співали для міщан самолівкою¹⁹, другу – для українських учнів з польських гімназій виконував гімназійний хор під керівництвом П. Гайди, третю – для гімназистів Рідної Школи – мішаний хор під керівництвом Т. Ковальського (наступник О. Бачинський), четверту (Велику св. Літургію) – парафіяльний хор під проводом регента С. Шутовського. Інколи можна було почути спів хору Тернопільського «Бояна»²⁰ [18; 75].

У діяльності греко-католицьких церков Галичини практикувався спів на богослужіннях запрошених колективів, у склад яких входили співаки з базовою та вищою музичною освітою, часто – представники навчальних установ та музичних товариств. Так, у 1923-1930 рр. у Дрогобицькій церкві Пресвятої Трійці недільні літургії прикрашали співом мішаний хор української коєдукаційної гімназії ім. І. Франка під керівництвом М. Іваненка та хор Дрогобицької Української дівочої учительської семінарії сестер Василянок о. С. Сапуна (пізніше С. Огородніка) [12; 242]. У церкві м. Стебник (Дрогобицько-Бориславський) систематично на богослужіннях співав «чисельний, гарний та зіспіваний» місцевий хор [15; 632], заснований М. Іваненком²¹. До недільних богослужінь с. Солонське (тепер Дрогобицький р-н) часто залучалися хор читальні «Просвіти», яким керував Л. Табачинський [13; 41-42] та мішаний хор товариства Бережанський «Боян»²² (заснований О. Нижанківським 1892 р.). 1929 р. у церкві в Трускавці (Львівська обл.) співав хор товариства «Сурма» у складі 25 осіб [1].

Збагачувалося церковно-музичне життя галичан й діяльністю новоутворених церковних хорів. Так, 1921 р. організовано церковний хор в с. Болехівці (Дрогобищина) з ініціативи пароха о. І. Шевчика та директора школи Ю. Скибінського. На посаду диригента чисельного за складом колективу запрошено О. Капустяка – керівника оркестру залізничників у с. Дерезичі, якому вдалося організувати систематичну репетиційну роботу для вивчення піснеспівів Служби Божої [15; 634]. Через два роки керівництво хором перейняв Т. Добош – випускник диригентських курсів при Музичному інституті в Дрогобичі [15; 634]. Колектив не тільки співав у церкві, а й з успіхом виступав у концертах зі світською програмою²³. На особливу увагу заслуговують кілька самостійних

хорів церкви Пресв. Трійці при Василіянському парафіяльному монастирі м. Дрогобича, що діяли упродовж I третини ХХ ст. Зокрема, «головний» колектив під керівництвом о. А. Рудницького та молодіжний хор із 33 учасників дяка-регента В. Вельгуша (керував хором протягом 1903-1914 рр.) [13; 75]. У 1920-х рр. мішаний хор Святотроїцької церкви (ймовірно В. Вельгуша – С. Г.) очолив о. С. Сапрун, завдяки якому колектив досяг достатньо високого професійного рівня. Підтвердженням цього є оцінка виступу хору з нагоди 900-ліття проголошення Я. Мудрим Богоматері покровителькою українського народу 1937 р. Рецензент наголосив, що виконані твори «...відзначалися незвичайною прецизією виконання» за майстерного ансамблювання партій («Незвичайно мило відбивала в тім хорі рівновага голосів»). Було відзначено й організаторське обдарування С. Сапруна: «З кожної виконаної точки програми можна було виучити незвичайну дисципліну хорову, яка є заслугою психічної конструкції диригента, що вміє зв'язати зі собою кожного співака і хорову збірноту в одну нерозривну цілість» [16; 10]. У 1939 р. хор налічував 60 співаків-ентузіастів, які, «хоча ... не диспонували визначним голосовим матеріалом, то все ж прецизією в інтонації, динамічними ефектами і взагалі оригінальністю в інтерпретації вибивається на чоло перших хорів у краю» [32; 11].

Важливою складовою діяльності цього хору були концертні виступи, що у 1930-х роках ХХ ст. охопили й сусідні з Дрогобичем міста – Борислав, Самбір, Стрий²⁴ [13; 6] і продовжували приваблювати «репертуаром та його виконанням» [32]. Зокрема, 4 червня 1939 р. у програмі концерту в Стрию, що відбувся в одній з греко-католицьких церков, виконані: О. Рожнов кондак до Пресвятої Богородиці «Не імами інія помощи», Д. Бортнянський «Символ віри» (D-dur), Ю. Арнольд «Отче наш» (e-moll), О. Архангельський «Милость мира», П. Турчанинов «Херувимська піснь» (f-moll), Трух (ім'я невідоме) гимн Марійської дружини «З нами є Марія!», М. Копко «Небес Царице», С. Сапрун «О спомагай нас», Й. Гайдн II ч. з ораторії «Сім слів Спасителя нашого Ісуса Христа, сказаних Ним на хресті», М. Лисенко український кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» (т. зв. «Пісня до Підкамінської Богородиці»²⁵ як обробка зразку «Preczystaia Diwo, Maty Ruskaho kraiu, na Nebesy i na Zemly tia welyczaiu»²⁶ з «Богогласника» [35]), А. Ведель концерт «Доколе Господи забудеш мя» (слова Псалма 12), Д. Бортнянський концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (Пс. 38) [13; 78].

У 1930-х рр. активною діяльністю відзначився хор греко-католицької церкви Різдва Пресвятої Діви Марії в Ступках²⁷ (тепер Тернопільський р-н). Колектив відспівував богослужіння і брав участь у численних світських заходах²⁸, виконуючи паралітургійні пісні В. Матюка, Й. Кишакевича та ін. українських композиторів [24; 43].

Про існування мішаного парафіяльного хору під керівництвом М. Сидорака у церкві св. Миколая у Львові²⁹ дізнаємося завдяки проведенню концерту на честь 70-ліття митрополита А. Шептицького в залі Ремісничої палати 27 жовтня 1935 р. До програми святкової академії входили духовні концерти Д. Бортнянського (№ 9 «Сей день его же, сотвори Господь» (Пс. 117), № 12 «Боже піснь нову воспою Тебі» (Пс. 143), № 16 «Вознесу Тя, Боже мой» (Пс. 144), № 4 «Воскликніте Господеві» (1 воскресний антифон Літургії) [27].

У церковно-співочій практиці Галичини I третини ХХ ст. є приклади цікавих прецедентів, як-от організація в Борщеві о. Д. Курдидиком³⁰ дитячого хору, який супроводжував ранкові богослужбові відправи, або ж використання оркестру наприкінці Служби Божої у церквах. Так, урочисте богослужіння в честь святкування ювілею 50-ліття заснування «Рідної школи», здійснене у церкві Яворова 18 жовтня 1931 р., завершилося виконанням місцевого мішаного хору молитви «Боже великий, єдиний» М. Лисенка у супроводі оркестру [31; 8].

Висновки. Отже, впродовж I третини ХХ ст. у Галичині побутувало три види церковного співу і три способи виконання. Зокрема монастирський спів, що за своїми уставними традиціями залишався монодійним, спів самолівковий чи ерусалимка, культивовані у середовищі дяків у сільських церквах³¹ та хоровий у парафіяльних церквах (катедрах) міст, містечок і навіть деяких сіл.

У такому змішаному церковно-співочому середовищі ініціаторами пошкваллення духовно-музичного життя своїх парафій та регіону традиційно залишалися греко-католицькі священники та дяки. Вони провадили активну діяльність не лише на душпастирській, а й народній ниві, поєднуючи церковні обов'язки з громадсько-культурними зобов'язаннями³². Показово, що розуміння священниками особливостей богослужбового співу часто приводило до виконання ними дяківських чи регентських обов'язків. Тож, інтенсифікація церковно-музичного життя регіону відбувалася завдяки створенню великої кількості аматорських хорових колективів при церквах на постійній основі та залученню до богослужінь світських хорових колективів, у т.ч. й хорів навчальних закладів та товариств. У парафіяльних (приходських) церквах регентами здебільшого були дяки, що переймали локальні традиції богослужбового співу з уст священника і набували диригентських навичок на

коротких курсах або у кращому випадку у спеціальних навчальних закладах. Такі колективи створювалися на добровільних засадах, а їх вокально-хоровий рівень прямо пропорційно залежав від фахової компетенції та ентузіазму регента. Керівниками хорів навчальних закладів були переважно вчителі музики, що принагідно залучали своїх вихованців до співу на святкових богослужіннях. Негативним чинником для диригента таких колективів був чисельний склад учасників, який постійно змінювався в залежності від навчального періоду. Поодиноким явищем був спів малих співочих ансамблів та дитячих колективів на богослужіннях.

Оскільки церковні парафіяльні хори першочергово створювалися для забезпечення багатоголосим співом хоча б недільних богослужінь східного літургійного обряду, до їх репертуару входили переважно богослужбові піснеспіви українських та російських композиторів. Поступово розширюючи свою діяльність, вони, для виконання масштабних полотен на значні урочистості, об'єднувалися з професійними колективами. Такий обмін досвідом стимулював до зростання репетиційної дисципліни самодіяльних колективів, а часом приводив до реорганізації церковних хорів у світські професійні колективи, як-от хори читальні «Просвіта», «Боян».

Примітки

¹ Охоплює Львівську, південно-західну частину Тернопільської, північну та північно-східну частину Івано-Франківської області, а також Перемишлянщину.

² Монастир Студитів у с. Зарваниця має довгу історію: був спалений в часи турецьких наїздів (1683-1704), а після відбудови під назвою «кляштор» діяв до 1916 р. Під час I Світової війни монастир згорів, а на його місці була побудована резиденція для пароха. Новий монастир збудовано завдяки допомозі митрополита А. Шептицького 1922 р., проте, проіснував він недовго – 1946 р. його було ліквідовано.

³ Наприклад, успішна діяльність церковного хору м. Хоростків (тепер Гусятинський район Тернопільської обл.), окреме фінансування диригента колективу, наявність костюмів та власного приміщення для репетицій [25; 84], свідчать про практикування хором різноманітного репертуару, виконання богослужінь, залучення до концертної програми актуальних та важливих місцевій громадськості культурно-мистецьких акцій.

⁴ Ініціатором заснування колективу був греко-католицький парох Маріямпольа о. Василь Мотюк (1853-1934 рр.).

⁵ Любович П. (1826-1869 рр.) – закінчив Львівську духовну семінарію (1853 р.), де керував її хорами (1851-1853 рр.). У богослужбовій музиці відзначився записом тропарів та мелодій всіх гласів, вживаних у церкві с. Острів (Тернопільський район Тернопільської обл.).

⁶ Мішаний церковний хор створений 1888 р. Щонеділі диригував ним офіцер X полку драгунів, музикант О. Кубаш. Наступними регентами стали о. С. Савула, міщанин С. Дроздик, народний вчитель Д. Андрейко, дяк І. Криштальський, о. Є. Цегельський, М. Левицький та дяк П. Готь (до приходу більшовиків) [22; 321-322, 25; 81].

⁷ Популярність цих виступів настільки велика, що до церкви приходили люди інших віросповідувань, переважно інтелігенція, що складали добровільні пожертви на фонд розвитку хорового співу [25; 85].

⁸ З 1925 року, коли до Підгаєць прибув професор, музикант і композитор І. Недільський, від церковного колективу відокремилася частина співаків. Новоутворений мішаний хор спричинився до появи місцевого «Бояну» під керівництвом В. Білова (учителя народної школи). Потім колективом поперемінно диригували Б. Крушельницький і В. Пришляк [26; 350].

⁹ На початку XX ст. у репертуарі колективу були твори М. Вербицького, І. Лаврівського, М. Лисенка та ін. композиторів.

¹⁰ З роками тут сформувався колектив талановитих виконавців-солістів, чимало з яких стали професійними співаками, серед яких О. та К. Вишнівські, М. Дрібнюк, І. Баглій, О. Соневицька, Я. Корчак.

¹¹ Пізніше хором керував Г. Лужецький.

¹² До виконавського репертуару хору входили оригінальні твори (духовні та світські) і обробки народних пісень українських композиторів (М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, М. Вербицького, В. Матюка) [13; 73].

¹³ Хор у Завадові розпочав своє існування з 1892 р. і його першим диригентом був В. Садовський (до 1899 р.) [36].

¹⁴ У цьому йому допомагав спеціально запрошений дяк М. Нечипір [30; 60].

¹⁵ Наприклад о. І. Туркевич був викладачем катехизму в учительській семінарії в Заліщиках, служив в церкві, вчив співати та диригував мішаним хором при заліщицькій «Руській Бесіді» [19; 709, 724].

¹⁶ Дяки впродовж першої третини XX ст. жили в основному за рахунок праці на своїй землі та отримували деяку частину від служіння при церкві (1/3 частину – у хлібі, 1/5 – у грошах) [21].

¹⁷ Мішаний хор, в якому розташування голосів відбувається квартетами (бас, тенор, альт, сопрано + бас, тенор, альт, сопрано і т.д.)

¹⁸ Вперше церква Різдва Христового згадується в історичних документах 1566 р., проте приналежною до греко-католицької конфесії стала 1700 р. [14]. Після 1946 р. церкву передали Російській православної церкві. Сьогодні храм належить до Тернопільської єпархії УАПЦ.

¹⁹ 1924 р. у пресових матеріалах зафіксовано перевагу самопівкового співу під час богослужінь у неділі і свята [3]. 1926 р., як і на початку століття, одна з проблем полягала у залученні до богослужбового співу не тільки хористів, а й звичайних парафіян: «При читаних Службах Божих потрібно вибирати «бодай два або три такі кусники, які за хором ціла церков, уся школа unison співала би... На такий загальний спів надаються такі пісні як: Царю Небесний на початку, Под Твою Милость на кінці, Христос воскрес, Єдинородний Сине (Бортнянського), Трисвятоє..., Отче наш» [8].

²⁰ Зокрема, 20 жовтня 1936 р. коли відзначалося 50-ліття священства довголітнього тернопільського пароха о. В. Громницького у церкві Різдва відбулась урочиста Служба Божа за участю хору Тернопільського «Бояна» [14].

²¹ Оскільки М. Іваненко був широковідомим громадським і культурним діячем, він причетний до розвитку хорової справи у різних містах Дрогобиччини, Стебниках зокрема. Показово, що завдяки широкій концертній діяльності у репертуарі єдиного у Стебниках хору були світські й духовні твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вербицького, Ф. Колесси, М. Гайворонського та ін. [12; 241].

²² Диригенти з початку заснування: о. О. Нижанківський, учитель Ремезо, В. Лукіянович, о. В. Лозинський, Д. Січинський, Р. Ставничий, В. Пацлавський та ін.

²³ Цей хор працював як у роки війни, так і в роки більшовицького режиму.

²⁴ Кульмінаційними були виступи хору й під час відзначення свят на честь Богоматері в 1938 та 1939 р.

²⁵ Підкамінська Богородиця – чудотворна ікона в м. Підкамінь (тепер Бродівського р-ну Львівської обл.).

²⁶ Вважається, що автором пісні є Ян-Станіслав Яблоновський, воєвода Руського краю, про що свідчать його мемуари та праця «*Historja Obrazu Najświętszej Panny Maryi Bogorodzicy w kościele W. W. O. O. Bernardynów w Sokalu*» (Львів, 1724). Проте, домініканець Садок Баронч, знаний своєю працею «*Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*» (Львів, 1891), припускав на основі підкамінського монастирського літопису, що пісню створено «маршалком коронного трибуналу» з 1701 р., згодом Волинським воєводою С. Ледуховським [35].

²⁷ Споруджена 1899 р.

²⁸ Наприклад, відомо про участь хору у Свято-Миколаївському вечорі 18 грудня 1933 р., залучення хору до святової академії в честь св. Йосафата у грудні 1933 р.

²⁹ Від 1700 р. церква належала Греко-католицькій Церкві, від 1946 р. – Православній Церкві Московського Патріархату, з 1989 – Українській Православній Церкві Київського Патріархату. Хор створений завдяки ініціативі о. Г. Чубатого (1840-1930) – пароха місцевої церкви протягом 58 р. (1872-1930).

³⁰ Отець Д. Курдидик (1868-1933 рр.) – громадський та політичний діяч, автор віршів духовної тематики, організатор перших зібрань і активний член товариства «Просвіта», режисер драмгуртка, – закінчив теологічний факультет Львівського університету, настоятель однієї з церков м. Борщев (1899-1903 рр.), с. Циган Борщівського повіту (1903 р.). Віддав багато сил для переходу духовенства наприкінці XIX ст. з позиції москвофільства на українську орієнтацію [28].

³¹ Зважаючи на консервативність поглядів галичан, виражених у впертому наслідуванні традицій самопівкового виконання, «вживлення» і практикування хорового чотириголосся у діяльності хорів переважно сільських приходських церков відбувалося поступово.

³² о. Є. Турула був катехитом, знаменитим диригентом, композитором, організатором при читальні «Просвіти» в Тербовлі великого мішаного хору [20; 219]. Дяк Семирозум і селянин М. Вовчук – засновниками і диригентом хору при читальні «Просвіти» у Більче-Золотому. [19; 614-616], дяк парохії у Королівці С. Врублевський до 1931 р. керував церковним і світським хорами, вчив бажаючих стати дяками та диригентами, давав уроки гри на скрипці [19; 623].

Список використаної літератури

1. **Б. п.** // Боян. – Дрогобич. 1929. – Липень-серпень. – Ч. 2-3. – 31 с.
2. **Б. п.** *Вивезене росіянами українське духовенство* // Нива. – Львів, 1916. – Цвітень. – Рік XII. – Ч. 4. – С. 262-265.
3. **Б. а.** *В справі співу шкільної молодіжи в церкві під час Богослуження* // Львівсько-Архієпархіальні відомости. – Львів, 1924. – 5 червн. – Річник XXXVI. – Ч. III.
4. **Б. а.** *День Т. Шевченка у Львові. Шевченківські свята* // Український вісник. – Львів, 1921. – 12 марта. – Рік I. – Ч. 38.
5. **Б. а.** *Зборів. Дописи* // Діло. – Львів, 1928. – 22 грудн. – Ч. 284. – Рік LXVI.
6. **Б. а.** *Львівська Читальня «Просвіти» на Личакові. Шевченківські свята* // Український вісник. – Львів, 1921. – 17 марта. – Ч. 42. – Рік I.
7. **Б. а.** *О плеканю співу церковного, фігурального и о хорах виконуючих стьвь фігуральний въ катедръ Станиславской в році 1897* // Дяковській Глась. – Станиславовь, 1897. – 1 липн. – Р. III. – Ч. 7. – С.103-104.
8. **Б. а.** *Поведення вірних підчас служби Божої і літургичний спів* // Львівсько-Архієпархіальні відомости. – Львів, 1926. – 15 берез. – Річник XXXIX. – Ч. 1.

9. **Б. п. Селянський хор в Остріві (коло Тернополя)** // Ілюстрований музич. календар. – Львів, 1904.
10. **Б. а. Скалат. Ювілей «Рідної школи».** Дописи // Мета. – 1931. – 20 груд. – Ч. 41. – Рік I.
11. **Б. а. Церковні хори.** Всячина // Нива. – Львів, 1916. – Цвітень. – Ч. 4. – Рік XII.
12. **Бермес І.** Михайло Іваненко і музичне життя Дрогобиччини (20-30-ті роки ХХ ст.) / І. Бермес // Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII-XIII. – С. 240-245.
13. **Бермес І. Л.** Хорове життя Дрогобиччини першої пол. ХХ ст. у контексті духовного розвитку Галичини: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / І. Л. Бермес; Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Дрогобич, 2004. – 207 с.
14. **Бойцун Л.** Тернопіль у плині літ. Історично-краєзнавчі замальовки / Л. Бойцун. – Тернопіль : Джура, 2003. – 392 с.
15. **Дрогобиччина – земля І. Франка** / Ред. Л. Луців. – Дрогобич : Бескид, 1993. – Т. 1. – 856 с.
16. **Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Я. Мудрим Богоматері Покровителькою українського народу.** Дописи // Діло. – 1937. – Ч. 282. – 22 груд.
17. **Зваричук Ж. Й.** Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ ст.: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Ж. Й. Зваричук. – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – 212 с.
18. **Іздепська-Новіцька М.** Шляхи поширення та способи функціонування духовної музики на теренах Західного Поділля II пол. ХІХ – поч. ХХ ст. / М. Іздепська-Новіцька // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 10 травня 2008 р. – Кременець-Тернопіль, 2008. – С. 66-77.
19. **Історично-мемуарний зб. Чортківської округи** / Ред. кол. : О. Соневицька, Б. Стефанович, Р. Дряжньовський. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто : ДКЗЧО, 1974. – 923 с.
20. **Історія міст і сіл Теробовлянщини** / Ред. кол. : М. Смаліга, Г. Кушнерук [та ін.]. – Тернопіль : Збруч, 1997. – 541 с.
21. **Коровець Р. М.** Нарис історії Станиславівської дієцезії / Р. М. Коровець // Нова Зоря. – 1935. – № 31. – С. 66-68.
22. **Козак І.** Українські хори Теробовлі. Теробовлянська земля. Історично-мемуарний зб. / Ред. І. Винницький. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто. – 1968. – 913 с.
23. **Мороз Л.** Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини / Л. Мороз // Музика Галичини. Наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Т. VI. – Вип. 5. – С. 203-208.
24. **о. Ратич В.** До Світлого Староства в Тернополі / В. Ратич // ДАТО. – Ф.3. – Оп. 2. – Дело 323. – С. 42-43.
25. **Олексін Г.** Церква та духовне мистецтво в утвердженні національної культури (Тернопільщина кінця ХІХ – поч. ХХ ст.) / Г. Олексін // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 10.05. 2008 р. – Кременець-Тернопіль, 2008. – С. 78-85.
26. **Підгасцька земля.** Історико-мемуарний зб. / Гол. ред. Т. Гунчак. – Детройт : Голов. комітет підгайчан, 1980. – 744 с.
27. **ПР 141 [програма заходу]** // Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБУ ім. В. Стефаніка. – Інвентар.
28. **Скочиляс І. о. Дмитро Курдидик** (життєвий шлях пароха і громадського діяча) / І. Скочиляс. – Борщів : Джерело, 1994. – С.85-90 – (Літопис Борщівщини. Істор.-краєзн. зб. Вип. V).
29. **Скочиляс І.** Історія Борщівської «Просвіти» (до 100-річчя з часу заснування) / І. Скочиляс. – Борщів : Чумацький шлях, 1993. – С. 21-28. – (Літопис Борщівщини. Істор.-краєзн. зб. Вип. II).
30. **Сов'як Р.** Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість / Р. Сов'як. – Дрогобич : Відродження, 1993. – 83 с.
31. **Учасник. Яворів. Ювілейне свято «Рідної Школи».** Дописи / Учасник // Мета. – Л., 1931. – 1 лист. – Рік I. – Ч. 34.
32. **Церковний хор з Дрогобича у Стрию** // Діло. – 1939. – 31 травн. – Ч. 121.
33. **Ювілей непорочного Зачаття Пресвятої Діви.** Хроніки і бібліографія // Нива. – 1904. – 1 груд. – Рік I. – Ч. 16.
34. <http://www.traducionalist.info/forum/37-418-1>
35. http://irbisnbnv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN
36. catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapysku/mistectvoznavstvo/Must_13_2.pdf

References

1. **В. р.** // Boyan. Drogobych. 1929. – Lypen` – serpen. – Ch. 2-3. – 31 s.
2. **В. р.** *Vy`vezene Rosiyanamy ukrayins`ke duxovenstvo* // Ny`uva. – L., 1916. – Czviten. – Rik XII. – Ch. 4. – S. 262-265.
3. **В. а.** *V spravi spivu shkil`noyi molodizhy v cerkvi pidchas Bogosluzhenya* // L`vivs`ko-Arxieparxial`ni vidomosty. – L`viv, 1924. – 5 chervnya. – Richnyk XXXVI. – Ch. III.
4. **В. а.** *Den T. Shevchenka u L`vovi. Shevchenkivs`ki svyata* // Ukrayins`kyj Vistny`k. – L`viv, 1921. 12 marta. Rik I. Ch. 38.
5. **В. а.** *Zboriv. Dopysy* // Dilo. – L`viv, 1928. – 22 grudnya. – Ch. 284. – Rik LXVI.

6. **B. a. L`vivs`ka Chy`tal`nya «Prosvity» na Ly`chakovi. Shevchenkivs`ki svyata** // Ukrayins`ky`j Vistny`k. – L., 1921. – 17 marta. – Ch. 42. – Rik I.
7. **B. a. O plekanyu spivu cerkovnogo, fy`gural`nogo y` o xorax vy`konuyuchy`x spiv` figural`nuy v` katedry` Stany`slavovskoj v. roci 1897** // Dyakovskij Glas`. Stany`slavov, 1897. – 1 yuliya (ly`pnaya). – R. III. – Ch. 7. – S. 103-104.
8. **B. a. Povedennya virny`x pidchas sluzhby` Bozhoyi i liturgichny`j spiv** // L`vivs`ko-Arxiyeparxial`ni vidomosty. – L`viv, 1926. – 15 bereznya. – Richny`k XXXIX. – Ch. 1.
9. **B. p. Selyans`ky`j xor v Ostrovi (kolo Ternopolya)** // Ilyustrovany`j muzy`chny`j kalendar. – L., 1904.
10. **B. a. Skalat. Yuvy`lej «Ridnoyi Shkoly»**. Dopy`sy // Meta. – 1931. – 20 grudnya. – Ch. 41. – Rik I.
11. **B. a. Cerkovni xory`**. Vsyachy`na // Ny`va. – L., 1916. – Czviten. – Ch. 4. – Rik XII.
12. **Bermes I.** My`xajlo Ivanenko i muzy`chne zhy`ttya Drogoby`chchy`ny` (20-30-ti roky` XX st.) / Iry`na Bermes // Visny`k Pry`karpats`kogo universy`tetu. My`stecztvoznavstvo. – Ivano-Frankivs`k: VDV CIT, 2008. – Vy`p. XII-XIII. – S. 240-245.
13. **Bermes Iry`na Lavrentiyivna.** Xorove zhy`ttya Drogoby`chchy`ny` pershoyi polovy`ny` XX st. v konteksti duxovnogo rozvy`tku Galy`chy`ny`: dy`s... kand. my`stecztvoznavstva: 17.00.03 / I. L. Bermes; Drogoby`cz`ky`j derzh. pedagogichny`j un-t im. Ivana Franka. – Drogoby`ch, 2004. – 207 ark..
14. **Bojczun L.** Ternopil` u ply`ni lit. Istory`chno-krayeznavchi zamal`ovky` / L. Bojczun. – Ternopil`: Dzhura, 2003. – 392 s.
15. **Drogoby`chchy`na – zemlya Ivana Franka** / Red. L. Luciv. Drogoby`ch: Besky`d, 1993. – T.1. – 856 s. – (Perevy`dannya z 1973 r.: N`yu Jork-Pary`zh-Sy`dnej-Toronto).
16. **Drogoby`ch. Vely`ky`j duxovny`j koncert u 900-littya progoloshennya Yaroslavom Mudry`m Bogomateri Pokrovy`tel`koyu ukrayins`kogo narodu.** Dopy`sy // Dilo. – 1937. – Ch. 282. – 22 grudnya.
17. **Zvary`chuk Zh. J.** Bogosluzhbove xorove vy`konavstvo Galy`chy`ny` XIX stolittya: dy`s... kand.my`stecztvoznavstva: 17.00.03 / Zhanna Josy`pivna Zvary`chuk. IMFE im. M. T. Ry`l`s`kogo. – K., 2009. – 212 c.
18. **Izdeps`ka-Novicz`ka M.** Shlyaxy` poshy`rennya ta sposoby` funkcionuvannya duxovnoyi muzy`ky` na terenax Zaxidnogo Podillya II pol. XIX st. poch. XX st. Ye Mariya Izdeps`ka-Novicz`ka // Duxovna muzy`ka v konteksti suchasnogo xorovogo vy`konavstva. Materialy` Mizhnarodnoyi naukovoprakty`chnoyi konferenciyi 10 travnya 2008. – Kremenez`-Ternopil, 2008. – S. 66-77.
19. **Istory`chno-memuarny`j zbirny`k Chortkivs`koyi okrugy`** / Red. kolegiya: O. Sonevy`cz`ka, B. Stefanovy`ch, R. Drazhn`ovs`ky`j. – Nyu Jork-Pary`zh-Sidnej-Toronto: DKZChO, 1974. – 923 s. – (Ukrayins`ky`j arhiv T. XXVI).
20. **Istoriya mist i sil Terebovlyanshhy`ny`** / Red kolegiya: M. Smaly`ga, G. Kushneruk [ta in.] – Ternopil`: Zbruch, 1997. – 541 s.
21. **Korovec` R. M.** Nary`s istoriyi Stany`slavivs`koyi diyecziyi // Nova Zorya. – 1935. – № 31. – S. 66-68.
22. **Kozak I.** Ukrayins`ki xory` Terebovli. Terebovlyans`ka zemlya. Istory`chno-memuarny`j zbirny`k / Red. I. Vy`nny`cz`ky`j. – Nyu-Jork-Pary`zh-Sidnej-Toronto. – 1968. – 913 s.
23. **Moroz L.** Shkoly` cerkovnogo spivu ta yix vply`v na rozvy`tok vokal`no-xorovoyi kul`tury` Galy`chy`ny` / L. Moroz // Muzy`ka Galy`chy`ny`. Naukovi zbirky` LDMA im. M. Ly`senka. – L`viv, 2001. – T. VI. – Vy`p. 5. – S. 203-208.
24. **o. Raty`ch V.** Do Svitlogo Starostva v Ternopoli. – DATO. – F. 3. – Opy`s` 2. – Delo. 323. – S. 42-43.
25. **Oleksin G.** Cerkva ta duxovne my`stecztvo v utverdzhenni nacional`noyi kul`tury` (Ternopil`shhy`na kincy` XIX pochatku XX st.) / Galy`na Oleksin // Duxovna muzy`ka v konteksti suchasnogo xorovogo vy`konavstva. Materialy` Mizhnarodnoyi naukovoprakty`chnoyi konferenciyi 10.05. 2008. – Kremenez`-Ternopil`, 2008. – S. 78-85.
26. **Pidgayecz`ka zemlya.** Istory`chno-memuarny`j zbirny`k / Gol. red. T. Gunchak. – Detrojt : Golovny`j komitet pidgajchan, 1980. – 744 s.
27. **PR141 [programa zaxodu]** // Insty`tut doslidzhen` bibliotechny`x my`stecz`ky`x resursiv LNNBU im. V. Stefany`ka. – Inventar.
28. **Skochy`lyas I. o. Dmy`tro Kurdy`dy`k** (zhy`ttyevy`j shlyax paroxa i gromads`kogo diyacha) / I. Skochy`lyas. – Borshhiv: Dzhereho, 1994. – S. 85-90. – (Litopy`s Borshhivshhy`ny. Istory`ko-krayeznavchy`j zbirny`k. Vy`p. p`yaty`j).
29. **Skochy`lyas I.** Istoriya Borshhivs`koyi «Prosvity» (do 100-richchya z chasu zasnuvannya) / I. Skochy`lyas. – Borshhiv: Chumacz`ky`j shlyax, 1993. – S. 21-28. – (Litopy`s Borshhivshhy`ny. Istory`ko-krayeznavchy`j zbirny`k. Vy`p. drugy`j).
30. **Sov`yak R.** Ostap Ny`zhankivs`ky`j. Nary`s pro zhy`ttya i tvorchist` / Roman Sov`yak. – Drogoby`ch: Vidrodzhennya, 1993. – 83 s.
31. **Uchasny`k. Yavoriv. Yuvy`lejne svyato «Ridnoyi Shkoly»**. Dopy`sy // Meta. – L`viv, 1931. – 1 l y`stopada. – Rik I. – Ch. 34.
32. **Cerkovny`j xor z Drogoby`cha u Stry`yu** // Dilo. – 1939. – 31 travnya. – Ch. 121.
33. **Yuvy`lej neporochnogo Zachatya Pres`vyatoyi Divy`**. Xroniky` i bibliografiya // Ny`va. – 1904. – 1 grudnya. – Rik I. – Ch. 16.
34. <http://www.traducionalist.info/forum/37-418-1>
35. http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN
36. catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_13_2.pdf

**ОБРЯДОВО-ПРАКТИЧЕСКАЯ И КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ЦЕРКОВНЫХ ХОРОВ ГАЛИЧИНЫ**

Гуральная Светлана Степановна, аспирантка,
Институт искусствоведения, фольклористики и
этнологии им. М. Рылского НАН Украины

Отмечено, что в процессе развития национальной богослужбной музыкальной культуры Галичина занимает весомое место, особенно в контексте взаимодействия креативных и стагнационных явлений в духовно-художественной среде первой трети XX века. Отслежено особенности и отмечены тенденции в обрядовой и концертной деятельности многих церковных хоров края. На конкретных примерах представлено сочетание церковного полупрофессионального хорового и самойловкового пения в практике одной церкви и сочетание монодийного уставного пения монахов и хорового мирянского выполнения при монастырях.

Ключевые слова: Галичина, богослужение, церковно певчие традиции, церковный хор, регент.

**THE CEREMONIAL AND PRACTICAL AND CONCERT ACTIVITY
OF THE HALYCHYNA'S CHURCH CHORAL COLLECTIVES**

Hyral'na Svitlana, Graduate student, NAS of Ukraine,
Institute of Art Studies, Folklore and
Ethnology named after M. Rul'skuy

The article underlines that in the process of the national liturgical musical culture development Halychyna occupies a significant place, especially in the context of the creative and stagnation phenomena cooperation in the religiously artistic environment of the first third of the XX century. The ceremonial and concert activity features and tendencies of many church choral collectives of the region are defined. The combination of the church semi-professional choral and Samolivka singing in the practice of one church and the combination of the monks' monophonic statutory singing and the laic choral performance at monasteries are presented on the concrete examples.

Key words: Halychyna, church service, church singing traditions, church choir, regent.

UDC 78.03(477):783.8

**THE CEREMONIAL AND PRACTICAL AND CONCERT ACTIVITY
OF THE HALYCHYNA'S CHURCH CHORAL COLLECTIVES**

Hyral'na Svitlana, Graduate student, NAS of Ukraine,
Institute of Art Studies, Folklore and
Ethnology named after M. Rul'skuy

The aim of this paper is to highlight the ceremonial and practical and concert activity of the church choral activities in Halychyna during the first third of the XX century.

Research methodology. It is based on the study of eight significant works of the Ukrainian and foreign researchers, 16 materials of the press of the first third of the XX century, that are kept in the departments of Ukraine's LNCL named after V. Stefanuk and in the Record Office area of Ternopil, the materials from the dissertations.

Results. The article defines that the appearance of the certain areas of the regional development is related with the constrained forming of the corresponding centers of continuous spiritual practice, new tendencies are kept and cherished in the old traditions. Among them a significant place is taken by Halychyna, the specialized educational establishments for the development of regency and diak art were created, the church singing was cultivated, the directions of the church musical work development were formed during many centuries. The author underlines that for the religiously artistic environment of the XIX century there was a characteristic presence of the protracted balancing between more or less professional choral collectives and the simplest forms of the general folk singing, in the process of that the choral singing, driven back to Samolivka, appeared slowly enough.

The material, that touches the Halychyna's church-choral features of the parish galleries' activity in particular, is systematized in a chronological order. The range of standards was presented with the aim of observing the typical and atypical phenomena in church-singing practice, including the combination of the church semi-professional choral and Samolivka singing in the practice of one church and the combination of the monks' monophonic statutory singing and the laic choral performance at monasteries. Besides, the characteristic trends' progress of the church choral art of first third of the XX century is marked.

Novelty. An attempt to light up the Halychyna's church-musical life of the first third of the XX century gives an opportunity to trace the development of the church musical culture and promotes its further comprehension and comparison with analogical processes in other regions and in a national context.

The practical significance. The given information is useful to the art critics, choral conductors and all those, who are interested in church music.

Key words: Halychyna, church service, church singing traditions, church choir, regent.

Надійшла до редакції 23.11.2016 р.

УДК 78.01

**ОНТОЛОГІЯ МУЗИКИ У СВИТОГЛЯДІ Р. ШТАЙНЕРА ТА ЇЇ РЕФЛЕКСІЇ
У МУЗИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ Е. ГАНСЛІКА**

Салдан Світлана Олександрівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Львівський національний
університет ім. І. Франка, м. Львів
svitlana.saldan@gmail.com

Розглядається питання онтології музичного мистецтва за антропософським вченням австро-німецького дослідника Р. Штайнера. Зокрема, вказується на спільність деяких положень його поглядів із музично-естетичними переконаннями Е. Гансліка. Зазначається, що духовна сутність музики як мистецтва «не від світу цього» й «арабески у звуках» володіє власними самодостатніми та самовиразовими формами.

Ключові слова: музика, онтологія, звук, музична форма, антропософія, Вищий духовний світ.

Постановка проблеми. Тема сутності буття музичного мистецтва завжди хвилювала філософів, естетиків, мистецтвознавців, відомих музикантів світу. Причину такого зацікавлення неважко зрозуміти, адже природа та механізм впливу музики на душевний і фізичний стан людини, не зважаючи на бурхливий розвиток науки, все ще потребує свого пояснення. У той же час на зламі ХХ-ХХІ ст. музика охоплює усе більший простір у житті людини, підсвідомо знаходячи нові сфери використання.

Огляд останніх публікацій. Серед списку відомих імен дослідників феномену «музика», виділяються праці австро-німецького вченого Рудольфа Штайнера, які в Україні поки що не були предметом спеціального дослідження й усе ще залишаються поза увагою вітчизняних науковців. Філософ, природознавець, педагог, митець, – його численні лекції (6 тис.) збирали величезні аудиторії у Європі на поч. ХХ ст. Саме відштовхуючись від антропософії (так Р. Штайнер назвав своє вчення) дослідник надав імпульси практичного застосування духовних знань у багатьох напрямках життєдіяльності людини: в педагогіці (вальдорфська система), медицині, сільському господарстві і мистецтві: архітектурі, малярстві, театральній драмі, рецитації, евриту, поезії й музиці.

Аналіз останніх публікацій. В Україні деяким науковим аспектам наукової спадщини Р. Штайнера, зокрема висвітленню основних засад, створеної ним вальдорфської педагогіки, в якій він втілює ідеї свого вчення про гармонійний розвиток людини, присвячено ґрунтовне докторське дослідження О. Іонової, праці О. Боделан, С. Гозак, С. Лупаренко, Л. Масол, В. Новосельської, С. Журавльової, С. Сисоевої та ін. Частково про вплив вчення Р. Штайнера на творчість українських митців згадується у дослідженнях Н. Корнієнко та Л. Вежбовської.

Мета даного дослідження – розглянути онтологічні засади музичного мистецтва в інтерпретації Р. Штайнера та їх відображення в музичній естетиці Е. Гансліка.

Вклад матеріалу дослідження. Ставлення до музики як до особливого дійства у Р. Штайнера почало формуватися рано, коли він разом з іншими дітьми прислужував у церковних відправах. У своїй автобіографії він згадує, що уже в той час зауважив, що «споглядання культового обряду при супроводі музики приводить до того, що наче під сильним навіюванням перед людиною постають усі загадкові закони буття» [6; 20]. Священника він сприймав як посередника між чуттєвим і надчуттєвим світами. Неодноразово мав змогу чути музику місцевих угорських циган, яка справляла на нього незабутнє враження. З теплою Р. Штайнер згадував помічника шкільного учителя, який був також церковним органістом й ознайомив його із скрипковою та фортепіанною музикою. У дитячі і юнацькі роки він намагався скористатися будь-якою, навіть найменшою можливістю, щоб «розвинути у собі розуміння музики» [6; 53].

Під час навчання у Віденській вищій технічній школі він відвідував чимало опер і концертів, на яких звучала музика А. Брукнера, Й. Брамса, Г. Вольфа, Р. Вагнера та ін. видатних музикантів. Виділяє Р. Штайнер гру на роялі композиторів К. Анзорге та А. Штрасса; останнього називав «геніальним митцем», але «глибоко песимістичною людиною... Коли він грав етюди, виникало відчуття, що музика А. Брукнера розчиняється в звуках, що несуться за межі земного буття» [6; 94].

У наступний життєвий період, під час перебування у Веймарі, де Р. Штайнер працював в архіві Й. Гете на запрошення Великої герцогині Саксен-Веймарської, він був частим відвідувачем концертів, серед яких виділялися перші виступи Р. Штрауса як диригента та композитора, що стали важливою частиною духовного життя Веймара. «Заратустра-симфонія» й музика до «Уленшпігеля» Р. Штрауса збурювали традиційно поважну та стримано-спокійну атмосферу тогочасного міста й ставали справжнім святом для шанувальників музики.

Як зауважує Карл фон Бальц, дослідник творчості Р. Штайнера: «У Берліні і численних поїздках по всьому світу музиці завжди приділялася найпильніша увага» [7; 13]. На віллі Марії Ойген делле Граціє (відомої письменниці), у якій збиралася інтелектуальна еліта Відня, де Р. Штайнер був частим гостем, відбувалися жваві обговорення й дискусії на різні мистецькі теми. Там він неодноразово мав нагоду спілкуватися з музикантами, зокрема брав участь у бурхливих обговореннях музичної творчості Р. Вагнера. Уже в той період Рудольф займав власну позицію щодо сутності музики і розглядав творчість композитора крізь призму власного світобачення. «Світ звуків сам по собі був для мене, – пише Р. Штайнер в автобіографії, – одкровенням сутнісної сторони дійсності. Мені здавалися абсолютно «немузичними» твердження прихильників Вагнера, які переконували на всі лади, що музика, крім звукоутворення, повинна і щось «висловлювати» [6; 53]. Натомість Р. Штайнер надавав перевагу музиці, яка з вагнеріанством не мала нічого спільного, хоча він їй віддавав належне великому таланту композитора. Музичні звуки (тони) Р. Штайнер вважав «посланцями» з духовного світу і такими, що причетні до земного буття. З роками прихильність до «чистої» музики у Р. Штайнера лише зростала.

Темі мистецтва, музичного зокрема, присвячені праці пізнього життєвого періоду Р. Штайнера, коли його власний світогляд уже був цілком сформований. У своїх лекціях дослідник звертав увагу на складність у намаганні висловитися про музику, пояснюючи це тим, що звичні повсякденні поняття не можуть умістити усю метафізичність цього явища. Зауважимо, що цю ж думку неодноразово висловлювали й композитори, зокрема Ф. Мендельсон: «Те, що мені висловлює улюблена мною музика, – це для мене думки не те що надто невизначені для того, щоб охопити їх словом, а навпаки, занадто визначені для цього. Тому при всіх спробах виразити ці думки ... чогось бракує» [3; 13]. Прикладом подібного висловлювання є й слова П. Чайковського про програму IV симфонії: «Програма ця така, що формулювати її словами немає ніякої можливості. Чи не повинна вона висловлювати все те, для чого немає слів?» [2; 36].

Р. Штайнер пояснює відсутність такого поняттєвого апарату тим, що у музики немає прообразу у фізично-матеріальному світі, на відміну від усіх інших видів мистецтв. Натомість, він запропонував своє бачення онтології музики крізь призму власного світоглядного вчення (антропософії). Дослідник розглядав людину як цілісну фізично-душевно-духовну істоту, яка органічно вписується у діяльність Всесвіту.

Досліджуючи фізично-природничу та духовну сфери Всесвіту, мислитель спирався на погляди Й. Гете, який розглядав природу як певну цілісність й довершену досконалість. Людина, за словами Р. Штайнера, функціонує у просторі, що складається з матеріальної та духовної сфер, які у рівній мірі впливають на неї. Узагальнена будова людського ества, стверджував дослідник, містить фізичне тіло, ефірне, астральне та Я-тіло (тілом Р. Штайнер називав більш-менш упорядковану структуру. Сприйняття музики пов'язане із свідомістю людини, яка перебуває у трьох станах: буденно-усвідомлена, стан сну без сновидінь та сон зі сновидінням. Власне, з духовною сферою Р. Штайнер пов'язував два останні види. Даючи розгорнутий аналіз Духовному світові (вслід за східною філософією, Р. Штайнер називає його Деваханом), він зокрема, стверджував, що саме його Вища духовна сфера наповнена прекрасними звуковими тонами, які є прообразами музики. Під час сну душа людини, перебуваючи у Вищому духовному світі Девахані, наповнюється тоновими вібраціями. Повертаючись у свою фізичну оболонку (тіло), вона передає ці вібрації в ефірну структуру людини, яка пробудившись, хоч не усвідомлює, що увібрала в себе музичні тони, однак відчуває, «коли вона слухає музику, що цей відбиток духовного світу у неї є» [8; 17].

Володіючи відповідними задатками творча особистість (композитор) втілює, видобувши із своєї підсвідомості тони у відповідну композицію. Оскільки сфера походження музичних тонів і людської душі – Вищий духовний світ, «де живе Вічність», то це, на думку мислителя, пояснює також і вплив музики на слухача, який на підсвідомому рівні відчуває душевну спорідненість свою та музики. Як образно мовить Р. Штайнер, музичні тони наче промовляють: «Я – це ти, і ти – одного походження зі мною» [8; 43]. Тому, на думку Р. Штайнера, музика має власну самоцінність та самовираження.

Спираючись на тогочасні наукові дослідження в галузі акустики, фізики й психоаналізу (який тільки-но зароджувався), а також на глибокі власні дослідження та спостереження, Р. Штайнер звертав увагу на те, що природничий погляд на музичний звук є невірним, оскільки «прийнято було говорити про звук «взагалі» як акустичне явище, а механізм його сприйняття людиною розглядався лише з фізіологічної точки зору» [6; 69]. Натомість, на думку Р. Штайнера, «музичне переживання коріниться у всій людині; вухо ж, при музичному переживанні, виконує зовсім інші функції, ніж ті, які зазвичай йому приписують. Немає нічого більш помилкового, ніж говорити: «Я чую вухом музичний тон», або «я чую мелодію вухом». Це зовсім невірно. Тон, або мелодія, або якась

гармонія переживаються усією людиною в цілому» [8; 121]. Дослідник зауважує, що середовищем «проживання» музичного тону – є повітря, але те, що людина переживає як тон – не має нічого спільного з повітрям. Роль вуха окреслена функцією розмежування, «вухо, щоб відчутти переживання музичного тону, відокремлює від нього, поєднаний з ним елемент повітря. Тому тон, оскільки ми переживаємо його як такий, сприймаємо як резонанс, відображення. Вухо – це, власне, той орган, що передає всередину людини тон, який є в повітрі, але так, що повітряний елемент відділяється, а сам тон, коли його чуємо, живе в ефірному елементі. Отже, функція вуха щодо сприйняття музики полягає в тому, щоб «охопити звук тону в повітрі й передати у наше внутрішнє чисто ефірне переживання тону. Воно (вухо) – відображальний апарат для отримання відчуття музичного тону» [8; 122].

У своїх лекціях Р. Штайнер вказує, що найближче до питання онтології та генези музики, на його думку, підійшов А. Шопенгауер, який у своїй основній праці «Світ як воля та уявлення» присвятив онтологічним засадам музики одну з її частин (книга третя). Філософ трактує музику як метамистецтво з позиції ірраціоналістичної естетики, зокрема також звернув увагу на відсутність існування прообразу музики в природі, на відміну від усіх інших видів мистецтв. Визнаючи метафізичність її походження, він, зокрема, вказує: «Музика є виокремленою від інших видів мистецтв. Ми не бачимо у ній наслідування, відображення якоїсь ідеї сутностей нашого світу» [5].

У своїх дослідженнях Р. Штайнер спирався на працю австрійського музикознавця Е. Гансліка «Про музично-прекрасне» («Vom Musikalisch-Schönen» 1856 р.), в якій автор, зокрема зауважує: «Говорити про самодостатність краси музики, відображати словами це «виключно музичне» надзвичайно важко. Оскільки зміст музики полягає в самих звуках і їх згрупуванні, а не береться ззовні, то описувати його можна або сухими, технічними виразами, або поетичними порівняннями. Її царство справді, «не від світу цього». Усі поетичні описи, характеристики, порівняння якогось музичного твору або алегоричні, або помилкові. Те, що для творів інших мистецтв – опис, для музики буде вже метафорою [1]. Музика, на думку Е. Гансліка – це «арабеска в звуках», «її зміст ми не можемо висловити словами і підвести під наші загальні поняття і визначення. У музиці є свій сенс, своя логіка і послідовність, але музичні. Музика – особлива мова, яку розуміємо і на якій говоримо, але яку ми не в змозі перекласти» [1].

Змістом музики музикознавець вважав звукові форми, що рухаються. Отже, музично-естетична насолода, за Е. Гансліком, пов'язана з уподібненням музичних тонів до арабески, у поєднаннях звуків та в їх послідовностях. На противагу романтикам, музикознавець стверджував, що сутність музично-прекрасного ґрунтується в його архітектоніці, особливо у питаннях стилю. «Музика складається з звукових рядів, звукових форм, які не мають іншого змісту, крім самих себе» [1]. Він зробив спробу встановити відмінність між змістом музики і сюжетом. Визнаючи наявність змісту у музиці, він заперечував існування у ній сюжету, аргументуючи тим, що музика не відображає сюжет на відміну, наприклад, від живопису, який здатен віддзеркалити фізичний світ.

Е. Ганслік звертав увагу на роль фантазії та уяви композитора в процесі праці над твором. Саме завдяки останньої він вибирає з численних звукових сполучень «найвитонченіші, а звукові образи будуть результатом вільної творчості і, разом із тим, з'єднані внутрішньою необхідністю». Такі твори Е. Ганслік і називає «розумними, змістовними та глибокими» [1]. Прикладом музичного «мистецтва у своїй його чистоті» критик вважав інструментальну музику й був переконаний «те, що недоступне для інструментальної музики, недоступне для музики взагалі» [1]. Він пояснює свою позицію тим, що присутня у вокальній музиці мова заважає людині сприймати музику в її неповторній індивідуальності, більше того, інтонації людської мови часто є прямою протилежністю до змісту музики. Акт музичної творчості дає можливість глибше заглянути в особливості принципу музичної краси.

На думку Е. Гансліка, митець завчасно не планує зміст музики. Музичну ідею, яку втілює композитор, музикознавець не розглядає як засіб для вираження почуттів чи авторського задуму, вважаючи її самою по собі музично-прекрасною. Виникнувши в простій формі в уяві композитора вона розвивається ним далі, збагачуючись різними новими співзвуччями і непомітно перед ним постає в образі форми цілого твору.

Естетичні погляди та критична діяльність Е. Гансліка дали поштовх до поглибленого вивчення внутрішніх закономірностей музики. Схиляючись до необхідності усвідомлення в художній творчості найвищих духовних інтересів, він стверджував, що музика є особливою формою духовної діяльності, і цим вона відрізняється від інших видів мистецтва. Духовна сутність музичного твору ґрунтується на «конкретному поєднанні звуків» [1].

Висновки. Отже, музично-естетичні погляди Е. Гансліка знайшли відгук у штайнерівській філософії, в якій мистецтву, музичному зокрема, відводиться роль сполучної ланки між духовним світом та фізично-матеріальним. Музикознавець у вищезгаданій праці висловив припущення:

«Вивчення прекрасного знайде собі твердий ґрунт тільки в міру свого наближення до методу природничих наук» [1], чого власне й прагнув Р. Штайнер, спираючись на антропософську науку «...допомогти людям прийти до розуміння художньої творчості усвідомлено, а не у сновидному (traumhaft) стані» [8; 142-43]. Його духовне вчення (антропософія), як зауважила дослідниця В. Халамендик, «є сьогодні одним з альтернативних напрямів знання про цілісність людини, шляхи її гармонійного індивідуального розвитку, збереження гідності в непростому світі» [4]. І можливо подальше вивчення мистецько-музичної гілки досліджень Р. Штайнера надасть нових імпульсів для розуміння та використання музики в житті людини в її прагненні до гармонії з Всесвітом.

Список використаної літератури

1. *Ганслик Э.* О прекрасном в музыке [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://az.lib.ru/g/ganslik_e/text_1880_o_prekrasnom_v_muzyke-oldorfo.shtml (дата звернення 13.10.2016 р.). – Назва з екрана.
2. *Савшинский С. И.* Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Ленинград : Сов. композ., 1961. – 271 с.
3. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
4. *Халамендик В.* Духовна наука антропософія: історія виникнення та розвитку / В. Халамендик // Гілея : наук. вісник. – 2013. – № 75. – С. 363-367.
5. *Шопенгауер А. О.* сущности музыки. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431> (дата звернення 13.06.2013 р.). – Назва з екрана.
6. *Штайнер Р.* Мой жизненный путь / Р. Штайнер. – М. : Ovidentis, 2002. – 365 с.
7. *Rarl von Baltz Rudof Steiners musikalische Impulse.* – Dornach/Schweiz : Philosophisch – Anthroposophischer Verlag Goetheanum, 1981 – 224 s.
8. *Steiner R.* Des Wesen des musikanischen und das Tonterlebnis im Menschen / Rudolf Steiner. – Dornach/Schweiz : Rudolf Steiner Verlag, 1989. – 192 с.

References

1. *Eduard Hanslick* (1880), The beautiful music, Russkaya Mysl', [Online], vol. 11, available at: http://az.lib.ru/g/ganslik_e/text_1880_o_prekrasnom_v_muzyke-oldorfo.shtml (Accessed 13.10.2016).
2. *Savshinsky S. I.* (1961), Pianist i yego rabota [The pianist and his work], Sovetskiy kompozitor, Lviv, Ukraine.
3. *Teplov B. M.* (1947), Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of musical abilities], APN, Moscow, RSFSR.
4. *Khalamendyk V.* (2013), Dukhovna nauka antroposofiya: istoriya vynykennyya ta rozvytku, Hileyay: naukovyy visnyk, [Online], vol. 75, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2013_75_152 (Accessed 13.10.2016).
5. *Shopenhauer A.* (1919), On Essence of Music, [Online], available at: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431> (Accessed 13.10.2016).
6. *Steiner R.* (2002), Moy zhiznennyuy put' [My path in life], Moscow, Russia.
7. *Karl von Baltz* (1981), Rudof Steiners musikalische Impulse [Rudof Steiners musical impulses], Goetheanum, Dornach, Switzerland.
8. *Steiner R.* (1989), Des Wesen des musikanischen und das Tonterlebnis im Menschen [The essence of the musical and the toning experience in man], Verlag, Dornach, Switzerland.

ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ В МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ШТАЙНЕРА И ЕЕ РЕФЛЕКСИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ Е. ГАНСЛИКА

Салдан Светлана Александровна, кандидат искусствоведения,
доцент, Львовский национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Рассматривается вопрос онтологии музыкального искусства в антропософском учении австро-немецкого исследователя Р. Штайнера. В частности указывается на общность некоторых положений его взглядов с музыкально-эстетическими воззрениями Е. Ганслика. Отмечается, что духовная сущность музыки как искусства «не от мира сего» и «арабески в звуках» обладает собственными самодостаточными и самовыражающими формами.

Ключевые слова: музыка, онтология, звук, музыкальная форма, антропософия, Высший духовный мир.

ONTOLOGY MUSIC WORLDVIEW R. STEINER AND REFLECTIONS THE MUSICAL AESTHETICS E. HANSLIKA

Saldan Svitlana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko National University, Lviv

The article discusses the ontology of music for anthroposophic teachings of the Austro-German scientist R. Steiner. In particular, points to certain provisions of the common beliefs of his musical and aesthetic convictions E. Hanslika. It is noted that the spiritual essence of music as art «not of this world» and «arabesque of sounds» has its own self-sufficient and self-expression forms.

Key words: music, ontology, sound, musical form, anthroposophy, the Supreme spiritual world.

UDC 78.01

**ONTOLOGY MUSIC WORLDVIEW R. STEINER AND REFLECTIONS
THE MUSICAL AESTHETICS E. HANSLIKA**

Saldan Svitlana, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Ivan Franko National University, Lviv

The aim of this study is to examine the ontology of music in anthroposophy R. Steiner and its impact on musical aesthetics E. Hanslika.

Research methodology. Eight major publications on the subject have been reviewed.

Results. R. Steiner said the man lives in the space of material and spiritual spheres. Perception of music associated with human consciousness. It is in three states: ordinary-conscious, dreamless sleep state and sleep with dreams. During sleep the human soul is the Supreme Spirit World. It includes music tones. The soul of these colors absorb, then returns to his physical shell (body) and transmits these vibrations in the etheric body. When she wakes up, it does not realize that absorbed the musical tones, but feels when listening to music or composes what is this a reflection of the spiritual world. Because music has its own self-worth and self-expression. The same argument is in musical aesthetics E. Hanslika. He said that musical tones similar to arabesques. Music consists of a series of sound, sound forms. They have no importance other than themselves. E. Hanslik finds herself alone self-sufficient, a special form of spiritual activity.

Novelty. This article attempts to examine the ontology of music through antroposofiyu R. Steiner. Indicate the common views of some of his musical and aesthetic convictions E. Hanslika.

The practical significance. The study of artistic and musical direction of research R. Steiner will give new impetus to the understanding and use of music in human life in its pursuit of harmony with the universe.

Key words: music, ontology, sound, musical form, anthroposophy, the Supreme spiritual world.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК [378.087.6:78.071.1](477)

ПОЕЗІЯ ІВАНА ФРАНКА В МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА

Молчко Уляна Богданівна, доцент кафедри музикознавства та
фортепіано, Дрогобицький державний
педагогічний університет ім. І. Франка
u.molchko@gmail.com

Здійснено музикознавчий аналіз вокальних композицій Остапа Бобикевича на вірші Івана Франка. Визначено внесок музичної франкіани митця української діаспори з Німеччини у світову та вітчизняну культурну спадщину. Розглянуто вплив українського фольклору і романтичних стильових особливостей на вокальну й фортепіанну партії цих композицій. Охарактеризовано мистецьку та дидактичну вартість задля введення до концертного і педагогічного репертуару.

Ключові слова: Остап Бобикевич, Іван Франко, культура української діаспори, солоспіви, вокальний квартет, інтерпретація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вокальна франкіана посідає одне з вагомих місць у літописі музично-літературних взаємозв'язків. «Образи Франкової поезії і прози, – пише М. Загайкевич, – все активніше входять у музично-творчий процес і складають широкий пласт музично-культурних цінностей» [3; 98]. Помітний внесок у введення поетичної творчості Каменяра в мистецький обіг зробив український композитор із Німеччини Остап Бобикевич (1889-1970 рр.). Більша частина рукописів митця знаходиться сьогодні в архівах Італії, Канади, Англії. Лише у 2016 р. нам вдалося повернути його франкіану на рідну землю з нотозбірні Б. Шарка (Мюнхен) та архіву Українського Католицького університету ім. Йосипа Сліпого в Римі. Тому дослідження цих композицій є актуальним.

Останні дослідження та публікації. Вокальна франкіана О. Бобикевича не була об'єктом наукових досліджень. Тому *мета статті* – ввести до науково-педагогічного та музикознавчого обігу віднайдені твори цього композитора на вірші Каменяра та здійснити музично-теоретичний аналіз зазначених композицій для тенора і жіночого квартету; охарактеризувати їх мистецьку й дидактичну вартість; визначити значення музичної франкіани митця у всесвітній та українській культурі, яка розвивалася в іноетнічному середовищі.

Виклад матеріалу досліджень. У творчому доробку О. Бобикевича є п'ять вокальних творів, написаних на тексти І. Франка. Це чотири солоспіви для тенора: «В 23-ті роковини смерті Т. Шевченка», «Мойсей» (пролог), «Чого являється мені у сні»? «Розвивайся, лозо, борзо...» та жіночий квартет «Розвивайся ти, високий дубе».

Поява вокальної франкіани О. Бобикевича є цілком природним явищем у його композиторському доробку. На той час оселя Бобикевичів була осередком освітнього та культурного життя м. Стрия, що на Галичині. Отець Олекса Бобикевич, відомий письменник, батько композитора, мав тісні особисті зв'язки з І. Франком і високо цінував його творчість. У будинку бували відомі діячі – митрополит А. Шептицький, С. Крушельницька, О. Дучимінська, Й. Стадник, І. Тобілевич, І. Вільде. Майже два тижні проживав тут І. Франко [1; 191]. Відзначаючи мистецький хист о. О. Бобикевича, Каменяр писав, що він «звісний у цілім повіті як невтомний робітник на полі освіти та організації, особливо серед стрийського міщанства, притім талановитий письменник і поет» [1; 190]. Він змалку виховувався в атмосфері пошани до І. Франка, а полум'яне слово великого Пророка знайшло втілення в його музичних композиціях.

Громадянська поезія І. Франка – провідника національної духовності українського народу – трансформувалася в камерно-вокальній музиці О. Бобикевича. У творчості обох митців тема народу та його національного і державного відродження була визначальною. Вона величаво і філософськи глибоко представлена в поемі «Мойсей» Франка.

Осмислюючи глибоко патріотичну поезію поеми І. Франка, О. Бобикевич створює солоспів «Мойсей» (пролог) для тенора. За літературну основу вокального твору композитор обрав текст прологу, що є заповітом митця для нащадків.

Композиція написана в драматизованій наскрізній формі, що дало змогу поєднати епічну та драматичну ідейну спрямованість поезії прологу. Твір відкривається повільним фортепіанним вступом. Тріольні ритмічні фігури, що проходять у висхідному та низхідному русі на тлі бандурного арпеджіато в темпі Grave, надають початку солоспіву епіко-драматичного характеру. Вже з перших тактів вокальна партія вражає своїми піднесено-закличними інтонаціями, які переходять у ритмоінтонаційні формули одновисотного інтонування. Ці елементи української епічної пісенності композитор застосовує для відтворення риторичних звернень Франка до свого поневоленого народу. Експресивність драматичного поетичного висловлювання підсилюється Бобикевичем частим застосуванням перемінного метру.

Наступний музичний розвиток солоспіву автор підпорядковує настроєвим змінам віршованого тексту. Каменяр висловлює докори з приводу бездіяльності українського народу. Він пише: *«Невже повік уділом буде твоім / Укрита злість, облудлива покірність / Усякому, хто зрадою й розбоєм / Тебе скував і заприсяг на вірність?»*. Композитор передає ці болючі поетичні звернення напруженими інтонаційними вокальними зворотами. Сольній партії властиві мовні інтонації, виражені різноманітними ритмічними малюнками, висхідними квартовими та квінтовими ходами. Звучання солоспіву динамізується шляхом альтерації інструментального супроводу, в якому переважає виклад подвійними нотами. Авторська темпова ремарка *agitato* підсилює схвильований характер музичного висловлювання.

Подальший звертальний тон вірша приводить до емоційного нагнітання. Відтворюючи схвильовані поетичні звернення Каменяра до народу, Бобикевич передає їх гострими ритмічними імпульсами, одновисотними інтонаціями, хроматизованими ходами у вокальній партії та застосуванням акордової фортепіанної фактури, а також темповими нюансами.

Переживання та роздуми над долею свого народу Франко змінює на ствердні переможні думки: *«О, ні! Не самі сльози і зітхання / Тобі судились! Вірю в силу духа / І в день воскреслий твого повстання!»*. Цей віршований куплет у солоспіві став початком кульмінаційного епізоду. Змістове наповнення повних пафосу поетичних фраз композитор підкреслює застосуванням у вокальній партії речитативних ознак. Одновисотні декламаційні інтонування, дрібний ритмічний малюнок підсилюють у творі наростаючий емоційно-експресивний сплеск. Фортепіанний акомпанемент, що рухається висхідними акордовими послідовностями, надає епізоду патетичного настрою та оркестрового звучання.

Оспівуванням невичерпних сил українського народу, вірою в його самоутвердження пройняті заключні поетичні строфи Франка. Проникаючи у пророчі думки Каменяра, Бобикевич здійснює музичний розвиток солоспіву, вводячи тональність Fis-dur та поглиблює темпом *Andante maestoso*. Композитор насичує вокальну партію драматичними мовними інтонаціями, що прямують весь час у висхідному русі. Фортепіанна партія підсилює загальний емоційний тонус пульсуючими в унісон насиченими співзвуччями, які додають твору величаво-урочистого характеру.

На думку Л. Кияновської зміст філософської поеми «Мойсей» І. Франка, «видається принципово «не музикальною» [5; 79], але високий патріотизм віршованого тексту впродовж ХХ-ХХІ ст. надихав галицьких митців до її мистецької інтерпретації. Це: симфонічна поема «Мойсей» С. Людкевича, «Драматичний пролог», «Мойсей» для тенора і симфонічного оркестру А. Рудницького, музика до поеми «Мойсей» М. Фоменка, а в наш час опера «Мойсей» М. Скорика. Вокальна композиція «Мойсей» (пролог) О. Бобикевича поповнила музичне втілення Франкової поезії.

Образ Т. Шевченка як Пророка українського народу, могутнього борця за його свободу, надихнув О. Бобикевича до музичної інтерпретації вірша І. Франка «В ХХІІІ-ті роковини смерті Т. Шевченка». Це поетичні роздуми Каменяра про невмирущого Кобзаря, який є для нас символом України.

Порушені Франком животрепетні суспільні проблеми громадянського характеру лягли в основу солоспіву «В 23-ті роковини смерті Тараса Шевченка». Композитор використовує чотири куплети поетичної першооснови. Для солоспіву властивий декламаційний принцип організації матеріалу, який, на думку Т. Булат, «дає широкі можливості драматизації музичних образів» [2; 137]. Змальовуючи Шевченкову велич, митець застосовує елементи думного епосу. Короткі пунктирні мотивні побудови, що рухаються у висхідному русі на тлі розлогих бандурних арпеджіато, передають патетичний тон вірша. Повільний темп *Grave* та тональність *d-moll* підсилюють величаву поважність солоспіву. Вокальна партія насичена речитативними одновисотними інтонаціями, використання яких дає композиторові можливість зробити акцент на поетичних думках Каменяра, де він говорить про невмирущу шану українського народу до Великого народного співця.

Уведення тональності *F-dur*, швидкобіжучих апереджованих ходів у фортепіанному супроводі драматизують наступний розвиток музичної тканини солоспіву. Зростаючий експресивний тон поетичного висловлювання Каменяра у двох наступних куплетах, автор у вокальній партії передає вихідним рухом крапкованих римтоінтонаційних формул, стрибками на інтервал сексту, а також короткими емотивними паузами, які поглиблюють емоційну напругу вірша.

У заключному епізоді солоспіву в поетичній першооснові оспівано незламну силу пророчого слова Шевченка, яке дасть поштовх до нового воскресіння України. Розкриваючи заповітні Франкові думки про значення творчості Шевченка для відродження українського народу, його духовного життя, О. Бобикевич насичує інструментальну фактуру акордовим викладом, що підсилює кульмінацію вокального твору та надає йому ознак гімну.

Солоспів О. Бобикевича «Чого являєшся мені у сні»? розкриває хвилюючі переживання закоханої, покинутої людини. Тут композитор використовує перший та початкові строфи другого і третього куплетів однойменного вірша І. Франка, який входить до циклу «Зів'яле листя! (другий жмуток)» [7; 119-120]. Розкриваючи душевний стан героя, автор застосовує ліричний монолог. Дотримуючись сюжетної канви тексту, композитор розкриває думки і почуття через наскрізну форму. Тональність *H-dur* забарвлює солоспів м'яким, задушевним відтінком.

Лаконічний інструментальний вступ у темпі *Andante* насичений низхідними «чуттєвими» секундовими та терцовими зворотами, які набувають схвильованого характеру завдяки хроматизованим ходам у низькому регістрі акомпанементу. Це підводить слухача до сприйняття пристрасної розмови-сповіді героя. Початок тенорової партії будується на одновисотних мовних силабічних інтонаціях (кожному складові слова відповідає нота) та дрібному ритмічному малюнку, що споріднює її з виконавською манерою українського думного епосу. Повторюючи слова «у сні»? висхідним ходом на тужливий інтервал м. 3, підкреслюючи його *sfz*, альтерованою гармонією в супроводі, композитор готує наступну хвилю емоційного підйому. Другому вокальному реченню властивий пристрасний тон висловлювання почуттів нерозділеного кохання. Митець досягає це за допомогою переносу мелодичної лінії у високий регістр («соль» другої октави) і стрімкого низхідного руху. Гармонія альтерованої подвійної доміанти ще більше загострює глибокий душевний щем, яким наповнене заключне вокальне речення першого розділу *Andante*.

У другому розділі О. Бобикевич підносить поетично-музичний розвиток твору на нову романтично-експресивну емоційну хвилю почуттів. Семитактова інтерлюдія в темпі *Moderato* передає схвильований душевний стан закоханого героя. Лаконічні, уривчасті, альтеровані акордові мотиви, що з'являються на слабких долях у тактах, звучать на тлі пульсуючого акомпанементу восьмими вартостями. Авторські агогічні ремарки в інструментальній інтерлюдії поглиблюють неспокійний тон висловлювання. Вступ вокальної партії забарвлений темною та сумною тональністю *h-moll*. У поетичному тексті звучать думки, які розкривають глибокі страждання закоханого ліричного героя. Мелодії соліста властивий безперервний музичний розвиток. Якщо в першому розділі солоспіву наявна велика кількість емотивних пауз, то в другому – короткі схвильовані мотиви, з'являючись на слабких долях у тактах, що нанизуються у висхідному русі. Рівні восьмі всевладно панують у звуковій тканині, драматизуючи альтерованими тонами емоційно-задушевний текст вірша. Супровід набуває оркестрового звучання шляхом введення хроматизованих співзвуч, поява яких на тлі розлогих ходів у партії лівої руки акомпанементу насичує твір загострено гнітючими інтонаціями. Розділ завершується модуляцією в *D-dur*.

Фортепіанна інтерлюдія до третього розділу (*Piu mosso*) сповнена драматичної експресії за рахунок стрімкого акордового пасажу, який напористо ступає четвертними вартостями на тлі «клекоку чого» акомпанементу восьмими. Перехід на тріольний інструментальний виклад підготовляє слухача до

більш глибокої та відвертої сповіді ліричного героя. Він висловлює душевний біль з приводу того, що кохана ним погордувала та *«серце надірвала і з нього вирвала одні оті ридання голосні»*. Хоча вокальній партії притаманна пісенна кантиленність, але музична думка розгортається стрімко. Мотивні ланки активізуються пристрасним пунктирним ритмом та ущільненим підходом до кульмінаційних звуків. Ця романтично-схвильована музична канва соліста накладається на низхідні тріольні пасажі подвійними нотами, що «збігають» звуками септакордів. Така постійна зміна фактури надає солоспівові чіткої пульсації і позбавляє статичності, а також передає різноманітні градації психологічно-емоційних переливів поезії Каменяря. Розмір 4/4, який з'являється в третьому розділі, змінюється на 2/4, чим знову в інтермедії до четвертого розділу активізує музичний розвиток.

Ледь вловимі перепади настрою в поезії – від тихого смутку та журби до прихованого страждання та палкого освідчення в коханні – тонко передані композитором різноманітними музично-виразовими засобами. Кульмінаційний четвертий розділ (*Ritù mosso*) розпочинає лаконічна інтерлюдія з підвищеним емоційним тонутом висловлювання, який досягається митцем шляхом появи короткотривалих поспівок на тлі квінтового басу. Тут відбувається модуляція в тональність F-dur, світле забарвлення якої допомагає авторові розкрити палке зізнання героя у щирому сердечному коханні. Вокальна партія набуває речитативно-мовних рис. Композитор, вдаючись до цього музичного прийому, прагнув якнайглибше передати емоційні відтінки вірша І. Франка. Таке зіставлення декламаційного характеру мелодики, що переважає в першому і четвертому розділах романсу, і кантилени в другому та третьому, сприяє конструктивній чіткості твору.

Особливої уваги заслуговує фортепіанний супровід, який несе відкритий драматичний заряд. Тут переважають довготривалі бурдонні квінти в низькому регістрі, на тлі яких «пробігає» пасаж шістнадцятими вартостями. О. Бобикевич застосовує в його будові поліфонічний прийом скритої мелодії, котра рухається терпкими півтонами, передає муку, біль та жаль, що носить у своєму серці герой.

Різка поява в фортепіанній фактурі акорду D-dur, з якого динамічно виростає висхідний октавний пасаж звуками вже згаданої тональності, підводить до кульмінаційних вигуків «О ні»!, що підкресленні динамікою *ff*, і проводиться автором двічі. У заключній вокальній фразі герой примирюється з нерозділеним почуттям і звертається до коханої з щирим проханням: *«Являйся, зіронько, мені хоч у сні»*. О. Бобикевич відтінює перемену настрою вірша за допомогою темпу *Adagio*, речитативного промовляння кожного складу поезії та теплотою D-dur. Все розчиняється і затихає в тріольному русі фортепіанного супроводу.

Солоспів «Чого являєшся мені у сні»? належить до яскравих національних перлин вокальної романтичної музики. Йому властиве глибоке проникнення в психологічний стан героя, лірико-драматичний тон висловлювання, підвищена експресія, імпульсивність, насиченість динамічними контрастами, поєднання в партії соліста мово-речитативних інтонацій та пісенної кантилени, наявність розгорнутого супроводу, який підсилює емоційну сторону твору.

Тема національної ідентичності українського народу, його духовного відродження відображено у ранньому вірші І. Франка «Розвивайся, лозо, борзо...» (1880 р.), який увійшов до циклу «З низин і вершин». Оспівування боротьби за кращу долю свого народу, пробудження його духовного потенціалу Каменяря подає за допомогою веснянки. Піднесений тон поетичного висловлювання надихнув О. Бобикевича на створення вокальної композиції «Розвивайся, лозо, борзо...» для тенора.

Солоспів розпочинається лаконічним вступом. Весняне пробудження та оновлення рідної землі композитор передає характерним тематичним матеріалом. Короткі низхідні мотиви автор насичує пунктирним ритмом, далекими акордовими форшлагами, напруженою домінантовою гармонією. У вокальній партії переважають закличні ходи на інтервал ч. 4, крапкований ритм. Зміна акордової фактури на висхідні арпеджовані ходи надають твору радісного пафосу.

У другому куплеті Франко звертається до ниви, котра асоціюється з Україною. Він закликає її *«Підоймися, колосися, / Достигай щасливо!»*. Цей звертальний тон висловлювання, що властивий веснянкам, Бобикевич передає як поступеним висхідним рухом у партії соліста, так і ходами на інтервал терцію, кварту, квінту. Пунктирний ритм та альтеровані інтонації надають вокальному викладу схвильованого настрою. Розлогі бандурні пасажі фортепіанного супроводу, що з'являються на тлі довготривалих басів, октавно-акордовий виклад динамізують музичний розвиток солоспіву. Завершує вокальну композицію Бобикевич повторенням поетичних слів Каменяря: *«Зеленійся, рідне поле, / Українська ниво! / Підоймися, колосися, / Достигай щасливо!»* Це утвердження композитором Франкових слів додає кульмінації солоспіву бойового пафосу.

Соборницько-національний характер поезії І. Франка «Розвивайся ти, високий дубе» не міг не привернути до себе увагу О. Бобикевича, який глибоко переживав за долю поневоленої Батьківщини. Він створює однойменну вокальну композицію для жіночого квартету.

Вірш належить до поетичного циклу «Україна», до якого входять ще три твори: «Моя любов», національний гімн «Не пора, не пора ...», «Ляхам» [8; 149-153]. За радянських часів із цієї збірки вийшов друком тільки вірш «Моя любов». Решту поезій ревнителі імперського режиму побоялися видати як у «Творах» І. Франка у 20-ти томах, так і в «Зібранні творів» Каменяра у 50 т. [8; 38]. У наш час вірш вийшов друком у збірнику «Іван Франко. Вибрані твори: в 3-х томах».

У поезії «Розвивайся ти, високий дубе» І. Франко будить народну свідомість, закликає українців «*підніматися на святе діло*» – здобувати національну незалежність. Композитор, захопившись цим волелюбним віршем, використовує у своєму творі три перші куплети.

Покладений в основу жіночого квартету О. Бобикевича вірш І. Франка насичений «типovими для народнописенної творчості паралелізмами, метафорами» [3; 108]. Використавши цю фольклорну лексику, автор створює 34-тактову вокальну мініатюру, яка за своїм музичним викладом нагадує пісню-гимн Україні.

Невеликий фортепіанний вступ у темпі *Andante con moto* побудований на мелодичних інтонаціях першого сопрано. Оркестрово-насичена акордова фортепіанна фактура надає початку твору величального характеру. Рух голосів інтервалами терції, кварта, квінти споріднює композицію з багатоголосними зразками української народної музики. Тут переважає акордова фактура, яка вияскравлює в жіночому квартеті ознаки святкового маршу.

Другий куплет тематично споріднений з першим і вказує на стабільність у відтворенні патріотичного змісту вірша Каменяра. Повторення музичного матеріалу (з невеликими варіантними змінами), починаючи зі слів «*Розпадутся пута віковії*», об'єднує обидва куплети, що творять наскрізну форму квартету.

Розпочинає третій куплет лаконічна інтерлюдія в однойменній тональності H-dur. Цією ладовою зміною автор підкреслює одвічну мрію Франка про вільну, соборну, єдину Україну. Твір набуває святкового, піднесено-оптимістичного настрою. У вокальній та інструментальній фактурах переважає акордовий виклад, співзвучний характеру громадянської поезії «Розвивайся ти, високий дубе». В творі О. Бобикевича провідними музично-виразовими засобами стали вольовий, радісно-емоційний тон висловлювання, карбована ритміка, чіткі інтонаційно-ладові контури мелодики, яка базується на активному розвитку та драматизації пісенно-маршових мотивів. Значно динамізує звучання композиції насичений інструментальний супровід, що є рівноправною з вокальною партією.

Композиція «Розвивайся ти, високий дубе» засвідчує відмінне авторське розуміння виражального потенціалу багатоголосного вокального письма для музичної інтерпретації поезії Каменяра. Твір привертає увагу своїм мелодизовано-пісенним духом. Поступеневий рух вокальної тканини, терцово-квартові, секстові співвідношення голосів споріднюють музичний виклад з багатством українського мелосу. Не дивно, що О. Бобикевич звернув свою увагу на поезію І. Франка, у якій оспівується прагнення Батьківщини до щасливої долі: «*Розпадутся пута віковії / Прокинуться люде / Розпадутся пута віковії / Тяжкі кайдани / непобіджена злими ворогами / Україна встане!*».

Композиція розпочинається лаконічною прелюдією, де повнозвучні акордові мелодизовані послідовності звучать на тлі «бандурних» арпеджованих ходів. Тональність h-moll надає творові піднесено-романтичного відтінку. Композитор тонко реагує на зміну настрою поезії, де поет висловлює переконливу думку про звільнення України від невольницьких пут. О. Бобикевич збагачує вокально-ансамблеву тканину гармоніями подвійної домінанти, яка в композиторів-романтиків є однією із улюблених мистецьких засобів для передачі драматизації вислову.

Останній куплет, де поет утверджує думку: «*Встане Мати Україна / Щаслива і вільна*», автор відтінює тональністю H-dur. Подальше поєднання «світлотіні» h-moll з H-dur вказує як на романтичну зображальність, так і на застосування традицій народної музики. Твір набуває величаво-оптимістичного настрою. Вступ партії вокального квартету передає невелика фортепіанна інтерлюдія, де відбувається зміна темпу на *Moderato*. Митець, збільшуючи динамічне наростання, підкреслює поетичні інтонації фортепіанним супроводом. Усі ці музичні засоби вияскравлюють життєстверджувальну заключну частину композиції.

Висновки. Вокальні твори О. Бобикевича є оригінальною музичною інтерпретацією смислової образності творів Каменяра. Для передачі змісту його патріотично-громадянської лірики композитор глибоко опирається на фольклорні джерела (думний епос, ліричну пісню). Характер розгортання поетичної думки митець втілює переважно у наскрізній формі, яка відзначається динамічністю та процесуальністю. Сольним партіям властивий монологічний характер, що дозволяє заглибитися в ідейний зміст Франкових віршів. Фортепіанний супровід О. Бобикевича насичений бандурним акомпанементом та октавно-акордовим викладом, чим значно динамізує звучання солоспівів.

Духовне багатство поезії Каменяра, як джерело натхнення для композиторів, високо оцінив фундатор національної культури С. Людкевич. Він наголошував, що мрії й ідеали І. Франка повинні оживити потенціал інших галузей мистецтва, «зокрема музичну творчість, так, щоб вона виявила в собі потрібну силу та дала своїми мистецькими засобами твори, достойні генія поета, які змогли б високо та правдиво понести прапор його ідей у грядущі покоління» [6; 276]. Саме вони втілювалися у високомистецькій музичній франкіані О. Бобикевича, що повернулася в Україну. Видання вокальних творів митця на вірші Каменяра примножить культурну спадщину нашого народу.

Список використаної літератури

1. **Бобикевич О.** Твори / О. Бобикевич ; упоряд. М. Ващишин. – Львів : Каменяр, 2002. – 214 с.
2. **Булат Т.** Український романс / Т. Булат. – Київ : Наук. думка, 1979. – 317 с.
3. **Загайкевич М.** Музичний світ великого Каменяра / М. Загайкевич. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 175 с.
4. **Карась Г. В.** Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ, 2012. – 1164 с.
5. **Кияновська Л. І.** Франко, С. Людкевич, М. Скорик : три погляди на біблійного Мойсея / Л. Кияновська // Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 79-88.
6. **Людкевич С.** Франко і музика / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; вступ. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 273-276.
7. **Франко І.** «Гримить» : вірші та поеми / І. Франко. – Київ : Рад. шк., 1987. – 670 с.
8. **Франко І.** Вибрані твори. В 3 т. Т. 1. Поезії, поеми / І. Франко ; редкол.: В. Скотний та ін. ; упоряд. М. Шалата. – Дрогобич : Коло, 2004. – 824 с.

References

1. **Bobykevych, O.** Tvory / O. Bobykevych ; uporyad. M. Vashhyshyn. – Lviv : Kamenyar, 2002. – 214 s.
2. **Bulat T.** Ukrayinskyj romans / T. Bulat. – Kyiv : Nauk. dumka, 1979. – 317 s.
3. **Zagajkevych M.** Muzychnyj svit velykogo Kamenyara / M. Zagajkevych. – Kyiv : Muz. Ukrayina, 1986. – 175 s.
4. **Karas G. V.** Muzychna kultura ukrajinsskoyi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittya : monografiya / G. V. Karas. – Ivano-Frankivsk, 2012. – 1164 s.
5. **Kyanovska L. I.** Franko, S. Lyudkevych, M. Skoryk: try poglyady na biblijnogo Mojseya / L. Kyanovska // Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya «Mystecztvoznnavstvo». – Lviv, 2006. – Vyp. 6. – S. 79-88.
6. **Lyudkevych S.** Franko i muzyka / S. Lyudkevych // Doslidzhennya, statyi, recenziyi, vystupy / S. Lyudkevych ; vstup. St. i prym. Z. Shtunder. – Lviv : Dyvosvit, 1999. – T. 1. – S. 273-276.
7. **Franko I.** Grymyt : virshi ta poemy / I. Franko. – Kyiv : Rad. sh., 1987. – 670 s.
8. **Franko I.** Vybrani tvory. V 3 t. T. 1. Poeziyi , poemy / I. Franko ; redkol.: V. Skotnyj ta in. ; uporayd. M. Shalata. – Droghobych : Kolo, 2004. – 824 s.

ПОЕЗИЯ ИВАНА ФРАНКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТИЦИ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА

Молчко Ульяна Богдановна, доцент кафедри музикології та фортепіано, Дрогобичський державний педагогічний університет ім. І. Франка

Осуществлен музикологический анализ вокальных композиций Остапа Бобикевича на стихи Ивана Франка. Определен вклад музыкальной франкианы художника украинской диаспоры из Германии в мировую и отечественную культуру. Рассмотрено влияние украинского фольклора и романтических стилевых особенностей на вокальную и фортепианную партии этих композиций. Охарактеризована их художественная и дидактическая ценность для введения в концертный и педагогический репертуар.

Ключевые слова: Остап Бобикевича, Иван Франко, культура украинской диаспоры, романсы, вокальный квартет, интерпретация.

IVAN FRANKO' POETRY IN THE OSTAP BOBYKEVYCH'S MUSICAL INTERPRETATION

Molchko U., Assistant Professor of Musicology and Piano Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The article gives the musicology analysis of the Ostap Bobykevych's vocal works to the Ivan Franko's poems. The contribution of the Ukrainian diaspora artist from Germany into the world and national culture is defined. The influence of the Ukrainian folklore and romantic style peculiarities on the vocal and piano parts in these works are studied. The artistic and didactic values are described for introducing into the concert and pedagogical repertoire.

Key words: Ostap Bobykevych, Ivan Franko, culture of the Ukrainian diaspora, solo songs, vocal quartet, interpretation.

UDC [378.087.6:78.071.1](477)

IVAN FRANKO' POETRY IN THE OSTAP BOBYKEYVYCH'S MUSICAL INTERPRETATION

Molchko U., Assistant Professort of Musicology and
Piano Institute of Musical Art, Drohobych State
Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim of the work is to introduce into scientific and pedagogical and musicological circulation the revealed works of the Ukrainian composer Ostap Bobykevych to the poems of Ivan Franko, to give the musical and theoretical analysis of the indicated works for a tenor and a women's quartet for identifying their artistic and didactic value.

Methodology of the research. The article uses the complex method of studying the O. Bobykevych's vocal works to the poems of I. Franko based on the combining the historical method with the methods of theoretical musicology as well as with the methods of analyzing vocal works, which are used in the Ukrainian musicology.

Results. It is proved that the O. Bobykevych's vocal works to the I. Franko's poems are highly patriotic pieces. In the musical stylistics they are based on folk song sources: («Moses» (prologue), the Ukrainian lyric song («Why do you appear to me in dreams?»), folklore traditions («Grow fast, sallow...», «Grow, you high oak») as well as romantic stylistics. The composer mostly applies the transparent composition model. The O. Bobykevych's vocal works to the poem Kamenyar have enriched the world and national culture with highly artistic compositions.

Novelty. For the first time the research analyses the vocal Frankiana by O. Bobykevych that for a long time has been kept in the foreign archives and private note collections.

Practical significance. The publication of the artist's vocal works to the poem Kamenyar will multiply the cultural heritage of our people as well as will give the opportunity to implement them into the concert programs and will enlarge the nationally directed pedagogical repertoire.

Key words: Ostap Bobykevych, Ivan Franko, culture of the Ukrainian diaspora, solo songs, vocal quartet, interpretation.

Надійшла до редакції 7.11.2016 р.

УДК 78.24

ПОЕЗІЯ ІВАНА ФРАНКА У ВОКАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Басса Оксана Михайлівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Львівська національна музична
академія ім. М. Лисенка, м. Львів
bassao@ukr.net

Розглядаються камерно-вокальні твори західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. (В. Барвінського, Б. Кудрика, Н. Нижанківського, Я. Лопатинського, С. Людкевича, А. Рудницького, Д. Січинського, Я. Ярославенка) на слова І. Франка. Наведено огляд публікацій, що стосуються втілення поетичного слова у музичній інтерпретації, аналізуються образно-стильові і структурні особливості солоспівів, прослідковується жанрова трансформація цих творів від пісні-романсу до вокально-симфонічної поеми.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, західноукраїнські композитори, пісня-романс, вокально-симфонічна поема.

Постановка проблеми. Донедавна західноукраїнська художня спадщина першої третини ХХ ст., що мала винятково важливе значення для загальнонаціонального культурного розвитку, оцінювалася однобічно. Починаючи від 90-х років минулого століття розпочався процес переоцінки ідеологічно стереотипних поглядів щодо української музичної культури, відродження забутих імен і артефактів. Перед мистецтвознавцями постає важливе завдання: з нових теоретико-методологічних і світоглядних засад, із залученням матеріалів, що стали доступними, переглянути застарілі оцінки, заповнити «білі плями» на мапі національної культури.

Останні дослідження та публікації. Автор спирається на розвідки про камерно-вокальну творчість українських композиторів, аналіз найбільш вагомих у мистецькому плані творів міститься у деяких працях узагальнюючого характеру; на монографічні праці, присвячені національним митцям та їхньому доробку (у т.ч. й камерно-вокальному, що часто ставав своєрідною лабораторією для апробації нових прийомів, методів, засобів чи зразком формування національних рис мистецтва). Також на праці В. Барвінського [1], А. Рудницького [13]¹, В. Витвицького [7-8]² Р. Сов'яка [14]³, публікації присвячені камерно-вокальному доробку окремих західноукраїнських композиторів: статті про С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Д. Січинського, Я. Лопатинського та ін.; на

низку робіт, що стосуються питань взаємозв'язків вербального та музичного компонентів у камерно-вокальних творах; на праці, в яких інтенсивно досліджувалася вокальна Франкіана [10, 11, 15, 16].

Для аналізу камерно-вокальної творчості низки митців окресленого регіону (А. Рудницького, Я. Ярославенка, Б. Кудрика⁴ та ін.), чия творча спадщина опинилася на маргінесі культурних надбань вітчизняної культури та чия творчість фігурує лише у контексті дотичних чи оглядових досліджень українських дослідників, ще не існує сформованої концепції.

Тому *метою статті* є: на прикладі аналізу камерно-вокальних творів В. Барвінського, Б. Кудрика, Н. Нижанківського, Я. Лопатинського, С. Людкевича, А. Рудницького, Д. Січинського, Я. Ярославенка на слова І. Франка періоду першої третини ХХ ст. прослідкувати як розвивався та трансформувався жанр солоспіву від пісні до вокально-симфонічної поеми.

Виклад матеріалу дослідження. У камерно-вокальній музиці поезія І. Франка інтерпретується у жанрово-драматургічних різновидах – від стилізацій під народну пісню до розгорнутих, складних за будовою композицій поемного типу. Багато романсів-пісень на слова поета набули широкої популярності та сьогодні сприймаються як народні (серед них «Ой ти дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Як почувеш вночі», «Пісне моя» Д. Січинського). Поезія І. Франка і дотепер стимулює композиторів до творчих пошуків, надихає на нове прочитання творів. Як зазначає М. Загайкевич, вони «настільки щедрі емоційними нюансами, що дають можливість багаторазового музичного тлумачення одного і того ж віршованого тексту відповідно до індивідуального сприйняття його композитором» [11; 124].

Віртуозні, яскраво національні, позначені високою художньою вартістю твори В. Барвінського, Б. Кудрика, Н. Нижанківського, Я. Лопатинського, С. Людкевича, А. Рудницького, Д. Січинського, Я. Ярославенка на слова Франка поряд з європейською класикою, включали до своїх програм С. Крушельницька, М. Менцинський, М. Голинський, О. Мишуга, О. Любич-Парахоняк, О. П'ясецька, М. Маслюк-Мартіні, І. Туркевич, А. Остапчук та продовжують інтерпретувати сучасні виконавці.

Новий психологічний підхід до розкриття поетичної образності властивий камерно-вокальній творчості Д. Січинського, драматичні риси романсової лірики якого зумовлені звертанням до поезії І. Франка. Створені у 1901 р.: «Як почувеш уночі» та «Пісне моя» (для соліста, віолончелі та фортепіано) – експресивні солоспіву-монологи драматичного звучання. Написані на початку століття, вони були співзвучні новітнім тенденціям у камерно-вокальній музиці. «Вміння Січинського у максимально стислій побудові передати безліч нюансів почуттів, емоцій, а також побудувати досконалі за формою мініатюри, ріднять його творчі пошуки з тенденціями рубежу ХІХ і ХХ ст., коли композитори віддавали перевагу лаконічним формам і то не тільки у вокальній, але і в симфонічній, і навіть в оперній музиці», – відзначає Т. Гнатів [9; 286].

У творчості Я. Лопатинського також яскраво проявилась тенденція до мініатюризації жанру, що було характерним для української, російської, західноєвропейської камерної музики кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Його камерно-вокальні композиції на слова І. Франка: «Як почувеш уночі», (1910 р.) та «Розвійтеся з вітром», написані на основі народної пісні, являють яскраву лірико-психологічну гілку романсового мистецтва. Вони характеризуються деталізованою роботою над поетичним текстом, більшою увагою до партії фортепіано, яка стає рівноправним учасником вокально-фортепіанного дуету і творить драматично-психологічну картину.

Солоспіву на слова І. Франка⁵ Б. Кудрик підписував псевдонімом Рогатинець: «Дивувалась зима : „...чом це тають сніги?» (17.IV.1919 р., Присвята: «Посвята українській співачці Саломеї Крушельницькій»); «Ой розпущу ж я мрії» (IX.1918 р., Рогатин : Із «Лісової ідилії» І. Франка); «Ой що в полі за димове?» (18.I.1919 р., Відень); «Чим жива пісня» (30.VIII.1918 р., Рогатин); «Чорні очі палкі» (IX.1918 р., Рогатин, Із «Лісової ідилії» І. Франка); «Як почувеш уночі», (1921, Відень, Присвята «Українській співачці Анді Остапчук»).

Для цих солоспівів характерний лірико-драматичний тон висловлювання, і хоча написані в народнопісенній манері, в них присутні імпульсивність, насиченість динамічними контрастами, рельєфність фразування, самостійність фортепіанної партії, що містить яскраві віртуозні пасажі, форшлаги, подекуди присутні декоративні елементи, що характерно для сецесійних творів Н. Нижанківського. На відміну від С. Людкевича і В. Барвінського, в яких фортепіанна партія часто містить живописно-фонічні знахідки, що зумовлені особливостями образного змісту першоджерела, у Кудрика вона часто виконує традиційну функцію гармонічної підтримки.

Народна пісня посідала особливе місце у житті та творчості Франка, вона часто впливала на будову, образний зміст та емоційно-психологічне забарвлення його поезій, відповідно, надихаючи композиторів інтерпретувати свої камерно-вокальні твори у дусі української народної пісні. Яскравим зразком втілення мелодійно-ритмічної структури народної пісенності є солоспів Я. Ярославенка «Ой, жалю, мій жалю» (1932 р.).

Натомість солоспів «Не винен я тому» (1920 р.) написаний у пізньоромантичній манері⁶. Поезія Франка з елементами драматизму, психологічної рефлексії вплинула на музичну інтерпретацію твору. І хоча вокальна партія солоспіву має кантиленну природу, виростаючи з народнопісенного за характером і будовою зерна, в процесі розвитку зазнає ладово-інтонаційних змін, в ній відчуваються декламаційні інтонації.

Специфічною рисою побутування жанрів вокального мистецтва було їх функціонування у різних виконавських складах (у вокальному дуеті чи хоровій формі). Характерно, що ці тенденції яскраво проявилися у творчості С. Людкевича, М. Колесси та Н. Нижанківського⁷. В їхніх творах окремі типи викладу, характерні для хорових пісень, переносились на фактуру романсів, а в хорових творах використовувався прийом звуження викладу до меншої кількості голосів чи навіть унісону.

Хоральність стала характерною рисою камерно-вокального доробку С. Людкевича. Зразком стилізації народнопісенного жанру є солоспів «Восени» («Ой ідуть, ідуть тумани») на слова І. Франка (1940 р.), написаний як варіант власного хору (1934 р.). «Тут, як і в інших солоспівах Людкевича, діє принцип хорового мислення, що виявляється у здатності чути багатоголосний потік навіть у сольному творі. Вокальна партія – носій мелодії – зростається з інструментальною партією – сферою ладо-гармонії – і виявляє своє індивідуальне образно-естетичне начало саме завдяки гармонії, що, наче вивільнена енергія, діє незалежно від мелодії», – зазначає Т. Булат [4; 199-200]. У цьому солоспіві композитор поєднав принцип хорового мислення з сольним: інструментальна фактура має риси хорової партитури, гармонічний звуковий плин рухається вертикально⁸.

У музичній спадщині А. Рудницького є яскраві зразки звернення до творчості Франка – монументальний твір для баса з оркестром «Драматичний пролог Мойсей» та шостий твір циклу «Пісні любові». Композитор інтерпретує три початкові строфи поезії І. Франка з першого жмутку ліричної драми «Зів'яле листя». «Не знаю, що мене до тебе тягне» – це найбільший твір камерно-вокального циклу (50 тактів).

Мелодика вокальної партії інструментального складу виявляє близькість до інтонацій експресіоністів. Тут багато хроматизмів, напружених зменшених і збільшених інтервалів, експресивної та загостреної дисонансами гармонії, у фактурі використані елементи поліфонії. Вишуканість ладогармонічних засобів, індивідуалізоване розгортання пластів музичної тканини як голосів оркестру, часті модуляції та зміни ладового забарвлення, відхилення за допомогою альтерованих акордових груп надають романсу особливої виразності. Завдяки широкому діапазону інструментального викладу, залученню всіх регістрів фортепіанної фактури створюється ефект просторовості. Настрій твору передбачила значну кількість позначень виразності і ремарок, присутніх у тексті, а також надзвичайно чутливу і примхливу динаміку, що хвилеподібно розгортається чи раптово змінюється в межах невеликих побудов і навіть такту. У фортепіанній партії використано весь арсенал виразових засобів як романтичної, так і модерної музики. Солоспів витримано в одному настрої «затроєного песимізмом, безнадійністю, розпукою» з образами «виритої могили», любові, що «з обійм виходить гробових».

Працюючи у галузі вокально-фортепіанної мініатюри, В. Барвінський звертався, переважно, до ліричної тематики, але у творах на слова І. Франка помітне прагнення до розширення структурних рамок солоспіву, до його симфонізації⁹. Барвінський створив дві музичні інтерпретації Франкової поезії, своєрідний міні-цикл – вокальний диптих¹⁰ у 1923 році, а за десять років було зроблено вокально-оркестровий варіант¹¹.

У своїй музичній версії композитор втілює зміст вірша у драматичному монолозі, будуючи на основі поетичної мініатюри розгорнену масштабну симфонізовану вокально-інструментальну композицію. У рамках наскрізної будови вокальна і фортепіанна партії демонструють широкий діапазон емоцій: від спокійної сумної споглядальності – до бурхливих, напружених кульмінацій, при цьому мелодія охоплює широкий діапазон. Барвінський обирає тональність b-moll, яку в музиці пов'язують з трагічною образністю, відповідно, панує тривожно-таємничий, похмурно-зловісний настрій.

У композиції В. Барвінського тематизм фортепіанної партії інтонаційно пов'язаний з вокальною мелодією, але значно самостійніший, надзвичайно розвинений, з рисами оркестральної тембральності. Фактура твору багатощарова, багатотемброва (автор підкреслює це відповідними ремарками: quasi тромбони, валторни, челеста, арфа), охоплює всі регістри фортепіано. Солоспів переростає рамки вокальної мініатюри, набуваючи рис вокально-симфонічної поеми (навіть у варіанті з фортепіанним супроводом). Зробивши згодом оркестровку, композитор лише виразніше виявив цю особливість.

Розгорнений масштаб (загальний обсяг солоспіву – 126 тактів) зумовлений не лише трансформуванням тексту вірша (композитор вдається до повтору окремих фраз), а, насамперед,

завдяки зростанню ваги інструментальної партії, що несе основне образно-драматургічне навантаження. Розвинені сольні інструментальні епізоди набувають значення окремих розділів композиції. Це прелюдія (20 тактів), постлюдія (10 тактів) та чотири інтерлюдії (три восьмитактові, одна – 14 тактів).

У солоспіві простежуються риси пізньоромантичної стилістики, вокальна партія насичується мовними інтонаціями, ускладнюється її ритмічний малюнок, фрази стають уривчастими, незавершеними, наближаються до речитативу, гнучко реагуючи на зміни тексту й емоційного підтексту.

У другому творі В. Барвінського «Сонет» на слова І. Франка (зі збірки «Semper tūro») панує зовсім інша атмосфера. Музичне втілення поезії адекватне її піднесеному гимнічному характерові.

Солоспів також вирізняється масштабністю (57 тактів), наскрізним розвитком. У мелодиці переважають побудови широкого дихання, кантілена поєднується з декламаційністю, що є типовим для Барвінського. Поділ на розділи відбувається у вокальній партії, у фортепіанній цезур немає. Саме інструментальна складова відіграє провідну роль у розкритті образного змісту поезії та формотворенні. Проте на відміну від першого солоспіву, фактура є однотипною, переважають арпеджійовані акордові фігурації широкого діапазону, на що накладаються висхідні фрази з ритмоінтонаційними ознаками маршу (пунктирні ритми, розмір 4/4).

Твором новаторського спрямування для галицької камерно-вокальної музики став солоспів Н. Нижанківського «Поклін тобі» (на слова І. Франка), в якому також виявилось прагнення до симфонізації камерно-вокального жанру¹².

Н. Нижанківський використав франкову поезію «Моїй не моїй» із збірки «Мій Ізмарagd» (підзбірки «Поклони»), написану у 1897 р., створивши розгорнену композицію (66 тактів) із сольними інструментальними епізодами (прелюдія – 11 тактів, інтерлюдія – 9 тактів). Музичне втілення поезії Каменяра адекватне урочистому характеру солоспіву. Композитор у цьому творі вдається до заміни слів поетичного оригіналу, застосовуючи експресивніші за змістом синоніми, вносить зміни у структуру тексту: останні три рядки поезії повторює двічі, а попередні три випускає. Декламаційно-мовна патетика партії голосу органічно поєднується з оркестровою насиченістю партії супроводу. Оригінальні твори для голосу з оркестровим супроводом В. Барвінського і Н. Нижанківського є новаторським внеском у жанр українського солоспіву.

Висновки. У творах Д. Січинського, Я. Лопатинського на слова Франка, що стали підсумком попереднього та початком нового етапу розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики, поєднуються риси старогалицької пісні та солоспіву-монологу наскрізної побудови. Для солоспівів характерною є пластична мелодія, що ґрунтується на народній пісні, міському побутовому романсі та інтонаціях європейської вокальної лірики XIX ст., показовим є збільшення уваги до внутрішнього стану людини, психологізація лірики. Риси нового спостерігаються завдяки детальній роботі над поетичним словом, піднесенням ролі фортепіано до рівноправного учасника ансамблю.

Твори В. Барвінського, Н. Нижанківського, що належать до кращих зразків української музичної франкіани, позначені оригінальним прочитанням поетичного першоджерела, новаторством у галузі музичної мови, форми, співвідношення голосу та інструментальної партії. Прагнення на основі ліричних віршів Франка створити розгорнені форми переросли рамки поняття «вокальна мініатюра». Це – високохудожні вокально-інструментальні дуети, що виявляють багатогранність таланту композиторів та накреслюють нові шляхи розвитку жанру в українській музиці.

У солоспівах, написаних у народнопісенній манері, західноукраїнські композитори і в цій царині творили у руслі провідних тенденцій часу. Для їхніх творів характерні нові риси загальноестетичного плану, що внесені до національної музичної культури, зокрема камерність із характерним для неї тонким проробленням деталей, стилістична єдність всіх складових музичної тканини. Сильові риси пізнього романтизму у поєднанні з національними традиціями як народної, так і професійної музики характеризують камерно-вокальні твори на слова І. Франка С. Людкевича, Б. Кудрика. Сецесійними рисами з елементами неоромантизму характеризуються твори В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Рудницького (у Рудницького з раціональним, модерним спрямуванням).

Західноукраїнські композитори значно прискорили процеси інтеграції загальноєвропейських стильових тенденцій в українську музику, змінили естетичні уподобання, оновили музичну виразовість, незважаючи на певну поміркованість у запровадженні західноєвропейських новацій.

Примітки

¹ У монографії «Українська музика» автор проаналізував специфіку співвідношення складових вокально-інструментального дуету у доробку В. Барвінського та Н. Нижанківського.

² Автор приділяв увагу постатям В. Барвінського, С. Людкевича, Д. Січинського, П. Бажанського, С. Воробкевича, В. Матюка, М. Гайворонського (зокрема, їх камерно-вокальній музиці).

³ Автором досліджувалися жанрово-стилістичні особливості західноукраїнського романсу того періоду, зокрема і у творчості Д. Січинського, Я. Лопатинського, С. Людкевича, Я. Ярославенка та ін.

⁴ Н. Толошняк досліджує творчість Б. Кудрика [Толошняк Н. А. Борис Кудрик : бібліографія наукових праць, статей і рецензій / Н. А. Толошняк // Kalophonía : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во Укр. католицького ун-ту, 2004. – Ч. 2. – С. 347-355; Толошняк Н. А. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури / Н. А. Толошняк; ред. Л. Мазепа // Musica Galiciana. – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 267-275.]

⁵ У теоретичному доробку Кудрика окрему групу складають статті, в яких він розглядає питання використання поетичних джерел і пріоритетності у зверненні українських композиторів до національної поезії («Іван Франко в пісні» (1936 р.), «Поезія Шевченка в музиці» (1938 р.), «Відносини українських поетів і письменників до музики» (1938 р.).

⁶ Яскравий зразок пізньоромантичної стилістики – солоспів С. Людкевича «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (1958 р.). Як вказує О. Фрайт, композитор у першій строфі використовує гуцульський лад, у наступних – спирається на загальноєвропейські орієнтири, зокрема, проявляються «виразні «вагнерівські» сліди оперного мелосу» та ілюстративні елементи. У заключних строфах композитор демонструє «деталізований підхід до втілення поетичної основи», роблячи акцент на заключному рядку поезії, завершуючи нестійко вокальну партію. Тим самим надаючи партії фортепіано перевагу у закінченні твору, проте в іншому емоційному ракурсі: «у бурхливо-схвильованому емоційному ключі з відтінком трагізму, посиленням фрїгійським мінором.» [Фрайт О. Музичне життя поезії Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». – режим доступу : www.irbis-nbuv.gov.ua].

⁷ «Восени», «..Ой співаночки мої», «Як ніч мя покрисе» та «Не співайте мені сеї пісні» С. Людкевича існують у хоровому і романсовому варіантах; у доробку Н. Нижанківського так само є два варіанти твору «Засумуй, трембіто»; у М. Колесси – «І чого тікати» для голосу соло і вокального дуєту; композиції М. Волошина «Ой гляну я, подивлюся» та В. Матюка «Веснівка» існують у формі солоспіву і хору.

⁸ Хорова природа, масштабність звучання, тенденція до розширення монологічного висловлювання характеризують ще один солоспів С. Людкевича на слова І. Франка «Коваль», написаний у 1967 р. Модуляційна техніка, вміння вибудувати цілісну композицію, близькість до принципів кантатної драматургії, активне зіставлення епізодів із ліричним осмисленням подій, картинно-описові сцени та наскрізний розвиток творять вокально-інструментальну поему [3; 79].

⁹ У першій третині ХХ ст. західноукраїнські композитори надавали своїм солоспівам рис вокально-симфонічних поем. Це такі вокально-інструментальні фрески, як «Псалом Давида» (1918 р.), «Сонет», «Місяцю-князю» (1933 р.) В. Барвінського, «Поклін тобі» Н. Нижанківського, «Драматичний Пролог» («Мойсей») та П'ять любовних поем на слова Н. Лівичької-Холодної А. Рудницького (1930 рр.), «Хустина» Р. Сімовича.

¹⁰ Текстовою основою першою частиною твору стала поетична перлина з циклу «Нічні думи» (зі збірки «З вершин і низин»), що починається словами: «Місяцю-князю! Нічкою темною тихо пливеш ти стежков тасмною...». В І. Франка вірш назви не має. Другу частину створено на текст сонета «Благословенна ти поміж жонами» зі збірки «Semper tigo». Композитор вносить зміну: у нього – «Благословенна *будь* поміж жонами». Ці два твори належать до найвищих досягнень В. Барвінського у вокальному жанрі та творчості взагалі.

¹¹ Перше виконання (з симфонічним оркестром) відбулося 28 травня 1933 р. у концерті з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника поетові на Личаківському цвинтарі у Львові. Співала М. Сокіл, диригував А. Рудницький.

¹² Саме В. Барвінський подав Н. Нижанківському ідею написання цього солоспіву для голосу з оркестром. Солоспів вперше був виконаний тенором М. Голинським з нагоди святкової академії на пошану І. Франка 27-28 травня 1933 р.

Список використаної літератури

1. **Барвінський В.** З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; упор. В. Грабовський. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.
2. **Басса О. М.** Западно-украинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития / О. Басса. – Deutschland : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 265 с.
3. **Булат Т. П.** Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича / Т. Булат // Творчість С. Людкевича / Упор. М. Загайкевич. – К. : Муз. Україна, 1979. – С. 54-82.
4. **Булат Т. П.** Український романс / Т. П. Булат. – К. : Наук. думка, 1979. – 320 с.
5. **Булка Ю. П.** Музична культура Західної України / Ю. П. Булка // Історія української музики: в 6 т. – Київ, 1992. – Т. 4 (1917-1941). – С. 545-589.
6. **Булка Ю. П.** Нестор Нижанківський : життя і творчість / Ю. Булка. – Львів ; Нью-Йорк, 1997. – 60 с.
7. **Витвицький В.** Музикознавчі праці. Публіцистика / В. Витвицький ; ред.-упор. Л. Лехник. – Львів, 2003. – 392 с.
8. **Витвицький В.** Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький; вступ та упор. В. Пилипович. – Перемишль : Митуса, 2004. – 158 с.
9. **Гнатів Т.** Солоспіви Д. Січинського в контексті європейської камерно-вокальної лірики XIX – початку ХХ ст. / Т. Гнатів; ред. Л. Мазепа // Musica Galiciana. – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 277-287.

10. *Гордійчук М. М.* На музичних дорогах : статті та рецензії / М. М. Гордійчук. – Київ : Муз. Україна, 1973. – 306 с.
11. *Загайкевич М. П.* Музичний світ великого Каменяра / М. П. Загайкевич. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 175 с.
12. *Іван Франко і національне та духовне відродження України* : зб. наук. ст. / Прикарп. ун-т ім. В. Стефаника; упоряд.: Возняк С. та ін. – Івано-Франківськ, 1997. – 155 с.
13. *Рудницький А.* Українська музика: Історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
14. *Совяк Р. П.* Проблема становлення и развития западноукраинского романса XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Р. Совяк. – Київ, 1984. – 24 с.
15. *Творчість Івана Франка в музиці*: нотографічний показчик: до 150-ліття від дня народження / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; упор та передм. О. П. Осадці; авт. вст. ст. Я. Р. Горак. – Львів, 2007. – 118 с.
16. *Терещенко А.* Музичні рефлексії до поезії І. Франка / А. Терещенко // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, проф. М. П. Загайкевич / Ред.-упор. А. К. Терещенко. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4. – С. 216-221.
17. *Толошник Н.* Камерно-вокальна творчість Я. Й. Лопатинського / Н. Толошник, С. Маковічук // *Musica Galiciana* / Ред. Л. Мазепа. – Rzeszów, 2000. – Т. 5. – С. 273-284.

References

1. *Barvins'kyu V.* Z muzychno-pys'mennyts'koyi spadshchyny. Doslidzhennya, publitsystyka, lysty / V. Barvins'kyu ; upor. V. Hrabovs'kyu. – Drohobych : Kolo, 2004. – 256 s.
2. *Bassa O. M.* Zapadnoukraynskaya kamerno-vokal'naya muzyka pervoy trety XX veka. Osobennosty razvytyya / O. Bassa. – Deutschland : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 265 s.
3. *Bulat T. P.* Pytannya muzychno-poetychnoyi yednosti v solospivakh S. Lyudkevycha / T. Bulat // *Tvorchist' S. Lyudkevycha / Upor. M. Zahaykevych.* – K. : Muz. Ukrayina, 1979. – S. 54-82.
4. *Bulat T. P.* Ukrayins'kyu romans / T. P. Bulat. – K. : Nauk. dumka, 1979. – 320 s.
5. *Bulka Y. P.* Muzychna kul'tura Zakhidnoyi Ukrayiny / Y. P. Bulka // *Istoriya ukrayins'koyi muzyky: v 6 t.* – K., 1992. – T. 4 (1917-1941). – S. 545-589.
6. *Bulka Y. P.* Nestor Nyzhankivs'kyu: zhyttya i tvorchist' / Yu. Bulka. – L'viv; N'yu-York, 1997. – 60 s.
7. *Vytvyts'kyu V.* Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka / V. Vytvyts'kyu ; red.-upor. L. Lekhnyk. – L'viv, 2003. – 392 s.
8. *Vytvyts'kyu V.* Starohalyts'ka sol'na pisnya XIX stolittya / Vasyly Vytvyts'kyu ; vstup ta upor. V. Pylypovych. – Peremyshl' : Mytusa, 2004. – 158 s.
9. *Hnativ T.* Solospivy D. Sichyns'koho v konteksti yevropeys'koyi kamerno-vokal'noyi liryky XIX – pochatku XX st. / T. Hnativ; red. L. Mazepa // *Musica Galiciana.* – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 277-287.
10. *Hordiychuk M. M.* Na muzychnykh dorohakh : statyi ta retsenziyi / M. M. Hordiychuk. – K. : Muz. Ukrayina, 1973. – 306 s.
11. *Zahaykevych M. P.* Muzychnyy svit velykoho Kamenyara / M. P. Zahaykevych. – K. : Muz. Ukrayina, 1986. – 175 s.
12. *Ivan Franko i natsional'ne ta dukhovne vidpodzhennya Ukrayiny* : zb. nauk. statey / Ppykarp. un-t im. V. Stefanyka; uporyad.: Voznyak S. ta in. – Ivano-Frankivs'k, 1997. – 155 s.
13. *Rudnyts'kyu A.* Ukrayins'ka muzyka: Istoryko-krytychnyy ohlyad / A. Rudnyts'kyu. – Myunkhen : Dniprova khvylya, 1963. – 406 s.
14. *Sovyak R. P.* Problema stanovlenyya y razvytyya zapadnoukraynskoho romansa XIX – nachala XX vv. : avtoref. dys. ... kand. uskusstv. : 17.00.02 / R. Sovyak. – K., 1984. – 24 s.
15. *Tvorchist' Ivana Franka v muzytsi*: notografichnyy pokazhchyk: do 150-littya vid dnya narodzhennya / NAN Ukrayiny. LNB im. V. Stefanyka; upor ta peredm. O. P. Osadtsi; avt. vst. st. Ya. R. Horak. – L'viv, 2007. – 118 s.
16. *Tereshchenko A.* Muzychni refleksiyi do poeziyi I. Franka / A. Tereshchenko // *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir: zb. nauk. statey na poshanu muzykoznavtsya, doktora mystetstvoznavstva, prof. Mariyi Petrivny Zahaykevych / Red.-upor. A. K. Tereshchenko.* – K.: IMFE im. M. T. Ryl's'koho, 2009. – Vyp. 4. – S. 216-221.
17. *Toloshnyak N., Makoviychuk S.* Kamerno-vokal'na tvorchist' Y. Lopatyns'koho / N. Toloshnyak, S. Makoviychuk // *Musica Galiciana* / Red. L. Mazepa. – Rzeszów, 2000. – Т. 5. – С. 273-284.

ПОЕЗИЯ И. ФРАНКА В ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ

Басса Оксана Михайловна, кандидат искусствоведения,
доцент, Львовская национальная музыкальная
академия им. Н. Лисенка, г. Львов

Рассматриваются камерно-вокальные произведения западноукраинских композиторов первой трети XX в. (В. Барвинского, Б. Кудрика, Н. Ныжанковского, Я. Лопатынского, С. Людкевича, А. Рудницкого, Д. Сичинского, Я. Ярославенка) на слова И. Франка. Приведен обзор публикаций, в которых исследуется воплощение

поэтического слова в музыкальной интерпретации, анализируются образно-стилевые и структурные особенности романсов, прослеживается жанровая трансформация этих произведений от песни-романса к вокально-симфонической поэме.

Ключевые слова: камерно-вокальный жанр, западноукраинские композиторы, песня-романс, вокально-симфоническая поэма.

THE VOCAL INTERPRETATION OF IVAN FRANKO'S LYRICS BY WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Bassa Oksana, Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

In the article the chamber and vocal works of Western composers of the first third of the twentieth century. (V. Barvinskyi, B. Kudryk, N. Nyzhankivskyi, J. Lopatynskii, S. Lyudkevych, A. Rudnytsky, D. Sichynskiy, J. Yaroslavenka) the words of Ivan Franko. The review of publications relating to the implementation of the poetic word in musical interpretation, analyzes imagery and stylistic and structural features of Solo Singing, genre traced the transformation of these works from song to song, vocal-symphonic poem.

Key words: chamber vocal genre, Western composers, song, song, vocal-symphonic poem.

UDC 78.24

THE VOCAL INTERPRETATION OF IVAN FRANKO'S LYRICS BY WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Bassa Oksana, Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of this paper is to reveal the evolution of romance genre from a song to a vocal-piano poem on the examples of the vocal-chamber works of Western Ukrainian composers with using of I. Franko's lyrics.

The research methodology. The monographs and works, regarding the implementation of lyrics in the Ukrainian composers music was reviewed in the article.

The results. The works of Sichynsky D. and Lopatynsky Y. resumed the previous and next stage of Western Ukrainian chamber and vocal music development, and combined of old Galician songs and monologue solo-song of transparent structure. It should be underlined that the works of V. Barvinskyi, N. Nyzhankivskyi and S. Lyudkevych belong to the best samples of Ukrainian music «Frankiana». They are marked by special poetic reading of origin, innovation in the field of music language, form, special relationship between the voice and the instrumental part. The leading trends of the European composers style in first third of twentieth century were found in the solo-songs which were composed in folk-song manner by Western Ukrainian composers (J. Yaroslavenko and B. Kudryk).

Novelty. An attempt to reveal that the Western Ukrainian composers significantly hastened the «infusion» of European stylistic tendencies in Ukrainian music was made in the article. It was brought to the light that aesthetic preferences and music expressiveness had been changed due to them, despite the temperance in introduction of European innovation in Ukrainian music.

The practical significance. The article can be useful in teaching of course for concertmasters and vocalists.

Key words: chamber vocal genre, Western Ukrainian composers, song, vocal-symphonic poem.

Надійшла до редакції 12.11.2016 р.

УДК 78.27;78.2У

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШОПЕНІАНИ

Олійник Стефанія Федорівна, аспірантка
кафедри історії музики, Львівська національна
музична академія ім. М. Лисенка, м. Львів
stefcja@ukr.net

Аналізуються національно-культурні чинники, що зумовили становлення особливої популярності творчості Ф. Шопена серед мешканців Львова впродовж середини ХІХ ст. – до 1939 р. Причиною цього, зокрема, були історико-політична ситуація краю та домінантне положення польської громади в місті, яка мала вагомий вплив на мистецьке життя та підносила творчість національного композитора. Популяризація творчості Шопена у Львові відбувалася шляхом численних концертів, присвячених йому фестивалів, музикознавчих досліджень та випусків часописів й інших суспільних виявів: формування музею, присвята віршів львівськими поетами тощо.

Ключові слова: Львів, музична культура, національний чинник, рецепція, Фридерик Шопен.

Постановка проблеми. Упродовж тисячоліть свого розвитку українська музична культура ввібрала розмаїті мистецькі здобутки окремих етнокультурних країв, місцевостей, міст і містечок України, кожен з яких доповнює національну спадщину власними традиціями й творчими пріоритетами. На формування своєрідності окремих українських регіонів у царині музики вагомий вплив мали різноманітні суспільно-історичні, національно-культурні, соціальні та мистецько-естетичні чинники, зокрема й динаміка політичних процесів, особливості їх соціально-етнічної структури тощо. Мистецькі зацікавлення певних етнічних громад, які в різні періоди активно пропагували культуру та музичну творчість власних національних митців у певних регіонах й містах, також стали частиною музичної спадщини України.

Отже, дослідження музичної культури окремих регіонів і міст України формують один із вагомих та актуальних напрямів сучасних музикознавчих студій, об'єднуючи науковців із різних теренів нашої держави: І. Бермес (Дрогобиччина), Т. Бурдейна-Публіка (Поділля), І. Глібовицький (Буковина), Р. Дудик (Прикарпаття), Л. Кияновська (Галичина), А. Литвиненко (Полтавщина), Г. Локощенко (Сумщина), Т. Мартинюк (Північне Приазов'я), М. Ржевська (Наддніпрянська Україна), Т. Росул (Закарпаття), П. Шиманський (Волинь), С. Щітова (Дніпропетровщина) тощо. В центрі їх студій формування, історичний розвиток та характерні риси музичної культури окремих міст чи регіонів, особливості аматорського музикування та професійного музичного життя в них, історія функціонування музично-освітніх осередків краю, структура концертного життя (музичний театр, концертні установи), діяльність вагомих постатей музичної культури (композиторів, музикантів, організаторів мистецьких інституцій), опрацювання музикознавчої джерельної й історіографічної літератури (нотні колекції, статті у місцевій періодиці, наукові праці із музичного мистецтва, музейні пам'ятки та ін.).

Протягом ХІХ – першої пол. ХХ ст. у Львові популярність здобула творчість польського композитора та піаніста Ф. Шопена. *Метою статті* є простежити, які саме суспільно-історичні та національно-культурні чинники мали вплив на популяризацію творчості митця, проаналізувати основні напрями її поширення у львівській громаді до 1939 р.

Виклад матеріалу. Упродовж ХІХ ст. Галичина була частиною Австро-Угорської імперії, а в 20-30-х рр. ХХ ст. входила до складу Польської держави. У цих обставинах зрозумілою є значна кількість у Львові – столиці Галичини – австро-німецького та польського населення, яке сприяло розповсюдженню власних національних музичних вартостей і традицій. Українська громада Львова знаходилася у меншості та станом на 1931 р. становила 15,61%, хоча у Східній Галичині загалом відсоток українського населення був домінантним – 63% [6; 446]. Постійно загострювалося національне протистояння між українською та польською громадами, яке впливало й на мистецьке життя.

Напередодні І Світової війни Галичина стала ареною національно-визвольних рухів, кожна з національних громад (українська і польська) змагалася в боротьбі за власну державу. У воєнних буревіях розпалася Австро-Угорщина, а на теренах українських земель, що входили до неї, була утворена Західно-Українська Народна Республіка (ЗУНР), що проіснувала не більше року (листопад 1918 – літо 1919), внаслідок її падіння українські землі Галичини увійшли до складу Польської держави.

У Львові періоду міжвоєнної Польщі саме розвиток польської культури, суспільних інституцій, мистецтва знаходив сприяння і державну підтримку. Досить згадати про реорганізацію на початку 30-х рр. Львівського музичного інституту в консерваторію ім. К. Шимановського, поживлення діяльності Польського музичного товариства, підтримку державою видатних діячів польської культури. В цьому ключі постать Ф. Шопена у тогочасному Львові сприймалася не лише з позиції популярного композитора, а радше як національний символ польської громади, відбувалася міфологізація його постаті, власне такі заклики вперше були виголошені також у Львові.

Варто виокремити два етапи у процесі сприйняття і популяризації творчості Ф. Шопена на теренах Галичини: від середини ХІХ ст. до 1939 р. Перший етап – друга пол. ХІХ ст. – початкове знайомство та розповсюдження музики Ф. Шопена в найширших верствах суспільства завдяки діяльності у Львові К. Мікулі – учня композитора; другий етап – перша третина ХХ ст. (до 1939 р.) – осмислення національних ознак стилю Ф. Шопена, пропагування його постаті як символу польського відродження і національного руху, активне наукове дослідження творчості митця.

Знайомство мешканців міста з творчістю Шопена відбулося ймовірно у 40-50-х рр. ХІХ ст. У той час у львівській пресі з'являються публікації про композитора, зокрема, стаття «Chopin – Słowacki» (Шопен – Словацький) Й. Осецького («Tygodnik Lwowski», 1850, № 1). Судячи зі слів автора, твори Ф. Шопена були відомими у Львові, але не широкому суспільному загалові, а швидше вузькому колу шанувальників музики, які спеціально цікавилися музичними новинками. Одним із перших розповсюджувачів його творів був К. Вільд, його «Привілейована публічна випозичальня

книг і нот» функціонувала до 1881 р. Зі збереженого 21 примірника нот Ф. Шопена з книгозбірні К. Вільда у фондах бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (далі – ЛНМА), можемо відновити перелік творів митця, поширених у Львові в середині XIX ст. Це, насамперед, «салонні жанри»: експромти (ор. 29 та 51), ноктюрни (ор. 32, 62), полонези (ор. 22, 26), більшість у перекладах для фортепіано в чотири руки, а також вокальні твори композитора. Також, у домі Вільдів збирався музично-літературний салон, на якому серед іншого звучали твори Ф. Шопена.

Важливою подією у в мистецькому житті Львова стали гастролі Ф. Ліста. На львівському концерті 23 березня 1847 р. у виконанні угорського піаніста, зокрема, прозвучали мазурки і «Музика до польських пісень» Ф. Шопена [7; 402]. Однак найбільший сплеск зацікавлення музикою Шопена у Львові відбувся завдяки діяльності учня польського композитора, піаніста та директора консерваторії Галицького музичного товариства (далі – ГМТ) К. Мікулі (1819-1897 рр.). Львівські учні Мікулі – піаністи, композитори, музикознавці: М. Розенталь, А. Міхаловський, Р. Кочальський, М. Солтис, В. Вшелачинський, Л. Марек, К. Парнас, С. Невядомський, Р. Шварц, Й. Лаурецька, а також українці – Д. Січинський, Є. і В. Барвінські, «з гордістю називали себе [...] спадкоємцями шопенівських принципів фортепіанної інтерпретації» [5; 74], адже піаніст якнайкраще перейняв правдиву манеру гри Шопена, що характеризувалася багатими емоційними відтінками і рівним природним тоном. Мікуля неодноразово привертая увагу до музики Шопена власними концертами, концертами учнів ГМТ, авторськими перекладами творів Шопена для різних складів¹. Він також забезпечив львівські бібліотеки численними збірками творів композитора, зробивши їх доступними для широкого загалу львівських шанувальників музики. До тепер у фондах ЛНМА ім. М. Лисенка та ЛННБУ ім. В. Стефаника зберігаються дев'ять оригінальних та рідкісних копій автографів композитора та понад 100 прижиттєвих видань його творів [7; 404, 1; 7].

Учень Мікулі, піаніст, композитор і педагог В. Вшелачинський став автором однієї з перших у Галичині праці про Шопена – «O życiu i utworach F. Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny» (Про життя і творчість Ф. Шопена. Нарис критично-біографічний, 1885) [14]. Автор подає життєпис композитора і коротко, хоча й дуже поетично, «зрозуміло навіть не для музикантів» [14; 8] аналізує його творчість, підкреслюючи зв'язок музики Шопена з народною піснею і танцем. Крім того, Вшелачинський колекціонував речі, пов'язані з митцем, а також перші праці про композитора німецькою, французькою та польською мовами. Частина його колекції зберігається у бібліотеці ЛНМА ім. М. Лисенка; в ній знаходимо 13 раритетних видань: Л. Ескудьє «Фридерик Шопен» (Париж, 1868 р.), Ф. Барбедетт «Ф. Шопен: Ессе з музичної критики» (Париж, 1869 р.), М. Шульц «Ф. Шопен і його музичні твори: внесок до життєпису і оцінки творчості митця» (Познань, 1873 р.), М. Карасовський «Ф. Шопен: Життя – Листи – Творчість» (Варшава, 1882 р.) та ін. [1; 12].

Окремо варто згадати про надзвичайно багату літературно-поетичну традицію Галичини, інспіровану музикою польського романтика. Серед галицьких поетів, які часто зверталися до образів шопенівської музики, виділяється постать Корнеля Уейського (Kornel Ujejski, 1823-1897) – львівського польського поета, громадського діяча і політика. Як посол Віденського сейму, він знаний досить радикальними національними поглядами. В 1847 р. К. Уейський перебував у Парижі, де потоваришував із польською патріотичною інтелігенцією та митцями еміграції. Він також мав щастя особисто бути знайомим із Шопеном. Це знайомство настільки глибоко вразило молодого поета, що згодом надихнуло його на написання збірки «Tłumaczenia Szopena (próbą poetyckiego przełożenia muzyki)» (Тлумачення Шопена (спроба поетичного перекладу музики)), яка побачила світ 1857 р. у Львові. Цей цикл об'єднує 15 віршів – рефлексій на конкретні музичні твори Шопена. Одним із найпопулярніших шопенівських віршів Уейського став «Жалібний марш», навіяний третьою частиною Другої фортепіанної сонати Шопена. У поезії відзвучує типово романтична символіка, пов'язана з очікуванням кінця і приреченістю життєвого шляху – круки, дзвони, самотність героя і т.д. Варто підкреслити, що поет навіть зберігає метро ритмічну пульсацію, поетичні рядки природно підтекстовуються до музики.

Межа XIX-XX ст. знаменує початок нового етапу розповсюдження творчості Шопена у Львові. Під впливом суспільних рухів його постать набуває значення символу боротьби за незалежність польського народу, захоплення його музикою стає однією з ознак патріотизму. Кульмінаційною подією цього періоду стало святкування сотих роковин від дня народження композитора. Перший у Польщі фестиваль Шопена проводився саме у Львові і тривав впродовж останнього тижня жовтня 1910 р. Це можна пояснити тим фактом, що столиця Польщі – Варшава, на той час перебувала у складі Російської імперії, тоді як Галичину – частину Австро-Угорської імперії, польська громада трактувала як один з осередків власного національного руху. Основною метою фестивалю було сформувати новий спосіб бачення творчості Шопена, зрозуміти й оцінити її роль у польській

культури. В його рамках відбулося чотири концерти, на яких виконувалися твори Шопена та інших польських композиторів від найдавніших часів до сучасності, а також, дві меси – Урочиста та Жалібна, під час якої звучав «Реквієм» В. А. Моцарта. Програми концертів були укладені хронологічно, окремо відбувся музичний вечір із творів самого Шопена.

Одночасно з Шопенівським фестивалем відбувся з'їзд польських музикантів і конференція, на якій розглядалися різні питання теорії та історії музики, поліфонії, музичної естетики та критики. Серед доповідей були присвячені й Шопену: «Шопен у науці гармонії» С. Невядомського [11; 161-170], «Шопен і Шуман» Е. Вальтера [11; 145-152], «Про особисті записки Шопена» К. Парнас [11; 71-95]. Із пам'ятної книги святкування [11], виданої у 1912 р., дізнаємося, що ці дві події мали величезне патріотичне значення для поляків. Ювілей Шопена допоміг їм усвідомити вартість національної духовної спадщини та її суспільно мобілізаційне призначення. Прикладом може слугувати промова піаніста, композитора та політичного діяча І. Падеревського (у 1919 р. він став прем'єр-міністром тимчасового уряду незалежної Польщі), виголошена 23 жовтня 1910 р. під час святкувань у Львівській філармонії, в якій він назвав Шопена «співцем польського народу» [11; 200]. Польська дослідниця Р. Суховейко, аналізуючи ставлення Падеревського до спадщини Шопена і, зокрема, цю промову, наголошує на двох патріотичних моментах: «Перший – це образ поневоленої страждаючої Батьківщини, другий – апофеоз Шопена, сприйнятого крізь призму бездержавності як втілення Духу Народу. Для І. Падеревського Шопен втілював символ нації, чия музика допомогла зберегти в розділеному між різними державами народі почуття самоіндетифікації і пам'ять про минуле. [...] І. Падеревський послідовно вибудовує *міф Шопена* (виділення автора – С. О.), включаючи його в широко трактованій національній міфології» [8; 105]. Падеревський, насамперед, акцентував на національному первні музики Шопена, відмежовуючи її від будь-яких французьких, російських впливів чи аналогій. Основну національну прикмету музики композитора, піаніст вбачав «в знаменитому шопенівському *tubato*, породженому [...] властивою полякам надмірною мінливістю почуттів та настроїв» [2; 69].

Як повідомляє пам'ятна книга святкування ювілейного року Шопена, в 1910 р. у містечках Галичини (окрім Львова) відбулося кілька десятків (!) концертів із творів композитора: в Болехові, Дембиці, Дрогобичі, Городку, Калуші, Коломиї, Кракові, Ланьцуті, Мелеці, Новому Сончі, Новому Тарзі, Підгірцях, Перемишлі, Раві, Рогатині, Снятині, Станіславові, Стрию, Тарнобжезі, Тернополі, Тарнові, Терехові, Вадовіцах, Золочеві. Як бачимо з поданого переліку міст, популярність творів композитора давно покинула салони музикантів і меломанів та охопила величезну аудиторію в усіх куточках Галичини. З нагоди ювілейних святкувань було підготовлено популярну брошуру про композитора (автор – С. Невядомський), «яка була видана у великій кількості екземплярів і роздавалася безкоштовно учасникам фестивалю у Львові і в провінції» [11; 7].

До святкувань була приурочена книга О. Жуковського «Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej» (Фридерик Шопен у світлі польської поезії, 1910 р.) [15]. У збірку ввійшли поезії, інспіровані музикою та постаттю Шопена. Серед авторів знаходимо і митців пов'язаних зі Львовом, як наприклад, М. Конопницька (Konopnicka), А. Добровольський (Dobrowolski), К. Уейський. В патріотичному ключі була написана книга Г. Стренгера (Strenger) «O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy» (Про життя Шопена, генезу і душу його музики. Спроба синтезу) [12], видана у Львові того ж року.

Кількість творів Шопена у концертних програмах 10-30-х рр. ХХ ст. зросла аж надмірно. На цю ситуацію різко зреагував С. Людкевич, зауважуючи у рецензії 1926 р., що концерти рясніють «осоружним» нині Шопеном» [3; 502]. У той період львів'яни мали змогу почути твори композитора у виконанні всесвітньо відомих піаністів: Є. Лялевича, Ю. Слівінського, А. Рубінштейна, Е. Петрі, М. Орлова, Л. Оборіна та ін. Л. Оборін – російський піаніст і переможець І Шопенівського конкурсу (Варшава, 1927 р.), вперше тріумфально виступив із шопенівською програмою у Львові 1928 р. На цьому ж І Шопенівському конкурсі спеціальним дипломом відзначено львівського піаніста – Л. Мюнцера. У 1928 р. Мюнцера запрошено очолити кафедру фортепіано в консерваторії – ця подія мала значний вплив на розвиток львівської шопеніани. Піаніст започаткував прилюдні концерти професорів Львівської консерваторії, виконуючи на них у т.ч. твори Шопена. Пам'ятними стали його регулярні «Шопенівські радіосуботи» (від 1931 р.) і сольний вечір у рамках Шопенівського фестивалю 1932 р..

Варто згадати й про інші напрями культивування творчості композитора у Львові протягом 20-30-х рр. ХХ ст. Тоді ж створено Музей Шопена. Його засновниця К. Парнас-Льовенгерц – учениця Мікулі, мала колекцію з майже 700 експонатів, пов'язаних із Шопеном, яка вважалася найбільшою на той час, після варшавської. В її колекції були унікальні експонати: оригінальний альбом композитора, акварель із зображенням 5-літнього Шопена, що грає на клавикорді, портрет композитора пензля М. Водзінської (нареченої композитора), рукопис мазурки, перші шопенівські

видання (в т.ч. повне зібрання творів за ред. Мікулі), його візитна картка та багато ін. Свій будинок на вул. Пекарській 14, Парнас-Льовенгерц віддала під Шопенівський музей. Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. її унікальна колекція передана до Львівського історичного та Варшавського музеїв. Львівська частина колекції до сьогодні зберігається в Історичному музеї, Львівській картинній галереї, а нотні видання – у фонді ЛНМА ім. М. Лисенка і нотному відділі ЛННБУ ім. В. Стефаника [7; 404]. В 30-х рр. ХХ ст. у Львові існувала музична школа ім. Ф. Шопена. Протягом 9-17 жовтня 1932 р. було організовано фестиваль «Дні Шопена» і навіть видавався популярний місячник «Szopen» (вересень – грудень 1932, вийшло чотири випуски).

На початку 20-х рр. ХХ ст. всезагальне захоплення музикою Шопена, трансформувалося у систематичні наукові студії його творчості та стилю, позбавлені надмірної ідеалізації та поетизації. Одним із перших цю проблему порушив Г. Опенський (Henryk Orpieński) в 1922 р. у передмові до львівського видання монографії про Шопена американського дослідника Дж. Ганекера: «Мусимо закінчити займатися романтичними стосунками двох коханців і нарешті провадити аналітичні й синтетичні праці про Шопена» [10; 11-12]. Такий науковий підхід у розвитку музикознавчої шопеніани вирізняє праці 20-30-х рр. польських дослідників – засновника кафедри львівської музикології при філософському факультеті Львівського університету А. Хибінського та його учнів Б. Вуйцік-Кеупруліан (Wójcik-Keuprulian, 1890-1938 рр.), С. Лобачевської (Łobaczewska, 1888-1963 рр.), З. Лісси (Lissa, 1908-1980 рр.) і Й. Хомінського (Chomiński, 1906-1994 рр.).

Сфера наукових зацікавлень А. Хибінського та його учнів була доволі широкою: передовсім, це медієвістика, зокрема, історія польської музики XV-XVIII ст., етнографія, музична теорія та естетика. Але почесним обов'язком кожного дослідника польської музики, він вважав дослідження творчості Шопена. Серед його публікацій²: «Chopin a muzyka polska» (Шопен і польська музика), «Chopin i jego wpływ» (Шопен і його вплив), «Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina» (До питання ремінісценції у творчості Шопена) та ін.

Одним із перших розгорнутих наукових досліджень творчості Ф. Шопена є книга Б. Вуйцік-Кеупруліан «Melodyka Chopina» (Мелодика Шопена), видана 1930 р. у Львові [13]. Дослідниця критикує праці попереднього періоду (поч. ХХ ст.), «що не мають нічого спільного з наукою» [13; 8]. Свої власні студії автор провадить на ґрунтовній науковій базі, стверджуючи, що орнаментальна мелодика є найхарактернішою рисою мелодичного стилю композитора. В інших публікаціях дослідниці висвітлені різноманітні особливості музичної мови композитора³: мелодики – «O typowych postaciach meloduki Chopina» (Про типові форми мелодики Шопена), ритміки – «O trioli w mazurkach Chopina» (Про тріолі в мазурках Шопена), варіаційної техніки – «Wariacje i technika wariacyjna Chopina» (Варіації і варіаційна техніка Шопена), фольклорних джерел – «Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina» (Елементи польської народної ритміки в музиці Шопена) та проблематики музичного стилю композитора – «Chopin. Studja, krytyki, szkice» (Шопен. Студії, критика, нариси).

Такі учні школи А. Хибінського як С. Лобачевська⁴, З. Лісса⁵, Й. Хомінський⁶ почали свій науковий шлях у Львові, однак більшість їх праць, у т.ч. кілька десятків досліджень присвячених Шопенові, вийшли друком у Польщі, куди дослідники виїхали в роки II Світової війни.

У межах даної статті немає можливості проаналізувати багатовекторну проблематику їх праць щодо творчості композитора, що може становити окреме дослідження.

Творчість Шопена досліджував викладач Львівського музичного інституту – С. Барбаг (Barbag). Його увагу привернули пісні композитора, які на той час були найменше проаналізованою ділянкою творчості Шопена. У праці 1927 р. «Studjum o pieśniach Chopina» (Студії про пісні Шопена) [9], розглядаючи мелодіку пісень, С. Барбаг у двох із них простежив українські впливи.

Висновки. Отже історико-політична ситуація Галичини, історія визвольних змагань та настрої різних національних громад, зокрема польської, від середини ХІХ до 1939 р. мали великий вплив на музичну культуру Львова та популяризацію творчості польського композитора Ф. Шопена. Сакралізація постаті Шопена є відгомном постромантичних тенденцій: мотиви месіанства, ролі митця як проповідника ідей народу, втілювалися у багатьох культурах (ще одним співцем польської нації вважався А. Міцкевич, української – Т. Шевченко, німецької, через втілення германської міфології, – Р. Вагнер тощо). В той період особливо плідною була рецепція творчості Шопена польською громадою у Львові: завдяки діяльності Мікулі постає нова генерація піаністів, музикознавці присвячують композиторові численні дослідження, відбуваються концерти й фестивалі у різних куточках Галичини, укладається музейна колекція, митцю присвячують вірші місцеві поети і т. ін.

Інші національні громади не залишилися осторонь популяризації Шопена: зокрема, у першій пол. ХХ ст. формується українська традиція інтерпретації творів Шопена. Традиції інтерпретації та поширення творчості польського композитора серед галицьких українців може становити окреме

дослідження. Згадаємо про піаніста і композитора В. Барвінського, який навчався приватно у Мікулі, а згодом сформував потужну українську виконавську школу (серед його учнів – Д. Гординська-Каранович, О. Пясецька-Процишин, Р. Савицький, М. Крушельницька, М. Крих-Угляр та Д. Герасимович). Інша українська піаністка Л. Колесса прославилася виконанням творів Шопена на світовій сцені. Музикознавцями досліджується творчість Шопена, зокрема, під кутом українських впливів (В. Витвицький «Українські впливи у Шопена»). Музика Шопена надихала творчість українських поетів Галичини: С. Чарнецького («Ноктюрн Es-dur», «Ноктюрн d-moll», «Прелюдія Des-dur» та «Соната a-moll»), Б. Лепкого («Ми йшли з тобою», «Часом мені здається»). Однак II Світова війна та чергова зміна влади кардинально змінює етнічний склад мешканців Львова, культурне життя краю, а також вияви суспільної рецепції щодо творчості композитора.

Примітки

¹ Мікулі здійснив переклади таких творів Шопена, як Прелюдії № 13 для солістів і хору в супроводі скрипок, віолончелі, фортепіано й органу або для сопрано соло, жіночого хору, скрипки, віолончелі, фісгармонії і фортепіано (на слова К. Уейського), Ноктюрну g-moll і Мазурки e-moll (переклад для струнних інструментів), Фантазії на польські теми A-dur для фортепіано з оркестром та ін. [4; 45-46, 49].

² Перелік праць А. Хибінського, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Ф. Шопена (Польща): http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Adolf_Chybi%C5%84ski/id/1134.

³ Перелік праць Б. Вуйцік-Кеупруліан, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Ф. Шопена (Польща): http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/Bronis%C5%82awa_W%C3%B3jcik-Keuprulian/id/3099.

⁴ Перелік праць С. Лобачевської, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Ф. Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/%C5%81obaczewska/id/1010>.

⁵ Перелік праць З. Лісси, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Ф. Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Lissa/id/468/page/3/page/1>.

⁶ Перелік праць Й. Хомінського, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Ф. Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Chominski/id/10>.

Список використаної літератури

1. **Антонюк І.** Видання творів Ф. Шопена з фондів бібліотеки Львів. нац. муз. академії ім. М. Лисенка (до 1939 р.) / Авт. передмови І. Пилатюк; авт. вступ. ст. І. Антонюк. – Львів : ТеРус, 2011. – 224 с.
2. **Кашкадамова Н.** Традиції виконання Шопена у Львові // Фридерик Шопен. Зб. ст. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. – С. 54-78.
3. **Людкевич С.** Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. / С. Людкевич / Упор. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
4. **Мазепа Л.** Кароль Мікулі – мистецький директор Галицького Музичного Товариства у Львові (1858-1887) // Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). – Львів : Сполом, 2001. – С. 39-57.
5. **Мазепа Л.** Учні Кароля Мікулі // Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). – Львів : Сполом, 2001. – С. 74-100.
6. **Макарчук С.** Зміни в етносоціальній структурі населення Львові в першій половині ХХ ст. // Вісник Львів. ун-ту. Серія історична. – Львів, 2007. Спец. вип. – С. 445-455.
7. **Николин О.** Сторінки львівської шопеніани. Автографи Фридерика Шопена та його сучасників // Зап. НТШ. – Львів, 2004 – Т. ССXLVII. Праці Музикознавчої комісії. – С. 402-414.
8. **Суховеїко Р.** Ігнацій Ян Падеревський і його ставлення до спадщини Шопена / Р. Суховеїко // Українська музика: наук. часопис. – Ч. 1 (3). – Львів, 2012. – С. 104-111.
9. **Barbag S.** Studjum o pieśniach Chopina. – Lwów-Warszawa-Kraków: Wydawnictwo zakłady narodowego im. Ossolińskich, 1927. – 60 s.
10. **Huneker J.** Chopin. Człowiek i artysta. – Lwów-Poznań: nakł. Wydawnictwa polskiego, 1922. – 313 s.
11. **Obchód setnej rocznicy urodin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910.** Księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu. – Lwów: Zienkowiez & Chęciński, 1912. – 216 s.
12. **Strenger H.** O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy. – Lwów: 1910. – 124 s.
13. **Wójcik-Keuprulian B.** Meloduka Chopina. – Lwów: wyd-wo K.S.Jakubowski, 1930 (Seria: Monografię i podręczniki). – 304 s.
14. **Wszelaczyński W.** O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny. – Tarnopol: Drukarnia J. Pawłowskiego, 1885 – 93 s.
15. **Żukowski O.** Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej. – Lwów: wydawnictwo Zienkowicza i Chęcińskiego, 1910. – 120 s.

References

1. *Antoniuk I.* (2011). Vydannia tvoriv Fryderyka Chopena z fondiv biblioteki Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. Lysenka (do 1939 roku). Lviv, TeRus.
2. *Kashkadamova N.* (2000). Tradytsii vykonannia Chopena u Lvovi. In Ya. Yakubiak (Ed.), Fryderyk Chopen. Zbirka statei (pp. 54-78). Lviv, LDMA im. M. Lysenka.
3. *Shtunder Z.* (Ed.). (2000). Liudkevych, S. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy. In 2 volumes. (Vol. 2). Lviv, Spolom.
4. *Mazepa L.* (2001). Karol Mikuli – mystetskyi dyrektor Halytskoho Muzychnoho Tovarystva u Lvovi (1858-1887). In Mazepa L. Storinky muzychnoho mynuloho Lvova (z neopublikovanoho) (pp. 39–57). Lviv, Spolom.
5. *Mazepa L.* (2001). Uchni Karolia Mikuli // In Mazepa L. Storinky muzychnoho mynuloho Lvova (z neopublikovanoho) (pp. 74–100). Lviv, Spolom.
6. *Makarchuk S.* (2007). Zminy v etnosotsialnii strukturi naseleння Lvovi v pershii polovyni 20 stolittia. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia istorychna. – S. 445-455.
7. *Nykolyn O.* (2004). Storinky lvivskoi shopeniany. Avtohrafy Fryderyka Chopena ta yoho suchasnykiv. Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Muzykoznavchoi komisii, T. CCXLVII. – S. 402-414.
8. *Sukhovieiko R.* (2012). Ihnatsii Yan Paderevskiy i yoho stavlennia do spadshchyny Chopena. Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys, 1 (3). – S. 104-111.
9. *Barbag S.* (1927). Studjum o pieśniach Chopina. Lwów-Warszwa-Kraków, Wydawnictwo zakłady narodowego im. Ossolińskich.
10. *Huneker J.* (1922). Chopin. Człowiek i artysta. Lwów-Poznań, Nakł. Wydawnictwa polskiego.
11. *Obchód setnej rocznicy urodin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910.* Księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu. (1912). Lwów, Zienkowiez & Chęciński.
12. *Strenger H.* (1910). O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy. Lwów.
13. *Wójcik-Keuprulian B.* (1930). Meloduka Chopina. Lwów, Wydawnictwo K. S. Jakubowski.
14. *Wszelaczyński W.* (1885). O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny. Ternopil, Drukarnia J. Pawłowskiego.
15. *Żukowski O.* (1910). Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej. Lwów, Wydawnictwo Zienkowiez i Chęcińskiego.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛЬВОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШОПЕНИАНЫ

Олийник Стефания Федоровна, аспирантка кафедры истории музыки,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенка, г. Львов

Анализируются национально-культурные факторы, которые обусловили становление особенной популярности творчества Ф. Шопена среди жителей Львова в течение середины XIX века – до 1939 г. Причиной этому, в частности, была историко-политическая ситуация края и доминантное положение польской общины в городе, которая имела значительное влияние на музыкальную жизнь и пропагандировала творчество национального композитора. Популяризация творчества Шопена происходила путем многочисленных концертов, посвященных ему фестивалей, музыковедческих исследований, выпусков газет и других общественных проявлений; формирования музея, посвящение стихов львовскими поэтами и т.д.

Ключевые слова: Львов, музыкальная культура, национальный фактор, рецепция, Ф. Шопен.

THE NATIONAL CULTURAL FACTORS FORMING THE LVIV MUSICAL CHOPINIANA

Oliinyk S., Postgraduate student of Music History Department,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

In the article national and cultural factors are analyzed which led to the formation of a special popularity of Frederic Chopin's oeuvre among Lviv residents during the mid-nineteenth century – until 1939. The reason for this, in particular, were historical and political situation of the region and the dominant position of the Polish community in the city, which had a significant impact on the artistic life and were presented work of their own national composer. The promoting of Chopin's oeuvre in Lviv took place through numerous concerts, festivals devoted to him, musicological researches and issues of journals and other public expressions – formation of the museum, dedication poems by local poets, etc.

Key words: Lviv, music culture, national factor, reception, Frederic Chopin.

UDC 78.27;78.2У

THE NATIONAL CULTURAL FACTORS FORMING THE LVIV MUSICAL CHOPINIANA

Oliinyk S., Postgraduate student of Music History Department,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

The aim of this article is to analyze the national and cultural factors, which influenced to the popularization and distribution the Frederic Chopin's oeuvre in the Lviv's community from the mid-nineteenth century to 1939.

Research methodology. Fifteenth major publications on the subject (scientific books and journal's articles about Lviv's history, music life and researches dedicated to Chopin) have been reviewed. Seven of them written in Polish.

Results. Due to historical and political situation in Galicia, the political influence of Polish community highly increased in that time. The Polish community had a significant impact on the musical life of the region and promoted its national composer's music. In this sense, the figure of Chopin was seen as a national symbol. In this period the reception the works of Chopin by Lviv's community was particularly promising: Karol Mikuli presented a new generation of pianists; musicologists devoted numerous studies to the composer; there were numerous concerts and festivals in the different parts of Galicia; the museum collection was founded; «Chopin» journal was produced, local poets dedicated poems, etc.

Novelty. An attempt is made in this paper to reflect areas through which Chopin's work was popularized in Lviv and the national significance of his music for the Polish community during the mid-nineteenth century to 1939. Seven of books about Chopin issued in Lviv during the years 1880-1930, written in Polish and introduced firstly.

The practical significance. Ukrainian musicians may find the information contained in this article useful for undersanding past of Lviv's music life and role of Chopin's music in local society.

Key words: Lviv, music culture, national factor, reception, Frederic Chopin.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 008-75.01

«...ДЖЕРЕЛО ТІСІ ВОДИ, ЩО ТЕЧЕ В ЖИТТЯ ВІЧНЕ»
(СВІТ АРХЕТИПІВ ОЛЕКСАНДРА АНТОНЮКА)

Пуларія Тетяна Вікторівна, кандидат культурології,
доцент, Університет митної справи та фінансів, м. Дніпро
tanit.06@mail.ru

Виявлено основні ознаки архетипного живопису в творчості українського художника Олександра Анатолійовича Антонюка, особливості втілення архетипів Героя та Самості, їх етнонаціональне забарвлення. Архетип Героя відтворено в образі всечасного воїна світла. Образ Христа постає як архетип Самості завдяки відмові від канонічного зображення, поєднанню універсальних символів сакральної геометрії із священними біблійними символами, національними образами-символами та мотивами.

Ключові слова: архетип, архетипний живопис, архетип Героя, архетип Самості, Олександр Антонюк, сучасний український сакральний живопис.

Постановка проблеми. З часів відкриття З. Фрейдом позасвідомого як самостійного безособистісного начала людської душі змінюється і розуміння місії мистецтва в культурі: не відображати дійсність, а встановлювати багатоманітні психологічні зв'язки з трансцендентним. Саме тому актуальною залишається архетипна парадигма вивчення мистецтва, теоретично обґрунтована у працях К. Г. Юнга та послідовників аналітичної психології і творчо переосмислена українськими філософами (С. Кримський, В. Личковах, О. Кирилюк, Н. Ковальчук, М. Попович, В. Табачковський, Н. Хамітов, В. Ятченко та ін.).

На тлі тривалої тотальної десакралізації, яка в постмодерній художній свідомості набула прояву в іронічному переосмисленні минулого [6], та в умовах перетворення мистецтва на предмет моди і комерції естетичні пошуки сучасних українських митців, спрямовані на інтеграцію вищих духовних цінностей, заслуговують, на наш погляд, уважного аналізу з боку естетиків, мистецтвознавців, культурологів.

Саме тому *об'єктом дослідження* стала творчість сучасного українського живописця Олександра Антонюка, члена Національної спілки художників України (2000 р.), автора понад 20 персональних вітчизняних та зарубіжних виставок, учасника чисельних групових вернісажів. Живопис О. Антонюка, на наш погляд, є яскравим взірцем самобутнього втілення універсальних ціннісних ідей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У мистецтвознавчих розвідках, присвячених творчості О. Антонюка, здебільшого презентуються його окремі персональні виставки («На дорозі в Еммаус» (2011, Галерея сучасного сакрального мистецтва ICONART, м. Львів) [5; 10; 12]; «Сакральна ботаніка» (2012, там же) [11] та ін.), міститься сюжетно-образний аналіз його полотен, звертається увага на їх філософський підтекст та незвичність творчої манери.

Мета статті – виявити ознаки і риси архетипного живопису в творчості Олександра Антонюка, своєрідність втілення архетипу Героя та архетипу Самості як «осьових» в його сакральному художньому просторі.

Вклад основного матеріалу дослідження. Звернення до культурних першоджерел, насамперед, сюжетів і образів Старого та Нового Заповітів, виявляє філософське підґрунтя образотворчості О. Антонюка. Спокусливого сучасного споживача мистецтва нелегко ввести в «архетипний транс» методами візуальної інтерпретації «вічних образів». Тим і вражають картини О. Антонюка, що вони мають дивовижну властивість зачаровувати, занурювати у світ первообразів, міфологічного просторово-часового виміру.

Мистецтвознавець Ф. Розінер, досліджуючи творчість литовського художника і композитора М. Чюрльоніса, виділяє ознаки архетипного живопису: мале зображується великим – і навпаки; обриси предметів нагадують про щось інше, надаючи багатозначності образам; картина світу постає логічно необґрунтованою, реально незвичною («рука під водою», «багаття на недосяжній висоті» тощо); ілюзія множинності, розриву і взаємопроникнення стихій (землі, води, неба) і просторів («верх» стає «низом» у ставленні до інших предметів, «близьке» одночасно «далеке»); вкраплення загадкових деталей у зображення (розписів, ієрогліфів тощо); символічне використання різних технік, колористичних прийомів; «знакова множинність»; асоціативність з попереднім культурним досвідом глядача; творення світів наново [9; 293-295].

Зображувальні принципи і контрасти, що притаманні архетипному живопису, присутні і у творах О. Антонюка. І перш за все – це контраст між піднесеним духовним, втілений у виразних, реалістично зображених очах його героїв, і по-дитячи наївною тілесністю. Очі – універсальний символ носія душі від єгипетських зображень на гробницях, шумеро-аккадської пластики (адоранти), фаюмського портрета до візантійської ікони – у персонажів О. Антонюка традиційно великі. Глибокий і вдумливий погляд однаково людський у Ісуса і Лева («Лев Тетраморфа», 2009), і навіть у колосків Пшениці («День другий», 2012). Це погляд святого з ікони, проникливий і люблячий, через який і відбувається духовне спілкування. Він звернений до позасвідомих глибин кожного з нас і допомагає відчутти в собі Божественне начало.

І навпаки – зображуючи тілесність, автор вдається до прийомів «наївізму». «Наїв» тут виступає не як стиль (стилістичні рамки взагалі непритаманні образотворчому почерку О. Антонюка), а як спосіб бачення світу, «прадавній казково-міфологічний тип художньої свідомості» (В. Личковах) [7; 80], що проявляється синхронно. Це і спосіб дитячого сприйняття, яке ближче за все стоїть до архетипу.

Позитивна містифікація дитинства характерна для християнської культури, на противагу язичницькій. «Підійшли до Ісуса тоді Його учні, питаючи: «Хто найбільший у Царстві Небеснім?» Він же дитину покликав і поставив її серед них, та й сказав: «Поправді кажу вам: коли не навернетесь і не станете, як ті діти, – не ввійдете в Царство Небесне! Отже, хто впокориться, як дитина оця, той найбільший у Царстві Небеснім» [1, Мт. 18: 1–4]. На думку філософа і богослова В. Зеньковського, «духовний зміст дитинства не може бути охарактеризований як нижча, попередня фаза духовного розвитку. Дитя не тільки не стоїть нижче за нас, але, за словами Христа, ми не можемо досягти ідеалу, якщо не будемо як діти, і це означає, що дитяче духовне життя, духовна організація як тип ближче стоїть до ідеалу, ніж наше» [2; 158].

Завдяки відсутності побутового тла, атрибутів земної реальності на більшості полотен О. Антонюка, його картини сприймаються як Текст, що вимагає глибокого і вдумливого прочитання, занурення у різні культурні шари, спілкування із власним позасвідомим. На наш погляд, це досягається вмілим поєднанням принципів архетипного живопису. Перш за все, використанню чотирьох рівнів первинних архетипових проєкцій в культуру, «морфологічних матриць», як їх виділяє культуролог А. Пелипенко [8]: чисел, візуальних форм, рольових образів, модулюючих стратегію поведінки людини в культурі (деміург, культурний герой, трікстер та інш.), міфологем («Дерево Життя», «Дерево пізнання», «Втрачений Рай», «Цап-відбувайло», «Ноїв ковчег»).

Художник далекий від канонічного зображення героїв і подій Священної історії. Йому досить одного-двох атрибутів, щоб проникнути у духовну сутність персонажу. Так, вогненний меч Архангела Михаїла асоціюється, з одного боку, з повергнутим Люцифером, з іншого – з Божественною свічею, що освітлює шлях істинний (Михаїл у перекладі з єврейської – «Рівний Богові»). Пророк Єремія, один із чотирьох великих старозаповітних пророків, відомий своїм пророцтвом про зруйнування Єрусалиму та викриттям боговідступників, зображений в колодках, на золотому тлі: «Пророка нема без пошани, – хіба тільки в вітчизні своїй та в домі своїм!» [1; Мт. 13: 57]. Дві скрижалі в руках у пророка Мойсея – мов крила, що підносять його до Бога, який зійшов на Синай в диму і вогні (червоно-чорний ореол над головою пророка). У крупноплановому зображенні богатиря-визволителя Самсона захоплює проникливий погляд його синіх очей, густе синяво-чорне волосся – джерело його чудодійної сили.

У цих образах знаходить своє втілення архетип Героя – воїна світла, захисника сакральних цінностей, посередника між Богом і людьми, народом. Герої Старого Заповіту зображені кризь

призму християнської етичної традиції: їх духовне подвижництво, непохитність у своїй вірі, жертвність перемагають над почуттям помсти; не жага справедливої відплати, а вогонь самовідданого служіння в їх очах.

Образ Ісуса Христа посідає особливе місце в іконографії творів О. Антонюка, які за сюжетом перекликаються з подіями земного життя Ісуса, старозаповітними пророцтвами про явлення Месії: «В'їзд до Єрусалиму» (2007; 2008) [1; Мт. 21: 7; Ів. 12: 14-15; Лк 19: 35; Мр. 11: 7], «Ісус і Самарянка» (2007) [1, Ів. 4: 4-30], «Пастир добрий» (2007) [1; Ів. 10: 1-21; Лк. 15: 3-7; Мт. 18: 12-14], «Христос у пустелі» (2007) [1, Мт. 4: 1-11], «Христос у золотому човні» (2007) [1, Мт. 13: 2-3], «Сівба» (2007) [1, Мт. 13: 3-8], «Чудесна ловитва риби» (2008) [1, Лк. 5: 5-6], «Чудо в Кані Галілейській» (2009) [1, Ів. 2: 1-11], «Втеча до Єгипту» (2010) [1, Мт. 2: 13-15], «Він прив'язує до винограду свого молодого осла» (2011) [1, Бт. 49: 11].

Христос, за словами К. Г. Юнга, є «зримий вираз архетипу Самості», цілісність божественної властивості, перетвореної людини, не заплямованої гріхом [17; 49]. «Він у нас, а ми в ньому» [17; 49]. Саме це відчуваєш, доторкнувшись серцем і душею до образу Христа, яким він постає на живописних полотнах О. Антонюка. Відбувається це завдяки поєднанню художником універсальних символів сакральної геометрії та священних біблійних символів, як християнських, так і юдейських.

На одній із картин Ісус зображений всередині круглої риби (алегорія акроніма ІХТІС), згорнутий у формі зародка. Коло (риба), вписане в квадрат самого полотна, утворює мандалу – архетиповий образ, символ «цілісності основи душі», за К. Юнгом, «явище інкарнації божества в людині» [16; 279]. В Ісусі, як енергетичному центрі мандали, поєднані два начала: Божественне і людське. Ідея органічності, нерозривності цих двох начал передається в живописній палітрі контрастом додаткових кольорів: червоного (хітон, німб Христа) і зеленого (риба, океан). Вони протилежні, але потребують один одного, водночас однакові за світлістю і колірною яскравістю [4]: єдність двох протилежностей. Прикметно, що в буддистській традиції коло в квадраті символізує перехід з матеріального світу в духовний, а в кабалістичній – символ іскри Божої у тлінному тілі [14; 174].

Напевне, наймістичніша фігура сакральної геометрії покладена в композиційну основу картини «Христос у золотому човні» (2007 р.) – фігура Vesica Piscis («Риб'ячий міхур»), отримана перетином двох кіл (двох німбів, із третім – навколо Ісуса – по центру). Внутрішня частина її здавна символізувала три Божественні іпостасі й вважалась найсвятішою християнською емблемою, пов'язаною з новим народженням [14; 191]. Ісус перебуває в центрі означеної фігури. Ймовірно, перед нами сцена з Євангелії, де Христос, стоячи у човні, розповідає свої притчі про таємниці Царства Небесного [1; Мт. 13: 2-3]. І хатинка під солом'яною стріхою, яка постає за Ісусом, і вишитий хітон створюють образ Христа і Храму, близький кожній українській душі.

Для О. Антонюка властиві філософські пошуки спадкоємності Старого і Нового Заповітів, художнє відображення безперервності Священної історії. Напевне тому автор раз у раз повертається до одного й того ж сюжету, переосмислюючи його, наповнюючи новим змістом.

Якщо в першому варіанті картини «В'їзд до Єрусалиму» (2007 р.) фігура Христа верхи на осляті становить основу композиції, художник передає самотність Ісуса, передчуття трагізму подій (в покірливому нахилі голови, жесті руки, притиснутої до грудей), то в другому варіанті картини (2008 р.) образ Христа утворює єдине композиційне ціле з такими важливими символічними образами як Єрусалимський храм, дорога, міські ворота. Від теплого світла Храму до відкритої постаті Ісуса у білому преображенському с'яві розгортається ще одна сакральна форма – спіраль, символ творчої сили, спадкоємності, енергетично зарядженого шляху, вічного повернення до центру [14; 184-186].

Взаємопроникнення релігій і філософських вчень прочитується в іконографії картини «Чудесна ловитва риби» (2008 р.), де об'єднуючим символом від герметичної традиції («Те, що зверху, подібне тому, що знизу») до юдейської і християнської виступає гексаграма. Ісус прийшов із дому Давида, знаком якого була шестикутна зірка – діаграма з двох взаємопереплетених трикутників (печать Соломона), що символізує єдність чоловічого і жіночого начал, духа і матерії, статичного і динамічного у досконалому стані Всесвіту, шлях еволюції [14; 165-166]. Саме таку форму має невід, наповнений рибами (їх також три), що витягують із дна морського Симон і Андрій – майбутні «словці людей» [1; Лк. 5: 10].

Поліфонія архетипних образів утворює іконографічне і смислове ядро картини «Анатомія Фенікса» (2011 р.). Фенікс – легендарний птах, символ самоспалення і воскресіння з попелу, відомий ще з геліопольського міфологічного циклу давніх єгиптян, де він уособлював циклічність сходу і заходу Сонця, в християнській традиції втілює божественну природу Ісуса Христа. Фенікс із розпростертими крилами у О. Антонюка – це і самопожертва Христа заради очищення людства від гріховності, відродження віри і духу (образ чаші в іконографії полотна як символа віри, жертвовного серця Христа, Божого милосердя і чаші безсмертя, яку втратив Адам): «Я Світло для світу. Хто йде

вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя» [1; Ін. 8:12]. Також це і Животворний Хрест, на якому було розп'ято Ісуса. Виготовлений, за апокрифами, з Дерева пізнання добра і зла, він стає символом безсмертя, як про це пише святий Іоанн Златоуст: «Діва, дерево і смерть були знаками нашої поразки: дівою була Єва, так як тоді вона ще не пізнала чоловіка; дровом було дерево раю; смертю було покарання Адама. Але ось, знову діва, дерево і смерть, ці знаки поразки, стали знаками перемоги. Замість Єви – Марія: замість дерева пізнання добра і зла – дерево хреста; замість смерті Адамової – смерть Христова. <...> на ту смерть засуджувалися ті, хто будуть жити після неї, ця ж смерть воскресила і тих, хто жив раніше неї» [3]. Цю символіку хреста відображає, на наш погляд, андрогінність фігури Спасителя у О. Антонюка. Лик Ісуса з німбом відтворює ще одну символічну метафору святого Іоанна Златоуста: «І як світильник містить світло зверху на своїй вершині, так і хрест вгорі на своїй вершині мав сяюче Сонце правди», тобто Христа [3].

Багатшаровість культурного підтексту, притаманна живопису О. Антонюка, створюється і суто індивідуальними прийомами образотворчості. Впорядковані ряди білястих крапок і дрібних штрихів на полотнах художника надають їм фактурності й ефекту потертої від часу і місцями вигорілої шкіри, породжуючи у глядача асоціацію із середньовічними окладами священних рукописів. Саме цей прийом дозволяє також об'ємно сприймати зображення, всупереч порушенням лінійної перспективи. Натомість хаотичне вкраплення чисел, арифметичних рядів, хрестиків, стрілочок, елементів часового механізму додає загадковості, утаємниченості алхімічних текстів, а ширше – занурює у світ позасвідомого, світ архетипних символів. Присутність на картинах літер єврейського алфавіту – це і дань східній традиції, і авангардистський прийом синестезії, і нагадування євангельської sacramentalної фрази: «Споконвіку було слово...» [1; Ів. 1: 1].

Таким чином, глядач одразу опиняється в середині міфу з його властивістю «вічного повернення» (М. Еліаде), позаісторичних зразків поведінки, що можуть існувати в різних культурних циклах [13]. Цьому сприяють і колористичні прийоми, майстерно відпрацьовані автором. Пастельність тонів; використання чистих кольорів, накладених один на одного подібно вуалям, де обов'язково верхня – біла, напівпрозора; розкладання білого кольору на веселкову гаму; відсутність чітких обрисів – риси імпресіоністичної образності – породжують погляд крізь серпанок літ, де біблійні мотиви переплітаються з українськими фольклорними, козацькими, лицарськими. Маленький Ісаак на жертівнику; Адам, вигнаний з Раю; Ісус, що проповідує у човні, або ж розмовляє із Самарянкою біля колодязя чи перетворює воду на вино; істоти Тетраморфу – всі вони у вишиванках. Анголи у нічному місті виглядають як воїни світла («Постаті у п'їтмі», 2009), а Ангол Господній, що зупинив руку Авраама («Бог випробовує Авраама», 2008), зображений у козацькому строї.

Символічні для української культурної свідомості іконографічні сюжети вгадуються в біблійних сценах, написаних О. Антонюком. Оспіваний у пісенному та образотворчому фольклорі сюжет зустрічі козака з дівчиною біля криниці вбачається в картині «Ісус і Самарянка» (2007 р.). Криниця – один із улюблених образів художника, символ чистоти почуттів, здоров'я, життєвої енергії, жіночий архетипний образ, який в євангельському тексті набуває нових конотацій: праведного життя у душі й істині. «Кожен, хто воду цю п'є, буде прагнути знову. А хто питиме воду, що Я йому дам, прагнути не буде повік, бо вода, що Я йому дам, стане в нім джерелом тієї води, що тече в життя вічне» [1; Ів. 4: 13-14]. Основи «християнського етосу» (В. Личковах) глибоко закладені в українській ментальності. Тому і Ісус на полотні вдягнений у білий вишитий хітон, і Самарянка в українському строї, з хрестиком серед коралів. Покірливо схиливши голову, вона слухає живе слово Христа. Перед нами постає архетипний образ українки з «Шевченкового міфу» (О. Забужко).

Та якщо сприйняття біблійних образів як персонажів реального життя, як членів родини – риса, характерна для української народної свідомості (згадаймо колядку «Святі орачі», де Господь Бог, Син Божий, Божа Мати, святі Миколай та Михайло здобувають хліб насущний важкою працею в полі), то канонізація засобів праці – прийом суто постмодерний. Роль трактора як трудівника полів і годувальника селянської родини художник підносить до особливої ролі Святого Миколая у релігійному світосприйнятті українця («Житіє преподобного трактора» (2010 р.)), тим самим освячуючи культ землеробської праці.

Інший героїчний образ трактора постає на картині «Теорема землеробства» (2011 р.). Поряд із землеробом – козаком у лицарських латах трактор сприймається як своєрідний його двійник, мужній лицар полів (подібно до Дон Кіхота та його вірного коня Росінанта). Лицар завжди має доводити, що він лицар. Трактор у О. Антонюка – це завжди жива істота, у якої навіть може бути і свій ангел-охоронець у подібні маленького хлопчика у вишиванці (полотно «Сільський ангел» (2008 р.)).

Висновки. У результаті дослідження виявлені наступні ознаки архетипного живопису в творчості О. Антонюка: контраст між реалістично зображеними очима героїв (втілення духовності) та їх наївною тілесністю; використання первинних архетипових проєкцій в культуру: чисел, візуальних форм,

рольових образів, міфологем; поліфонія архетипних образів; взаємопроникнення релігій і філософських вчень та відображення безперервності Священної історії; постмодерний прийом цитатності та багатшаровість культурного підтексту; символічне використання колористичних прийомів, імпресіоністичних художніх засобів; вкраплення загадкових деталей у зображення, синестезія.

Ці засоби і прийоми зумовили особливість втілення архетипу Героя як всечасного воїна світла. Образ Христа постає як архетип Самості завдяки відмові від канонічного зображення, поєднанню універсальних символів сакральної геометрії із священними біблійними символами, національними образами-символами та мотивами.

Соціальна значимість мистецтва, за К. Юнгом, – у «художньому розгортанні праобразу»: «воно невпинно працює над вихованням духу часу, тому що дає життя тим постатям і образам, яких духу часу якраз всього більше бракувало» [15; 119]. Архетипний живопис О. Антонюка покликаний до творення та розгортання початкової цілісності душі, рух до якої і є сутністю людського існування у світовому цілому.

Список використаної літератури

1. *Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового заповіту* / [із мови давньоєвр. й грец. на укр. дослівно наново пер. проф. І. Огієнком]. – Київ : Укр. Біблійне Т-во, 2003. – 1168 с.
2. *Зеньковский В. В.* Психология детства : [учеб. пособие] / В. В. Зеньковский. – Екатеринбург : Деловая книга, 1995. – 346 с.
3. *Иоанн Златоуст, святитель. Беседа о кладбище и о Кресте Господа и Бога и Спасителя Иисуса Христа* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http:// http:// http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/na_kladbishe/](http://http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/na_kladbishe/)
4. *Иттен И.* Искусство цвета / И. Иттен ; [пер. с англ. Л. Монаховой]. – [6-е изд.]. – М. : Издатель Д. Аронов, 2011. – 96 с.
5. *Крип'якевич-Димид І.* Слово про трактор [Електронний ресурс] / І. Крип'якевич-Димид. – Режим доступу : <http://iconart.com.ua/ua/articles/40>
6. *Личковах В. А.* «Зазеркалье» неклассической эстетики / В. А. Личковах, О. Н. Петрова // Перспектива метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : материалы междунар. конф. Санкт-Петербург, 28-29 окт 1997 г. – СПб., 1997. – С. 46-56.
7. *Личковах В. А.* Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – Київ : Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
8. *Пелипенко А. А.* Архетип / А. А. Пелипенко // Культурология : энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит]. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – 2007. – С. 124-125. – (Серия «Summa culturologiae»).
9. *Розинер Ф. Я.* Искусство Чюрлениса / Ф. Я. Розинер. – М. : ТЕРРА, 1993. – 352 с.
10. *Філевич М.* Олександр Антонюк: «На дорозі в Еммаус» [Електронний ресурс] / М. Філевич. – Режим доступу : <http://iconart.com.ua/ua/exhibitions/33>.
11. *Філевич М.* Олександр Антонюк «Сакральна Ботаніка» [Електронний ресурс] / М. Філевич. – Режим доступу : <http://iconart.com.ua/ua/announces/73>.
12. *Цимбаліста М.* «На дорозі в Еммаус» : презентація живопису Олександра Антонюка у Львові [Електронний ресурс] / М. Цимбаліста. – Режим доступу : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/44708/>.
13. *Элиаде М.* Аспекты мифа / М. Элиаде ; [пер. с франц.]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Академический Проект, 2001. – 240 с. – (Концепции).
14. *Энциклопедия символов* / [сост. В. М. Рашаль]. – М. : АСТ, СПб. : Сова, 2007. – 1007, [1] с. : ил.
15. *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Собрание сочинений : в 19 т. / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. В. Библихина]. – М. : Ренессанс, 1992. – Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. – С. 93-120.
16. *Юнг К. Г.* Поздние мысли / К. Г. Юнг // Собрание сочинений : в 19 т. / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. А. Темчина]. – М. : Ренессанс, 1992. – Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. – С. 271-302.
17. *Юнг К. Г.* Эон : Исследования о символике самости / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. В. М. Бакусева]. – М. : Академический Проект, 2009. – 340 с. – (Психологические технологии).

References

1. *Bibliya abo kny'gy` Svyatogo py`s'ma Starogo j Novogo zapovitu* / [iz movy` davn`oyevr. j grecz. na ukr. doslivno nanovo per. prof. I. Ogiyenkom]. – Kyyiv : Ukrayins`ke Biblijne Tovary`stvo, 2003. – 1168 s.
2. *Zen`kovsky`j V. V.* Psy`xology`ya detstva : [ucheb. posoby`e] / V. V. Zen`kovsky`j. – Ekateryn`nburg : Delovaya kny`ga, 1995. – 346 s.
3. *Y`oann Zlatoust, svyaty`tel`. Beseda o kladby`shhe y` o Kreste Gospoda y` Boga y` Spasy`telya Y`y`susa Xry`sta* [Elektronny`j resurs]. – Rezhym`m dostupu : http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/na_kladbishe/
4. *Y`tten Y.* Y`skusstvo czveta / Y. Y`tten ; [per. s angl. L. Monaxovoj]. – [6-e y`zd.]. – M. : Y`zdatel` D. Aronov, 2011. – 96 s.

5. *Kry'p'yakevy'ch-Dy'my'd I.* Slovo pro traktor [Elektronny'j resurs]. – Rezhy'm dostupu : <http://iconart.com.ua/ua/articles/40>
6. *Ly'chkovax V. A.* «Zazerkal'e» neklasy'cheskoj estety'ky' / V. A. Ly'chkovax, O. N. Petrova // Perspektvy'va metafyz'y'ky'. Klasy'cheskaya y' neklasy'cheskaya metafyz'y'ka na rubezhe vekov : mater. mezhdunar. konferency', Sankt-Peterburg, 28-29 oktyabrya 1997 g. – SPb., 1997. – S. 46-56.
7. *Ly'chkovax V. A.* Filosofiya etnokul'tury'. Teorety'ko-metodologichni ta estety'chni aspekty' istoriyi ukrayins'koy kul'tury' / V. A. Ly'chkovax. – Kyiv : Vy'd. PARAPAN, 2011. – 196 s.
8. *Pely'penko A. A.* Arxety'p / A. A. Pely'penko // Kul'turology'ya. Entsyklopedy'ya. V 2 t T. 1.. / [Gl. red. S. Ya. Levy't]. – M. : ROSSPЭN, 2007. – 2007. – S. 124-125. – (Sery'ya «Summa culturologiae»).
9. *Rozy'ner F. Ya.* Y'skusstvo Chyurleny'sa / F. Ya. Rozy'ner. – M. : TERRA, 1993. – 352 s.
10. *Filevy'ch M.* Oleksandr Antonyuk: «Na dorozh v Emmaus» [Elektronny'j resurs] / M. Filevy'ch. – Rezhy'm dostupu : <http://iconart.com.ua/ua/exhibitions/33>.
11. *Filevy'ch M.* Oleksandr Antonyuk «Sakral'na Botanika» [Elektronny'j resurs] / Filevy'ch M. – Rezhy'm dostupu : <http://iconart.com.ua/ua/announces/73>.
12. *Cy'mbalista M.* «Na dorozh v Emmaus»: prezentaciya zhy'vopy'su Oleksandra Antonyuka u L'vovi [Elektronny'j resurs]. – Rezhy'm dostupu : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/44708/>.
13. *Эль'аде М.* Аспекты мифа / М'рча Эль'аде ; [пер. с франц.]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Академический Проект, 2001. – 240 с. – (Концепция).
14. *Энциклопедия символизма* / [сост. В. М. Рощал']. – М. : AST, SPb. : Sova, 2007. – 1007, [1] с. : ил.
15. *Yung K. G.* Ob otnosheniy' anal'y'ty'cheskoj psy'xology'y' k poety'ko-xudozhestvennomu tvorchestvu / K. Yung // Sobr. soch. : v 19 t. / K. G. Yung ; [per. s nem. V. By'by'xy'na]. – M. : Renessans, 1992. – T. 15. Fenomen duxa v y'skusstve y' nauke. – S. 93-120.
16. *Yung K. G.* Pozdny'e misly' / K. Yung // Sobrany'e sochy'neny'j: v 19 t. / K. G. Yung ; [per. s nem. A. Temchy'na]. – M. : Renessans, 1992. – T. 15. Fenomen duxa v y'skusstve y' nauke. – S. 271-302.
17. *Yung K. G.* Эон : Y'ssledovany'ya o sy'mvoly'ke samosty' / K. G. Yung ; [per. s nem. V. M. Bakuseva]. – M. : Akademicheskij Proekt, 2009. – 340 s. – (Psy'xology'chesky'e technology'y').

**«...ИСТОЧНИК ВОДЫ, ТЕКУЩЕЙ В ЖИЗНЬ ВЕЧНУЮ»
(МИР АРХЕТИПОВ АЛЕКСАНДРА АНТОНЮКА)**

Пулария Татьяна Викторовна, кандидат культурологии,
доцент, Университет таможенного
дела и финансов, г. Днепр

Виявлені основні ознаки архетипної живописи в творчестві українського художника Александра Анатольевича Антонюка, особливості втілення архетипів Героя і Самості, їх етнопіслянаціональна окраска. Архетип Героя втілюється в образі ввсчасно воїна світла. Образ Христа представляє як архетип Самості завдяки відмові від канонічного зображення, поєднанню універсальних символів сакральної геометрії со священними біблійськими символами, національними образами-символами і мотивами.

Ключові слова: архетип, архетипічна живопись, архетип Героя, архетип Самості, Александр Антонюк, сучасна сакральна українська живопись.

**«...A WATER SOURCE FLOWING INTO THE EVERLASTING LIFE»
(THE WORLD OF OLEXANDR ANTONIUK'S' ARCHETYPES)**

Pulariia Tatiana, Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor, University of
Customs and Finance, Dnipro

The article defines the basic signs of the archetypal painting in the works of the Ukrainian artist Olexandr Antoniuk, the features of the Hero and the Self archetypes implementation and their ethnical coloring. The Hero Archetype is presented as a warrior of light. The image of Christ appears as the Self archetype through the rejection of the canonical image and through the combination of universal sacred geometry symbols with sacred biblical symbols, national images-symbols and motives.

Key words: archetype, the archetypal painting, the Hero archetype, modern Ukrainian painting, Olexandr Antoniuk, the sacral painting, the Self archetype.

UDC 008-75.01

**«...A WATER SOURCE FLOWING INTO THE EVERLASTING LIFE»
(THE WORLD OF OLEXANDR ANTONIUK'S' ARCHETYPES)**

Pulariia Tatiana, candidate of Cultural Studies, Associate Professor,
University of Customs and Finance, Dnipro

The aim of this paper is to reveal the basic signs of the archetypal painting in the works of the Ukrainian artist Olexandr Antoniuk, the features of the Hero and the Self archetypes implementation.

Research methodology. The study has examined the works on Jung's analytical psychology, Ukrainian research in ethnocultural philosophy and aesthetics, mythology and contemporary art and Books of the Bible consisting of Old and New Testaments.

Results. The following signs of the archetypal painting in the O. Antoniuk's creativity are studied: the contrast between the realistically depicted heroes' eyes (the embodiment of spirituality) and their naive physicality; the use of primary archetypal projections in the culture: numbers, visual forms, role images, myths; the polyphony of archetypal images; the interpenetration of religion and philosophical doctrines and the reflection of Sacred History continuity; the postmodern method of citation and layering of cultural subtext; the symbolic use of color techniques, the impressionistic art means; the inclusions of mysterious details in the image and the synesthesia. The Hero Archetype is presented as a warrior of light. The image of Christ appears as an archetype of the Self through the rejection of the canonical image and through the combination of universal sacred geometry symbols with sacred biblical symbols, national images-symbols and motives.

Novelty. In this paper an attempt is made to consider the Ukrainian artist O. Antoniuk's painting as the archetypal.

The practical significance. This article can be useful for critics of the Ukrainian contemporary art and for all those who are interested in archetypal bases of creativity.

Key words: archetype, the archetypal painting, the Hero archetype, modern Ukrainian painting, Olexandr Antoniuk, the sacral painting, the Self archetype.

Надійшла до редакції 15.11.2016 р.

УДК 782.82:7.071.1

БАЛЕТИ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ М. ПЕТИПА – П. ЧАЙКОВСЬКОГО У БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО

Макарова Зоя Михайлівна, доцент кафедри
класичної хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв, м. Київ
zoia.m.makarova@gmail.com

Розглянуто структурні й композиційні особливості балетних реконструкцій, здійснених сучасним хореографом О. Ратманським на музику П. Чайковського за мотивами сценічних постановок М. Петіпа («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро»). Визначено оригінальні ознаки режисерського підходу хореографа у роботі над сюжетом, характерами і мотиваціями танцювальних персонажів його власних інтерпретацій. Проаналізовано вміння О. Ратманського долати проблеми балетної реконструкції завдяки поєднанню складних технічних прийомів сучасного класичного танцю з тонкою стилізацією рухів, зафіксованих у балетмейстерських рукописах, фото- та кінодокументах кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: Олексій Ратманський, академічна спадщина, балетна інтерпретація, хореографічна реконструкція.

Постановка проблеми. Існує думка, що класичний балет, мова якого шліфувалася протягом XVII-XX сторіч, на початку XXI ст. почасти втратив колишній сенс і значення внаслідок зміни епох, ідеалів, естетичних стандартів. Сучасні балетмейстери, які створюють нові балетні форми ставлять собі за мету забезпечити щільніший контакт танцю з часом, відобразити в ньому хореографічний світогляд сьогодення. В одному ряду з такими титанами балетмейстерської думки кінця XX ст., як М. Бежар, Р. Петі, Д. Ноймайєр, Б. Ейфман, М. Ек, У. Форсайт та ін., які відхилилися від осі класичного балету на користь його модернізації, слід назвати і багатьох передових хореографів останнього десятиліття: М. Шлепфера, Д. Родена, Р. Поклітару, С. Віхарева й ін. До авангарду останніх варто віднести й балетмейстера Олексія Ратманського. Вихований найдосвідченішими представниками російської балетної школи, він із дитинства увібрав її найкращі традиції, але водночас уникнув закритості, відособленості радянського балету від світової культурної спадщини (накопичення професійних знань і умінь артист продовжив під орудою найвідоміших західних балетмейстерів кінця XX – початку XXI ст.) [8].

Метою даної публікації став аналіз хореографічних інтерпретацій академічної спадщини композитора П. Чайковського (1840-1893 рр.) і балетмейстера М. Петіпа (1818-1910 рр.) в редакції О. Ратманського.

Актуальність заявленої теми зумовлює широкий мистецтвознавчий інтерес до творчості хореографа, що підсилюється протягом останнього десятиліття у зв'язку зі зверненням постановника до реконструкцій відомих балетів світового культурного надбання. Досягнення мети передбачає вирішення наступних завдань:

- проаналізувати джерельну базу наукової проблеми;
- визначити основні віхи творчої біографії О. Ратманського;
- розглянути структурні й композиційні особливості балетних реконструкцій О. Ратманського, здійснених на музику П. Чайковського за мотивами творчості М. Петіпа («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро»).

Аналіз останніх публікацій. Наукові джерела свідчать, що професійна діяльність О. Ратманського як артиста і хореографа неодноразово обговорювалася у публікаціях і монографіях вітчизняних та зарубіжних балетознавців. Насамперед, варто згадати монументальну роботу українського мистецтвознавця Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність» (Київ, 2002), де досить докладно висвітлено артистичну діяльність О. Ратманського на сцені Національної опери України [12; 547, 549-551]. Не можна залиши поза увагою розгорнуті публікації інших вітчизняних дослідників – Н. Зубаревої [6; 4] та М. Погорілої [9; 49-56], які висвітили творчі досягнення О. Ратманського-хореографа у сфері переосмислення відомих балетних вистав ХХ століття.

Серед зарубіжних балетознавців і театральних критиків, які коментували різнобічні аспекти мистецької діяльності О. Ратманського, варто назвати Н. Аловерт (США) [1], [2; 16-17], Н. Сикорську (Швейцарія) [10], Г. Гордєєву (Німеччина) [4], Г. Галайду [3], Л. Гучмазову [5], Т. Кузнецову [7], І. Склярєвську [11], М. Сидельникову, Л. Сасенко [13-14] (Росія) тощо. У публікаціях цих дослідників розглянуто особливості балетмейстерської манери постановника, схвалено його вміння тонко відчувати класичну музику і органічно поєднувати її з танцювальним композиційним рішенням. Зроблено певний аналіз хореографічних переробок О. Ратманського, матеріалом для яких слугували окремі балети світового й радянського культурного надбання. Водночас, хореографічні реконструкції балетів академічної спадщини М. Петіпа – П. Чайковського проаналізовано науковцями побіжно, що й викликало зацікавлення даною проблемою.

Уродженець Ленінграда (зараз – Санкт-Петербург, Росія), О. Ратманський провів дитячі роки в Києві, де його батько працював науковим співробітником Аерокосмічного інституту при Київському авіаційному інституті. У 1978-1986 рр. О. Ратманський навчався у Московському хореографічному училищі, яке закінчив по класу педагога П. Пестова. Одразу після навчання повернувся до Києва і був прийнятий до балетної трупи Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (з 1992 р. – Національний), де виконав багато провідних партій класичного репертуару. У 1994 р. на I міжнародному конкурсі балету ім. С. Лифаря (Київ) О. Ратманський здобув першу балетмейстерську премію (срібна медаль). Ця обставина дозволила йому здійснити на сцені головного театру української столиці постановку одноактного алегоричного балету на чотири сцени «Поцілунок феї» (муз. І. Стравінського) за мотивами казки Г.-Х. Андерсена «Льодяниця» [12; 549]. Поетичну виставу молодий балетмейстер здійснив разом із диригентами В. Кожухарем і А. Власенком, канадським сценографом П. Дегла. Свіжа хореографічна мова, оригінальні ансамблеві композиції дозволили в повній мірі розкрити художню виразність усіх виконавців, які були задіяні Ратманським у виставі (Т. Боровик, Т. Кушнірова, С. Бондур, Г. Денисенко, С. Такіта тощо).

Протягом 1992-1995 рр. О. Ратманський був прем'єром Королівського балету Вінніпега (Канада), де репертуар молодого танцівника збагатили ролі з постановок Дж. Баланчина, Ф. Аштона, Е. Тюдора, Дж. Ноймайера, Р. ван Данцига, Т. Тарпа і ін. хореографів. 1997 р. Ратманського запрошено до Королівського Датського балету у Копенгагені, де йому пощастило виконувати провідні партії в балетах спадщини А. Бурнонвіля – автора багатьох танцювальних вистав класичного репертуару, а також значно поповнити власний артистичний багаж ролями з хореографічних композицій у постановці М. Ека, І. Кіліана, М. Бежара, П. Мартінса, К. О'Дея, С. Уелша та ін.

Початковий етап російської кар'єри О. Ратманського багато в чому пов'язаний з компанією «Постмодерн-театр», яка організовувала його гастрольні виступи і продюсувала балети. 1997 р. на сцені Большого театру хореограф вперше поставив одноактний балет «Каприччіо» на музику І. Стравінського, визнаного театральними критиками цілком успішним. Наступна вистава – «Сни про Японію» (1998, муз. Л. Ето, Н. Ямагучі, А. Тоша) отримала Російську національну театральну премію «Золота маска». Того ж року перша повномасштабна постановка Ратманського відбулася у Маріїнському театрі Санкт-Петербурга: в рамках «Вечора одноактних балетів» він презентував одноактні танцювальні вистави «Поема екстазу» (муз. О. Скрябіна), «Поцілунок феї» (муз. І. Стравінського), «Середній дует» (муз. Ю. Ханона). Останній став візитівкою Ратманського-хореографа на наступні десятиліття. «Хореографія «Середнього дуєту» динамічна, напружена, цільна, – писала про роботу О. Ратманського російській рецензент Т. Кузнецова, – в лексичі жодним чином не поступається світовим зразкам і є справжнім відкриттям» [7].

Прийнявши у 2004 р. керівництво балетною трупю Большого театру, О. Ратманський в буквальному сенсі відкрив нову сторінку його історії. Зберігаючи, з одного боку, «золоті традиції», він водночас запропонував артистам нові стилістичні напрями. Разом із танцівниками найвідомішої російської балетної трупи він поставив вистави «Світлий струмок», «Болт» (муз. Д. Шостаковича), «Корсар» (муз. А. Адана, за мотивами хореографії М. Петіпа, спільно з Ю. Бурлакою), «Полум'я Парижа» (муз. Б. Асаф'єва, за мотивами вистави В. Вайнона), «Гра в карти» (муз. І. Стравінського) тощо.

2009 р. О. Ратманського запрошено до США в Американський балетний театр (American Ballet Theater), штатним хореографом якого він працює і сьогодні. З трупю останнього балетмейстер здійснив постановку таких танцювальних вистав, як «Трилогія Шостаковича» (на музику симфонії № 9, Камерної симфонії, фортепіанного концерту № 1), «На Дніпрі» (муз. С. Прокоф'єва), «Думбартон», «Жар-птиця» (муз. І. Стравінського).

Якщо говорити про інтерпретації світової балетної класики у редакції О. Ратманського, то варто підкреслити, що занурюючись в академічні балети, хореограф, насамперед, намагався максимально очистити їх від нашарувань століть. Імпонувала йому й тема казки. «Олексій Ратманський, – писала про хореографа театральний критик І. Складарська, – художник легкий, світлий і безтурботний. Похмура спадщина агресивних художніх світоглядів ХХ століття, здається, не має над ним жодної влади – ні темні сторони людської душі, ні грубий диктат самодостатньої художньої форми, ні естетика поза морального не стають його темами. Проте Ратманський із задоволенням ставить казки: тут відкривається широкий простір для його веселої іронії, тут він органічно вибудовує світ свого смішного і нестрашного гротеску, і тут його сучасна, цілком модерністська художня мова реалізується легко і невимушено» [11].

2010 р. став для О. Ратманського початком його роботи над академічною спадщиною П. Чайковського – М. Петіпа. Саме тоді балетмейстер вперше представив на суд глядацької аудиторії балет «Лускунчик» у виконанні артистів трупи Американського балетного театру.

У рамках заявленої публікації варто згадати про попередні версії цієї вистави, відомі історії світового балетного мистецтва. Безумовно, слід вказати на перший показ «Лускунчика» на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербурга у виконанні учнів Імператорського театального училища в 1892 р. На жаль, лібрето вистави, написане М. Петіпа, не відповідало музиці П. Чайковського. «У Петіпа, – писала балетознавець Н. Аловерт, – був звичайний «пряниковий» дитячий балет, у Чайковського в музиці – крах мрії, невблаганна доля, що руйнує людське щастя» [1]. Незважаючи на окремі, вдало поставлені Л. Івановим танці, «Лускунчик» 1892 р. успіху не мав. Згодом виставу відновлювали в 1923, 1929 (б-ри Ф. Лопухов і А. Ширяєв), 1934 (б-р В. Вайнонен) і 2001 рр. (б-р К. Симонов) на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербурга; в 1919 (б-р О. Горський), 1966 (б-р Ю. Григорович) на сцені Большого театру СРСР у Москві; 1937 (б-р Г. Березова), 1986 (б-р В. Ковтун), 1995 рр. (б-р А. Шекера) у Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка, а також на інших театральних майданчиках пострадянського простору. Європейські та американські театри так само мали декілька оригінальних версій «Лускунчика»: Дж. Баланчина (1950-ті), М. Барішнікова (1980-ті), Д. Берда і К. Маккензі (2000-ні).

На відміну від своїх попередників, які дотримувалися вже відомого лібрето, постановка Ратманського починалася зі сцени на кухні, де серед столового начиння ховалося маленьке мишеня (цей персонаж періодично виникав упродовж усієї вистави, мало не займаючи місце одного з головних персонажів балетної розповіді). На думку американського балетного критика Н. Аловерт, у балеті Ратманського, на жаль, була абсолютно відсутня атмосфера очікування свята, різдвяного дива. Реалістична сцена в кухні, що відкривала балет, а також ланцюг наступних сюжетних епізодів більше нагадував серію веселих, але прозаїчних хореографічних картинок [1].

Ігноруючи окремі музичні теми П. Чайковського, Ратманський у деякій мірі позбавив балет казковості, таємничості. «Всі сценічні дії детально і досить реалістично розроблені, – писала Н. Аловерт у рецензії «Новий балет Ратманського «Лускунчик» («Культура», 2010, 30 грудня). – Від цього створюється враження зайвої суєти. Діти сердяться, що їх одразу не пускають дивитися на іграшки під ялинкою, агресивно висловлюють у танці своє незадоволення, причому не лише хлопчики, а й дівчатка (і це ХІХ століття!), розмахують руками, як сучасні фізкультурники під час бігу на дистанцію. Маленьке мишеня, природно, бере участь у битві Лускунчика з мишами. Його партія поставлена дотепно, смішно, в залі відбувається помітне пожвавлення при його появі» [1].

Сніжинок (кордебалет) було піднесено О. Ратманським до відвертого злого начала, яке створювало тривожне відчуття під час небезпечної подорожі героїв у Казкову країну. З танців ляльок, які виступали перед Кларою і Лускунчиком-принцем, найцікавішим був названий критиками китайський танець, менш вдалим – арабський. За загальним висновком рецензентів, О. Ратманський

(так само як і більшість його попередників) знов відкинув трагічні інтонації музики П. Чайковського, тему краху мрії, закладену у партитуру другого акту, і повторно створив абсолютно дитячу виставу, ще й надавши їй іронічного характеру.

У 2015 р. у Нью-Йорку, Лос-Анджелесі (США) та Мілані (Італія) в постановці О. Ратманського відбулися гучні прем'єри нової редакції балету «Спляча красуня». Вирішивши відновити оригінальну постановку М. Петіпа, балетмейстер використав у своїй роботі над виставою старі записи вистави, зроблені режисером М. Сергєєвим за системою В. Степанова. М. Сергєєв був незмінним репетитором «Сплячої красуні» в Маріїнському театрі не лише при М. Петіпа, а й після його смерті. 1918 р. він залишив радянську Росію і забрав рукописи з собою. Згодом балетний архів М. Петіпа було передано на зберігання до Гарвардського університету (США).

О. Ратманського насамперед зацікавило, як виглядав танець в епоху Петіпа. Балетмейстер поєднав у своїй хореографічній партитурі записи, датовані 1904-1906 рр. і оформлення за мотивами ескізів Л. Бакста 1921 р., коли «Сплячу красуню» було вперше показано за межами Росії антрепризою С. Дягілева. Ратманському вдалося відновити динаміку і механіку танцю, він виключив акробатичні підтримки балерин на плечах партнерів і виймання ноги в *developpe* вище 90 градусів, ввів м'яко закруглені руки, а також «опустив» із пуантів окремі танцювальні рухи [3]. Одне слово, наповнив виставу «кокетством і шармом прекрасної епохи російського імператорського балету XIX століття» [5].

Відроджуючи початковий варіант хореографії «Сплячої красуні» О. Ратманський нав'язав багатьом історикам музичного театру спогад про добу італійського панування у світовому балеті і про першу виконавицю партії Аврори – велику міланську віртуозку Карлотту Бріанцу, чию майстерність дуже високо оцінив М. Петіпа і в усій красі представив у своїй виставі 1890 р. Зарубіжні рецензенти вказували на загальний позитивний результат постановки Ратманського: йому не лише вдалося створити самобутнє хореографічне полотно, але й відкрити втрачені купюри, відновити деякі рухи, що зникли з балетної лексики XX ст. (стрибки з підігнутими колінами, втрачений тип підтримок-обводок – однією рукою, з укладанням дами на торс кавалера тощо) [2; 16-17].

У лютому 2016 р. О. Ратманський презентував в Оперному театрі Цюріха (Швейцарія) балет П. Чайковського «Лебедине озеро». Нова редакція вистави стала відродженням оригінальної версії М. Петіпа – Л. Іванова, вперше поставленої у січні 1895 р. у Маріїнському театрі. Петіпа належали хореографія I і III актів (за винятком венеціанського і угорського танців), а також апофеоз; його колезі Л. Іванову – II і IV акти. Варто відзначити, що редакція балету 1895 р. хоч і вважається академічною, однак є далеко не єдиною. Серед хореографів, які пропонували власні редакції геніального твору П. Чайковського варто згадати О. Горського, М. Мордкина, А. Мессерера, В. Чабукіані, Д. Баланчина, В. Лопухова, Р. Захарова, В. Ковтуна, А. Шекеру, Дж. Кранка, А. Алонсо, І. Бельського, Д. Ноймайера, Р. Нурєєва, В. Бурмейстера та ін. постановників.

Зазначимо, що як і у попередніх виставах, перейшовши на територію старого класичного балету О. Ратманський коригував проблематичність реконструкції (спирався на гарвардські рукописи М. Сергєєва, а також фото- і кінодокументацію першої чверті XX ст.) тонкою стилізацією, втіленою з великим естетичним смаком. Балетмейстер з успіхом використав не лише складні технічні прийоми сучасного класичного танцю, а й зумів передати загальний драматичний настрій музичного твору П. Чайковського [9].

Висновки. Отже, підсумовуючи викладений матеріал, наголосимо на наступному:

– Аналіз наукових розвідок довів, що творчість балетмейстера О. Ратманського неодноразово обговорювалася у публікаціях вітчизняних (Н. Зубарева, Ю. Станішевський, М. Погоріла) та зарубіжних (Н. Аловорт, Г. Галайда, Г. Гордєєва, Т. Кузнецова, Н. Сикорська тощо) дослідників. Поряд із тим, хореографічні реконструкції балетів академічної спадщини М. Петіпа – П. Чайковського було висвітлено науковцями лише частково, що й зумовило зацікавлення даною проблемою.

– Творчий шлях О. Ратманського розпочався у Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка, де ним поставлено його першу танцювальну виставу («Поцілунок феї», муз. І. Стравінського). Згодом його запрошено прем'єром і хореографом до Королівського балету Вінніпега (Канада), Королівського Датського балету (Копенгаген), Большого театру Росії (Москва). На сьогодні О. Ратманський є штатним балетмейстером Американського балетного театру (Нью-Йорк).

– У сфері інтерпретацій балетів класичної спадщини П. Чайковського – М. Петіпа («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро») О. Ратманський є безсумнівним прихильником збереження академічних традицій. Прагнучи перетворити старі редакції М. Петіпа на вистави-історії, хореограф ретельно вибудував драматургію своїх балетів, нерідко змінюючи звичний порядок сцен та жертвуючи характерними танцями на користь класичних, однак відновив у композиційній побудові вистав втрачені танцювальні купюри, а в хореографічній лексиці – забуті прийоми.

Звісно, багатогранна сценічна творчість Олексія Ратманського не може обмежуватися лише даною науковою розвідкою і вимагає пильнішої дослідницької уваги з подальшим викладенням здобутих результатів у фахових виданнях з історії вітчизняного та світового балету.

Список використаної літератури

1. *Аловерт Н.* Новый балет Ратманского «Щелкунчик» / Н. Аловерт // Культура. – 2010. – 30 декабря. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://russian-bazaar.com/ru/content/18515.htm>.
2. *Аловерт Н.* «Спящая красавица»: по направлению к оригиналу / Н. Аловерт // Танец в Украине и мире. – 2015. – № 2. – С. 16-17.
3. *Галайда А.* Принцесса по-милански / А. Галайда // Ведомости. – 2015. – 9 октября [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/10/08/612084-v-milane-spyaschei>.
4. *Гордеева А.* Пере-Петипа: Алексей Ратманский представил в Мюнхене балет «Пахита» / А. Гордеева // Газета.ru. – 2014. – 19 дек. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gazeta.ru/culture/2014/12/19/a_6352121.shtml.
5. *Гучмазова Л.* Не спать, красавица / Л. Гучмазова // Российская газета. – 2015. – 10 марта [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rg.ru/2015/03/11/balet.html>.
6. *Зубарева Н.* Алексей Ратманский: «Удача – дама не постоянная» / Н. Зубарева // День. – 1998. – 22 дек. – С. 4.
7. *Кузнецова Т.* Все – неправильно / Т. Кузнецова // Коммерсант. – 2000. – 29 марта [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kommersant.ru/doc/143854>.
8. *Макарова О.* Алексей Ратманский: пятнадцать лет с Мариинским театром / О. Макарова // Belcanto.ru. – 2013. – 6 июня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/13060601.html>.
9. *Погоріла М.* Хореографічне переосмислення Олексієм Ратманським відомих зразків балетного театру / М. Погоріла // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого; [редкол.: О. І. Безгін (гол.) та ін.]. – Вип. 15. – Київ : Освіта України, 2014. – 210 с.
10. *Сикорская Н.* Русские лебеди в Цюрихском озере / Н. Сикорская // Наша газета. – 2016. – 5 февраля [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nashagazeta.ch/news/culture/russkie-lebedi-v-cyurikhskom-ozere>.
11. *Скляревская И.* Экзерсисы Ратманского / И. Скляревская // Петербург. театральный журн. – 2009. – № 2 [56]. – С. 238-144.
12. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2002. – 736 с., іл.
13. *Сидельникова М.* «Дон Кихот» в экспортном исполнении / М. Сидельникова // Коммерсант. – 2010. – 18 февр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kommersant.ru/doc/1324037>.
14. *Саенко Л.* Хореограф Ратманский объяснил почему покинул Большой театр / Л. Саенко // Риановости. Театр. – 2012. – 13 ноября [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ria.ru/stage/20121113/910537641.html>.

References

1. *Alovert N.* Novyy balet Ratmanskogo «Shchelkunchik» [The new Ratmanskyi ballet «The Nutcracker»] / N. Alovert // Kul'tura. – 2010. – 30 December [Retrieved from http]. – Retrieved from: <http://russian-bazaar.com/ru/content/18515.htm>. – [in Russian]
2. *Alovert N.* «Spyzshchaya krasavitsa»: po napravleniyu k originalu [«The Sleeping Beauty»: towards the original] / N. Alovert // Tanets v Ukraine i mire. – 2015. – № 2. – S. 16-17 – [in Russian].
3. *Galayda A.* Printsessa po-milanski [Princess Milanese] / A. Galayda // Vedomosti. – 2015. 9 October [Retrieved from http]. – Retrieved from: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/10/08/612084-v-milane-spyaschei>. – [in Russian].
4. *Gordeeva A.* Pere-Petipa: Aleksey Ratmanskiy predstavil v Myunkhene balet «Paquita» [Re-Petipa: In Munich Aleksey Ratmanskiy represented the ballet «Paquita»] / A. Gordeeva // Gazeta.ru. – 2014. – 19 December [Retrieved from http]. – Retrieved from: http://www.gazeta.ru/culture/2014/12/19/a_6352121.shtml – [in Russian]
5. *Guchmazova L.* Ne spat' krasavitsa [Don't sleep beauty] / L. Guchmazova // Rossiyskaya gazeta. – 2015. – 10 March [Retrieved from http]. – Retrieved from: <http://rg.ru/2015/03/11/balet.html>. – [in Russian].
6. *Zubareva N.* Aleksey Ratmanskiy: «Udacha – dama ne postoyannaya» [Aleksey Ratmanskiy: «Luck – fickle lady»] / N. Zubareva // Den'. – 1998. – 22 December. – S. 4 – [in Russian].
7. *Kuznetsova T.* Vse – nepravil'no [Everything isn't right] / T. Kuznetsova // Kommersant. – 2000. – 29 March [Retrieved from http]. – Retrieved from: <http://www.kommersant.ru/doc/143854>. – [in Russian].
8. *Makarova O.* Aleksey Ratmanskiy: pyatnadsat' let s Mariinskim teatrom [Aleksey Ratmanskiy: fifteen years with The Mariinsky Theatre] / O. Makarova // Belcanto.ru. – 2013. – 6 June. [Retrieved from http]. – Retrieved from: <http://www.belcanto.ru/13060601.html>. – [in Russian].
9. *Pohorila M.* Khoreografichne pereosmyslennia Oleksiiem Ratmans'kym vidomykh zrazkiv baletnoho teatru [Choreographic rethinking by Oleksii Ratmanskyi of the famous samples ballets] / M. Pohorila // Naukovyi visnyk Kyivs'koho national'noho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho; [redkol.: O. I. Bezgin (holova) ta in.]. – Vyp. 15. – Kyiv : Osvita Ukrainy, 2014. – 210 s. – [in Ukrainian].

10. *Sikorskaya N.* Russkie lebedi v Tsyurikhskom ozere [Russian swans in Zurich lake] / N. Sikorskaya // Nasha gazeta. – 2016. – 5 February [Retrieved from <http://nashagazeta.ch/news/culture/russkie-lebedi-v-cyurikhskom-ozere>]. – Retrieved from: <http://nashagazeta.ch/news/culture/russkie-lebedi-v-cyurikhskom-ozere>. – [in Russian].

11. *Sklyarevskaya I.* Ekzercicy Ratmanskogo [Ratmanskii exercise] / I. Sklyarevskaya // Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. – 2009. – №2 [56] [Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/56/music-theatre-56/ekzercisy-ratmanskogo>]. – Retrieved from: <http://ptj.spb.ru/archive/56/music-theatre-56/ekzercisy-ratmanskogo>. – [in Russian].

12. *Stanishevs'kyi Yu.* Natsional'nyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i sychasnist' [The Taras Shevchenko Ukrainian national Opera: history and modernity] / Yu. Stanishevs'kyi. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. – 736 s., il. – [in Ukrainian].

13. *Sidel'nikova M.* «Don Kikhot» v eksportnom ispolnenii [«The Don Quixote» in export performance] / M. Sidel'nikova // Kommersant. – 2010. – 18 February. [Retrieved from <http://www.kommersant.ru/doc/1324037>]. – Retrieved from: <http://www.kommersant.ru/doc/1324037>. – [in Russian].

14. *Saenko L.* Khoreograf Ratmanskiiy ob'yasnii pochemu pokinul Bol'shoi teatr [Choreographer Ratmanskiiy explained why he left The Bolshoi Theatre] / L. Saenko // Rianovosti. Teatr. – 2012. – 13 November [Retrieved from <http://ria.ru/stage/20121113/910537641.html>]. – Retrieved from: <http://ria.ru/stage/20121113/910537641.html>. – [in Russian].

БАЛЕТЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М. ПЕТИПА – П. ЧАЙКОВСЬКОГО В БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛЕКСЕЯ РАТМАНСКОГО

Макарова Зоя Михайловна, доцент кафедри
класическої хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв, г. Київ

Рассмотрены структурные и композиционные особенности балетных реконструкций, осуществленных современным хореографом А. Ратманским на музыку П. Чайковского, по мотивам сценических постановок М. Петипа («Щелкунчик», «Спящая красавица», «Лебединое озеро»). Определен оригинальный режиссерский подход хореографа в работе над сюжетом, характерами и мотивациями балетных персонажей его собственных интерпретаций. Проанализировано умение А. Ратманского преодолевать проблемы балетной реконструкции благодаря сочетанию сложных технических приемов современного классического танца с тонкой стилизацией движений, зафиксированных в балетмейстерских рукописях, фото- и кинодокументах конца XIX – начала XX веков.

Ключевые слова: Алексей Ратманский, академическое наследие, балетная интерпретация, хореографическая реконструкция.

BALLETS OF P. TCHAIKOVSKY – M. PETIPA CLASSICAL HERITAGE IN OLEKSII RATMANSKYI BALLET-MASTER ADAPTATIONS

Makarova Zoia, Merited Artist of Ukraine, Associate Professor
at the Department of Classical Choreography Kyiv
National University of Culture and Arts, Kyiv

This article, dedicated to the work of contemporary choreographer Oleksii Ratmanskiiy explores structural and composition features of ballet reconstructions based on productions by Marius Petipa and set to the music of Pyotr Tchaikovsky («The Nutcracker», «The Sleeping Beauty», «Swan Lake»). Paper defines original characteristics of Ratmanskiiy's directorship approach to story, nature and motivation of stage personas in his adaptations. Analyzed the ability of O. Ratmanskiiy to overcome the ballet reconstruction complication due to modern classical dance hard technical methods combination with the slender stylization of moves fixes in the ballet-masters manuscripts, photo and film records at the end of XIX – beginning of XX century.

Key words: Oleksii Ratmanskiiy, academic legacy, ballet interpretation, choreographic reconstruction.

UDC 782.82:7.071.1

BALLETS OF P. TCHAIKOVSKY – M. PETIPA CLASSICAL HERITAGE IN OLEKSII RATMANSKYI BALLET-MASTER ADAPTATIONS

Makarova Zoia, Merited Artist of Ukraine, Associate Professor
at the Department of Classical Choreography Kyiv
National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of that publication became the analysis of choreographic interpretations academic heritage of composer Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) and ballet-master Marius Petipa edited by O. Ratmanskiiy.

Research methodology. Was analyzed thirteen publications on the topic (articles in scientific and professional editions) and based on it was made a ballet reconstructions analysis.

Results. Defined the original characteristics of Ratmanskiiy's directorship approach to story, nature and motivation of stage characters in his adaptations. Specifically found that, diving into academic ballets, the choreographer first of all tried at most to purify them from layering centuries and gave in the most original form. Proved that Ratmanskiiy managed to recreate the Petipa epoch dance form in his staged performances. Therefore, in the

classical ballet heritage interpretations area of P. Tchaikovsky-M. Petipa, O. Ratmanskyi is a definite supporter of saving academic traditions.

Novelty. For the first time was considered the structural and composite features on O. Ratmanskyi ballet reconstructions, set to P. Tchaikovsky music, based on M. Petipa («The Nutcracker», «The Sleeping Beauty», «The Swan Lake»).

The practical significance. This article can be used for further scientific research in modern area of ballet art and also as a material for articles, monographs and reports.

Key words: Oleksii Ratmanskyi, academic legacy, ballet interpretation, choreographic reconstruction.

Надійшла до редакції 21.11.2016 р.

УДК 78.071.1(477):786.8

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В СУЧАСНОМУ КОНКУРСНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичних інструментів,
Східноєвропейський національний університет
ім. Лесі Українки, м. Луцьк
fedorovuch1@ukr.net

Проаналізовано значення творчості сучасного композитора Володимира Зубицького в розвитку баянного мистецтва, окреслено його основні здобутки, а саме оновлення музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма; збагачення сучасного баянного репертуару новими високохудожніми оригінальними творами; формування сучасного педагогічного (дитячого) репертуару; створення нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці.

Ключові слова: баянне мистецтво, концерт, репертуар, конкурс, композиторська діяльність.

Постановка проблеми. Баянна музика митця в сучасній педагогічній та концертній практиці має важливе значення та є актуальною. Функціонування творів В. Зубицького у виконавському репертуарі досліджено на прикладі добре відомого в Україні й за кордоном Міжнародного музичного форуму баяністів і акордеоністів «Кубок Кривбасу». Для розгляду обрано програми учасників чотирьох конкурсів (I – 1995 р., III – 1998 р., V – 2003 р., VI – 2006 р.). Вони займали від 5 до 14% від загального обсягу виконаного, у середньому від третини до понад 50% музики українських авторів. Учасники різних вікових категорій включали у свої виступи твори композитора. Твори митця були запропоновані також і як обов'язкові для виконання. Серед опусів сучасних українських композиторів на обраному музичному змаганні баянній композиції В. Зубицького виявилися найбільш виконуваними.

Метою статті є аналіз творчості сучасного композитора В. Зубицького в структурі баянного конкурсного репертуару.

Виклад матеріалу дослідження. Якщо проаналізувати твір В. Зубицького «Omaggio ad Astor Piazzolla (фрагменти з концерту для баяна соло)», а також покладеного в його основу «Лібертанго» А. П'яццоллі, стає зрозумілим, що у творчості цих двох володарів сучасного «баянного Олімпу» є багато спільного: 1) їх визнання у світі як віртуозів-інструменталістів і виконавців власної музики; 2) деяка спорідненість інструментів бандонеону та баяна, які для кожного з них стали засобом вираження глибинної творчої сутності й дали змогу повністю розкритися композиторському й виконавському потенціалу; 3) сміливість пошуків оновлення музичних жанрів, форм, засобів виразності, притаманна творчості аргентинського й українського композиторів [2; 253].

В «Omaggio ad Astor Piazzolla» майстерно розроблена ідея п'яццоллівського ритму, що виявляється в поєднанні синкопованого та чіткого метричного руху, який, на відміну від мелодії, має власну лінію розвитку. У концерті також знайшли втілення сучасні засоби письма, яскраві баянні звукові ефекти, багата регістровка, вплетення голосу виконавця в музичну тканину твору [5; 38].

Спираючись на наукові розвідки Б. Сюти, зазначимо, що аналіз музичного матеріалу не має цілісного характеру без розгляду його комунікативних характеристик. У цьому аспекті досліджено закладений в «Omaggio ad Astor Piazzolla» потенціал, що обумовлює популярність твору серед сучасних слухачів. Він виявляється у рельєфній назві, зверненні до всесвітньо відомого «модного» тематизму, яскравій концертності музики композитора, використанні театральності як елементу музично-ігрового дійства, багатоваріантності авторських версій одного твору та використанні елементів джазового імпровізаційного музикування.

У творчості В. Зубицького відображаються пошуки нового звучання в камерній музиці, зосереджені на виявленні звукових характеристик ансамблевого поєднання баяна з такими академічними інструментами, як флейта, фортепіано, скрипка, віолончель.

Баян і флейта є спорідненими за своєю повітряною природою звукоутворення: баян грає за допомогою дії стислого повітря (пневматичний), звуки у флейти видобуваються безпосередньо диханням людини, вдунанням повітря (лабіальний). Серед спільних рис можна відзначити блискучі віртуозні можливості обох інструментів, їх великий потенціал у застосуванні різних сучасних прийомів гри.

Ансамбль «баян – флейта» виявився первістком у камерній лабораторії композитора. Першою спробою стала сюїта «В горах» (1979 р.). Майже через десять років були написані «Шість медитацій за Ш. Бодлером» (1988 р.), де композитор відходить від неофольклоризму у сферу найбільш сучасного письма. Особливістю авторського задуму твору є використання вірша, текст якого читає соліст-флейтист, або, за потребою, читець [5; 47].

У результаті аналізу музичного матеріалу «Медитацій» виявлено новаторський потенціал твору, який розкривається у новому емоційно-образному змісті, ансамблево-інструментальному й тембровому поєднанні, формі викладення, засобах виразності, особливих специфічних прийомах гри. «Шість медитацій за Ш. Бодлером» є твором, який не розрахований на широкого слухача. Він є прикладом інтелектуального елітарного мистецтва.

Іншим інструментальним поєднанням у творчості В. Зубицького став ансамбль «баян – фортепіано», до якого композитор звернувся у 1990-ті роки. У попередній практиці такий склад використовувався дуже рідко. Два самодостатні інструменти з яскраво вираженою мелодико-гармонічною функцією вважалися фактурно взаємозамінними, непоєднуваними у загальному звучанні твору. Між тим, попередники баяна і фортепіано мають багато спільного: при утворенні звука схожість виявляється в октавному дублюванні струн клавесина та парності пластин гармоні, подібність помітна й у наявності двох клавіатур у гармоні та клавесина. Серед спільних рис сучасних фортепіано і баяна – великі динамічні можливості у використанні різноманітних градацій нюансування. Відмінності концертних характеристик цих інструментів полягають у площині звукоутворення, у якій ударний згасаючий звук фортепіано протиставляється багатогранним довготним звуковим можливостям баяна.

У творах для баяна з фортепіано – «Дивертисмент» (1993 р.), «Від Фанчеллі до Гальяно» (1996 р.), «Flumen», «Carmen iucundum» (1997 р.) – максимально використовуються природні колористичні якості інструментів; партії ансамблів не підпорядковуються одна одній, а вільно перетинаються і з'єднуються у своєму розвитку, надаючи звучанню барвистої колористичності, художньої довершеності [4; 93-94].

«Природність ансамблевого сполучення баяна зі скрипкою ґрунтується на аналогії мікро-макро-інтонування та адекватності гучної динаміки» (М. Давидов). Спільними є й артикуляційно-динамічні можливості цих інструментів.

З ансамблевим поєднанням «скрипка – баян» В. Зубицький плідно працює у 1990-ті роки. У творах для такого складу він варіює темброві поєднання: скрипка або віолончель із баяном – «Salute, Castelfidardo» (1990 р.); скрипка або флейта з баяном – «Чардаш» (1996 р.). У цих творах готується поява нового інструментального складу у творчості композитора – квартету.

На межі століть В. Зубицький звертається до ансамблю «флейта – віолончель – баян – фортепіано»: «Елегія» (1999 р.), «Музика на кінець тисячоліття» (1999 р.), «Sunny day» (2000 р.), транскрипції музики М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, А. Хачатуряна, А. П'яццолли, М. Скорика та ін. композиторів. Різноманітний ансамбль у творах композитора будується за принципом класичного струнного квартету, де кожен з інструментів представляє певну оркестрову групу, а всі разом мають досягнути тембрового балансу у звучанні. Використання баяна у складі квартету класичних інструментів є спробою інтегрувати цей інструмент в академічну сферу, вивести його з «резервації народності» у світ нової оркестрової звучності. Це екстракт нової цілісності, де випробується баланс звучання інструментів, визначаються шляхи майбутнього розвитку баянного мистецтва. Знайдений оптимальний варіант поєднання інструментів репрезентує нову модель оркестрового звучання, де баян стане невід'ємною барвою його яскравої палітри.

Дитяча музика посідає значне місце в доробку композитора. Вона містить як альбоми для початківців, так і твори середнього рівня складності, спрямовані на введення молодих музикантів у світ сучасного мистецтва.

У процесі аналізу Дитячих сюїт № 1 і № 3 («Українська») пропонуються методичні поради щодо їх вивчення та виконання. Зауважено, що написані для багатотембрового готово-виборного баяна, ці сюїти мають багато оригінальних фактурних знахідок. Поліплановістю звукових прошарків розкрито яскраві темброві можливості інструмента. Ретельно виписана автором реєстрівка,

гармонічна насиченість, широке використання таких баянних прийомів гри, як різновиди вібрато, тремоло міхом, гліссандо сприяють збагаченню барвної палітри баяна. Усі ці засоби разом із максимально зручною для виконання фактурою привертають до Дитячих сюїт увагу баяністів. Проте ці твори не є музикою для початківців. Дитячі за образністю (немає негативу), вони досить складні для вивчення у класах дитячих музичних шкіл, тому частіше мініатюри з цих циклів входять до переліку конкурсних творів підліткової вікової групи або до програм музичного училища [3; 338].

Початковий етап навчання гри на баяні у творчості В. Зубицького представлений збірками для ансамблевого музикування в дуєті баянів (акордеонів): «Сюїта у трьох частинах» (1994 р.), «Три п'єси у народному стилі» (1994 р.), «Українські танці» (1995 р.). Використання такого типу музикування на початкових етапах є дієвою формою навчання. Окремо взяті нескладні партії кожного з виконавців в ансамблевому поєднанні створюють завершене художнє ціле. Використання відомих народних мелодій, фольклорних жанрів у поєднанні з груповим характером дійства дають відмінний результат. Діти із задоволенням музикують, водночас отримуючи початкові ігрові навички.

Висновки. У результаті проведеного аналізу виявлено значення творчості В. Зубицького в розвитку баянного мистецтва, окреслено його основні здобутки: оновлення музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма; збагачення сучасного баянного репертуару новими високохудожніми оригінальними творами; формування сучасного педагогічного (дитячого) репертуару; створення нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці; виведення баяна на новий якісний рівень, на якому академічне виконавство синтезується з популярним мистецтвом; максимальне розширення слухацької аудиторії баянного мистецтва від вузького кола любителів народної музики до широкого різномірного слухацького середовища; посилення інтеграційних процесів українського баянного виконавства, входження його у європейський мистецький побут; інтеграція вітчизняного баянного мистецтва у світовий культурний простір.

Володимир Зубицький – справжня людина-оркестр: він пише музику, гастролює світом як баяніст і диригент, проводить майстер-класи, є членом журі багатьох міжнародних виконавських й композиторських конкурсів. Маєстро входить до когорти визнаних композиторів-баяністів. Його творчість є яскравим втіленням найкращих досягнень української композиторської та виконавської школи.

Список використаної літератури

1. *Гейченко М.* Фольклорні джерела в баянній творчості Володимира Зубицького [Електр. ресурс] / М. Гейченко. – Режим доступу до документу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal.soc_gum/Nz_p/2012_107.1/statti/16pdf.
2. *Голяка Г. П.* Володимир Зубицький і Астор П'яццолла : творчий перетин у французькому культурному просторі / Г. П. Голяка // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. / заг. ред. М. Б. Євтух; укл. О. В. Михайличенко. – Київ, 2006. – Вип. 30. – С. 253-258.
3. *Голяка Г. П.* Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів / Г. П. Голяка // Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / ред. Л. І. Шубіна. – Харків, 2006. – Вип. 18. – С. 338-351.
4. *Калашник М.* Сюїта и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. Калашник. – Харков : ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.
5. *Сташевський А.* Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX – початку XXI ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.

References

1. *Heichenko M.* Folklorni dzherela v baiannii tvorchoosti Volodymyra Zubyt'skoho [Elektr. resurs] / M. Heichenko. – Rezhym dostupu do dokumentu: http://archive.nbuv.gov.ua/portal.soc_gum/Nz_p/2012_107.1/statti/16pdf.
2. *Holiaka H. P.* Volodymyr Zubyt'skyi i Astor Piatst'solla: tvorchiy peretyyn u frantsuzkomu kulturnomu prostori / H. P. Holiaka // Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia: zb. nauk. prats / zah. red. M. B. Yevtukh; ukl. O. V. Mykhailychenko. – K., 2006. – Vyp. 30. – S. 253-258.
3. *Holiaka H. P.* Dytiachi siuity Volodymyra Zubyt'skoho v suchasnomu repertuari baiianistiv / H. P. Holiaka // Mystetstvo ta osvita sohodennia: Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats / red. L. I. Shubina. – Kharkiv, 2006. – Vyp. 18. – S. 338-351.
4. *Kalashnyk M.* Siuyta y partyta v fortepyannom tvorchestve ukraynskykh kompozytorov XX veka / M. Kalashnyk. – Kharkov: FORT LTD, 1994. – 188 s.
5. *Stashevskiy A.* Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana ta akordeona (tendentsii rozvytku v ostannii chverti XX ta na pochatku XXI st.) / A. Stashevskiy. – Luhansk, 2007. – 160 s.

ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ЗУБИЦКОГО В СОВРЕМЕННОМ КОНКУРСНОМ РЕПЕРТУАРЕ

Охманюк Виталий Федорович, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкальных инструментов,
Восточноевропейский национальный университет
им. Леси Украинки, г. Луцк

Проанализировано значение творчества современного композитора Владимира Зубицкого в развитии баянного искусства, очерчено его основные достижения, а именно обновление музыкального баянного языка современными средствами композиторского письма; обогащение современного баянного репертуара новыми высокохудожественными оригинальными произведениями; формирование современного педагогического (детского) репертуара; создание новых тембровых сочетаний баяна с другими академическими инструментами в ансамблевой музыке.

Ключевые слова: баянное искусство, концерт, репертуар, конкурс, композиторская деятельность.

WORK OF VOLODYMYR ZUBYTSKY IS IN MODERN COMPETITIVE REPERTOIRE

Ohmanyuk Vitaliy, Candidate of art Criticism,
Associate Professor of department of musical instruments of
faculty of arts, East Europe university of the
name of Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article as a result of research the value of work of modern composer Volodymyr Zybytsky is analysed in development of bayan art, outlined him basic achievements, namely updating of musical bayan language by modern facilities of composer's letter; enriching of modern bayan repertoire by new highly artistic original works; forming of modern pedagogical (child) repertoire; creation of new timbre combinations of bayan is with other academic instruments in ensemble musik.

Key words: the bayan art, concert, repertoire, competition, composer's.

UDC 78.071.1(477):786.8

WORK OF VOLODYMYR ZUBYTSKY IS IN MODERN COMPETITIVE REPERTOIRE

Ohmanyuk Vitaliy, Candidate of Art Criticism,
Associate Professor of department of musical instruments of
faculty of arts, East Europe university of the
name of Lesia Ukrainka, Lutsk

The aim of article is an analysis of the significance of the works of contemporary composer Volodymyr Zubytsky the development of competitive Accordion repertoire, to outline its main achievements, namely the renewal of musical language the accordion modern means of composing letters.

The methodological basis of the research was work M. Heychen, G. Holiak, M. Kalashnik, A. Stashevskiy.

As a result of our study confirmed that Volodymyr Zubytsky – a real one-man band, he writes music, touring the world as an accordionist and conductor, conducting master classes, jury member of many international composers and performing competitions. Maestro recognized among the leading composers bayan. His work is a striking embodiment of the best achievements of Ukrainian composers and performing school.

The novelty is that the analysis revealed important works of Volodymyr Zubytsky a commonplace of art, outlined his main achievements: update the accordion music composer language modern means of writing; accordion enrichment contemporary repertoire with new works by highly original; the formation of modern teaching (children) repertoire; creating new combinations of tone accordion with other instruments in the ensemble academic music; accordion output to a new level, which is synthesized Academic Performance of popular art; maximizing the listening audience commonplace narrow range of art lovers of folk music to a wide audience of listeners used multilevel environment; strengthening of integration processes Ukrainian Accordion performance, its entry into the European artistic life; accordion integration of national art in the world cultural space.

The practical significance of this study is that the results can be used to design training courses – study of art, cultural orientation, in the preparation of appropriate textbooks for art schools of different levels of accreditation.

Key words: the bayan art, concert, repertoire, competition, composer's.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 7.072

ХУДОЖНЯ КРИТИКА ПОЧАТКУ 1990-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ

Собкович Олеся Сергіївна, аспірантка, Інститут проблем
сучасного мистецтва, Національна академія
мистецтв України, м. Київ
lianso@ukr.net

Аналізується роль арт-критики у контексті соціокультурного впливу початку 1990-х р., для яких характерно розмаїття творчих інтенцій, що свідчить про трансформацію художньої свідомості, зміни естетичних орієнтирів митців й поступова комерціалізація художньої сфери.

На прикладі журналів «Українська культура», «Нова генерація», «Образотворче мистецтво», газети «Культура і життя» досліджується арт-критика як елемент культури, феномен розвитку суспільства. Визначається ступінь її впливу на систему культури, осмислення її соціального статусу в контексті мистецького процесу. Увагу приділено аналізу арт-критикою тенденцій в сучасному мистецтві України, ступеню її активності у продукуванні нових підходів в осмисленні мистецтва і його сприйняття.

Ключові слова: арт-критика, соціокультурний вплив, українське мистецтво початку 1990-х років, періодичні видання Києва.

Постановка проблеми. Початок 1990-х позначений істотними змінами політичної та соціокультурної ситуації в Україні. Здобуття незалежності зумовило зміни й у подальшому розвитку мистецтва, яке, позбувшись цензури, стало незаангажованим, вільним як у виборі тем, так і стилістики їх реалізації. Це давало можливість митцям долучатися до світових мистецьких практик сучасності, освоювати досвід раніше заборонених течій початку ХХ ст., зокрема авангарду й модернізму. Розмаїття творчих інтенцій стало ознаками окреслених років, що свідчило про трансформацію художнього мислення та бачення митців, зміни естетичних орієнтирів.

Відсторонена позиція державних закладів культури щодо проблеми фінансування та підтримки мистецтва у той час, зумовлена становленням держави, сприяла розвитку галерейної діяльності й формуванню належного вигляду арт-ринку, відбувалася комерціалізація художньої сфери, яка збільшувала ризики того, що творча свобода обернеться засиллям творів сумнівної якості. Тож важливим було формувати нові критерії оцінки творів, об'єктивно визначати значущість мистецьких жестів, явищ й тенденції розвитку художнього життя в соціокультурному контексті часу, водночас, через нові виставкові проекти долучати соціум до справжніх культурних здобутків.

Зауважимо, що саме фактор оцінки виступає провідним чинником у побудові системи взаємовідносин критики та культури, завдяки йому визначається соціальна цінність твору чи мистецького явища, адже останнє «починає жити у свідомості сукупності людей, ... в його існуванні зацікавлені групи людей, суспільство, держава... воно стає соціальною цінністю» [4; 30].

Наявна ситуація потребувала праці над осмисленням тенденцій розвитку сучасного мистецтва, а відтак вимагала уважного ставлення арт-критики до структури та змісту мистецького сегменту, його динамічних змін, загального естетичного клімату доби. Вирішення художньою критикою Києва наявних запитів дає можливість скласти розгорнуту картину її поступу, визначити роль, яку вона виконувала в мистецькому просторі, суспільстві і культурі загалом, що актуалізує підняту у публікації тему.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Становлення художньої критики окреслених років розглядалася М. Криволаповим [6], О. Петровою [9], цієї теми торкається О. Баршинова [2], Н. Булавіна [3] та ін., але в наявних працях не висвітлювалися питання її соціокультурного впливу, не досліджувалися зміни її функції і ролі у художньому процесі, започаткування кураторської діяльності, що визначає необхідність розробки теоретичних і методологічних проблем художньої критики окреслених років. Тому важливо дослідити методологію аналізу арт-критикою новітніх художніх практик, критерії оцінки творів, репрезентованих у ній образів, адже визначаючи та актуалізуючи культурні сенси в площині яких діють усі елементи художнього процесу, арт-критика поповнює ними культурний досвід, впливає і на сприйняття глядача, і на художника, і на підходи художньо-творчого осягнення дійсності.

Зазначені проблеми обумовлюють *мету статті*, що полягає у необхідності дослідження арт-критики початку 1990-х років як одного з елементів поступу культури, яка виступає феноменом розвитку соціальних явищ суспільства. Важливим видається визначити характер та ступінь її впливу на систему культури, осмислення її соціального статусу в контексті мистецького процесу України

досліджуваного періоду. Це спонукає до вивчення арт-критики в умовах соціокультурного простору початку 1990-х років, де комунікативна, аксіологічна, естетична й інші її функції є системоутворюючими елементами цього простору.

Вклад основного матеріалу. Виникнення різноманітних індивідуальних художніх практик зумовили зміну естетичної оцінки творів сучасного мистецтва, спонукали віднайти нові методи їх аналізу. Відтак, постала потреба у появі художньої критики, що сприяла формуванню нових підходів в осмисленні новітнього, актуального мистецтва, розробляла б глосарій, як інструментарій для його аналізу й оцінки і, як результат, друк публікацій у мистецьких виданнях, які могли б популяризувати серед широкого загалу нові арт-практики, що впливають на комунікацію глядача з творами мистецтва, які формують культурне поле.

Аналізуючи роль арт-критики в соціокультурному контексті початку 1990-х, варто зауважити, що в той час функціонувала незначна кількість періодики, що висвітлювала перебіг художнього життя України. До її переліку входили щомісячний культурно-освітній та літературно-мистецький ілюстрований журнал «Українська культура» (під сучасною назвою з 1991 р.), незалежний журнал для молоді «Нова генерація» (видавався протягом 1991-1992 рр.), загальнодержавна українська щотижнева газета «Культура і життя» (Засновано у 1923 р. Під сучасною назвою з 1965 р.) й ін. На їх шпальтах інформацію мистецького характеру не завжди подавали фахівці, що зменшувало обсяг публікацій з правильно розставленими акцентами, належною характеристикою та аналізом художнього життя окреслених років. Спеціалізованим виданням з мистецтва був лише журнал із питань теорії і практики українського образотворчого мистецтва «Образотворче мистецтво» (заснований у 1934 р., а з 1991 р. виходить як видання Національної спілки художників України). Їх наповнення, попри те, що різноманітні форми та манери висловлювання мали неоднаковий ступінь повноти висвітлення й аналізу, а спроби пошуку і осмислення критеріїв оцінювання новітнього мистецтва з боку оглядачів художнього життя не завжди були вдалим, свідчить про намагання окреслити і репрезентувати якомога ширший спектр наявних творчих інтенцій, відчутний вплив на які серед іншого мали світоглядні настанови постмодернізму. Ставлення до них оглядачів художнього життя різнилося. Найбільш адекватним процесу долучення української культури до світового поступу та пошуку соціокультурної ідентичності нації, на наш погляд, була позиція арт-критиків, що сприймали постмодернізм як можливість розширення і збагачення творчого діапазону митців, а отже позитивний фактор у розвитку культури. На цьому наголошував мистецтвознавець С Яринич: «Роль постмодерну в розкріпаченні свідомості, що звично оперувала опозицією типу реалізм-модернізм важко переоцінити. Іронія була витіснена офіційною культурою в підпілля або маргінальні жанри. Постмодерністи повернули її. Модернізм і постмодернізм, як дві полярні системи художнього мислення... забезпечують культурі внутрішню діалогічність» [11; 48]. Подібна точка зору сприяла художньому плюралізмові, що відкривав нові перспективи розвитку українського мистецтва й культури, мав неабияке значення для активізації виставкового життя Києва. В цьому аспекті помітними подіями, що давали можливість критикам виявити сучасний стан українського образотворчого мистецтва, прогнозувати тенденції його подальшого розвитку, стали всеукраїнські виставки та міжнародні бієнале сучасного українського мистецтва. Серед них помітне місце посідало Міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза», що проходила в Івано-Франківську у 1991 та 1993 рр. (у заході взяли участь художники з Японії, США, Ізраїлю, Єгипту), та «Львів — 91. Відродження».

Розглядаючи бієнале у Львові, оглядачі художнього життя відмічали, що серед розмаїття творчих зацікавлень, більшість митців, використовуючи новіші засоби висловлювання, звертаються до біблійної тематики, української історії та культури, національних традицій. Досить точно подавалася й характерні риси творів: «...активний відхід від ідеологізованого офіційно-парадного стилю років застою у бік психологічного осмислення образів, інтелектуалізації світоглядних концепцій... Домінує метафоричність, філософський підтекст зображеного» [8; 5].

Подальший огляд публікацій дає можливість говорити про те, що арт-критика виділяла тих митців, що в умовах становлення нової мистецької парадигми, процесу пошуку власної соціокультурної ідентичності, оминаючи описову розповідність, доводячи подекуди зображення до знаку-символу, зверталися до етнічних джерел, релігійних тем, сюжетів, образів як засобу унаочнення колізій сучасності, віднайдення власної сутності, переоцінки минулого як вияву індивідуальної свідомості.

Це утверджувало цінність індивідуальних творчих пошуків, що призводило до розмаїття художніх проявів, поступово поширювали в середовищі культури засвоєння і розуміння естетичних кодів постмодернізму, справжніх мистецьких цінностей нової доби. Також прищеплювалося усвідомлення того, що мистецтво здатне нести не лише пропагандистську та виховну функцію, як у добу панування методу соціалістичного реалізму, а може розглядатися у якості засобу спілкування й навіть активної полеміки митців із реципієнтом, критики існуючих у суспільстві проблем тощо.

Виважене осмислення пошуків українських митців початку 90-х знаходимо у матеріалах І. Сизоненко «Графіка «Нової хвилі»», О. Авраменко «Після соцреалізму», «Незвичні мандри трьох живописців», «Марафон-бліц», що являє собою інтерв'ю О. Авраменко з О. Соловйовим, О. Петровою «Формула Спаса», «Дорога до храму» тощо.

Зазначені матеріали надавали характеристику діяльності окремим групам та творчим висловам, окреслюючи основні віхи розвитку сучасного мистецтва. Серед згадуваних, була творча діяльність групи «Паризька комуна». Зазвичай, в публікаціях наводилися цитати з пояснень стратегії її діяльності О. Соловйова. Інколи ці тези були переобтяжені ускладненням висловлювань. Тож, цілком прогнозовано, що твори «Паризької комуни» залишалися мало зрозумілими широкому загалу. Так, О. Авраменко зазначала, що київська публіка «вихована на інших традиціях, віддана іншим ідеалам...поки їй важко «проковтнути» частування, яке пропонує їй О. Соловйов, однак, Москва й Європа захоплено приймають «його» художників» [1; 33].

Помітне місце у згадуваних матеріалах посідав творчий доробок представників кола Т. Сільваши. До нього входили М. Гейко, М. Кривенко, А. Криволап, О. Животков й ін. Пошуки митців у царині виключно живописної проблематики, розробка питань кольору, фактури поверхні живописного твору, нових форм виразу живопису отримували позитивні відгуки з боку оглядачів художнього життя і популяризувалися, адже сприймалися вдалою спробою переосмислення засад мистецтва, антиподом соцреалізму. В умовах прагнення до оновлення культури та суспільної свідомості такі твори набували значення правдивого, соціально не упередженого мистецтва.

Значущість творчих орієнтирів для української культури, що утверджував Т. Сільваши, ілюструє публікація О. Лагутенко, у якій зауважується, що «Живопис Т. Сільваши добре відомий глядачам і нерозривно зв'язується з нашим уявленням про сучасне українське образотворче мистецтво» [7; 3]. Подібні оцінки стимулювали художників до роботи в абстрактному, нефігуративному живописі, що стало прикметною ознакою початку 90-х років (під впливом діяльності групи «Живописний заповідник» митці, яким були близькі погляди зазначеного об'єднання провели виставку «Живописна пластика» (1993 р.).

Як бачимо, в центрі уваги арт-критики в ті часи знаходився живопис як вияв якісного рівня мистецтва. Саме живописний твір залишався об'єктом духовної культури. Зауважимо, що в окреслений час, митці займалися акціонізмом, активно зверталися до створення асамбляжу та інсталяцій. Останні були представлені на виставках «Плюс – 90» (1990 р.), «Дефлорація» (1990 р.), Перше бієнале українського мистецтва «Відродження – 91», «Руберойд І» (1992 р.), «Пасаж – І» (1992 р.), «Імпреза – 91» (1991 р.), «Імпреза. Провінційний додаток № 2» (1991 р.), «Львів – 91. Відродження» тощо. У цьому жанрі працювали О. Бабака, О. Бородай, Г. Вищеславський, А. Савадов, Ю. Сенченко, Ю. Соломка й ін. Однак, незважаючи на поширеність, часто зазначені новітні художні практики фіксувалися без належного осмислення або залишалися поза критичною оцінкою. Наприклад виставка «Штиль» (1992 р.), яка засвідчила процес т. зв. «розкартинення», перехід митців українського трансавангарду до роботи з об'єктами, інсталяціями не мала широкого розголосу у пресі, хоча побіжно згадувалася О. Петровою та О. Соловйовим. Подібний стан речей не давав можливості створити зв'язки, які уможливили б відповідне розуміння місця цієї події у загальнокультурному та загальнодержавному контексті. В свою чергу, акція «Києво-Могилянська академія», проведена в травні 1993 р. групою українських та іноземних художників (В. Кас'янов, Н. Кириченко, М. Масенко, С. Нідерер, О. Тістол, А. Степаненко, О. Харченко), здобула належну увагу й фаховий аналіз лише у 1994 р. на шпальтах новоутвореного теоретичного журналу з питань нового візуального мистецтва «Terra incognita» (1994-2001 pp.). Перформанс Ф. Тетянича подавалися у вигляді репортажу з послідовним описанням дій митця. Оцінка ж якості хепенінгу залишалася поза межами зацікавлень автора і не була розкрита. Це знижувало ступінь впливу та роль критики в мистецькому та культурному житті, адже, «чим більше критика обмежується рецензійно-журналістськими завданнями, тим вужчими є її культурні функції, а чим більше вона наближується до завдань інтерпретації та оцінки, тим адекватнішими і глибшими стають її судження» [10; 291].

Серед небагатьох публікацій, що являють собою осмислення новітніх форм висловлення, мають оціночні судження і дають змогу визначити ставлення авторів до них, варто віднести матеріал Г. Складенко «Міф про Україну» (1992 р.), де аналізується та визначається своєрідність інсталяцій О. Бабака і О. Бородаю та публікація І. Сизоненко «Оаза щастя в пустелі серйозного життя» (1993 р.), присвячена розгляду перформансу «Подорожанин» Ю. Онуха. В першій з них автор визначає характерні риси, що відрізняють західні інсталяції від робіт у цій техніці українських майстрів. В публікації підкреслювалося думка про те, що актуальна загальнохудожня техніка, поєднуючись з українськими традиціями та фольклором перетворює національний досвід у більш широкому загальнокультурному контексті.

Матеріал І. Сизоненко – спроба інтерпретації зазначеного перформансу, яка сприяла адаптації нових стосунків між художником, його твором та глядачем, тим самим, змінюючи стереотипи сприйняття та інтерпретації мистецтва. Слід відмітити, що І. Сизоненко на конференції в рамках проведення бієнале «Львів – 91. Відродження» дала аналіз мистецтву української інсталяції, що було однією з перших спроб осмислення цього явища арт-критикою.

Думки зазначених матеріалів відповідали тезі, де підкреслювалося: «головне – це те, що естетичний спектр мистецтва розширюється» [5; 4]. Художні критики Києва інсталяції та акційні форми мистецтва сприймали як свідчення збагачення вітчизняного мистецтва новими можливостями художнього вислову, сприйняття українськими митцями нового художнього бачення, розкритості їх творчої свідомості, унаочнення освоєння нових естетико-світоглядні категорій, а відтак, і залучення українського мистецтва до світового художнього контексту, процесу його розвитку.

Висновки. Попри те, що на початку 90-х років окреслюється коло критиків, що прагнули адекватно часові оцінювати як здобутки українського мистецтва, так і вказувати на недоліки у його поступі, вагомий зріз актуального мистецтва не був належним чином введений в систему культури і адаптований до суспільної свідомості, і, як наслідок, залишався не зрозумілим широкому глядачеві. Ситуація фрагментарного, недостатньо повного висвітлення та аналізу новітніх художніх висловів створює враження соціальної індіферентності арт-критики початку 90-х стосовно проявів актуального мистецтва, яка не в повній мірі відгукувалася на жваві зміни мистецької обстановки. Це не найкращим чином впливало на перебіг художнього життя і культурного поступу, адже не вибудовувалися належні зв'язки між усіма учасниками мистецького процесу, що давало б можливість повноцінно функціонувати зазначеним мистецьким явищам в культурному полі України.

Список використаної літератури

1. *Авраменко О.* Піся соцреалізму / О. Авраменко // Нова Генерація. – 1992 – Спецвип. – С. 32-34.
2. *Баршнінова О.* Актуальное искусство Украины: из 1980-х в 2000. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.tsekh.com.ua/?page_uid=1284020416&page_lang_id=1
3. *Булавина Н.* Мистецька критика в сучасних реаліях, або голос позбавлених голосу / Н. Булавина // Сучасне мистецтво. – 2008 – Вип. 5. – С. 175-181.
4. *Бэлл С.* Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / С. Бэлл. – М. : Academia, – 1999. – 768 с.
5. *Грицак Т.* Релаксація по-авангардистськи / Т. Грицак // Культура і життя. – 1994. – № 21.
6. *Криволапов М.* Про мистецтво та художню критику України ХХ ст. / М. Криволапов. – К. : Видавн. дім А+С. – 2006. – 265 с.
7. *Лагутенко О.* Мовою чорного і білого / О. Лагутенко // Культура і життя. – 1994. – № 44.
8. *Пеленська О.* Усі барви світу / О. Пеленська // Культура і життя. – 1992. – № 2.
9. *Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ – поч. ХХІ ст. [Зб. ст.] / О. Петрова. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 400 с.
10. *Стафецька М. П.* Социальный статус и вопросы методологии художественной критики / М. П. Стафецька // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – К. : Наука, 1983 – С. 284-298.
11. *Яринич С.* Вийти з тіні / С. Яринич // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 2.

References

1. *Avramenko O.* Pisla cotsrealizmu / Avramenko O. // Nova Generatsia. – 1992. – Spetsvypusk. – S. 32-34.
2. *Barshynova O.* Aktualnoe iskustvo Ukrainy iz 1990-h v 2000. Elektronnyi resurs: http://www.tsekh.com.ua/?page_uid=1284020416&page_lang_id=1
3. *Bulavina N.* Mystetska krytyka v suchasnyh realiah, abo golos pozbavlenyh golosu / Bulavina N. // Suchasne mystetstvo. – 2008 – V. 5. – S. 175-181.
4. *Bell S.* Gradushee postindustrialnoe obshestvo. Opyt sotsyalnogo prognozirovania / Bell S. – M. : Academia, – 1999. – 768 s.
5. *Grystak T.* Relaksatsya po-avangardystsky // Kultura i zhytta. – 1994. – № 21.
6. *Kryvolapov M.* Pro mystetstvo ta hudozhnu krytyky Ukrainy XX st. – K.: Vydavnychiy dim A+S. – 2006. – 265 s.
7. *Lagutenko O.* Movou chornogo I bilogo / Lagutenko O. // Kultura i zhytta. – 1994. – № 44.
8. *Pelenska O.* Usi barvy svity / Pelenska O. // Kultura i zhytta. – 1992. – № 2.
9. *Petrova O.* Mystetstvoznauchi refleksii: istoria, teoria ta krytyka obrazotvorchogo mystetstva 70-h roktiv XX st. – pochstku XXI st. [zb. st.] / O. Petrova. – K. : Vud. dim «KM Akademia», 2004. – 400 s.
10. *Stafetskay M. P.* Sotsyalnyi status I voprosy metodologii hydozhestvennoy kritiki / Stafetskay M. P. // Aktualnye voprosy sovremennogo iskustvoznania. – K. : Nauka. – 1983. – S. 284-298.
11. *Yarynych S.* Vyuty z tini / Yarynych S. // Obrazotvorche mystetstvo, 1993. – № 2.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЛИЯНИЯ

Собкович Олеся Сергеевна, аспирантка,
Институт проблем современного искусства
Национальной академии искусств Украины, г. Киев

Анализируется роль арт-критики в контексте социокультурного влияния начала 1990-х г., для которых характерно разнообразие творческих интенций, что свидетельствовало о трансформации художественного сознания, изменения эстетических ориентиров художников и коммерциализация художественной сферы. На примере журналов «Українська культура», «Нова генерація», «Образотворче мистецтво», газеты «Культура і життя» исследуется арт-критика, выступающая феноменом развития общества. Определяется характер ее влияния на систему культуры, осмысление ее статуса в контексте художественного процесса Украины.

Выявляются тенденции в современном искусстве Украины, степень его активности в выработке новых подходов в его осмыслении и надлежащего восприятия.

Ключевые слова: арт-критика, социокультурное влияние, украинское искусство начала 1990-х годов, периодические издания Киева.

ART CRITICISM AT THE BEGINNING OF THE 1990-IES IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL AND CULTURAL IMPACT

Sobkovych Olesya, Graduate student, the Institute
of the Contemporary Art of the National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv

This article analyzes the role of art criticism in the context of the social and cultural influence at the beginning of the 1990s, which was characterized by a variety of creative intentions, indicating the transformation of artistic consciousness, changing of the artists' aesthetic orientations and the gradual commercialization of artistic fields.

This research considers art criticism as a part of the culture progress, acting as a phenomenon of the society's social phenomena development based on the example of Kyiv periodicals (such magazines as «Ukrainian culture», «New Generation», «Fine Arts», the newspaper «Culture and Life» etc.). The nature and extent of its impact on the culture system, the understanding of its status in the context of the Ukraine's artistic process are studied.

The particular attention is paid to the review and the analysis of the latest trends in the Ukraine's contemporary art, its level of activity in the production of new approaches to the understanding of contemporary art and its proper perception.

Key words: art criticism, social and cultural impact, Ukrainian art at the beginning of the 1990s, Kiev periodicals.

UDC 7.072

ART CRITICISM AT THE BEGINNING OF THE 1990-IES IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL AND CULTURAL IMPACT

Sobkovych Olesya, Graduate student, the Institute
of the Contemporary Art of the National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of the article is to give the analysis of the role of the art criticism in the social and cultural context in the early nineties, peculiar for the variety of artistic intentions, which testified to the transformation of the artistic consciousness, the change of the artists' aesthetic guides and the gradual commercialization of the art sphere.

Research methodology. In the given paper the author analyses the performance assessment of the art groups and organisations by art critics on the example of Kyiv periodicals (magazines «Ukrainian culture», «Nova generatsiia», «Образотворче мистецтво», newspaper «Kultura i zhyttia» and so on). A special attention is paid to the art criticism consideration and analysis of the newest tendencies in the Ukrainian contemporary art, the degree of its activity in the production of new approaches to the modern art understanding, in terminology creation for its analysis and proper perception.

Results. In the conclusion, it is mentioned, that the contents of Kyiv periodicals witness the attempts to distinguish and represent a wider range of the present artistic intentions, on which the worldview prescriptions of postmodernism had the most significant substantial influence. However, the various forms and manners of expression had dissimilar degree of consideration and analysis completeness, and attempts to search and understand the appraisal criteria of the newest art by art-life researchers were not often successful.

Novelty. The art criticism as one of the culture advanced elements, which represents the specific phenomenon of the social events development in the society, has been researched. The character and degree of the art criticism influence on the culture system is distinguished, its social status is recognised in the context of the researched period of the artistic process in Ukraine.

The practical significance. Art historians may find the information contained in this article useful for creating the detailed picture of art criticism progress in Ukraine.

Key words: art-critics, Kiev periodicals, social and cultural impact.

Надійшла до редакції 15.11.2016 р.

УДК 78(051):78061413(477)

СТАНОВЛЕННЯ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ ТА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕРІОДИКИ ДЛЯ БАНДУРИСТІВ

Потієнко Сергій Валерійович, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
sergant 888@ukr.net

Проаналізовано українську та закордонну музичну періодику. Пропонується модель класифікації періодичних видань, що висвітлюють питання музичної культури; розглянуто їхню тематику та особливості контенту. Досліджено історію та перспективи розвитку друкованих періодичних спеціалізованих видань для бандуристів. Також проведено дослідження основних тенденцій українського журнального ринку та перспективних тематичних напрямів.

Ключові слова: бандура, музичний журнал, періодика.

Постановка проблеми. У світлі останніх історичних подій навряд чи можливо переоцінити вплив засобів масової інформації на життя суспільства. Завдяки ЗМІ людина отримує не лише оперативний доступ до останніх світових та вітчизняних новин, але й надзвичайно широкі можливості розширити власний світогляд практично у будь-якій сфері, у т.ч., музичній.

Сучасна наука з особливою увагою досліджує комунікаційні процеси як ЗМІ, прогнозування, арт-критика, аналіз соціокультурних проєктів, культурний аналіз, адже саме інформаційні засоби роблять можливим соціальний розвиток нації [1], у т.ч., площині розширення музичного національно-освітнього простору.

Аналіз останніх публікацій. Студії з музичної періодики в Україні мають вибіркового характеру, що не дозволяє відтворити повну картину розвитку музичної преси. Відносно фрагментарними є дослідження історії розвитку української музичної журналістики, особливо якщо говорити про аналіз спеціалізованих друкованих видань для бандуристів. Проблеми становлення та еволюції української музичної періодики аналізували у своїх працях О. Немкович, А. Рудницький, О. Хобта, М. Шин. Згадки про розвиток музичних часописів можна знайти в дослідженнях з історії української журналістики А. Животка, І. Михайлина та у бібліографічних покажчиках М. Галушки, О. Дроздовської, В. Ігнатієнка, І. Кревецького, М. Романюка та ін. Фундаментальні дослідження з історії преси на музичну тематику здійснювали Л. Зеленська, Л. Мельник [10].

Недостатньо вивченою залишається питання українського музичного самвидаву. Однією з небагатьох розробок цієї теми можна назвати працю В. Кіпіані [8]. Практично недослідженою є тема сучасних музичних часописів.

Теоретичні основи музичної журналістики й музичної критики, засади професії музичного журналіста та музичного критика розробляли у своїх працях О. Зінкевич, Ю. Чекан [6], Т. Куришева [33]. Однак комплексного дослідження розвитку музичної журналістики та періодики досі не зроблено. Спробуємо проаналізувати історію розвитку та сучасний стан музичної періодики, зокрема спеціалізованих друкованих видань для бандуристів.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на його основі можна буде визначити тенденції розвитку журнальної продукції у сфері музики, зокрема періодичних видань для бандуристів, а також визначити перспективні напрями розвитку. Для здійснення поставленої мети необхідно розв'язати наступні завдання:

- виявити зразки української музичної преси, охарактеризувати їх тематичні й жанрові особливості;
- здійснити огляд закордонних музичних журналів українською мовою, провести порівняння з вітчизняними виданнями;
- спрогнозувати можливі перспективні напрями музичної журнальної продукції для бандуристів.

Виклад матеріалу дослідження. Музичні друковані періодичні видання України. Доцільно класифікувати видання, що висвітлюють питання музичної культури. Найефективніше для аналізу

періодики буде ввести два рівні класифікації видань такого класу. Перший загальний класифікаційний рівень – поділ видань, що висвітлюють питання музичної культури, на: 1) неспеціалізовані періодичні видання; 2) спеціалізовані періодичні видання [24].

До першої групи – неспеціалізовані видання віднесемо всі видання, газетні та журнальні, що мають музичні рубрики, сторінки чи розділи. Більшість масових періодичних видань увагу приділяє музичній тематиці. Це одна з тих тем, які привертають до себе увагу людей різного віку, соціального становища, рівня освіти і часто використовуються видавцями у промоційних цілях. У поданні музичної інформації видання такого типу часто акцентують увагу не лише на музиці, а й на світських подіях навколо неї.

До другої групи – спеціалізованих видань – належать періодичні видання, що типологічно визначаються як «музичні», «музично-практичні», «музично-наукові», «музично-інформаційні» та ін. Читацька аудиторія таких видань – професіонали або аматори, що цікавляться музикою і музичними процесами та мають теоретичну музичну підготовку. Серед спеціалізованих видань можна здійснити розподіл на: а) популярні музичні видання; б) спеціалізовані музичні видання у т. ч. видання для бандуристів.

Перша підгрупа – популярні музичні видання – представлена в Україні науково-популярним журналом з питань музичної культури «Музика» та «Українською музичною газетою». Зауважимо, що обидва видання належать державним структурам, на відміну від решти згаданих часописів: журнал – орган Міністерства культури України, Спілки композиторів України та Всеукраїнської музичної спілки, газета – Національної всеукраїнської музичної спілки.

Журнал «Музика» заснований 1923 р. у Києві як друкований орган Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. Видання, що належить до культурологічної періодики, належать до категорії, розрахованої на вузьку аудиторію, адже матеріали, вміщені в ньому, мають серйозний виклад і призначені для читача, що знається на музиці. Хоча журнал присвячений не виключно академічному мистецтву, а часто ґрунтовно аналізує проблеми сучасної музичної культури, подаючи панораму сучасного музичного мистецтва. У ньому, зокрема, публікуються біографії славетних композиторів, інтерв'ю з відомими музикантами, інформація про зарубіжні гастролі українських колективів, міжнародні конкурси виконавців, найкращі українські навчальні заклади, вистави вітчизняних музичних театрів, фестивалі сучасного мистецтва. Журнал «Музика» завжди був і залишається єдиним в Україні державним науково-популярним часописом із питань музичної культури.

Всеукраїнське спеціалізоване ілюстроване друковане видання «Українська музична газета» засноване 1926 р. одним із найстаріших і найчисельніших професійних творчих об'єднань музикантів України – Національною всеукраїнською музичною спілкою. Нещодавно вийшло перше оновлене число газети. Редакція сповістила про представництво «Української музичної газети» у мережі facebook, про зміни, що стосуються контенту, типу подачі інформації. Відхід від суто інформаційного формату і спроба дати аналіз музичного процесу обумовлені періодичністю видання.

Важливу роль у збереженні української музичної культури відігравала емігрантська преса. Найбільш численною пресою поза межами України є преса в США, яка впродовж 125 років відіграє одну з ключових ролей у житті українських емігрантів та завдяки якій світова громадськість має змогу пізнати історію та культуру українського народу.

Музична періодика діаспори також ставала предметом зацікавлення українських науковців. Аналіз популярних періодичних видань та дослідження вміщених на їх сторінках різних аспектів здійснили В. Дутчак [5], Г. Карась [7], Л. Обух [18], Н. Савчук [19].

За оцінкою дослідників, українська еміграційна преса «взяла на себе роль вчителя, порадирика, інформатора, організатора, формувача, опікуна-консерватора, вартівника й захисника української душі», вона стала «засобом перетворення етносу в свідому націю» [31]. Соціальна функція цієї преси полягала у забезпеченні широкого контакту між українцями діаспори, уможливленні публічної дискусії над поточними проблемами українського політичного, культурного, господарського і наукового життя [18].

Розбудовуючи культурне оформлення нації, преса діаспори вирівнювала негативні наслідки, викликані браком власних національних шкіл, університетів, інших виховних інституцій. Часто це була єдина ланка, що єднала українців діаспори з рідним світом і культурою. Преса стала для них не лише важливим каналом збереження і передачі етнічної інформації, але й одним із головних компонентів інфраструктури національної культури. Діяльність преси української еміграції тісно пов'язана з громадянським життям українців, їх організаціями та товариствами в Америці. Емігрантська преса відігравала важливу роль у збереженні української музичної культури. Хоча загалом вона нараховувала багато сотень назв у різних країнах світу, проте видань, які б постійно висвітлювали проблеми

музичного життя нашої спільноти, було обмаль. Більшість із них виходила у США у другій пол. XX ст. Це журнал музичного та мистецького життя «Вісті», який у 1961-1966 рр. у Твін Сіті (Міннесота) видавав хор «Дніпро»; журнал «Овид», який у 1957-1975 рр. видавав М. Денисюк у Чикаго.

Серед різноматичних видань у різні періоди знаходимо ті, у яких систематично подавалася музично-освітня інформація: національно-громадські («The Ukrainian Weekly», 1920-1939 рр.), дитячі («Веселка», 1951-1990 рр.), мистецькі («Українські радіо вісті», 1940-1950 рр.; «Музичні вісті» та «Інформаційний листок приятелів Капели бандуристів», 1951-1990 рр.), жіночі («Наше життя», 1940-1950 рр.), шкільні («Рідна школа», 1914-1920, 1951-1990 рр.), де виходили статті, присвячені українській музичній культурі і освіті [31].

Найдовше – у 1961-992 рр. – виходив український ілюстрований журнал для молоді і старших «Екран», що друкувався у видавництві «Екран» в Чикаго (США), містив матеріали, що виховували національну свідомість. Засновником і редактором видання протягом всього часу був А Антонович [26].

Аналіз усіх 150 випусків журналу [18] засвідчив, що в кожному з них містилася інформація про музичне життя українців. Особлива увага у виданні приділена музичній критиці, статтям та розвідкам. Найбільше з них присвячені хоровому, вокальному мистецтву; музичній освіті; окремим інструментам (бандурі) або бандурному мистецтву; діяльності громадських організацій, які розвивали музичну культуру; музичному театру; походженню музичних творів. Особлива увага зверталася на діяльність молодіжних мистецьких колективів та акції за їх участю, на успіхи окремих молодих виконавців у музичних конкурсах та фестивалях.

Отже, понад 30 р. «Екран», керуючись принципами соборності, позапартійності та об'єктивності, подавав широку панораму музичного життя української спільноти з усіх континентів і країн світу. Зважаючи на відсутність аналітичних, бібліографічних праць про музичне життя українського зарубіжжя, матеріали цього журналу є важливим джерелом для його пізнання і вивчення.

Серед другої групи спеціалізовані музичні видання можна зазначити такі: Журнал «ПРО» – видання Всеукраїнської асоціації дистриб'юторів і продавців професійного звукового та світлового обладнання, музичних інструментів, що з'явилося на ринку друкованої преси 1999 р. Повна назва журналу – «ПРО: світло, музичні інструменти, звук». До 2008 р. це видання було вузькопрофільним – містило матеріали й рекламу професійного звукового та світлового обладнання. Сьогодні цей журнал вміщує новини української музики різних стилів: рок, поп, джаз, авторська пісня, академічна музика, фольклор (тобто все, крім поп-музики). Оригінальністю видання є те, що воно не залишило свого минулого напрямку й так само продовжує заглиблюватися в технічні професійні складові музичного мистецтва, зокрема звуку, світла й музичних інструментів. Подібний нетрадиційний підхід не використовує жодне з українських музичних видань. Увагу редакції журналу привертають, насамперед, цікаві й оригінальні маргінальні події, музичні гурти, окремі музиканти. Журнал має інтернет-версію. Виходить шість разів на рік накладом 3 тис. прим.

«YOUrhythmic» належить до видань, що так само видаються дистриб'ютором музичного обладнання та музичних інструментів і розраховані на читача-інтелектуала. Щоквартальник почав виходити з 2007 р. і більшість своїх сторінок присвячував серйозній музиці: джазу, класиці тощо. Хоча не обходив увагою і «маскульту». У журналі зібрані рубрики, що об'єднують у статті, присвячені різним аспектам процесу створення музики, знайомству з популярними виконавцями і новинками ринку музичних інструментів. Серед публікацій – інтерв'ю, репортажі, статті, що торкаються тем філософії музики і психології виконавства, розповіді про нові технології й оригінальні технічні рішення, що застосовуються в музичній індустрії, матеріали про походження музичних інструментів тощо.

Музичні масові журнали («Своя музика», «Mixer») видаються за схожими принципами: намагаються присвячувати свої матеріали всім стилям музики, у т.ч. й поп; подавати аналітичні матеріали, але розраховані на широке коло читачів; обов'язково містять на обкладинці світлину співака чи музичного гурту.

Серед молодіжних музичних часописів варто згадати «ХЗМ», «Молоко», «Point», на чиїх шпальтах регулярно з'являються репортажі й звіти з концертів та музичних заходів, інтерв'ю з українськими та зарубіжними музикантами, рецензії на нові альбоми, фото звіти з музичних фестивалів.

Варто згадати в так званий самвидав, корені якого беруть початок із радянських часів, коли творити щось нове, цікаве без ідеологічного спрямування було абсолютно неможливим. Отже, можливістю для самовираження українських музикантів та меломанів став самвидав. На жаль, тема української самвидавної преси загалом й музичної зокрема є мало розробленою. Причини тому загальновідомі – ускладнений або й неможливий доступ до зразків такої періодики, втрата багатьох із них тощо.

Серед найбільш комплексних досліджень української «нелітваної» преси слід згадати дисертацію й монографію О. Обертаса [16], численні статті, розвідки В. Кіпіані [8], каталоги

неформальної преси: довідник «Неурядова преса України: напрями, адреси, телефони» [14] та «Неформальна преса в Україні (1988-1991)» [15].

У даній статті термін «музичний самвидав» буде застосовано виключно щодо періодичних видань, які не мають державної реєстрації, виготовляються невеликими тиражами, часто примітивним методом, не звертаючись до послуг типографії.

Явище періодичного самвидаву набуло популярності в Україні, як і на теренах СРСР, в останні десятиліття панування радянської влади, а за твердженням дослідника О. Обертаса, виникло воно ще в 1960-х рр. Аби звузати широке поняття «самвидав», автор пропонує самвидавом вважати оригінальний первинний самвидав 1960-1980-х рр., надалі ж, за словами дослідника, це явище переходить у новий вимір: спершу «неформальна незалежна преса» кінця 1980 – початку 1990-х рр., а потім – складова інтернет-культури [16].

Про ймовірно перший музичний самвидавний журнал, що вийшов у 1966 р. на території України, – «Бит-Ехо» – пишуть упорядники «Енциклопедии рок-самиздата»: «Існує досить велика ймовірність того, що «Бит-Ехо» й був першим вітчизняним рок-н-рольним журналом. Випущений у Харкові у зв'язку з появою в місті рок-гуртів і першим сейшеном у ПК Залізничників» [33]. Розквіт же виходу музичних неофіційних видань в Україні припадає на кінець 80-х рр. ХХ ст. Аналіз їх потребує окремого дослідження. Зауважимо лише, що останній музичний самвидав радянської доби вийшов 1990 р. Спроби ж відродити це самобутнє явище вже в незалежній Україні спостерігалися в середині 1990-х рр. Але ці видання виходили вже з іншою метою і ставили собі дещо інші завдання, ніж опозиційна преса періоду панування радянської влади. У ті часи випуск самвидаву мав протестний характер, на його шпальтах виходили матеріали, які ніколи б не були допущені цензурою до друку в офіційній пресі.

За доби незалежності заборонених тем у музичному житті вже не стало, музика вийшла з підпілля, і писати можна було про все, а ось видати якісний музичний журнал за тих економічних умов (як у принципі і за теперішніх часів) було досить нелегкою справою. Більшість офіційних видань, присвячених музиці, що час від часу приходять у світ, довго на ньому не затримуються, найчастіше через фінансові труднощі. Ті ж, які намагаються вижити, змушені присвячувати свої сторінки масовій культурі й майже відгороджуються від андеграундної музики. Тож самвидавна преса в останнє десятиліття ХХ ст. з'являється як явище, насамперед, через те, що випуск музичного журналу вимагає неабияких капіталовкладень. Натомість потреба в музичній інформації, особливо серед молоді, не вщухає, але й багатьом читачам купувати чи то передплачувати пресу – теж не по кишені. Тому в цей час можна говорити саме про популярність музичних фензінів – видань, які випускаються для вузького кола прихильників зазвичай одного музичного жанру непрофесійними журналістами (часто навіть без знань основ журналістики), невеликим накладом, тиражуються примітивними способами, розповсюджуються безкоштовно або за символічну плату, за допомогою якої покриваються видатки на випуск наступного номеру, не захищені авторським правом. Часто такі видання містять додатки у вигляді дисків, на яких розміщена додаткова ілюстративна інформація, – музика, відео, картини, літературні твори. Як правило, видавець, редактор, автори матеріалів, фотографі фензину не одержують матеріальної винагороди. Їх основною метою стає самореалізація і комунікація з однодумцями. Способи розповсюдження різні: роздача з рук у руки, замовлення через Інтернет і надсилання поштою, поширення через мережу музичних крамниць.

Схожа тенденція спостерігається і протягом першого десятиліття ХХІ ст. З тією лише відмінністю, що сьогодні для розповсюдження самвидаву є широке, а головне дешеве поле – мережа Інтернет. Спробуємо охарактеризувати ті неофіційні друковані видання, які побачив світ у цей період.

Наймасовішими серед музичних видань виявляються рок-журнали, і це підтверджує той факт, що в Україні існує стійка, велика й активна когорта прихильників цього музичного напрямку. Розповсюджуються такі журнали через музичні крамниці, часто мають окремі групи в соціальних мережах.

На початку століття з'являються й нові зразки самвидаву (явище, що набуло популярності в Україні в останні десятиліття панування радянської влади). Одним із найбільш професійних журналів про сучасну музику є видання «Аутсайдер», що вийшов уперше у червні 2003 р. Журнал містить рецензії на новинки музичного ринку, статті про легендарні й нові музичні гурти. Крім статей про музику, в журналі містяться й художні твори. Пізніше в журналі також з'являються нові традиційні рубрики з оглядом книжок і журналів та ресурсів про музику в Інтернеті. Останній номер вийшов у грудні 2007 р.

З 2007 р. почав виходити український музичний альманах «Гуркіт». Незважаючи на те, що видання позиціонує себе як музичне, автори альманаху стверджують, що «...не хотіли б говорити виключно про музику. Нас жваво цікавить все, що може змусити замислитися. Інколи нас цікавить і те, що може змусити розслабитися. І те, що може заворожити, а може також і відштовхнути. Нам

цікаві і театр, і кіно, і візуальні мистецтва, інсталяції, перформанси, відео-арт. Ми не проводимо чіткої межі між актуальним мистецтвом і неактуальним, між культурою і контркультурою – на наш погляд, це така система умовностей, яка прямо служить маркетинговим цілям і розвитку бренд-естетики в мистецтві...» [11].

З'являється самвидав не лише в столиці. Так, у Сумах 2003 р. виходив «радикальний есхатологічний альманах, присвячений музиці, культурі, історії і філософії» «Кали-юга». Світ побачило два номери [10].

У Львові виходить літературно-музичний журнал «Шум» як спроба підняти культурний рівень у суспільстві, зробити свій внесок у загальну справу, в яку вклали зусилля безліч поетів, митців, художників та музикантів. «...Ми прагнемо дати читачу ту інформацію, яка б була корисною як для загального розвитку, так і для інтелектуальних роздумів про світ та оточення в ньому», – стверджують автори видання [10].

Серед субкультурних музичних видань можна також згадати полтавський рок-журнал «Фонтарь», запорізькі самвидави «Forsmajor» та «Music Hall», житомирське видання «FarFor» [9].

Ведучи мову про видання для бандуристів, варто визнати, що в Україні не видавалося і не видається жодної газети або журналу, присвячених цій вузькій тематиці. Єдиним спеціалізованим друкованим виданням для бандуристів залишається музично-літературний журнал-квартирник «Бандура» («Bandura»), що виходив у Нью-Йорку з 1981 року щоквартально на приватні пожертви. Видання, що виходило українською та англійською мовою, порушувало актуальні проблеми розвитку кобзарського й бандурного мистецтва, а також відіграло важливу роль в освітніх процесах, адже не лише містило різноманітні інформативні матеріали про навчання гри на бандурі, але й публікувало курси гри на бандурі, раритетні матеріали і статті, що існували в рукописах (зокрема Г. Хоткевича, Г. Ткаченка, С. Ластовича-Чулівського, В. Мішалова), теоретичні і практичні узагальнення «Кобзарського підручника» З. Штокалка, які здійснила В. Дутчак, рецензії А. Горняткевича, проблемну статтю З. Штокалка [29].

Видання публікувало статті про історію, традиції і розвиток бандури, цікаві практичні поради, новини, питання відновлення старовинних традицій старої цехової структури, зафіксованих на сторінках «цехового» журналу. Містило ноти й фотоматеріали. «Бандура» стала літописом мистецького життя українського зарубіжжя. До редакційної колегії в різні часи входили О. Герасименко-Олійник (гол. ред.), М. Чорний-Досінчук, представники України Р. Гриньків, В. Дутчак, В. Єсіпок, Б. Жеплинський, О. Козій, Л. Матіяшек, представники США І. Андреадіс, Т. Булат, С. Досінчук-Чорна, І. Махлай, І. Соневицький, Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький (молодший), представники Канади А. Горняткевич, М. Дяковський, В. Мішалов, Ю. Олійник, В. Родак, представник Бразилії І. Вовк, а також Б. Пачовський (оформлення), О. Венгерчук (адміністратор). Безкоштовно надсилається до Південної Америки, Польщі, колишньої Югославії, Венесуели, України.

У «Бандурі» опубліковано велику кількість статей митців і науковців з України, зокрема М. Гордійчука, О. Правдюка, Б. Фільц, Л. Яросевич, О. Кушнірук, О. Герасименко, В. Дутчак та ін. [20].

Висновки. Підсумовуючи, можна дійти висновку, що українська музична періодика представлена журналами, газетними виданнями, музичними додатками до загальноукраїнської преси. Останні десятиліття позначені появою різних типів видань: розрахованих на вузьку освічену аудиторію, на масового читача, молодь, викладачів музики. Наявні журнали як універсального характеру, так і присвячені лише одному музичному стилю (переважно року). Сьогодні, як і за радянських часів, великою популярністю користується неофіційна (самвидавна) преса.

Важливою тенденцією сучасного українського медіа-ринку є зміна психології і потреб аудиторії. Аудиторія стає все більш вимогливою, не бажаючи задовольнятися універсальним виданням, що пише про все потроху. На думку аналітиків друковані та електронні ЗМІ мають майбутнє в тому випадку, якщо це нішеві продукти, частка яких стрімко зростає [4]. Цей процес підживлюється можливостями, які дають інформаційно-комунікаційні технології. У той же час попит серед бандуристів на власне спеціалізоване видання може бути задоволений лише архівними матеріалами журналу «Бандура», що недостатньо для висвітлення сучасного стану та розвитку бандурного мистецтва.

Якщо вести мову про можливість створення нового спеціалізованого видання для бандуристів, варто звернути увагу на економічну ситуацію ринку періодики. Світова фінансово-економічна криза так чи інакше вже зачепила кожну редакцію українських медіа. Для друкованих ЗМІ це позначилося, насамперед, на ціні паперу, зростанні тарифів на доставку передплатних видань, а також поставила перед фактом зниження купівельної спроможності населення України, що, у свою чергу, спричинило різке скорочення рівня продажу журналів, зменшення тиражу, підвищення витрат і, відповідно, цін на журнали [2]. Враховуючи вищезгадані критерії, можна припустити, що нішеве спеціалізоване

друковане видання для бандуристів зможе існувати лише на умовах дотацій від держави або ж на кошти меценатів, благодійних фондів, грантів тощо.

Альтернативою у даному випадку може стати форма електронного журналу, що є невід'ємною частиною сучасного інформаційного суспільства, важливою складовою наукової, освітньої та культурної сфери. Важливо зазначити те, що кількість читачів періодики он-лайн зростає. Це пояснюється постійною появою нових користувачів Інтернету, поступовою обізнаністю про наявність таких журналів, покращенням якості самих онлайн-видач [4]. Варто додати, що серед музичної періодики інтернет-версію з 2015 р. має лише журнал «Музика».

Одним із різновидів он-лайн видач, яка може бути застосована при створенні спеціалізованого видання для бандуристів – це флеш журнал. На відміну від електронних видач, він не є звичайною електронною сторінкою з посиланнями, а імітує вигляд друкованого журналу. Велика увага приділена дизайну флеш-журналів. Майже всі вони відрізняються творчим підходом та використанням великої кількості якісних ілюстрацій. Багато журналів, створених за допомогою flash-технології, мають мистецькі тематичні спрямування [25].

Безперечною перевагою спеціалізованого музичного видання перед друкованим є можливість використання аудіо- і відео- вставок у флеш-видач. У сучасних умовах флеш-журнал має можливість стати альтернативою для створення спеціалізованого музичного періодичного видання для бандуристів.

Перспективними напрямками дослідження, на нашу думку, є глибокий аналіз потреб та запитів бандуристів, а також прихильників бандурного мистецтва для того, щоб задовольнити їхню потребу у відповідному періодичному виданні. Дослідження основних тенденцій українського журнального ринку та перспективних тематичних напрямів, здійснене у роботі, спонукає до таких висновків:

Дослідження музичної періодики в Україні мають вибірковий характер, що не дозволяє відтворити повну картину розвитку музичної преси; фрагментарними є дослідження історії розвитку української музичної журналістики, особливо якщо йдеться про аналіз спеціалізованих друкованих видач для бандуристів.

Українська музична періодика представлена журналами, газетними виданнями, музичними додатками до загальноукраїнської преси. Останнє десятиліття позначене появою різних типів видач: розрахованих на вузьку освічену аудиторію, на масового читача, молодь, викладачів музики. Наявні журнали як універсального характеру, так і присвячені лише одному музичному стилю, переважно року. Сьогодні, як і за радянських часів, великою популярністю користується неофіційна (самвидавна) преса.

Список використаної літератури

1. **Берегова О. М.** Комунікація в соціокультурному просторі України : технологія чи творчість? : наук. вид. / О. М. Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.
2. **Васьківський Ю.** Особливості розвитку сучасного українського ринку преси (2008 – 2011) / Ю. Васьківський, А. Палійчук // Вісник Львів. ун-ту. Серія журналістика. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 34, ч. 2. – С. 223-229.
3. **Галецька О. В.** Дослідження тенденцій перспективних тематичних напрямів української журнальної періодики / О. В. Галецька. – К., 2007. – С. 12.
4. **Галузь преси в Україні: нові можливості і старі загрози** [Електронний ресурс] // Матеріали круглого столу видавців періодичної преси УАВПП «Проблеми галузі преси в Україні 2005» К., УАВПП, 3 лют. 2005 р. – Режим доступу: http://www.uapp.net/industry/analytics/review/article_40.html (04.10.2016) – Назва з екрана.
5. **Дутчак В.** Тижневик «Гризуб» у відображенні буття бандурного мистецтва українського зарубіжжя періоду міжвоєнного десятиріччя ХХ ст. / В. Г. Дутчак // Прикарпат. вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Ч. 2 (6). – С. 278–287.
6. **Зінкевич О.** Музична критика: теорія та методика : навч. посіб. / О. Зінкевич, Ю. Чекан. – Чернівці : Книги-XXI, 2007. – 424 с.
7. **Карась Г. В.** Хронограф музичного життя українського зарубіжжя на сторінках часопису «Екран» (США): джерелознавчий аспект / Карась Г. В. // Культура і сучасність / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – 2010. – № 1. – С. 159-165.
8. **Кініані В.** У пошуках самвидачу // Український журн. – 2009. – № 4. – С. 28–30.
9. **Курнацька Г. М.** Сучасна самвидавна музична періодика в Україні: специфіка і функції / Г. М. Курнацька // Держава та регіони. Сер. «Соц. комунікації». – 2011. – Вип. 1. – С. 67-71.
10. **Курнацька Г. М.** Стан музичної періодики в Україні на сучасному етапі (2000-2009 рр.) [Електронний ресурс] / Г. М. Курнацька, Т. О. Білка. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Dtr_sk/2010.../SC210_27.pdf.
11. **Курнацька Г.** Функціонування української музичної періодики на сучасному етапі (2000–2010 рр.) / Г. Курнацька. – № 68. – С. 560–564.
12. **Мельник Л.** Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : моногр. / Л. О. Мельник. – Львів : ЗУКЦ, 2013. – 384 с.

13. **Немкович О.** Явище «українська музична періодика» та його формування в XIX ст. [Електронний ресурс] / О. Немкович // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – № 4. – Режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2003/№4/Art03.htm>.
14. **Неурядова преса України:** Напрями, адреси, телефони / [упоряд. В. Довгич, В. Журавський]. – К., 1991. – 56 с.
15. **Неформальна преса в Україні (1988-1991):** Каталог за матеріалами газетних фондів Нац. б-ки ім. В. І. Вернадського / [уклад. Т. Борисенко, О. Залізник, О. Обертас та ін.]. – К. : Смолоскип, 2001. – 141 с.
16. **Обертас О.** Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960 – поч. 1970-х рр.) : моногр. / О. Обертас. – К. : Смолоскип, 2010. – 300 с.
17. **Обух Л. В.** Роль засобів масової інформації в музично-освітніх процесах української західної діаспори / Л. В. Обух // Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство / редкол.: М. С. Станкевич, О. М. Голубець, Л. А. Кондрацька [та ін.] ; голов. ред. О. С. Смоляк. – Тернопіль : ТНПУ, 2014. – Вип. 2. – С. 9–15.
18. **Обух Л. В.** Типологія освітніх інституцій кобзарського мистецтва українського зарубіжжя (за матеріалами журналу «Бандура») / Л. В. Обух // Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка : музикознавчі студії / [Ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С. 49–58.
19. **Савчук Н.** Бандурне мистецтво на сторінках газети «Екран» (США) / Н. Савчук // Тарас Шевченко і кобзарство : II міжнар. наук.-прак. конф. (у рамках IV міжнар. конгресу світового українства), 23–24 серпня 2013 р. – Львів: Вид-во Львів. політехніки, 2013. – С. 134–138.
20. **Українська музична енциклопедія.** Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАНУ; Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2006. – 680 с.
21. **Українська радянська енциклопедія :** [в 12-ти т.] / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. – 2-ге вид. – Т. 7 : Мікроклін – Олеум. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1982. – 526, [2] с.
22. **Шин М. С.** Музичні видання в Україні: розвиток та перспективи / Наук. зап. Ін-ту журналістики: Т. 23 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : Вид-во Ін-ту журналістики, 2006. – С. 200–207.
23. **Шульгіна В.** Музична україніка / В. Д. Шульгіна. – К., 2000. – 230 с.
24. **Янишівська Г. В.** Вплив друкованих ЗМІ на формування музичних смаків молоді: до проблеми класифікації видань / Г. В. Янишівська; Укр. акад. друкарства // Наук. зап. – 2001. – № 3. – С. 75–78.
25. **Teeling E. in Research The Presence of Magazines on the Internet** [Електронний ресурс] // – November 29th, 2006. – Режим доступу: <http://blog.thebrickfactory.com/2006/11/the-presence-of-magazines-on-the-internet/> (04.10.2016) – Назва з екрана.
26. **Антонович А.** З життя Школи українознавства Учительської Громади в Чикаго / А. Антонович // Екран (Чикаго). – 1972. – Ч. 61/62. – С. 14–15.
27. **Боровик М.** Українсько-канадська преса та її значення для української меншини в Канаді = The Ukrainian Canadian Press and its Significant Role in the Ukrainian Minority in Canada / М. Боровик. – Мюнхен : Укр. Вільний ун-т, 1977. – 344 с.
28. **Герасименко-Олійник О.** Звернення до читачів / О. Герасименко-Олійник // Бандура (Нью-Йорк). – 2000. – № 71/72. – С. 1.
29. **Дутчак В.** «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка / В. Дутчак // Бандура (Нью-Йорк). – 2000. – № 71/72. – С. 21–23.
30. **Журнал «Екран» (Чикаго).** – 1961–1997. – 150 чисел.
31. **Животко А.** Історія української преси: з передмовою К. Костева / Geschichte des ukrainischen Zeitungswesens / А. Животко. – Мюнхен : Укр. технічно-господарський ін-т, 1989–1990. – 334 с.
32. **Калмыков А. А.** Інтернет-журналістика / А. А. Калмыков, Л. А. Коханова – М.: ЮНИТИ–ДАНА, – 2005. – 383 с.
33. **Курьшева Т.** Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учеб. пособ. / Т. Курьшева. – М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.
34. **Прохоров Е.** Понятие эффективности журналистики и проблемы эффективности журналистики. – М. : Изд. МГУ, 1990. – С. 18–46.

References

1. **Berehova O. M.** Komunikacija v sociokulturnomu prostori Ukrajiny : tehnolohija čy tvorčist? : naukove vydannja / O. M. Berehova. – Kyjiv : NMAU im. P. I. Čajkovskoho, 2006. – 388 s.
2. **Vaskivskij Ju.** Osoblyvosti rozvytku sučasnoho ukrajinskoho rynku presy (2008-2011) / Jurij Vaskivskij, Antonina Palijčuk // Visnyk Lvivskoho universytetu. Serija žurnalistyka. – Lviv : LNU im. I. Franka, 2011. – Vyp. 34, č. 2. – S. 223–229.
3. **Halecka O. V.** Doslidžennja tendencij perspektyvnyx tematyčnyx naprjamiv ukrajinskoji žurnalnoji periodyky / O. V. Halecka. – Kyjiv., 2007. – S. 12.
4. **Haluz presy v Ukrajinі: novi možlyvosti i stari zahrozy** [Elektronnyj resurs] // Materialy kruhloho stolu vydavciv periodyčnoj presy UAVPP «Problemy haluzi presy v Ukrajinі 2005» Kyjiv, UAVPP, 3 ljut. 2005 r. – Režym dostupu: http://www.uapp.net/industry/analytics/review/article_40.html (04.10.2016) – Nazva z ekrana.
5. **Dutčak V.** Tyžnevuk «Tryzub» u vidobraženni butnja bandurnoho mystectva ukrajinskoho zarubizžja periodu mižvojennoho desjatyriččja XX st. / V. H. Dutčak // Prykarpatskij visnyk NTŠ. Slovo. – Ivano-Frankivsk : Plaj, 2009. – Čyso 2 (6). S. 278–287.

6. **Zin'kevych O.** Muzychna krytyka: teoriya ta metodyka : navch. posib. / O. Zin'kevych, Yu. Chekan. – Chernivci : Knygy' – XXI, 2007. – 424 s.
7. **Karas H. V.** Xronograf muzychnoho zhyttja ukrajinskoho zarubizh'zja na storinkax časopysu «Ekran» (SŠA): džereloznavčyj aspekt / Karas H. V. // Kul'tura i sučasnist' / Nac. akad. keriv. kadriv kul'tury i mystectv. – 2010. – # 1. – S. 159-165.
8. **Kipiani V.** U pošukax samvydavu // Ukrajinskij žurnal. – 2009. – # 4. – S. 28–30.
9. **Kurnacka H. M.** Sučasna samvydavna muzyčna periodyka v Ukrajinі: specyfika i funkciji / H. M. Kurnacka // Deržava ta rehiony. Ser. Soc. komunikaciji. – 2011. – Vyp. 1. – S. 67-71.
10. **Kurnacka H. M.** Stan muzyčnoji periodyky v Ukrajinі na sučasnomu etapi (2000-2009 rr.) [Elektronnyj resurs] / H. M. Kurnacka, T. O. Bilka. – Režym dostupu: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Dtr_sk/2010.../SC210_27.pdf.
11. **Kurnacka H.** Funkcionuvannja ukrajinskoji muzyčnoji periodyky na sučasnomu etapi (2000–2010 rr.) / H. Kurnacka. – # 68. – S. 560–564. – Bibliohr. v kinci st. (19 nazv).
12. **Melnyk L.** Muzyčna žurnalistyka: teoriya, istorija, stratehiji. Na prykladax iz ščodennoji presy Lvova vid počatkov do sohodennja : monohrafija / Lidija Oleksandrivna Melnyk. – Lviv : ZUKC, 2013. – 384 c.
13. **Nemkovič O.** Javyšče «ukrajinska muzyčna periodyka» ta joho formuvannja v XIX stolitti [Elektronnyj resurs] / O. Nemkovič // Studiji mystectvoznavči. – 2003. – # 4. – Režym dostupu: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2003/#4/Art03.htm>.
14. **Neurjadova presa Ukrajinu:** Naprjamky, adresy, telefony / [uporjad. V. Dovhyč, V. Žuravskij]. – K., 1991. – 56 c.
15. **Neformalna presa v Ukrajinі (1988-1991):** Katalog za materialamy hazetnyx fondiv Nacionalnoji biblioteki imeni V.I. Vernadskoho / [uklad. T. Borysenko, O. Zaliznjak, O. Obertas ta in.]. – K. : Smoloskyp, 2001. – 141 s.
16. **Obertas O.** Ukrajinskij samvydav: literaturna krytyka ta publicystyka (1960-ti-počatok 1970-x rokov) : monohrafija / O. Obertas. – K. : Smoloskyp, 2010. – 300 s.
17. **Obux L. V.** Rol zasobiv masovoji informaciji v muzyčno-osvitnix procesax ukrajinskoji zaxidnoji diaspory / L. V. Obux // Naukovi zapysky Ternopil'skoho nacionalnogo pedahohičnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatjuka. Ser. Mystectvoznavstvo / redkol.: M. Je. Stankevič, O. M. Holubec, L. A. Kondracka [ta in.]; holov. red. O. S. Smoljak. – Ternopil : TNPU, 2014. – Vyp. 2. – S. 9-15.
18. **Obux L. V.** Typolohija osvitnix instytucij kobzarskoho mystectva ukrajinskoho zarubizh'zja (za materialamy žurnalu «Bandura») / L. V. Obux // Naukovi zbirky Lvivskoji nacionalnoji muzyčnoji akademiji im. M. V. Lysenka : muzykoznavčiji studiji / [Red.-upor. O. Katryč, A. Dušnyj, B. Pyc]. – Drohobyč : Posvit, 2009. – Vyp. 21. – S. 49–58.
19. **Savčuk N.** Bandurne mystectvo na storinkax hazety «Ekran» (SŠA) / Natalija Savčuk // Taras Ševčenko i kobzarstvo : Druha mižnarodna nauko-vo-praktyčna konferencija (u ramkax Četvertoho mižnarodnogo konhresu svitovoho ukrajinstva), 23–24 serpnja 2013 r. – Lviv : Vydavnytvo Lvivskoji politexniky, 2013. – S. 134–138.
20. **Ukrajin'ska muzyčna encyklopedija.** T. 1 / Hol. redkol. H. Skrypnyk; Nacionalna Akademiya Nauk Ukrajinu; Instytut mystectvoznavstva, folklorystyky ta etnolohiji im. M. T. Ryl'skoho. – K.: Vyd-vo Instytutu mystectvoznavstva, folklorystyky ta etnolohiji NAN Ukrajinu, 2006. – 680 c.
21. **Ukrajin'ska radjanska encyklopedija :** [v 12 t.] / hol. red. M. P. Bažan ; redkol.: O. K. Antonov ta in. – 2-he vyd. – T. 7 : Mikroklin – Oleum. – Kyjiv: Holov. red. URE, 1982. – 526, [2] s.
22. **Šyn M. S.** Muzyčni vydannja v Ukrajinі: rozvytok ta perspektyvy / Naukovi zapysky Instytutu žurnalistyky: T. 23 / Kyjivskij nac. un-t im. T. Ševčenko. – Kyjiv: Vydavnytvo Instytutu žurnalistyky, 2006. – S. 200-207.
23. **Šulhina V.** Muzyčna ukrajinka / V. D. Šulhina. – Kyjiv, 2000. – 230 s.
24. **Janyšiv'ska H. V.** Vplyv drukovanyx ZMI na formuvannja muzyčnyx smakiv molodi: do problemy klasyfikaciji vydan / H. V. Janyšiv'ska; Ukr. akad. drukarstva // Nauk. zap. – 2001. – # 3. – S. 75-78.
25. **Teeling E. in Research The Presence of Magazines on the Internet** [Elektronnyj resurs] // – November 29th, 2006. – Režym dostupu:

СТАНОВЛЕНИЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ И ЭВОЛЮЦИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕРИОДИКИ ДЛЯ БАНДУРИСТОВ

Потиенко Сергей Валерьевич, аспирант, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Проанализировано отечественную и зарубежную музыкальную периодику. Предлагается модель классификации периодических изданий, освещающих вопросы музыкальной культуры; рассмотрены их тематику и особенности контента. Исследована история и перспективы развития печатных периодических специализированных изданий для бандуристов. Также проведено исследование основных тенденций украинского журнального рынка и перспективных его тематических направлений.

Ключевые слова: бандура, музыкальный журнал, периодика.

THE ESTABLISHMENT OF THE SPECIALISED PERIODICALS FOR THE BANDURA PLAYERS AND THE EVOLUTION OF THE UKRAINIAN MUSICAL PERIODICALS

Potiyenko Sergiy, Graduate student,
Kiev National University of Culture and Arts

The given article analyses the establishment of the specialized periodicals for the bandura players and the evolution of the Ukrainian musical periodicals. It studies the Ukrainian domestic and foreign music periodicals. The model classification of periodicals covering issues of musical cultures is investigated. The history and prospects of periodicals specialized in publications for bandura, the main trends of Ukrainian magazine market and the promising thematic areas are examined.

Key words: bandura, music magazine, periodicals.

UDC 78(051):78061413(477)

THE ESTABLISHMENT OF THE SPECIALISED PERIODICALS FOR THE BANDURA PLAYERS AND THE EVOLUTION OF THE UKRAINIAN MUSICAL PERIODICALS

Potiyenko Sergiy, Graduate student,
Kiev National University of Culture and Arts

The relevance of the research is in the fact that on its basis it will be possible to identify the main trends in the development of the magazines in the field of music, in particular periodicals for bandura, as well as to identify the promising areas of their development.

The aim of this work is to study the samples of the Ukrainian music press, characterized by their thematic and genre features, to make a survey of foreign music magazines in the Ukrainian language in comparison with the Ukrainian publications, to predict possible future directions of music magazines for bandura players.

Results. The study of musical periodicals in Ukraine is selective, which does not allow to recreate a complete picture of the development of the music press. The study of the history of the Ukrainian music journalism is relatively fragmented, especially if we talk about the analysis of the specialized publications for bandura players. The research studies the music specialized printed editions, covering aspects of musical culture classified into two types: specialized and unspecialized. The last decade is marked by the appearance of various types of publications aimed at a small educated audience, the general reader, young people, music teachers. The analysis of the state of the musical periodical samples is examined for the Ukrainian mass media.

Novelty. Promising research directions, in our opinion, is in-depth analysis of the needs and demands of bandura players and supporters of bandura art in order to satisfy their need in an appropriate periodical.

Key words: bandura, music magazine, periodicals, bandura players, musical culture.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 75.05

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ЗМІСТОВІ ВІДМІННОСТІ ПЛЕНЕРУ ТА ПРОГРАМ МИСТЕЦЬКИХ РЕЗИДЕНЦІЙ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Ничай Людмила, викладач, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
volantic23@gmail.com

Проведено аналіз організаційно-змістових аспектів програм мистецьких резиденцій та пленерів, визначено їх суттєві відмінності та подібності.

В Україні залишається популярною практика пленеру та творчих кемпів (таборів, симпозіумів), які пропонують гарні умови для розвитку художників, що працюють з класичними видами мистецтва. Але, водночас, невелика кількість арт резиденцій позначається на тому, що сучасні медіа розвинуті слабо.

Ключові слова: пленер, програма мистецької резиденції, нові медіа сучасного мистецтва, номадизм, трансформація.

У сучасному мистецькому житті спостерігається синхронне існування пленерів та програм мистецьких резиденцій (арт-резиденцій, програми A-i-R), діяльність яких часто видається близькою за проявами. І хоча пленер з'явився ще у практиці барбізонської школи у XIX ст., а арт-резиденція – на початку XX ст., першу часто розцінюють як прототип другої. Популярні і поширені у мистецькому світі програми пленерів та арт-резиденцій на сучасному етапі часто переплітаються, уподібнюючись один одному, адже обидва створюють культурний ландшафт, впливають на певні аспекти культурної й соціальної політики, мистецького ринку, однак, як показує ситуація, не є взаємозамінними.

Постановка проблеми. Виходячи з того, що обидва явища суттєво впливають на розвиток мистецтва та художньої культури, закладені у них сенси потребують мистецтвознавчого аналізу. В Україні, де практика пленерів за два з половиною століття їх застосування стала традиційною і постійною, відповідні процеси в арт-резиденціях викликають науковий та практичний інтерес. Незначна кількість резиденцій та малий масштаб їх діяльності донедавна не давала можливості для аналізу. Однак активізація роботи арт-резиденцій окреслює визначену проблему як таку, що нині дозволяє з'ясувати, чи є практика пленеру та арт-резиденції тотожною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання практики пленерів та мистецьких резиденцій розглядали українські мистецтвознавці О. Авраменко, О. Гоголева, О. Чурсін, зарубіжна дослідниця М. Граце; спробу філософського осмислення здійснив А. Шляков.

Пленер як явище є результатом ініціативи групи митців, які покинули велике місто в протест до салонного мистецтва, бажаючи бути ближчими до природи і звичайних людей. Поняття «митець на пленері» передбачає роботу на відкритому повітрі, де можливо вловити найменші зміни освітлення та настрою середовища, обране для відтворення. На пленері художник працює з природою та вивчає її як науковець. Результати таких вражень на початку XX ст. перетворилися на напрям імпресіонізму, з якого вийшли постімпресіонізм та пуантилізм, які переосмислювали середовище шляхом відображення особистісних відчуттів митця.

Розкриваючи зміст та еволюцію пленеру від зародження до введення у практику в радянський час, О. Авраменко акцентує увагу на терміні «пленер», що походить з французької – *plaine aigre* (вільне повітря). Під ним розуміють живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, сонячне освітлення й повітряне середовище. До живопису на повітрі художники зверталися здавна для виконання з натури етюдів та зарисовок. Першим угрупованням пленеристів вважають барбізонців, які отримали назву «Барбізонська школа» за спільний спосіб проживання у 30-60-ті рр. XIX ст. у невеликому с. Барбізон на околиці Фонтенбло, заміської королівської резиденції біля Парижа. Серед них Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш. Добіньї, К. Коро та ін. Ще задовго до імпресіоністів в Англії за цим принципом працювали прерафаеліти, саме вони почали вивчати особливості кольору та гри світла на відкритому повітрі. Написані на пленері картини стали революційним новаторством, адже академічний живопис писали за вимогами в майстерні. Як тенденція пленерний живопис остаточно сформувався у XIX ст. у практиках імпресіоністів. В новаторських пошуках Е. Мане, О. Ренуара Е. Дега, К. Моне, К. Пісарро, А. Сіслея пленеру належало провідне місце, яким традиційна, класицистична й академічна умовність зображення природи й життя більше не цікавили художників, бо картини здавалися мертвими без передачі лінійної та кольорової перспективи. Натомість новий пленерний живопис, як відображення повітряних і світлових явищ, вивчали як нове явище в образотворенні.

У російському мистецтві початок пленерно-імпресіоністичної традиції пов'язують із В. Поленовим та його пейзажною майстернею, яка працювала у 1882-1894 рр., згодом із В. Серовим та К. Коровіним. У той час вперше на культурній мапі з'являється улюблене сьогодні місце пленерів, м. Гурзуф. Місце стало популярним завдяки К. Коровіну, який часто відвідував дачу свого друга А. Чехова.

Феномен пленерного руху, сприятливий для творчого спілкування та роботи художників, мав суттєвий вплив на художнє життя. Завдяки популярності пленеру утворювалися короткотермінові художні угруповання, які оживляли культурне життя певних територій чи місць. Ця тенденція отримала розвиток за радянських часів, коли всі митці мали перебувати в об'єднанні професійних спілок художників. Республіканськими спілками художників колишнього СРСР активно практикувалося проведення часу творчими групами за містом, на пленері. Для цього засновані Будинки творчості художників у мальовничих куточках країн Союзу, найвідоміші – у Дзінтарі (Литва), Паланзі (Латвія), на Сенєжі (під Москвою), Гурзуфі (Крим), Седневі (Чернігівська обл., Україна), Хості (Кавказ). Відтак пленери переростали у творчу співпрацю митців, які мешкали у спеціально обладнаних для цього великих будинках-готелях із майстернями. Технічно це відбувалося так: апарат Спілки художників формувал групи митців, найчастіше близьких за фахом, що їхали до

Будинку творчості в курортному місці, де працювали впродовж двох місяців. Проживання, харчування та виїзди на етюди художникам оплачувала Спілка, членами якої вони були [2; 25-26]. Натомість сучасне ставлення до пленерів змінилося. На думку О. Авраменко «виходити на пленер, на природу з тим, щоб відтворити побачене якомога ближчим до природи, більшості сучасних художників вже давно не цікаво». Позбувшись академічних правил і норм які з'явилися на той час у практиці пленерів, художники працюючи на plein air, вже практично не ставлять перед собою завдань точної візуальної подібності або відтворення повітряного середовища і реальних відтінків кольору. Вони шукають інших, в основному енергетичних відповідностей таких образних рішень, від споглядання яких глядачеві відкривалося б щось раніше непомічене, не бачене та незрозуміле. Допускається, що саме «глядацьке одкровення може й не співпадати з авторським», адже так звані «енвайроментальні практики», виходять за межі живопису на полотні і передбачають безпосереднє втручання у середовище, яке зображується чи місце у якому експонується результат пленеру [1; 7]. Звідси впливає робота з середовищем як із матеріалом і у роботу художників включається також ленд арт. Митці на сучасних пленерах створюють мистецькі проекти, що більше нагадують практику резидентів, хоча паралельно існує практика пленеру як академічна дисципліна, сенс якої закладається ще під час навчання у академії і передбачає зосередженість на власній творчості.

Розглядаючи особливості проведення пленерної практики в процесі навчання майбутніх фахівців із графічного дизайну у Росії, О. Гоголева зауважує, що принципи й методи живопису на пленері закріпилися в практиці російських художників ще в першій половині XIX ст., тобто значно раніше за так зване «відкриття пленеру» у Західній Європі, яке виникло у 70-і рр. XIX ст. С. Щедрін, М. Лебедев, О. Іванов розвивали традиції романтичного живопису, які в російському пейзажі за аналогією з європейським пейзажем ґрунтувалися на пленері. Багато російських художників відправлялися за кордон, в Італію й Францію, у так звані «пенсіонерські» відрядження, оплачувані академією мистецтв. У всіх художніх ВНЗ літня практика зараз проводиться протягом чотирьох років навчання. Студенти їдуть на практику в різні райони країни (порти, риболовецькі артілі, до архітектурних пам'яток тощо). Отже нині заняття живописом під відкритим небом стали звичайним явищем не лише в практиці професійних художників, але й у навчальній підготовці студентів. Як початківці, так і досвідчені живописці з незмінною увагою і старанністю вивчають пленер як світ природної краси, що є невичерпним джерелом реалістичного образотворчого мистецтва. Основну роль у розвитку цього напрямку відіграла професійна школа живопису, яка завдяки нерозривним зв'язкам з навколишньою дійсністю, зберегла й збагатила художню практику реалізму в світовому образотворчому мистецтві [3; 1].

Вивчення найстарішої у світі програмою арт-резиденцій іспанською дослідницею М. Граце виявлено, що вона також пов'язана з освітою. Програма для художників, заснована 1666 р. французькою Академією в Римі, мала метою розміщення в італійському місті молодих французьких художників, відряджених Людовиком XIV копіювати класичні римські скульптури для їх відтворення у садах Версалю. Крім того, тут функціонувала резиденція для подальшого навчання художників, які на той час обрали таку кар'єру. Практика першої моделі резиденції для художників поширилася і на інші подібні програми [8; 1]. Паралельно програми арт-резиденцій виникали і як індивідуальні запрошення митців чи групи митців у мастки заможних людей, меценатів, покровителів мистецтв для проведення дозвілля.

Мета статті: проаналізувати програми мистецьких резиденцій та пленерів, визначити їх організаційно-змістові відмінності.

Викладення основного матеріалу дослідження. Перша хвиля програм для художників-резидентів з'явилася у 1900 р. У Великобританії та США благодійники розглядали розміщення окремих митців як новий вид покровительства мистецтвам. Одна із найбільш представницьких резиденцій – Yaddo Corporation, була заснована 1900 р. у Сполучених Штатах багатим подружжям Спенсера і Катріни Trask. Новозбагачені на індустріалізації американці, схильні до прекрасного, пізніше розвинули нову форму – колонії митців, надаючи останнім умови для роботи і постійну підтримку [12; 1]. Тоді ж, у 1889 р. з'явилася самостворена колонія художників, які оселилися разом і намагалися колективно реалізувати творчі ідеї у сільській місцевості поблизу Бремена. Серед відомих художників там проживали Генріх Фолегер та Райнер Марія Рільке. Селище привертало увагу міжнародної спільноти, а з часом, від 1971 р., перетворилося на міжнародну арт-резиденцію під назвою Worpswede, а село почали називати у мистецьких спільнотах Weltdorf, що означає з німецької «світове село» [11; 1]. З такої практики виникла перша *відмінність* резиденцій та пленерів: проживання митців та довготривала практика у середовищі зі спільним побутом, відносинами з громадами. Резиденти використовували середовище як контекст для творчості, на яку поширювали сенс своєї присутності.

Виходячи зі значення та походження терміну «плєнер» й терміну «арт резиденція», можна побачити різницю не лише у способі роботи митця, а й його соціальній ролі. Коли митець виходить на плєнер – він позбувається соціального (майстерня, галерея, салон, виставка). Митець у резиденції проживає у соціумі, занурюється у нього, досліджує, стає його частиною.

Нова хвиля програм резиденцій для художників виникає у 60-х рр.. Одна з них передбачала наявність місця, де митці можуть тимчасово відчужуватися від суспільства, усамітнюватися, «огороджуватися» від буржуазного світу. Отож художники створювали утопії-спільноти, відокремлені від соціального життя. Таким був Ужупіс, творча спільнота, що зайняла невеликий непрестижний район Вільнюса. Спільнота митців за згодою міської влади оголосила на своїй території Республіку з власними законами та принципами. Сьогодні це туристична Мекка Литви, інвестиційно привабливий район, розвитку якого посприяли митці у так званому процесу «джентирифікації».

Інша модель була призначена для соціальної дії, тобто резиденції стали місцем соціальних та політичних змін. Митці намагалися привернути увагу спільноти спонукаючи до соціальної дії. До такого типу можна віднести мистецький центр у США, що запрошував художників із Росії та країн Радянського Союзу для спільних проєктів та подолання наслідків «холодної війни». На сьогодні резиденції розширили свою географію на країни Азії та Південної Африки і називається «СЕС ArtsLink» [7; 1]. З цим пов'язана ще одна *відмінність* плєнерів: їх політичний характер, що у радянський час утілювали Республіканські та Всесоюзні акції, які, однак, не впливав на політику. Мистецькі ж резиденції, що почали з'являтися у 60-ті закладали політичний вплив у свою місію.

У 90-х роках розпочинається третя хвиля нових ініціатив, які поширилися світом. Це ініціативи покликані розвивати гостинність, створювати прецедент підключення місцевої сцени до глобального світу мистецтва. Такі програми резиденцій з'явилися від Бразилії до Тайвані, від Естонії до Камеруну, Японії до В'єтнаму. Створюючи такі програми ініціатори прагнули створити альтернативні центри знань та досвіду у сфері мистецтва. На сьогодні вони переважають на заході країнах і є каталізаторами сучасної арт-сцени. Так, резиденція у М'янмі «New Zero Art Space», попри ізолюваність та консервативність політики у країні, як мистецький центр приймає іноземних резидентів і є єдиним місцем, де можуть реалізувати свої проєкти місцеві митці, що працюють з сучасними медіа та сучасним мистецтвом [9; 1].

Ще однією *відмінністю* плєнерів є те, що їх організатори шукають не місце, де їх проводити, а привабливі умови. Мистецькі резиденції в ізолюваних країнах подібні до ін'єкції позитиву. На сьогодні програми арт-резиденцій є невід'ємною частиною світових мистецьких процесів. Програми фінансують і заохочують великі міжнародні організації з ідеалістичних міркувань, такі як ЮНЕСКО, ООН та фонди, зацікавлені у проєктах сталого розвитку. Отже митці вже не бачать власної кар'єри без резиденцій, де програми є професійними та офіційними [6; 1].

Як головну *відмінність* арт-резиденцій можна назвати різноманітність їх програм локального і глобального значення, спрямування на мистецьку спільноту, громаду, соціум в цілому, в той час як програми плєнерів завжди спрямовані на митців-учасників (хоча останнім часом у процес включаються майстер-класи). Розгляд особливостей сучасних провідних та місцевих плєнерів О.Чурсінім, дозволив автору їх систематизувати за рядом критеріїв, де основним є акцент на учасників. У провідних беруть участь лише імениті пейзажисти, у місцевих беруть участь і студентів. Дослідник також наголошує, що назва плєнерів – місцеві (другорядні) – умовна, адже серед них є достатньо помітні, що вносять вагому частку у розвиток художньої культури України, особливо віддалених від центру регіонів. Вони поживляють художнє життя, сприяють створенню колекцій живопису у місцевих музеях і школах, позитивно впливають на розвиток дитячої художньої творчості і освіти. Для периферійних територій, робить висновок мистецтвознавець, відіграють саме малі «непопулярні» плєнери, які «спричиняють певну соціальну дію на контекст, у якому існують» [4; 250-253]. Цей нюанс є *спільною рисою* з програмами резиденцій.

Для досвідчених художників і початківців – дизайнерів, архітекторів, кураторів, арт-критиків і дослідників, існує місце зустрічі – НАС, або НІДА, мистецька колонія Nida Art Colony – новий підрозділ Вільнюської академії мистецтв, створений за підтримки грантів ЕЕА і Норвегії і відкритий в березні 2011 р. Художні, кураторські і освітні аспекти його діяльності, зосереджені на підвищенні кваліфікації художників і неформальної художньої освіти для молоді. Тут відбуваються програми резиденцій, зорієнтовані на мистецьку спільноту [10; 1]. У такому сенсі можна говорити про *спільну рису* з плєнером.

Провідною відмінністю є також стильова домінанта: у мистецьких резиденціях працюють з новими медіа (засобами та формами), практиками сучасного мистецтва, що передбачають діалог та постійну трансформацію. На плєнерах митці працюють із пейзажем, природним середовищем, підтримуючи академічні принципи та вдосконалюючи власну майстерність.

Повноту процесів унаочнює постать митця як їх рушія. Митці, що з вищесказаного не бачать своєї кар'єри без резиденцій, є представниками так званого феномену «постмодерністичного номадизму», сутність якого розкриває поняття «номад». А. Шляков, використовуючи різні підходи до цього поняття, свідчить, що «номад» походить з грецької мови і означає «кочівник». Автор розглядає різні погляди на причини «кочувань», переміщень людей, які мають у цьому необхідність. Виокремлення специфічного виду номадизму для художників немає, адже в кожного індивіда є свої причини постійно переміщатися як «турист», «фланер», «паломник», «трудоий мігрант» [5; 204-207]. Утім, розглядаючи роль митців, які активні до пленерів, мистецьких кемпів та резиденцій – припускаємо, що перші два обирають «туристи», а останні – «трудоий мігранти», що готові віддати свої сили на вирішення чужих проблем. В усіх завжди присутні і «фланери», що їздять, але рідко розуміють мету, тобто не бачать сенс у присутності в певному місці. Часто художники чітко знають знакові місця та програми для своєї кар'єри, куди вони б хотіли потрапити і кочують поміж ними як «паломники», переміщення їх рідко буває безцільним. Отже, для художників-учасників і пленерів і резиденцій *спільною рисою* є – номадизм. Це не є рисою притаманною усім, адже багато митців ведуть доволі маргіналізований спосіб існування навіть у спільноті митців.

Висновки. Підсумовуючи можемо зазначити, що відмінними ознаками мистецьких резиденцій є їх довготривала практика у контексті певного місця; робота над трансформацією середовища; впливають на культурну політику, що є їх надзавданням (MISSION); виникнення у місцях де є соціально-культурні проблеми і спрямовані на їх подолання через діяльність та практики резидентів; різноманітне спрямування на мистецьку спільноту, громаду, соціум; працюють з новими медіа (засобами та формами) сучасного мистецтва, галузями, через діалог та постійну трансформацію.

Практику мистецьких резиденцій та пленерів об'єднує направленість на соціальну дію аналогічну до резиденції, особливо у малих містах, віддалених від потужних культурних центрів; деякі програми резиденцій спрямовані як і в пленерах на мистецьку спільноту; для художників-учасників пленерів і програм мистецьких резиденцій, спільним є номадизм.

В Україні залишається популярною практика пленеру та творчих кемпів (таборів, симпозіумів), які пропонують гарні умови для розвитку художників, що працюють із класичними видами мистецтва. Невелика кількість арт резиденцій позначається на тому, що сучасні медіа розвинуті слабо. Практично не використовується культурний та соціальний потенціал сучасного мистецтва таких інституцій як галереї, мистецькі та культурні центри столиці та великих міст. Зовсім незрозумілими, а подекуди агресивними сприймаються сучасні практики у малих містах.

Перспективи подальших досліджень. Матеріали даного дослідження можуть бути використані для переосмислення програм пленерів та подальшого вивчення впливу на соціум сучасних практик мистецьких резиденцій.

Список використаної літератури

1. **Авраменко О.** Енвайронментальний простір художніх пленерів : досвід проектів XXI ст., проведених під егідою ППСМ НАМ України з акцентом на пленері «Вітер» / О. Авраменко // Сучасне мистецтво. – 2010. – Вип. 7. – С. 7–28.
2. **Авраменко О.** Традиції, еволюція, перспективи феномену художніх пленерів в Україні // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2010. – Вип. 7. – С. 25–28.
3. **Гоголева О. О.** Особливості проведення пленерної практики в процесі навчання майбутніх фахівців з графічного дизайну [Електронний ресурс] / О. О. Гоголева // Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія «Педагогіка». – Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17698-osoblivosti-provedennya-plenerno%D1%97-praktiki-v-procesi-navchannya-majbutn-ix-faxivciv-z-grafichnogo-dizajnu.html> – Назва з екрана.
4. **Чурсін О. В.** Пленерний рух в Україні на сучасному етапі / О. В. Чурсін // Вісник Нац. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. – 2014. – № 3. – С. 249–253.
5. **Шляков А. В.** Номадизм постмодерна: классификации моделей номадности // Историч., філософ., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2015. – № 4. – С.204–207.
6. **Artist-in-Residence History** [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.transartists.org/residency-history>. – Title from the screen.
7. **Cecartslink/about/mission/history** [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.cecartslink.org/about/mission_history.html. – Title from the screen.
8. **MARTA GRACIA.** Del centro a la periferia y viceversa: movilidad, residencias y producción artística en España / Interartive/ Spessial Issue # 55/ Art and Mobility [Electronic resource]./ Marta Gracia – Mode of access : <http://artmobility.interartive.org/del-centro-a-la-periferia-y-viceversa-movilidad-residencias-y-produccion-artistica-en-espana-marta-gracia/>. – Title from the screen.

9. *NEW ZERO ART SPACE/ about us* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.newzeroartspace.com.mm/index.php/about-us> . – Title from the screen.
10. *The Colony* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://nidacolony.lt/en/colony>. – Title from the screen.
11. *The history of the Künstlerhäuser Worpswede* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.kuenstlerhaeuser-worpswede.de/en/about/kunstlerhauser-worpswede/>. – Title from the screen.
12. *Yaddo/about/history* [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.yaddo.org/about/history/>. – Title from the screen.

References

1. *Avramenko O.* Envaironmentalnyi prostir khudozhnikh pleneriv : dosvid proektiv XXI stolittia, provedenykh pid ehidoiu IPSM NAM Ukrainy z aktsentom na pleneri «Viter» / O. Avramenko // *Suchasne mystetstvo*. – 2010. – Vyp. 7. – S. 7–28.
2. *Avramenko O.* Tradytsii, evoliutsiia, perspektyvy fenomenu khudozhnikh pleneriv v Ukraini // *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. – 2010. – Vyp. 7. – S. 25–28.
3. *Hoholeva. O. O.* Osoblyvosti provedennia plenernoï praktyky v protsesi navchannia maibutnikh fakhivtsiv z hrafichnogo dyzainu [Electronic resource]. / O. O Hoholeva. // *Visnyk Luhanskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriya «Pedahohika»*. – Mode of access : <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17698-osoblivosti-provedennya-plenerno%D1%97-praktiki-v-procesi-navchannya-majbutnix-faxivciv-z-grafichnogo-dizajnu.html> – Title from the screen.
4. *Chursin O. V.* Plenernyi rukh v Ukraini na suchasnomu etapi / O. V. Chursin // *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. – 2014. – № 3. – S. 249–253.
5. *Shlyakov A. V.* Nomadizm postmoderna: klassifikatsii modeley nomadnosti // *Istor., filosof., polit. i yurid. nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. – Tambov : Gramota, 2015. – № 4. – S.204–207.
6. *Artist-in-Residence History* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.transartists.org/residency-history>. – Title from the screen.
7. *Cecartslink/about/mission/history* [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.cecartslink.org/about/mission_history.html. – Title from the screen.
8. *MARTA GRACIA.* Del centro a la periferia y viceversa: movilidad, residencias y producción artística en España / *Interartive/ Spessial Issue # 55/ Art and Mobility* [Electronic resource] /]./ Marta Gracia. – Mode of access : <http://artmobility.interartive.org/del-centro-a-la-periferia-y-viceversa-movilidad-residencias-y-produccion-artistica-en-espana-marta-gracia/> . – Title from the screen.
9. *NEW ZERO ART SPACE/ about us* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.newzeroartspace.com.mm/index.php/about-us> . – Title from the screen.
10. *The Colony* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://nidacolony.lt/en/colony>. – Title from the screen.
11. *The history of the Künstlerhäuser Worpswede* [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.kuenstlerhaeuser-worpswede.de/en/about/kunstlerhauser-worpswede/> . – Title from the screen.
12. *Yaddo/about/history* [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.yaddo.org/about/history/> . – Title from the screen.

ОРГАНИЗАЦИОННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ ПЛЕНЕРА И ПРОГРАММ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕЗИДЕНЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Ничай Людмила, преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Проведен анализ организационно-смысловых аспектов программ художественных резиденций и пленэров, определены их существенные различия и сходства.

В Украине остается популярной практика пленэра и творческих кемпов (лагерей, симпозиумов), которые предлагают хорошие условия для развития художников, работающих с классическими видами искусства. Но, в тоже время, небольшое количество арт-резиденций сказывается на том, что современные медиа развиты слабо.

Ключевые слова: пленэр, программа художественной резиденции, новые медиа современного искусства, номадизм, трансформация.

THE ORGANIZATIONAL AND CONTENT DIFFERENCES OF THE PLEIN-AIR AND THE ART RESIDENCE PROGRAMS IN THE MODERN CONDITIONS

Nychai Liudmyla, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts

The article analyzes the organizational and semantic aspects of the art residence programs and plein airs, it also defines their significant differences and similarities.

The practice of plein airs and creative camps (workshops, symposia) offering good professional conditions for the development of artists working with classical arts is popular in Ukraine. But at the same time a small number of art residences affect the fact that modern media are in poor development.

Key words: plein air, art residence program, new media of the contemporary art, nomadism, transformation.

UDC 75.05

**THE ORGANIZATIONAL AND CONTENT DIFFERENCES OF THE PLEIN-AIR
AND THE ART RESIDENCE PROGRAMS IN THE MODERN CONDITIONS**

Nychai Liudmyla, Lecturer, Kyiv National
University of Culture and Arts

The aim of this paper is to analyze the plein-air and the art residence programs and to define their organizational and content differences.

Research methodology. The study has been conducted based on the analysis of recent researches and publications of the Ukrainian and foreign authors: Ukrainian art critics O. Avramenko, A. Gogoleva, A. Chursin, a Spanish researcher Martha Graze and the Russian philosopher A. Shlyakov.

Results. The distinctive features of the art residences are the following: their long-term practice in the context of a particular place; working on the transformation of the environment; impact on cultural policy, which is their most important task (MISSION); occurrence in places with socio-cultural issues with a particular aim to overcome them through the activities and practices of residents; focus on diverse artistic community, local community, society; working with new media of contemporary art sectors through the dialogue and constant transformation.

The common feature of the plein air and art residency is their focus on social action, especially in small towns far from the powerful cultural centers; both of them may aim at the art community. Artists participating in the plein air as well as in the art residence programs share nomadism.

Novelty. The practice of plein airs and creative camps (workshops, symposia) offering good professional conditions for the development of artists working with classical arts is popular in Ukraine. But at the same time a small number of art residences affect the fact that modern media are in poor development.

The practical significance. The materials of this research can be used to rethink the programs of plein airs and to continue to study the impact of the art residences programs on the society.

Key words: plein air, art residence program, new media of the contemporary art, nomadism, transformation.

Надійшла до редакції 22.11.2016 р.

УДК 793.2(043.3)

**СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВІТНЬОГО В ДРАМАТУРГІЇ
ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ СВЯТ
(НА ПРИКЛАДІ СВЯТА РІЗДВА)**

Бараніченко Поліна Олександрівна, аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
polina_a@ukr.net

Досліджено питання традиційного і новітнього в драматургії фольклорно-етнографічних свят на прикладі свята Різдва; охарактеризовано історичні корені походження новорічного свята Різдва. Наголошено на тому, що різдвяні свята генетично ближче до свят грецьких. Елементи українського Різдва та інших обрядів запозичені з грецького культу. Структура різдвяних свят подібна до Сатурналій: і ті, й інші символізують смерть і відродження, кінець одного і початок нового циклу, пов'язані з семантикою поїдання їжі як літургією, причастям, перевдяганням і переминою ролей; головна подія відбувається там, і там відбувалася вночі і тривала тиждень.

Ключові слова: традиція, календарні свята, Різдво, звичаї, обряди.

Постановка проблеми. У сучасній Україні розгортаються процеси державного відродження, відбувається переосмислення світоглядних орієнтацій, формується нова система моральних та естетичних цінностей, заснованих на загальнолюдських засадах: пріоритетові людини та позитивному вимірові її свободи, принципах демократії, плідного співіснування та співробітництва націй і народностей. Плачуться й пропагуються перлини багатівікових народних традицій, зокрема у святково-обрядовій сфері в органічному зв'язку із зростанням національної самосвідомості. Ще починаючи з другої половини ХХ ст., однією з характерних ознак століття для України стала криза, зумовлена змінами у духовній ситуації, і як результат цього – девальвація цінностей, історичне безпам'ятство, зневага до національних традицій і культур. І може саме сьогодні настав час озирнутися назад і визначити пріоритети, на основі яких буде розвиватися сучасний світ далі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасність позначається новим розумінням співвідношення між новітніми та традиційними елементами у соціокультурному розвитку. Праці авторів, присвячені проблемами розвитку сучасної обрядової культури українських свят, можна

визначити за напрямами: аксіологічний (Н. Баранова, Л. Белименко, В. Біляцька, В. Жуковський, О. Пенькова та ін.); культурологічний (С. Безклубенко, Л. Малоока, О. Різник, В. Сапіга, Л. Сорочук та ін.); мистецтвознавчий напрям (В. Осадча, І. Розковшенко, Л. Узунова, Ю. Фесенко, І. Щербина та ін.). Отже, незважаючи на наявність певного наукового доробку з проблеми, можна стверджувати, що питання традиційного та новітнього в драматургії фольклорно-етнографічних свят є актуальним і недостатньо висвітленим у вітчизняному мистецтвознавстві.

Мета статті – висвітити історичні корені походження новорічного свята Різдва, надати уявлення про традиційне й новітнє в драматургії фольклорно-етнографічних свят, зокрема прослідкувати найпомітніші видозміни та форми презентації прадавнього обряду Різдва, окреслити елементи нового формотворення, котре значною мірою сприяє адаптації естетичного аспекту народних календарних свят у загальній системі сучасної художньої культури України.

Виклад матеріалу дослідження. Зимовий цикл свят неможливо уявити без колядок, вертепу, маланки та щедрувальників. Протягом тисячоліть у пам'яті народу живуть ці давні традиції, передаючи щире бажання самооновлення, наповнюючи багату палітру зимової обрядовості неповторним колоритом місцевих традицій.

Різдвяні свята генетично найближче стоять до свят грецьких, зокрема діонісійських (півторамісячний цикл зимових свят цього періоду був присвячений Діонісу). Давня антична протодрама, трагедія в її первісному значенні, співзвучна українській обрядовій драмі, зокрема – традиціям Святків, колядок і щедривок, коли люди з громади ставали на певний час акторами, виряджались в тварин і водили козу (тварину, пов'язану з Діонісом, оточеним почтом із козлоподібних сатирів, драматичним мистецтвом (трагедія в перекладі означає «пісня козлів»), і жертвоприношенням (єврейський козел відпущення, традиція жертвоприношення козлів і інших тварин перед Великими Діонісіями) по хатах, в кожній з яких був присутній бог-вогнище, бог-образи і бог-дідух, місце перебування духів роду, які приходили в дім на цей час. Сам обряд водіння кози потребує окремої уваги. За свідченнями проф. С. Килимника [3] він полягав у тому, що парубка виряджали козою і водили по хатах, а разом із ним ходив дід-жебрак, циган, жид і лікар (може бути ще козак, лях, урядник, ведмідь). Козу з жартами вводили в господу, вона танцювала, її вихваляли, потім коза падала. Всі кликали лікаря, той приходив, жартував і відмовлявся лікувати здохлу козу.

С. Килимник зауважував, що головним у водінні кози був спів: «Де коза ходить, там жито родить, де коза не буває, там жито вилягає» [3; 32], що підтверджує її зв'язок із плодючістю і вегетацією. В цьому ритуалі, що дійшов до нас, видно і театралізоване жертвоприношення (козу заводять у хату, де вона гине, і беруть за це дари), підсилене образами діда-жебрака (за О. Фрейденберг старість – метафора смерті, так само як і бідність, жебракування) і лікаря (за К. Г. Юнгом цей образ близький до жречеського, шаманічного, пов'язаний з нанесенням ран і зціленням, ритуалом смерті і відродження). В самому образі кози вбачається божество врожаю, що видно з наведеного уривку співів, а боги ці традиційно сприймалися такими, що вмирають і відроджуються (Ярило, Діоніс, Деметра і Персефона). Більш того, трагедія, пісня козлів, хорів ряжених у козлів людей, а потім просто хорів, початкова семантика яких збереглася тільки в назві, – це історія страстей, історія смерті героя і плачу за ним, що оповідалася зі сцени.

Другий популярний різдвяний звичай – обряд Меланки. Перше, на що хотілося б звернути увагу – це сама назва. Корінь «мелан» не питомий для української мови. Назву цю деякі дослідники виводять від дня святої Меланії, котрій святкується 31 грудня (13 січня), але це так само мало що пояснює. В той же час корінь «мелан», тобто «чорний» був однією з характерних ознак хтонічного стану Діоніса. Це наймення носила величезна кількість діонісійських героїв: Мелан, Меланіс, Меланія, Мелантея, Меланіпп, Меланфо, Меланфій і т. п. [2; 83], і всі вони розділяли якості і долю свого бога (тобто його страсну долю).

Українська Меланка – це хлопець, перевдягнений дівчиною, або дівчина, перевдягнена хлопцем, яких возять по хатах і з якими колядують. Перевдягання, травестія, – часта ознака Діоніса, бога, що перевдягався дівчиною, і служителі якого почасті перевдягалися козлами. Що ж до страсної долі Меланки, то знаходимо такі записи: «У містечку Стара Ушиця вистава з «Меланкою» розгорталась за сценарієм, близьким до традиційної «кози». Спочатку «смерть» своєю косою вбивала «Меланку», «дід» плакав і просив у господаря «на ліки». Отримавши гроші, він запрошував «фельшора», який оживлював «Меланку». Все це супроводжувалось жартами, дотепами, багатою пантомімою. За словами інформатора зі Старої Ушиці Кам'янець-Подільського району Хмельницької обл., «Меланку» влаштовували, «щоб люди раділи весь рік, згадуючи про неї» [8; 482]. Перед нами – смерть і воскресіння, притаманні діонісійським героям, і екстатичність як мета дійства. Звичай Меланки яскраво відображений в драмі М. Старицького «Ой не ходи, Грицю та й на вечорниці»

(переробка з Шабельської). Різдвяні ж обряди показано в «Назарі Стодолі» Т. Шевченка, «Різдвяній ночі» М. Старицького (переробка з М. Гоголя), драмі «Вертеп. Різдвяні сцени» В. Іскри та ін.

Структура різдвяних свят подібна до Сатурналії: і ті, й інші символізують смерть і відродження, кінець одного і початок нового циклу, року, і ті, й інші пов'язані з семантикою поїдання їжі як літургією, причастям, перевдяганням і переміною ролей; головна подія і там, і там відбувалася вночі і тривала тиждень. Спільна риса Різдвяних Свят і Великих Діонісій – засівання. Зерна пшениці і злаків кидалися в глядачів вистав на Діонісіях, і їх же кидають досі на Василя юнаки в господарів, розсипаючи по хаті. В обох традиціях ці зерна – залог відродження, нового врожаю і нового життя, і так само зерно – метафора Бога, який вмирає і відроджується, в українській традиції ще посилено тим, що Дідух – сніп із колосся, повного зерна, місце перебування духів пращурів, що його почесно вносять у хату на Різдво, і який отримує шану як божество протягом всіх Свят, аж до святого Василя.

Використання імені Діоніса не є спробою довести, що елементи українського Різдва чи інших обрядів позичені з грецького культу, хоча вони дійсно мають багато спільного. Радше і в грецькій релігії Діоніса, і в українській народній обрядовості закладено одну психічну реальність, один архетип, який, виростаючи на різному ґрунті, все ж набував тих самих або подібних форм, бо вони були найбільш відповідними цьому явищу в людській свідомості, яка, хоч і має національні особливості, все ж працює за логікою і законами загальнолюдськими. Це вегетативне божество сонця, котре циклічно народжується і вмирає і тому обрядовість його пов'язана з культом померлих пращурів, весільними обрядами, народним драматичним дійством, хорвою лірикою (веснянки, весільні пісні, колядки, пісні вулиці), грою і протиборством парубочого і дівочого хорів (обряд «вулиці»), а також театралізованими змаганнями (боротьба «циганів» у структурі Меланки, жартівливі бої в обряді водіння Тополю, Лялі і т. п.), перевдяганням, масками, а також рослинними проявами, зерном у першу чергу, снопом Дідухом-Раєм, святою кашею (кутею) чи хлібом, що був святим за визначенням і особливо святим на Пасху, або коли це був церковний хліб, а також квітами, коли мова йде про дівочу іпостась, весільним гільцем і звичаєм одягати вінки з гілок дерева, квітів чи трав на Березу, Тополю, Лялю і багато інших обрядових постатей, які на певний час стають втіленнями цього бога, як одягали вінки з плюща і лавру на переможців театральних та олімпійських змагань, утверджуючи таким чином їх божественний статус.

Слід зазначити, феномен фольклорної культури у тому, що цей найстарший тип культури зберігся до сьогодні. Зрозуміло, протягом свого історичного «життя», ці традиції не були незмінними, а функціонували в динамічному середовищі соціокультурної сфери, по своєму, по-фольклорному, відбиваючи колізії її розвитку і трансформації, і все ж таки фольклор живе і розвивається тільки в руслі традицій, тільки спираючись на досягнення попередніх поколінь. «Неправильно розуміти під традицією щось косне, відстале, консервативне, – писав О. Різник. – Головна ознака традиції – не косність, а певний ступінь сталості і неодмінно міцність спадкових зв'язків у розвитку. Традиційність є специфічна форма народного життя, культури, побуту, форма його руху. Будь-який фольклорний процес неминуче набуває характеру руху всередині традиції, еволюції та трансформації традиції. На будь-якому відрізьку часу фольклор будь-якого народу становить собою динамічну систему, певний стан традиції. Новоутворення, що при цьому виникають, – це перш за все зсунута і змінена традиція» [8; 487].

Традиційна різдвяно-новорічна обрядовість українців зазнала в радянську добу значних трансформацій, деформацій і втрат. Спроби влади перетворити народне свято в інструмент атеїстичної і соціально-політичної пропаганди – «червону коляду» в 20-ті роки, тотальні заборони 30-50-х років, намагання використати естетичний аспект новорічного обходу для декорування радянських обрядів 60-80-х років мали примусовий характер і не сприяли природному розвитку свята, його адаптації у нових історичних умовах.

Свідомо і підсвідомо національна пам'ять чітко прогнозує подальше життя нації. Насамперед це залежить від самоусвідомлення своєї значущості, цінності своїх надбань. Елементи традиційних свят та обрядів нині широко використовуються у роботах професійних та самодіяльних митців, і активно входять у систему сучасної культури. Після 1990 р. за рішенням Верховної Ради України офіційними святами проголошені Різдво, Великдень, Зелені свята. В умовах сьогоднішнього накопичується досвід проведення таких масових свят, як Новий рік, Меланки, Водохреща, Проводи зими (Масляна), Івана Купала, обжинки та ін.

Розглядаючи проблему збереження традиційних свят та обрядів, зрозумілим є звернення до вітчизняного фольклору, у якому знайшли відображення різні прояви життєдіяльності людини, її матеріальні й духовні потреби, історичне буття, соціальні відносини, характерні реалії сімейного і громадського побуту, вірування, естетичні ідеали, людські переживання і настрої.

На початку XXI ст., в умовах глобалізації та стрімкого входження України до цивілізаційного співтовариства європейських держав, у країні зберігаються осередки автентичного функціонування фольклорних народнопісенних й інструментальних традицій. Це показник того, що народні традиції настільки давні і важливі для українського народу, що їх неможливо викоринити за короткий (в загально-історичному контексті) термін.

За приклад можна взяти тернопільське культурно-просвітницьке товариство «Вертеп». Для учасників цього товариства фольклор є не реконструктивним матеріалом, а основою духовного життя. Так, всі учасники товариства справляють весілля за традиційним обрядом; молода повинна зробити собі весільне вбрання власноруч! Бо лиш у таких випадках можна зрозуміти символічне, духовне значення цієї обрядодії. І вже підрастає молоде покоління «вертеп'ят» [5; 7].

У Черкаській обл., на основі зимових традиційних свят і обрядів було створено дійство на фольклорній основі під назвою «Три празника в гості», об'єднуючи в собі такі свята як Різдво, Меланки і Василя, Водохреща. Це дійство здійснили зразковий ансамбль танцю «Барвінок» Канівського РБК та група викладачів і студентів Канівського училища культури. Особливо значущим є те, що колядки, щедрівки, використанні в цьому дійстві, записані режисером Л. Ковалем у селах Тальнівщині, Маньківщині.

В українському заповіднику «Софія Київська» на різдвяні свята відбувається цікава вистава «Ніч перед Різдвом». Театралізоване дійство поставлено за мотивами однойменної повісті талановитого письменника М. Гоголя. Упродовж декількох років різдвяна комедійна казка користується незмінним успіхом не лише серед дітей, а й дорослих. Вистава майстерно подається у виконанні театру «Маскам Рад», який успішно виступає як в Україні, так і в інших країнах світу. Упродовж декількох років різдвяна комедійна казка за мотивами повісті Гоголя користується неабияким успіхом не лише серед дітей, а й серед дорослих. Майстерне подання вистави «Ніч перед Різдвом» театром «Маскам Рад» відоме як в Україні, так і за її межами. Театральна труппа «Маскам Рад» намагається зберегти оригінальну мову письменника, передати атмосферу та святковий дух стародавніх, традиційних зимових свят, які святкували в Україні ще на початку XX ст.

«Різдвяна історія з Тіною Кароль» – унікальний кінопроект, що розповідає про багатотисячолітні традиції і духовні цінності. В ньому забуті автентичні українські колядки та щедрівки набули сучасного звучання в незвичайних постановках та приголомшливих історичних декораціях.

За сюжетом казки Т. Кароль виступає в ролі матері, берегині українських традицій, яка напередодні Різдва розповідає своєму сину історію про вічні цінності, про боротьбу добра і зла, світла і п'ятми. Роль сина грає 7-річний хлопчик, переможець «Маленьких гігантів» Є. Лебедін. Герої переносяться в казковий світ Різдва, поза часом і простором, де з'єдналися минуле і сьогодення, де любов – вічна, чудеса – реальні, а добро незмінно перемагає зло, що ніколи не спить. Це казкова історія про те, що темрява завжди десь поруч, але вибір істинного шляху залежить від кожного з нас, головне – відкрити свою душу назустріч світлу і зберегти в серці віру. Адже перемога добра в душі навіть однієї людини здатна змінити цілий світ. Казкові розповіді плавно перетікають у музичні номери – стародавні українські колядки та щедрівки вперше звучать у сучасних аранжуваннях, не втративши своєї автентичності у виконанні Т. Кароль. У кожному пісню команда проекту вдихнула нове життя за допомогою унікальних постановок та спецефектів.

Знаковою мелодією казки стала композиція «Щедрик» у новому несподіваному звучанні, яку співачка виконала спільно з всевітньо відомим дитячим хором «Щедрик». Атмосфера казкового Різдва у фільмі передана за допомогою складних декорацій і унікальних костюмів, створених для фільму кращими українськими дизайнерами. Зйомки музичного фільму відбувалися на території Національного заповідника «Софія Київська».

Варто зазначити, що це перші масштабні кінознімання на території святині за роки незалежності України.

У процесі збереження традиційної культури, фольклору відіграють велику роль і окремі особистості, які зберігають у пам'яті значний репертуар народних пісень, легенд, переказів і вміють майстерно їх донести до аудиторії. Унікальною у цьому відношенні є творчість Н. Матвієнко, солістки Державного заслуженого народного академічного хору ім. Г. Верьовки, яка вже майже три десятиліття є візитівкою української нації на міжнародній арені. І представлена нею у Палаці України програма «Золотий камінь посіємо» – акція не лише мистецької, але громадянської ваги, нагадування про нашу духовність. Назву «Золотий камінь посіємо» автори запозичили із записаної на Львівщині старовинної колядки, де власне, «золотий пісок», «золотий камінь» асоціюється з добром, людською теплотою, чуйністю, співчуттям. Створений письменницею С. Майданською як широке епічне полотно, народнопісенний літопис, що веде свій початок із прадавніх часів, продовжує творитися

сьогодні. У цій композиції послідовно відбито дух, настрої кожної історичної доби у житті України – язичництво, часи князівства, козаччина, сучасність.

Вдалою експериментальною формою популяризації фольклорно-етнографічних свят стала постановка в Центрі сучасного мистецтва «Дах» (м. Київ) фольклорної вистави «В пошуках втраченого часу... Життя» – спільного проекту режисера В. Троїцького та фольклорного ансамблю «Божищі» (кер. І. Фетисов). Вистава викликала неабиякий інтерес глядачів і преси, здобувши дві театральні премії. Особливістю вистави, окрім залучення народних пісень та обрядів, стало використання в якості драматургічного тексту життєвих історій та розповідей селян, записаних у фольклорних експедиціях.

Львівським International New Symphony Orchestra під керівництвом швейцарського диригента Г. Матеса спільно з композитором та аранжувальником Ю. Саєнком і «Студією Лева» приготували новий проект Львівської опери «Різдвяні фантазії». У програмі сюїта на колядкові теми, створена Ю. Саєнком. У першому відділі концерту-дійства (режисер – Л. Бонковська), виступили з відповідною різдвяною програмою хорова капела «Дударик» і Н. Половинка, група «Дивні» та квартет «Класик Модерн», а також співачка О. Мочерад і модерн-балет «Стелз». Хоч ідея перенести фольклорні інтонації пісень зимового циклу в професійну творчість для української музики аж ніяк не нова, автор і продюсери «Різдвяних фантазій» вважають свій проект унікальним, тому що він повністю побудований на традиційних різдвяних мелодіях. Разом із симфонічним оркестром лунали автентичні інструменти, зокрема найхарактерніші з них – дримба та дуда (коза, волинка).

Фестиваль «Спалах Різдвяної зірки 2016» – традиційна театралізована хода, основна ідея якої полягає у відродженні традиції ручного виготовлення великих святкових зірок. Він є однією з найгарніших традицій міста. Свято починається з музею народної архітектури та побуту, де гості відразу потрапляють в атмосферу давнього українського села, де старі хатини сповнені родинного затишку, де в колі близьких лунає дзвінка колядка в мерехтінні різдвяних зірок. Під час проведення фестивалю відроджують стару традицію колядувати від будинку до будинку. Усі, хто братиме участь у дійстві, потраплять до атмосфери сімейного тепла, різдвяного дива, де лунає дзвінке колядування у сяйві мерехтливих ліхтариків, де розгортається ярмарок, на якому щедро пригощають традиційними стравами: медовою кутею, пампушками, ароматним узваром та львівськими солодощами. В рамках фестивалю буде проходити програма «У родинному колі», яка передбачає: святкова хода українських Різдвяних зірок; колядування творчих колективів; виступи вертепів; зимові ігри; конкурси, українські забави і традиційні народні танці; каток та гірка для катання на санчатах; смачні пампушки і теплий чай.

Величезну роль у збереженні та популяризації традиційних свят та обрядів в Києві, та в Україні загалом, стало захоплення традиційною культурою лідера рок-групи «Воплі Відоплясова» О. Скрипки. Його смілива ідея поєднати в одному культурному просторі реконструктивні фольклористичні гурти та рок-групи, що працюють з українським фольклорним матеріалом (насамперед «ВВ», «Мандри», «Карпатіанс»), привернула прихильників цих груп до знайомства з сільським фольклором. З ініціативи Скрипки протягом року в Києві відбувалися «Вечорниці», що вилилися у дводенний міжнародний етно-фестиваль «Країна мрій» за участю автентичних колективів, фольклористичних ансамблів та гуртів, що працюють у стилі «world music». Цьому фестивалю повністю вдалося уникнути проблеми «зал-сцена», оскільки виступи фольклорних колективів відбулися у невимушеній обстановці, в діалозі з глядачем.

Висновки. Таким чином, сьогодні традиційні різдвяно-новорічні звичаї та обряди українців активно відроджуються у своїх природних формах, відображаючи цінності національної духовної культури, регіональну й локальну своєрідність народного мистецтва. Фольклористичний рух в Україні сьогодення – розгалужене явище і у сучасному музично-етнографічному фольклористичному русі визначилося два напрями. Перший створюють фахівці-фольклористи та етнографи, що професійно досліджують сільську традиційну культуру та намагаються відтворити її у творчих реконструкціях. Другий напрям формують любителі народної пісні, танцю, рукоділля, які не займалися науковими дослідженням традицій і для яких відтворення тієї ж пісні чи танцю є не реконструкцією, а власним творчим актом. У результаті, якщо творчий продукт представників першого напрямку «автентичніший» до першоджерела за формою, то творчий продукт представників другого напрямку – «автентичніший» до першоджерела за духом (енергією).

Список використаної літератури

1. *Антипова І.* Драма і обряд: взаємодія (на матеріалі української драматургії кінця XIX – початку XX століття) / І. Антипова // Літературознавчі обрії. – 2008. – Вип. 17. – С. 162-169.

2. **Жайворонок В. В.** Знаки української етнокультури : слов.-довід. / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. **Килимник С.** Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : в 3 кн. / С. Килимник. – Факс. вид. – К. : Обереги, 1994 – Кн. 1, т. 1. Зимовий цикл. т. 2. Весняний цикл. – 1994. – 400 с.
4. **Ліманська О. В.** Календарне свято як складова української обрядової культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 – теорія та історія культури / О. В. Ліманська. – К. : КНУКіМ, 2006. – 19 с.
5. **Ліманська О. В.** Свято у системі цінностей сучасної культури / О. В. Ліманська. // Вісник ХДАДМ : зб. наук. ст. / за ред. В. Я. Даниленка. – Харків : ХДАДМ, 2003. – № 3. – С. 3-12.
6. **Малоока Л. В.** Історична еволюція масових свят українців : автореф. дис. ... канд. істор. наук : 17.00.01 – теорія та історія культури / Л. В. Малоока. – К., 2005. – 19 с.
7. **Різдяне дійство** : сценарій свята, розробл. наук.-освіт. відділом екскурс.-мас. роботи / Архів Нац. істор.-етнограф. заповідника «Переяслав». – Переяслав-Хмельницький, 2012. – 11 с.
8. **Різник О.** Обряди і свята / О. Різник, О. Грищенко // Нариси української популярної культури. – К. : УЦКД, 1998. – С. 481-501.
9. **Сосенко К.** Різдво-Коляда і Щедрий вечір : культуролог. оповідь / К. Сосенко. – К. : Укр. письменник, 1994. – 286 с.
10. **Шумада Н. С.** Фольклор / Н. С. Шумада // Історія української культури : в 5 т. / передм. М. Г. Жулинського. – К. : Наук. думка, 2011. – Т. 5, кн. 1. – С. 305–354.

References

1. **Antipova I.** Drama i obriad: vzaiemodiiia (na materialii ukrainskoi dramaturhii kintsia KhKh – pochatku KhKh stolittia) / Iryna Antypova //Literaturoznavchi obrii. – 2008. – Vyp. 17. – S. 162-169.
2. **Zhaivoronok V. V.** Znaky ukrainskoi etnokultury : slov.-dovid. / V. V. Zhaivoronok. – K. : Dovira, 2006. – 703 s.
3. **Kylymnyk S.** Ukrainyskyi rik u narodnykh zvychaiakh v istorychnomu osvittleni : u 3 kn., 6 t. / S. Kylymnyk. – Faks. vyd. – K. : Oberehy, 1994 – Kn. 1, t. 1. Zymovyi tsykl, T. 2. Vesnianyi tsykl. – 1994. – 400 s.
4. **Limanska O. V.** Kalendarsne sviato yak skladova ukrainskoi obriadovoi kultury : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / O. V. Limanska. – K. : KNUKiM, 2006. – 19 s.
5. **Limanska O. V.** Sviato u systemi tsinnosti suchasnoi kultury / O. V. Limanska // Visnyk KhDADM : zb. nauk. st. / za red. V. Ya Danylenka. – Kharkiv : KhDADM, 2003. – № 3. – S. 3-12.
6. **Malooka L. V.** Istorychna evoliutsiia masovykh sviat ukraintsiv : avtoref. dys... kand. istor. nauk : 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / L. V. Malooka. – K., 2005. – 19 s.
7. **Rizdviane diistvo** : stsenarii sviata, rozroblenyi naukovy-osvitnim viddilom ekskursiino-masovoi roboty / Arkhiv Nats. istorych/-etnohrafich. zapovidnyka «Pereiaslav». – Pereiaslav-Khmelnytskyi, 2012. – 11 s.
8. **Riznyk O.** Obriady i sviata / O. Riznyk, O Hryshchenko. // Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury. – K. : UTsKD, 1998. – S. 481-501.
9. **Sosenko K.** Rizdvo-Koliada i Shchedryi vechir : kulturolohich. opovid / K. Sosenko. – K. : Ukr. pysmennyk, 1994. – 286 s.
10. **Shumada N. S.** Fol'klor / N. S. Shumada // Istoryia ukrayins'koyi kul'tury : v 5 t. / peredm. M. H. Zhulyn'skoho. – K. : Nauk. dumka, 2011. – T. 5, kn. 1. – S. 305–354.

СИНТЕЗ ТРАДИЦІОННОГО І НОВАТОРСТВА В ДРАМАТУРГІЇ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧЕСКИХ ПРАЗДНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ РОЖДЕСТВА)

Бараниченко Полина Александровна, аспирантка, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Исследованы вопросы традиционного и нового в драматургии фольклорно-этнографических праздников в условиях возрождения духовности общества на примере праздника Рождества. Охарактеризованы исторические корни происхождения этого праздника. Акцентируется на том, что рождественские праздники генетически ближе греческим. Элементы украинского Рождества и других обрядов заимствованы из греческого культа. Структура рождественских праздников подобна Сатурналиям: и те, и другие символизируют смерть и возрождение, конец одного и начало нового цикла, года, и те, и другие связаны с семантикой поедания пищи как литургией, причастием, переодеванием и изменением ролей, главная событийность и там, и там происходила ночью и продолжалась неделю.

Ключевые слова: традиция, календарные праздники, Рождество, обычаи, обряды.

THE SYNTHESIS OF TRADITION AND INNOVATION IN THE FOLK AND ETHNOGRAPHIC HOLIDAYS DRAMA (ON THE BASIS OF THE CHRISTMAS HOLIDAYS)

Baranichenko Polina, Postgraduate student, Kyiv
National University of Culture and Arts

The problems of the tradition and innovation in the folk and ethnographic holidays drama in the conditions of the spiritual revival of the society on the basis of the Christmas holidays are studied. The historical roots of the origin of the

Christmas holidays are described. The author underlines that the Christmas holidays are genetically closer to the Greek holidays. The elements of Ukrainian Christmas and other rituals are borrowed from the Greek cult. The structure of the Christmas holidays is similar to Saturnalia: they both symbolize death and rebirth, the end of the one cycle and the beginning of a new one, they both are connected with the semantics of eating food, liturgy, communion, dressing and changing roles, the main events take place at night and last for a week.

Key words: tradition, calendar holidays, Christmas, customs, rituals.

UDC 793.2(043.3)

THE SYNTHESIS OF TRADITION AND INNOVATION IN THE FOLK AND ETHNOGRAPHIC HOLIDAYS DRAMA (ON THE BASIS OF THE CHRISTMAS HOLIDAYS)

Baranichenko Polina, Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of this paper is to study the problems of the tradition and innovation in the folk and ethnographic holidays drama in the conditions of the spiritual revival of the Ukrainian society on the basis of the Christmas holidays.

Research methodology. Ten major publications on the subject (books, scientific journal articles) have been reviewed.

Results. The scientists' theoretical and methodological works on this question are considered. The historical roots of the origin of a new-year holiday of Christmas are described. The attention is focused on the fact that the Christmas holidays are genetically closer to the Greek holidays. The elements of Ukrainian Christmas and other rituals are borrowed from the Greek cult. The structure of the Christmas holidays is similar to Saturnalia: they both symbolize death and rebirth, the end of the one cycle and the beginning of a new one, they both are connected with the semantics of eating food, liturgy, communion, dressing and changing roles, the main events take place at night and last for a week.

Scientific novelty. Today the traditional Ukrainian Christmas-New-Year customs and ceremonies actively regenerate in the true forms, reflecting the values of national spiritual culture, regional and local originality of folk art.

The practical significance. Paying attention to the most noticeable modifications and forms of presentation of Christmas ancient ceremony, the author exposes the elements of new forms that assist adaptation of folk calendar holidays aesthetic aspect in the general system of Ukraine's modern artistic culture.

Key words: tradition, calendar holidays, Christmas holidays, manners, rituals.

Надійшла до редакції 22.10.2016 р.

УДК 391.2(477.82)

ТРАДИЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЕТНІЧНОГО СВЯТКОВОГО КОСТЮМУ ВОЛИНІ

Кравчук Олена Миколаївна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
olena.kravchuk@i.ua

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено питання формування етнічного українського костюму у мистецько-історичному аспекті. Йдеться про вивчення і систематизацію традицій становлення етнічного святкового костюму Волині. Проаналізовано проблеми теорії етнічності у постмодерному дискурсі. Виявлено, що традиційному північноволинському жіночому святковому вбранню властиві спокійні фарби, що відбивають ніжність природи Волинського Полісся, а яскравість притаманна традиційному південноволинському жіночому святковому одягу. Висвітлено, що цей тип вбрання має споріднені риси, передусім у вишивці, з традиційним жіночим святковим одягом сусідніх західнослов'янських народів.

Ключові слова: етнічний святковий костюм, декоративно-прикладне мистецтво, етнічні символи, Волині, традиційний жіночий одяг Волині.

Постановка проблеми. У науковому дискурсі сучасної мистецтвознавчої науки особливе місце посідає проблема формування та становлення українського етнічного костюму, особливо святкового вбрання Волині, оскільки еволюцію тих чи інших модних напрямів, зародження і розвиток різних модних тенденцій, неможливо уявити без впливу етнічної ідентичності.

Етнотдизайн сьогодні є важливою складовою сучасної української культури, де поєднуються прадавні народні традиції з сучасними технологіями. Етно-стиль залишається завжди актуальним і прихильно сприймається на модних показах. Вбрання з національними елементами може підкреслити вишуканий смак і виявити патріотичні почуття. Упродовж віків етнічний дизайн вбрання України формувався у двох основних формах: як домашні ремесла та організовані виробництва – промисли, пов'язані з ринком. На їх розвиток впливали природні умови України, наявність сировини, вигідне торговельне та географічне розташування. Зазначені форми розвитку етнічного дизайну йшли паралельно,

тісно переплітаючись між собою. Кожна епоха збагачувала предметно-духовний світ людини і вносила свої зміни. Проте з покоління в покоління передавався генетичний код художньої традиції та художня спадщина народу.

Огляд останніх публікацій. Вивчення різних періодів розвитку та видів народного мистецтва проводили К. Кавас, Т. Кара-Васильєва, М. Криволапов, Ю. Легенький, М. Макаренко, П. Мельниченко, С. Мигаль, Л. Оршанський, К. Променицький, М. Станкевич, В. Тименко, В. Титаренко, В. Торканюк, Д. Тхоржевський, А. Хворостов, Є. Шевченко, К. Шонк-Русич та багато інших дослідників.

Мета статті – дослідження становлення та формування традиційного костюму Волині з позицій теоретичної рефлексії мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. На Волині традиції української народної культури є надзвичайно міцними, оскільки існують не перериваючись із покоління у покоління і увійшовши до свідомості сучасних волинян.

Красою і добром протистояла людина потворному і злему. Таким є духовний устрій українського народу. Одяг, як і дім зачаровували магічними знаками, оберегами, що надійно захищали від злих духів. Краса і добро семіотичних символів усталювали існування людини в хиткому світі навколишніх негараздів.

Спочатку людина вдягала білу сорочку. Найтісніше пов'язана вона з тілом, тому і ткалася з незабарвлених світлих м'яких волокон льону або сіруватих твердіших конопель. Полотно вибілювали. «Фольклорне тіло, як відомо, біле: білі ніжки, білі ручки, біле личко. Отож біла людина у білій сорочці походжає повз білої хати серед білого дня по білому світу. Білизна означає поцейбічне, земне існування – на відміну од потойбічного чорного». У старовину білість сорочки не порушувалася навіть вишиванням, для якого брали лише білі нитки. Це вже пізніше запалили багатобарвні оздоби Західної України [7].

Розрізаючи цілісне полотнище, людина немов «кроїла» світ за власним розсудом, упорядковуючи його, вибудовуючи його своєю волею. Шитво асоціюється з магічною справою. Долю людини і світу завжди тримали в руках ткалі й вишивальниці. За словами І. Мойсеєва: «...Розцяцьковані рукава найпромовистіше виголошують ідею про симетрію правого і лівого – дуже важливий архетип опозитарності, кліше для багатьох опозицій, котрим впорядковано стародавній світ. Підкреслимо рівноважну симетрію, рівно значущість, взаємонеобхідність обох «крил» – правого і лівого, чоловіка і жінки, весни і осені. Як бачимо, в сорочці немає протиставлення «нечистої» левиці і «правої» правиці – ідеї боротьби, агону ... ще не «зурочила» ідеї єдності протилежних сторін».

Сорочка «замикала» чарівним ключем людське тіло, охороняючи від лихого ока: шию – магічним колом стрічки або стоячого чи відкладного комірця. Руки – магічним колом обшивки, манжет, зборок. Сорочку оздоблювали насамперед, як, до речі, двері, вікна, піч у хаті, щоб крізь них не пролізла темна сила. Гаптування прикрашало комір, низ рукавів, поділ сорочки, тобто місця, де людське тіло ввіходило в контакт з непідвладним доквіллям [7].

Регіональні відмінності у традиційному жіночому вбранні обумовлюються природним районуванням. Більшу частину її території займає зона лісів Поліської низовини, меншу – Волинської височини. Характерним є і відмінності у мові, одязі та побутових звичаях населення Волині.

За нашим дослідженням, багато значило для волинських жінок усіх суспільних станів їх святкове вбрання. Пошите в юності вбрання проходило через усе життя волинянки – в ньому вона дівувала, в ньому ставала на рушник, потому дбайливо зберігала його в скрині, одягаючи на свята. У цьому ж вбранні померлу жінку клали в домовину. У залежності від статку, жінка могла мати декілька окремих елементів одягу, наприклад не одну спідницю чи сорочку. Загалом, волинянка мала вибір у що одягатись. У жнива належало йдучи на поле щодня одягати нові свіжі сорочку та хустину. Традиційний одяг, що носився кожен день, теж не був сірим та буденним, зокрема повсякденна сорочка так само вишивалась, хоч і скромніше ніж святкова. Святкове жіноче вбрання є матеріальним втіленням родинної пам'яті.

Традиційний народний костюм південних районів Волині складається з сорочки, спідниці, фартушка, корсета й віночка зі стрічками. Вишивались корсетка та рукави сорочки. Кольори смужок на спідниці несли своє сакральне значення.

Сорочка шилась із білої тонкої тканини Перкалю, не дуже довга, як сучасна жіноча блузка. Горловина комірця кругла, вишита по краям. Рукави сорочки також оздоблені вишивкою. Загалом, обсяг обробки вишивкою порівняно не великий. Вона являє собою рослинний орнамент. Використовувались переважно два кольори – червоні квіти та чорне листя. Техніка вишивки – хрестиком.

Спідниця пошита довжиною до пів литки, зібрана біля пояса, однотонна, але яскравого кольору – зеленого або синього. Обов'язкова наявність трьох різнобарвних смужок на подолі, що несуть символічне навантаження. Від низу послідовно йдуть: зелена – символізує траву, жовта – плодоносящу ниву, блакитна – колір неба. Ширина нашитих смужок менша аніж простір між ними.

Фартух виготовлено з такої ж тканини як і сорочка, і вишитий по низу таким чином і у такий спосіб як на рукавах сорочки. Корсетка являла собою чорний плюшевий жилет із вирізами і заокругленнями в нижній частині, подібно фестонам. Мальовничість їй надавала вишивка «стежарусом» – скляними різнобарвними намистинами. Ними корсетка була повністю заокруглена.

До вбрання обов'язковим елементом було різнокольорове – біле, жовте, зелене та інше – скляне намисто з десятків разків різних розмірів. Одягалось намисто не на шию, а чіплялось до верхньої частини корсетки. Останній раз – на рівні верхнього гачка.

Якщо цей костюм вдягала дівчина, то на голові мав бути віночок зі стрічками різноманітних барв. Стрічок багато, вони закривають дівчині плечі. За довжиною стрічки спускались до половини спідниці. При різноманітті святкових костюмів Волині – двох однакових костюмів не могло бути. Заміжня жінка до цього вбрання носила терновку, тобто хустинку. Визначення пов'язане не з кольором, а з способом розцвічування. На хустині мали бути зображені крупні квіти на темно-чорному або синьому тлі. Хустина була з тонкої шерстяної тканини. Молода жінка зав'язувала цю хустину кінцями назад, а більш літня – під підборіддя. На ноги до цього вбрання, особливо якщо його вдягала молода дівчина, мали взуватись чобітки [8].

Описаний костюм характерний для 1925 р. Тоді Волинь, що разом з іншими західними українськими теренами опинилась під польською владою, розгорталась активна боротьба проти утисків національного життя за право його вільного розвитку. Український національний костюм фактично став символом громадянської позиції власника.

Традиційний костюм північних районів Волині має три основні складові: сорочку, спідницю, фартух, кожна з яких о оригінальною і цікавою вже сама по собі завдяки своїй символіці й семантиці. Сорочка пошита з домотканого лляного вибіленого полотна; довга, але не настільки, щоб її поділ було видно з-під спідниці, який є без вишивки. Проте, досить щільна вишивка хрестиком є на інших частинах сорочки – комірці та рукавах. Рукави вишиті суцільно. Від лінії плеча до манжетів включно. У вишивці, представленій на сорочці, переважає жовта і блакитна кольорова гама, орнамент рослинний, зокрема, на рукавах вишиті квіти. Ця сорочка повністю шита руками, причому привертають увагу особливі шви.

На сорочку одягалася спідниця, що була довга та, як кажуть у тих краях, «рясна». Цим словом позначають пишноту спідниці, що шилась у складку від пояса. Така особливість крою дозволяла цій спідниці служити жінці все життя. Спідниця також шилась з домотканої матерії, пофарбованої натуральним барвником. Колір був, як правило, темно-червоний або чорний.

Фартух великого розміру, за довжиною на рівні спідниці, шитий з домотканого вибіленого полотна, як і сорочка. Фартух має багату вишивку, що займає не менше його половини від подолу вгору. Ця вишивка має чотири рівні. Перший від вершу являє собою сім вишитих у рядок букетиків із двох розташованих симетрично квіточок. Нижче розташовані подані більш крупно: квіти й листя, що ростуть на стеблі, яке нагадує виноградну лозу. Під цим візерунком розміщена композиція, що є основою вишивки. Вона включає три стилізовані жіночі фігурки з піднятими догори руками, які немов би стоять на стебліні, з якої виростають поміж ними великі квіти. Зображення цих жіночих фігурок є відголоском давньої архаїчної символіки, пов'язаної з кутом матері-берегині. І по самому низу подолу фартуха вишиті двадцять дві різнокольорові дрібні квіточки, розташованих під зигзагоподібною лінією. За кольоровою гамою і стилем вишивка на фартуху повністю відповідає вишивці на сорочці.

Для цього костюму жінка мала пов'язувати на голову хустину – білу із зображенням великих квітів. Оригінальним є спосіб, яким зав'язується хустина, що відрізняється від того як це роблять на півдні краю, а саме – ріжками назад, що не притискаються вузлом до потилиці, а підв'язуються під хустину. Також могло одягатись намисто. Хустка і намисто – єдині куповані речі, що входили до складу цього вбрання, якщо не брати до уваги взуття [6; 8].

Отже, традиційний святковий одяг волинянок із півдня і півночі краю являє два різних типи жіночого вбрання, що мають досить суттєві відмінності. Це виявляється у складі елементів, матеріалі, покрої, способі пошиття та колористиці. Обидва костюми у своєму складі мають сорочку і спідницю, але в північно-волинському вони довші, ніж у південно-волинському. Наявна різниця і у покроях спідниці – на півночі вона пошита в складку, на півдні більш простіший покрій – «у зборку».

У південно-волинському вбранні є корсетка, яка відсутня у північноволинському вбранні. У костюмі південно-волинського вбрання виразно виступають мотиви дохристиянських вірувань, передусім у вишивці на фартусі. В південно-волинському одязі символіка вбачається у трьох нашитих на спідниці смужках, колір яких символічно обгрунтовано.

В обох варіантах традиційного жіночого вбрання Волині для оздоблення окремих елементів використовується вишивка хрестиком рослинного орнаменту. Проте у північно-волинському вбранні вишивка покриває значну частину площі рукавів і фартуха, а у південно-волинському вишивка цих деталей одягу є невеликим візерунком більш тонкої роботи. Головний акцент робиться на вишивці намистинами корсетки.

Разюче відрізняється кольорова гамма вишивок. Так, в оздобленні сорочки та фартуха обох зразків народного одягу присутні традиційні барви української вишивки. Але якщо у південно-волинському це південна і чорна, то в північно-волинському – жовта і блакитна. Цікаво, що саме у цьому вбранні, яке несе у собі виразні архаїчні риси у вишивці, домінують кольори сучасного Державного Прапора України, що ще раз підтверджує його глибоку органічність національному естетичному світосприйняттю, вкоріненість у споконвічні традиції українського народу [8].

Висновок. Загалом, традиційному північно-волинському жіночому святковому вбранню властиві спокійні фарби, що відбивають ніжність природи Волинського Полісся. Навпаки, яскравість притаманна традиційному південно-волинському жіночому святковому одягу. Цей тип вбрання має споріднені риси, передусім, у вишивці, з традиційним жіночим святковим одягом сусідніх західнослов'янських народів.

Різноманіття двох типів волинського святкового вбрання є виявом багатства українського народного мистецтва, яке сформувалося в традиціях становлення етнічної ідентичності українського народу і є важливою складовою сучасної української культури, де поєднуються прадавні народні традиції з сучасними технологіями.

Список використаної літератури

1. *Від шаровар до камуфляжу з вишивкою*: сучасне етно від українських дизайнерів [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://espresso.tv>.
2. *Закономірності розвитку етнодизайну* [Електронний ресурс] / В. Туташинський. – Режим доступу до ресурсу : <http://lib.iitta.gov.ua>.
3. *Криволапов М.* Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / М. Криволапов // Мистецтво України. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 11-12.
4. *Тименко В.* Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини / В. Тименко, В. Сидоренко. – К. : Пед. думка, 2007. – 288 с.
5. *Український О.* Прилучення учнів до прекрасного / О. Український // Дизайн-освіта. – 2005. – Вип. 1.
6. *Український стиль в одязі: як виглядати елегантно* [Електронний ресурс] / О. Богомаз. – Режим доступу : <http://www.epochtimes.com.ua>.
7. *Шевнюк О.* Народний одяг у системі цінностей української культури // Мистецтво і освіта. – 2000. – № 4 (18). – С. 41-45.
8. *Шпарага Т.* Про регіональні особливості традиційного жіночого вбрання Волині / Т. Шпарага // Всеукр. народознавч. кварталник. – 2004. – № 41. – С. 41-48.

References

1. *Vid sharovar do kamufliazhu z vyshyvkoju*: suchasne etno vid ukrayins'kykh dyzayneriv [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu do resursu : <http://espresso.tv>.
2. *Zakonomirnosti rozvytku etnodyzaynu* [Elektronnyy resurs] / Tutashyns'kyy V. – Rezhym dostupu : <http://lib.iitta.gov.ua>.
3. *Kryvolapov M.* Khudozhnya krytyka i problemy osmyslennya mystets'koyi spadshchyny / M. Kryvolapov // Mystetstvo Ukrayiny. – K. : Spalakh, 2000/ – Vyp. 1– S. 11-12.
4. *Tymenko V.* Profesiynna dyzayn- osvita: teoriya i praktyka khudozhn'oyi obrobky derevyny / V. Tymenko, V. Sydorenko. – K. : Ped. dumka, 2007. – 288 s.
5. *Ukrayins'kyy O.* Pryluchennya uchniv // Dyzayn-osvita. – Vyp. 1.
6. *Ukrayins'kyy styl' v odyazi: yak vyhlyadaty elehantno* [Elektronnyy resurs] / O. Bohomaz – Rezhym dostupu do resursu : <http://www.epochtimes.com.ua>.
7. *Shevnyuk O.* Narodnyy odyah u systemi tsinnostey ukrayins'koyi kul'tury // Mystetstvo i osvita. – 2000. – № 4 (18). – S. 41-45.
8. *Shparaha T.* Pro rehional'ni osoblyvosti tradytsiynoho zhinochoho vbrannya Volyni / Vseukr. Narodoznavch. kvartal'nyk. – 2004. – № 41. – S. 41-48.

ТРАДИЦИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЭТНИЧЕСКОГО ПРАЗДНИЧНОГО КОСТЮМА ВОЛЫНИ

Кравчук Елена Николаевна, аспиранка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрены публикации, в которых исследованы вопросы формирования этнического украинского костюма в художественно-историческом аспекте. Затрагивают вопросы изучения и систематизации традиций

становлення етнічного святкового костюма Волини. Проаналізовані проблеми теорії етнічності в постмодерністському дискурсі. Виявлено, що традиційному северноволинському жіночому святковому наряду притаманні спокійні кольори, що відображають ніжність природи Волинського Полісся, а яскравість присуща традиційній южноволинській жіночій святковій одязі. Цей тип одязі має родственичі риси з традиційною жіночою святковою одязю сусідніх західнослов'янських народів.

Ключові слова: етнічний святковий костюм, декоративно-прикладне мистецтво, етнічні символи, Волини, традиційна жіноча одяг Волини.

TRADITIONS OF FORMATION ETHNIC FESTIVE COSTUME VOLYN

Kravchuk Elena, graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts

The review of publications which study the formation of ethnic Ukrainian costume in art-historical context. Considered and analyzed the problem of formation of ethnic costumes in Volyn, raised urgent questions of theory and history of ethnic garments due to the change of mental paradigm. Touch on Investigation and systematization of becoming ethnic traditions festive costume Volyn. The problems of ethnicity theory in postmodern discourse. Revealed that traditional pівnichnovolynskomu female festive costume peculiar calm colors that reflect nature tenderness Volyn Polissya. Contrast, brightness inherent in traditional pівdennovolynskomu female festive clothing. Deals that this type of clothing is related features, primarily in embroidery, a traditional female festive clothing neighboring West Slavic peoples.

Key words: ethnic festive costume, arts and crafts, ethnic symbols, ethnic style Volyn Volyn traditional women's clothing.

UDC 391.2(477.82)

TRADITIONS OF FORMATION ETHNIC FESTIVE COSTUME VOLYN

Kravchuk Elena, graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts

Research methodology. Scientists Budzan A., R. Zaharchuk-Chugai, marked [3; 4; 5] that for centuries ethnic design clothes Ukraine formed in two basic forms: as homemade crafts and organized production – fisheries-related market. They influenced the development of Ukraine natural conditions, availability of raw materials, favorable trade and geographical location. These forms of ethnic designs were parallel, closely intertwined with each other. Every era enriched subject-spiritual world and made their changes. However, from generation to generation transmitted genetic artistic traditions and artistic heritage of the people. The study of different periods and types of folk art performed M. Dragan, K. Kavas, T. Kara-Vasiliev, M. Kryvolapov, Yu wanting. M. Makarenko, Mr. Melnichenko, S. Myhal, L. Orsha, K. Promenytsky, M. Stankiewicz, W. Tymenko V. Titarenko, V. Torkanyuk D. Thorzhevskyy A. Hovorostov, E. Shevchenko, K. Shonk-Rusich and many other researchers.

Results. In general, traditional pівnichnovolynskomu female festive costume peculiar calm colors that reflect nature tenderness Volyn Polissya. Contrast, brightness inherent in traditional pівdennovolynskomu female festive clothing. The analysis that this type of clothing is related features, primarily in embroidery, a traditional female festive clothing neighboring West Slavic peoples.

Novelty. The diversity of the two types of Volyn festive dress is an expression of wealth Ukrainian folk art, which emerged in the tradition of ethnic identity formation of the Ukrainian people and is an important part of modern Ukrainian culture, which combines ancient traditions with modern technologies.

Key words: ethnic festive costume, arts and crafts, ethnic symbols, ethnic style Volyn Volyn traditional women's clothing.

Надійшла до редакції 18.11.2016 р.

УДК 7.036

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ МОДНИХ ІННОВАЦІЙ ХХ СТОЛІТТЯ

Шкурко Валентина Юрїївна, здобувач Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ
Valunichka@ukr.net

Проаналізовано наукові праці щодо вивчення жіночого образу як соціокультурного феномену, надособистісного, символічного уявлення про жінку, квінтесенцію її субстанціональних якостей і здібностей, що переважають у тій чи іншій культурі й несуть у собі її особливості. Наведено дослідження, у яких розглянуто моду та модні інновації як мистецтво, творчість, код, ритуал, звичай, наслідування, що пов'язано з

процесом ідентифікації, індивідуалізації особистості. Простежено тенденцію звернення вчених до визначення модних форм одягу, які створюють певний жіночий образ.

Ключові слова: образ, жіночність, жіночий образ, мода, модні інновації, жіночий одяг, жіноча мода.

Постановка проблеми. У ХХ ст. відбуваються грандіозні перетворення в багатьох сферах життєдіяльності людини, зумовлені зміною політичного, економічного й соціального ладу, масштабною трансформацією традиційних ціннісних систем, естетичних та етичних ідеалів. Усі ці зміни позначаються на зовнішньому вигляді жінок – в одязі, зачісці, взутті, прикрасах, доборі парфумів тощо. Жіночий образ у суспільній свідомості посідає особливе місце, що зумовлено, у першу чергу, історичними, духовно-моральними й культурними передумовами розвитку країни. Він зробив величезний вплив на формування системи цінностей, властивих українському суспільству, визначив специфіку й подальший розвиток вітчизняної культури та філософської думки. Отже, сьогодні вивчення трансформації жіночого образу в контексті модних інновацій має особливу актуальність у зв'язку з новітніми практиками культуротворчості, що виникли й сформувалися на початку ХХІ століття.

Аналіз публікацій. У широкому аспекті проблеми моди та модних інновацій висвітлено в різних галузях науки такими дослідниками, як: Н. Волвенко, Л. Дихнич, Г. Куц, Ю. Легенький, М. Сенько, О. Шандренко, Ю. Шестопалова та ін., у працях яких мода визначається як складний комплекс культури.

Історію жіночого костюма розглянуто в працях українських (К. Кисильова, Т. Кротова, О. Лагода, М. Костельна, О. Тканко, Н. Чупріна й ін.) та російських (С. Ванькович, Т. Волобуєва, Г. Петушкова, К. Цховребадзе) учених. Серед сучасних філософів, що вивчають феномен жіночності й жіночий образ, варто виділити В. Барміна, О. Брюханову, Д. Григор'єву. Як видно з вищезазначеного, питання, пов'язані з трансформацією моди та модних інновацій, художньо-образних вирішень костюма, жіночності і жіночого образу висвітлено в працях дослідників, що належать до різних наукових парадигм, однак, незважаючи на вивчення багатьох аспектів цієї проблеми, праць щодо трансформації жіночого образу в контексті модних інновацій ХХ ст. здійснено не було.

Мета статті – висвітлити науково-теоретичні підходи до проблеми трансформації жіночого образу як однієї з найдавніших у культурі й мистецтві.

Виклад матеріалу дослідження. Розглянемо поняття «образ», яке має як складне й багатогранне смислове навантаження, так і широке застосування в буденному й науковому просторі. У тлумачних словниках (Т. Єфремової, С. Ожегова, Н. Шведової, Д. Ушакова) існує ряд визначень поняття «образ». Так, у словнику С. Ожегова визначення «образу» розкрито багатогранно: по-перше, ґрунтується на словах «вид» і «вигляд», що трактується в сенсі: створювати щось за своїм образом і подобою; «втратити образ людини», тобто зробити вчинки, не типові для адекватної людської поведінки; або ж бути в образі когось (тобто наслідувати, копіювати); по-друге, розкриває його як наочне уявлення про суб'єкт або об'єкт; по-третє, застосовується в літературі й мистецтві як «узагальнене художнє відображення дійсності, індивідуального явища»; по-четверте, типове для художнього твору, у якому образ частково тотожний типу, характеру героя; по-п'яте, визначення характеризує образ як напрям або спосіб (наприклад, образ думок) [10; 349]. У російській мові поняття «образ» має не лише візуальну складову, воно пов'язане й із праксеологією, людською поведінкою, бажанням відповідати деякому предмету. Різноманітність визначень даного поняття може бути розглянуто в межах соціальної філософії, антропології, гносеології, онтології.

Усі вищезазначені визначення образу поєднує й розширює у філософському дискурсі поняття «імідж». За Оксфордським словником філософії, «імідж» визначається як «зображення», «образ» [16; 179-180].

Найбільшого поширення набули наукові дискусії щодо порівняння та синонімічності поняття «образ» і «імідж». Поняття «імідж» походить від латинського «*imago*», англійського «*image*» й французького «*image*». При цьому, у деяких випадках англійська та французька інтерпретації образу спираються на латинське слово «*imago*». Тому, для експлікації поняття «імідж» потрібно розкрити зміст поняття «образ» у його латинському походженні. Проблеми, що виникають при розумінні поняття «образ», пов'язані саме з його багатозначністю.

У грецькій мові «образ» постає як матеріальний об'єкт (портрет, статуя), і як примара чи двійник; подоба. Латинське «*imago*» має, у першу чергу, матеріальну сторону образу, пов'язану із зображенням та спирається на світоглядні установки й культурні пріоритети Стародавньої Греції. Образ визначається як візуальний об'єкт, що відображає (як у дзеркалі), повторює (як портрет або статуя) реально існуючий предмет. У первинному, давньогрецькому варіанті, образ визначається як дзеркальне відображення, портрет, статуя, що несе певне смислове навантаження. А поняття «імідж» не має чіткого визначення в більшості сучасних українських словниках. По-перше, це пов'язано з тим, що дане поняття є неологізмом і вперше з'являється в українському науковому просторі в 90-х

роках ХХ ст. Поширення в повсякденному спілкуванні українців слово «імідж» отримує наприкінці ХХ ст., що пов'язано з його політичними функціями.

Поняття «образ» домінує і в ХХ ст. Адже за допомогою образу відбувається становлення певного стилю одягу, зовнішнього вигляду будь-якої людини. І всі ці сучасні значення, подібно зображенню в дзеркалі, можуть змінюватися, трансформуватися.

Для вивчення жіночого образу необхідно розглянути основні його характеристики, характерні для феміністської науки, тобто розкрити змістовну наповненість поняття «жіночність».

На думку Л. Гулюк, під жіночністю розуміється соціокультурний конструкт, наповнення якого (сукупність поведінкових і психологічних рис й особливостей, що традиційно належать жіночому) диктується культурними домінантами певного часового відрізка. Жіноче і жіночність розрізняються як статеве і гендерне, природне і культурно-символічне. Жіночність є метафізична, соціальна складова жіночого, постає як сукупність соціальних і культурних вимог, які суспільство висуває до жінки [4].

Поглиблюючи розуміння жіночності, звернемося до визначення сутності поняття «фемінізм». Слово «фемінізм» – (від лат. *femina* – жінка) сформульовано соціалістом-утопістом Ш. Фур'є наприкінці 80-х рр. ХVІІІ ст., який вважав, що «соціальне становище жінок є показником суспільного прогресу» та називав «феміністами» прибічників жіночого рівноправ'я. «Фемініність» (від лат. *femininum* – жіночий) – комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей, що розглядаються як жіночі. Фемінізм – суспільно-політичний рух, метою якого є надання жінкам всієї повноти громадянських прав. У широкому сенсі – прагнення до рівноправності жінок із чоловіками в усіх сферах суспільства. У вузькому сенсі – жіночий рух, метою якого є усунення дискримінації жінок і зрівняння їх у правах із чоловіками виникло в ХVІІІ ст., особливо активізувалося з кінця 1960-х років [2; 399].

Проблема трансформації жіночого образу одна з найдавніших у культурі й мистецтві, що починається з первісного мислення епох матриархату й патріархату. У міфологічному світогляді різних народів жіночий образ отримує символічне й змістове наповнення, відображається в епосі, фольклорі, культурі повсякденності. Теоретичне осмислення жіночого образу відбувається з появою філософської рефлексії й народженням антропологічної проблематики, починаючи з Сократа та його питання про самопізнання. Постановка питання стосовно вивчення жіночого образу характерна ще для античних філософів. Кожний жіночий образ є індивідуальним. Головна деталь будь-якого жіночого образу – гармонійне поєднання внутрішніх і зовнішніх якостей, стилю одягу і життєвих поглядів. При такому поєднанні досягається цілісність особистості. Категорія «образ» свідчить уже про те, що це ідеальна цілісність, а цілісність у тій чи іншій мірі визначається як певний космос, устрій, лад.

За твердженням Ю. Легенького образ стає тією категорією, що визначає продукуючу роль і відзнаки моди як мистецько-продукуючої реальності, тому що категорія «образ» у моді пов'язана з категорією «ім'я», що репрезентується в різних іпостасях – брендом, лейблом, логотипом, рекламними агенціями, у певних силуетних ознаках одягу та ін. [7].

Л. Міркушиною визначено жіночий образ як соціокультурний феномен, надособистісне, символічне уявлення про жінку, квінтесенцію її субстанціональних якостей і здібностей, що переважають у тій чи іншій культурі й несуть у собі її особливості [9].

Філософсько-антропологічні аспекти жіночого образу в гендерних дослідженнях висвітлено Д. Григор'євою, яка стверджує, що при вживання поняття «гендер» мова йде не про жінок та їх проблеми, а про стосунки статей у рамках певної історичної й культурної реальності і про проблеми, що випливають із цього процесу. Жіночність показано у двох аспектах – «Вічна Жіночність» й «Професійні Стандарти Краси», у яких автор аналізує формування так званого РВQ («Професійні Стандарти Краси»). Краса стає предметом постійної турботи й об'єктом творчості, що виробляє в жінок одне з таких відносин до власного тіла: за здібностям (отримай – тіло, яке заслуговуєш), підприємницька наснага (візьми краще у своїх природних задатків), абсолютна особиста відповідальність за вид і вік свого тіла (можна повністю переробити своє тіло), відкритий доступ (нарешті ти теж можеш пінатися той секрет, який найкрасивіші жінки знають уже кілька століть). Проблема РВQ і всього міфу про красу в сучасній інтерпретації зовсім не в тому, фарбується жінка чи ні, який носить одяг і т. д., а в тому, що Професійний Стандарт Краси зменшує можливість вибору в житті (іноді змушує жінку голодувати, щоб зберегти роботу). Боротьба йде не між природним/неприродним, а між болем і задоволенням, свободою й необхідністю. Дійсно проблемним питання про косметику стає тоді, коли без неї жінка відчуває себе неповноцінною і незахищеною. РВQ уможливує лише один вибір у тому, якою їй бути: сексуальною або серйозною (відповідне рішення вимагає певного гардероба, стилістики поведінки, сприйняття іншими й власне бачення (справжнього й бажаного) себе [3].

О. Мар'ясова вказує, що християнська духовна традиція визначає значимість концепту «образ», що обумовлює концепт «жіночий образ», який відрізняється від його предметного значення. На матеріалах біографічних описів жінок, обґрунтовується, що розуміння образу, у тому числі жіночого, у широкому сенсі розуміється як загальна категорія, що відображає явища життя в людській свідомості й володіє з позиції внутрішньої форми особистісним аспектом, людською дійсністю, культурною цінністю, виразом історичних тенденцій та ідеалів. Автором показано трансформацію жіночого образу в радянському проєкті вітчизняної культури й пострадянському з філософсько-культурологічних позицій. Підкреслено, що радянська держава наділила юридично всіма правами жінок, а також вимагала бути не лише «жіночною жінкою», а жінкою-ударницею, трудівницею, громадської діячкою, а вже потім матір'ю й дружиною. У пострадянському суспільстві жіночий образ наповнюється новим змістом: жінка намагається будувати кар'єру, заробляти гроші й тільки потім уже замислюється про дітей, сім'ю. Для сучасних молодих жінок стають цікавими модні, глянцеві журнали, у яких прописані всі плани й поради до дій, споживацтво як до товарів, так і до людських стосунків стає нормою [8].

К. Откович висвітлено жіночий фактор, відтворений в українській духовній культурі ХІХ – поч. ХХ ст. на підставі компаративного аналізу особливостей формування образу жінки в європейській та українській духовній традиції. Досліджено проблему ставлення до тіла жінки через його біологічне та естетично-еротичне споглядання. У жіночій практиці розкрито особливості естетично-етичного споглядання жіночого тіла. Зовнішня краса тіла стає запорукою духовності жінки [11].

М. Яковлевою розглянуто жіночий і чоловічий образи, що включають біологічні константи, соціокультурні конструкти, аксіологічні, етичні й естетичні аспекти як певні «моделі світу», що відображають їх більш цілісно. Проведено детальний аналіз детермінант побудови жіночого й чоловічого образів у контексті соціокультурних відносин, що дає змогу ближче підійти до вивчення розвитку костюма в ХХ столітті [15].

У дисертаційній роботі Л. Дихнич розглянуто теоретичні підходи до осмислення феномена моди, її природи, характерних особливостей і функцій у соціокультурних процесах ХХ ст. Вона стверджує, що в моді образ є невід'ємною складовою стилю. Образ – це зовнішній вигляд людини, що є вираженням особливостей її характеру. Чоловічі й жіночі образи існують на рівні стереотипів, ідеалів, міфів, що склалися в контексті певної національної чи регіональної культури. А кожна національна культура характеризується певним типом образів, що являють собою квінтесенцію історичного досвіду уявлень про людину й втілюються в національному народному одязі. Стереотипні образи – англійський денді, американський ковбой, іспанський тореадор, український (чи донський, кубанський) козак. У кожному образі гармонійно поєднуються абстрактне і конкретне, ідеальне і реальне, дійсне і вигадане. Правильно знайдене співвідношення загального й особливого є основою будь-якого образу. Конкретний образ не є статичним: він доповнюється додатковими значеннями, трактуваннями. При цьому архетип залишається незмінним [5].

Серед учених, що вивчають питання модного образу, варто виділити М. Сенько, яка розкриває проблеми образної еволюції європейської моди в контексті мистецьких стилів кінця ХІХ-ХХ ст., що передбачає новий підхід до дослідження історії моди. Дослідницею визначено, що стиль модерн починає поєднувати й певною мірою трансформувати чоловічі та жіночі настанови в моді. В образних інсталяціях моди цього стилю чітко розрізнено жіноче й чоловіче, простежено збереження та успадкування величезного досвіду культури [12].

Еволюцію індивідуального образу людини й створення одягу на основі формотворчих та декоративних принципів багатовимірних об'єктів досліджено К. Агабабян, яка розкриває історико-стилістичні особливості й нові концепції розвитку моди [1].

Дизайнером одягу К. Цховребадзе висвітлено механізми візуалізації модної форми жіночого одягу й знакові структури, що створюють певний стилістичний образ, побудовано типологію архетипів (загальноприйнятих схем, символів) моди стилів «класичний» та «спортивний», а також побудовані наочні геометричні моделі історичної трансформації архетипів у межах циклів у період 1930-2004 рр. у просторі геометричної подібності (систем пропорційності). Автором окреслено, що функціонування жіночої моди останніх десятиліть ХХ ст. значно відрізняються від попередніх періодів, суттєвими стають принципи монтажу, комбінаторика стилів, постійне інтерпретування історичного досвіду й цитування відомих стилів у костюмі призвело до безлічі складних еkleктичних утворень і «мутацій». Дизайн нового часу – ігровий дизайн, у якому костюм – живий елемент самовираження. Виникнення малих підприємств на протигагу великим комбінатам також диктують необхідність проектування образних мобільних колекцій. Метафоричність, що викликає асоціації сприйняття, що діє як організуючий імпульс, стає еталоном естетики. Ситуація така, що наприкінці ХХ ст. особистість у мистецтві розкута. Риси молодіжної субкультури стають провідними для всієї моди. Поряд із цим

з'являються штучні стилі, що створюються дизайнерами без зовнішніх об'єктивних причин. Один із прикладів – стиль «Неопанк» 1994-1995 рр. Подібні явища відбуваються через необхідність виробляти все нові і нові образи та ідеї, здатні залучити увагу вимогливого глядача [13].

Українським дизайнером Н. Чупріною визначено принципи формоутворення та розвитку основних силуетних форм жіночого костюма протягом другої пол. XX ст. Визначено проектне рішення з урахуванням основних композиційно-технологічних та естетичних параметрів, що знайшло практичне відображення в розробці перспективної колекції жіночого костюма. Після вивчення вихідних даних, визначених аналізом передпроектної ситуації та науковим дослідженням теоретичних засад проектування, автором показано погрішності для всіх силуетів періоду 1960-1969 рр., що пояснюється принциповою зміною параметрів форми жіночого костюма [14].

О. Лагодою виявлено особливості художньо-образних рішень костюма кінця XX – початку XXI ст. на зразках робіт західноєвропейських кутюр'є та дизайнерів. Розкрито специфіку формування та еволюціонування двох типобразів костюма, як естетичних ідеалів часу, у контексті становлення окремої галузі творчої діяльності – дизайну одягу [6].

Висновки. Отже, вивчення трансформації жіночого образу викликає постійний інтерес, оскільки ця проблема має як світоглядне, так і практичне значення. Аналіз спеціальної літератури дає змогу визначити, що наукових робіт, близьких до теми нашого дослідження досить багато. Однак до теперішнього часу не було комплексного підходу до розгляду трансформації жіночого образу в контексті модних інновацій XX ст. Численні наукові пошуки зосереджено на з'ясуванні динаміки уявлень про жінку й жіночність, а також моду, модні інновації. В умовах постійної трансформації структури сучасного суспільства під тиском різних аспектів зазнає змін і жіночий образ, його функції, роль у соціумі. Питання систематизації закономірностей трансформації жіночого образу в контексті модних інновацій XX ст. можуть бути обрані в якості перспективних напрямів досліджень у мистецтвознавстві.

Список використаної літератури

1. *Агабабян К. А.* Эволюция и инволюция художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды: дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / К. А. Агабабян ; Всеросс. научно-исследов. ин-т. технической эстетики. – М., 2006. – 315 с.
2. *Айвазова С.* До історії фемінізму / С. Айвазова // Суспільні науки і сучасність. – 1992. – № 6. – С. 153–168.
3. *Григорьева Д. К.* Философско-антропологические аспекты образа женщины в гендерных исследованиях: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Д. К. Григорьева; РАН. Ин-т философии. – М., 2004. – 13 с.
4. *Гулюк Л. А.* Мифологема женственности в культуре Серебряного века : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Л. А. Гулюк; ГОУ ВПО «Белгород. гос. ун-т». – Белгород, 2007. – 153 с.
5. *Дихнич Л. П.* Феномен моды в социокультурных процессах XX столетия: автореф. дис... канд. ист. наук: 17.00.01 / Л. П. Дихнич ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2002. – 20 с.
6. *Лагода О. М.* Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття: дис... канд. мистецтв.: 17.00.07 / О. М. Лагода; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2007. – 275 с.
7. *Легенький Ю. Г.* Философия моды XX столетия : курс лекций / Ю. Г. Легенький. – К. : КНУКиИ, 2003. – 300 с.
8. *Марьясова Е. А.* Трансформация образов женщины в российской культуре: философско-антропологический анализ : автореф. дис. ...канд. филос. наук : 09.00.13 / Е. А. Марьясова; ФГАОУ ВПО «Белгород. гос. нац. исследователь. ун-т». – Белгород. – 2016. – 23 с.
9. *Миркушина Л. Р.* Образ женщины в русской религиозной философии и культурной традиции конца XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ...канд. филос. наук 24.00.01 / Л. Р. Миркушина; Астраханский гос. ун-т. – Астрахань, – 2014. – 22 с.
10. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка // С. И. Ожегов; [под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой]. – XIX изд., испр. – М. : Рус. яз., 1987. – 750 с.
11. *Откович К. В.* Жіночий фактор в аксіологічному вимірі української духовної культури XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / К. В. Откович ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2008. – 19 с.
12. *Сенько М. В.* Образна еволюція європейської моди в контексті мистецьких стилів кінця XIX-XX століття : автореф. дис... канд. мистецтв.: 26.00.01 / М. В. Сенько; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2009. – 19 с.
13. *Цховребадзе К. Н.* Механизмы визуализации модной формы женской одежды : автореф. дис... канд. техн. наук : 17.00.06 / К. Н. Цховребадзе; Моск. гос. ун-т дизайна и технологии. – М., 2005. – 24 с.
14. *Чупріна Н. В.* Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.19.04 / Н. В. Чупріна ; Київ. держ. ун-т технологій та дизайну. – К., 2001. – 23 с.

15. **Яковлева М. В.** Динамика образов «мужественности» и «женственности» в европейском костюме XX века : гендерный подход : дис. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01 / М. В. Яковлева; Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2003. – 187 с.
16. *The Oxford Dictionary of Philosophy.* – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 407 p.

References

1. **Ahababian K. A.** Эволюция и инволюция художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды: дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / К. А. Аhababian ; Vseross. nauchno-issledov. un-t. tekhnicheskoi estetyky. – M., 2006. – 315 s.
2. **Aivazova S.** Do istorii feminizmu / S. Aivazova // Suspilni nauky i suchasnist. – 1992. – № 6. – S. 153–168.
3. **Hryhoreva D. K.** Fylosofsko-antropolohycheskye aspekty obraza zhenshchyny v hendernykh yssledovaniakh: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.13 / D. K. Hryhoreva; RAN. Yn-t fylosofyy. – M., 2004. – 13 s.
4. **Huliuk L. A.** Myfolohema zhenstvennosti v kulture Serebrianoho veka : dys. ... kand. fylos. nauk : 24.00.01 / L. A. Huliuk; HOU VPO «Belhorod. hos. un-t». – Belhorod, 2007. – 153 s.
5. **Dykhnych L. P.** Fenomen mody v sotsiokulturnykh protsesakh KhKh stolittia: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 17.00.01 / L. P. Dykhnych ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. – K., 2002. – 20 s.
6. **Lahoda O. M.** Khudozhno-obrazni osoblyvosti kostiuma v dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia: dys... kand. mystetstv.: 17.00.07 / O. M. Lahoda; Kharkiv. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. – Kharkiv, 2007. – 275 s.
7. **Lehenkyi Yu. H.** Fylosofyia mody KhKh stoletyia : kurs lektsyi / Yu. H. Lehenkyi. – K. : KNUKyY, 2003. – 300 c.
8. **Mariasova E. A.** Transformatsiya obrazov zhenshchyny v rossiyskoi kulture: fylosofsko-antropolohycheskyi analiz : avtoref. dys. ...kand. fylos. nauk : 09.00.13 / E. A. Mariasova; FHAOU VPO «Belhorod. hos. nats. yssledovatel'skyi un-t». – Belhorod. – 2016. – 23 s.
9. **Myrkushyna L. R.** Obraz zhenshchyny v russkoi relyhioznoi fylosofyy y kulturnoi tradytsyy kontsa KhIKh – nachala KhKh vv. : avtoref. dys. ...kand. fylos. nauk 24.00.01 / L. R. Myrkushyna; Astrakhanskyi hos. un-t. – Astrakhan, – 2014. – 22 s.
10. **Ozhehov S. Y.** Slovar russkoho yazyka // S. Y. Ozhehov; [pod red. chl.-korr. AN SSSR N. Yu. Shvedovoi]. – KhIKh yzd., yspr. – M. : Rus. yaz., 1987. – 750 s.
11. **Otkovych K. V.** Zhinochy faktor v aksiolohichnomu vymiri ukrainskoi dukhovnoi kultury XIX – pochatku XX stolittia : avtoref. dys ... kand. filos. nauk: 09.00.04 / K. V. Otkovych ; Lviv. nats. un-t im. I. Franka. – Lviv, 2008. – 19 s.
12. **Senko M. V.** Obrazna evoliutsiia yevropeiskoi mody v konteksti mystetskykh styliv kintsia XIX-XX stolittia : avtoref. dys... kand. mystetstv.: 26.00.01 / M. V. Senko; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. – K., 2009. – 19 s.
13. **Tskhovrebade K. N.** Mekhanyzmy vyzualyzatsyy modnoi formy zhenskoii odezhdy :avtoref. dys... kand. tekhn. nauk : 17.00.06 / K. N. Tskhovrebade; Mosk. hos. un-t dyzaina y tekhnolohyy. – M., 2005. – 24 s.
14. **Chuprina N. V.** Rozrobka khudozhno-tekhnolohichnykh pryntsyypiv proektuvannia kolektsii suchasnoho zhinochoho kostiuma na osnovi ukrainskoho narodnoho odiahu : avtoref. dys. ... kand. tekhn. nauk : 05.19.04 / N. V. Chuprina ; Kyiv. derzh. un-t tekhnolohii ta dyzainu. – K., 2001. – 23 s.
15. **Yakovleva M. V.** Dynamika obrazov «muzhestvennosti» y «zhenstvennosti» v evropeiskom kostiume XX veka : hendernyi podkhod : dys. ... kand. kulturoloh. nauk : 24.00.01 / M. V. Yakovleva; Ross. hos. ped. un-t ym. A. Y. Hertseny. – SPb., 2003. – 187 s.
16. *The Oxford Dictionary of Philosophy.* – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 407 s.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В КОНТЕКСТЕ МОДНЫХ ИННОВАЦИЙ XX ВЕКА

Шкурко Валентина Юрьевна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Анализируются научные работы, посвященные вопросам изучения женского образа как социокультурного феномена, символическому представлению о женщине как квинтэссенции ее субстанциональных качеств и способностей, преобладающих в той или иной культуре. Проанализированы исследования, в которых рассмотрены мода и модные инновации как искусство, творчество, код, ритуал, обычай, подражание, что связано с процессом идентификации, индивидуализации личности. Выявлено тенденцию обращения ученых к определению модных форм одежды, которые создают определенный женский образ.

Ключевые слова: образ, женственность, женский образ, мода, модные инновации, женская одежда, женская мода.

THEORETICAL BASIS OF TRANSFORMATION OF THE FEMALE IMAGE FASHION INNOVATIONS IN THE CONTEXT OF THE XX CENTURY

Skurko Valentina, applicant university for Kyiv national culture and arts

When covering the scientific research on the female image as a sociocultural phenomenon, supra, a symbolic representation of a woman, her essence of substantial qualities and abilities in a given culture. The results of studies in

which fashion and considered fashion as art innovation, creativity, code, ritual, custom, imitation, which is associated with the identification process, individualization. It traced the tendency circulation of scientists to the definition of fashionable clothing shapes that create a certain image of women.

Key words: image, femininity, female image, fashion, fashion innovation, women's clothing, women's fashion.

UDC 7.036

THEORETICAL BASIS OF TRANSFORMATION OF THE FEMALE IMAGE FASHION INNOVATIONS IN THE CONTEXT OF THE XX CENTURY

Skurko Valentina, applicant university
for Kyiv national culture and arts

The aim of this paper is to present scientific and theoretical approaches to the problem of the transformation of the female image as the one of the oldest in culture and art.

Research methodology. Reviewed scientific publications, analyzed scientific works (abstracts, dissertations), the work of scientists, which show the development of the female image, fashion, fashion innovation. The essence of the basic concepts according to reference books.

Results. It has been found that In recent years, an increasing number of works in various branches of science: general and social philosophy, psychology, sociology, cultural studies, philology, political science, journalism, which focused on the role and status of women in society, the analysis of the female image in the Ukrainian and world culture and literature. The phenomenon of femininity is reflected in the social and humanities. Every female character is individual and unique. The main part of any female character – a harmonious combination of internal and external quality, fashion style and views. The evolution of the female image of the individual and the creation of garments based on formative and decorative principles of multi-dimensional objects studied Ukrainian and foreign art historians, fashion designers, revealing the historical and stylistic features and new modes of conception. Issues related to fashion transformation and fashion innovation, artistic and imaginative costume making, femininity and the female image covered in the writings of scholars who belong to various scientific fields, however, despite the study of many aspects of the problem, research on the transformation of the female image in the context of fashion innovation has not been carried out of the twentieth century.

Novelty. This article provides an overview of the scientific literature on the issue of transformation of the female image in the context of fashion innovations of the twentieth century, considered the conceptual apparatus.

The practical significance. The practical significance lies in the fact that article material can be a theoretical basis for further research on the topic, and is also used by teachers to prepare special courses on «Fashion History».

Key words: image, femininity, female image, fashion, fashion innovation, women's clothing, women's fashion.

Надійшла до редакції 22.11.2016 р.

УДК 792.7(477)

ТРАНСФОРМАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАЧОК

Конвалюк Уляна Володимирівна, аспірантка, ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ
ukonvalyuk@mail.ru

Наведено огляд публікацій, в яких досліджено взаємозв'язок фольклору та професійної музики. В результаті поєднання фольклору з різними видами естрадної та джазової музики виокремлено такі види взаємозв'язків: естрадні та джазові обробки українських народних пісень; створення оригінальних композицій на фольклорній основі; використання народних інструментів в акомпанементі при створенні естрадних і джазових композицій тощо. На основі аналізу аудіо та відеозаписів творчості сучасних українських співачок Руслани, Тіни Кароль та Іларії відзначено, що фольк-орієнтація відбувається в умовах масової культури, яка, у свою чергу, відтворює багато родових властивостей традиційного фольклору.

Ключові слова: музичний фольклор, трансформація, взаємозв'язки, естрадне виконавство, співачки.

Постановка проблеми. Сучасна епоха актуалізує звернення до музичного фольклору, який є основою для творчого переосмислення композиторами та виконавцями. Вплив музичного фольклору на професійну й естрадну музику є незаперечним. Музикознавці наголошують на тісному взаємозв'язку професійної і народної музики, що триває впродовж «усіх етапів розвитку української музики» [5; 47]. Тенденція до використання фольклору сучасними українськими музикантами стає дедалі виразнішою з останньої чверті ХХ ст. Провідною рисою музичної естради цього періоду є

широке запозичення західних стилів та ритмів і пристосування їх до національної музичної стилістика [8; 162].

Останні дослідження та публікації. Тісний взаємозв'язок фольклору та професійної музики розкрито у музикознавчих працях українських (І. Коновалова, Г. Конькова, І. Ляшенко, М. Мозговий) та російських (Л. Бушуєва, Г. Головінський, І. Земцовський, М. Михайлов, О. Соколов, А. Сохор) учених. Ними підкреслено, що народні пісні чи народні інструментальні мелодії видозмінюються шляхом транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції тощо. Фольклор зазнає трансформації у сучасному естрадному виконавстві, про що пишуть В. Плахотнюк, Н. Провозіна, В. Тормахова. Однак, питання трансформації фольклору у творчості сучасних українських співачок залишається відкритим.

Мета статті полягає у виокремленні фольклорних елементів у творчості сучасних українських співачок Руслани, Тіни Кароль та Ілларії на основі аналізу аудіо та відеозаписів їхнього виконання; приверненні уваги дослідників та прихильників сучасної естради до фольклорного аспекту творчості співачок, який вказує на етнохарактерні ознаки їхнього виконавства.

Виклад матеріалу дослідження. І. Ляшенко виділив триаду композиторсько-фольклорних відносин (прямий – опосередкований – зворотний зв'язок) [6]. М. Михайлов обґрунтував рівні переосмислення фольклору у композиторській творчості [7]. О. Соколов у понятті жанрової трансформації виділив екстраполяцію, змішування та асиміляцію [14], а А. Сохор – жанрове цитування, трансформацію та модуляцію [15].

При будь-якому використанні митцями зразків музичного фольклору (циткування, переінтонувannya, створення нового твору з фольклорною основою тощо) завжди залишається присутнім елемент обробки. Тому остання становить зацікавлення науковців як окрема ланка музичного мистецтва. За визначенням І. Коновалової, традиція трактування фольклору крізь призму музичної обробки – це «відтворення особливого інтонаційно-художнього образу світу в контексті національного світосприйняття, чинником реалізації «національної духовної ідеї «ментальності» [4; 123]. В даному випадку обробка виступає як засіб збереження та творчого узагальнення і переосмислення «духовної спадщини» [4; 123], внаслідок чого забезпечується безперервність її розвитку: створення нового на тлі поєднання давнього і набутого. І. Земцовський вбачав переінтонувannya зразків музичного фольклору як один із шляхів появи народно-пісенного матеріалу в інших формах і стилях. Науковець стверджує, що у композиторсько-фольклорних відносинах відбувається взаємодія з відповідним взаємовпливом, що сприяє утворенню нових цікавих творів [3]. На думку Г. Головінського, існують два протилежні підходи щодо обробки і трансформації фольклору. Перший гарантує збереження жанрових ознак фольклорної субоснови, другий передбачає стильовий «переклад» уривка народної пісні або мелодії з відповідним його використанням як одного із засобів вираження в професійній музичній творчості [2; 51]. За Л. Бушуєвою, варіанти поєднання фольклорного і професійного первнів в обробці залежать від кінцевої композиторської мети. Якщо автор прагне максимально зберегти фольклорне першоджерело, то він залишає незмінною його структуру. В разі, якщо митець вступає «в діалог з народною піснею» [1; 11] для наступного здійснення відповідного авторського задуму, він може використовувати далеко не фольклорні засоби і жанри. Зразки музичного фольклору, потрапляючи до рук композиторів, аранжувальників чи виконавців, внаслідок творчої обробки, авторського переосмислення часто втілюються в нові вокально-інструментальні жанри. М. Михайлов висловив думку, що поняття творчості об'єднує два первні, що існують у тісній взаємодії: з одного боку – заданість, що відповідає поняттю традиція, з другого – необхідність її переосмислення (йдеться про поняття новаторства) [7; 55]. Для музичної творчості митця невід'ємною складовою є взаємодія зовнішньої та внутрішньої музичних сфер. У творчому мисленні композитора (аранжувальника, виконавця) реальна дійсність та специфічні форми її відтворення в музиці рівноцінно взаємодіють в поєднанні з його індивідуальними якостями (як творчими пошуками, так і особистісними якостями щодо сприйняття світу загалом і музичного мистецтва зокрема [7]. За М. Михайловим, «творчий акт може бути визначений як перетворення сприйнятих узагальнено-типових інваріантних елементів в нову якість шляхом їх індивідуалізації (варіювання) у відповідності з конкретним одиничним художньо-образним задумом» [7; 58]. Якщо сприймати творчий процес як органічну єдність певної системи поставлених композитором творчих завдань з їх варіюванням, то в поняття творчого мислення слід включити, поряд із власне композиторською діяльністю, імпровізацію, а також різні види переробки-транскрипції вже створених музичних творів [7; 62-63]. Ці два різновиди музичного мислення є особливо актуальними для сучасної естрадної музики.

Загалом, існує багато варіантів обробки музичного твору. Народні пісні чи народні інструментальні мелодії видозмінюються шляхом транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції тощо [19; 180]. Всі окреслені варіанти обробки використовуються сучасною естрадою.

Опрацьовуючи зразки музичного фольклору для виконання в естрадній обробці, враховуються потреби і смаки слухацької публіки. При цьому, митець, що звертається до фольклорного матеріалу, мимоволі стає причетним до збереження або знецінення народних надбань, у залежності від якості створеного ним продукту. В результаті поєднання фольклору з різними видами естрадної та джазової музики виникають такі види взаємозв'язків: естрадні та джазові обробки українських народних пісень; створення оригінальних композицій на фольклорній основі; використання народних інструментів в акомпанементі при створенні естрадних і джазових композицій тощо [12;195]. Тож «фольк-орієнтація сьогодні є орієнтацією не лише на фольклор, а й на весь спектр етномистецьких ремінісценцій, інтонацій, що відбулися в контексті 70-80-х р. ХХ ст. У 80-ті роки і пізніше фольк-орієнтація перетворюється в індустрію» [10].

Характеристикою саме етномистецьких напрямів, що виникають у групах фольк-орієнтації, стали досить прості і ясні конфігурації. Це, передусім, орієнтація на стандарти хіта, які виявляються у мелодиці, гармонії, структурі, інструментальному складі, аранжуванні та манері виконання сучасних пісень; тяжіння до стильового синтезу; утворення нових стильових напрямів на основі поєднання декількох старих; використання архаїчного вітчизняного фольклору як основи для створення естрадних композицій, а також звернення до автентичної вокальної манери виконання, застосування народних інструментів, їх тембрів, особливостей гри на них; звернення до фольклору народів світу; широке використання електронних інструментів та сучасних комп'ютерних програм з обробки звуку. Загалом, тенденції подальшого розвитку естрадної музики України полягають у посиленні національної специфіки разом з виходом на світовий музичний рівень [18; 7]. Обробки у фольклорному стилі є результатом творчої діяльності, в основі якої лежать глибокі знання фольклору, музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція. Важливе місце посідає фольклор у творчості сучасних естрадних співачок.

З 1996 року Різдво в Україні асоціюється з ім'ям випускниці Львівської консерваторії ім. М. Лисенка Руслани [13]. Співачка – лауреат багатьох Всеукраїнських та Міжнародних («Слов'янський базар», 1996 – Гран-прі) фестивалів. Платиновий диск за альбом «Дикі танці» (2003 р.) їй вручений незалежною асоціацією рекордингових компаній (Київ, Лондон). Вона – Народна артистка України (2004 р.). Співачка створює грандіозні музичні проекти з використанням рок-музики, старовинних колядок, камерного оркестру, хору, духових мідних та дерев'яних інструментів. Танці, феєрверки, казкова атмосфера, різдвяні легенди древніх Карпат – все це відтворює атмосферу українського Різдва. У 2004 р. Руслана вийшла на міжнародну сцену – співачка вразила всіх під час музичного конкурсу «Євробачення» у Стамбулі (Туреччина). Півтора мільйони глядачів світу спостерігали за її тріумфом. Сингл «Wild dances» («Дикі танці»), що приніс перемогу у конкурсі, та однойменний альбом були видані у понад 25 країнах. 97 тижнів Руслана лідирувала у 14 чартах враженої її успіхом Європи. В рідній країні альбом співачки 5 разів ставав платиновим і зробив Руслану першим виконавцем, що продав 500 000 копій альбому в Україні. Згодом Руслана отримала престижну премію *World Music Awards* у Лас Вегасі як артист, що продав найбільшу кількість альбомів у світі. Світовий рекординговий гігант *Warner Music* підписав зі співачкою контракт.

Руслана дійсно універсальна і, разом із тим, унікальна артистка. Вона постійно випробовує себе в різних напрямках, використовуючи незвичайні етнічні звуки та змішуючи давні стилі та співочі традиції Карпатських гір із сучасною популярною музикою. Тембр її голосу та унікальна манера співу безпомилково упізнається мільйонами людей. Працюючи з командою музикантів та DJ'ів, Руслана створює свій стиль у музиці, що ґрунтується на використанні нових ритмів. Руслана із телеканалом «Інтер» у 2002 р. випускає музичний фільм «Різдвяні легенди». Це – концертне дійство відбулося на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, в якому переплетені автентика (гуцульський фольклор) і сучасна музична естрада, оповідання старовинних легенд Карпат і Львова у виконанні самої співачки. Мелодії легенд: 1. «Добрий вечір». 2. «Аркан». 3. «Смак легенди». 4. «Тиха ніч». 5. «Знаю я». 6. Утішмося.

Уже у першому номері програми, шоу-сцені «Добрий вечір, тобі» (версія – Руслана і О. Ксенофонов) співачка відходить від автентичного тексту відомої колядки. Використовується сучасне аранжування, вводиться фрагмент із симфонії № 9 Л. Бетховена. У звучанні переплітається музика ансамблю ударних інструментів «Арс-Нова», спів Руслани, Т. Чубая, гурту «Плач Єремії», вокальної формації «Піккардійська терція», симфонічного оркестру (кер. А. Юркевич), рок-групи Руслани, акторів театру «Воскресіння» (кер. Я. Федоришин), балету «Життя» І. Мазур, гуцульської капели с. Замагорів Верховинського району Івано-Франківської обл., дитячий ансамбль «Передвістя» І. Долі. Таким чином, слухач має змогу зануритися у мікст різних співочих і музичних стилів і жанрів, що є яскравим зразком постмодерного мистецтва. Пісня «Тиха ніч, свята ніч» (версія – Руслана і О. Ксенофонов) спочатку виконується як автентична колядка, а далі пропонується рок-

варіант у виконанні Т. Чубая і гурту «Пікардійська терція». У програмі використовуються народні інструменти: сопілки, цимбали, дрибба, трембіта, дуда. Таким чином, Руслана у своїй творчості спирається переважно на гуцульський музичний фольклор та паралітургійну (колядки) творчість, трансформуючи їх на основі сучасних ритмів.

Творчу естафету використання українського фольклору активно підхопила Тіна Кароль (справжнє ім'я – Тетяна Ліберман) [17], яка здобула професійну музичну освіту у Київському вищому музичному училищі ім. Р. Глієра, була солісткою Ансамблю пісні Збройних сил України. Тіна завоювала понад 25 Гран-прі і перших премій на різноманітних міжнародних конкурсах і фестивалях, виконала головні ролі в мюзиклах «Екватор», «Ассоль», телевізійних мюзиклах «Карнавальна ніч», «Зіркові канікули», перемогла на Міжнародному конкурсі вокалістів «Нова хвиля – 2005» (II місце, спеціальна премія А. Пугачової), представляла Україну на міжнародному конкурсі «Євробачення-2006» (7 місце), веде телевізійні шоу, громадську і благодійну діяльність.

У фільмі-концерті «Різдвяна історія з Тіною Кароль» (2016 р.), співачка, як автор музичної ідеї і виконавиця, представляє пісні зимового календаря крізь призму новорічної казки [16]. Це унікальний кінопроект виробництва «1+1 Продакшн», що розповідає про багатотисячлітні традиції і духовні цінності. Головні ролі в ньому виконали Тіна Кароль і переможець шоу «Маленькі гіганти» Є. Лебедин. За сюжетом, Тіна, яка постає в образі матері-берегині, хранительки українських традицій, напередодні Різдва розповідає своєму синові історію про вічні цінності, боротьбу добра і зла. Розповідь плавно перетікає в музичні постановки, в яких звучать зимові пісні, а також щедрівки та колядки в сучасній обробці у її виконанні.

У фільмі звучить рідкісний автентичний український музичний матеріал, зокрема народна українська щедрівка «Роди Боже». Незважаючи на те, що ця щедрівка дійшла до нас з глибини століть, її текст актуальний, адже він є своєрідною молитвою за Україну, побажанням здоров'я і добра. «Я хотіла б, щоб мій син, як і все його покоління, більше цікавилось і знало українські традиції, пам'ятало справжні колядки та щедрівки, які ми зібрали в нашому фільмі», – каже Тіна [16]. Для того, щоб музичні постановки, костюми і кожен рух у танцювальних номерах були історично достовірними, до роботи над фільмом залучалися історичні консультанти та фольклористи. У номері «Добрий вечір» для головної героїні був обраний справжній старовинний український костюм із приватної колекції, якому подан 100 р.

Співачка виконує пісні різними співочими манерами з цікавим аранжуванням: автентичною («Роди, Боже, жито»), естрадно-фольклоризованою («Небо і земля», «Добрий вечір, тобі, пане господарю», «Ой хто, хто Миколая любить», «Нова радість стала»), джазовою («Щедрик» – обр. М. Леонтовича разом із дитячим хором, «Ой сивая та і зозуленька», «Тиха ніч, свята ніч»), де використано джазові поспівки, прийоми імпровізації. В окремих піснях виконавиця змінює метро-ритміку («Нова радість стала»), що приводить до зміни жанрових особливостей твору. Із прославної колядки пісня стає танцювальною, шлягерною (характер чардашу, власний супровід під гітару). У програмі використані народні музичні інструменти – скрипка, сопілка та ударні («Ой сивая та і зозуленька»), свистульки («Щедрик»), гітара, скрипка («Тиха ніч, свята ніч»).

Українська співачка з грецьким корінням Ілларія (ILLARIA – означає «та, що несе світло», справжнє ім'я – Катерина Прищеп) виступає з 2006 р. Вона – фронтвумен однойменного гурту, випускниця Київського інституту музики ім. Р. Глієра. Свій власний гурт Ілларія зібрала в 2007 р. і одразу обрала народну музику як основу для творчої діяльності, виступає на концертних майданчиках України, Польщі, Росії, Казахстану та Італії. Співачка брала участь у масштабних міжнародних фестивалях, виборола першу премію на XII Всеукраїнському фестивалі «Червона рута» у номінації «експериментальна музика» (2011 р.). Справжній успіх прийшов до співачки у 2012 р. під час участі у телевізійному вокальному шоу «Голос країни. Нова історія» на телеканалі «1+1». ILLARIA стала півфіналісткою та однією з найяскравіших конкурсанток другого сезону проекту та вперше взяла участь у національному відборі конкурсу «Євробачення» (2014 р.).

2014 р. ILLARIA дала перший великий сольний концерт «Україна. Нове дихання» (м. Київ). Її голос можна почути у численних рекламних роликах і мультфільмах, а власні музичні твори не рідко звучать у кінострічках та театральних виставах.

Сайт співачки повідомляє: «Сучасники оцінюють її творчість як нове дихання української етнічної музики. На вітчизняній сцені ILLARIA вирізняється своїм містичним образом, оригінальним репертуаром та чуттєвим сильним голосом, діапазон якого сягає трьох октав. У своїх піснях та виконавській манері ILLARIA як співачка і композитор сміливо поєднує фольклорні мотиви з сучасними світовими тенденціями, а за любов до української лірики та народних пісень артистку часто називають «Душею країни» [20]. Індивідуальна співоча манера ILLARIA – це органічне

поєднання автентичної манери співу з академічною. У дебютний альбом Іларії «Вільна» (2010 р.) увійшло 15 треків. Більшість пісень – авторські композиції, а також дві українські народні пісні у власній інтерпретації. Особливо виокремлюється версія лемківської пісні «Ой верше, мій верше». Згодом альбом перевидано з додаванням ще трьох нових бонус-треків. Так, на платівці «Вільна» (2013 р.) з'явився ре-мастер заголовного треку «Вільна», а також кавер-версія відомої української народної пісні «Цвіте терен» та авторської композиції «Не відпускай». Стилістика альбому етно-співачки виходить далеко за межі конкретного музичного напрямку.

У своїй музиці ІLLARIA поєднує елементи world music, new age та арт-поп-року. Другий студійний альбом співачки «13 місяців» (2013 р.) повністю складається з народних пісень. Альбом є українським музичним календарем і навіть пісні в ньому (їх – 13) слідує у відповідності до народного календаря. Матеріалом для альбому став виключно український фольклор у власному прочитанні. Для створення унікального етно-альбому ІLLARIA звернулася переважно до обрядового фольклору. Не обійшлося і без коліскових, весільних і ліричних пісень із різних куточків української землі. У цьому альбомі ІLLARIA втілила власну ідею – надати «музичним артефактам» (в основі – архівні автентичні записи) актуальності і популярності в сучасній музиці. Для інструментального супроводу вона використовує різні склади, де поряд з електронними інструментами звучать акустичні (цимбали, скрипка, сопілки, ударні, орган тощо). «Головне завдання, яке я ставила, створюючи цей альбом – показати український фольклор стильним та елітарним, поділитися власним баченням сучасної етнічної естетики... Для мене українська автентика – це, в першу чергу, містична енергія землі і цілковита гармонія з космосом. Це дуже сильна музика. І, про це мій новий альбом!» [20].

«ПОДИХ» – спільна платівка етно-співачки ІLLARIA та електронного музиканта Alex Nademski (2014 р.). Альбом містить 11 україномовних треків, пов'язаних між собою драматургічно, та являє синтез електронного звучання зі стилізованими етнічними мотивами

П. Плахотнюк відзначає, що фольк – щира орієнтація на етномістецькі традиції, рафінований шар фольклорної традиції, споріднені джазовою рок- і поп-музикою через своєрідні форми само здійснення» [10]. Це те, що О.Потебня називав гуртовністю, анонімністю, імпровізаційністю творчості й, головне, не закріпленість варіативних трактувань самого твору, їх відкрита форма [11]. Таким чином, джаз як повна імпровізація, а за ним поп- і рок-музика з самого початку мали фольклорні витoki, але різні. Коли вони починають пересуватися по горизонталі в міжфольклорному інтонуванні, іншофольклорному інтонуванні, виникає бум метафольклорних синтез.

Висновки. Підсумовуючи, необхідно відзначити, що фольк-орієнтація відбувається в умовах масової культури, «яка, у свою чергу, відтворює багато родових властивостей традиційного фольклору (соціально-адаптаційне значення творів, їхня переважна анонімність, панування стереотипу в їх поетиці [...]). Разом із тим, від традиційного фольклору масова культура відрізняється ідеологічною «поліцентричністю», підвищеною здатністю до тематичної і естетичної інтернаціоналізації своєї продукції і до її «поточного» відтворення у вигляді немислимих для усної творчості ідентичних копій [9].

Список використаної літератури

1. *Бушуева Л.* Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Л. И. Бушуева. – Казань, 2008. – 23 с.
2. *Головинский Г.* Композитор и фольклор. Из опыта XIX-XX веков / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
3. *Земцовский И.* Фольклор и композитор : [теорет. этюды] / И. Земцовский. – Л. : Сов. композ., 1977. – 176 с.
4. *Коновалова І.* Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX – XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Коновалова І. Ю. – Харків, 2007. – 314 с.
5. *Конькова Г.* Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.
6. *Ляшенко І.* Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К. : Муз. Україна, 1973. – 326 с.
7. *Михайлов М.* Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 262 с.
8. *Мозговий М.* Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.01 / Мозговий М. П. ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.
9. *Неклюдов С. Ю.* Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov_7.htm
10. *Плахотнюк В. Г.* Фольк-орієнтація у становленні виконавських естрадних колективів [Електронний ресурс] / В. Г. Плахотнюк // Вісник КНУКіМ. – Режим доступа : <http://www.stationline.org.ua/iskystvo/97/16726-folk-orientaciya-u-stanovlenni-vikonavskix-estradnix-kolektiviv.html>
11. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.

12. *Провозина Н.* История джазовой и эстрадной музыки / Н. Провозина. – Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2004. – 198 с.
13. *РУСЛАНА* : офіційний сайт співачки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ruslana.ua/ua/>
14. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монографія [Электронний ресурс] / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 218 с. – Режим доступу : <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1092>
15. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Сохор. – Л. : Сов. композ., 1983. – Вып. 3. – С.129-142.
16. *Телеканал «1+1» презентував музичний фільм «Різдвяна історія з Тіною Кароль»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : tsn.ua/glamur/telekanal-1-1-prezentuvav-muzichnij-film-rizdvyana-istoriya-z-tinoyu-karol-559049.html
17. *ТИНА КАРОЛЬ* : офіційний сайт співачки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http:// tinakarol.com/lenta/](http://tinakarol.com/lenta/)
18. *Тормахова В.* Українська естрадна: музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / В. М. Тормахова ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 17 с.
19. *Юцевич Ю.* Музыка : слов.-довід. / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.
20. *ILLARIA* : офіційний сайт співачки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http:// illaria.ua/](http://illaria.ua/)

References

1. *Bushueva L.* Fenomen obrabotky chuvashskoj narodnoj pesny v tvorcestve kompozytorov : k probleme kompozytorskogo folklorizma : avtoref. dys. ... kand. yskusstvovedeniya : 17.00.02 / L. Bushueva. – Kazan, 2008. – 23 s.
2. *Golovynskij G.* Kompozytor y folklor. Yz opyta XIX-XX vekov / G. Golovynskij. – M. : Muzyka, 1981. – 279 s.
3. *Zemczovskij Y.* Folklor i kompozytor : [teoret. etyudy] / Y. Zemczovskij. – L. : Sovetskij kompozytor, 1977. – 176 s.
4. *Konovalova I.* Fenomenologiya muzychnoyi obrobky (na materialy xorovykh tvoriv ukraiynskyykh kompozytoriv XIX-XX st.) : dis ... kand. mystecztvoznavstva : 17.00.01 / I. Y. Konovalova. – Harkiv, 2007. – 314 s.
5. *Konkova G.* Tradyciyi i novatorstvo v rozvytku zhanriv suchasnoyi ukraiynskoyi muzyky / G. Kon`kova. – K. : Muz. Ukrainy, 1985. – 80 s.
6. *Lyashenko I.* Nacionalni tradyciyi v muzyci yak istorychnyj proces / I. Lyashenko. – K. : Muz. Ukrainy, 1973. – 326 s.
7. *Myxajlov M.* Styl v muzyke : yssledovanye / M. Myxajlov. – L. : Muzyka, 1981. – 262 s.
8. *Mozgovyj M.* Stanovlennya i tendyciyi rozvytku ukraiynskoyi estradnoyi pisni : dys. ... kand. mystecztvoznavstva : 17.00.01 / M. P. Mozgovyj. ; Kyivskij nac. un-t kultury` i mystecztv. – K., 2007. – 19 s.
9. *Neklyudov S.* Ustnye tradycyyi sovremennogo goroda: smena folklornoj paradygmy [Elektronnyj resurs]. / S. Yu. Neklyudov. – Rezhym dostupu : <http://www.ruthenia.ru/folklore/necklyudov.7.htm>
10. *Plaxotnyuk V. G.* Folk-oriyentaciya u stanovlenni vykonavskyykh estradnykh kolektyviv [Elektronnyj resurs]. / V. G. Plaxotnyuk // Visnyk KNUKiM. – Rezhym dostupu : <http://www.stationline.org.ua/iskystvo/97/16726-folk-oriyentaciya-u-stanovlenni-vikonavskix-estradnix-kolektiviv.html>
11. *Potebnya A.* Teoretycheskaya roztyka / A. A. Potebnya. – M. : Vyssh. shk., 1990. – 344 s.
12. *Provozyna N.* Ystoryya dzhazovoy y estradnoj muzyky` / N. Provozyna. – Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2004. – 198 с.
13. *РУСЛАНА* : офіційний сайт співачки` [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.ruslana.ua/ua/>
14. *Sokolov O. V.* Morfoloqicheskaya sistema muzyky y ee xudozhestvennyye zhanry : monografyya [Elektronnyj resurs]. / O. V. Sokolov. – Nyzhnyj Novgorod : yzd-vo Nyzhegorodskogo unyversyteta, 1994. – 218 s. – Rezhym dostupu : <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1092>
15. *Soxor A.* Teoryya muzykalnykh zhanrov : zadachy y perspektyvy / A. Soxor // Soxor A. Voprosy socyologyy y estetky muzyky` / A. Soxor. – L: Sov. kompozytor, 1983. – Vyp. 3. – S.129-142.
16. *Телеканал «1+1» презентував музичний фільм «Різдвяна історія з Тіною Кароль»* [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : tsn.ua/glamur/telekanal-1-1-prezentuvav-muzichnij-film-rizdvyana-istoriya-z-tinoyu-karol-559049.html
17. *Tina Karol* : офіційний сайт співачки [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : <http://tinakarol.com/lenta/>
18. *Tormakhova V.* Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaemopronyknennia i syntezy : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 17.00.03 / V. M. Tormakhova ; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2007. – 17 s.
19. *Yucevych Yu.* Muzyka : slov.-dovid. / Yu. Yucevych. – Ternopil : Navch. knyga – Bogdan, 2003. – 352 s.
20. *ILLARIA* : офіційний сайт співачки [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : <http://illaria.ua/>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВІ СОВРЕМЕННИХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ПЕВИЦЬ

Конвалюк Ульяна Владимировна, аспірантка, державне вище навчальне закладення «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», г. Івано-Франківськ

Приведен обзор публикаций, в которых исследуется взаимосвязь фольклора и профессиональной музыки. В результате соединения фольклора с разными видами эстрадной и джазовой музыки выделены такие виды взаимосвязей: эстрадные и джазовые обработки украинских народных песен; создание оригинальных композиций на фольклорной основе; использование народных инструментов в аккомпанементе при создании эстрадных и джазовых композиций. На основе анализа аудио и видеозаписей творчества современных украинских певиц

Русланы, Тины Кароль и Иллари отечено, что фольк-ориентация осуществляется в условиях массовой культуры, которая, в свою очередь, воссоздает много родовых качеств традиционного фольклора.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, трансформация, взаимосвязи, эстрадное исполнительство, певицы.

THE FOLKLORE TRANSFORMATIONS IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN POP SINGERS' CREATIVE WORK

Konvaliuk Uliana, Postgraduate, State higher educational institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The author suggests the survey of publications that study a close interconnection of folklore and art music. The combination of folklore with various types of pop and jazz music can be seen in the following interconnections: pop and jazz adaptation of Ukrainian folk songs; the creation of original compositions on the folk basis; the usage of folk instruments in accompaniment for pop and jazz compositions, etc. Based on the audio and video records of the contemporary Ukrainian singers Ruslana, Tina Karol, and Ill aria it was determined that folk-orientation is made under the conditions of pop culture which in its turn reproduces numerous generic aspects of the traditional folklore.

Key words: musical folklore, transformation, interconnections, pop performance, singers.

UDC 792.7(477)

THE FOLKLORE TRANSFORMATIONS IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN POP SINGERS' CREATIVE WORK

Konvaliuk Uliana, Postgraduate, State higher educational institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to study the folklore transformations in the creative work of the contemporary Ukrainian singers Ruslana, Tina Karol and Illaria.

Research methodology. An analytical method, the analysis and comparison of audio and video records of singer's performance are used for studies and comprehension of academic literature.

Results. The author emphasizes a close interconnection of folklore and art music that is studied in the musicological works of Ukrainian (L. Bushuieva, I. Konovalova, H. Konkova, I. Liaschenko) and Russian (H. Holovinskiy, I. Zemtsovskiy, M. Mykhailov, O. Sokolov, A. Sokhor) scholars. It was underlined that folk songs or folk instrumental melodies are being modified by means of transposition, harmonization, arrangement, transcription, etc. Folklore is being transformed in contemporary pop performance and this is mentioned by V. Plakhotniuk and N. Provozina. The combination of folklore with various types of pop and jazz music can be seen in the following interconnections: pop and jazz adaptation of Ukrainian folk songs; the creation of original compositions on the folk basis; the usage of folk instruments in accompaniment for pop and jazz compositions, etc. The abovementioned types have been demonstrated in the works of the most popular Ukrainian singers Ruslana, Tina Karol and Illaria. Based on the audio and video records it was determined that folk-orientation is made under the conditions of pop culture which in its turn reproduces numerous generic aspects of the traditional folklore (social and adaptive meaning of folks, their prevailing anonymity and domination of stereotype in their poetic manner). At the same time pop culture markedly differs from the folklore by its polycentric ideology, increased ability for thematic and esthetic internationalization of its products and current replication of identic copies that are utterly impossible for oral folk art.

Novelty. Types of interconnections between folklore and various types of pop and jazz music are generalized for the first time.

Practical importance. Materials of the research may be used in the course of vocal art history.

Key words: musical folklore, transformation, interconnections, pop performance, singers.

Надійшла до редакції 7.11.2016 р.

УДК 78+784.7

ФЕСТИВАЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА» ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Власова Альона Юрїївна, аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
alonavlasova@yandex.ua

Проаналізовано роль В. Івасюка у розвитку фестивалю «Червона рута», подано аналіз й визначення змісту і функції фестивалю в пробудженні національної свідомості народу і розвитку української масової культури, досліджено сучасний етап функціонування, проведено дослідження ролі І всеукраїнського фестивалю

«Червона рута». В дослідженні застосовано історико-логічний, соціологічний, герменевтичний методи, що дозволяє аналізувати стан національної культури в період державотворення, розглядати фестиваль «Червона рута» як соціальний продукт, інтерпретувати значення фестивалю як поштовх до незалежності нашої держави, фактор розвитку української масової культури.

Ключові слова: фестиваль «Червона рута», Володимир Івасюк, масова культура, національна свідомість.

Постановка проблеми. Музика – це образ часу. Чим активніша зміна стилів, тим динамічніше суспільство, тому кожного дня мода нам диктує щось нове. Але на нашій естраді є щось не підвладне часу, статичне, незмінне, вічне. Якщо наважитися на своєрідний пошук, то однозначно зупинимося на творчості Володимира Івасюка.

Його талант розквіт тоді, коли це було вкрай необхідно нашій державі. Українська пісня у виконанні та мелодиці Івасюка зазвучала модерно, він надав їй нового стилю, повністю змінив ставлення наших сусідів до України; заперечив думку інших про українську меншовартісність; в його піснях українська мова звучала по-новому. Так було засновано українську молодіжну естраду.

В. Івасюк, ніколи не будучи політиком, змусив світ говорити про Україну, про що мало хто з українських політиків може похвалитися сьогодні. Написав автор легендарну пісню «Червона рута» у 1968 р., а у вересні 1970 р. вона змінила уявлення про сучасну естраду, покотилася світами, швидко заповонила терени СРСР, сміливо перейшла кордони «залізної завіси», що відділяли країну від цивілізованого світу, й невдовзі стала гімном світового українства. Це був плід тяжкої праці, у якій поєдналися південноукраїнська наспівність й вибагливі західноукраїнські ритми.

Існує багато легенд щодо походження назви цієї пісні. Зі спогадів друзів В. Івасюка знаємо, що до його рук потрапила легенда про червону руту, буковинську рослину, яка цвіте жовтим кольором, але раз на рік, на початку весни можна знайти квітку червоного кольору. В. Івасюк у пошуках деталізації образу руті багато мандрував гірськими селами Косівщини, Путильщини, шукаючи свій ключ до розуміння цього поняття. Але також знаходимо ще один варіант, який, мабуть, несе в собі глибокий сенс: коли татаро-монгольські орди стоптали наші землі, після них залишалися румовища, проте першою квіткою, що пробивалася на витолочених полях, була червона рута. Отже, це символ живучості, невмирущості нашого народу. Саме ця чарівна квітка дала назву найбільшому фестивалю в Україні, який раз на два роки народжує безліч молодих талантів.

Огляд публікацій. Феномен творчості Володимира Івасюка пояснювали пісняр Ю. Рибчинський, журналіст І. Лепша у публіцистичній книжці «Життя і смерть Володимира Івасюка», батько М. Г. Івасюк у біографічній повісті «Монолог перед обличчям сина», П. Нечаєва у збірці нарисів «Безсмертна тінь великих душ», О. Васишин у книзі «Творча спадщина Володимира Івасюка».

Його постаттю та першим всеукраїнським фестивалем «Червона рута» цікавилися журналісти, мистецтвознавці, але в науковій літературі ця тема недостатньо розроблена та опрацьована, відсутнє цілісне ґрунтовне й об'єктивне дослідження. Лише нещодавно з'явилася монографія О. Васишина, в якій досліджено феномен Івасюка на тлі тогочасної політичної ситуації, змальовано роль фестивалю «Червона рута».

Мета статті – культурологічний аналіз та визначення ролі і функції фестивалю «Червона рута» в пробудженні свідомості народу та розвитку української національної масової культури, дослідження сучасного етапу його функціонування.

Виклад матеріалу. «Червона рута» – фестиваль, проведений у 1989 р. у Чернівцях, мав надію на відродження української пісні, віру у те, що вона посяде належне місце в сучасній вітчизняній і світовій культурі. Так і сталося. Він допоміг оцінити реальний смак національної музики, пісні, побачити перспективу їхнього подальшого розвитку.

Упродовж тривалого часу увага до української музики та пісні була практично відсутньою через надмірне адміністративне втручання та через те, що вона поступово втрачала своїх прихильників і перебувала у стані художньо-інтонаційної кризи. Україномовній естрадній пісні загрожувало знищення: за роки застою вона опинилася в ролі рабині на своїй землі. Якщо б ситуація докорінно не змінилася, то україномовна естрадна пісня могла б стати музейним експонатом: «Червона рута – в «Червону книгу» [1].

У той час перед українською естрадою постало завдання історичного значення: створити у музиці стиль справді сучасний, глибоко національний. Щоб реалізувати цю трансформацію необхідно було очистити національне від псевдонаціональних нашарувань і відкрити справжнє обличчя національного, звільнитися від канонічних форм західної поп-музики та об'єднати національне і сучасне [1].

За традицією сталінсько-брежнєвської епохи на фестивалі «Червона рута» повинні були домінувати російськомовні пісні, на що вказувала загальнокультурна та мовна ситуація в республіці.

Тому серед інших фестивалів («Кримські зорі», «Голосієве», «Молодіжне перехрестя», фестивалі авторської пісні) «Червона рута» стає єдиним україномовним фестивалем естрадної пісні в Україні.

Постійні зміни рішень, дат, місць, про які було домовлено пізніше, нові заборони та вилучення з програми поступово паралізують підготовку фестивалю, створюють критичну ситуацію, загрожують зривом. Через це неможливо було друкувати рекламу фестивалю, оголосити програму концертів, продавати квитки, завдано було матеріальних збитків. Складалося таке враження, що фестиваль намагалися провести за зачиненими дверима, звести цей масштабний республіканський захід нанівець, до огляду художньої самодіяльності обласного масштабу.

За два місяці до відкриття фестивалю ЦК Компартії України на чолі з В. Щербицьким заборонив взагалі проводити фестиваль, з чим боротися було складно.

Цікавий факт: дата відкриття фестивалю збігається з 50-річчям «золотого вересня» – введення радянських військ до Західної України, а також з установчим з'їздом Народного руху України.

На той час фестиваль мав дуже сміливі особливості: він був лише україномовним, участь у ньому брали представники рок та поп-музики, авторської пісні, яких, як вважала партійна верхівка суспільства, не існувало в Україні. Це не було помічено чиновниками різних рангів, що нібито опікувались культурою. Вони схаменулися лише тоді, коли на фестиваль почали приїжджати численні незаплановані гості з жовто-блакитними прапорами, коли фестиваль став оглядом не лише ліричної пісні, але громадської, політичної україномовної пісні. Саме місцеві компартійці не зрозуміли простих речей: час перебудови нашого суспільства викликав політичну спрямованість пісень, що було позитивом, а не негативом. Найбільш замовчувані справи були винесені на фестивалні сцени. Все відбулося як і планувалося: з національними прапорами, гострим виступом Д. Павличка, з піснею про Народний рух Т. Петриненка і його заявою, що у колективі «Гроно», яким він керує, українська мова – державна. Т. Курчик виконав пісню «Віддайте мову», а В. Морозов – про чернівецьку хворобу.

Фестиваль «Червона рута» включав три основних конкурси – поп-музики, рок-музики, і співців авторської пісні та співаної поезії, а також вернісажі, творчі вечори, концерти та засідання дискусійного клубу «Народна міфотворчість та сучасна культура», ярмарок робіт народних майстрів і виступи фольклорних колективів. Вечір сучасної поезії зібрав цілу плеяду молодих поетів України. Звучали твори, пройняті болями і тривогами рідної землі. Не можна було не порадіти сміливим пошукам, широкому діапазону творчих здібностей учасників фестивалю [5; 38-41].

Співана поезія стала найбільшим досягненням фестивалю та модерним явищем в українській музиці, яка у художній формі найяскравіше виявляла громадську тему, якоюсь мірою продовжила традиції співців минулого – кобзарів, лірників, її коріння – у думках та імпрровізаціях вертепу. Рок і поп-музика не представили шедеврів.

Рок-музика – явище соціальне, аніж художнє. Але незважаючи на те, що рок-рух відчував на собі тиск, зазнавав заборон, у різних формах він-таки існував.

Концерт «До вогню і води батьківщини» – одна з найцікавіших подій за участю іноземних виконавців на фестивалі. В. Ліщина, соліст групи «Соловей», виконував «Посвяту Володимирі Івасюкові». З виступу Ю. Китастого, бандуриста з Австралії, більшість глядачів чи не вперше дізналась про голодомор. Це був своєрідний виклик владі. Але на самому фестивалі «Червона рута» пісні В. Івасюка виконували дуже мало. На заключному чернівецькому концерті «Червону руту» виконувала аргентинська дівчинка Клавдія-Еліса Полотнянка. Фестивальна ватра, що горіла на відкритті і закритті свята, символізувала вогонь пам'яті, нагадуючи про кращих синів народу, про джерела нашої пісні.

Відвідувачі фестивалю, а особливо дівчата ходили у вишиванках та з учасниками концерту хором співали українські пісні. Панувала така атмосфера, що навіть не вірилося, що це відбувається за часів Радянського Союзу. Сьогодні ми можемо сміливо говорити, що метою концепція фестивалю і його проведення – комплексне подолання провінціалізму в сучасній українській культурі. Під його впливом наступний фестиваль «Пісенний вернісаж – 91» стає також україномовним.

З часом фестиваль набуває міграційного характеру і це викликало масу думок.

І. Лепша пише: «Квітка червона рута росте й розцвітає лише у певному природному середовищі: перенести її з гірської кручі у степ – і вона згасне... «Червона рута» має постійно відбуватися у Чернівцях, у краї, що вколисав талант Володимира Івасюка, чия незбагненна пісня дала ім'я цьому всеукраїнському явищу» [3; 4].

Пропагування українського слова й української пісні у найбільш зрусифікованих містах України – ось основна місія, яку вбачали організатори фестивалю, у зв'язку з чим наступна «Червона рута» відбулась у Запоріжжі.

Після Запоріжжя фестиваль мав повернутися до Чернівців, тому що Н. Яремчук планував розвинути на фестивалі дитячу та юнацьку пісню, але тоді вже фестиваль визначив свою культурно-просвітницьку місію та орієнтувався на ті регіони, де не лише про українську музику, але й культуру мало знали.

Кожен фестиваль «Червона рута» був унікальний по-своєму і мав свої труднощі, які в подальшому були враховані. Фестиваль «Червона рута – 89» був першим фестивалем, який виник у 1989 р. – році найбільшої демократизації суспільства, і став його апогеєм; дедалі більше почав розвивався процес зростання національної самосвідомості.

У 2009 р. фестиваль повертається на батьківщину свого заснування, столицю Буковини – Чернівці, адже святкував 20у річницю народження. Навіть на той саме день припало його відкриття – 17 вересня.

З часу відкриття першого фестивалю пройшло майже три десятки років, а «Червона рута» все ж таки змінила життя багатьох конкурсантів, дала поштовх до створення нової України, нової культури, і дух її відчувається сьогодні.

У 2011 р. фестиваль повертається до Києва та надалі проводиться в столиці України.

«Червона рута – 2015» відбулася у Маріуполі. Вона відкрила нові імена в музичній культурі: це генерація співаків, здатних виконувати складні інтелектуальні завдання, пов'язані з інтерпретацією пісень українських авторів та формувати українську естраду з витонченим смаком, естетикою, національною визначеністю, без провінційності, вульгарності і безрідності.

Отже, «Червона рута – 1989» та сучасна відображають зміну поколінь та пріоритетів, але її національну, естетичну, єднальну функції видно досі. Так, лауреатами фестивалю «Червона рута – 2015» виконуються пісні В. Івасюка й сьогодні, в нелегкі для нашої держави часи, та легендарні пісні Української повстанської армії (в авторському опрацюванні відомого львівського композитора Р. Мельника). Фактично вперше учасниками фестивалю виконуються пісні часів визвольних змагань та боротьби за незалежність України. У виконанні лауреатів «Червоної рути – 2015» пісні УПА передають силу та незламність українського духу.

Таким чином, основною метою, завданням і спрямуванням фестивалю є:

- проведення раз на два роки найпрестижнішого україномовного фестивалю сучасної молодіжної музики;
- мистецьке спрямування фестивалю, що зумовлює його організаційна структура та творчі принципи;
- створення потужного Продюсерського центру та власної Школи-майстерні у структурі фестивалю «Червона рута»;
- здійснення перевороту в культурі України, руйнування стереотипів про несучасність її музики;
- крок України до європейськості, відкритості і динамізму української культури;
- захист української культури від зросійщення й американізації, втрати українського обличчя [1; 258-263].

Висновки. Фестиваль «Червона рута» мав і має всеукраїнський масштаб, виконує важливу державотворчу функцію в Україні, формує сучасну естрадну і молодіжну школу вітчизняної музики. Він допомагає не лише сформувати сучасну естрадну й молодіжну школу музики, а й виробити нове бачення сучасної української культури з метою інтегрування у світовий культурний простір.

Список використаної літератури

1. *Василишин О. М.* Володимир Івасюк: сила серця і таланту : монографія / О. М. Василишин. – Львів : Укр. акад. друкарства, 2009. – 368 с.
2. *Картавий П. В.* Сучасна українська авторська пісня: статті про витoki жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю В. Івасюка / П. В. Картавий. – Суми : Мак Ден, 2009. – 79 с.
3. *Лепша І.* Замах на «Червону руту» / І. Лепша // Час. – 1993. – № 7. – 19 лют.
4. *Матеріали фестивалю української сучасної пісні «Червона рута»* (звернення оргкомітету фестивалю, рішення Чернівецького облвиконкому №142 від 18.07.1990 «Про республіканський фестиваль української сучасної пісні «Червона рута», програми концертів) 1989-1990 рр.
5. *Рутковська О.* Полемічні роздуми про фестиваль «Червона рута»: перспективи розвитку української естради / О. Рутковська // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2. – С. 38-41.
6. *Стеценко К.* Перші уроки «Червоної рути» / К. Стеценко // Молодь України. – 1989. – 4 черв.

References

1. *Vasylyshyn O. M.* Volodymyr Ivasiuk: syla sertsia i talantu : monohrafiya. / O. M. Vasylyshyn. – L'viv : Ukr. akad. drukarstva, 2009. – 368 s.

2. *Kartavyi P. V.* Suchasna ukrainska avtorska pisnia: staty pro vytoky zhanru, avtoriv-veteraniv, festyvali, porady molodym i doliu Volodymyra Ivasiuka/ P. V. Kartavyi. – Sumy : MakDen, 2009. – 79 s.
3. *Lepsha I.* Zamakh na «Chervonu rutu» / I. Lepsha // Chas. – 1993. – № 7. – 19 liut.
4. *Materialy festyvaliu ukrainskoi suchasnoi pisni «Chervona ruta»* (zvernennia orhkomitetu festyvaliu, rishennia Chernivetskoho oblyvkonkomu №142 vid 18.07.1990 «Pro respublikanskyi festyval ukrainskoi suchasnoi pisni «Chervona ruta», prohramy kontsertiv) 1989-1990 rr.
5. *Rutkovska O.* Polemichni rozдумы pro festyval «Chervona ruta»: perspektyvy rozvytku ukrainskoi estrady / O. Rutkovska // Narodna tvorchist ta etnohrafiiia. – 1990. – № 2. – S. 38-41.
6. *Stetsenko K.* Pershi uroky «Chervonoii ruty» / K. Stetsenko // Molod Ukrainy. – 1989. – 4 cherv.

ФЕСТИВАЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА» КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Власова Алёна Юрьевна, аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Проанализирована роль В. Ивасюка в развитии фестиваля «Червона рута», проведен культурологический анализ, определено содержания и функции фестиваля в пробуждении национального сознания народа и развития украинской массовой культуры, исследован современный этап его функционирования, проведено основательное и объективное исследование роли первого всеукраинского фестиваля «Червона рута» с применением научного подхода. В исследовании применены историко-логический, социологический, герменевтический методы. Это позволяет проанализировать состояние национальной культуры в период государственного строительства, рассматривать фестиваль «Червона рута» как социальный продукт и интерпретировать значение фестиваля как толчок к независимости нашего государства, фактор развития украинской массовой культуры.

Ключевые слова: фестиваль «Червона рута», Владимир Ивасюк, массовая культура, национальное сознание.

THE FESTIVAL «CHERVONA RUTA» AS A FACTOR OF EVOLUTION OF THE NATIONAL MASS CULTURE

Vlasova Aliona, Graduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The article analyzes the role of Vladimir Ivasyuk in the development of the festival «Chervona Ruta». This paper gives the cultural analysis and determination of the content and role of the festival in the awakening of the national consciousness of the people and in the development of the Ukrainian mass culture. It studies the current stage of its operation, conducts the objective investigation of the role of the first Ukrainian festival «Chervona Ruta» with the help of a scientific approach. Historical and logical, sociological, hermeneutical methods are used in the research. It makes possible to analyze the role of the national culture in a state building, to study the festival «Chervona ruta» as a social product and to interpret the meaning of the festival as a push to the independence of our country and as a factor in the development of Ukrainian popular culture.

Key words: Festival «Chervona ruta», Vladimir Ivasyuk, mass culture, national consciousness.

UDC 78+784.7

THE FESTIVAL «CHERVONA RUTA» AS A FACTOR OF EVOLUTION OF THE NATIONAL MASS CULTURE

Vlasova Aliona, Graduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to research the role of Vladimir Ivasyuk in the development of the festival «Chervona ruta», to give the cultural analysis and determination of the content and features of the festival in the awakening of the national consciousness of Ukrainian people and the development of mass culture, to study the current stage of its operation.

Research methodology is the use of historical and logical, sociological, hermeneutic methods. These methodological approaches allow us to analyze the national culture in the period of statehood, to consider the festival «Chervona ruta» as a social product and to interpret the significance of the festival as a push to the independence of our country and as a factor in the development of the Ukrainian popular culture.

Scientific novelty. In this article a thorough and objective investigation of the role of the first Ukrainian festival «Chervona ruta» was conducted with the help of a scientific approach.

Conclusions. The festival «Chervona ruta» is a revolution in the culture of Ukraine, an aesthetic breakthrough in music. Ukraine as a modern European state proves that the Ukrainian modernity and spirituality are compatible things, and Ukrainian national idea is modern, clear and attractive.

The practical significance. This article can help Ukrainian scientists find new information contained in it. It is useful for developing a new strategy of teaching national mass culture.

Key words: the festival «Chervona ruta», Vladimir Ivasyuk, popular culture, national consciousness.

Надійшла до редакції 5.11.2016 р.

УДК 792.028

ТРАДИЦІЇ ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА У ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Хлисту́н Олена Сергі́ївна, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський Національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
with_joy@ukr.net

Висвітлюється специфіка традицій перевтіленні актора у театральній практиці. Обґрунтовується театральна практика формування спадкоємності емоційних рефлексій, створення певного емоційного стереотипу в акторському мистецтві перевтілення. Розкриваються особливості театральної майстерності у контексті прагненні відомих українських та зарубіжних театральних діячів: Леся Курбаса, Г. Юри, Б. Брехта, М. Єврейнова, В. Мейсхольда, К. Станіславського й ін. віднайти свою модель перевтілення та пов'язані з нею нові засоби виразності акторської гри, донести її ідею до глядача. Визначається сутність перевтілення, специфіка методики застосування психотехніки перевтілення.

Ключові слова: культура, театральна культура, традиції, акторське мистецтво, перевтілення, актор, глядач, образ, психотехніка.

Постановка проблеми. Особливості художньої творчості й світ образного сприйняття наочно втілюються засобами сценічного мистецтва. У процесі реалізації сценічного дійства виконавець (актор), використовуючи оповідальний матеріал, доповнений допоміжними засобами (оформлення вистави), створює сценічний образ й у такий спосіб прагне донести до глядачів ідейно-художній зміст твору. Оповідальний матеріал значною мірою визначає його творчість, проте актор забарвлює конкретну роль своєю індивідуальністю, пропонує власну інтерпретацію твору, пов'язану з мистецтвом перевтілення, яке має свої традиції, принципи яких і досі зберігаються у театральних колективах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ситуації перевтілення з початку людської історії відбилися у старовинних міфах, легендах та казках. Невміння пояснити природні явища та їх зв'язок із людськими долями породжували фольклорні перекази та вірування у надприродні істоти, перевтілення людини у дерево, квітку або якусь істоту. Подібні легенди та перекази зустрічаються у творах античних поетів, в українському фольклорі й народній творчості інших народів. Сама суть перевтілення породжена анімістичним уявленням про природу, що втілюється у містичне злиття людської істоти з різними іншими істотами та речами, стираючи межу між органічним світом й світом неорганічної природи.

Сакральні обрядові дійства, яким притаманна значна частка перевтілення з відповідним святковим вбранням, одухотвореним багатоголосним співом й іншими атрибутами душевного піднесення, спрямовані на психологічно-естетичний ефект переживання кожним учасником дійства своєрідного катарсису.

Традиції перевтілення учасників народного театального дійства у різних його формах знайшли своє відображення в історії театру. Відомі режисери та актори шукали свої шляхи художньої майстерності, театральні новації з метою знайти *свого* глядача, прилучити його до ідеї *свого* театру.

Шлях театру ім. І. Франка представлений статтею М. Захаревича про здобутки, творчі прагнення, пошуки новаторських методів сценічних перевтілень, у напрямі удосконалення акторської й режисерської майстерності. Театр зі сторінок цього видання постає як синтетичний сценічний жанр у розмаїтті сценічних ролей та режисерських звершень Г. Юри, А. Бучми, Н. Ужвій, С. Данченка й ін. Вражає потужне використання невичерпного фольклорного джерела поетичної образності та режисерського спрямування Г. Юри, з яким сучасна національна режисура має пов'язувати свої ефективні пошуки [5; 55].

Найголовнішим для Леся Курбаса було розуміння умовності будь-якого мистецтва, у т.ч. й театального. Звідси вишукувалися необхідні засоби «перетворення», смисл якого покладений у принципові творчої заміни реальності життєвої естетичною реальністю. У театрі Курбаса основу естетичної реальності являла не сценічно-театральна традиція, а здатність до широкого асоціативно-образного сприйняття як суттєвої риси сучасного інтелектуального мистецтва [8; 165-166].

Монографія Т. Джурової розглядає творчість М. Єврейнова. Актор і режисер став однією з ключових постатей у театральному авангарді Срібного століття. М. Єврейнов розумів «перевтілення» як «стихію постійних переходів з одного стану в інший», тому для нього примат дії вище за форму, а ідеал актора – митець-імпровізатор. У М. Єврейнова поняття театру розчинялося у «театрі життя», якому не потрібні підмостки, декорації, публіка, адже у ньому «кожен сам собі актор, драматург, режисер і глядач» [4; 4].

Театральні принципи «умовного театру» В. Мейерхольда суттєво відрізнялися від ідеї «театру для себе» М. Єврейнова. Ключовою установкою В. Мейерхольда є злиття умовності і реальності, удавання і правди, подолання «ілюзійності» з використанням «навмисної умовності» як художнього методу. В основі своєї концепції умовної акторської гри він поклав принцип гротеску. Мейерхольдівська концепція рішуче протиставлялася «театрові переживань» й теорії Станіславського загалом, намагаючись відобразити в «умовній неправдивості» усю повноту життя [3; 147].

В. Галацька висвітлює систему К. Станіславського з акторського перевтілення. Ця система вимагала від актора у повній відповідності з роллю по-людськи правильно мислити і послідовно, логічно діяти, що акторською мовою означає щиро переживати роль. Саме на переживанні ґрунтується вся психотехнічна будова театрального образу. Домагаючись цього, артист втілює свої переживання в уявному ним герої, прагнучи розкрити особливості психічних процесів цього героя і вкладаючи у переживання даної ролі психофізичні особливості своєї реальної особистості, а також засоби сценічної виразності у вигляді символічних образів, метафор, авторських порівнянь [2].

С. Нестерук ретельно аналізує особливості «епічного театру» Б. Брехта. Мистецтво перевтілення, на думку Б. Брехта, є обов'язковою, але недостатньою характеристикою актора. На сцені набагато важливішим для актора він вважав здатність показати себе як особистість. Перевтілення актора обов'язково має сполучатися з демонструванням епічності вистави (декламування, пластики, зонгів, оповідання, монтажу), специфічних своєю неповторністю та виявом власної громадянської позиції. Саме в «епічному театрі», вважав Б. Брехт, особливо останнє може знадобитися у пропагуванні ідеологічних цілей мистецтва [7; 278].

Мета статті. Пізнання особливостей такого творчого процесу, як мистецтва перевтілення в театральній практиці, вже стає своєрідною моделлю формування творчої людини взагалі. На жаль, це питання досі комплексно не досліджувалося, що й обумовило мету статті – *висвітлити традиції мистецтва перевтілення актора в театральній практиці.*

Виклад матеріалу дослідження. Перевтілення є вживанням актора у психічну реальність іншої людини-образу, нетривалий процес ідентифікації з нею, тимчасове виконання її соціально-рольових функцій. Театрально-драматична культура – галузь театральної культури, особливістю якої є художнє відтворення життя через сценічно-драматичну дію акторів перед глядачами, ґрунтуючись на кращих драматичних творах, драматургічних традиціях та світовому досвіді розвитку драматургії.

А. Белий, визначаючи перфомативний характер драматичної вистави, звертає увагу на цілепокладання драматичного мистецтва на рівні сприяння перетворенню людини у напрямі створення свого життя, населяючи його фатальними подіями [1; 153]. Ф. Ніцше, на його думку, був першим, хто зрозумів та описав енергетику драми: «Драма є початок, який передасть мистецтву енергію творчості. У драмі – маневри майбутньої битви з роком. Драматична культура і є справжня культура» [1; 156].

Драмою називається: 1. літературний твір, виконуваний на театральній сцені. Її специфіка – в діалогічній формі відтворювати навколишній щодо автора людський світ вчинків, взаємин людей, конфліктів. У драмі, як правило, відсутні внутрішні монологи, авторські характеристики персонажів та прямі авторські коментарі зображуваного. Жанровий зміст драми характеризується входженням до неї трагедії, комедії і власне драми. 2. Драма – це і драматичний твір без чітко окреслених жанрових ознак, з прийомами від різних жанрів. Тому такий твір іноді називається п'єсою.

«Поетика» Аристотеля свідчить про роздуми філософа про драму, про наслідування її дії лише через дію, а не через розповідь. Це положення є справедливим і для сучасного драматичного театру, в якому ставляться драматичні твори з характерними конфліктними ситуаціями, в яких персонажі вдаються до фізичних дій або вчинків. Авжеж, присутність авторської мови в драмі іноді припустима, але має вона допоміжний характер. Авторські коментарі реплік своїх персонажів, вказівки на їхні жести та інтонаційні засоби виразності теж можливі.

Більшість істориків мистецтва театральну-драматичну форму його вияву визнають порівняно пізнішим видом мистецтва, розвиток якого розпочинається в обряді.

Життя приховує в собі зачатки драматичної культури, головним критерієм та визначальною характеристикою якої є протиріччя. Будучи ключовим поняттям драматичної культури, протиріччя різними філософами розумілося по-різному, виявляючи різні сфери вияву та принципи розв'язання протиріч. Філософське осмислення драматичного потребує діалектичного принципу, на ґрунті якого усі протилежності існують лише завдяки перевазі якоїсь однієї характеристики і ніколи завдяки повному вилученні протилежної їй. Драматичне закладено у підвалинах нашого буття. Сам факт його існування, народження людини з її окремішністю і самотністю у Всесвіті, закидання зі світу невідомого у світ знайомий постійно породжує її належність цим двом світам, визначаючи таким чином основне трагічне

протиріччя. Драматичне міститься у фатальному зіткненні людської волі з певними перешкодами ззовні (мелодраматичне) або з більш складними – зсередини (трагічне) [9; 15-16].

В історію вітчизняного театру увійшло багато українських та зарубіжних акторів, неперевершених у своєму таланті сценічного перевтілення: корифеї, Б. Брехт, М. Євреїнов, Лесь Курбас, В. Мейєрхольд, Н. Ужвій, Г. Юра, Н. Шумський й ін., які, утверджуючи мистецтво перевтілення та переживання, кожен йшов своїм шляхом у їх сценічному вирішенні.

Для акторської майстерності корифеїв української сцени були характерні риси високої художності, що полягала насамперед у створенні сценічного образу як збірного поняття, а також мистецтва перевтілення, глибоке психологічне розкриття характерів, відбиття правди життя у всій повноті його прояву. Добре знаючи життя народу, дбаючи про його фізичну та духовну красу, вболіваючи за народну долю, корифеї створювали на сцені яскраві образи, які були або втіленням правди і добра, або ж соціальної несправедливості. І тут важливим є не лише сам факт заснування театру корифеїв, а подальший розвиток і розквіт українського професійного сценічного мистецтва, яке досягло наприкінці XIX ст. класичних зразків і стало відомим далеко за межами України, розвиваючи українське сценічне мовлення, ознайомлюючи інші народи з українською літературною мовою як мовою народу, що має право на існування. Наприкінці XIX – поч. XX ст. сцена залишалась єдиною трибуною, що пропагувала українське слово. «Глитай», «Наймичка», «Невільник», «Доки сонце зійде», «Назар Стодоля», «Безталанна», «Наталка Полтавка», «Сватання», «Дай серцю волю», «Не судилось», «Талан», «Ой не ходи, Грицю», «Дві сім'ї», «Лимерівна», «Мартин Боруля», «Хазяїн», «Сто тисяч» й ін. Ось той репертуар, з якого виросло те колосся на українській ниві, яким Україна довго буде пишатися.

Г. Юра успішно втілював на сцені психологічні образи творів В. Винниченка: «Базар», «Брехня» (1910 р.), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911 р.), «Молода кров» (1913 р.), «Пригвождені» (1915 р.), «Панна Мара» (1918 р.), «Гріх» (1919 р.). Значно пізніше при постановці вистави «Свічине весілля» (1960 р.) Г. Юра створив драму, втіливши режисерську, сценографічну, виконавську естетику, близьку нашому сучасному сприйняттю. Зазначена вистава Г. Юри змогла надати кришталевій прозорості авторським алегоріям через використання казкових сюжетних мотивів із легенд та народних обрядів у контексті протиборства образів світла та темряви. Монументальна за своїми формами, ця вистава змогла уникнути побутових подробиць та дрібних деталей, зображуючи побут стародавнього Києва, при тому, що у виставі присутні були історичні особливості архітектури, одягу, інших побутових речей [5; 55].

Колега Г. Юри, Лесь Курбас мав багатий режисерський досвід: будучи керівником декількох театрів, він наполегливо шукав серед давно забутих виражальних засобів нові значення слів, нові сценічні ситуації, «стилістичні» особливості мови тіла тощо. Багато уваги майстер приділяв техніці перевтілення, кожного дня обговорюючи з трупкою специфіку мови тіла у тій або іншій виставі: виразність жесту, особливості вираження руху на сцені, дикцію, погляд, міміку, місце у мізансцені, прагнучи зберегти студійний принцип роботи [8; 163].

У підсумку подальший розвиток сучасної драми та театру спрямований на пригнічення домінуючої ролі актора та до появи режисерського театру. Режисер стає самодержцем театру, який розділяє акторів, глядачів та драматурга і панує, порушуючи права автора, втручаючись у творчість. Проте і режисерський театр не являтиме ідеальну форму сучасного театру. Він, як і акторський театр, ґрунтується на аристотелевому визначенні природи катарсису – очищення шляхом страждання.

Акторський театр душевно сприймає будь-які перевтілення актора, гостро переживаючи сценічні дієства. Поступово виникає потреба у «новому театрі» – епічному, що сприяв би розмірковуванню глядача над певними важливими проблемами і не співпереживав би сценічним дієствам, а практично впливав би на реальні події дійсності [7; 277]. До того ж процеси епізації п'єси ведуть до успішної реалізації одночасно двох нагальних ідей у контексті наявної політичної ситуації. Це – необхідність пропагування науки та просвітництва й формування ідеологічного світогляду у вигляді пролетарської доктрини. Важливо наголосити, що по-перше, завдяки такій структурній опозиційності досягається внутрішня впорядкованість на рівні контексту, по-друге, Брехтівська «епічна система» побудована у вигляді певних ліній, які можуть перетинати і взаємодоповнювати одна одну [7; 279].

Закладання основ Б. Брехтом свого «епічного театру» відбулося з 1949 р., з першою виставою «Матінка Кураж та її діти» у новому драматичному театрі «Берлінер Ансамбль» (Berliner Ensemble), заснованому Б. Брехтом та його дружиною Є. Вейгель як антифашистський і антимілітаристський театр, розрахований на інтелектуального глядача. В «епічному театрі» з його ефектами відчуження стали вперше реалізовуватися настанови Б. Брехта з декоративного оформлення, спрямованого на руйнацію ілюзорності відтворення місця дії, яка відбувалася за рахунок принципу композиційно роз'єднаних компонентів оформлення, відкритих освітлювальних приладів, застосування

декоративних надписів тощо. Таким чином складалася традиція вистав Б. Брехта, які згодом популяризували сцени багатьох європейських драматичних театрів, надаючи спадщині майстра світового статусу й високохудожнього рівня [6; 162].

Стверджуючи важливість громадянської позиції актора як складової його акторської майстерності, Б. Брехт бачив приховану суперечливість між принципом сценічного перевтілення актора, його розчинення в образі та необхідністю агітаційно-політичного виявлення позиції самого автора сценічного твору. Б. Брехт був категорично проти «політичного примітиву» на сцені і вважав, що образи з життя капіталістичного суспільства у трактуванні актора мають бути неприродними і безглуздими, а не такими, як у Станіславського – привабливими. Рішучий опір викликала у нього вимога К. Станіславського «повного перевтілення» і положення що «глядач повинен забути, що він в театрі», вважаючи, що це виховує у глядача безвольність. Але взагалі багато положень системи К. Станіславського Б. Брехт визнавав, але вважав, що принципові підходи до формування вистави пояснюються тим, що «Станіславський, ставлячи виставу, головним чином відчуває себе актором, а Брехт, коли ставить виставу – драматургом». Спростовуючи «театр перевтілення», Б. Брехт вибудовував свою теорію «епічного театру», в якому не відбувається дія на очах у глядачів: все це розіграно раніше, і лише тепер про це майстерно розказують актори [10; 100-101].

Психологічну однозначність виконуваного образу, втілення якого відбувається перебільшено гіперболічними засобами, М. Єврейнов вважав виразом примітивного виконання. На думку М. Єврейнова, середньовічний театр є театром віри, але не мистецтва. «Сучасна нам сценічна творчість, – вважав М. Єврейнов, базується на двох засадах: на здатності впадати у гіпнотичний стан під впливом образного навіювання драматурга та на вивченні техніки втілення у зв'язку з виробленням сценічного самовладання та такту». Середньовічний актор відносився ним до першої характеристики [4; 100]. Тогочасний актор-аматор багатий на уяву, але не знає техніки. Природно, постало питання: яка потреба в ігрових технологіях, у перевтіленні, якщо внутрішній світ героя твору постає перед глядачем у чудернацьких ефектах, а таким, що перевтілюється й переживає сценічні ролі, стає театральний глядач.

На початку 1900-х рр. у театральній методології домінує наслідування театром життя. Московський художній театр К. Станіславського та В. Немировича-Данченка вивів життя на підмостки, стверджуючи нову тенденцію розвитку нової театральної парадигми – не перетворення життя театром, а перетворення театру життям. І справді, відбулося те, чого давно прагнули реформатори театрального мистецтва. Але слід обмовитися, що зазначене з'явилося як даність, як «чорновий» варіант довгоочікуваного реформування театру: «хорове дійство» замінилося театром настрою, акторське перевтілення – звичайним проявом життя [4; 11].

У таких обставинах видатний режисер ХХ ст. В. Мейєрхольд своєю концепцією «умовного театру» захищав право театру на адекватне існування, на театральну умовність, яка дозволяла висвітлювати глибоку суть життєвих колізій. Його теорія народжувалася у боротьбі за театр, поступово формуючись у програму «умовного театру», побудовану на світовому театральному досвіді: В. Мейєрхольд ретельно вивчав та експериментував із технікою театральних культур світу, досліджував театральне минуле різних країн, щоб знайти підтвердження своїх творчих ідей [3; 145-146].

Концепція В. Мейєрхольда була протиставленням «театрові переживань» й теорії К. Станіславського загалом, намагаючись показати через «умовну неправдивість» усю реальність повноти життя. Під цією тезою режисер мав на увазі, що акторська гра не є копіюванням реальних звичайних рухів та жестів, а «сценічна дія актора у сфері уявного життя». Цей вислів на режисерській мові означав «по-театральному зажити на сцені», «декоративно» реалізовувати акторську гру [3; 147]. Необхідність підкорення актора психологізму гри В. Мейєрхольд засвідчував посиленнями на акторську практику японського театру, його унікальну техніку гри, яка виконувалася у декоративних умовах режисури і сценографії, архітектури сцени театру. Сама гра акторів з їх «декоративними» мімікою, жестами, тілесними рухами, позами виглядала оригінально, вишукано і виразно, являючи собою певне оздоблення вистави [3; 147].

До вирішення проблеми активізації глядацького сприйняття В. Мейєрхольд підходив театральними засобами. Він не залучав глядача до творчого процесу, але запрошував його до співтворчості уяви. Таким чином В. Мейєрхольд надавав акторові можливість виявити активність у розумінні «внутрішнього діалогу», підслухавши його «не у словах, а у паузах, не у криках, а у мовчанні, не у монолозі, а у музиці пластичних рухів», у всьому тому, що становить «умовний театр» [4; 30].

На розвиток сучасного мистецтва акторської гри вагомий вплив справила теорія «уживання в роль», тобто сценічного ототожнення актора з його персонажем, запропонована визначним режисером, актором, педагогом К. Станіславським. Ставши іншим у сценічній грі, актор має

психічно залишитись самим собою, радив цей реформатор театру й засновник знаменитої сценічної системи, яку вже понад століття практикують у світі.

Досягнення майстерності у театральному мистецтві пов'язано з засвоєнням психотехніки переживання. Саме воно допомагає акторові виконати головну мету театральної творчості – вдихнути «життя людського духу» в образ.

Психотехніку – (від грец. *Techné* – вміння, мистецтво, майстерність) у Словнику практичного психолога визначають як галузь психології, яка займається вивченням проблем практичної діяльності людини у конкретно-прикладному вимірі, розуміючи під цим терміном конкретний комплекс майстерно вироблених психологічних засобів впливу. Засновником європейського напрямку психотехніки є німецький психолог В. Штерн. У 1903 р. він вперше використав цей термін як спосіб розв'язання практичних питань у сфері психології праці та профорієнтації. Саме таке спрямування психотехніки сприяло її поширенню у 1910-1930-х рр.

З цього моменту починається перевтілення актора, чуттєве поживлення створюваного ним образу, уособленого у концептах сценічної виразності (наскрізній дії, запропонованих обставин, емоційному темпоритмі, творчому надзавданні) [2; 135]. Пояснення зазначеного процесу криється у перебудові всієї умовно-рефлекторної конструкції свідомості, тобто через свідому здатність актора переключити психічну діяльність у систему природної реакції на уявні подразники й умовність художнього вимислу.

Висновки. Специфіка акторського мистецтва виявляється у сценічному перевтіленні актора. Актор же, втілюючи на сцені характер свого героя, виступає у цьому образі не уявно, а тілесно, перевтілюючись у героя не лише фізично, у плоті, а й характером, ментальнісно, душевно постає перед глядачем іншою людиною – образом героя. Таким чином протягом століть театральна практика сформувала певну спадкоємність емоційних рефлексій, створила певний емоційний стереотип, який реалізується і в акторському мистецтві перевтілення. Традиції розвитку театральної майстерності у прагненні відомих українських та зарубіжних театральних діячів: Леся Курбаса, Г. Юри, Б. Брехта, М. Євреїнова, В. Мейєрхольда, К. Станіславського й ін. віднайти свою модель перевтілення та пов'язані з нею нові засоби виразності акторської гри, донести її ідею до глядача, збагачує сучасну світову театральну культуру, виявляючи спадкоємний зв'язок у подальших пошуках акторської парадигми перевтілення.

Перспективи подальших досліджень бачаться у вивченні впливу традицій світової практики акторського перевтілення на мистецтво вживання у роль сучасними українськими театральними колективами.

Список використаної літератури

1. *Белый А.* Театр и современная драма / А. Белый // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – С. 153-167.
2. *Галацька В. Л.* Система К. Станіславського : манера її естетично-образної інтерпретації в журнальній театральній критиці незалежної України / В. Л. Галацька // Держава та регіони. Сер. «Гуманіт. науки». – 2011. – Вип. 2. – С. 130-135.
3. *Демешенко В. В.* Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейєрхольда / В. В. Демешенко // Мистецтвознавчі зап.: Зб. наук. пр. – Вип. 20. – К. : Міленіум, 2011. – С. 144-153.
4. *Джурова Т. С.* Концепція театральності в творчестві Н. Н. Євреїнова / Т. С. Джурова. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 158 с.
5. *Захаревич М.* Франківська Шевченкіана (постановки за творами поета і образ Т. Шевченка у виставах / М. Захаревич // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2014. – Вип. 14. – С. 52-59.
6. *Ковальчук О.* Молоде покоління українських сценографів: Питання навчання. Пошуки. Експерименти / О. Ковальчук // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучасного мистец. НАМ України ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови), О. О. Авраменко та ін. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. VIII. – С. 153-166.
7. *Нестерук С. М.* Стереометрична структура драматургії Бертольда Брехта / С. М. Нестерук // Вісник Житомир. держ. ун-ту. – 2013. – Вип. 3 (69). – С. 277-281.
8. *Паламаренко О. А.* Реформаторська діяльність Леся Курбаса в українській театральній режисурі // О. А. Паламаренко // Мистецтвознавчі зап. : Зб. наук. пр. – Вип. 20. – К. : Міленіум, 2011. – С. 160-169.
9. *Порошенко О. Ю.* Оптимистическая трагедия одиночества / О. Ю. Порошенко. – СПб. : Алетей, 2015. – 216 с.
10. *Эткинд Е.* Бертольт Брехт / Е. Эткинд. – Л. : Просвещение, 1971. – 184 с.

References

1. *Byelyj A.* Teatr i sovremennaya drama / A. Byelyj // Byelyj A. Simvolizm kak miroponimaniye / Sost., vstup. st. i prim. L. A. Sugaj. – M. : Respublika, 1994. – S. 153-167.

2. *Galac'ka V. L.* Systema K. Stanislavs'kogo : manera ii estetychno-obraznoi interpretacii v zhurnal'nij teatral'nij krytyci nezalezhnoi Ukrainy / V. L. Galac'ka // Derzhava ta regiony. – 2011. – Vyp. 2. – S. 130-135.
3. *Demeshchenko V. V.* Tvorchyj syntezy rezhysers'kyh poshukiv Vsevoloda Mejyerholda / V. V. Demeshchenko // Mystec'ki zapysky: Zb. nauk. prac'. – Vyp. 20. – K. : Milenium, 2011. – S. 144-153.
4. *Dzhurova T. S.* Konceptsiya tyeatral'nosti v tvorchestvye N. N. Yevryeinova / T. S. Dzhurova. – SPb. : Izdatyel'stvo SPbGATI, 2010. – 158 s.
5. *Zaharevych M.* Frankivs'ka Shevchenkiana (postanovky za tvoramy poeta i obraz T. Shevchenka u vystavah / M. Zaharevych // Naukovyj visnyk Kyivs'kogo nacional'nogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo. – 2014. – Vyp. 14. – S. 52-59.
6. *Koval'chuk O.* Molode pokolinnya ukrains'kyh scenografiv: Pytannya navchannya. Poshuky. Eksperymenty / Ковальчук О. Молоде покоління українських сценографів: Питання навчання. Пошуки. Експерименти / O. Koval'chuk // Suchasne mystectvo: Nauk. zb. / In-t problem sychasnogo mystec. NAM Ukrainy. – K. : Feniks, 2012. – Vyp. VIII. – S. 153-166.
7. *Nesteruk S. M.* Stereometrychna struktura dramaturgii Bertol'da Brehta / S. M. Nesteruk // Visnyk Zhytomyr'skogo derzhavnogo universytetu. – 2013. – Vyp. 3 (69). – S. 277-281.
8. *Palamarenko O. A.* Reformators'ka diyal'nist' Lesya Kurbasa v ukrains'kij teatral'nij rezhysuri / O. A. Palamarenko // Mystectvoznavchi zapysky: Zb. nauk. prac'. – Vyp. 20. – K. : Milenium, 2011. – S. 160-169.
9. *Poroshenko O. Yu.* Optimisticheskaya tragyediya odinochestva / O. Yu. Poroshenko. – SPb : Alyetejya, 2015. – 216 s.
10. *Etkind E.* Bertol't Breht / E. Etkind. – L. : Prosvyeshcheniye, 1971. – 184 s.

ТРАДИЦИИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЕРА В ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Хлисту́н Елена Серге́евна, кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский Национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Освещается специфика традиций перевоплощения актера в театральной практике. Обосновывается театральная практика формирования преемственности эмоциональных рефлексий, создание определенного эмоционального стереотипа в актерском искусстве перевоплощения. Раскрываются особенности театрального мастерства в контексте стремлений известных украинских и зарубежных театральных деятелей Леся Курбаса, Г. Юры, Б. Брехта, М. Евреинова, В. Мейерхольда, К. Станиславского и др. найти свою модель перевоплощения и связанные с ней новые средства выразительности актерской игры, донести идею до зрителя. Определяется сущность перевоплощения, специфика методики применения психотехники перевоплощения.

Ключевые слова: культура, театральная культура, традиции, актерское искусство, перевоплощения, актер, зритель, образ, психотехника.

TRADITIONS OF THE IMPERSONATION OF THE ACTOR IN THE TEATRICAL DRAMATIC CULTURE

Khlystun Olena, candidate in the art criticism, docent,
Kyiv National University of the Culture and Arts, Kyiv

The article highlights the specificity of the traditions of the actor's impersonation in the dramatic theatrical culture. It is substantiated the theatrical practice of the forming of the continuity of the emotional reflections, the creating a certain emotional stereotype in the actor's art of the impersonation. It is opened the peculiarities of theater skills in the context of the aspirations of the well-known Ukrainian and foreign theatrical figures: Lesj Kurbas, G. Jura, B. Brecht, M. Evreinov, V. Meyerhold, K. Stanislavsky et al. to found a model of the transformation and new means of the expression related with the actor games, to convey the idea to the audience. It is determined the nature of the impersonation, the specific methods of the application of the impersonation psychotechnics.

Key words: culture, theater culture, traditions, performing arts, impersonation, actor, the viewer, image, psychotechnics.

UDC 792.028

TRADITIONS OF THE IMPERSONATION OF THE ACTOR IN A DRAMATIC THEATRICAL CULTURE

Khlystun Olena, candidate in the art criticism, docent,
Kyiv National University of the Culture and Arts, Kyiv

The article highlights the specificity of the traditions of the actor's impersonation in the dramatic theatrical culture. It is substantiated the theatrical practice of the forming of the continuity of the emotional reflections, the creating a certain emotional stereotype in the actor's art of the impersonation. It is opened the peculiarities of theater skills in the context of the aspirations of the well-known Ukrainian and foreign theatrical figures: Lesj Kurbas, G. Jura, B. Brecht, M. Evreinov, V. Meyerhold, K. Stanislavsky et al. to found a model of the transformation and new means of the expression related with the actor games, to convey the idea to the audience. It is determined the nature of the impersonation, the specific methods of the application of the impersonation psychotechnics. The features of the art creation and the world of the clearly shaped perceptions are implemented by means the performing arts. During the implementation of the stage action the performer (actor), using the narrative material, added with the auxiliaries means

(processing of the performance), creates a scenic image and thus seeks to convey to the audience the ideological and artistic content of the work. The narrative material largely determines his work, but the actor paints the specific role with his individuality, offers his interpretation of the work, essentially related to the art of impersonation, which has its own traditions, whose principles still remain in some theatre groups. The inability to explain the natural phenomena and their relationship with the human destinies generated the folk traditions and beliefs in the supernatural beings, human impersonation into a tree, a flower or some creature.

The aim of this article is to study the art tradition of the impersonation of the actor in the theatre culture, which has become a kind of the model of the formation of the creative person in general.

Research methodology. The basis of the study defines the principles of the historical, problem-chronological, cultural and art analysis of the various stages of the development of the impersonation phenomenon. It was used the method of the phenomenological historicism in the detection of the uniqueness of the every creative act of the impersonation.

Results. So for centuries the theatrical practice has formed a succession of the emotional reflections, has created a certain emotional stereotype implemented in the actor's art of the impersonation. The traditions of the theatrical excellence in the pursuit of the famous Ukrainian and foreign theatrical figures: L. Kurbas, G. Jura, B. Brecht, M. Evreinov, V. Meyerhold, K. Stanislavsky and others. find your model of the impersonation and related new means of expression of acting, to convey the idea to the viewer enriches the current world theatrical culture, showing continuity in subsequent search of the actor paradigm of the impersonation.

Novelty. The attempt is made to clarify the specificity of the traditions of the actor's impersonation in the dramatic theatrical culture. It is determined the nature of the impersonation, the specific methods of the application of the impersonation psychotechnics.

The practical significance. The results of the scientific research can be used to further study of the history of the development of the Ukrainian art in the preparation of the lectures on the history and theory of the actor's skills and directing, the history of the Ukrainian theatric art.

Key words: culture, theater culture, traditions, performing arts, impersonation, actor, the viewer, image, psychotechnics.

Надійшла до редакції 29.11.2016 р.

УДК [75+778.5](477)«200/201»(045)

АРХЕТИП КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Воронік Дмитро Сергійович, аспірант, Маріупольський державний університет, м. Маріуполь
voronikd@gmail.com

Наведено причини функціонування в українському візуальному мистецтві героїчних образів, що своїми функціями відсилали до міфологічного концепту культурного героя; проаналізовано стрічки «Поводир», «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь», «Мамай» і сучасні картини з зображенням козака Мамай. Визначено, що у кінострічках «Поводир» та «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь» герой виконує функції культурного героя – захисну та культуротворчу. Інші митці використовують відомий образ козака Мамай, що є архетиповим для української культури. Зазначено, що даний образ митці аналізують як образ першопредка, символ пам'яті. Виявлено, що аналізовані герої транслюють національні, консервативні цінності та ідеали, які, на думку сучасних митців, необхідні Україні.

Ключові слова: архетип, культурний герой, козак Мамай, візуальне мистецтво.

Постановка проблеми. Після розпаду СРСР в Україні почався процес конструювання сучасної модерної національної ідентичності. Одним з елементів цього конструювання стало формування нових героїв, які б виступали ідеалами для нової спільноти і через яких відбувалася б трансляція відповідних цінностей та ідей. Тоді ж у візуальному мистецтві почали функціонувати героїчні образи, що своїми функціями відсилали до міфологічного концепту культурного героя. То ж виникає потреба проаналізувати нові візуальні героїчні образи, що виробили українські митці сьогодні та зрозуміти, в чому особливості сучасного міфотворення.

Аналіз останніх досліджень. Проблема репрезентації архетипу культурного героя в сучасному українському візуальному мистецтві не вивчалась ані вітчизняними, ані іноземними дослідниками. Поняття архетипу та культурного героя аналізувались багатьма науковцями, починаючи ще з ХІХ ст. У даній роботі спираємось на праці К. Юнга [16], Є. Мелетінського [7] та Є. Іванової [4], в яких досить повно розкрита дана термінологія.

Якщо Є. Мелетінський проаналізував архаїчного, міфологічного культурного героя, то сучасна дослідниця Є. Іванова висвітлила особливості сучасного культурного героя. Проблематика «візуальності», простежена в роботах П. Штомпки [15] та А. Усманової [12]. Є. Ковтун висвітлила проблему архетипу культурного героя в українській духовній традиції, проте зосереджує свою увагу на філософському аспекті проблеми [5]. М. Чорна проаналізувала образ козака Мамає як українського культурного героя [14], однак автор вивчає даний образ звертаючись до фольклору та народних картин, не аналізуючи сучасних інтерпретацій даного образу. Окремих же досліджень стосовно поставленої проблеми немає, що обумовлює актуальність та важливість висвітлення даного питання.

Мета статті полягає в аналізі візуальних героїчних образів в українському мистецтві на початку XXI ст., які відсилають до архетипу культурного героя. В роботі зроблена спроба простежити причини актуалізації вказаного архетипу в сучасній українській культурі та проаналізувати особливості сучасних героїв; висвітлено цінності та ідеї закладені авторами, які транслюються через подібні візуальні образи.

Виклад основного матеріалу. Україна постала перед потребами виробити здатність у всіх громадян країни ототожнювати себе з великою національною спільнотою. Дане ототожнення відбувається, серед іншого, через відповідні символи та образи, які засвоюються спільнотою як «свої» і виступають трансляторами відповідних національних культурних цінностей. Треба відмітити, що в сучасній культурі домінує візуальне мистецтво. Польський соціолог П. Штомпка визначив сучасний період з точки зору домінуючих рис/якостей культури як настання «візуальної епохи» [15; 22]. Ця епоха формує нове покоління людей, що живуть у полі образів, для яких, за висловлюванням сучасної дослідниці «візуальних студій» А. Усманової, «Гомер – герой із «Сімпсонів», а не автор «Одісеї» [12].

Виходячи з того, що в сучасній «візуальній епосі», коли в культурному полі домінують нові технології, основним засобом передачі інформації стає візуальний образ, можна стверджувати, що саме через них відбувається трансляція відповідних цінностей, моделей поведінки та зразків. Як відзначав П. Сорокін, саме цінність є базовим та системоутворюючим елементом культури [10]. При цьому сучасні образи, які б здавалося, є новоствореними, насправді досить часто відсилають нас до існуючих протягом тривалого часу в культурній матриці зразків. Це дозволяє визначити їх як архетипні.

Поняття архетипу, що походить від Платона, переосмислив ще на поч. XX ст. К. Юнг. Він висловив гіпотезу про те, що колективне несвідоме складається з потужних первинних психічних образів, так званих архетипів. За К. Юнгом архетип – «це позасвідомо надособистісна передформа» [16; 93]. Згодом у науках про культуру склалися чимало варіантів вживання поняття «архетип»: «міфологічний архетип» (К. Юнг і школа юнґіанства), «культурний архетип» (С. Аверінцев, П. Гуревич) «архетип глобальності» (М. Чешков) тощо. В даній роботі під терміном архетип розуміється той чи інший найдавніший героїчний прототип, образ, що знаходиться в основі міфів, фольклору, культури в цілому і переходить з покоління в покоління.

Як зазначають сучасні дослідники, «архетип сам ніколи не може досягти свідомості безпосередньо, лише опосередковано, у символічній формі» [3; 120]. Сучасні візуальні образи, сформовані за «матрицею» архетипу, зазнають осучаснення та наповнюються актуальним контентом. Таким чином створюється «нова міфологія» з «новими героями».

Одним з основних архетипів, який виділяв К. Юнг, був герой. Герої є важливою частиною будь-якої міфологічної системи. Проте вони мали різні функції, що призвело до того, що дослідники виділяли кілька типів героя. Одним з основних типів є культурний герой. Концепт «культурного героя» різними дослідниками визначався неоднаково. Визначення архаїчному, міфологічному культурному герою дав Є. Мелетінський: «Культурний герой – міфічний персонаж, який добуває чи створює для людей різноманітні предмети культури, вчить їх мисливським прийомам, ремеслам, мистецтвам, створює соціальну організацію... ритуали, свята» [7]. Є. Іванова розширює це поняття і вважає «міфологічного героя», «деміурга» і навіть «трікстера» частиною поняття «культурного героя» [4; 53]. З цим можна частково погодитись, адже культурний герой може бути і деміургом, тобто тим, хто бере участь у творенні світу і є своєрідним Прометеєм, тобто привносить у світ культурні об'єкти матеріального плану та духовні цінності, і захисником, тобто бореться з чудовиськами, демонічними силами природи, Хаосом. В різні періоди ті чи інші функції домінували, або навпаки применшувались. Стосовно ідеї, що трікстер також є частиною концепту культурного героя, то це досить дискусійне твердження, адже трікстер все ж таки постає в міфології окремою фігурою. Він може і протистояти герою. Однак можна констатувати, що культурні герої могли проявляти як героїчні, так і плутовські риси, опинятися амбівалентними за своєю природою.

У даному дослідженні зосереджено увагу на найбільш, на нашу думку, показових прикладах, коли сучасний образ героя відсилає нас до архетипу культурного героя. В роботі проаналізовано такі кінострічки, як «Поводир», «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь», «Мамай» та сучасні картини з зображенням козака-Мамаю.

У фільмі О. Саніна «Поводир» події відбуваються на початку 1930-х рр. у Харкові в період колективізації та репресій проти представників «розстріляного відродження». Історія в фільмі розповідається через хлопчика – американця Пітера Шемрока, батька якого вбили. За словами режисера саме з хлопчиком мають асоціювати себе глядачі: «Я розумів, що мені треба розказати про час, про який не знято достатньо фільмів. Мені потрібно познайомити людей зі світом героїв, про яких ніхто нічого не знає. Потрібен той, з ким себе б асоціював герой, який сидить у залі. Для глядача хлопчик-американець у 1932 р. більш близький, ніж люди, які тоді жили» [13].

Однак Пітер, на нашу думку, не є головним героєм картини. Уважно дивлячись фільм, можна побачити, що головну роль в кінострічці грає сліпий бандурист Іван Кочерга. Пітер зустрічає бандуриста втікаючи від переслідувачів і стає поводитирем сліпого Івана. Але уважно аналізуючи фільм, можна дійти висновку, що основна ідея полягає в тому, що справжнім поводитирем виступає бандурист Кочерга. Як зазначено вище, хлопчик виконує функцію «глядача» та помічника бандуриста, а І. Кочерга відкриває йому смисли навколишньої дійсності. Режисер, вважаючи що «ми» (глядачі) будемо ототожнювати себе з американцем, натякає, що «ми» самі є іноземцями у власній країні, бо відірвані від власних традицій. Повернення ж до українських національних традицій та цінностей постає головним посилом кінофільму. З цього постає, що «нашим» (як і Пітера) поводитирем стає саме Іван, як людина, що зберегла народні традиції. При цьому сліпий бандурист має основні риси архаїчного «культурного героя». Він є транслятором національних ідеалів та смислів, вчить Пітера (а отже й глядачів) українським традиціям та постає борцем за національне визволення. Тому не дивно, що режисер вдається до оповіді про його службу в армії УНР. Саме тоді він активно боровся проти ворога за національне визволення. Проте залишившись сліпим, здавалось б, боротись неможливо, але Іван має ще одну зброю – кобзу.

Музичний інструмент постає не лише матеріальним предметом. Він стає духовним символом, що, за теорією Ю. Лотмана, означає, що предмет «на екрані... наповнюється деякими додатковими, часом зовсім несподіваними, значеннями» [6]. Кобза в кінострічці стає символом боротьби, культурного опору та нескореності. Будучи національним інструментом, вона може трактуватись як знак української культури, яку намагалася знищити радянська влада. В фільмі можна виділити основні ідеологічні слова-коди, маркери, які транслює герой глядачам: віра (навчання хлопця молитись) – церква (епізод засудження Іваном весілля без вінчання) – народні традиції (приготування їжі з приповідками, вміння слухати природу та власне «я», народна медицина).

Схожі риси має й головний герой кінострічки «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь» (реж. М. Ілленко). Прототипом головного героя слугував льотчик часів Другої світової війни, лейтенант Іван Даценко. За легендою він, після німецького та радянського полонів, потрапив до Північної Америки, де потрапив до індіанського племені. Режисер в одному з інтерв'ю говорить про те, що його мета полягала в конструюванні нового міфологічного героя [11].

Головний герой проходить шлях міфологічного героя: від залишення дому до випробувань на своєму шляху (війна, табори) та навчання людей українським традиціям. У фільмі акцентується увагу на тому, що предками Івана були козаки-характерники (що символізує тяглість традиції), а його батько - глибоко віруючою людиною (фільм починається з епізоду, коли в дитинстві Іван знаходить ікону і батько розповідає сину про Бога). За сюжетом фільму Іван, потрапивши до індіанців, починає навчати їх українським народним заклинанням, приготуванню борщу і, що символічно, буде українську хату зі словами, що кожен чоловік має побудувати дім. Таким чином герой також виконує культуротворчу функцію культурного героя. Отже, в кінострічці основними цінностями, які транслюються через героя, є віра, традиції, патріотизм та рідна мова.

Проте, якщо наведені персонажі є новоствореними, то є митці, що звертаються до вже відомого національного архетипу козака Мамаю. В 2003 р. режисер О. Санін випускає на екрани кінострічку «Мамай», де звертається, як це виглядає зрозумілим вже з самої назви, до відомого образу козака Мамаю. В фільмі показано «народження» цього героя, який наприкінці кінострічки їде боротися за свою країну.

Образ козака Мамаю став доволі популярним у сучасних митців. Те, що і художники і режисер звертаються до даного образу є не випадковим. Це пов'язано, в першу чергу з тим, що образ Мамаю є одним із символів української національної ідентичності, який репрезентує узагальнений образ козака. Козацтво відіграло в українській історії надважливу роль. Саме цей стан заклав основи для

формування національної свідомості українців. Тож закономірно, що образ козака став одним із центральних для українського мистецтва.

Образ Мамає походить із народних картин з однойменною назвою. Найбільшої популярності вони здобули в XVIII ст. Українська дослідниця М. Чорна доводить на фольклорному матеріалі що козак сприймався в народній уяві як першопредок українців [14; 57].

Аналізуючи народні картини можна констатувати що, з одного боку, вони були частиною народної сміхової культури, а з іншого боку, Мамає трактувався як оборонець Правди [1]. Тобто образ козака Мамає поєднував у собі різні риси, що загалом дозволяє трактувати його як культурного героя. Він, як культурний герой, виконував функції захисника, деміурга і, в якійсь мірі, трікстера. Це в подальшому давало широку можливість для інтерпретацій образу митцями. То ж закономірно, що до цього образу зверталися Т. Шевченко, Л. Жемчужников, Д. Бурлюк, О. Заливаха, Г. Нарбут тощо.

Сучасні українські митці створюють нові художні інтерпретації відомого образу. Однією з основних ліній є традиційна трактовка образу, де козак постає героєм-захисником та «духовним ідеалом». Найбільш відомими митцями, які так трактують образ є О. Скоп, І. Горобчук, І. Паньок, А. Фурлат.

Найбільш відомими в даному плані є роботи львівського художника О. Скопа, якого називають ідеологом сучасного мамаїства [9]. Він ще з кінця 1980-х рр. працює над циклом «Козак Мамає», присвяченим пам'яті 300 розстріляних радянською владою кобзарів в околицях Харкова [9]. Його Мамає – український архетиповий герой, який повертає українській нації пам'ять, витіснену радянською владою і водночас сам, як прадавній образ, є цією пам'яттю. На деяких картинах Мамає зображений на тлі заборонених в СРСР свят, таких як різдвяний вертеп. Таким чином, Мамає в трактовці О. Скопа виступає транслятором національних традицій та оборонцем радної землі, що можна віднести до функцій культурного героя.

Частина художників не лише тяжіє до традиційного канонічного зображення, а надає образу рис майже святого. Таку стратегію, до прикладу, обрав художник І. Паньок. Незважаючи на те, що на його офіційному сайті (<http://illyapanuok.com.ua/ru/>) вказано, що художник малює в «стилі романтичного сюрреалізму з елементами символізму», його картини скоріше можна віднести до кітчю. В його картинах Мамає зображується з золотим німбом. Як наголошує сучасний дослідник Є. Попеску, схожу стратегію обрали й інші митці: «молодий закарпатський художник О. Дворак, який займається розписом кераміки, зображує Мамає разом з ангелами та святими, ототожнюючи їх значущість зі значущістю образу Мамає. Буковинський художник А. Фурлат взагалі зображає Мамає як щось нематеріальне, зображене сріблом та золотом» [8]. Таким чином дані митці сакралізують героя, який є «духовним захисником нації».

А. Мельник зробив цикл картин під назвою «Мамаєчуки». Його картини наповнені не пафосом, а іронією та гротеском. «Мамаєчуки» у автора – це всі ми, тобто нащадки Козака Мамає як нашого першопредка. В інтерпретації А. Мельника козак Мамає скоріше наділений трікстерськими рисами, аніж героїчними, проте трактування його як першопредка відносить нас до концепту культурного героя.

Висновки. Таким чином у сучасній Україні у візуальному мистецтві художники та кінорежисери, створюючи нові героїчні образи, звертаються, прямо чи опосередковано, до архетипу культурного героя. Українські кінорежисери наповнюють даний архетип сучасним трактуванням і таким чином створюють нову міфологію. В таких кінострічках, як «Поводир» та «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь», герой виконує головні функції культурного героя – захисну та культуротворчу. При цьому обидва герої транслюють національні ідеали та цінності. Інші українські митці використовують давно відомий образ козака Мамає, що є архетиповим для української культури. В художніх інтерпретаціях осучаснений образ Мамає постає героєм, який повертає національну пам'ять та виступає духовним захисником нації. Отже, всі проаналізовані герої, що відсилають нас до міфологічного архетипу культурного героя, транслюють національні, консервативні цінності та ідеали, які, на думку сучасних митців, необхідні Україні.

Список використаної літератури

1. *Бушак С.* Сміхова культура українського народу у творах «Козак Мамає» та «Запорожцях» Іллі Репіна [Електронний ресурс] / С. Бушак. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/41941/17-Bushak.pdf?sequence=1>.
2. *Зимина М.* Галина Скляренко: «Картины Анатолия Мельника о многом говорят» : [інтерв'ю] [Електронний ресурс] / М. Зимина. – Режим доступу : http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/galina-skljarenko-kartiny-anatolija-melnika-o-mnogom-govorjat_arhiv_art.htm.
3. *Зубавіна І.* Кіноекран як сфера репрезентації архетипічних мотивів та міфологічних образів / І. Зубавіна // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2014. – Вип. 9. – 376 с.

4. **Иванова Е. В.** Мифологическое смыслообразование (образ культурного героя) : дисс. ... доктора философ. наук : 09.00.13 / Е. В. Иванова. – Екатеринбург, 2005. – 269 с.
5. **Лотман Ю.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>
6. **Ковтун Н. М.** Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.05 / Н. М. Ковтун. – Київ, 2008. – 188 с.
7. **Мелетинский Е.** Культурный герой / Е. Мелетинский // Мифы народов мира : энциклопедия. – М., 1982. – Т. 2. – С. 25-28.
8. **Попеску Е.** Образ Козака Мамай у сучасному мистецтві України [Електронний ресурс] / Е. Попеску. – Режим доступу : <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/download/247/265>.
9. **Снітовський О.** Орест Скоп, художник: «Напевно ніхто з дослідників точно не зможе сказати, відколи на українських народних картинах з'явився він – козак Мамай» : [інтерв'ю] [Електронний ресурс] / О. Снітовський. – Режим доступу : http://www.ukrinform.ua/rubric/culture/1878341_kozak_mamay_e_dnae_ukraiiinu_2089170.html.
10. **Сорокин П.** Человек. Цивилизация. Общество [Электронный ресурс] / П. Сорокин – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Sorok2/index.php.
11. **Тетерюк М. М.** Ілленко: українському кіно потрібні міфологічні герої [Електронний ресурс] / М. Тетерюк. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1313.
12. **Усманова А.** Визуальные исследования как исследовательская парадигма [Электронный ресурс] / А. Усманова. – Режим доступа : <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
13. **Черевко А.** Олесь Санін: «Кінотеатри Сходу відмовляються демонструвати «Поводиря». Бояться, що їх сплять» [Електронний ресурс] / А. Черевко. – Режим доступу : <http://glavcom.ua/articles/24380.html>.
14. **Чорна М.** Козак Мамай як український культурний герой та першопредок міфичного часу / М. Чорна // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія «Літературознавство, мовознавство, фольклористика». – 2007. – Вип. 18. – С. 56-59.
15. **Штомпка П.** Визуальная социология. Фотография как метод исследования / П. Штомпка. – М. : Логос, 2007. – 168 с.
16. **Юнг К. Г.** Психологические типы / К. Г. Юнг. – С.-Пб. : Азбука, 2001. – 538 с.

References

1. **Bushak S.** Smikhova kultura ukrainskoho narodu u tvorakh «Kozak Mamai» ta «Zaporozhtsiakh» Illi Riepina [Elektronnyi resurs] / S. Bushak. – Rezhym dostupu : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/41941/17-Bushak.pdf?sequence=1> ;
2. **Zimina M.** Galina Sklyarenko: «Kartiny Anatoliya Melnika o mnogom govoryat» : [interv'yu] [Yeletronniy resurs] / M. Zimina. – Rezhim dostupu : http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/galina-skljarenko-kartiny-anatolija-melnika-o-mnogom-govorjat_arhiv_art.htm
3. **Zubavina I.** Kinoekran yak sfera reprezentatsii arkhetylichnykh motiviv ta mifolohichnykh obraziv / I. Zubavina // Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini : zb. nauk. prats / In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy – Kyuyiv : Feniks, 2014. – Vyp. 9. – 376 s.
4. **Ivanova Ye. V.** Mifologicheskoe smysloobrazovanie (obraz kulturnogo geroya) : diss. ... doktora filosof. nauk : 09.00.13 / Ye. V. Ivanova. – Yekaterinbkg, 2005. – 269 s.
5. **Kovtun N. M.** Arkhetyp kul'turnoho heroya v ukrayins'kiy dukhovniy tradytsiyi: istoryko-filosofs'kiy kontekst : dyss. ... kand. Filosof. nauk : 09.00.05. / N. M. Kovtun – Kyuyiv., 2008. – 188 s.
6. **Lotman Yu.** Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Elektronniy resurs] / Yu. Lotman. – Rezhim dostupu : <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>
7. **Meletinskiy Ye.** Kulturnyy geroy / Ye. Meletinskiy // Mify narodov mira : entsiklopediya, – M., 1982. – Т. 2. – S. 25-28
8. **Popesku Ye.** Obraz Kozaka Mamaia u suchasnomu mystetstvi Ukrainy [Elektronnyi resurs] / Ye. Popesku. – Rezhym dostupu : <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/download/247/265>.
9. **Snitovskiy O.** Orest Skop, khudozhnyk: «Napevno nikhto z doslidnykiv tochno ne zmozhe skazaty, vidkoly na ukrainskykh narodnykh kartynakh z'iyavvsia vin – kozak Mamai» : [interviu] [Elektronnyi resurs] / O. Snitovskiy. – Rezhym dostupu : http://www.ukrinform.ua/rubric/culture/1878341_kozak_mamay_e_dnae_ukraiiinu_2089170.html
10. **Sorokin P.** Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo [Elektronniy resurs] / P. Sorokin. – Rezhim dostupu : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Sorok2/index.php
11. **Teteriuk M.** Mykhailo Illienko: ukrainskomu kino potribni mifolohichni heroi [Elektronnyi resurs] / M. Teteriuk. – Rezhym dostupu : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1313
12. **Usmanova A.** Vizualnye issledovaniya kak issledovatelskaya paradihma [Elektronniy resurs] / A. Usmanova. – Rezhim dostupu : <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>
13. **Cherevko A.** Oles Sanin: «Kinoteatry Shchodu vidmovliaiutsia demonstruvaty «Povodyria». Boiatsia, shcho yikh splyat» [Elektronnyi resurs] / A. Cherevko. – Rezhym dostupu : <http://glavcom.ua/articles/24380.html>

14. *Chorna M.* Kozak Mamai yak ukrainskyi kulturnyi heroi ta pershopredok mifichnoho chasu / M. Chorna // Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriya «Literaturoznavstvo, movoznavstvo, folklorystyka». – 2007. – Вyp. 18. – S. 56-59.

15. *Shtompka P.* Vizualnaya sotsiologiya. Fotografiiya kak metod issledovaniya: / P. Shtompka. – M. : Logos, 2007. – 168 s.

16. *Yung. K. G.* Psikhologicheskie tipy / K. G. Yung. – Sankt-Peterburg : Azbuka, 2001. – 538 s.

АРХЕТИП КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ В УКРАИНСКОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Вороник Дмитрий Сергеевич, аспирант, Мариупольский
государственный университет, г. Мариуполь

Анализируются причины функционирования героических образов, которые своими функциями отсылают к мифологическому концепту культурного героя. Акцент сделан на фильмах «Поводырь», «Прошедший сквозь огонь», «Мамай» и картинах, изображающих казака Мамай. Определено, что в названных фильмах герой выполняет функции культурного героя – защитную и культуротворческую. Другие украинские художники используют известный образ казака Мамай, являющийся архетипическим для украинской культуры. Отмечается, что данный образ художники анализируют как образ першопредка, символ памяти. Выявлено, что анализируемые герои транслируют национальные, консервативные ценности и идеалы, которые, по мнению современных художников и режиссеров, необходимы Украине.

Ключевые слова: архетип, культурный герой, казак Мамай, визуальное искусство.

CULTURAL HERO ARCHETYPE IN UKRAINIAN VISUAL ART AT THE BEGINNING OF XXI CENTURY

Voronik Dmytro, Postgraduate student,
Mariupol State University, Mariupol

The article describes the reasons of functioning of the heroic images at the beginning of the XXI century, which refer to the mythological concept of a cultural hero. The author focuses his attention on the following movies: «The Guide», «Firecrosser», «Mamay» and other modern pictures with the image of Cossack Mamay. In the above-mentioned films, the hero performs his main functions of a cultural hero – protective and culture-creating. The other Ukrainian artists use the already-known image of Cossack Mamay, which is supposed to be archetypical for the Ukrainian culture. This image is analyzed as the image of an ancestor and the symbol of remembrance. It appears that all described heroes bear national, conservative values and ideals, which, as modern creators-authors think, are important for Ukraine.

Key words: archetype, cultural hero, cossack Mamay, visual art.

UDC [75+778.5](477)«200/201»(045)

CULTURAL HERO ARCHETYPE IN THE UKRAINIAN VISUAL ART AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Voronik Dmytro, Postgraduate student,
Mariupol State University, Mariupol

The aim of this paper is to explore the reasons of functioning of the heroic images at the beginning of the XXI century, which refer to the mythological concept of a cultural hero.

Research methodology is the use of semiotics analysis, discourse and structural functional methods of research.

Results. It has been found that at the beginning of the XXI century the heroic images began their functioning in the Ukrainian visual art, which refer to the mythological concept of a cultural hero. The author focuses his attention on the following movies: «The Guide», «Firecrosser», «Mamay» and other modern pictures with the image of Cossack Mamay. In the above-mentioned films, the hero performs his main functions of a cultural hero - protective and culture-creating. The other Ukrainian artists use the already-known image of Cossack Mamay, which is supposed to be archetypical for the Ukrainian culture. This image is analyzed as the image of an ancestor and the symbol of remembrance. It appears that all described heroes bear national, conservative values and ideals, which, as modern creators-authors think, are important for Ukraine.

Scientific novelty. Its scientific novelty consists of the fact that for the first time the cultural hero archetype is researched in the modern Ukrainian movies and paintings at the beginning of the XXI century.

The practical significance. Ukrainian screenwriters and directors may find the information contained in this article useful for the creation of the new heroic images.

Key words: archetype, cultural hero, cossack Mamay, visual art.

Надійшла до редакції 4.11.2016 р.

УДК 75.046(477)

**ХРИСТИЯНСЬКА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ
1980-2000-х РОКІВ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ**

Осадча Олександра Анатоліївна, аспірантка кафедри
теорії і історії мистецтв, Харківська державна
академія дизайну і мистецтв, м. Харків
sandraosadcha@outlook.com

Стаття присвячена дослідженню взаємодію християнських мотивів, образів та сюжетів із проблемою «національного» в межах художнього життя України кінця ХХ – початку ХХІ ст. На прикладі аналізу живописних творів вітчизняних майстрів того періоду визначено особливості пластичної інтерпретації означеного питання, виявлено її зв'язок із мистецькими традиціями українського іконопису, народного мистецтва і авангарду ХХ ст. Підкреслено, що, попри задекларований секулярний характер сучасної епохи, християнський спадок й донині впливає на українське мистецтво як один із вагомих факторів у формуванні нового бачення національної історії та культурної парадигми.

Ключові слова: українське мистецтво, станковий живопис, християнська тематика, нонконформізм, українське бароко.

Постановка проблеми. Будь-яка держава в певний момент (що найчастіше співпадає з вирішальними історичними подіями) проходить через етап мистецької самоідентифікації – пошуку тієї пластичної мови, яка б уособлювала її національну специфіку, світоглядні засади та вектор подальшого розвитку. Цей процес неодмінно пов'язаний з ретроспекцією: художники починають активно звертатись до національної спадщини, осмислювати її з огляду на сучасну для них дійсність. Зауважимо, що їх методика, як правило, не зводиться до копіювання фольклорних образів, сюжетів, але пропонує їх нову інтерпретація та розкриття в іншому контексті. У вітчизняному мистецтві описані тенденції почали викристалізовуватись ще в 1960-ті роки, в умовах мистецтва нонконформізму, й набули подальшого розвою, починаючи від 1980-х рр. Дане явище не вичерпало себе й сьогодні – історичні виклики, що постали перед українським суспільством за останні десятиріччя, не дають згаснути інтересу до даного питання в мистецьких колах.

Одним із найважливіших джерел формування й, водночас, безпосереднім атрибутом культури будь-якого народу є релігія. Формуючись під впливом багатьох чинників (природних, політичних тощо), вона, в свою чергу, стає тим фундаментом, на якому ґрунтується буття тієї чи іншої спільноти.

Завдяки постійному взаємовпливу, християнство, його моральні цінності та настанови міцно увійшли до українського культурного життя. Як зазначає М. Попович, «заперечуючи належність Біблії до нашої національної культури, ми ризикуємо вилучити з неї всі ікони і храми, всю систему свят і обрядів, без яких немислима культура побуту нашого народу впродовж віків. Звичайно, народна свідомість прийняла християнство з його віровченням і обрядовістю далеко не у повній відповідності до канонічної книжно-церковної норми. Та неможливо відокремити в культурному фонді нації «власне українське» від «набутого християнського» [12; 4]. Тож актуальним стає дослідження взаємодії біблійних мотивів, образів, сюжетів та проблеми «національного» в межах художнього життя України 1980-2000-х рр.

Метою статті є розкриття характерних особливостей синтезу християнської тематики та національної традиції в творчості українських живописців кінця ХХ – початку ХХІ ст., специфіки його візуального рішення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема, що розглядається, містить у собі два чітко визначені підpunkти: проблеми релігійної тематики та національної традиції у вітчизняному станковому живописі окресленого хронологічного періоду.

Наявний матеріал, що розкриває місце християнських мотивів та образів у сучасному мистецтві, можливо розділити на три масиви: оглядові праці з історії українського мистецтва від 60-х рр. до сьогодення (О. Петрова, О. Котова, М. Протас); аналітика окремих аспектів арт-процесу 1980-2000-х рр. (Г. Вищеславський, О. Соловйов); дослідження творчості персоналій.

У перших двох випадках у публікаціях зустрічаємо переважно культурологічний підхід до подачі матеріалу (особливо, коли йдеться про період 1990-х та «нульових») – превалює узагальнене викладення історичного контексту та теоретизовані роздуми щодо ролі мистецтв в суспільстві, сутності певних понять. Попри те, що релігійна тематика такими фахівцями, як В. Сидоренко та Г. Скляренко, розцінюється як значуща для художнього життя означеного періоду, як цілісне явище

художнього процесу вона не розглядається. На рівні творчості окремих художників дана проблема також практично не висвітлюється – поодинокими прикладами є статті І. Дудняк «Сакральний напрям в творчості Опанаса Заливахи» та публікація Б. Пінчевської, присвячена доробку О. Ройтбурда.

Щодо другої частини предмету дослідження – національної традиції у вітчизняному мистецтві – це питання привернуло до себе увагу значно більшої кількості науковців. Щоправда, в більшості випадків воно вивчалось на матеріалі українського відродження 1920-х років та доробку митців-нонконформістів 1960-1970-х рр., ставши підґрунтям як для окремих фахових публікацій (Л. Соколюк, М. Юр, К. Дробот), так і дисертаційних досліджень (Т. Прокопович, К. Гончар). Науковці постійно роблять акцент на переосмисленні національного спадку як однієї з центральних характеристик розвитку української культури кінця 1980-1990-х рр.: так, уже згадана Г. Скляренко зазначає, що «...якщо московські художники піддавали аналізу соцреалізм, доводячи до абсурдної завершеності його засади, то українських митців цікавила саме національна традиція, що часто ототожнюється з «козацьким бароко», фіксуючи її ретроспективність, міфологічність, двозначність культурних стереотипів, які зберегли в собі не тільки позитивні, але й дискусійні змісти» [13; 193].

У цілісності ж проблема поєднання біблійної тематики та відсилів до національної традиції в роботах українських митців межі тисячоліть залишається досі непроаналізованою й потребує детального вивчення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із факторів, що сприяв формуванню яскраво вираженого національного плану бачення релігійних образів та мотивів, була активна діяльність митців, чия творча особистість була безпосередньо сформована нонконформізмом 1960-1970-х рр. Саме нонконформізм, що виник як опозиція догматизму та уніфікованості соцреалізму, сформував нову художню генерацію, що дотримувалася засад індивідуалізму і національної самоідентифікації. Спадщина нонконформістів вирізняється інтелектуальною глибиною та інтересом до онтологічного виміру людського існування. При цьому, як зазначає Л. Смирна, «Ставлення митця до національної проблематики, відповідно, як до явища забороненого, виявлялося у формах переважно піднесено-сакральних» [14].

Потужний імпульс від культурного зсуву, заданого нонконформізмом, вийшов за межі вже згаданих хронологічних рамок, які традиційно йому приписуються. Новий етап так званої Перебудови, що дозволив неофіційному мистецтву хоча б частково позбутись статусу маргінального, був позначений новою хвилею інтересу до українського: «У кращих роботах бачимо поворот від цитування національних прикмет, часом вихоплених із історико-художнього контексту, до поглибленого усвідомлення творчої спадщини поруч зі спробою об'єктивного відтворення специфічних життєвих узагальнень» [1; 290]. Одним із майстрів, що органічно засвоїв нонконформістську естетику та програмно реалізує її донині, є *Феодосій Гуменюк* – один з організаторів та учасників нелегальних, нонконформістських виставок у Москві й Санкт-Петербурзі в 1970-х рр. [3; 194]. У творах майстра, присвячених історичному минулому України, обрядам, віруванням українців, православні образи виступають як невід'ємна складова українського культурного поля.

Однією з перших робіт, що являє собою оригінальне прочитання відомого сюжету боротьби Якова з Богом, є картина «Козак, що бореться з янголом» (1977 р.). На передньому плані, на тлі пустельного пейзажу, виконаного в іконописному дусі, з лещатками, зображений козак (з усіма відповідними атрибутами – смушковою шапкою, чубом) та янгол; вдалечині видніється пара коней. На відміну від добре знаних західноєвропейських аналогів живописного бачення цієї історії (хрестоматійні приклади – полотно Е. Делакруа), які вирізняються динамікою поз, передачею напруги боротьби, твір Ф. Гуменюка позбавлений агресії, статичний. Жовто-блакитна кольорова гама, окрім очевидних асоціацій з кольорами національного прапора, несе певні мажорні ноти, засвідчуючи епічність моменту.

Яків, як відомо зі Старого Заповіту, схопився у сутичці з Богом у подібні янгола, що йому явився нічю, вимагаючи від останнього благословення. Ця історія стала уособленням ідеї відданості власній цілі, витримці. Й той факт, що на полотні постать Ізраїля була заміщена образом українського козака, дає привід говорити про наявність можливої соціально-історичної його трактовки. Автор проводить паралелі між мужністю та завзяттям біблійного героя й такою ж вдачею українського народу, що протягом багатьох сторічч прагнув до власної незалежності.

Особливо активно розробляв біблійні сюжети Ф. Гуменюк у 1980-ті рр. – саме у це десятиріччя він створив шість графічних і живописних робіт, де знайшли відображення християнська символіка чи певні православні образи. До останньої групи належать, зокрема, живописні полотна «У пустелі» (1981 р.), «Трійця» (1987 р.) та «барокова» за духом й структурою робота «Святий Георгій та дракон» (1987 р.).

Паралельно з цим була створена низка безсюжетних графічних (у акварелі) та живописних (в олійних фарбах) робіт, в які включені численні християнські символи – писанки, церковні дзвони,

риба, чаша. В основі композиції більшості з них лежить хрест. У порівнянні з вищезгаданими картинами майстра, цим творам притаманний підсилений елемент декоративності, менше дрібнення об'ємів, повна відсутність просторової глибини та ще більше тяжіння до етнографічних мотивів.

Стилістично живописні і графічні твори майстра з їх лаконізмом, виразною декоративністю, монументальністю, багатоплановістю і колористикою найчастіше нагадують традиційні українські килими, щедро орнаментовані рослинними мотивами. Фігури, предмети побуту, фантастичні співставлення зображень, масштабів, просторів, структур, деталей – все це створює ефект «килиму», в якому кожний клаптик є елементом орнаментальної композиції.

Ф. Гуменюк у своєму доробку на християнську тематику продовжував генеральну лінію творчості – дослідження «українського культурного коду». Цим пояснюється синтез православних сюжетів із етнографічними елементами, які подекуди значно розширюють інтерпретаційне поле твору.

Іншою персоналією з кола шістдесятників, у творчості якого біблійні образи та мотиви посіли чільне місце, був Опанас Заливаха. Християнська метафорика в його доробку вступає на рівні з відсиланнями до архаїчного, слов'янського пласту вітчизняної історії, слугуючи єдиній меті – апелювати через візуальні константи до генетичної пам'яті народу та реконструювати ту семіосферу, без якої існування української культури неможливе. Виразно відчувається це в рядках із листа О. Заливахи, що цитує у своєму нарисі М. Коцюбинська: «... ритмів, одкритих очам і серцю українця, шукаю жерців архаїчне надбання, забуте нащадками пізнього стилю сучасного» [9; 150].

Подібний вектор надав творчості художника виразно національного забарвлення, яке художник майстерно синтезує з власним стилем, генетично пов'язаним із здобутками мистецтва модернізму. Так, в його живописному баченні чітко простежується посилення на естетику експресіонізму, яка збагачує епічність національної тематики драматизмом та особистісними нотками авторського сприйняття.

Щирість мистецької візії Заливахи та його глибоке зацікавлення в презентації християнських мотивів зумовлена, серед іншого, й сторінками його біографії: політв'язень, він присвятив свою мистецьку діяльність затвердженню національної ідеї. Майстер так декларував свою творчу позицію: «Митець є міфотворець, що проявляє себе в образній тріаді – особистість, національність, вселюдськість» [6; 152]. Тож не дивно, що двома центральними фігурами в творчості О. Заливахи стали образ Богородиці та козака – дві нерозривно пов'язані складові української культури. Адже, як зазначає в своєму дослідженні Д. Яворницький, саме її козаки обрали своєю покровителькою: «... під покровом Богоматері запорожці не боялися ні ворожого вогню, ні грізної стихії, ні морської бурі» [16; 223].

Наслідуючи цю традицію, художник у зображеннях Богоматері створює комплексний образ християнських чеснот, адже на думку В. Піщанської, «православний культ Богородиці ідеалізував у духовному світі українців подружнє життя, актуалізував підхід до розуміння сім'ї як релігійно санкціонованої співдружності та, головне, – звеличування жінки-матері, що сягає глибинних основ української етноментальності й етнокультури» [11]. В картинах О. Заливахи жінка виступає не лише як матір, сестра, кохана жінка, а й як небесна заступниця всієї країни. Зокрема, ця ідея була візуалізована на полотні майстра «Покрова «Берегиня» (1994 р.), яке апелює до епізоду, описаного в житті святого Андрія Юродивого (X ст.), що іконографічно оформився в сюжет Покрови Пресвятої Богородиці. Художник відтворює його композицію (фігура Діви Марії, що розпростерла свій омофор над групою людей), дотримуючись при цьому власної стилізаторської манери, додаючи формам декоративності та пластичності.

У спостереженнях, що наводить у статті І. Дудняк, наголошується на символічності вертикальних домінант у творчості митця, їх зв'язку з ідеєю Вищого Абсолюту та передачі відчуття сакрального [7, 13]. Національний підтекст унаочнюється через уподібнення омофору українському прапору.

Аналогічний прийом зустрічається в іншому творі О. Заливахи «Козака несуть» (1995 р.). Зображуючи янголів, що здіймають козака над натовпом у небо, автор звертається до мотиву вознесіння, що присутній як у Старому Заповіті (пророк Ілля), так і у Новому (Ісус). Вознесіння, як момент подолання просторової опозиції між сакральним та профанним, у художньому аспекті стає втіленням ідеї обраності душі та її переходу в новий стан. У такий спосіб образ козака сакралізується, перетворюється з достатньо архетипу Козака Мамає, досить споглядального за настроєм, на героя, що поклав життя на захист власної держави та зумів розбудити в громаді відчуття національної гідності (на це вказує жовто-блакитний прапор, який несуть люди).

Якщо в роботах О. Заливахи біблійна тематика стає підґрунтями для ствердження державотворчої ідеї, то інший представник «плеяди нескорених» *Іван-Валентин Задорожний* тяжів до більшої ретроспективності, осмислення історичного минулого наших земель, яке сформувало вітчизняну культуру. Н. Гаврилко слушно зауважує акцент на духовності, притаманній його творчому спадку [5; 60]. Як і О. Заливаха, майстер приділяв велику увагу постаті як одній з ключових

сакральних сигнатур української етноментальності. Оскільки народне мистецтво та іконопис можна розглядати як безпосереднє художнє втілення останньої, то саме вони надихали майстра в його формотворчих і сюжетних пошуках.

О. Задорожний трансформував іконописні прийоми, підсиливши в них насиченість та локальність колориту й орнаментику, що надає їм схожості з традицією іконопису на склі, поширеною на західних землях України. Майстер запозичує також і самі іконографічні композиції: так, взірцем для полотна «Богородиця» (1987 р.) стала схема «Слеуси» (від грец. «замилування»). Живописець зберігає типові для православного мистецтва умовності в зображенні (фронтальність, пласкісність, великі очі, узагальненість рис обличчя тощо), які об'єднує з неканонічними деталями: Марія одягнена як селянка (з хусткою, пов'язаною назад); її та немовля Ісуса оточують зумисне грубо намальовані по блакитному тлу квіти.

Цієї ж естетики О. Задорожний дотримувався і в роботі «Сину, збагати світ», яка наслідує богородичний тип «Оранта». «Іконічність» твору проявляється також і у введенні написів у зображальну площину – прийом, типовий для церковного живопису, водночас зменшуючи його патетичність кардинально не-іконописним колоритом.

Як бачимо, представники цього покоління, що були активним учасниками нонконформістського художнього процесу 1960-1970-х рр. в Україні, після часів послаблення цензури наприкінці 1980-х рр. та здобуття Україною незалежності в 1991 р., зуміли в своїй творчості синтезувати дві теми, заборонених у радянському офіційному мистецтві – християнство та національна ідентичність. Дана тенденція не набула розвою протягом наступного десятиліття (друга пол. 1990 – початок 2000-х рр.), поступившись місцем іншим художнім аспектам сприйняття релігійної проблематики. Проте, вже від середини «нульових» знову з'являється низка авторів, які демонструють інтерес до живописного дослідження біблійної тематики крізь призму української культурної традиції та історії.

Логічним є те, що їх творча мотивація не мала тієї протестної природи, якою відрізнялися попередні етапи історії мистецтв другої половини ХХ ст. в Україні: здобуття державної самостійності дозволило подолати певну маніфестарність репрезентації питання, необхідність в якій вже відпала. Відсутність цензури та репресивного апарату в мистецькому середовищі підштовхнула художників ще більше заглибитись у дослідження християнського виміру вітчизняної культури. Естетичною базою, на яку вони почали орієнтуватись, стало українське бароко. Незадовго до цього, а саме в 1990-х роках, вивчення цього явища набуло комплексного, контекстуального характеру: «Розпочалося вивчення української барокової філософії та ментальності, барокової культурної антропології, історіографії і міфології, церковного життя й богослов'я, інших ділянок духовної культури» [15; 11].

Фахівцями багатьох гуманітарних дисциплін XVII-XVIII ст. розглядається як період духовного становлення нації. Попри потужний західноєвропейський вплив, він був органічно асимільований локальним художнім середовищем. Саме художні принципи, вироблені в наслідок подібних трансформацій, плідно використовуються *Катериною Косьяненко*. Працюючи у багатьох мистецьких галузях (від сценографії, графіки до авторської ляльки), вона стала широко відомою своїми живописними алюзіями на бароковий іконопис. Вивчаючи його пам'ятки, художниця виробила свою творчу «формулу», що базується на суміщенні корпусного, узагальненого написання тла, одягу, оточення та деталізованості, об'ємності зображення облич, рук персонажів, що досягається завдяки техніці лесування. Її роботам притаманна певна колажність, «змонтованість» елементів та ускладненість просторової будови, яка «наголошує в самій структурі художньої реальності картини специфічність її часового виміру» [4; 8]. Хронос тут набуває ознак міфологічного часу, що являє себе через ритуали та свята. Саме свята для міфологічної свідомості є засобом відновлення зв'язку з континуальним, сакральним часом (вічним зараз). Тож звернення К. Косьяненко до сюжетів церковних свят у серії «Календар» (2003-2005 рр.) цілком консонуює з її творчим методом.

Театральна ахронічність, законсервованість миті в її полотнах доповнюється пишною орнаментикою та ліризмом, що надають композиціям фольклорного духу, відчуття того релігійного дуалізму, присутнього в українській культурі, вибудованій на взаємопроникненні язичницьких та християнських звичаїв. Відтворюючи цей синкретизм, до «Календаря» живописець включила образи як святих Миколи та Варвари поряд, так і язичницької Лялі (або Лелі – слов'янського божества молодості). Показовими є й зміни в інтерпретації поширених мотивів: якщо в роботах митців старшого покоління сюжет «Покрови» подається в підкреслено піднесеному значенні (захист держави, нації), то К. Косьяненко повертає йому народне бачення, де Богородиця виступає як заступниця дівочої долі.

У той час як вона орієнтується на пласт так званої «низової» культури, то *Андрій Коваленко* послуговується пластичною мовою її «елітарної» складової. Взірцями для нього стали такі шедеври

живопису XVII-XVIII ст., як ікони пензля І. Рутковича, іконостаси Успенської та П'ятницької церков у Львові, церкви Св. Духа в Рогатині. Майже відкидаючи сюжетність у своїх левкасах, автор виводить на авансцену їх суто барокову емблематичну природу, прагнення до досягнення ірраціонального.

Ця схильність до утопічного світовідчуття породила ту художню систему, яку А. Карпентьєр охарактеризував як «константу людського духу, що визначається страхом порожнечі, пустих поверхонь, гармонії лінійної геометрії, стиль, де центральна вісь, яка не завжди очевидна (в церкві Св. Терези Берніні дуже важко визначити центральну вісь) оточена тим, що можна назвати «ядром, що розширюється»: [...] мотиви, що наповнені експансивною енергією, яка генерує або проектує відцентровий рух форм» [17; 93]. А. Коваленко переносить ці ознаки до своїх творів. Стилiзаторська стратегія допомагає йому задати новий рівень прочитання свого живопису: картина як артефакт. Цілеспрямовано фрагментуючи композиції, вписуючи фігури євангелістів, святих у видовжені криволінійні дошки, автор створює ефект, ніби кожне зображення – частина іншої художньої цілісності, деталь пазлу. Такі симулякри візуальних цитат активують культурну пам'ять: «код, присутній у тексті, актуалізує пам'ять, яка протистоїть часові. Вона зберігає минуле як прийдешнє» [10; 35]. Завдяки цьому механізму, що фокусується на нагальному в спадщині минулих століть, підтримується генетичний зв'язок поколінь.

Висновки. Розглянувши приклади візуалізації в українському мистецтві національної традиції та історії в станкових живописних роботах на християнську тематику 1980-2000-х рр., можна зробити наступні висновки:

– у розвитку інтересу до проблематики простежується два періоди: середина 1980 – середина 1990-х рр. та середина – кінець «нульових». Перший період пов'язаний з творчістю майстрів, сформованих у рамках художнього процесу українського нонконформізму, з її відродженням національних пріоритетів, переосмислення модерністських пошуків у сфері формотворення. Ці фактори сприяли живописному діалогу з народним мистецтвом, іконописом та його базовими архетипами, втіленими в образах Богородиці, янголів та козака;

– у роботах другого період дане спрямування зберігається, отримуючи менш декларативне (в аспекті ствердження національної ідеї) втілення, що спирається на естетику українського бароко як яскравого виразника української культурної моделі. Якщо художники старшого покоління опосередковували традиційні іконописні прийоми через авторську манеру, то молодша генерація доповнює цей арсенал цитацією – прийом, що органічно вписується в постмодерністський контекст;

– Біблія та утворена навколо неї семіосфера стала важливим чинником у вітчизняному образотворчому мистецтві, ставши одним із тих «дзеркал», що дозволили українському суспільству побачити власну історію, сформулювати власну культуротворчу парадигму. Справедливість цієї тези підтверджує і думка М. Жулинського: «В нових умовах національного буття українська культура «приречена» витворити універсум цінностей та ідеалів, у якому християнська ідея буде стимулюючою енергією духовного досягнення людини і світу на основі українських національних базових цінностей і пріоритетів» [8; 8].

Перспективи подальших досліджень. Живопис українських майстрів є лише частиною пласту візуального матеріалу кінця ХХ – початку ХХІ ст. Задля отримання більш панорамного бачення проблеми синтезу християнської тематики та національної традиції в мистецтві останніх десятиліть, необхідно розширити коло пам'яток інших, долучивши до нього відповідні взірці скульптури та графіки. Саме це і складає подальшу перспективу дослідження.

Список використаної літератури

1. *Белічко Л.* Живопис / Л. Белічко // Історія українського мистецтва. У 5-ти т. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – Т. 5.: Мистецтво ХХ ст. – С. 286–307.
2. *Валентин Задорожний.* Сторінки щоденника. З архівних джерел / В. Задорожний // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 3. – С. 11–12.
3. *Вишеславський Г.* Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» / Г. Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. вісник; ІПСМ АМУ; Ред. кол. : О. Федорук (голова), В. Сидоренко, І. Безгін та ін. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 171–198.
4. *Вячеславова О.* Міфопоетика сакрального в сучасному українському образотворчому мистецтві / О. А. Вячеславова // Культура і сучасність: Альм. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – № 1. – С. 5–10.
5. *Гаврилко Н.* Колір, композиція і пошуки синтезу мистецтв у творчості Івана-Валентина Задорожного / Н. А. Гаврилко // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2009. – Вип. 6. – С. 54–62.
6. *Герета І.* Опанас Заливаха сьогодні / І. Герета // Дзвін. – 1996. – № 8. – С. 152–155.

7. *Дудняк І.* Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи / І. Дудняк // Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. 12–13. – С. 12–13.
8. *Жулинський М.* Християнство і національна культура / М. Жулинський // Біблія і культура. – Вип. 1. – Чернівці : Рута, 2000. – С. 6–8.
9. *Коцюбинська М.* «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість / М. Х. Коцюбинська. – Київ : Дух і літера, 2001. – 299 с.
10. *Ніколаєнко О.* Бароко як код української культурно-національної ідентичності (на матеріалах романістики Ю. Андруховича) / О. О. Ніколаєнко // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філософія. Політологія. – 2013. – Вип. 4. – С. 35–38.
11. *Піщанська В.* Жінка в культурі українського козацтва / В. М. Піщанська // Культура України. – Харків : ХДАК, 2014. – С. 47–53.
12. *Попович М.* Нарис історії культури України / М. Попович. – Київ : АртЕк, 1998. – 728 с.
13. *Скляренко Г.* «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Г. Скляренко // Сучасне мистецтво. – 2009. – Вип. 6. – С. 188–196.
14. *Смирна Л.* Український мистецький нонконформізм (Ч. 1) [Електронний ресурс] / Л. Смирна // Art Ukraine. – 2016. – Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1>.
15. *Українське бароко* / С. Кримський, Я. Ісаєвич, М. Кашуба, Ігор (Ісиченко); Вступ. ст. Д. Наливайко. – Харків : Акта, 2004. – Т. 1. – 636 с.
16. *Яворницький Д.* Історія запорізьких козаків / Д. І. Яворницький. – Київ : Наук. думка, 1990. – Т. 1. – 429 с.
17. *Carpentier A.* The Baroque and the Marvelous Real [Electronic resource] / Alejo Carpentier. – Access mode: http://english.duke.edu/uploads/media_items/baroque-and-the-marvelous-real.original.pdf.

References

1. *Byelichko L.* (2007) Zhyvopys [Painting]. Istoriya ukrayinskoho mystectva. U 5-ty tomax. – History of Ukrainian Art. In 5 volumes. (Vol. 5), (pp. 286–307). – K. : Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [In Ukrainian].
2. *Valentyn Zadorozhnyj.* Storinky shhodennyka. Z arxivnyx dzherel [Valentyn Zadorozhnyj. Diary pages. From the archives] (1990). Obrazotvorche mystectvo. – Fine Art (Vol. 3), (pp. 11–12) [In Ukrainian].
3. *Vysheslavskiy H.* (2006). Nonkonformizm: Andegraund ta «neoficijnemystectvo» [Nonconformism: Underground and non-official art]. Hudozhnya kultura. Aktualni problemy – Art culture. Topical problems (Vol. 3), (pp. 171–198). – K. : IPSM AMU [In Ukrainian].
4. *Vyacheslavova O.* (2009). Mifopoetyka sakralnoho v suchasnomu ukrayinskomu obrazotvorchomu mystectvi [The mythopoetics in contemporary Ukrainian fineart]. Kulturaisuchasnist: Almanakh – Culture and Contemporaneity (Vol.1), (pp 5–10) / K. : Derzh. akad. ker. Kadriykultury I mystectv [In Ukrainian].
5. *Havrylko N.* (2009). Kolir, kompozyciya i poshuky syntezu mystectv u tvorchoosti Ivana-Valentyna Zadorozhnoho [Colour, composition and experiments with synthesis of arts in the legacy of Ivan-Valentyn Zadorozhnyj]. MIST: Mystectvo, istoriya, suchasnist, teoriya – BRIDGE: Art, history, contemporaneity, theory (Vol. 6), (pp. 54–62). – K. : IPSM AMU [In Ukrainian].
6. *Hereta I.* (1996). Opanas Zalyvakha sohodni [Opanas Zalyvakha today]. Dzvin. – Bell (Vol.8), (pp. 152–155) [In Ukrainian].
7. *Dudnyak I.* (2008). Sakralnyj napryam tvorchoosti Opanasa Zalyvaxy [The sacral themes in the art of Opanas Zalyvakha's]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystectvoznnavstvo. – Bulletin of Subcarpathian National University (Vol. 12–13), (pp. 12–13). – Ivano-Frankivsk: VDV CIT [In Ukrainian].
8. *Zhulynskiy M.* (2000). Khrystyianstvo i nacionalna kultura [Christianity and National Culture]. Bibliya i kultura. – Bible and Culture (Vol. 1), (pp. 6–8). – Chernivsi: Ruta [In Ukrainian].
9. *Kocubynska M.* (2001). «Zafiksovane i netlinne»: rozdumypr oepistoljarnu tvorchoist [«Captured and imperishable»: thoughts on epistolary art]. K. : Dux i litera [In Ukrainian].
10. *Nikolayenko O.* (2013). Baroko yak kod ukrayinskoyi kulturno-nacionalnoyi identychnosti (na materialakh romanistyky Yuriya Andrukhovycha) [Baroque as code of Ukrainian cultural and national identity (on the materials of Yuriy Andrukhovych's novels)]. Visnyk Kyivskoho nacionalnoho universytetu imen iTarasaShevchenka. Filosofiya. Politolohiya. – Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Kyiv. Philosophy. Political Studies (Vol. 4), (pp. 35–38) [In Ukrainian].
11. *Pishhanska V.* (2014). Zhinka v kultur iukrayinskoho kozactva [Woman in Culture of Ukrainian Cossacks]. Kultura Ukrayiny. – Culture of Ukraine, (pp. 47–53) / Kharkiv : KhDAK [In Ukrainian].
12. *Popovych M.* (1998). Nary sistoriyi kultury Ukrayiny [Essays on Culture of Ukraine]. – K. : ArtEk [In Ukrainian].
13. *Sklyarenko H.* (2009). «Nova hvylya» i ukrayinske mystectvo kincy XX stolittya [«New Wave» an Ukrainian art of the end of the 20th century]. Suchasne mystectvo. – Contemporary art (Vol. 6), (pp.188–196). – K. :IPSM AMU [In Ukrainian].
14. *Smyrna L.* (2016). Ukrayinskyj mysteckyj nonkonformizm (Chastyna 1) [Ukrainian nonconformist art (Part 1.)]. Art Ukraine. Access mode: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1> [In Ukrainian].

15. *Krymskyj S., Isayevych Ya., Kashuba M., Thor (Isichenko)* (2004). *Ukrayinsk ebaroko [Ukrainian Baroque]*. (Vol. 1). Kharkiv : Akta [In Ukrainian].
16. *Yavornyckyj D.* (1990). *Istoriya zaporizkykh kozakiv [History of Zaporozhian Cossacks]*. (Vol. 1). – К. : Naukova dumka [In Ukrainian].
17. *Carpentier A.* (1975). *The Baroque and the Marvelous Real*. Access mode: http://english.duke.edu/uploads/media_items/baroque-and-the-marvelous-real.original.pdf.

ХРИСТИАНСКАЯ ТЕМАТИКА В УКРАИНСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1980-2000-х ГОДОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Осадчая Александра Анатольевна, аспирант кафедры теории и истории искусств, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

Статья посвящена исследованию взаимодействия христианских мотивов, образов и сюжетов с проблемой «национального» в рамках художественной жизни Украины конца XX – начала XXI ст. На примере анализа живописных произведений отечественных мастеров этого периода определены особенности визуальной интерпретации данного вопроса, выявлена её связь с пластическими традициями украинской иконописи, народного искусства и авангарда XX в. Акцентирован тот факт, что, несмотря на декларируемый секулярный характер современной эпохи, христианское наследие по-прежнему оказывает значительное влияние на украинское искусство, участвуя в формировании нового видения национальной истории и культурной парадигмы.

Ключевые слова: украинское искусство, станковая живопись, христианская тематика, нонконформизм, украинское барокко.

CHRISTIAN SUBJECT IN UKRAINIAN EASEL PAINTING OF THE 1980-S – 2000-S THROUGH THE PRISM OF NATIONAL TRADITION

Osadcha Oleksandra, PhD student, Theory and History of Arts department, Kharkiv state academy of Design and Arts, Kharkiv

The article deals with the interaction between Christian motifs, characters and subjects and the problem of «national» in the Ukrainian art process in the end of the 20-th – beginning of the 21-st centuries. The analysis, based on the range of works by local painters of the mentioned period, defined specific features of the issue's visual interpretation, pointing out its connection with the artistic traditions of Ukrainian icon-painting, folk art and avant-garde of the 20-th century. It's demonstrated that, despite the declared secular character of our epoch, Christian heritage remains the influential factor in the Ukrainian fine art, involved in the formation of the new perspective on the national history and cultural paradigm.

Key words: Ukrainian art, easel painting, Christian subject, nonconformist (underground) art, Ukrainian baroque.

UDC 75.046(477)

CHRISTIAN SUBJECT IN UKRAINIAN EASEL PAINTING OF THE 1980-S – 2000-S THROUGH THE PRISM OF NATIONAL TRADITION AND HISTORY

Osadcha Oleksandra, PhD student, Theory and History of Arts department, Kharkiv state academy of Design and Arts, Kharkiv

The aim of the paper is to explore the interaction between Christian motifs, characters and subjects and the problem of «national» in the Ukrainian art process at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries.

Research methodology includes the retrospective analysis of the literature that touches upon the issue, stylistic and comparative analysis, as well as iconological interpretation of the visual material.

Results. The analysis, based on the range of works by local painters of the mentioned period, enabled us to define two stages that differ in the specific features of the issue's visual presentation. After the relaxation of censure in the late 1980s and subsequent gaining the Independence, the Ukrainian painters, who were active participants of the nonconformist movement of the 1960-1970-s, inclined towards fusion of two themes that had been restricted in the official art of the USSR – Christianity and national identity. Such synthesis resulted in a creative dialogue with the folk art, icon painting and its basic archetypes, embodied in some popular character, like Mother of God, angels and Cossacks.

This idea of strong connection between Christianity and Ukrainian culture was later developed by the new generation of painters in the middle of the 2000-s. However, their approach towards the Biblical subject here doesn't have the manifestive character, typical for the paintings of the first period. The recent vision of the problem is based on the aesthetics of Ukrainian baroque as the quintessence of our cultural model. Whenever the artists of the older generation used to intertwine traditional methods of icon painting with their unique author language, their younger colleagues expands their artistic arsenal with citation – the method that perfectly matches the contemporary postmodern context.

Novelty. The complex view on the problem of the artistic expression of spirituality and national identity in the Ukrainian art of the late 20th – first decades of the 21st century is articulated in the paper.

The practical significance. The results of the research can be used in further scientific works, as well as in the education courses on the Ukrainian art of the 20th – 21st century, exhibition projects, art catalogues etc.

Key words: Ukrainian art, easel painting, Christian subject, nonconformist (underground) art, Ukrainian baroque.

Надійшла до редакції 2.11.2016 р.

УДК 747:725.11«312»(477)

НАЦІОНАЛЬНА СТИЛІСТИКА СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕСТОРАННИХ ЗАКЛАДІВ

Поплавська Альона Володимирівна, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
poplavskalena@gmail.com

Розглядаються особливості національної стилістики, принципи дизайнерського поєднання речей у ресторанному просторі у стилістично гармонійне ціле. Стверджується, що для реалізації останнього кожний предмет слід співвідносити з колоритом інших предметів у відповідності з українськими національними традиціями. Обґрунтовується необхідність оформлення сучасних українських ресторанів із дотриманням специфіки української національної образної системи, орієнтуючись на локальні природні рефлексії та стратегічні національні пріоритети. Наголошується на доцільності розділення ресторанного простору на основні зони з виділенням суттєвого у визначенні певних стилістичних ознак конкретної зони.

Ключові слова: ресторан, український ресторан, національне, стиль, стилістика, ресторанний простір, оформлення, художник, дизайнер, інтер'єр.

Постановка проблеми. Сьогодні все частіше спостерігається звернення представників гуманітарних наук до проблем повсякдення: осмислення життєвого світу людини, досвіду її повсякденного існування, екзистенційних граней її буття. І все це має свої національно-культурні виміри, від яких абстрагуватися за такого налаштування неможливо. Формування сучасного предметного середовища спрямоване на реалізацію соціокультурних потреб людини. Це у повній мірі стосується проектування ресторанного закладу з його умеблюванням та аксесуарною насиченістю у певному етнокультурному й географічному середовищі. Тому винятково важливою є зорієнтованість архітекторів і художників-дизайнерів на вибір етнокультурно забарвленої архітектурної й оздоблювальної стилістики. Оскільки негативний вплив процесів глобалізації на культуру вже став загально визнаним фактом, першочерговим завданням у збереженні українських культурних традицій і національно-культурної цілісності виступає консолідація суспільства з метою охорони національно-культурної самобутності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти художньо-естетичного оформлення сучасних закладів громадського харчування досліджуються вітчизняними мистецтвознавцями: теоретиками дизайну та істориками мистецтва і культури – Н. Біловолом, О. Васиною, О. Георгієвою, В. Даниленком, С. Дудкою, Р. Дьяченко, О. Журбою, Ю. Легеньким, М. Мальською, С. Оборською й ін.

У науковій розвідці С. Дудки, присвяченій графо-аналітичному моделюванню приміщень ресторанних комплексів аналізуються сучасні інтерпретації предметного насичення та моделювання простору ресторанів. Останній характеризується дослідницею як складний тип маркетингово-харчовального підприємства, у функціонально-просторовій структурі якого виокремлюються приміщення для потреб клієнтів (вестибюлі, холи, обідні зали й т.п.) й технологічно пов'язані з готуванням їжі: виробничі гарячі та холодні цехи, складські, адміністративні та технічні приміщення [1; 77].

У дисертаційній роботі Р. Дьяченко аналізуються особливості дизайну інтер'єрів українських ресторанів, починаючи з доби модерну й до сьогодення. Авторка висвітлює основні різновиди функціональних типів ресторанних закладів з характерною для них специфікою зонування та облаштування у відповідності з приналежністю до певного класу установи [2].

С. Оборська, аналізуючи декоративно-оздоблювальні технології у рекреаційно-дозвіллевих закладах, вагому увагу приділяє декоративній стилізації як процесові підпорядкування образотворчої форми специфіці довкілля. Така стилізація, вважає дослідниця, свідчить про зрілий художній стиль як закономірний результат продуктивного осмислення художником своєї національної історії та національної культури [5; 187]. Проте за всієї актуальності зазначеної теми й поваги до попереднього досвіду її досліджень маємо визнати недостатність розробленості національного аспекту оформлення ресторанних закладів, хоча методологічна забезпеченість низки публікацій зарубіжних та вітчизняних

вчених надає вагомі аргументи для акцентуації саме національного у дослідженні організації художнього простору українських ресторанних закладів: національних традицій, національних пріоритетів, національного художнього смаку. У зв'язку з цим визначена *мета зазначеної статті* – проаналізувати національну стилістику в оформленні сучасних українських ресторанних закладів.

Виклад матеріалу дослідження. Ставлення людей до організації художнього простору ресторану, його параметрів та форми, розташування у ньому певних предметів залежить від особливостей їхньої національної культури. Відповідним чином будується їх ставлення до облаштування інтер'єру, об'ємно-просторових композицій окремих ресторанних закладів.

Під національним правомірно розуміти властиве саме даній етнічній спільності характер економіки, суспільно-політичного життя й металні духовно-культурні особливості. До національної культури поряд із традиційно-побутовим, професійним, буденним та спеціалізованими типами, входять різноманітні субкультури та етнічні культури. Її найголовнішим набутком є сукупність художньо-мистецьких цінностей і звичаїв, норм і правил поведінки, спільних для представників певної нації або держави. До сукупності національно-культурних багатств українського народу, з-поміж іншого, відносимо художні цінності стилістики вітчизняного авангарду (О. Мурашко, М. Бойчук, О. Бекетов та ін.) з її зверненням до артефактів східнослов'янської поезики й стародавнього монументального мистецтва в інтерпретації засобами нового художнього мовлення на межі ХІХ й ХХ ст. Зазначене у повній мірі стосується й організації художнього простору сучасного рекреаційно-харчовального закладу, обчислення його розмірів та архітектурних форм, умеблювання й декорування його об'ємно-просторової композиції тощо. Специфіка реалізації завдань такої прикладної дизайновості потребує поглибленої усвідомленості синтезування традиційних й інноваційних технологій у напрямку забезпечення комфортності умов та задоволення художньо-естетичних запитів споживача шляхом композиційної компактності інтер'єру, насиченості його колористики, колективності використання декоративних деталей і техніки освітлення.

Проблема регулярного планування міст України та їх забудови після ІІ Світової війни, й особливо столичного Києва, з використанням стилістики українського модерну й декорування за національними мотивами привернули увагу вітчизняного мистецтвознавця Г. Логвина. З-поміж рекреаційно-харчовальних закладів м. Києва середини ХХ ст. до колористичної організації художнього простору кафе «Либідь» [3; 178-179]. Серед об'єктів столичного метрополітену зазначеним дослідником історії української цивільної архітектури звернено увагу на станцію «Хрещатик» (1960 р.), оздоблену різнокольоровою керамікою, яка асоціюється з українськими народними тканинами. Її наземний вестибюль із рестораном «Метро» (архітектори А. Добровольський, М. Коломієць та В. Єлізаров) внесли у забудову мотив пуританської чистоти архітектурних форм [3; 197].

Для іміджевості закладів громадського харчування у широкому діапазоні груп споживачів важливим є передовсім етнокультурне насичення приміщень за зонами передпокоїв та сервірування, проведення видовищ та розваг загостреної музикальної насиченості тощо. Доцільним є оздоблення зазначених приміщень картинами й гобеленами. Зразком тут можуть слугувати роботи видатного українського художника-сецесіоніста О. Новаківського («Музика світів. Каштани і бузок», «Ноктюрн» та ін.), стилістично поріднені з творчою манерою європейських художників-символістів П. Гогена, М. Дені, М. Чюрльоніса та ін.

Декоративними стаціонарними або розсувними решітками підзони очікування відокремлюють від обідньої зали. Ефективним є оформлення аванзалів та холів виконаними з елементами української національної стилістики в її полі регіональних стереотипах банкетками, кріслами й журнальними столиками, кіосками для продажу популярної сувенірної продукції. Винятково важливим для оформлення обідніх зал є високопрофесійний естетичний добір стилістики та змістовної насиченості настінних фресок і панно. Доцільним, на нашу думку, є прикрашання обідніх зал тканими українськими рушниками, які у наших предків виступали первообразами у філософській інтерпретації картини світу й слугували оберегом для всього суцього і живого у домі [4; 201].

Практика становлення традицій оформлення художнього простору в харчовальних закладах України являє собою об'єктивування особливого типу застосування традиційних й інноваційних технологій у національній образній системі, в орієнтації на локальні природні рефлексії, національні переваги та характери об'єктів дизайнерської творчості. Особливо привабливим для відвідувачів робить використання художниками при проектуванні закладів громадського харчування імітаційного принципу, заснованого на гіперболізації традиційних стереотипів народної архітектури (хата, млин тощо). Художню виразність міської забудови доповнила, зокрема, будівля ресторану «Наталка» на в'їзді в українську столицю з боку Харкова і Полтави – сучасна стилізація хати-корчми під солом'яним дахом (1967 р., архітектори А. і Г. Добровольські, М. Єрмак, О. Уманець). В інтер'єрах

цього закладу в якості декору використано старовинні прийоми та елементи: низькі стелі, білені стіни, балки, різьблені прості меблі, піч, розписана яскравими квітам.

Мотив водяного млина використано для ресторану «Млин» у Гідропарку (1967 р., архітектори А. Малиновський, Л. Берлінська). Головний його фасад розкривається з боку Венеціанської протоки, оригінальними є композиція об'ємів, високий дах і водяне колесо діаметром 6 м. В інтер'єрах враження природності створюють дерев'яна темна стеля й стилізовані вішалки, крісло у вигляді пня, керамічний посуд. Рельєф «Сплячий козак» із чорного металу доповнює оздоблення зали ресторану на 80 місць.

Будівля ресторану «Верховина» на Брест-Литовському проспекті з довколишньою ділянкою, відкритими терасами й підпирними стінками (архітектори Ю. Аншелес, В. Ягодницький). Крізь суцільне зашклення верхньої зали оглядаються мальовниче озеро та лісопарк. Основні матеріали – дерево й камінь – підкреслюють девізну назву споруди; тут композиційно використано карпатські мотиви: дерев'яні фігури танцюючих гуцулів на рівному ж рельєфі, різьблені стовпи, які фланкують нішу для оркестру, дерев'яні перегородки з тонких стовбурів дерев й умеблювання. Урешті з-поміж оригінальних ресторанних закладів кінця 1960-их рр. примітним є ресторан «Вітраж» на Голосіївському проспекті на з'їзді з боку Одеси (архітектори А. і Г. Добровольські та В. Соченко). Будівля, зведена на насипному горбі у комплексі з вітряним млином сягає висоти 18 м. Фасад ресторанного комплексу облицьовано бутовим каменем й прикрашено великим керамічним панно. Увагу відвідувачів привертає гвинтова драбина на оглядовий майданчик-терасу [6; 276-281].

З-поміж харчовально-рекреаційних закладів, споруджених наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. уздовж автомобільної центральної магістралі Київ – Харків самобутньою українською національною стилістикою позначені кафе-бари «Старий млин», «Полтавські галушки», «Фортеця», «Ледаща Віра» та ін. При зведенні цих об'єктів широко використовувались традиційні для українського села будівельні матеріали (лозу, очерет, глину, сіно, дерево тощо).

При оформленні обідніх зал великої місткості є допустимим сполучення матеріалів різних фактур та кольорів із метою зорового членування зального простору. При створенні малюнку підлоги бажано уникати рельєфно виражених акцентів, адже простір обіднього залу має сприйматися єдиним і цільним незалежно від мебльового устаткування. Причому значення малюнку на підлозі відіграє велику роль, визначаючи об'єм приміщення: дрібним малюнком останній візуально збільшується, а великим – зменшується.

Для обідніх зал ресторанів із функціональним суміщенням харчування та відпочинку для безшумності й теплотривкості належна увага приділяється застосуванню стилізованого в орнаментальному малюнку покриття підлог. З цією метою доцільним є використання ворсового зносостійкого килимового покриття з невеликим ворсом, також тафтингових петльових килимів із вмістом від 50% синтетичних волокон. Для покриття ж підлоги танцювальних майданчиків придатні різнокольоровий паркет і твердий мармур. Для зал великої місткості застосовують паркет, у проходах покритий килимовими доріжками.

Проектантам слід мати на увазі, що вибір будівельного й оздоблювального матеріалу залежить від композиційної специфіки певного рекреаційно-харчовального закладу. Існує ряд перевірених практикою прийомів вибору й узгодження матеріалів та колористики в оздобленні стін, стелі, колон, підлоги для приміщень різного об'єму та площі. Зокрема, у невеликих приміщеннях бажано особливо турбуватися про створення цілісного й гармонійного сприйняття інтер'єру шляхом диференційованого добору сполучень матеріалів та колірних рішень.

Забезпечення успішного побутування етнокультурної традиції громадського харчування українського народу спирається на репрезентативний набір високоякісних продуктів виготовлення і споживання національних страв і напоїв, систему пов'язаних із цим звичаїв та обрядів. Якість громадського харчування є вагомою та значущою складовою матеріальної етнокультури нашого народу, здійснюючи особливий зворотній вплив і на його духовну культуру. У кращих традиціях української національної кухні відбувається популяризація різних форм проведення цікавого змістовного дозвілля у закладах ресторанного господарства, які є візитною карткою соціального престижу та добробуту. Ресторани, що спеціалізуються на готуванні національних страв, називаються етнічними. Поняття «етноресторан» передбачає фундаментальне положення про те, що всі елементи ідентичності бренду повинні будуватися на основі національної культури титульного етносу території. У Києві функціонує близько 100 таких ресторанів, що складають ресторанні мережі. Вони користуються у туристів великою популярністю. Це українські ресторани: «Картопляна хата», «Козацька грамота», «Козачок», «Пузата хата», «Рідна хата», «Тарас Бульба», «Шинок» й ін. Українська кухня здавна характеризується щедрим розмаїттям страв із відмінними смаковими і корисними поживними якостями. Причому у кожному з

регіонів держави – у Наддніпрянщині і Слобожанщині, Поділлі і Поліссі в силу культурно-історичних причин склалися свої кулінарні традиції. Ї лише приблизно початком ХІХ ст. фахівці констатують наявність української кухні як цілісного феномену.

Висновки. Якісне забезпечення української національної стилістики художнього простору рекреаційно-харчовальних закладів можливе лише завдяки поєднанню творчих зусиль архітекторів і художників-дизайнерів у напрямку створення об'ємно-планувальної композиції, використання концепції умеблювання й художнього декорування будівель та інтер'єрів, характеру освітлення, добору оздоблювальних матеріалів. Майстерність оформлення інтер'єру є показником мистецтва художника, спрямованого на реалізацію художньої ідеї наповнити простір приміщення таким чином, щоб здавалося б непомітні між собою предмети становили б гармонійну цілісність всього приміщення. З цією метою приміщення планується таким чином, щоб кожна деталь, предмет речового простору був співвідношений з кольором іншого предмету або його візерунком. Оформлення інтер'єру в єдиному стилі свідчить про високий художній смак художника, дизайнера.

Перспективи подальших досліджень бачаться у вивченні художньої практики застосування елементів прикладного мистецтва в оформленні простору українських ресторанів.

Список використаної літератури

1. *Дудка С.-Р. О.* Графо-аналітичне моделювання простору ресторанних комплексів / С.-Р. О. Дудка // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2013. – № 3. – С. 77-80.
2. *Дьяченко Р. В.* Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.07 – дизайн / Р. В. Дьяченко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2016. – 20 с.
3. *Логвин Г.* Киев : [По архитектурным памятникам Киева: Очерк] / Г. Н. Логвин. – [3-е изд., доп.]. – М. : Искусство, 1982. – 336 с.
4. *Махінчук М.* Обереги нашої пам'яті. Книга для читання з історії рідного краю / М. Махінчук. – Одеса : РВА «Аспект», 1998. – 224 с.
5. *Оборська С. В.* Декор-оздоблювальні технології у рекреаційно-дозвіллевих закладах / С. В. Оборська // Актуальні питання культурології : Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. – Вип. 12. – Рівне : РДГУ, 2012. – С. 185-189.
6. *Шулькевич М.* Киев: Архитектурно-исторический очерк / М. Шулькевич, Т. Дмитренко. – К. : Будівельник, 1982. – 448 с.

References

1. *Dudka S.-R. O.* Grafo-analitychne modelyuvannya prostoru restorannykh kompleksiv / S.-R. O. Dudka // Visnyk Harkivs'koi derzhavnoi akademii dyzajnu i mystectv. Mystectvoznavstvo. Arhitektura. – 2013. – N 3. – S. 77-80.
2. *D'yachenko R. V.* Formuvannya dyzajnu interyeriv restorannykh zakladiv Ukrainy XX – na pochatku XXI stolittya: avtoref. dys...kand. mystectvoznavstva: spec. 17.00.07 – dyzain / R. V. D'yachenko; Kyiv. nac. un-t kul'tury i mystectv. – K., 2016. – 20 s.
3. *Logvin G. N.* Kiyev: [Po arhitekturnym pamyatnikam Kiyeva: Ocherk] / G. N. Logvin. – [3-ye izd. dop.]. – M. : Iskusstvo, 1982. – 336 s.
4. *Mahinchuk M.* Oberegy nashoi pamyati. Rybuf lkz chytannya z istorii ridnogo krayu / M. Mahinchuk. – Odessa: RVA «Aspekt», 1998. – 224 s.
5. *Obors'ka S. V.* Dekor-ozdoblyuval'ni tehnologii u rekreacijno-dozvillyevykh zakladah / S. V. Obors'ka // Aktual'ni pytanyna kul'turologii: Al'manah naukovogo tovarystva «Afina» kafedry kul'turologii ta muzeyeznavstva. – Vyp. 12. – Rivne: RDGU, 2012. – S. 185-189.
6. *Shul'kevych M.* Kiyev: Arhityekturmo-istoricheskij ocherk / M. Shul'kevych, T. Dmitryenko. – K.: Budivel'nyk, 1982. – 448 s.

НАЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ РЕСТОРАННЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Поплавская Алена Владимировна, аспирант, Киевский
Национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматриваются особенности национальной стилистики, принципы дизайнерского сочетания предметов в ресторанном пространстве в стилистически гармоничное целое. Утверждается, что для реализации последнего каждый предмет следует соотносить с колоритом других предметов в соответствии с украинскими национальными традициями. Обосновывается необходимость оформления современных украинских ресторанов с соблюдением специфики украинской национальной образной системы, ориентируясь на локальные природные рефлексии и стратегические национальные приоритеты. Отмечается целесообразность разделения ресторанного пространства на основные зоны с выделением существенного в определении стилистических признаков конкретной зоны.

Ключевые слова: ресторан, украинский ресторан, национальное, стиль, стилистика, ресторанное пространство, оформление, художник, дизайнер, интерьер.

THE NATIONAL STYLISTICS OF THE MODERN UKRAINIAN RESTAURANT INSTITUTIONS

Poplavsjka Alyona, graduate student, the Kyiv National University of the Culture and Arts, Kyiv

The features of the national style, the principles of the design combination of the items in the restaurant space into a stylistically harmonious whole are discussed in the article. It is alleged that for the realization of the latter, each item should be balanced with the colours of the other items in the accordance with the Ukrainian national traditions. The necessity of the organization of the modern Ukrainian restaurants in the compliance with the specifics of the Ukrainian national image system, focusing on the local natural reflection and strategic national priorities, is substantiated. It noted The expediency of the dividing of the restaurant space on the main areas with a significant allocation to certain stylistic features of a particular zone.

Key words: restaurant, the Ukrainian restaurant, the National, style, stylistic, restaurant space, design, artist, designer, interior.

UDC 747:725.11«312»(477)

THE NATIONAL STYLISTICS OF THE MODERN UKRAINIAN RESTAURANT INSTITUTIONS

Poplavsjka Alona, graduate student, the Kyiv National University of the Culture and Arts, Kyiv

The features of the national style, the principles of the design combination of the items in the restaurant space into a stylistically harmonious whole are discussed in the article. It is alleged that for the realization of the latter, each item should be balanced with the colours of the other items in the accordance with the Ukrainian national traditions. The necessity of the organization of the modern Ukrainian restaurants in the compliance with the specifics of the Ukrainian national image system, focusing on the local natural reflection and strategic national priorities, is substantiated. The expediency of the dividing of the restaurant space on the main areas with a significant allocation to certain stylistic features of a particular zone. Today there are more and more appeals of the representatives of the Humanities to the problems of the everyday life: understanding of the world human life, the experience of everyday existence, existential facets of her life. And it has national-cultural dimensions which for the such setting it is impossible to ignore. The formation of the modern subject environment aimed at the realization of the social and cultural human needs. This fully applies to the design of the restaurant establishment with its furniture and accessory saturation in a particular ethnocultural and geographic environment. Therefore the orientation of the architects and artists-designers to choose the ethnocultural coloured architectural and decoration stylistics is exceptionally important. Since the negative impact of the globalization on the culture has become a generally accepted fact the primary task in the preserving of the Ukrainian cultural traditions and cultural integrity is the consolidation of the society for the protection of the national cultural identity.

The aim of this article is to analyze the national stylistics in the design of the modern Ukrainian restaurant institutions.

Research methodology. The following methodological toolkit has been selected: the artistic analysis of the national artistic stylistics of the art space of the modern restaurant establishments of the Ukraine; the ethnological analysis – in the study of the characteristics of the art space of the restaurant establishments, its exterior and interior design; the comparative historical method - in the covering of the different stages of the evolution of the ethnic traditions of the forming of the restaurant space of the Ukraine.

Results. Quality assurance of the Ukrainian national stylistics of the art space of the restaurant facilities is possible only through the combination of the creative efforts of the architects and artists-designers in the creation of the space-planning composition, the using of the concept art furnishings and decoration of the buildings and interiors, the lighting character, the selection of the decor materials. Skill interior art is indicative of the artist aimed at the realization of the artistic ideas to fill the space of the room so that the all items amounted to a harmonious integrity of the whole room.

Novelty. The novelty of the article is the accentuation of the national in the study of the organization of the art space of the Ukrainian restaurant establishments: the national traditions, national priorities, national artistic taste.

The practical significance. The presented in the article material can be used at the formation of the general and special courses on the history of the Ukrainian art culture, the decoration of the restaurant space.

Key words: restaurant, the Ukrainian restaurant, the National, style, stylistic, restaurant space, design, artist, designer, interior.

Надійшла до редакції 25.11.2016 р.

УДК 747:725/728

**ПРИНЦИПИ ЗОВНІШНЬОГО ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ
ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО КОМПЛЕКСУ**

Даниленко Ольга Вікторівна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
olya_danilenko90@mail.ru

Розглядаються принципи зовнішнього оформлення сучасного готельно-ресторанного комплексу. Стверджується, що розташування й архітектура цих закладів мають підкреслювати красу оточення або природи. Це правило ставить специфічні вимоги до вибору естетичної форми і архітектурного вираження будівлі. Зовнішній простір готельної будівлі має іміджеве значення і тому слід опікуватися збереженням його представницького, естетичного вигляду. Обґрунтовується досвід застосування в екстер'єрі цієї будівлі керамічної або мозаїчної плитки з кольорових металів та кольорового скла, які довго зберігають свою декоративність у свіжості і яскравості колориту.

Ключові слова: принципи, готельно-ресторанний комплекс, середовище, зовнішнє художнє оформлення, індустрія гостинності, комфорт, художній образ, естетика.

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток виробничих технологій, науково-технічний прогрес не завжди спричиняє позитивний вплив на людину: разом із збільшенням обсягів продуктів виробництва, максимізацією прибутків при мінімізації духовних та фізичних витрат, погіршенням якості оточуючого людину середовища і як наслідок – редукуванням біологічних спроможностей людини загострюється подальше відчуження останньої від природи. Це загострення можна послабити штучно створеним комфортним рекреаційним середовищем, позитивний вплив якого на людину пов'язаний з його художнім оформленням.

Готельно-ресторанний комплекс розглядаємо як рекреаційне середовище, художнє облаштування якого набуває останнім часом певної актуальності як наукової проблеми і як естетико-практичного способу розв'язання комфортного гостювання людини.

Зарубіжні й вітчизняні теоретики організації готельно-ресторанного простору опрацьовують ідеї, спричинені пошуками ефективних шляхів активного розвитку закладів індустрії гостинності й очікується, що доробок лідерів готельної індустрії допоможе досягти істотного прогресу у цій справі. Водночас пошук нових принципів у наданні готельно-ресторанних послуг триває, і це стимулює подальші практичні здобутки у цій сфері, аналіз яких завжди є актуальним.

Огляд останніх публікацій. Сучасні принципи художнього оформлення готельно-ресторанного комплексу об'єктивуються у низці зарубіжних й вітчизняних досліджень Ю. Волкова [1], О. Головка і А. Змієва [2], А. Каплуна [3], Г. Круль [4], Г. Муніна [6], А. Пригорницької [7], Х. Роглева [8] й ін. Зазначені автори у своїх працях стверджують актуальність проблем художньої організації рекреаційного закладу, його зовнішнього оформлення, яке завдяки естетичній функції має забезпечити комфортні умови перебування гостей. На жаль, підходи та принципи зовнішньої художньої організації готельно-ресторанного комплексу залишаються малодослідженими, що й зумовило вибір автором зазначеної теми представленої статті. *Отже, за її мету* поставлено висвітлення особливостей зовнішнього художнього оформлення готельно-ресторанної будівлі у контексті забезпечення комфортного проживання гостей.

Виклад основного матеріалу. У прагненні гармонійного співіснування природи та людини за біологічним принципом оптимальності й економії енергії складаються підвалини естетичного початку в природі людини, який згодом обумовлює всю розмаїтість людської культури. Винайдені людиною у процесі цивілізаційного розвитку технічні матеріали та продуктивні технології сприяють активізації пошуків культурних форм життєдіяльності й естетичного вдосконалення життєвого простору. Причому, формуючи предметний простір свого довкілля за принципами єдності стосунків із природою, людина і сама піддається гармонійним змінам, підтверджуючи, що людська практична діяльність може бути ефективною лише при «взаємовигідних» стосунках людини та природи [7].

Історична ретроспектива засвідчує, що у добу Київської Русі торговельні споруди будували в один або два поверхи, що склалися з каркасових за розмірами й конфігурацією приміщень, призначених для купецьких лавок, помешкань і складів.

Із XVI ст. гостинним двором називалася прямокутна площа, обнесена стіною з вежами і воротами. Торговельні приміщення розташовувалися тут за внутрішнім периметром, об'єднані відкритою галереєю [5; 216].

У XIX ст. разом із концентрацією виробництва починав бурхливо розбудовуватися капіталізм. Забудовуються нові міста, проводяться нові комунікації, особливо залізничні шляхи. Капіталізм зробив вирішальний переворот у готельному господарстві. У стильовому напрямі в 1840-1918 рр. відбувається змінювання класицизму історизмом, що включає бароко, модерн та раціоналізм. Характерним було домінування прямокутних, кулеподібних форм, виготовлення сталевих, залізобетонних конструкцій з просторими прямокутними вікнами, стилістично оригінальними балконами, лоджіями та верандами.

Різні концептуальні погляди на архітектуру готельних будівель об'єктивуються у просторових та масових формах, що найбільш часто зустрічаються. Майже класично вирішується організація готельно-ресторанного комплексу у вигляді компактного рекреаційного масиву, який невід'ємно входить до вуличного ансамблю. Подібні види будівель зустрічаються постійно. Найчастіше це мало місце у XIX та початку XX ст.

У міжвоєнні роки минулого століття в Німеччині було популярним художньо-естетичне оформлення середовища готельно-ресторанного комплексу у вигляді багатокрилої будівлі форми чотирикутника, підкови тощо. Ці конструктивні рішення простору мають вагомe значення при економному проведенні комунікацій на тих поверхах, де розміщуються номери, однак не створюють певної готельно-просторової форми.

Характерну готельну форму мають післявоєнні американські готелі, де звичайно багатоповерховий блок із готельними номерами є відособленим, а кімнати загального призначення та підсобки знаходяться у більш великому нижчому блоці. Цю категорію готельних будівель представляють мотелі, що проєктують майже постійно низькими будівлями з врахуванням більш тісного погоджування житлових приміщень із зручним гаражем або автомобільною стоянкою. Зазвичай їх споруджують на вже забудованій місцевості, й тому не виникає необхідності зводити їх високими з дотриманням певного художнього співвідношення з іншими навколишніми будівлями. Зараз існують різні тенденції у готельному будівництві. Надто помітними вони стають при спорудженні міських готелів. Досить часто масив будівель виконується в єдиній композиційній цілості. У цій ситуації рекламні умови та навіть економічні принципи забудови, наприклад, висока вартість земельної ділянки, виступають вирішальними факторами при виборі певної форми готельної споруди [4; 102-103].

Слідом за США низка європейських країн розробляли проєкти, за якими згодом побудовано готельні будинки, в яких блоки житлових кімнат за формою схожі на літери T, Y, а приміщення для загального користування займають перший поверх за цими блоками, у павільйонах різної висоти й різних форм, що відповідають функціональним та технічним вимогам. Інтер'єри виконані у вільній манері залежно від призначення. Входи розміщено також за вимогами найкращого вирішення зручності пересування. Яскравим представником цього архітектурного напрямку, що займається проблемами індустрії гостинності, був американський архітектор Р. Тейблер. Використання форм E та B виявилось найоптимальнішим варіантом художньо-просторової організації для будівель середньої висоти [4; 103].

Останніми рішеннями в організації середовища міських готельно-ресторанних комплексів стали будівництво простих блоків із номерами однакових житлових умов з обох сторін коридору. Сталеві та залізобетонні конструкції можуть регулювати довільну висоту блоку та кількість житлових номерів без врахування величини наданої будівельної ділянки. Певним застереженням у цій ситуації можуть виступити лише принципи благоустрою й планування міста.

У післявоєнній Росії та на території СРСР рекреаційні установи були побудовані в Криму, кавказькому регіоні, південній Україні й на Алтаї. Використовувалися також колишні поміщицькі маєтки та замські дачі. Початок 1930-х рр. показовий відкриттям перших лікувально-профілактичних та спеціалізованих оздоровчо-спортивних закладів. Розміщувалися вони переважно у вже пристосованих будинках, і масового характеру цей процес не мав. З другої половини 1930-х масово будуються туристичні та альпіністські табори, хатини у високогірних місцевостях, курортні готелі. Перші споруди не відрізнялися досконалістю, оскільки брак досвіду, професійних знань та навичок заважали авторам будівельних проєктів у пошуках потрібних планувальних й архітектурних розв'язок. Функціонально невиправдані та малопридатні для приймання й обслуговування гостей, ці спорудження додавали певну дисгармонію мальовничим ландшафтам [2]. Однак не можна не відзначити й низки цікавих художньо-просторових рішень: зокрема, зовнішнє художнє оформлення сочінського готелю «Приморський», альпіністських готелів – на горі Ельбрус «Притулок одинадцяти», «Алібек» у Домбаї, «Зеніт» у Чегемській ущелині й ін. Важкі природно-кліматичні умови місцевостей, де зводилися зазначені готелі, зумовили й відповідні архітектурно-планувальні

рішення. Зокрема, найвисокогірніший у світі (4200 м) на той період туристично-альпіністський «Готель під хмарами», більш відомий як «Притулок одинадцяти», було побудовано у 1937 р. у вигляді споруди обтічної форми. Сучасна форма з широким використанням металевих конструкцій, невеликих віконних прорізів, які враховували наявність різких температур, шквальних вітрових навантажень, дозволяла досягати високої теплотривкості спорудження.

Наприкінці 1970 – початку 1980-х рр. готельні компанії займалися поглибленням сегментації готельного ринку, пропонуючи усе більш широкий набір видів розміщення клієнтів. Багато хто практикував ігровий бізнес, цікавився промисловим приготуванням їжі, намагався зайнятися рекламною діяльністю. Розвиток повітряного транспорту сприяв відродженню старої тенденції будівництва готелів поряд із транспортною розв'язкою. Почався ажітаж конкурентних захоплень територій поблизу аеропортів готельними компаніями. Саме в той час стали популярними готелі типу «апартамент», а також так звані «кондотелі», активне будівництво яких пов'язано з виникненням такої форми нерухомої власності, як «кондомініум».

З 1990-х рр. у світовому будівництві спостерігається уповільнення розвитку об'єктів готельної індустрії, спричиненого економічною кризою, що охопила усі розвинені країни. Натомість набув нового дихання стиль «неомодерн», що ставив на перше місце у формуванні готельного простору вишуканість та оригінальність, причому без зайвих прикрас. Ставши популярним в Європі наприкінці минулого століття, зазначений стиль застосовувався у створенні красивих і функціональних споруд. Архітектура неомодерну здається вишуканою та романтичною завдяки використанню природних ліній, металу і скла, пастельних тонів та суворих контрастів. На сьогодні цей стиль являє собою синтез різних існуючих великих стилів, які розвивалися та удосконалювалися у річищі певних тенденцій, новітніх концепцій й технологій відповідної культурної доби [3].

Багато проектувальників намагалися відшукати таку форму споруди, щоб вона виділялася серед інших та мала певну художньо-естетичну своєрідність. З такою метою проектувалися висотні готельно-ресторанні комплекси. Подібне художньо-просторове рішення мало низку функціональних переваг: прокладання горизонтальних комунікацій на верхніх поверхах є доволі економічним; увесь рух по вертикалі виконують ліфти; житлові номери розташовуються високо, ізолюючись від вуличного шуму, забрудненого повітря. Хоча це економічно не вигідно через дороговартість конструкцій та ліфтів, проте відповідає урбаністичним вимогам реалізації міської забудови, адже в окремих ситуаціях може виправдати зростання витрат на забудову та її експлуатацію. Готелі у мальовничих місцевостях будують, як правило, з невеликою поверховістю з метою безпосереднього контакту з навколишнім природним середовищем. Хоча така висота будівлі спричинює подовження горизонтальних комунікацій на поверхах споруди та збільшення кількості сходових кліток, однак дозволяє легко та швидко вийти з будинку на природу. До того ж низька будівля меншою мірою змінює ландшафтний рельєф, ніж багатоповерховий будинок, а триповерховий готель, припустимо, може взагалі бути схований за деревами [4; 102].

Готельно-ресторанні комплекси для відпочиваючих є особливою складовою індустрії гостинності. Вони мають у міру можливості розташовуватися на територіях, забудова яких гарантує максимальну кількість житлових номерів, що підходять для огляду навколишньої природи й перспективи. Такі комплекси мають розміщувати поблизу основної визначної пам'ятки в даній місцевості – водоспаду, річки, озера, моря тощо. Архітектурний простір тут відіграє зовсім іншу роль, аніж у місті, де готельна споруда може виділятися серед інших споруд, проте у курортно-відпочинковій зоні вона має підкреслювати й виділяти красу природи, а не принижувати її значення. Зазначена вимога ставить перед проектувальниками готелю для відпочиваючих професійно відповідальне завдання стосовно вибору форми й архітектурного вираження будівлі, яке нерідко важко погодити з вимогами функціонального призначення й економічної доцільності.

Важливою й складною проблемою є архітектурна обробка головного входу. Її характер визначається видом готелю та типом гостей, для яких вона передбачена. Архітектурна обробка входу буває від монументальної та претензійної до простої, майже магазинної. Загальним правилом є стримана розробка, без зайвої реклами або звернення. Вхідна стіна, як правило, вся зашклена й відсунута щодо фасаду будівлі для створення враження гостинного запрошення клієнтів. Вхід звичайно є не дуже високим. Великі готелі перед входом мають нішу з козирком для захисту від негоди гостей, які прибули автобусами або автомашинами.

Істотною вимогою до сучасної готельної будівлі виступає необхідність розміщення її так, щоб виділити достатнє місце для устаткування підземних шляхів й зручних стоянок для автотранспорту. Слід враховувати, що сучасний турист рідко користується залізничним транспортом, а частіше приїжджає на автобусі або автомобілі. Тому треба таким чином розташовувати вхід, щоб між прилягаючою до

магістралі полосною руху та входом до готелю залишалося вільне місце для заїзду пари автобусів та окремих легкових автомашин. Певні турботи доставляють автобуси, що довго розвантажуються, загороджуючи підїзд та заважаючи захищеному від дощу доступові до будівлі [6; 54].

Загалом готель за умовчанням має забезпечити гостю комфортні умови проживання та надання низки потрібних йому додаткових послуг. При спорудженні готельно-ресторанних комплексів керуються наступними основними принципами: органічне облаштування будівлі у навколишньому середовищі; урахування природно-кліматичних умов; економічність архітектурного, конструктивного та планувального вирішення споруди та її експлуатації; проектування рекламного забезпечення; планування раціональної організації обслуговування та відповідного комфорту для проживаючих; відповідність функціональним вимогам та естетико-технічним, санітарним, екологічним нормам будівництва готельно-ресторанних комплексів [6; 50-51].

Функціональні особливості готельно-ресторанних закладів впливають на їхнє розміщення у містобудівній структурі. Великі міста згідно містобудівних планів для розташування готельно-ресторанних закладів надають певні актуальні для потреб споживачів місцевості. Це можуть бути центр міста; територія, що прилягає до центру; центр житлових районів та мікрорайонів; територія на краю міста й за його границями. Готелі у центральних районах міста як невід'ємна планувальна складова міста та елемент атракції (зокрема, готель «Україна» (з колишньою назвою «Москва») у м. Києві; готель «Харків» у м. Харкові й ін.), розміщуються на центральних площах та центральних вулицях міста. Практика експлуатації готельних комплексів показує, що розташування останніх у центральних частинах міст є найбільш пріоритетним з багатьох об'єктивних причин. Центр кожного міста, тим більше великого, добре забезпечений транспортним зв'язком з усіма районами й основними комунікаційними вузлами – залізничним, авто- та аеровокзалом, що є важливим фактором економії часу приїжджаючих клієнтів. В історичних центрах міст знаходяться архітектурні й культурно-історичні пам'ятники, і туристи можуть скористатися оптимально комфортними умовами для ознайомлення з ними [8; 98].

Готельні комплекси найчастіше розміщують у зонах біля центра, оскільки у межах таких зон можна знайти більше територій під будівництво, тут вартість землі є нижчою, комфортність середовища є вищою, а шумове забруднення є відносно невеликим. Хоча при цьому транспортне забезпечення є гіршим у зіставленні з центром, проте економічна ефективність будівництва є вищою. Розташування готельно-ресторанних закладів на приміських ділянках та поза містом має свої особливості. Такими готелями зазвичай користуються автотуристи. Вони, як правило, розміщені на головних автомагістралях міста або у районі вїзду до нього. Зовнішній простір готельної будівлі являє вагомим іміджевим значенням у рекламному контексті, і тому слід опікуватися збереженням його представницького, естетичного вигляду. Багато країн світу використовують в екстер'єрі будівлі керамічні або мозаїчні плитки із застосуванням кольорових металів або кольорового скла. Ці декоративні матеріали довго зберігають свіжість забарвлення, забезпечуючи сприйняття споруди як легкої та сонячної конструкції [1; 25].

Майже всюди готелі поєднані з рестораном. Це викликано тим, що протягом більшої частини пори року ті, хто прибуває до готелю, воліють користуватися рестораном, розміщеним там же, ніж шукати послуги поза готелем. З іншого боку, ресторани є прибутковими виробництвами при готельних підприємствах, й поєднання їх в одній виробничій установі з готелем є фінансово вигідно.

Об'ємно-просторовий вигляд сучасного готельно-ресторанного комплексу є різноманітним. Часто житлова частина споруди будується у формі пластини, паралелепіпеду або башти. Світова практика останнього часу дає багато різних способів архітектурної виразності готельно-ресторанних споруд. Зокрема, ускладнення планування житлової частини слугує удосконаленню пластичних обсягів спорудження. Це сприяє наданню своєрідного вигляду будівлі й виділенню її з навколишньої забудови.

Правильне використання навколишнього простору й рельєфу місцевості є однією з проблем будівництва готельно-ресторанних комплексів. Зразком такого підходу є «Оріон» – комфортабельний мотельний готельно-ресторанний комплекс у мальовничому с. Кожичі Львівської обл. Цей заклад у вдалому місці розташування, з оригінальними архітектурними формами відтворює дивовижний світ стародавньої Греції з безтурботною атмосферою Олімпу, живописним ландшафтом. Тут є озеро, яке облюбували рибалки, спеціально створений для них «Мангал бар».

Висновки. Зовнішнє оформлення й архітектура сучасного готельно-ресторанного комплексу є важливими для індустрії гостинності. Розташування й архітектура таких закладів мають підкреслювати й виділяти красу природного оточення, але у жодному випадку не затьмарювати її. Це правило ставить специфічні вимоги відносно вибору форми і архітектурного вираження будівлі. При

будівництві увага повинна приділятися фасадним пропорціям частин та масштабності цілого. Включення компонентів декоративно-прикладного мистецтва підсилює художні засоби архітектури у створенні певного художнього образу будівлі, її індивідуальності. Цікавим і перспективним дослідженням є вивчення проблеми лояльності клієнтів в індустрії гостинності.

Список використаної літератури

1. *Волков Ю. Ф.* Интерьер и оборудование гостиниц и ресторанов / Ю. Ф. Волков. – Ростов на/Д : Феникс, 2003. – 352 с.
2. *Головко О.* Організація готельного господарства : навч. посіб. / О. Головко [та ін.]. – К. : Кондор, 2011. – 408 с.
3. *Каплун А. И.* Стиль и архитектура / А. И. Каплун. – М. : Стройиздат, 1985. – 232 с.
4. *Круль Г. Я.* Основы готельной справи : навч. посіб. / Г. Я. Круль. – К. : Центр учб. літ., 2011. – 368 с.
5. *Логвин Г.* По архитектурным памятникам Киева : очерк / Г. Логвин. – М. : Искусство, 1982. – 336 с.
6. *Мунін Г. Б.* Сучасні ефективні інформаційні технології управління операціями в сучасному готельному комплексі / Г. Б. Мунін // Формування ринкових відносин в Україні : зб. наук. пр. – 2002. – № 16. – С. 36-43.
7. *Пригорницька А. А.* Естетосфера сучасного дизайну : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. : 09.00.08 – естетика / А. А. Пригорницька. ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 16 с.
8. *Роглев Х. Й.* Основы готельного менеджменту : підручник / Х. Й. Роглев. – К. : Кондор, 2009. – 408 с.

References

1. *Volkov Yu. F.* Interyer i oborudovaniye gostinic i restoranov / Yu. F. Volkov. – Rostov n/D : Feniks, 2003. – 352 s.
2. *Golovko O.* Organizaciya gotel'nogo gospodarstva : navch. posib. / O. Golovko [ta in.]. – K. : Kondor, 2011. – 408 s.
3. *Kaplun A. I.* Stil' i arhitektura / A. I. Kaplun. – M. : Strojizdat, 1985. – 232 s.
4. *Krul' G. Ya.* Osnovy gotel'noi spravy : navch. posib. / G. Ya. Krul'. – K. : Centr uchb. lit., 2011. – 368 s.
5. *Logvin G.* Po arhitekturnym pamyatnikam Kiyeva. : ocherk / G. Logvin. – M. : Iskusstvo, 1982. – 336 s.
6. *Munin G. B.* Suchasni efekturni informacijni tehnokogii upravlinnya operacijamy v suchasnomu gotel'nomu kompleksi / G. B. Munin // Formuvannya rynkovyh vidnosyn v Ukraini : zb. nauk. pr. – 2002. – № 16. – S. 36-43.
7. *Prygornyc'ka A. A.* Estetosfera suchasного dyzajnu : avtoref. dus. ... kand. filosof. nauk. : 09.00.08 – estetyka / A. A. Prygornyc'ka ; Kyiv. nac.un-t im.i Tarasa Shevchenka. – K., 2005. – 16 s.
8. *Roglyev H. J.* Osnovy gotel'nogo menedzhmentu: Pidruchnyk / H. J. Roglyev. – K. : Kondor, 2009. – 408 s.

ПРИНЦИПЫ ВНЕШНЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЗДАНИЙ ГОСТИНИЧНО-РЕСТОРАННОГО КОМПЛЕКСА

Даниленко Ольга Викторовна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматриваются принципы внешнего оформления современного гостинично-ресторанного комплекса. Утверждается, что расположение и архитектура таких заведений должны подчеркивать красоту окружения или природы. Это правило ставит специфические требования относительно выбора формы и архитектурного выражения здания. Внешнее пространство гостиничного здания имеет имиджевое значение и поэтому следует заботиться о сохранении его представительного, эстетического вида. Обосновывается опыт применения в экстерьере этого здания керамической или мозаичной плитки из цветных металлов и цветного стекла, долго сохраняющих свою декоративность в свежести и яркости колорита.

Ключевые слова: принципы, гостинично-ресторанный комплекс, среда, внешнее художественное оформление, индустрия гостеприимства, комфорт, художественный образ, эстетика.

THE PRINCIPLES OF THE EXTERIOR DECORATION OF THE HOTEL COMPLEX BUILDINGS

Danylenko Olga, Graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article discusses the basic principles of the external design of the modern hotel and restaurant complex. The author proves that the location and architecture of such institutions should emphasize and highlight the beauty of the environment and nature. This rule puts the very specific demands on the choice of the form and architectural structure of the building. The external space of the hotel building has its image value and therefore it is necessary to preserve its representative, aesthetic appearance. The ceramic or mosaic tiles made of the nonferrous metals and colored glass, which preserve their decorative effect in the freshness and brightness of colour for a long time are used in the exterior of the hotel and restaurant buildings.

Key words: principles, the hotel-restaurant complex, the environment, external decoration, hospitality, comfort, artistic image, the aesthetics.

UDC 747:725/728

THE PRINCIPLES OF THE EXTERIOR DECORATION OF THE HOTEL COMPLEX BUILDINGS**Danylenko Olga**, Graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article discusses the basic principles of the external design of the modern hotel and restaurant complex. The author proves that the location and architecture of such institutions should emphasize and highlight the beauty of the environment and nature. This rule puts the very specific demands on the choice of the form and architectural structure of the building. The external space of the hotel building has its image value and therefore it is necessary to preserve its representative, aesthetic appearance. The ceramic or mosaic tiles made of the nonferrous metals and colored glass, which preserve their decorative effect in the freshness and brightness of colour for a long time are used in the exterior of the hotel and restaurant buildings.

In general, the hotel has to provide the guests with comfortable accommodation and a number of the additional services he needs. The construction of the hotel-restaurant complexes is guided by the following basic principles: an organic arrangement of the building in the environment; taking into account the climatic conditions; the efficiency of the architectural, structural and planning solutions of the building and its operation; advertising design software; planning of the rational organization of the services and the corresponding comfort for the guests; the compliance with the functional requirements and aesthetic, technical, sanitary, environmental standards of the construction of the hotel and restaurant complexes. The large cities in accordance with the urban development plans to accommodate the hotel-restaurant establishments provide certain services for the needs of the consumer of the areas.

The aim of this article is to study the features of the external decoration of the hotel and restaurant buildings in the context of a comfortable staying of the guests.

Research methodology. Polymethodological instrument has been chosen: artistic analysis of the artistic and aesthetic environment of the hotel and restaurant complex; the comparative historical method - in the covering of different stages of the evolution of artistic and aesthetic environment of the hotel and food service; culturological - the characteristic of the services' culture.

Results. The exterior design and architecture of the modern hotel and restaurant complex are particularly important for the hospitality industry. The location and architecture of these institutions should emphasize and highlight the beauty of the natural environment, but in no way overshadow it. During the construction the attention should be paid to the proportionality façade parts and scale of the whole. Enabling of the components of decorative art enhances the artistic means of the architecture in the creation of a specific artistic building image, its individuality.

Novelty. Unfortunately, the approaches and principles of the external art organization of the hotel-restaurant complex still remain hardly explored, therefore the novelty of the article seems to clarify the principles and approaches of the artistic hotel-restaurant space.

The practical significance. The scientific information and conclusions may be involved in the preparation of the training courses in the theory and history of the culture, Ukrainian artistic culture, the evolution of the formation of the hotel and restaurant facilities.

Key words: principles, the hotel-restaurant complex, the environment, external decoration, hospitality, comfort, artistic image, the aesthetics.

Надійшла до редакції 22.10.2016 р.

УДК 78.082.2

**МОДИФІКАЦІ БАЯННОЇ СОНАТИ НА ОСНОВІ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ
ПОЕМИ І БАЛАДИ**

Радко Юрій Іванович, аспірант, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
radko.yuriy@gmail.com

Розглянуто поліжанровість баянної сонати. Особлива увага акцентується на синтезі жанру поеми та балади у баянній сонаті, а також визначено основні принципи композиційної структури окремих творів. Виявлено вплив жанрів поеми і балади на сонатну форму загалом. Розглянуто архітектуру та історичні передумови розвитку поеми та балади, а також їх перехід в інструментальну музику.

Ключові слова: соната для баяна, формотворення, синтез жанрів, поліжанровість, соната-поема, соната-балада.

Постановка проблеми. В останні десятиліття баянне мистецтво збагатилося великою кількістю оригінального репертуару, в тому числі жанром сонати. Академізація баяна сприяла появі масштабних творів. Завдяки тембральним та технічним можливостям баяна, композитори все частіше

почали звертатися до цього інструменту. Баянна соната сьогодні досягла високого рівня. Вона насичена різноманітним стилем, жанрових та композиційних рішень, тому виникає необхідність для її детального аналізу.

Сплав різних жанрів в одній музичній тканині сьогодні вже не є рідкістю. Композитори сучасності сміливо експериментують із формами, жанрами, гармонією, фактурою, вдаються до вже розроблених певних шаблонів, а також виробляють нові, специфічно свої композиторські знахідки. Можна припустити, що інколи це призводить до втрати індивідуальних особливостей жанру та форми, а також стирає ті тонкі межі, які існують між жанрами. Але не зважаючи на всі експерименти з жанром, він зберігає свою первинну структуру.

Перш, ніж розглянути взаємопроникнення жанрів в баянну сонату, слід уточнити поняття «жанр», а також його розвиток у баянному мистецтві.

Жанри – це історично сформовані, відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, розділених за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); б) умови і засоби виконання; в) характер змісту і форми його втілення. Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле. У цьому формулюванні чітко виявляється відмінність жанру від стилю, також пов'язаного з генезисом [4; 94].

Сформована в рамках того чи іншого жанру музична форма закріплюється за ним, стає частиною жанрового канону і може виступати як його тектонічна норма навіть при переході в іншу жанрову групу. Більш того, форма усвідомлюється в професійній композиторській практиці, як певна самостійна музична система організації, хоча в своїй назві іноді зберігає пам'ять про своє суто жанрове минуле [4; 101].

Твір і жанр співвідносяться між собою як тип, конкретне явище, виведене з теоретичного осмислення творчої практики. Жанр концентрує в собі основні типові характеристики твору. Тому жанр можна визначити як синкретичне поєднання усіх сторін твору, які формують його тип.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато уваги дослідженню жанрових модифікацій баянної сонати приділялося у праці А. Сташевського [5]. Природою жанру розглядається і у дослідженнях Е. Назайкінського [4], М. Лобанової [3], Б. Асаф'єва [1].

Мета дослідження – визначити архітектоніку жанру балади і поеми та встановити їх взаємозв'язок із сонатним жанром, розкрити специфіку баладності і поемності як міжжанрового драматургічного принципу, виявити специфіку композиторських прийомів та жанрових структур у формотворенні баянних сонат.

Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити нотні тексти сонат Я. Олексіва, В. Бонакова, Ю. Наймушина, В. Ходоша; на їхній основі здійснити музично-теоретичний аналіз цих творів.

Виклад основного матеріалу. У деяких дослідницьких роботах українські та зарубіжні науковці приділяли значну увагу вивченню жанрового синтезу, але розглянемо твори, які ще не були предметом вивчення. Так, у своїй дослідницькій роботі А. Сташевський розглядає синтез жанрових форм у сонатах українських композиторів. Зокрема у Сонаті на тему DСH (остинато, речитатив і фуга) В. Балака спостерігається використання в композиційній структурі поліфонічного циклу з фугою, що говорить про наявність поліфонічної жанрової атрибутики. Приклади жанрового синтезу за принципом об'єднання жанрових атрибутів сонати і поліфонічного циклу з фугою можна помітити і в творчості інших українських композиторів, зокрема в баянних сонатах Ю. Шамо – Сонаті № 1 (Хорал, токато і фуга), Сонаті № 3 (Прелюдія, речитатив, фуга); в Сонаті В. Бібіка (Фуга і постлюдія) і ін. [5; 223].

Сольно-інструментальна циклічна форма поєднується з симфонічними методами драматургії у Сюїті-симфонії В. Власова, Сонаті-симфонії В. Дікусарова та ін. Зразком жанрового синтезу з малими та розгорнутими формами є Соната-експромт «Буковинська» В. Власова. Цей твір увібрав багато ознак від своєї другої частини назви, тобто лаконічність, імпровізаційність, швидкоплинність [5; 223].

Прикладів поєднання жанрів із баянною сонатою є чимало, але у статті розглядається злиття жанру поеми і балади із баянною сонатою. Проникнення жанру балади в баянну сонату яскраво виражене у творчості В. Бонакова та Я. Олексіва.

Балада бере свій початок із середньовічної народної поезії. На початку вона була танцювально-хоровою піснею. Але з часом балада перетворилася в епічний історико-героїчний, соціально-побутовий твір із драматичним сюжетом.

Основоположником жанру балади у вокальній музиці є Ф. Шуберт. В інструментальну музику балада проникла в епоху романтизму, завдяки Ф. Шопену. Він втілює у цьому жанрі

глибокий драматизм, гостроту життєвих колізій, контрасти, трагічні розв'язки, багатоплановість, картинну зображальність.

Балада майже завжди присвячена конкретній події драматичного характеру з трагічним завершенням. Кульмінація драматизму зазвичай припадає на кінець балади. У баладах часто використовують алегорії, як своєрідну символіку для вираження образного змісту та звукозображальності головного героя. Реальний світ тісно переплітається з фантастичним, що підсилює драматичний конфлікт. Часто в баладах простежується взаємозв'язок із поезією, а саме групування мотивів у середині музичних фраз.

У ХХ ст. романтична балада спрощується за виразовими засобами та сюжетно. В баладах цього періоду композитори ставлять головного героя в екстремальні умови гострого конфлікту, розраховуючи на його дію в стані афекту. В ній немає певного завершеного драматичного сюжету, програмності. Митці використовують різноманітні принципи розвитку: варіантність, варіаційність, рондальність, тричастинність з елементами сонатності. Як провідний принцип розвитку тематизму, вони приймають трансформацію образного змісту тем. Мелодика інструментальних балад побудована на загальних принципах фольклорних і вокальних романтичних балад.

Протягом ХХ ст. балада синтезується з іншими жанрами: соната-балада, симфонія-балада, кантата-балада та ін. В баянному мистецтві взаємопроникнення жанру сонати з баладою спостерігається у творчості В. Бонакова та Я. Олексіва. Сонату-баладу В. Бонакова можна порівняти з баладами Ф. Шопена. Кожна має своє специфічне втілення, обумовлена образним змістом та прихованим програмовим задумом. Але композитори не повертаються до старих догм романтичної доби. Вони переосмислюють все, та по-новому зображають цей жанр, надаючи йому нового сенсу. У сонаті-баладі В. Бонакова порушуються глибокі онтологічні проблеми буття, роль духовності людини в сучасному світі. Тут композитор співставляє романтичні та сучасні тенденції, а також традиції класицизму та бароко.

Соната-балада В. Бонакова вперше прозвучала в 1976 р. у Вашингтоні (США) на Міжнародному конкурсі «Кубок Світу» у виконанні О. Ковтуна. Вона отримала спеціальний приз Американської асоціації як кращий оригінальний твір і потім неодноразово виконувалася на багатьох міжнародних конкурсах в якості обов'язкового твору. Соната є одночастинною, але ділиться на два великих розділи. Перший розділ написаний у складній двочастинній формі (АВ). Перша частина А написана у сонатній формі без розробки. Головна партія є досить віртуозною у правому мануалі, де зосереджений основний інтонаційний матеріал. Характерною ознакою ритмічної побудови головної та сполучної партії є мотивні елементи – восьма з крапкою і шістнадцята. Після психологічної напруги головної і сполучної партії з'являється побічна партія. Вона є більш контрастною по засобах виразності. В ясну мелодичну лінію гомофонного складу додається поліфонічний матеріал, який поступово ущільнюється в ритмічному відношенні та переходить до головної партії, але вже в іншій тональності. Також вона обростає фактурно, що сприяє її подальшому динамічному розростанню. Всі фактурні нашарування головної партії приводять до нової сполучної. Для сполучної партії характерні вольові октавні ходи на фоні варіаційного розвитку в лівому мануалі. Завдяки ущільненню музичної тканини зростає драматична напруга, яка досягає свого апогею на тріольних ритмічних фігураціях. Вся динамічна шкала стрімко доходить майже до крайніх точок напруги *ff* у видозміненій побічній партії. Драматична напруга зберігається аж до другого розділу *meno mosso*, який написаний у простій двочастинній формі. Тут динамічна шкала раптово обривається до мінімального *sub. p.* Настає момент умиротворення, характерною ознакою якого є лірична споглядальність, глибокі роздуми та переживання людини. Але поступово це умиротворення порушують тривожні тріольні фігурації в лівому мануалі, які прямують аж до другої частини даного розділу *piu mosso*. Мелодична лінія переходить у лівий мануал, а правий – протиставлений мотивами, що додає ефекту діалогу. Кода побудована на матеріалі головної партії. Ущільнення фактури та використання композитором в нижньому регістрі низхідних мотивів шістнадцятими, приводить всю музичну тканину до крайніх можливостей інструменту *fff*.

Другий розділ *Moderato-Molto presto* є двочастинним, типу французької увертюри (жанр, побудований на темповому контрасті «повільно-швидко»). Починається даний розділ нервозними, закличними тривуччями *ff*. Тут композитор використовує алюзії, щодо форми «прелюдія-фуга», а саме органні прелюдії і фуги Й. С. Баха. Логічність цієї ідеї полягає в тому, що композитор ще й використовує в розділі *Moderato* схожі до бахівських епізоди *ad libitum*.

У другій частині *Molto presto* фуги як такої немає, композитор замінює її гомофонно-гармонічною фактурою, включаючи туди елементи імітаційної та контрастної поліфонії. Відчувається явний вплив на композитора творчості Баха. Напевно, при написанні даної частини, В. Бонаков був інспірований прелюдями і фугами Й. С. Баха.

У кодї *Moderato* композитор замість логічної розв'язки, ставить одвічні питання про сенс буття сучасної людини.

Сонатну-баладу В. Бонакова можна порівняти з баладами Ф. Шопена, кожна з яких має своє специфічне втілення, обумовлена образним змістом та прихованим програмовим задумом. Порівнюючи її із Сонатою-баладою Я. Олексіва, можна чіткіше розгледіти розділи, але все-таки форма також вільна, що є характерним для жанру інструментальної балади. Жанр баянної сонати-балади зустрічаємо також й у творчості українського композитора Я. Олексіва. У стилістиці композитора проявляються риси неоромантизму, що сполучаються з впливом неофольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та естрадних течій музичного мистецтва ХХ ст. [2; 3]. Форма твору є вільною, вона складається зі вступу, чотирьох розділів та епілогу. Автор ймовірно використовує позначення «соната» для підкреслення монументальності сольного інструментального жанру. Вступ містить три елементи. Перший елемент є епічним і звучатиме на кульмінації. Другий елемент – ліричний, який буде розвинутим у першому та другому розділах. Третій – драматичний (в епілозі).

Перший розділ написаний у формі пасакалії. Принцип варіацій *basso ostinato*, трьохдольний розмір, повільний темп, піднесений характер музики – це всі ті ознаки, які характерні для пасакалії. З кожною наступною варіацією ритмічна структура подрібнюється, загострюючи всю драматургію твору, приводячи музичний матеріал до другого розділу. Пасакалія також використовується у творчості В. Балака, а саме в його Сонаті № 2 (пасакалія, адажіо і фінал).

Форма другого розділу *Moderato, molto preciso* має ознаки розробковості. Художньо-образна сфера *Moderato* контрастує з сусідніми частинами. Друга частина сонати-балади володіє ознаками двочастинної архітектонічної структури, в якій перша частина – простий восьмитактовий період повторної будови, а друга частина сформована за композиційним планом *AB A1 B1* [2; 108].

Форма третього розділу *Lento, parlando* – монолітний період, написаний із застосуванням засобів імітаційної поліфонії. Це повернення до первинної ліричної образної сфери [2; 109].

Четвертий розділ *Presto-Sostenuto-Allegro* написаний у вільній формі, що ще раз підкреслює принцип баладності. Відчувається вплив інструментальної музики гуцулів. Форма фіналу розгортається наскрізно, змінюючи один композиційний відтінок наступним [2; 109]. На кульмінації (перед *Allegro*) звучить перша тема вступу. В епілозі після стрімких динамічних кульмінаційних побудов відбувається спад напруги. Драматична картина повертається до глибоких роздумів та умиротворення, надаючи всій музичній композиції логічну розв'язку.

Підсумовуючи вище сказане, потрібно підкреслити, що риси баладності тут проявляються, насамперед, у розповідності. Звідси – вільна форма, побудована на калейдоскопічності подій, переплетенні ліричних, епічних та драматичних елементів (тобто тих трьох, які подані у вступі), які створюють образний зміст твору.

Роздумуючи про витоки жанрових моделей з художньої літератури та їх сплав із баянною сонатою, слід згадати про такий жанр як «поема». Він бере свій початок ще з античної літератури, але в своєму довершеному виді з'явився у творчості поетів-романтиків – Гете і Байрона. Прообразом поеми в музиці стали симфонічні поеми Ф. Ліста, де композитор мав на увазі деяку ідейно-образну схожість із літературною поемою. Поетичність композитор розумів як особливу якість художнього мислення, погляду на світ в інтуїтивно-емоційному аспекті. Звичайно, спосіб вираження головних образних задумів в музичній поемі буде відрізнятися від літературної, але основні точки дотику залишаються. Це акцент на ліричність, на інтонаційний стрій твору, взаємовідношення творчої натури з образами зовнішнього світу.

Ще Б. Асаф'єв писав про те, що властивості жанру поеми не обмежуються програмністю, і пропонував розуміти жанр поеми як результат впливу більш загального явища – поемності. Він вважав, що поемність «...виступає як принцип нової побудови музичних форм, навіть як метод композиції» [1; 118]. Б. Асаф'єв розширює поняття поемності. Він визначає її не тільки як «проекцію особистості в світі», а й як «поєднання ліричного і епічного елементів» [1; 118]. У творчості Ліста і Шопена романтична поемність тісно опирається на сонатну форму. Основою для формування сонатності є експозиція. Зазвичай побічна партія відтінює характер головної. Хоча матеріал побічної партії є новим, але розвиток утримується від початкової структури, який повністю відновлюється в заключній партії. Поемність, при своїй свободі індивідуальності, продиктованої орієнтацією на психологічність, має деякі загальні драматургічні основи, що проявляються в новій, не тезисній, трактовці сонатності. Поемність можна позначити як міжжанровий драматургічний принцип, який композитори у своїй творчості застосовували, протиставляючи психологічність і «суцільний виразно-конструктивний розвиток» – етикетність і тезисність класичної епохи [6; 34].

У баянному мистецтві сплав сонати і поеми використовує у своїй творчості В. Ходош, Ю. Наймушин і В. Бонаков. Соната-поема В. Ходоша має низку специфічних особливостей, які стосуються формотворення. Основна риса жанру інструментальної поеми – одночастинність. Незважаючи на те, що автор виділяє дві частини – прелюдію і токату, перша частина повністю «виправдовує» свою назву, оскільки готує другу. Ключовим у підготовці є елемент із вступу першої частини, оскільки саме з нього виростає основна тема токати. Також прелюдія інтегрована у другу частину як епізод форми рондо.

Сонатна форма як така відсутня. У другій частині автор, йдучи шляхом рондо-сонати, закінчує її третім проведенням рефрену.

Перша частина (прелюдія) написана у складній тричастинній формі. Вступ складається з двох елементів. Другий елемент вступу є тематичним зерном токати, тобто другої частини твору. Він з'являється в коді між першою та другою частинами тричастинної форми, готуючи таким способом токату.

Друга частина *Allegro precipitando* (токата) написана у формі рондо. Постійна зміна та чергування метро-ритмічної структури твору створює ефект внутрішньої динамічної напруги. У токати композитор використовує прелюдію в скороченому та видозміненому вигляді. Зокрема елемент, з якого виростає основна тема токати, з'являється лише наприкінці розділу.

Наступним прикладом синтезу жанру поеми з сонатою є соната-поема Ю. Наймушина. У творі переважає поліфонічний тип мислення. Можна знайти різні типи: імітаційна поліфонія в головній і сполучній партіях, контрастна в побічній партії, тощо. Навіть у епізоді (той, що на місці розробки), де фігура «восьма-тріоль шістнадцята», яка акомпанує основній темі, згодом стає основою для розвитку «внутрішньої кульмінації» цього розділу сонатної форми.

Вступ *Lento poco pesante* має специфічну ритмічну організацію. Композитор застосовує ритмічні прогресії, розраховані на пом'якшення математично строгого підходу до елементів техніки композиції. Це дає можливість до варіативного підходу розвитку музичного матеріалу. А перемінний розмір на початку вступу додає ефект прихованого динамічного наростання. В кінці вступу з'являються інтонації теми головної партії.

Експозиція *Allegro ben ritmico* побудована на основі динамічних контрастів із застосуванням колористичних баянних засобів та мікроструктурного інтонування мотивів. Для головної партії характерним є постійний хвилеподібний розвиток динаміки у поєднанні з складною штриховою системою у лівому та правому мануалах. Сполучна партія побудована на основі одного з елементів головної партії. В побічній партії знову з'являються елементи ритмічної організації, схожі до сполучної партії, але у низхідному русі та з подовженням восьмої тривалості. А бурхлива динамічна побудова у поєднанні з нервозними тридцять другими мотивами в заключній партії являється, на кшталт, кульмінацією експозиції. Замість розробки з'являється епізод з каденцією. Цей розділ передбачає появу нового тематичного матеріалу. Епізод з варіаційним типом розвитку ділиться на три розділи. Перші два побудовані на основі нового тематичного матеріалу, третій побудований на матеріалі головної партії.

Каденція готує генеральну кульмінацію, побудовану на матеріалі головної партії.

У динамічній репрізі трансформації зазнає головна і побічна партії. Головна партія звучить більш стримано і виважено, порівняно із «легшою» токатною головною партією в експозиції. Сполучна партія, незважаючи на зовнішню відмінність з тією, що була в експозиції, не втрачає своєї суті, будуючись на основі суцільного висхідного руху аж до появи побічної партії.

Побічна партія – це натяк автора на глобальну динамічну трансформацію (*Grave*, звучить грізно, войовничо), але композитор раптово змінює вектор, повертаючи початковий ліричний характер (*Andante*). Цікаво, що епізод *Andante* є швидше продовженням, а не повторенням побічної партії з експозиції, оскільки тут ліквідований основний ритмічний елемент (пунктир «восьма з крапкою-шістнадцята»), як і в завершенні побічної партії в експозиції. Заключна партія близька до свого варіанту в експозиції.

У цьому творі композитор виділяється (порівняно з іншими авторами, які звертались до синтетичних жанрів) якраз тим, що розвиває історично сформовані канони сонатної форми, допускаючи значно менше новаторських засобів формотворення. А саме:

- 1) частини сонатної форми чітко диференційовані;
- 2) поява кожної супроводжує темповий контраст;
- 3) динамічна репріза;
- 4) кульмінація – в точці на початку репрізи (це бетховенський прийом розвитку сонатної форми, який добре прижився у радянській музиці, завдяки П. Чайковському та Д. Шостаковичу);
- 5) з концертної форми Ю. Наймушин запозичив каденцію, яка якраз і готує кульмінацію.

Риси поемності ті ж, що й в інших подібних творах: один образ виростає із однієї короткої теми та протягом твору активно розвивається; наявність поемної діалектики; наскрізний поемний розвиток; опора на сонатний принцип організації форми.

Висновки. Становлення баяна на академічній сцені спонукає композиторів сучасності до пошуку нових композиційних прийомів та експериментів щодо формотворення, жанрового синтезу. Симфонізація сонати, об'єднання її з іншими малими та розгорнутими формами призводить до появи нових подвійних жанрів: сонати-симфонії, сонати-балади, сонати-поєми і т.д. Це дає змогу розширити драматургічні рамки твору, збагатити його глибоким художньо-образним змістом, що сприятиме кращому усвідомленню його слухачем. А поєднання поеми і балади із сонатною формою збагачує її не тільки в художньо-образному плані, а й ускладнює композиційну структуру.

Список використаної літератури

1. *Асаф'єв Б.* О симфонической и камерной музыке / Б. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1981. – 216 с.
2. *Карась С.* Сучасні твори у перекладі для оркестру народних інструментів : навч. посіб. / С. Карась, Я. Олексів. – Львів : АРАЛ, 2008. – 114 с.
3. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композ., 1990. – 312 с.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2003. – 248 с.
5. *Сташевский А.* Синтез жанровых форм как тенденция жанрообразования в современной баянной музыке украинских композиторов / А. Сташевский // Журнал научн. публикаций аспирантов и докторантов. – Курск, 2014. – № 2 (92). – С. 222-224.
6. *Шапошников И.* Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шапошников И. А.; Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2016. – 209 с.

References

1. *Asaf'ev B.* O symfonycheskoy u kamernoy muzyke / B. Asaf'ev. – L. : Muzyka, 1981. – 216 s.
2. *Karas' S.* Suchasni tvory u perekladі dlya orkestru narodnykh instrumentiv : navchal'nyy posibnyk / S. Karas', Ya. Oleksiv. – L'viv : «ARAL», 2008. – 114 s.
3. *Lobanova M.* Muzykal'nyy styl' y zhanr: ystoryya y sovremennost' / M. Lobanova. – M. : Sov. kompozytor, 1990. – 312 s.
4. *Nazaykynskyy E.* Styl' y zhanr v muzyke : ucheb. posobyе / E. Nazaykynskyy. – M. : Humanyt. yzd. tsentr «VLADOS», 2003. – 248 s.
5. *Stashevskyy A.* Syntez zhanrovyykh form kak tendentsyya zhanroobrazovanyya v sovremennoy bayannoy muzyke ukraynskyykh kompozytorov / A. Stashevskyy // Zhurnal nauchnykh publykatsyy aspyrantov y doktorantov. – Kursk, 2014. – № 2 (92). – S. 222-224.
6. *Shaposhnikov I.* Poemnost v romanticheskoy muzyike: fortepiannoe tvorchestvo F. Lista i F. Shopena : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 /I. Shaposhnikov ; Novosibirsk. gos. konservatoriya imeni M. I. Glinki. – Novosibirsk, 2016. – 209 s.

МОДИФИКАЦИИ БАЯННОЙ СОНАТЫ НА ОСНОВЕ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА ПОЭМЫ И БАЛЛАДЫ

Радко Юрий Иванович, аспирант, Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаныка, г. Ивано-Франковск

Рассмотрено полижанровость баянной сонаты. Особое внимание акцентируется на синтезе жанра поэмы и баллады в баянной сонате, а также определены основные принципы композиционной структуры отдельных произведений. Обнаружено влияние жанров поэмы и баллады на сонатную форму. Рассмотрено архитектуру и исторические предпосылки развития поэмы и баллады, а также их переход в инструментальную музыку.

Ключевые слова: соната для баяна, формообразование, синтез жанров, полижанровость, соната-поэма, соната-баллада.

THE MODIFICATION OF THE ACCORDION SONATA ON THE BASIS OF THE POEM AND BALLAD GENRE SYNTHESIS

Radko Yuriy, Postgraduate, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The poligenre of the accordion sonata is considered in the article. A special attention is accented on the genre synthesis of poems and ballads in the accordion sonata, the basic principles of the composite structure of some compositions are determined. The influence of the poem and ballad genres on the sonata form is found. The

architectonics and the historical background of the development of poems and ballads and their transition into the instrumental music are analysed.

Key words: sonata for accordion, shaping, synthesis of genres, poligenre, sonata-poem, sonata-ballad.

UDC 78.082.2

THE MODIFICATION OF THE ACCORDION SONATA ON THE BASIS OF THE POEM AND BALLAD GENRE SYNTHESIS

Radko Yurii, Postgraduate, Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University, Ivano-Frankivsk

The aim of the research is to determine the architectonics of the ballad and poem genres and to establish their relationship with the sonata genre, to reveal the specifics of ballads and poems as a genre dramaturgic principle, to identify the specifics of the composer's techniques and genre structures in the shaping of the accordion sonatas.

The methodology of research. In the article the complex of methods of universal, general, scientific and specific character is used. The complementarity provides the objectivity and scientific reliability of the results of the research. Such methods as the method of objectivity and historicism, a comparative method, the method of analysis are used.

Results. The influence of the poem and ballad genres on the sonata form is studied. The architectonics and the historical background of the development of poems and ballads and their transition into the instrumental music are analyzed. The synthesis of the genre of ballads with the accordion sonata on the basis of V. Bonakov and Ya. Oleksiv's creativity is considered. The alloy of the accordion sonata and the poem is given on the basis of V. Khodosh and Yu. Naymushyn's compositions.

Novelty. The specifics of ballads and poems as a genre dramaturgic principle in the accordion sonata is set on the example of Ya. Oleksiv, V. Bonakov, Yu. Naymushyn and V. Khodosh's creativity.

The practical significance. The materials and the results of the research can be used in the lecture courses with the technique, history and the theory of performing on the accordion, become a basis for further scientific researches in the field of the improvement of training.

Key words: sonata for accordion, shaping, synthesis of genres, poligenre, sonata-poem, sonata-ballad.

Надійшла до редакції 30.10.2016 р.

УДК 398.8+7.077

НАРОДНІ ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Цюпа Наталія Петрівна, професор кафедри
народнопісенного та хорового мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ
asya_81@list.ru

Представлено огляд народних хорів, наявних в українському музичному просторі. Аналізуються специфічні риси, притаманні для даних колективів. Розглянуто етапи формування народних хорів на території України. Народна манера співу, притаманна для даних колективів, може доповнюватись використанням академічної манери. Основним репертуаром виступають як обробки українських народних пісень, так і композиторські твори. Описано основну структуру хорових колективів: для великих народних хорів характерне поєднання хорової, оркестрової та танцювальної групи, натомість в невеликих колективах обмежуються лише хоровим складом та іноді можуть додаватись 1-2 інструменти.

Ключові слова: народний спів, народний хор, колектив, диригент, обробки пісень.

Постановка проблеми. Сьогодні у музичному просторі представлено чимало виконавських колективів, що належать до різних напрямів, пов'язаних з академічною класичною музикою, естрадною, фольклором. Як правило, вони відрізняються не лише завдяки репертуару, але й за рахунок використання у кожному окремому творчому спрямуванні специфічної виконавської співацької манери. Значним внеском у створення самобутнього обличчя українського музичного мистецтва є діяльність народних хорових колективів. Аналіз їх специфіки та особливостей функціонування в українському музичному просторі є актуальною, малодослідженою проблемою.

Останні дослідження та публікації. Попри те, що в Україні існує чимало народних хорових колективів, їх діяльність залишається малодослідженою сферою. В окремих наукових розробках таких дослідників, як Л. Яценко, побіжно представлена доля найбільших хорових об'єднань: Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, кризь призму творчості Г. Верьовки. Заслугує на увагу праця О. Коломоєць, в якій зроблено спробу виокремити характерні специфічні риси, притаманні народному українському співу, представленому

автором як результат синтезу національної традиційності та академічного хорового виконавства. Проте багато аспектів залишаються ненаголошеними, в т.ч. досить мало уваги приділяється виявленню загальної картини появи народних хорових колективів в українському музичному просторі.

Метою статті є виокремлення характерних особливостей українського народного хору на прикладі конкретних існуючих колективів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народний хор є колективом, що відрізняється від академічного виконавською манерою, для якої характерний спів на горлі, завдяки якому досягається особливий, відкритий і яскравий тембр звуку. Проте досить часто співаки подібних колективів використовують як народну манеру співу, так і академічну. Сучасні дослідники, серед яких український музикознавець О. Коломоєць вказують, що професійний народний хоровий спів синтезує в собі всі досягнення вітчизняної і європейської хорової культури. «Професійні народні хори не ставлять за мету цілковитої передачі регіонального способу подачі звука і діалектної особливості співацької артикуляції. Репрезентуючи загальнонаціональну українську народну пісню, вони максимально наближаються до певного регіонального стилю народного співу завдяки високій професійності і співацькому досвіду» [2; 36].

Розглянемо основні етапи їх становлення на території України. Одним із перших хорів, що виник на початку ХХ ст. був народний хор Лук'янівського Дому попечительства про народну тверезість, який складався майже з 40 виконавців, переважно робітників. «Уявлення про програми хору дає його виступ у Києві 19 травня 1906 р. В концерті брали участь артисти, яких спеціально запросили. Відомий бандурист Т. Пархоменко, вокалісти Ф. Влодек і Тарасевич проспівали українські думи та пісні; Тарасевич на «біс» виконав «Ой криче, криче...» Стеценка» [1; 315]. Проте деякі дослідники зазначали, що народний хор К. Стеценка багато в чому відходив від народної манери виконання і був уподібненим до стилю хору М. Лисенка.

Наступним важливим етапом у формуванні народних хорів стало заснування в 1943 р. Державного українського народного хору, художнім керівником та головним диригентом якого призначено Г. Верьовку. Від початку колектив повинен був нараховувати 134 виконавців (84 співаки, 34 – артисти оркестру народних інструментів та 16 – артистів балету). Першою сформовано «Харківську» концертну бригаду, а вже потім «Київську»; на початку 1944 р. відбулося «возз'єднання» «Київської» і «Харківської» груп. Діяльність цього колективу (зараз – Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки) справила великий вплив на подальший розвиток хорового мистецтва. Ця ініціатива досить швидко почала розповсюджуватись по іншим містам України, де також стали засновувати хорові народні колективи. Часто вони орієнтувались саме на ті принципи, закладені діяльністю Г. Верьовки та Е. Скрипчинської. Насамперед унаслідувалась структура колективу, що складався з хорової, танцювальної та оркестрової груп. Хоча були й випадки, коли танцювальна та оркестрова складові були відсутніми. Також спільним для колективів є використання національного одягу та вибір виконавського репертуару, пов'язаного з народною творчістю.

Фактично вже наступного року засновано перший в історії Закарпаття професійний колектив – Заслужений академічний Закарпатський народний хор (25 вересня 1945 р. у м. Ужгороді). Художнім керівником було призначено М. Добродєєва, головним балетмейстером В. Ангарова. Спочатку склад хору нараховував майже сто осіб, серед яких були вчителі, випускники шкіл і семінарій. Перший концерт новоствореного колективу відбувся 17 вересня 1946 р. Основою вокальної «родзинки» даного хору стало поєднання народної та академічної вокальних манер. Протягом часу існування колективу серед його художніх керівників та диригентів були такі видатні музиканти, як: П. Милославський, М. Кречко, М. Попенко, О. Щербатий, П. Сокач, З. Корінець, М. Вігула. Балетмейстерами у різні часи були В. Ангаров, М. Ромадов, О. Опанасенко, І. Літвіненко, І. Попович, К. Балог.

Зараз художнім керівником та головним диригентом є заслужений працівник культури України Н. Петій-Потапчук, балетмейстером-постановником – заслужений працівник культури України М. Сачко, диригентом-хормейстером – заслужений артист України Ф. Копинець, керівником оркестру – М. Бровді. Досить нетрадиційним є вибір репертуару Закарпатського народного хору, адже до нього входять не лише українські, але й старовинні русинські, словацькі, угорські, чеські, румунські, німецькі, ромські народні пісні і танці.

Згодом, після незначної перерви починають виникати колективи в інших містах України – Черкасах, Луцьку, Полтаві, Харкові, Чернігові. В 1957 р. засновується Черкаський державний заслужений український народний хор, що зараз існує при Черкаській обласній філармонії, першим художнім керівником якого був М. Куш. Потім колектив очолювали А. Хмара, А. Авдієвський, В. Конощенко, А. Пашкевич, О. Стадник, Є. Кухарець, П. Савчук та Л. Трофименко, який керує ним і досі.

Наприкінці 1970 – початку 1980-х років виникає низка народних хорів. Серед народних колективів значну кількість було засновано як аматорські гурти при міських Палацах культури. Так, український народний хор «Заспів» заснований 1978 р. у Палаці культури Лозівського ковальсько-механічного заводу (Харківська обл.). Організатором та першим керівником хору став В. Чурилов, директор Лозівського училища культури і мистецтв. Перший виступ хору відбувся 9 травня 1978 р. на святковому концерті до Дня Перемоги. Зараз колектив працює під керівництвом Г. Савенко, що є заступником директора з навчальної роботи у Лозівському училищі культури. Виконавцями хору (48 осіб) є люди різного віку та рівня музичної підготовки: студенти Лозівського училища культури, службовці, пенсіонери.

Тоді ж розпочинає свою творчу діяльність Державний академічний Волинський народний хор у м. Луцьку Волинської обл. Першим художнім керівником хору був народний артист України, композитор А. Пашкевич; у 1989-1993 рр. колектив очолював балетмейстер, заслужений артист України А. Іванов. Із 1993 р. диригентом і художнім керівником Волинського народного хору став заслужений діяч мистецтв України О. Стадник. Як і в Національному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки, в колективі, що налічує майже 80 осіб, є хорова група – 38 співаків (хормейстер В. Єфіменко), балетна група – 22 танцюристи (балетмейстер заслужений артист України В. Смирнов) та оркестр – 14 музикантів (керівник оркестру заслужений артист України Р. П'ятачук).

Значна кількість народних хорів була відкрита при вищих навчальних закладах. У наступному, 1979 р. при Полтавському педагогічному інституті за сприяння ректора І. Зязюна виникає Український народний хор «Калина», який очолив Г. Левченко. До 1998 р. у ньому було лише дві групи – хорова та оркестрова, першими учасниками яких були студенти та викладачі. Потім було додано танцювальну групу. Досить цікавим є те, що репертуар хору включає твори, які передбачають виконання як народною, так і класичною манерами співу, а також різноплановість оркестрової групи, що крім класичних інструментів, включає в себе національні: бандуру, кобзу, цимбали, сопілку.

Так само при ВНЗ було створено Український народний хор «Жайвір» – самодіяльний колектив, що виник за підтримки ректорату і профспілкового комітету Харківського національного аграрного університету ім. В. Докучаєва у вересні 1982 р. Учасниками хору (36 осіб) стали викладачі, студенти, співробітники університету, а фундатором хору – М. Когутич, що очолював його протягом 10 років та під керівництвом якого той отримав звання «Народний самодіяльний колектив». У 1993-1996 рр. керівниками колективу були хормейстери Василь і Оксана Марчаки. З 1997 р. його очолює А. Дудка.

У 1984 році згідно рішення Чернігівської облдержадміністрації виник Чернігівський український народний хор, організатором та художнім керівником колективу став заслужений діяч мистецтв України П. Процько. Як і більшість народних хорів він складається з трьох груп: хорової, танцювальної та оркестрової. Прикладом для наслідування стала діяльність Г. Верьовки, який до того ж народився на Чернігівщині і, відповідно, був справжнім взірцем для земляків. У 1986-1989 рр. хор очолювали А. Іванов та О. Стадник, під керівництвом якого розпочалось активне гастрольне життя. В 1989 р. художнім керівником став композитор А. Пашкевич, що сприяв появі нової концертної програми, наповнюючи її власними високопрофесійними творами: кантати: «Крик попелу», «Чернігівські дзвони», «Лебеді материнства», «Мазепа»; хори: «Пролітали журавлі», «Одинокий лелека», «Мамині руки», «У село до батька і до мами», «Коні Чорнобиля», «Афганістан», «Яничари».

Традиція створення народних хорів при навчальних закладах була продовжена в 1985 р., коли при Уманському державному педагогічному університеті ім. П. Тичини виник Український народний хор «Кобзар». Колективу в 1993 р. присвоєно почесне звання «народний». З 1995 р. ним керував А. Купчик, із 2014 р. В. Семенчук. Структура колективу представлена хоровою та оркестровою частинами. До складу останньої входять як класичні інструменти струнно-смичкової (скрипки, контрабас) та дерев'яно-духової групи (флейта, кларнет), так і народні – бандура, баян.

Народна хорова капела «Галичани» створена у 1989 р. у с. Оброшине Львівської обл. Пустомитівського району, першим керівником якої став М. Кунинець. Після його загибелі, в 1994 р. колектив очолила Л. Ковальчук. В репертуарі «Галичан» представлені не лише народні та стрілецькі пісні, але й твори української та зарубіжної хорової класики, літературно-музичні композиції (за сценаріями М. Гаруха). Колектив активно бере участь у всіх визначних подіях, які відбуваються у хоровавому світі.

Якщо розглядати хорова колективи, основою для яких є народний спів, і які засновані при ВНЗ, то необхідно згадати Народний хор кафедри народнопісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, художнім керівником і головним диригентом якого

є кандидат мистецтвознавства, проф. О. Скопцова. Цей провідний колектив України є володарем Гран-прі III Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу ім. П. Демущького (Київ, 2001 р.), дипломантом та лауреатом багатьох конкурсів та фестивалів, як українських, так і закордонних.

О. Коломоець вказує на те, що початок XXI ст. демонструє значно менший інтерес до народних хорових колективів. «Протягом останніх 10-15 років спостерігаємо значне зниження активності самодіяльного хорового руху. Не вдаючись до причин означеного явища, можна лише констатувати наявність спаду зацікавленості людей у колективному співі. Можна припустити, що люди втрачають мотивацію співати хором через те, що зникає потреба у відчутності єдності в співі, а сам спів набуває все більшої індивідуалізації (караоке, соло)» [2; 36]. З одного боку, варто відмітити, що період, коли виникло чимало колективів припав на кінець 70 – початок 80-х років XX ст., таким чином була заповнена ця ніша в музичному просторі. З іншого боку, на даний момент фактично усі колективи не лише продовжують існувати, але й успішно гастролюють, що є свідченням того, що до них приєднуються молоді виконавці і потреба у появі нових поки не назріла.

Отже, можна виокремити певні риси, притаманні для народних хорових колективів. Умовно їх можна поділити на дві групи: великі колективи, де кількість учасників понад 50 осіб, та камерні. Для великих народних хорів характерна структура, в якій поєднуються хорова, оркестрова та танцювальна групи. В невеликих колективах, як правило, обмежуються лише хоровим складом та іноді можуть додаватись 1-2 інструменти. Народна манера співу, притаманна для даних колективів, може доповнюватись використанням академічної манери. Основним репертуаром виступають як обробки українських народних пісень, так і композиторські твори. Можна також розділити усі колективи на ті, що засновані при міських Палацах культури, великі державні хорові колективи та ті, що функціонують при ВНЗ.

Висновки. В роботі розглянуто основні риси, притаманні народним хоровим колективам та окреслено загальний стан їх функціонування в українському музичному просторі. Розмаїта палітра колективів демонструє інтерес до народного співу, який є складовою національної культури. Народні хорові колективи наявні у більшості міст України. Вони з успіхом гастролюють й за межами нашої країни та знайомлять слухачів з українським мистецтвом.

Список використаної літератури

1. *Клин В. Л.* Концертно-музичне життя // Історія української музики. Т. 3.: Кінець XIX – початок XX ст. / В. Л. Клин, Л. З. Мазепа. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 314-339.
2. *Коломоець О. М.* Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства / О. М. Коломоець // Проблеми сучасної педагогічної освіти : зб. наук. пр. – Вип. 37, ч. 1: Серія: «Педагогіка і психологія». – Ялта : РВВ КГУ, 2012. – С. 36-41.
3. *Яценко Л.* Григорій Гурійович Верьовка. Нарис про життя і творчість / Л. Яценко. – К. : Мистецтво, 1963. – 62 с.

References

1. *Kly'n V. L., Mazepa L. Z.* Koncertno-muzy'chne zhy'ttya // Istoryia ukrayins'koyi muzy'ky'. T. 3: Kinecz' XIX – pochatok XX st. – K. : Naukova dumka, 1990. – S. 314-339.
2. *Kolomojecz' O. M.* Ukrayins'ky'j narodny'j spiv yak sy'ntez nacional'noyi trady'cijnosti ta akademichnogo xorovogo vy'konavstva / O. M. Kolomojecz' // Problemy' suchasnoyi pedagogichnoyi osvity': zb. nauk. pracz'. – Vy'p. 37, ch. 1: Seriya: Pedagogika i psy'xologiya. – Yalta: RVV KGU, 2012. – S. 36-41.
3. *Yashhenko L.* Gry'gorij Gurijovy'ch Ver'ovka. Nary's pro zhy'ttya i tvorchist' – K. : My'stecztvo, 1963. – 62 s.

НАРОДНЫЕ ХОРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Цюпа Наталья Петровна, профессор кафедры народнопесенного и хорового искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Представлен обзор народных хоров, бытующих в украинском музыкальном пространстве. Анализируются специфические черты, характерные для данных коллективов. Рассмотрены основные этапы формирования народных хоров на территории Украины. Народная манера пения, которая характерна для данных коллективов, может дополняться использованием академической манеры. Основным репертуаром выступают как обработки украинских народных песен, так и композиторские произведения. Описана основная структура хоровых коллективов: для больших народных хоров характерно сочетание хоровой, оркестровой и танцевальной группы, зато в небольших коллективах ограничиваются только хоровым составом и иногда могут добавляться 1-2 инструмента.

Ключевые слова: народное пение, народный хор, коллектив, дирижер, обработки песен.

TRADITIONAL CHOIRS IN UKRAINIAN MUSIC SPACE

Tsiupa Natalia, Professor of folk-song and choral singing department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article provides an overview of folk choirs, prevailing in Ukrainian music space. The specific features analyzes characteristic of these groups. The main stages in the formation of folk choirs on the territory of Ukraine are presented. Folk's way of singing, which is characteristic of these groups, can be complemented by the use of an academic manner. The main repertoire serves as the processing of Ukrainian folk songs and works of composer. It describes the basic structure of the choirs: for large folk choirs characterized by a combination of choral, orchestral and dance group, but in small collectives limited choral composition and can sometimes be added to the one or two instruments.

Key words: folk singing, folk choir, the band, conductor, arrangements of songs.

UDC 398.8+7.077

TRADITIONAL CHOIRS IN UKRAINIAN MUSIC SPACE

Tsiupa Natalia, Professor of folk-song and choral singing department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of article is the separation of the main characteristics of Ukrainian folk choir at existing examples of specific groups. It is important for the study the dynamics of the emergence of national groups in Ukrainian music space and determines the specific features that they share.

Research methodology. Three major works of the mentioned themes were considered. We consider a large amount of factual information that contributed to the provision out the characteristic features characteristic of folk choirs.

Results. The paper outlined the main features that are inherent to folk choirs and outlines the big picture of their functioning in Ukrainian music space. Ukrainian folk choir performing quite strongly represented in contemporary music space. The main repertoire serves as the processing of Ukrainian folk songs and works of composer. It describes the basic structure of the choirs: for large folk choirs characterized by a combination of choral, orchestral and dance group, but in small collectives limited choral composition and can sometimes be added to the one or two instruments. A large palette of different groups shows interest in folk singing, which is part of national culture. Traditional choirs available in most cities in Ukraine. They successfully touring including outside the country and acquaint students with Ukrainian art.

Novelty. This article first examined the dynamics of the emergence of folk choirs and singled out the main features that are characteristic of these groups.

The practical significance. Results from the study can be used as a practical guide in the creation of folk choirs.

Key words: folk singing, folk choir, the band, conductor, arrangements of songs.

Надійшла до редакції 12.11.2016 р.

УДК 78.03(477)«19/20»+78.071(477)«19/20»

**ОРГАНОЛОГІЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ЖАНРІВ
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)**

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства,
докторант, Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ
anastasiia.art@gmail.com

Здійснено семіологічне дослідження органонологічних характеристик та стилістичних композиційно-структурних ознак творів камерно-інструментальної музики з метою виокремлення жанрово-типологічних і мовно-інтонаційних новацій у техніко-композиційній практиці української композиторської школи періоду кінця ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано кількісні і якісні жанрові показники ансамблевих композицій різних інструментальних моделей та охарактеризовано семіотико-виражальні принципи постмодерної стилістики. Розкрито семіотичне значення феномену діалогічності у функціонуванні системи ансамблевих жанрів у сучасному українському камерно-інструментальному мистецтві.

Ключові слова: український камерно-інструментальний ансамбль, органонологічна структура, жанрові моделі, жанрова мобільність, інтонаційно-сонористична концепція постмодернізму, полістилістика, діалогічність.

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть відбуваються значні типологічні зрушення у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю, коли «різноманітні зміни у житті родів і жанрів, їх складний взаємовплив, виникнення нових та переосмислення попередніх явищ» [6; 184] здійснюють злам стереотипів їх традиційного побутування. Висока жанрова активність нерозривно пов'язана з поступовими темброво-акустичними й семіотичними модифікаціями органологічної структури камерно-інструментальних жанрів, а саме з посиленням варіантності, релятивності їх кількісних та якісних показників. Окрім цього, як зазначає М. Лобанова: «на стані жанру позначається і своєрідна мовна ситуація, що склалася в цей час: з нею пов'язані і жанрове експериментування, і пошук етимологічних зв'язків, і накопичення взаємодоповнюючих смислів» [4; 153]. Дані трансформаційні процеси засвідчує поява в творчості сучасних українських композиторів новітніх зразків камерно-інструментальної музики – перформансів, інструментального театру, quasi-, анти-жанрів, жанрів-метогу, інших жанрових «гібридів», «мікстів». Дослідження їхніх органологічних та стилістичних жанрових параметрів є актуальним завданням для мистецтвознавства, що надає уявлення про хід еволюційного техніко-композиційного, жанрово-стильового поступу в культурно-мистецькій практиці постмодерної доби.

Останні дослідження та публікації. В теоретичному аспекті розробки вищезгаданої проблематики спираємось на роботи, присвячені питанням загальної концепції художніх жанрів та їх функціонування у морфологічній системі музики у різних стильових вимірах (Г. Дауноравічене, М. Лобанова, О. Соколов), а також спеціальні теоретико-культурологічні праці, де представлені класифікації камерно-інструментальних ансамблевих жанрів за їх акустичною, органологічною структурою, параметрами жанрової стабільності/мобільності тощо (І. Польської, Л. Повзун). Щодо творів української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть зазначимо, що комплексних досліджень їх жанрово-органологічних характеристик не виявлено, окрім розробок І. Єргієва (становлення та специфіка т. зв. «камерно-баянних» жанрів нової музики) та О. Веселіної (реконструкція жанру віолончельного дуету в творчості сучасних українських композиторів).

Ширше в доробку українських мистецтвознавців розкриті питання функціонування певних моделей жанрової системи камерно-інструментального ансамблю у стильовому, кодомовному, комунікативно-психологічному, соціокультурному просторі, проте аналітичне осмислення стильових та стилістичних параметрів саме сучасних композицій є розпорошеним у різноманітних джерелах, за виключенням дисертаційних праць О. Берегової (постмодерні тенденції у камерній музиці України 80–90-х років) та А. Кравченко (жанрово-стильові координати сучасного камерно-інструментального мистецтва Одеси). Тому можна вважати, що дослідження семіотичних трансформацій ансамблевих жанрів, у т.ч. структурно-семантичних, темброво-акустичних та стилістичних, потребує поглиблення і розвитку.

Мета статті. Дана стаття присвячена семіологічному аналізу органологічних та стилістичних композиційно-структурних ознак жанрів камерно-інструментальної музики України періоду кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вирішення окреслених завдань дозволить виокремити жанрово-типологічні та мовно-інтонаційні новації у практиці української школи композиції й унаочнити жанрово-типологічний фонд творів для камерно-інструментального ансамблю, наявний у доробку вітчизняних митців.

Виклад матеріалу дослідження. Аналіз кількісних та якісних жанрових показників творів камерно-інструментальної музики вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. виявляє використання широкої акустичної палітри монотембрових, темброво-однорідних та неоднорідних (змішаних) інструментальних складів. Серед них історично-усталені, класичні жанри камерно-інструментальної музики «з високим ступенем жанрової кристалізації, структурною й семантичною визначеністю» [5; 5] – т. зв. константні жанри (за І. Польською) або моножанри (за Г. Дауноравічене [2; 103]), звернення до яких є традиційним у практиці української композиторської школи. Наприклад, дуети – фортепіанний («Ескіз» О. Красотова, 1993 р.), скрипковий («Ноктюрн» Л. Самодаєвої, 1996 р.), віолончельний («Гравітація» А. Загайкевич, 2002 р.), флейти та арфи («Діадема» Ю. Гомельської, 2001 р.), скрипкова чи віолончельна сонати («Post Scriptum» В. Сильвестрова, 1990 р.; Соната для віолончелі та фортепіано А. Томльонової, 2002 р.), фортепіанне та струнне тріо («Музика рудого лісу», 1992; «Смиренна пастораль», 1996 р., обидва – Є. Станковича), струнний квартет («Consequences» О. Красотова, 1999 р.) та ін.

Одночасно спостерігаються процеси часткового темброво-акустичного оновлення константних жанрів шляхом варіантних доповнень, змін або інструментальних нововведень, що додає елементи релятивності до їхніх якісних нормативних характеристик. Таким чином утворюється група константно-варіантних жанрів камерно-інструментальної музики, «наближені за семантикою до того чи іншого типу константних жанрів, проте мають деякі відхилення від їхніх органологічних схем» [5; 5].

У своїй творчості українські композитори використовують як ті константно-варіантні жанрові моделі, що вже мають попередню історію свого побутування (наприклад, флейтове тріо – «Ще!..» С. Зажитька, 1999 р.; кларнетовий квартет – «Мистецтво німих звуків», щось на зразок квартету В. Рунчака, 1997 р.), так і новітні моделі, що урізноманітнюють палітру даного типу ансамблю на межі ХХ-ХХІ ст. Серед них спостерігаємо виокремлення наступних прийомів жанротворення константно-варіантних типів камерно-інструментального ансамблю: внесення до усталеного інструментального складу константних жанрів часткових змін, що не носять принципового характеру (зокрема, трансформація віолончельного дуету, шляхом заміни однієї віолончелі на її історичну попередницю віолу да гамба – споріднений інструмент тієї ж групи, «Забуті танці II» Л. Самодаєвої, 1998 р.); варіантна взаємозаміна інструментів в ансамблі («Квартет для скрипки, кларнета/чи альту, віолончелі та фортепіано, 1992 р.; «De profundis clamavi» для скляної гармоніки/чи фортепіано, флейти та віолончелі, 1993 р., – обидва В. Ларчікова); почергова заміна виконавцем декількох різновидів одного інструменту («Крізь кристали готичної мозаїки» для флейти/альтової флейти, віолончелі та фортепіано Ю. Гомельської, 2006 р.); застосування основного та паралельно додаткового інструменту з іншої групи («Соната № 2 для скрипки та фортепіано/з перкусією/ Л. Самодаєвої, 1997 р.; Соната для альту і фортепіано/з лінійними дзвіночками/ А. Томльонової, 2005 р. і ін.).

Усі ці варіантно-доповнюючі модифікації функціонально розширюють семіотичний та естетичний простір побутування константних камерно-інструментальних жанрів. Адже внесення навіть незначних релятивних складових (як, наприклад, застосування звукових, перкусійних ефектів зазначених вище) впливає не лише на зміну темброво-акустичного балансу, а й може додавати елементи видовищності, що коригує традиційні естетико-мізансценічні, комунікативно-рольові, соціокультурні й інші композиційно-функціональні та виконавські параметри ансамблевих жанрів.

Одночасно на процес сучасного жанротворення значно впливає універсалізація композиторського й виконавського музичного лексикону, що набуває подальшого творчо-концептуального розвитку із збагаченням спектру інтонаційних, артикуляційних, колористичних можливостей традиційного акустичного інструментарію (особливо, групи струнних і духових інструментів). Усі ці новітні музично-виконавські засоби звуковидобування тонового, мікротонowego, а також і шумової генези формують стилістичну палітру постмодерного мистецтва, коли «нова інтонаційно-сонористична парадигма сучасної музики уявляється як чотирирівнева, з додаванням темброво-артикуляційної характеристики звуку в якості рівноправної координати» [3; 42]. З цих позицій константні та константно-варіантні жанри камерно-інструментальної музики набувають темброво-виражального і темброво-артикуляційного стилістичного оновлення, що особливо наочно виявляється у пошуку аklasичних виконавських прийомів, що розширюють традиційні звукові можливості й функції старовинних інструментів (наприклад, «Інтроспекція» для флейти і клавесина О. Щетинського, 1996 р.; «Тиха музика пам'яті А. Шнітке» для віолончелі та віоли да гамба В. Ларчікова, 1998 р.).

При цьому набуває особливого значення феномен діалогічності, адже естетична ситуація стильової полілогічності, суголосна композиційному методу полістилістики як «знакового вираження множинності музичної свідомості» [1; 15], детермінує появу інтертекстуальних міжтекстових зв'язків. За допомоги введення міжтекстових (міжавторських) цитат, алюзій, використання прийомів стилізації, колажу відбувається композиційна інтеграція жанрово-стильового досвіду різних епох на основі семіотико-виражальних можливостей постмодерної музичної стилістики.

Так, приміром, жанри-метогу, що демонструють різноплановість ідейно-образного змісту, естетико-стильових орієнтирів, стилістично-семіологічних принципів формотворення та поєднання елементів музичної мови, вельми різноманітно презентовані у творчості українських композиторів. Згадаємо, зокрема, твори В. Сильвестрова («Епітафія Л. Б.», присвята Ларисі Бондаренко, для альту і фортепіано 1999; «2.06.1810... до дня народження R. A. Sch.» та «21.03.1685... до дня народження J. S. B.» для віолончельного дуету, обидва – 2004) та Ю. Гомельської («...гербарій...музика спогадів...» для скрипки, альту, віолончелі, 2000 р.). Тут у подоланні темпоральної дистанційності виникає інтертекстуальне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох та актуалізуються діалогічні інтонаційно-стильові вісі комплементарного або антитетичного характеру у функціонуванні моножанрів «старої» традиції в різних стилістичних координатах – від бароко до постмодерну.

Продовжуючи аналіз кількісних і якісних показників ансамблевих жанрів на прикладах творчості українських композиторів, відзначимо, що зі збільшенням ступеня жанрової мобільності спостерігаємо процеси подальших трансформацій органіологічної структури камерно-інструментальних жанрів, що призводить до появи релятивно-константних та вільно-варіантних жанрових моделей. Це ансамблі релятивного типу, що відрізняються за рівнем структурної і

семантичної жанрової мобільності та належать до т.зв. поліжанрів – проміжних жанрових моделей гібридної структури, або ліброжанрів «нової» музики, де знаходить відображення принцип вільного діалогу музичних та позамузичних жанрових та семіотико-виражальних засобів [2; 103].

Так, релятивно-константні – це ансамблі різноманітних інструментальних складів, що «не мають кристалізованого нормативного виконавського складу та індивідуальної семантичної, комунікативної та ін. специфіки, а володіють лише обов'язковою структурною домінантою, яка виконує певні жанротворчі функції» [5; 5]. Зокрема, таким структуроутворюючим ядром може виступати фортепіано у т.зв. камерно-фортепіанних за ансамблевим типом складах або певна група струнних чи духових інструментів у темброво-однорідних чи змішаних складах без участі фортепіано. Серед них, приміром, дуети: кларнету і фортепіано («Танці» С. Пілютикова, 1997 р.), гобою і фортепіано («Дуель-Дует № 4» К. Цепколенко, 1995 р.), фаготу і фортепіано (Соната «Terra Incognita» В. Губи, 1998 р.), валторни і фортепіано («Багатель» Ю. Гомельської, 1996 р.), дует скрипки та віолончелі («Соната-діалог» В. Ларчікова, 1990 р.), альтовий дует («Метаморфози 1», три п'єси Л. Самодаєвої, 1997 р.) тощо.

На відміну від релятивно-константних жанрових моделей, де використовується суто традиційний ансамблевий інструментарій, вільно-варіантний тип ансамблю володіє найвищим ступенем жанрової мобільності у превалюванні необмеженої релятивності його кількісних і якісних органологічних характеристик. Дослідження варіантів акустичних і семіотичних трансформацій в ансамблевих складах цього типу дозволяє здійснити їх внутрішню систематизацію за декількома основними напрямками, що засвідчують суттєве жанрово-типологічне оновлення й збагачення системи камерно-інструментального ансамблю на зламі ХХ-ХХІ ст.

У практиці української композиторської школи дані новації пов'язані з інструментальними нововведеннями у камерних складах, що полягають, по-перше, у створенні композицій для нетипових темброво-однорідних, однойменних складів, наприклад, для 3-х віолончелей («Ritual Actions» Л. Самодаєвої, 2010 р.), 4-х віолончелей («Квартет-реквієм» В. Ларчікова, 1989 р.), 3-х контрабасів («From Corner to Corner» К. Цепколенко, 1995 р.), 4-х контрабасів («Багатели» А. Томльонової, 2008 р.), 5-ти гітар («Дзеркало душі» С. Азарової, 1999 р.), 8-ми віолончелей («Балада» на тему Beatles В. Зубицького, 1999 р.), 10-ти саксофонів («Бал» С. Пілютикова, 2000 р.) та ін.

По-друге, представлені композиціями для нетипових темброво-однорідних та змішаних ансамблевих складів, де у вільно-варіантних поєднаннях з акустичним застосовується нетрадиційний для класичних ансамблевих типів інструментарій, а саме: народний, у т.ч. екзотичні інструменти народів світу («Двоє...Паралельно...Окремо?» для баяну і кларнета О. Щетинського, 1996-1998 рр.; «Фрагменти» для гуцульської дрімби, кларнета, бас-кларнета і фортепіано Б. Фроляк, 1998 р.), перкусійний («Що сталося після відлуння» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано та перкусії Є. Станковича, 1993 р.), джазовий («Осінь музика» для саксофона-тенора і фортепіано Г. Гаврилець, 1997 р.), електромузичний («A Prima Vista...3 першого погляду» для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора/рояль, синтезатор, комп'ютер/ І. Тараненка, 2013 р.) тощо.

«Переінакшення» якісних характеристик камерно-інструментальних жанрів відбувається не лише з позицій введення нетрадиційного інструментарію й сучасної стилістики, подекуди й сама інтерпретація ансамблевих жанрів може набувати жартівливо-ексцентричного забарвлення, що підкреслюється винахідливими назвами та *quasi*-жанровими визначеннями музичних композицій (по суті, термінологічними нонсенсами). Про це, зокрема, свідчить створення Л. Самодаєвою між 1999-2001 рр. низки «Quasi-квартетів» та «Quasi-квінтета» для оригінальних темброво-неоднорідних складів із залученням баяну, перкусії, синтезатора. Автор немовби «грає» з традиційними та інноваційними інструментальними та стилістичними засобами, застосування яких значно розширює темброво-акустичний, інтонаційно-кolorистичний спектр звукового потоку.

По-третє, у вільно-варіантних моделях камерно-інструментального ансамблю спостерігаємо композиційне суміщення конструктивних та семіотико-виражальних можливостей різних видів мистецтв у поєднанні музичних та позамузичних засобів, зокрема і нетипове використання традиційних інструментів та різноманітних аксесуарів («Блукання в просторі трикутника» перформанс для маримби, скрипки, альту і віолончелі К. Цепколенко, 1994 р.; «Лука Батюк», історія кохання для 2-х акторів, статичної фігури, альт-саксофона, віолончелі і радіоприймача С. Зажитька, 2001 р.; «Waterdreams» для тромбона, перкусії, саксофона-імпровізатора та міма Л. Юріної, 2001 р.). У таких творах відбувається суміщення конструктивних елементів, художніх засобів виразності, образності та принципів сенсоутворення різних видів мистецтв – семіотики музики, літератури, живопису, театру, балет-пластики, де превалює сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, а також висуваються нові вимоги до виконавської пластичності у інтеракційному просторі сучасної системи художньо-мистецької комунікації.

Висновки. Тож дослідження творів камерно-інструментального мистецтва вітчизняної композиторської школи кінця ХХ – початку ХХІ ст. засвідчує високу активність у новітніх темброво-акустичних модифікаціях їх жанрової структури. Аналіз конкретних зразків камерно-інструментальної музики за різними органологічними характеристиками (ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний інструментальний склад) наочно демонструє їх належність до ансамблевих типів різного ступеня жанрової стабільності від константних до вільно-варіантних інструментальних моделей. Поступові темброво-акустичні та семіотичні модифікації жанрових моделей камерно-інструментальної музики викликають значні типологічні зсуви у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю, що пов'язані з відображенням принципу вільного діалогу традицій і новацій у синергетичному сполученні акустичних традиційних (академічних) та нетрадиційних (народні, екзотичні, перкусійні, джазові, електромузичні) інструментів, а також синтезі семіотики та стилістики музичної та позамузичної інформації у єдиному ансамблі.

На ускладнення процесів діалогічності впливають естетичні та техніко-композиційні принципи полістилістики, спрямовані на актуалізацію інтертекстуальних міжтекстових (міжжанрових, міжстильових, міжавторських) інтонаційно-стильових зв'язків. Останні сприяють створенню діалогічної вісі комплементарного або антитетичного змісту у функціонуванні в різних темпоральних та стилістичних координатах моно-, полі- та ліброжанрів «старої» та «нової» традицій. Всі ці ансамблеві зразки формують жанрово-типологічний фонд камерно-інструментальної музики сучасної України, подальше дослідження якого у вимірах філософії музики й ансамблевої естетики, зокрема, і з точки зору психології композиторської, виконавської творчості у осмисленні комунікативно-психологічної, соціокультурної, програмно-рольової, фактурної тощо специфіки жанрів ансамблевої музики є перспективними напрямками мистецтвознавчих розробок.

Список використаної літератури

1. *Грібіненко Ю. О.* Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис...канд. мист. : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ю. О. Грібіненко. – Одеса, 2006. – 19 с.
2. *Дауноравичене Г.* Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // *Laudamus*: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю.Н. Холопова; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М. : Композитор, 1992. – С. 99–106.
3. *Ларчіков В.* Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста / В. Ларчіков // *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, Серія «Виконавське музикознавство»*. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 82. – С. 42–61.
4. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 321 с.
5. *Польская И. И.* Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / И. И. Польская // *Вісник Міжнар. слов'янського ун-ту: Український наук.-техніч. журн.* – Серія «Мистецтвознавство». – Т. 11. – № 1. – Харків, 2008. – С. 3–8.
6. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород, изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 218 с.

References

1. *Gribinenko U. O.* Muzychna polistylystyka u svitli teoriiy intertekstualnosti : avtoref. dis. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst. : spec. 17.00.03 «Muzychne mystetctvo» / U. O. Gribinenko. – O., 2006. – 19 s.
2. *Daunoravichene G.* Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoj muzyki / G. Daunoravichene // *Laudamus*: sb. nach. st.: k 60-letiyu U. N. Holopova; sost. V. S. Tcenova, M. L. Storozhko. – M. : Kompozitor, 1992. – S. 99–106.
3. *Larchikov V.* Muzychno-vykonavs'kiy arsenal suchasnogo violonchelista / V. Larchikov // *Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskogo. – Seriya «Vykonavske muzykoznavstvo»*. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskogo, 2009. – Vyp. 82. – S. 42–61.
4. *Lobanova M.* Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost : monografiya / M. Lobanova. – M. : Sov. Kompozitor, 1990. – 321 s.
5. *Pol'skaya I. I.* Kamerniy ansambl' kak zhanr i kulturniy fenomen / I. I. Pol'skaya // *Visnyk Mizhnarodnogo slov'yanskogo universytetu. Ukrajinskiy naukovno-tehnichnyj gurnal. – Seriya «Mystetctvoznnavstvo»*. – T. 11. – № 1. – H., 2008. – S. 3–8.
6. *Sokolov O. V.* Morfologicheskaya sistema muzyki i jeje hudogestvennye zhanry : monografiya / O. V. Sokolov. – Nizhnij Novgorod, izd-vo Nigegorodskogo universyteta, 1994. – 218 s.

Кравченко Анастасія Игоревна, кандидат искусствоведения,
докторант, Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств, г. Киев

Осуществлено семиологическое исследование органологических характеристик и стилистических композиционно-структурных признаков произведений камерно-инструментальной музыки с целью определения жанрово-типологических и семиотико-интонационных новаций в технико-композиционной практике украинской композиторской школы периода конца XX – начала XXI веков. Проанализированы количественные и качественные жанровые показатели ансамблевых композиций различных инструментальных моделей и охарактеризованы семиотико-выразительные принципы постмодернистской стилистики. Раскрыто семиотическое значение феномена диалогичности в функционировании системы ансамблевых жанров в современном украинском камерно-инструментальном искусстве.

Ключевые слова: украинский камерно-инструментальный ансамбль, органологическая структура, жанровые модели, жанровая мобильность, интонационно-сонористическая концепция постмодернизма, полистилистика, диалогичность.

ORGANOLOGY AND STYLISTIC GENRE PARAMETERS OF UKRAINIAN CHAMBER MUSIC (LATE XX – EARLY XXI CENTURIES)

Kravchenko Anastasiya, Candidate of Art Criticism,
Doctoral Student, National Academy of managerial staff
of culture and arts, Kyiv

This article presents a semiological study of organology and stylistic compositional and structural features of chamber music works, with the aim to highlight the genre-typological and semiotic-intonation innovations in Ukrainian composer practice of the late XX – early XXI century. The quantitative and qualitative indicators of ensemble genre in various instrumental models, also the semiotic and expressive principles of postmodern stylistics have been analyzed. In the paper was highlighted the semiotic value of phenomenon of dialogicality in the functioning of the system of ensemble genre in contemporary Ukrainian chamber art.

Key words: Ukrainian chamber ensemble, organology structure, genre models, genre mobility, intonation and sonoristic concept of postmodernism, polystylistics, dialogicality.

UDC 78.03(477)«19/20»+78.071(477)«19/20» ORGANOLOGY AND STYLISTIC GENRE PARAMETERS OF UKRAINIAN CHAMBER MUSIC (LATE XX – EARLY XXI CENTURIES)

Kravchenko Anastasiia, Candidate of Art Criticism,
Doctoral Student, National Academy of managerial staff
of culture and arts, Kyiv

The aim of this paper is to highlight the genre-typological and semiotic-intonation innovations in contemporary Ukrainian composer practice.

Research methodology. In this study were used musicological, structural-semantic, semiological methods in the analysis of organology and stylistic genre parameters of chamber music.

Results. Research of Ukrainian chamber works shows a high activity in the creation of new timbre-acoustic versions of their genre structure. The analysis of chamber pieces in various organology characteristics demonstrates that they belong to the ensemble types of varying degrees of genre stability, which related to mono-, poly- or librogenre of «old» and «new» traditions. Gradual timbre-acoustic and semiotic modification of chamber genre models involve significant typological changes, related with reflection of principle of freely dialogue of traditions and innovations in the synergistic combination of traditional and non-traditional (folk, exotic percussion, jazz, electromusical) instruments, and also related with the process of synthesis the semiotics and stylistics of musical and extra-musical information into a single ensemble. On doubling dialogic processes rather affect the aesthetic, compositional principles of polystylistics, designed to updating intertextual (intergenre, interstyle, interauthors) intonation and stylistic connections of complementary or antithetical content in the functioning of the genre of chamber music in different temporal and stylistic coordinates.

Novelty. The scientific novelty of the research is formulated in the following positions: identified the main trends of genres creation in the context of postmodern compositional practice; highlighted the typological and stylistic genre innovation in Ukrainian chamber music; introduced the content of the phenomenon of dialogicality on the process of forming a new system of ensemble genres in Ukrainian chamber art.

The practical significance. The study presents a genre-typological fund of modern Ukrainian chamber music. Certain pieces of chamber music were introduced to a scientific usage for the first time.

Key words: Ukrainian chamber ensemble, organology structure, genre models, genre mobility, intonation and sonoristic concept of postmodernism, polystylistics, dialogicality.

Надійшла до редакції 11.11.2016 р.

УДК 784.1

**ХОРОВИЙ ЦИКЛ «СІМ ЕКСПРЕСІЙ» ВЕРОНІКИ ТОРМАХОВОЇ:
ДО ПРОБЛЕМИ ЦИКЛІЧНОСТІ**

Перцова Наталія Олександрівна, доцент, професор кафедри народнопісенного та хорового мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
asya_81@list.ru

Стаття присвячена аналізу проблеми циклічності на прикладі твору «Сім експресій» для мішаного хору а capella на слова японських поетів сучасного українського композитора В. Тормахової. Основою циклічності виступає наявність внутрішніх зв'язків між частинами твору, логіка розгортання музичного матеріалу та єдина драматургія. Виділено такі властивості, як: наявність єдиної ідеї для всього твору, лейтінтонацій, превалювання остинантного принципу розгортання музичного матеріалу. Центральним є образ місяця, зміни якого символізують зміни у людському житті. Автор поєднує елементи українського народнопісенного автентичного фольклору та новітні композиторські техніки.

Ключові слова: хоровий цикл, В. Тормахова, експресія, інтонація, хоку.

Постановка проблеми. В сучасній українській композиторській творчості чимале місце відводиться хоровим циклам. Вибір хору в якості головного «інструменту» дозволяє вирішити завдання різного ступеня складності, адже можливості людського голосу є надзвичайно широкими. Будь-який твір являє собою певні випробовування, які постають перед диригентом та виконавцями. Проте, якщо йде мова про циклічний твір, то на перший план, окрім виконавської майстерності, виступає рішення питання драматургічного характеру, насамперед те, яким чином мають йти частини циклу, які між ними взаємозв'язки – смислові, тематичні, інтонаційні. Отже, дослідження специфіки хорового циклу є актуальним завданням, що сприятиме не лише усвідомленню специфіки композиторського мислення, але й продемонструє вплив постаті диригента у створенні унікальної інтерпретаційної версії.

Останні дослідження та публікації. В музикознавчій літературі останніх років представлено низку робіт, присвячених хоровим циклічним творам, проте пов'язаних не з музикою ХХІ ст., а здебільшого з класикою російської композиторської школи – насамперед наукові розробки А. Корягіної, С. Щитової, в яких досліджуються твори С. Танєєва. В статті А. Славича розглядається цикл М. Гайворонського. Досить важливою в методологічному аспекті для даної роботи є праця Р. Толмачова «Хорове аранжування та вільна обробка». Проте, варто зазначити, що багато нових творів українських композиторів, призначених для хорового виконання, залишаються поза увагою науковців, а отже надають велике поле для подальших досліджень.

Метою статті є аналіз специфіки хорового циклу в творчості сучасних українських композиторів на прикладі «Сім експресій» для мішаного хору а capella на вірші японських поетів Вероніки Тормахової. Одним із важливих аспектів даного дослідження є виокремлення засобів поєднання окремих номерів у цикл.

Виклад основного матеріалу. Для української хорової композиторської школи ХХІ ст. характерним є пошук нового, чогось неповторного, що могло б свідчити про якісну відмінність автора серед інших. Досить неординарним, як на нашу думку, є твір В. Тормахової «Цикл експресій на вірші японських поетів». Відразу привертає увагу звернення до текстів саме японських поетів, адже більш традиційним є вибір на користь вітчизняної чи російської поетичної класики або сучасних авторів. Використання японського поетичного тексту, а саме хоку (хайку) – традиційного жанру японської ліричної поезії, трирядкового неримованого вірша, що складається з 17 складів (5-7-5) є справжнім випробовуванням, адже невелика кількість складів становить основу кожної з частин циклу. Автор обирає твори таких поетів як Ецуїн, Рансецу, Басьо, Кікаку Такарай, Йосо. Проте внаслідок надзвичайно вдалого компонування текстів хоку складається враження, що сама літературна основа є циклом. С. Щитова вказує у своєму дослідженні основні ознаки циклу. «У літературі загального типу цикл характеризується як сукупність взаємопов'язаних процесів, що утворюють закінчене коло розвитку будь-чого, струнку систему. Три головні ознаки визначають цикл: послідовність частин або розділів; певний порядок зв'язку елементів у середині цілого; спрямованість цілого на поступове повернення від останньої ланки до першого. Діалектично складний характер циклу підтверджується поєднанням в ньому дискретності і безперервності, повторення і поновлення, закінченого і нескінченності» [6; 151]. Виходячи з цих ознак стає зрозумілим, що композитор у певному сенсі здійснює роботу зі створення не лише музичного тексту, але й поєднання розрізнених частин у єдине ціле вербального тексту.

Для текстів хоку характерне звернення до картин природи, причому дана ознака пов'язана з тим, що до XIX ст., як вказує М. Федоришин, японці й гадки не мали, що їхня хоку – це література. Вірші в формі «танка» (коротка пісня) вони мали за літературу з давніх-давен. А хоку вважалася окремим різновидом образотворчого мистецтва. В 1895 р. творець сучасного хоку Масаока Сікі визначив хоку як один із жанрів літератури, надрукувавши у газеті «Ніппон» серію статей «Суть хайкай». Для визначення сюжету хоку варто звернутись до висловлювання Такахамі Кьосі: «Оскільки хайку – це література, то самоочевидно, що й вони оспівують почуття. Проте оскільки темою кожної хайку є пора року і поет оспівує різні явища весни-літа-осені-зими, то почуття осмислюються саме через ці явища, тобто оголене почуття поза темою пори року в хайку неможливе. Але якщо міркувати далі, дійдемо висновку, що хайку не лише оспівують пейзажі; хайку – це література, яка оспівує явища світу природи і світу людських справ, зумовлені змінами весни-літа-осені-зими. Ці явища здавна репрезентуються чотирма ієрогліфами: квіти, птахи, вітер, місяць. Ще Басьо вживав слова «віддавати серце квітам і птахам»» [5]. Отже, для хоку характерне змалювання картин природи та розкриття людських почуттів, причому перехід від одного до іншого пов'язаний з такими тропами як метонімія та метафора.

В. Тормахова вибудовує свій твір згідно послідовності річного циклу: весна-літо-осінь-зима. Причому автор трактує пори року подібно до стадій людського життя – від народження, через юність і зрілість до старості й смерті.

Ще одним новаторським чинником даного твору є власне його назва. Кожна частина циклу – це «експресія». Для того, щоб краще зрозуміти який саме сенс вкладає композитор у термін «експресія», варто звернутись до наступного визначення: «Експресія – виразність; сила прояву почуттів, переживань...Форми експресії у осіб однієї культури відносно однорідні. Існують і універсальні форми експресій, що можуть бути зрозумілі людям різних культур...» [1; 610]. На нашу думку, в даному творі експресію необхідно розуміти як силу прояву почуттів, що є універсальними для усіх, незважаючи на культурні відмінності, це ті переживання, що спільні для усіх людей, незалежно від національності чи культурних традицій.

Звертаючись до циклу як до музичного жанру, варто відрізнити його від таких понять як альбом чи збірка. Адже якщо для перших двох характерне чергування епізодів, часто контрастних, натомість у циклі має бути зв'язок також на інших рівнях – тематичному, інтонаційному, що дозволяє сказати про нього як про єдиний цілісний твір. Крім цього важливим фактором буде наявність спільної ідеї. «Визначення музичного циклу включає наступні параметри: наявність ряду самостійних частин із певним контрастом між ними, об'єднання розділів єдиним задумом твору, внутрішньої музично-стильової ідеї» [6; 151].

Розглянемо більш детально деякі експресії. В першій «Місяць вчора вночі», що виконує функцію прологу до дійства, змальовується картина місячної ночі, що сповнена відчуттям очікування чогось, що неминуче настане. Переважає мажорне звучання, досить багато остинато протяжних звучань, здебільшого використовуються незначні інтонаційні зміни, пов'язані з літературним текстом. Звісно, що сімнадцять складів хоку не можна лише надати посліпль, тому композитор повторює текст, а момент появи нових слів безперечно пов'язаний з виникненням новацій у розвитку музичної лінії.

Друга експресія «Краплини роси» виконується з першою аттасса, з'єднуються вони за рахунок звуку фа другої октави, який звучить у перших сопрано, що у наступній композиції переходить у низхідну малосекундову інтонацію. Ця експресія власне пов'язана з ранком, що асоціюється з початком життя – картина надзвичайно світла, яка нагадує веснянку. В основі мелодичного матеріалу закладена поспівка закличного характеру зі складочисловою структурою 2+3 E-H-D, що остинатно повторюється. Проводиться вона переважно у високих жіночих голосів, що характерно для веснянок. Розмір 5/8, який йде від початку номера починає згодом чергуватись із розміром 7/8.

Із другої половини експресії тематично більш виразний матеріал починає проходити у чоловічих голосів зі словами «з гілочки на гілочку». В цілому надзвичайна гармонічність номеру підкреслюється тим, що після його завершення звучить пауза, а вже після неї настає третя експресія.

Ідея циклічності реалізується за рахунок поєднання деяких експресій у певні групи. Так, перший номер звучить у середньому темпі, але поступово відбувається прискорення темпу; третій номер є найбільш швидким. В емоційно-образному плані номери 1-3 продовжують один емоційний стан, або скоріше передають різні нюанси одного – превалює ідея лірики, кохання, насолоди почуттями. Експресія «Німіий метелик» розпочинається зі звуконаслідувального елемента, представленого хвилеподібним рухом по цілотнової гаммі. Основна мелодична лінія проходить у перших сопрано.

Від п'ятого номеру починаються зміни: емоційного настрою у бік сумного, пори року та життєвого етапу (перехід від зрілості до старості). Це все ще сфера лірики, проте зовсім не життєрадісна. Уповільнюється темп, утворюється своєрідна арка між першим та п'ятим номерами,

адже центральним образом в обох номерах є місяць. Якщо в першому номері він є передвісником ранку, то в п'ятому повторюється текст «місяць згас, майже згас» і виникає асоціація зі згасанням людського життя, що неминуче йде до присмерку.

У перших номерах здебільшого виконували мелодійну лінію високі жіночі голоси, а загальний настрій п'ятого номеру утворюється за рахунок витриманих квінт у низьких чоловічих голосів. Шостий номер «Дощ» та сьомий номери йдуть у більш повільному темпі. Останній номер «Холодний місяць» співають без слів, лише наприкінці баритон промовляє текст: «снігу холодніш чую сяйво місяця в сивині моїй». Начебто людина вже втратила все, навіть свій голос, немає сил. Отже, образ місяця проходить тричі впродовж циклу, кожного разу можна бачити його трансформацію, що відповідає змінам у житті людини.

Спільною для всього циклу є насамперед інтонаційна єдність, а саме – використання секундових інтонацій. По-друге, превалює остинатність як тип розвитку. Деякі номери поєднуються у певні мікроцикли, що досягається як за рахунок спільного образного строю, так і виконання без перерви. Ще одним фактором є великий інтерес автора до сфери сонорики – це насолода кожним досягнутим звуком.

Р. Толмачов зазначає про те, що хоровий цикл, це вихід за межі звичних виконавських вимог, демонструючи це на прикладі «Різдвяного дійства» (для мішаного хору та солістів), проте дана позиція у повній мірі може бути застосована і до твору В. Тормахової. «Виконавські завдання щодо хорового циклу – комплексні і багатовимірні. Долаючи поточні виконавські труднощі, до яких можна віднести оволодіння примхливим ритмом, довгою, розвиненою фразою, інтонування у розширеній гармонічній системі, відтворення досить широкої динамічної шкали, – необхідно виконати «над завдання». Воно полягає у винайденні особливої світлої окраски звуку, легкого невимушеного способу звуковидобування...» [4; 43].

Висновки. В хоровому циклі В. Тормахової можна відмітити чимало рис, що свідчать про перетин традицій та новаторського підходу. З одного боку, присутнє притаманне циклічності використання принципів контрасту та обрамлення, образна спільність та єдина концепція, що поєднує всі експресії. З іншого – новаторством є адаптація «східного» типу мислення, наявного в літературному тексті до українського інтонаційного та ритмічного комплексів, які часто використовуються в народнопісенній творчості. Автор звертається також до новітніх принципів композиції, що базуються на інтересі до сонорики, використанні штучних ладів, остинатності. Досить неординарним підходом для музичної практики є звернення до терміну «експресія» для позначення розділу форми. Даний твір є одним із цікавих зразків української композиторської хорової школи сьогодення.

Список використаної літератури

1. *Головин С. Ю.* Экспрессия // Словарь практического психолога / С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1998.
2. *Корягина А.* Хоры С. И. Танеева на стихи Я. Полонского как один из первых классических образцов светского хорового цикла : к проблеме цикличности / А. Корягина // Музична наука на початку третього тисячоліття. Зб. ст. молодих музикознавців України. Вип. 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: http://musikology.com.ua/upload-files/Koryagina_A._Horyi_S._I._Taneeva.pdf.
3. *Славич А.* Різдвяний хоровий цикл Михайла Гайворонського / А. Славич // Молодь і ринок. – № 8 (127), 2015. – С. 134-137.
4. *Толмачов Р. В.* Хорове аранжування та вільна обробка: Навч. посібн. / Р. В. Толмачов. – Вінниця : Нова книга, 2011. – 168 с.
5. *Федоришин М.* Поетика хайку / М. Федоришин [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: http://ukrlife.org/main/minerva/haiku_ab.htm.
6. *Щитова С. А.* Хоровой цикл в творчестве С. И. Танеева : к проблеме цикличности / С. А. Щитова // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 3. – С. 151-154.

References

1. *Golovin S. Yu.* Ekspressiya // Slovar prakticheskogo psihologa. – Mn. : Harvest, 1998.
2. *Koryagina A.* Horyi S. I. Taneeva na stihy Ya. Polonskogo kak odin iz pervykh klassicheskikh obratsov svetskogo horovogo tsikla: k probleme tsiklichnosti // Muzichna nauka na pochatku tretogo tisyacholittya. Zbirnik statey molodih muzikoznavtsiv Ukrayini. Vip. 1. [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu do resursu: http://musikology.com.ua/upload-files/Koryagina_A._Horyi_S._I._Taneeva.pdf.
3. *Slavich A.* RIZdvyaniy horoviy tsikl Mihayla Gayvoronskogo // Molod I rinok. – # 8 (127), 2015. – S. 134-137.
4. *Tolmachov R. V.* Horove aranzhuvannya ta vilna obrobka: Navchalniy posibnik. – Vinnitsya : Nova kniga, 2011. – 168 s.
5. *Fedorishin M.* Poetika hayku [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu do resursu: http://ukrlife.org/main/minerva/haiku_ab.htm.
6. *Schitova S. A.* Horovoy tsikl v tvorchestve S. I. Taneeva: k probleme tsiklichnosti // Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv. – 2013. – # 3. – S. 151-154.

**ХОРОВОЙ ЦИКЛ «СЕМЬ ЭКСПРЕССИЙ» ВЕРОНИКИ ТОРМАХОВА:
К ПРОБЛЕМЕ ЦИКЛИЧНОСТИ**

Перцова Наталья Александровна, доцент, профессор кафедры народнопесенного и хорового искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу проблемы цикличности на примере произведения «Семь экспрессий» для смешанного хора а capella на слова японских поэтов современного украинского композитора В. Тормаховой. Основой цикличности выступает наличие внутренних связей между частями произведения, логика развертывания музыкального материала и целостная драматургия. Выделены такие свойства, как: наличие единой идеи для всего произведения, лейтинтонаций, превалирование остинатного принципа развертывания музыкального материала. Центральным является образ месяца, изменения которого символизируют изменения в человеческой жизни. Автор соединяет элементы украинского народно-песенного фольклора и новейшие композиторские техники.

Ключевые слова: хоровой цикл, В. Тормахова, экспрессия, интонация, хокку.

**CHOIR CYCLE «SEVEN EXPRESSIONS» VERONICA TORMAKHOVA:
THE PROBLEM OF CYCLICITY**

Pertsova Natalia, Associate Professor, Acting professor of folk-song and choral singing department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article analyzes the problems of cycling as an example of «Seven Expressions» for mixed chorus a capella on Japanese poets of contemporary Ukrainian composer V. Tormakhova. Cyclical basis is the existence of internal connections between parts of the work, the musical material deployment logic and coherent dramaturgy. Obtained properties are presence of a single idea for the whole work, leytintonations, prevalence ostinato principle the deployment of the musical material. The centerpiece is the image of the moon, which changes represent changes in human life. The author connects the elements of Ukrainian folk songs and folklore latest compositional techniques.

Key words: choral cycle, V. Tormakhova, expression, intonation, haiku.

UDC 784.1

**CHOIR CYCLE «SEVEN EXPRESSIONS» VERONICA TORMAKHOVA:
THE PROBLEM OF CYCLICITY**

Pertsova Natalia, Associate Professor, Acting professor of folk-song and choral singing department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is an analysis of the specific cycle of choral works of contemporary Ukrainian composers for example «Seven Expressions» for mixed chorus a capella on poems by Japanese poets of Veronica Tormakhova. An important aspect of this study is the isolation means a combination of individual rooms in the cycle.

Research methodology. Five papers devoted to various aspects of the study of choral works used in the article. The methods of analysis, synthesis and generalization are used in the study of choral cycle.

Results. In the choral cycle V. Tormakhova can note a number of features that indicate the intersection of tradition and innovative approach. On the one hand present principles inherent cyclical use of contrast and framing, shaped the community and the only concept that combines all expression. On the other – innovation is the adaptation of «Eastern» type of thinking in literary texts available to Ukrainian intonation and rhythmic complexes, which are often used in folk-song work. The author also refers to new principles of composition, based on interest in sonority, using artificial modes, ostinato principle. Quite extraordinary approach to musical practice is to appeal to the term «expression» to refer to the section shape. This work is one of the interesting examples of Ukrainian composers' choral school today.

Novelty. First in Ukrainian musicology analyzes «Seven Expressions» of contemporary Ukrainian composer V. Tormakhova. Cyclical basis is the existence of internal connections between parts of the work, the musical material deployment logic and coherent dramaturgy. The centerpiece is the image of the moon, which changes represent changes in human life. The author connects the elements of Ukrainian folk songs and folklore latest compositional techniques.

The practical significance. Studies conducted in the article may be used in the course of studying the modern history of Ukrainian music. Designated findings may be used to interpret the works of contemporary composers.

Key words: choral cycle, V. Tormakhova, expression, intonation, haiku.

Надійшла до редакції 20.11.2016 р.

УДК 792.03(477)

**КОМЕДІЯ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ФЕСТИВАЛЯХ:
ІДЕНТИФІКАЦІЯ ЖАНРУ ТА ЗАСАДИ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ**

Карпаш Оксана Мирославівна, аспірантка,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
slyvka.ok@gmail.com

Предметом наукового розгляду є театральний фестивальний рух в Україні, що виступає чинником розвитку сучасного мистецтва, сприяє формуванню соціальної і комунікативної культури. Досліджено витоки та історію виникнення жанру комедії, шляхи її розвитку й характерні особливості в українському мистецтві.

На прикладі динаміки театрального фестивального руху проаналізовано популярність комедійного жанру, розглянуто регіональний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» (м. Чернівці), досліджено його витоки, мету, характер проведення дійства, активність учасників та тематика вистав за роки існування.

Ключові слова: театр, мистецьке явище, комедійний жанр, театральний фестиваль, фестиваль комедії.

Театральний фестиваль як соціокультурне явище є однією з важливих складових процесу культурного розвитку суспільства. Фестивальний рух – яскравий показник театрального процесу, що сьогодні активно розвивається в Україні. За останні десятиліття в країні з'явилося чимало потужних театральних фестивалів, що стали традиційними і популярними не зважаючи на соціально-політичні чи економічні обставини. Серед них найбільш знаковими є міжнародні театральні фестивалі: «Золотий Лев» (м. Львів), моно-вистав «Відлуння» (м. Київ), молодих театрів «Рампа» (м. Дніпро), сучасного мистецтва «Гоголь Fest» (м. Київ), недержавного, незалежного і аматорського театру «Драбина» (м. Львів), регіональний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» (м. Чернівці) та ін.

Актуальність теми вивчення театральних фестивалів сьогодні набуває особливої уваги. Адже саме фестивальний рух є не лише одним із найдієвіших засобів збереження культурних пластів, традицій і явищ українського народу, але й стимулом для популяризації театрального мистецтва в суспільстві, сферою професійного взаємного обміну досвідом, дає можливість презентувати широкому загалу глядачів творчі досягнення митців, відкриває нові імена та пропагує забуті.

Постановка проблеми. Фестивальний театральний рух України характеризується яскравою різножанровістю, проте нерівномірністю функціонування. Чимало театральних фестивалів мають значний творчий потенціал, успішно розвиваються, інші втрачають своє значення і зникають із мистецького поля. Причинами занепаду є брак організаторського хисту, спільних колективних ідей та художньої обдарованості фундаторів і учасників, а також брак фінансування. Попри увагу зацікавлених глядачів і театральних критиків, які активно відгукуються в пресі про окремі фестивалі, театральний рух ще недостатньо досліджений як широкомасштабне мистецьке явище.

Огляд останніх публікацій і досліджень. У ЗМІ та наукових виданнях України публікуються статті про театральні фестивалі відомих театрознавців та науковців, зокрема: Вергеліса О., Веселовської Г., Гарбузюк М., Дем'яненко С., Єрмакової Н., Липківської Г., Максименко С., Томенчук Л., Підлужної А., Чужиної І. та ін. Проте, автори статей обмежуються лише аналізом окремих заходів і не ставлять за мету цілісно описати усі складові цього складного, але цікавого мистецького явища.

Загалом, базою для теоретичних досліджень театрального фестивалю є низка дисертаційних робіт і монографій, зокрема дисертація О. Меньшикова «Фестиваль як соціокультурний феномен сучасного театрального процесу» [7], де автор здійснює огляд театральних фестивалів СРСР і Російської Федерації. В аналогічній роботі Є. Резнікової «Фестиваль мистецтв як синтетичний художній простір» [12] подано результати вивчення фестивалів сучасного мистецтва як особливого типу синтетичного художнього простору, виявлення його місця і ролі в сучасній світовій художній культурі. В дисертаційній роботі С. Зуєва «Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)» [4] описано феномен фестивалю в межах одного регіону. М. Швед у монографії «Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990-2005 рр.)» [13] вивчає проблематику комплексного дослідження міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні. С. Чернецька представила дисертацію на тему «Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття» [12], основним завданням у якій є характеристика особливостей та функцій сучасних вітчизняних і міжнародних фестивалів фольклору. Важливою

теоретичною базою нашої праці є дослідження О. Доманської [3], яка торкається теми театральних фестивалів в Україні як форми генерації сценічного простору у культурі повсякдення. Робота спрямована на дослідження історичного аспекту цього культурного явища.

Жанрова палітра театрального мистецтва, що репрезентується на фестивалях, надзвичайно багата. Найпопулярнішими є трагедія, драма, мюзикл, монолог, пастораль, комедія та ін.

Оскільки, сьогодні суспільство втомлене повсякденними труднощами і складною соціально-політичною ситуацією, воно шукає шляхи «втечі» від проблем, при цьому звертається до комічного жанру. Відомий кінорежисер В. Аллен писав: «Різниця між комедією і трагедією в тому, що в комедії люди знаходять спосіб справитися з власними трагедіями» [2]. Комедія популярна, бо створює підґрунтя гарного настрою, є віддзеркаленням реальності крізь призму комічного. Мета будь-якої комічної п'єси викликати сміх. Науковцями доведено, що сміх відіграє важливу роль у фізіологічному, психічному і моральному станах людини, адже він не лише знімає розумову і фізичну напругу, але й позитивно діє на імунну систему. Саме тому комедія користується популярністю серед шанувальників театрального мистецтва.

Метою пропонованої статті є виявлення специфіки і динаміки представлення на українських театральних фестивалях новітньої доби одного з найдавніших жанрів театрального мистецтва – комедії.

Виклад матеріалу дослідження. Комедія (грець. κωμῳδία, від κωμῶς – весела процесія і ὄδῃ – пісня) – драматичний твір, у якому засобами гумору і сатири викриваються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людини [6]. Як і трагедія, цей жанр зародився у стародавній Греції. Його засновником вважають Аристофана, а теоретиком філософії комічного – Аристотеля. Комедія, доброзичливо жартівливо чи саркастично, досліджуючи людську природу, висміювала вади характеру, вчинків і поведінки людей чи суспільних груп, їх помилки.

За принципом організації дії розрізняють комедію ситуацій (станів) і характерів (вдач). *Комедії ситуацій (станів)* ґрунтуються на хитромудрій інтризі, збігу обставин, переплетенню чи нагромадженню певних смішних ситуацій, а комедія *характерів або вдач* – на висміюванні людських недоліків, вад особистості, гіпертрофованих чи однобоких ідей, моралі [11].

За сюжетними типами комедія може бути побутовою та ліричною. За характером комічної мови існує гумористична, сатирична, трагікомедія, комедія дель арте [11].

Більш детальна диференціація комедії запропонована теоретиком театру П. Паві: антична, комедія-балет, бурлескна, висока та низька, героїчна, дель арте, епізодна, «ерудита» (вчена комедія), звичай, ідей, інтриги, настроїв, характерів, ситуаційна, слізна, чорна, іспанська, нова, пасторальна, салонна, сатирична [9].

Витоки української комедії – в інтермедійній частині шкільної драми та вертепу XVII-XVIII ст. Як і в найкращих зразках європейської комедії, у центрі уваги національних авторів першої пол. XIX ст. опиняється родинне життя героїв, їх побутові взаємини (І. Котляревського «*Москаль-чарівник*», Г. Квітки-Основ'яненка «*Сватання на Гончарівці*», П. Котлярова «*Любка*»). Потворні явища дійсності, розвінчання неучтва, тупості, здирства та «крутійства», моральної деградації дворянства втілені в комічних творах Г. Квітки-Основ'яненка «*Шельменко-денщик*» [11].

У другій пол. XIX ст. з'явилися комедії, що розкривали життя та побут українського народу в нових суспільно-історичних умовах (у творах М. Старицького, І. Карпенко-Карого, М. Кропивницького, І. Франка). Традиції української комедії були продовжені класиками в літературі XX ст. Одна з перших комедій цього часу – «*Рожеве павутиння*» Я. Мамонтова [11]. Але вершин свого розвитку комедія досягла у творчості представника розстріляного відродження М. Куліша, який відродив український театр у XIX ст. Зокрема відомими стали п'єси, поставлені в «Березолі», які, як і п'єси інших талановитих драматургів, є актуальними і сьогодні.

Сучасні глядачі мають можливість бачити комедійні вистави у різних інтерпретаціях сучасних режисерів, зокрема на сценах театральних фестивалів. Серед них найяскравішими зразками останніх десятиліть слід виокремити вистави «*Москаль-Чарівник*» І. Котляревського Бориспільського театру на I відкритому театральному фестивалі на Київщині (м. Обухів); «*Сватання на Гончарівці*» Г. Квітки-Основ'яненка Чернівецького театру на I фестивалі сценічних мистецтв «The theatre time / Час театру» (м. Івано-Франківськ); «*Шельменко-денщик*» Г. Квітки-Основ'яненка Херсонського театру на VI міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» (м. Херсон); «*Мартин Боруля*» І. Карпенка-Карого Черкаського театру на Міжнародному театральному фестивалі «Сцена людства»; «*Гроші*» (за п'єсою І. Карпенка-Карого «Сто тисяч») Київського театру на Міжнародному театральному фестивалі «Золотий лев» (м. Львів); «*Отак загинув Гуска*» М. Куліша Коломийського театру на Всеукраїнському фестивалі «Тернопільські театральні зустрічі. Дебют» (м. Тернопіль); «*Тьотя Мотя приїхала*» (за мотивами п'єси М. Куліша «*Мина Мазайло*») Донецького театру на

Міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» (м. Херсон); «Фараони» О. Коломійця київського театру на Міжнародному театральному фестивалі дуетних вистав «Ноїв ковчег» (м. Севастополь) та ін.

Стало популярним, щоб урочисте відкриття та закриття фестивалів відбувалися за участю мімів. Мімічне мистецтво – вид комедії у вигляді коротких імпровізаційних сценок сатиричного характеру, яка зараз особливо поширена в Україні завдяки театрам мім: Мім-Театр «IF» (м. Івано-Франківськ), театр тиші «Міми НаНіМо» (м. Львів), мім-театр «HAPPY PEOPLE» (м. Київ), театр-студія «Мім-Арт» (м. Львів) та ін.

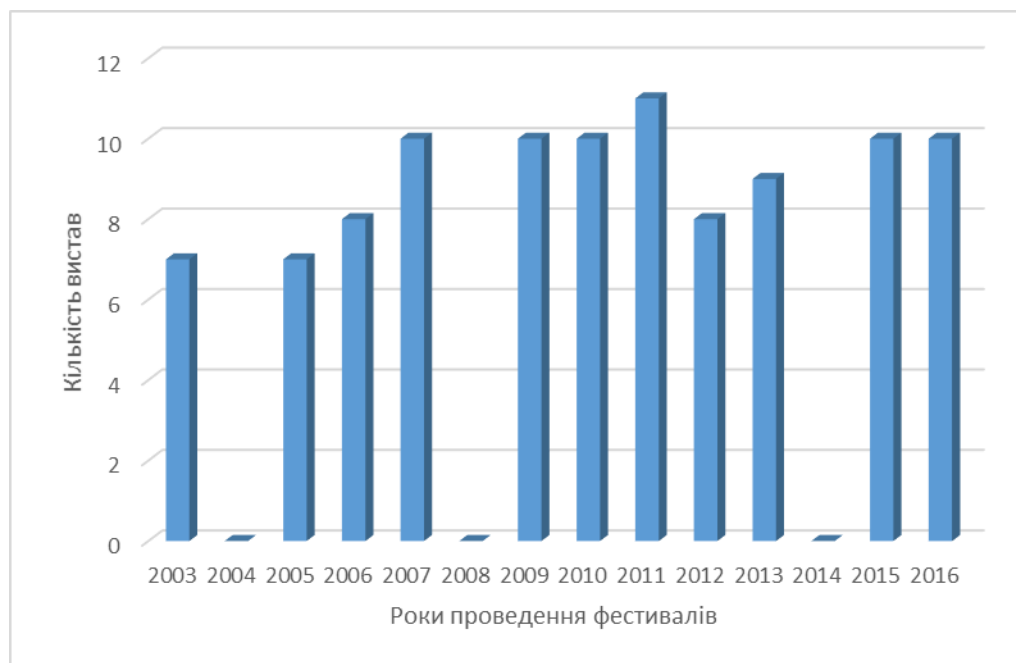
Більшість театральних режисерів обирають для себе жанр комедії для донесення глядачеві нікчемності людських вад. Китайський філософ Конфуцій казав: «Скаржитися на неприємну річ – це подвоювати зло, сміятися з неї – це нищити його» [5].

На театральних фестивалях вистави комедійного жанру користуються незмінним успіхом. На більшості театральних фестивалів саме вистави комедійного жанру часто стають переможцями. Для прикладу, на XVIII Міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії», що проходив у Херсоні у 2016 р., Гран-прі фестивалю присуджено Чернігівському обласному академічному українському музично-драматичному театру ім. Т. Шевченка за виставу «Комедію помилок» В. Шекспіра. Безперечним переможцем Одеського фестивалю театрів «Молоко – 2016» стала також комедія-вистава Рівненського українського обласного академічного музично-драматичного театру «Каліка з острова Інішмаан» М. Макдонаха та ін.

Особливої уваги заслуговують фестивалі, на яких не лише переможцями стають вистави комедійного жанру, але й всі учасники являють цей вид драми.

Унікальним в Україні є комедійний фестиваль «Золоті оплески Буковини». Його мета – пропаганда театального мистецтва, зокрема найоптимістичного драматургічного жанру – комедії, із залученням кращих професійних театрів України, а також колективів із-за кордону. Заснований він у 2003 р. і постійно проводиться на базі Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської¹. (Діаграма 1). Винятком стали 2008 р. (рік повені) та 2014 (через події на Сході України). Фестиваль також має свою символіку – зображення архітектурного ансамблю Чернівецького театру та герба Буковини, і власні музичні позивні – пісня «Черемшина» (музика В. Михайлюка, слова М. Юрійчука) [8].

З кожним роком фестиваль стає все популярнішим і в перспективі може отримати офіційний статус «міжнародного». За роки існування у ньому взяли участь майже 30 різних театральних колективів зі Львова, Рівного, Тернополя, Чернігова, Івано-Франківська, Вінниці, Луцька, Києва, Мінська, Ясс та інших міст [8]. Було показано 100 різнопланових комедій, відвідувачами яких стали десятки тисяч глядачів.



Діаграма 1. Кількість поставлених комедій на фестивалі «Золоті оплески Буковини» (2003-2016 рр.)

Фестиваль сприяє розвитку оптимістичного світогляду і патріотизму громадян України, культурному і естетичному вихованню глядачів на найкращих здобутках українського театрального мистецтва та інших національних культур. У межах фестивалю під час творчих зустрічей і прес-конференцій відбувається обмін досвідом: творчих працівників театрів (артистів, директорів, художніх керівників, режисерів, сценографів), обговорення і вирішення проблем розвитку національного театрального мистецтва та їх взаємозбагачення, розширення співпраці з театрами різних регіонів України.

За підсумками фестивалю серед учасників визначаються переможці, яких нагороджують почесними грамотами, дипломами, цінними подарунками за низкою номінацій. Особливістю фестивалю є їх варіативність. У 2012 р. окрім основних були також «Народний театральний критик», «Найактивніший глядач» та «Найкраще висвітлення фестивалю» (для ЗМІ). На ювілейний, X фестиваль, родзинкою стали спеціальні відзнаки «Коронація слова», «Золоті оплески», «Майбутнє української сцени» та «Лицар сцени» (за багаторічне віддане служіння театру).

Переможців визначає компетентне журі. Новинкою X ювілейного фестивалю стала паралельна основному журі незалежна оцінка від «альтернативного журі», котре також обирало своїх фаворитів.

Традиційно на театральному фестивалі у Чернівцях на завершення кожного фестивального дня відбуваються «Форуми на каналі» (вільні обговорення вистав після їх завершення). У 2012 р., в останній день фестивалю, відбувся незвичний форум – «Форум на каналі для драматургів» за участю драматургів України, завідувачів літературною частиною театрів-учасників, журі, ЗМІ та усіх бажаючих. Обговорювався сучасний стан української драматургії, зокрема жанру комедії.

Хоча жанр «комедія» чітко визначений у положенні фестивалю, учасники не завжди привозять «чисті» жанрові зразки як, наприклад, феєрія-бурлеск за мотивами однойменної поеми І. Котляревського «Енеїда» (Івано-Франківський театр, 2015 р.), жарт на дві дії «Руководство для желающих жениться» за А. Чеховим (Миколаївський театр, 2012 р.), п'єса на одну дію за повістю Л. фон Захера-Мазоха «Венера в хутрі» (Львівський театр, 2010 р.). Хоча вистави не завжди за жанром відповідають сфері фестивалю, але є видовищними і користуються успіхом серед глядачів.

За 11 років існування фестивалю були зіграні вистави за творами майже 90 драматургів та письменників. Найпопулярнішими авторами комедій фестивалю є В. Шекспір і М. Гоголь. Англійський драматург Р. Клуні та український письменник і драматург А. Крим посідають друге місце у рейтингу за кількістю зіграних вистав за їхніми творами. Не менш популярні комедійні твори російського драматурга А. Чехова та українського І. Карпенка-Карого. Завершують позицію лідерства французький сценарист Р. Ламуре, український письменник І. Франко та французький композитор, засновник опери Ж. Оффенбах. Решту вистав за творами інших авторів на комедійному фестивалі «Золоті оплески Буковини» зіграні лише один раз.

Комедійний жанр дуже багатогранний. Глядачам фестивалю представлено такі жанрові різновиди як трагікомедія, комічна трагедія, лірична комедія, водевіль, феєрія, феєрія-бурлеск, пародія, комедія-притча, казка, комедія для дорослих, театральний роман та ін. Окрім традиційних були представлені форми вуличних вистав. моно-вистав, лялькових вистав, Найбільше зацікавлення глядачів отримали музична комедія: мюзикл, комедія-опера, оперета, опера-буфф.

Театральний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини», щороку представляє глядачам і журі різноманітні вистави як за постановками, так і за змістовим навантаженням. Театральна зала під час проведення фестивалю збирає щоденні аншлаги, адже для чернівецьких глядачів це особливе дійство.

Відносно новий фестиваль комедії «ГаШоТю» заснований і вперше проведений у Києві 2015 р. Метою масового святкового дійства є розвиток комедійного жанру, притаманного українським звичаям і традиціям масових святкувань. Фестиваль проводиться у номінаціях: театр (сучасна драматургія, вистави); кіно (короткометражні, анімаційні, дитячі фільми та сценарії); література (літературні та естрадно-літературні твори); академія комедії (майстер-класи для сценаристів, режисерів, акторів, драматургів і інших діячів мистецтва). Цей універсальний мистецький захід у майбутньому може стати основним підґрунтям для розвитку сучасного комедійного жанру [1].

Висновки. Комедія є одним із найдавніших жанрів мистецтва, але найяскравіше вона виявила себе в театрі. Цей жанр є надзвичайно популярним і сьогодні, тому він часто реалізується на сцені.

Унікальним комедійним фестивалем в українському театральному мистецтві є «Золоті оплески Буковини», що традиційно відбувається з 2003 р. у Чернівцях. Фестиваль комедії вже понад 10 років поспіль має добру традицію на Буковині об'єднувати як мистецьку еліту, так і пересічних глядачів. Створивши територію театрального мистецтва, де панує єднання і взаєморозуміння, фестиваль відвідали численні колективи, що представляють різні регіони України та сусідні держави.

За час фестивалю були репрезентовані класичні театральні зразки світових драматургів В. Шекспіра, Мольєра, К. Гольдони, Б. Томаса, Р. Куні, письменників Дж. Боккаччо, А. Фредри, Р. Байєра, В. Александрі та ін., інсценізації світової, української та російської літературної творчості І. Франка, М. Гоголя, Я. Стельмаха, М. Куліша, І. Карпенка-Карого, А. Чехова, І. Котляревського, М. Кропивницького, а також сучасних українських та зарубіжних авторів. Загалом репертуарна тематика фестивалю засвідчила, що представлені комедії спрямовані на висміювання цинізму, лицемірства, егоїзму, духовної деградації суспільства й окремої особистості, що приховуються за зовнішньою пристойністю, респектабельністю та побожністю. Все це за допомогою сміху спонукає глядача боротися з людськими вадами, які є перешкодою до осмислення вічних цінностей.

Започаткований у 2015 р. фестиваль комедії «ГаШоТю» сприяє інтеграції театрального жанру з іншими видами мистецтв.

Примітки

¹ Засновниками фестивалю є Міністерство культури України, Львівське регіональне відділення Національної Спілки театральних діячів України, Чернівецька обласна державна адміністрація, Управління культури і туризму Чернівецької обласної державної адміністрації, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської.

Список використаної літератури

1. *Академія творчості «АМПУА»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// atamplua.com.ua/index.php/festivali/pro-gashoty.html](http://atamplua.com.ua/index.php/festivali/pro-gashoty.html).
2. *Вуді Аллен* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikiquote.org/wiki>.
3. *Доманська О. А.* Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик : дис... канд. культурології : 26.00.01 / О. А. Доманська ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2012. – 204 с.
4. *Зуєв С. П.* Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис... канд. миств. / С.П. Зуєв. – Харків, 2007. – 20 с.
5. *Крилаті вислови Конфуція* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://supermif.com/ aforizm/af_confuciy.html](http://supermif.com/aforizm/af_confuciy.html).
6. *Літературознавчий словник-довідник* (за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка). – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
7. *Меньшиков М. А.* Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис... канд. искусств.: спец. 17.00.01 – «Театральное искусство» / А. М. Меньшиков. – М., 2004. – 253 с.
8. *Офіційний сайт Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.dramtheater.cv.ua>.
9. *Паві П.* Словник театру / П. Паві. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 214–221.
10. *Резникова Е. И.* Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: дис... канд. искусств. / Е. И. Резникова. – СПб., РГБ 0Д.61.07–17/78. – 219 с.
11. *Теорія літератури*: підручн. / За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2012. – С. 366-368.
12. *Чернецька С. Ю.* Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис... канд. миств.: 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / С. Ю. Чернецька. – К., 2015. – 469 с.
13. *Швед М. Б.* Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / М. Швед.– Львів : СПОЛОМ, 2010. – 440 с.

References

1. *Akademiia tvorhosti «AMPLUA»* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://atamplua.com.ua/index.php/festivali/pro-gashoty.html>.
2. *Vudi Allan* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <https://uk.wikiquote.org/wiki>.
3. *Domanska O.A.* Teatralna stsenichna mova yak faktor rozvytku suchasnykh art-praktyk : dys. kand. kulturolohii : 26.00.01 / O. A. Domanska ; nauk. kerivnyk N. V. Barna ; Nats ped. Un-t im. M. P. Drahomanova. – K., 2012. – 204 s. ; 29 s.
4. *Zuiev S. P.* Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialakh Kharkova) : avtoreferat dys... kand. mystetstvoznavstva / S.P. Zuiev. – Kharkiv, 2007. – 20 s.
5. *Krylati vyslovy Konfutsiia* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: [http://supermif.com/ aforizm/af_confuciy.html](http://supermif.com/aforizm/af_confuciy.html).
6. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* (za redaktsiieiu R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka). – K. : VTS «Akademia», 2007 – 752 s.
7. *Menshykov M. A.* Festyval kak sotsyokulturnyi fenomen sovremennoho teatralnoho protsesa: avtoref. Dys...kand. isk.: spets. 17.00.01 teatralnoe iskusstvo / A. M. Menshykov. – M., 2004. – 253 s.
8. *Ofitsiyni sait Chernivetskoho akademichnoho oblasnoho ukrayinskoho muzychno-dramatychnoho teatru im. O. Kobylianskoi* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.dramtheater.cv.ua/>
9. *Pavi P.* Slovnyk teatru / P. Pavi. – Lviv : LNU im. I.Franka, 2006. – S. 214–221.

10. *Reznykova E.* Festyval iskusstv kak syntetycheskoe khudozhestvennoe prostranstvo: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. iskusstvovedeniia / E.Reznykova. – SPb., RHB 0D.61.07-17/78. – 219 s.
11. *Teoriia literatury i pidruchnyk* / Za nauk. Red. O. Halycha. – K. : Lybid, 2012. – S. 366-368.
12. *Chernetska S. Yu.* Festyvali folkloru v sotsiokulturnykh protsesakh Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia : dys...kand. mystetstvovnavstva: 26.00.01 – «Teoria ta istoriia kultury» / S. Yu. Chernetska. – K., 2015. – 469 s.
13. *Shved M. B.* Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky / M. Shved. – Lviv : SPOLOM, 2010. – 440 s.

**КОМЕДИЯ НА УКРАИНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЯХ:
ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЖАНРА И ОСНОВЫ ЕГО ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Карпаш Оксана Мирославовна, аспирантка,
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
им. В. Стефаника», м. Ивано-Франковск

Предметом научного рассмотрения является театральное фестивальное движение в Украине, которое выступает фактором развития современного искусства, способствует развитию социальной и коммуникативной культуры. Исследованы истоки и история формирования жанра комедии, пути ее развития и характерные особенности в украинском искусстве.

На примере динамики театрального фестивального движения проанализирована популярность комедийного жанра, рассмотрен региональный фестиваль комедии «Золотые аплодисменты Буковины» (г. Черновцы), исследована история его возникновения, цель, характер проведения, активность участников и тематика спектаклей за годы существования фестиваля.

Ключевые слова: театр, художественное явление, комедийный жанр, театральный фестиваль, фестиваль комедии.

**COMEDY IN UKRAINIAN THEATRICAL FESTIVALS:
IDENTIFICATION OF GENRE AND PRINCIPLES OF ITS REPRODUCTION**

Karpash Oksana, postgraduate, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The subject of scientific research of this article is theatrical festival movement in Ukraine, which acts as a progressive factor in the development of contemporary art and promotes social and communicative culture. The article also opens up the origins and history of the formation of comedy genre, ways of its development and characteristics in Ukrainian art. The popularity of comedy genre is analyzed on the example of the dynamics of theatrical festival movement. Moreover, it is examined the regional festival of comedy «Golden applause of Bukovyna» (Chernivtsi). The paper presents the history of festival foundation, its purpose, analysis of the nature of the action, the activity of participants and subjects of performances during the years of existence of the festival.

Key words: theater, art phenomenon, comedy, theater festival, festival of comedy.

UDC 792.03(477)

**COMEDY IN UKRAINIAN THEATRICAL FESTIVALS:
IDENTIFICATION OF GENRE AND PRINCIPLES OF ITS REPRODUCTION**

Karpash Oksana, postgraduate, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The aim. The purpose of this article is the specificity and dynamics of one of the oldest genres of theatrical art – comedy on Ukrainian theatrical festivals of Independence period.

Research methologi. It was used the next methods of research for achieving the aim of the article and solving the problems: theoretical, descriptive, theoretical analysis, synthesis, historical, chronological and empirical: observation, interview.

Results. The article contains the results of generalization of functioning of comedy genre on Ukrainian theatrical festivals, their content and dynamics.

Novelty. The article presents the the first attempt to generalize the dynamics of functioning of comedy genre on Ukrainian theatrical festivals of the last decades.

The practical significance. The research will improve the development process of new scientific and objective approaches to solving urgent problems of festival life in Ukraine.

Key words: theater, art phenomenon, comedy, theater festival, festival of comedy.

Надійшла до редакції 3.11.2016 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 78.071.1/.2+78.091

М. ЛИСЕНКО ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ТА ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ У ЛИСТАХ ЧЛЕНІВ «СТАРОЇ ГРОМАДИ»

Антонова-Колесник Катерина Антонівна, аспірантка,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
katrinvalentine@gmail.com

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено питання мистецької, виконавської, організаторської та громадської діяльності М. В. Лисенка, а також огляд видань, які містять матеріали епістолярної спадщини сучасників композитора, зокрема – «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.)». Проаналізовано діяльність М. Лисенка з точки зору членів «Старої Громади». Окремо висвітлено роль слов'янських концертів композитора та його вклад у літераторську діяльність даного зібрання. Виявлено можливості вивчення діяльності М. Лисенка під новим кутом зору, враховуючи ґрунтовність інформації, знайденої у виданні.

Ключові слова: М. Лисенко, «Стара Громада», слов'янські концерти, літераторська діяльність, Великий український словник.

Постановка проблеми. У своїх дослідженнях, присвячених діяльності М. Лисенка, науковці часто спираються на епістолярну спадщину. Однак, найчастіше ці джерела не є основними. Бракує аналітичних досліджень, які б зосереджувались на одному певному епістолярному виданні, такому, як «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.)» [1].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченню питання діяльності композитора, в т.ч. як члена Старої Громади, присвячено низку музикознавчих досліджень, зокрема – дисертація Д. Садовнікової «М. Лисенко і Київська Громада в контексті національно-культурного відродження України другої половини ХІХ – початку ХХ ст.», статті «М. В. Лисенко і слов'янство» та «Перейнятий духом слов'янської пісні» Т. Булат, статті «З когорти героїв людського духу» та «Микола Лисенко – літератор і композитор» Р. Скорульської, книга Г. Курковського «Микола Віталійович Лисенко: піаніст-виконавець», стаття О. Шевчук «Мотиви свята в життєдіяльності Лисенка» та ін.

Робота М. Лисенка як мистецького та громадського діяча згадується також у працях А. Катренка та Я. Катренко «Національно-культурна та політична діяльність Київської громади (60-90-ті рр. ХІХ ст.)» [4], та у І. Дзюби в роботі «Микола Лисенко, його діяльність і стильові параметри творчості».

Мета статті. У даній статті більшою мірою подані матеріали з видань «Архів Михайла Драгоманова...» (1937 р.) та «Микола Лисенко. Листи» (2004 р.). Для нашого дослідження ці матеріали стали основним джерелом інформації. В роботі вони вперше проаналізовані в аспекті того, яким постає мистецький та громадський діяч М. Лисенко з листів членів «Старої Громади». Дослідження вперше узагальнює інформацію про київські «слов'янські концерти» композитора і подає ґрунтовні дані щодо їх кількості.

Вклад матеріалу дослідження. Про композитора у своїх листах до українського історика, літературознавця й громадського діяча М. Драгоманова пишуть громадівці: В. Антонович, В. Беренштам, П. Житецький та В. Житецька, М. Старицький та С. Старицька, Є. Тригубов та Ю. Цвітковський. Згадано Лисенка і в одному колективному листі.

Серед дописувачів особливу увагу привертають два педагоги, члени-засновники Київського відділення Географічного Товариства – Ю. Цвітковський, постать якого досі майже не висвітлювалась у лисенкознавстві, та П. Житецький, згадуваний до цього, здебільшого, стосовно фольклористичної діяльності Лисенка.

Крім того значний інформаційний пласт становлять коментарі до листів, складені Г. Лазаревським (на той час – співробітник Українського наукового Інституту у Варшаві). Причому, у багатьох випадках він посилається на первинні джерела – спогади сучасників Лисенка, відповідні видання чи пресу. Значну частину поданих у статті коментарів взято з таких джерел, як Архів

М. Драгоманова при Українському Науковому Інституті у Варшаві, «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Записки Наукового Товариства в Києві»¹, «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», газета «Кіевская Старина», «Україна. Науковий журнал українознавства» (К., 1925-1930), «Федір Савченко. Заборона українства 1876 р.» (К., 1930 р.) та ін.

Згадки про композитора у листах «громадівців» охоплюють проміжок 70-х рр. (1870-1872 рр., 1874 р. та 1876-1878 рр.). Це час, коли, за словами А. Катренка, Київська [Стара] громада виступала «ідейним й організаційним центром українського національного руху» [4; 177]. Стосовно М. Лисенка як мистецького та громадського діяча, його товариші у листах до М. Драгоманова торкаються наступних питань:

- організація М. Лисенком у м. Києві благодійних «слов'янських концертів»;
- участь композитора у створенні словника та літературно-видавничій діяльності «Старої Громади»;
- його роль у суботніх зустрічах громадівців.

Особливе значення також мають листи самого М. Лисенка до М. Драгоманова, які заповнюють прогалини у важливих подіях і фактах. Аналізуючи згадки про М. Лисенка у листах членів «Старої Громади», найперше варто зачепити тему, так званих, «слов'янських концертів».

Розглядаючи це питання, звернемось до книги Г. Курковського «Микола Віталійович Лисенко: піаніст-виконавець». У ній автор зазначає: «21 жовтня 1876 року Лисенко дав у Києві свій перший «Слов'янський концерт», який, на його думку, мав стати щорічним [...]. Наступного року, 7 березня, відбувся другий «Слов'янський концерт» [5; 111]. Отже, Г. Курковський називає всього два таких концерти М. Лисенка у Києві. Натомість у листах членів Старої Громади та самого композитора до М. Драгоманова згадуються, зокрема, концерти, організовані М. Лисенком у 1870-1871 рр. та 1876-1877 рр.

Уперше тема подібних концертів виникає у листі М. Лисенка до львівського композитора А. Вахнянина від 9 лютого 1870 р., в якому він просить надіслати збірники слов'янських пісень, потрібні для підготовки: «[...] *вволіть, ласкаві, мою волю: [...] випишіть збірок народних пісень чеських, моравських, сербських, хорватських, словацьких, лядських й своїх галичанських з текстом, мелодією співу та пригравом або й без того [...]*» [10]. Однак, того вечора прозвучали лише моравські пісні зі збірки Ф. Сушіла (1860) [2; 429]. Та вже в наступних концертах М. Лисенка програми збагачуються новими назвами слов'янських пісень [2; 430].

У той же час у Києві діяв Слов'янський комітет, заснований 1869 р. за прикладом аналогічного комітету у Москві. Для збору коштів його члени організовували свої «Слов'янські концерти». Їх програми носили «великодержавний» характер, оскільки орієнтувались на загальноросійський устав Слов'янського благодійного комітету (1858 р.), який здійснював «*благотворение православным и другим славянам*» [3].

У своїх листах український учений-філолог П. Житецький розповідає М. Драгоманову про два слов'янські концерти М. Лисенка у 1871 р. Про перший, що відбувся 6 березня в залі Дворянського зібрання, автор листа згадує побіжно, а щодо його повтору в Міському театрі (19 березня), розповідає більш змістовно: «[...] *хоры в театре вышли не так хорошо, как в 1й раз. Лучше было бы [...] они не совались в другой раз*» [15; 103].

У листі того ж року П. Житецький згадує про тиск Комітету на М. Лисенка: «[...] *его бедного Славянский комитет заставил петь в своем [...] концерте [...] и Коля, увлекаемый струсившим хором, воспевал славу Божию. И знаете ли, кто был орудием славянства? Вашъ другъ Бильбасовъ и ученикъ Вашъ Задерацкий*» [15; 104]. Тут мова, очевидно, йде про студентський хор Київського університету, учасники якого не могли піти проти Слов'янського комітету і двох професорів свого навчального закладу – В. Більбасова та В. Шульгіна. Як свідчить у листі до М. Драгоманова історик В. Беренштам, В. Більбасов влаштовував вистави з декламуванням патріотичних віршів. В одному з них він змусив брати участь хор М. Лисенка: «[...] *следствием было распадение и уничтожение хора*» – пише автор листа [7; 46]. А восени 1872 р. М. Лисенко створює «Товариство аматорів хорового співу», хор якого співав під керівництвом композитора в подальших концертах.

Варто зазначити, що, не зважаючи на вимушену співпрацю М. Лисенка з Київським Слов'янським комітетом, композитор, влаштовуючи подібні концерти, мав перед собою іншу мету – пропагування музики слов'янських народів. Тому, можна твердити, що, створюючи «Товариство аматорів хорового співу», М. Лисенко прагнув зробити свої слов'янські концерти незалежними від діяльності Комітету, і це йому більшою мірою вдалося. Склалася не однозначна ситуація щодо освітлення в лисенкознавчих працях слов'янських концертів композитора, влаштованих у 1876-1877 рр. Існують деякі вагання відносно їх кількості.

У 1875-76 рр. Комітет, як і раніше, проводить активну концертну діяльність, яка часто перешкоджає мистецькій діяльності М. Лисенка. Доказом цього є наступні дописи у листах громадянців.

Український філолог та історик Є. Тригубов у листі до М. Драгоманова від 21 вересня 1876 р. повідомляє, що *«устраиваются на днях два концерта в пользу славян: один под руководством [...] Пётра, а другой под началом Николая Витальевича [...]»* [9; 184]. Отже, на початку планувались два окремих концерти: хору М. Лисенка і хору музиканта-аматора В. Пётра, до якого безпосереднє відношення мав секретар Комітету – М. Задерацький. Саме за допомоги останнього підпільно помічником голови Слов'янського комітету було обрано В. Шульгіна [8; 74; 30], який був однодумцем М. Задерацького у ставленні до М. Лисенка.

Цього разу вони перешкождали виступу хору композитора у Міському театрі. В. Беренштам у листі повідомляв М. Драгоманову: *«[...] компромиссъ могъ быть заключенъ лишь на основаніи удаленія хора Лысенка и замѣны хоромъ Петра [...]. [...] Концертъ [Лисенка] былъ отложенъ и состоялся лишь въ субботу 16 октября [...]»* [8; 74-75].

Сам М. Лисенко пише про це в листі до М. Драгоманова від 18 листопада так: *«[...] одбули концерта на користь славьян, до котрого лаштувалися щось із місяць, [...] бо раз Сетов мутив і водив з театром, а вдруге й друзи наші Ш[ульгін], З[адерацький] і К^о. хтіли були спинити, щоб я не грав; треба, бач, ёго (Лисенка) вговтати, въ какой [...] мЪрЪ участіе его необходимо [...]»* [12].

Також постає питання, чи належить до слов'янських концерт М. Лисенка цього ж мистецького сезону, який відбувся 7 березня 1877 р. Адже, на відміну від Г. Курковського, ні сам композитор [13], ні В. Антонович [6; 19] у своїх листах до М. Драгоманова не називають його «слов'янським». М. Лисенко говорить про нього, як про «роковий» (щорічний). Хоча, разом із тим, зі слів композитора – на ньому звучали моравські пісні [13].

Так чи інакше, проти цього концерту також інтригував вище згаданий київський оперний антрепренер Й. Сетов: *«[...] концерт зпершу був оголошений на суботу 5-го Марта, але Сетов [...], боячись за оперний збір свій у неділю, підвів мені фука. Заборонив артистам і артисткам співати у мене. [...] Так само він, віддавши театр з орк. за 200 к., наклав ще 100 з гори»* [13]. Невдалим відносно грошового збору концерт був і через плітки, *«ніби Украйнофили мають якусь величезну демонстрацію супроти Уряду вчинити за той указ, котрий забороняє усе українське»* [13]. Однак, Г. Курковський зазначає, що всупереч перешкодам, під час цього концерту композитор вкотре досяг своєї основної мети: *«Вся обстановка концерту і реакція слухачів яскраво демонстрували важливе суспільно-політичне значення, якого набули концерти Лисенка»* [5; 112].

Таким чином, можемо стверджувати, що, попри активний спротив Київського Слов'янського комітету, Лисенко знаходив можливість організувати власні слов'янські концерти.

Літераторська діяльність М. Лисенка у листах членів Старої Громади представлена двома напрямками – робота над Великим українським словником та переклад загальнодоступних підручників.

Важливу інформацію стосовно словника подано у коментарях до видання «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.)»: *«Працю тут провадилось у двох напрямках: поповнювався вже зібраний матеріял виписаними з етнографічних збірок та творів ріжних авторів, а також записаними безпосередньо з народніх уст [...] окремими словами з прикладами до них [...]. Цією роботою відав П. І. Житецький. Рівнобіжне з тим вирішено скласти менший словник, для цього з зібраного матеріялу певна комісія [...] вибирала більш-менш певні слова, перекладала їх, додаючи іноді приклади, [...]. На чолі цієї комісії стояв О. І. Лоначевський»* [1; 349] (О. Лоначевський-Петруняка – учитель Новгородсіверської гімназії [1; 348]).

Першу згадку про роботу над словником знаходимо у листі П. Житецького до М. Драгоманова від 1 грудня 1870 р.: *«[...] мы получили побуждение заняться словаремъ, въ некоторой возможности издать оный»* [14; 93]. Ще 1861 р. такий задум мав П. Куліш. Однак, затримав це видання, довідавшись про намір К. Шейковського видавати «Южнорусскій Словарь». А 1864 р. матеріали, зібрані Кулішем, було передано Старій Громаді [1; 381].

12 жовтня 1876 р. М. Лисенко повідомляє М. Драгоманову: *«Доси зроблено букв 5 зовсім, у другій ред[акції], а у першій редакції теж букв 4-5 є. Я з инчими зходимось для першої редакції на вибірку слів. [...] Страшенно багато праці [...]»* [11].

Маємо підстави зробити висновок, що, беручи участь у підготовці словника, М. Лисенко займався дуже кропіткою працею. З того, що він – музикант, а не філолог за освітою – погодився на цю роботу і усвідомлював її важкість, можемо судити про широту його ерудиції і переконаність у вагомості появи такого видання у ті часи на території Російської імперії.

Про переклад підручників для початкових шкіл із серії «Первоначальные ученики» в листі від 18 (30) листопада 1876 р. М. Лисенко пише до М. Драгоманова: «[...] *постала вельми добра думка перекласти серію Первон[ачальных] Учеб[ников].* [...]»

Мені впала Геологія, яко натуралістові [тобто, як кандидату природничих наук – прим. А. К.], [...] і я з великим ухиттям припав до роботи. Чимало переклав. Доводилося й читати вже де-не-де» [12] (мова йде про Підручник з геології А. Гейки, 1876 р.) [18; 14].

Про роботу над ним у 1876-1877 рр. повідомляє М. Драгоманову і Ю. Цвітковський. «[...] *особенно успѣшно работает Коля Л[исенко]. Прелесть, как онъ переводитъ. Я ничего подобного до сихъ поръ не читалъ, и усердно очень работает. Другіе переводы по достоинству значительно ниже»* [16; 208]. Через пів року Ю. Цвітковський розповідає про перші результати: «*Учебники 2 переведены изъ серіи (Антиповичъ и Коля)*» [17; 228].

Отже, діяльність М. Лисенка охоплювала не лише музичну, але й літераторську практику. І, якщо у питанні перекладу підручника з геології М. Лисенко торкався свого часу глибоко вивченої природознавчої сфери, то стосовно участі у підготовці Великого українського словника, можна говорити про філологічне обдарування композитора, хоч він і не мав відповідної освіти.

Також варто окремо відзначити згадки про участь М. Лисенка у так званих «суботах», по яких члени «Старої Громади» збирались разом. П. Житецький неодноразово протягом 1870-71 рр. писав М. Драгоманову про те, що часто ці зустрічі проходять у домі подружжя Лисенків [14]. Поліція пильно слідкувала за «громадівськими» суботами, небезпідставно гадаючи, що на них обговорювались гострі політичні теми; зачіпались питання розвитку та пропагування української культури. Тут члени Старої Громади і їх близьке оточення розглядали існуючі можливості видання творів рідною мовою за межами Російської імперії; планували найближчі мистецькі заходи, спрямовані на популяризацію української музики. Сам факт того, що подібні вечори проходили в оселі композитора, говорить про усвідомлення М. Лисенком їх важливості, і про його готовність ризикувати заради такої справи загостренням уваги поліції до себе.

Висновки. Отже, ознайомившись із листуванням членів Старої Громади, можна зробити висновок, що згадки про М. Лисенка у їх листах дають неповну, але ґрунтовну інформацію про важливі аспекти його громадської та мистецької діяльності, а також відкривають нові сторінки у вивченні широкого кола зацікавлень та пріоритетів композитора. З вивчених матеріалів випливає, що громадівців об'єднували спільні цілі, і прагнення і досить близьке сприйняття подій оточуючого їх мистецького простору.

Варто зазначити, що досліджене нами видання є досить інформативним для науковців, які досліджують питання мистецько-громадської діяльності М. Лисенка, зокрема тому, що у своїх листах «громадівці» повідомляють факти, відомі лише вузькому колу оточення композитора. Окрім цього, «Архів...» дає можливість дізнатися одразу кілька точок зору відносно тієї чи іншої особи або явища тогочасного громадського і культурного життя Києва, в т.ч. і стосовно аспекту діяльності М. Лисенка. Це робить видання особливо цінним.

Примітки

¹ Тут і далі збережено орфографію назв видань та листів.

Список використаної літератури

1. *Архів Михайла Драгоманова.* – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава. – 1937. – 445 с.
2. *Булат Т. П.* М. В. Лисенко і слов'янство (До історії українсько-слов'янських музичних зв'язків) / Т. П. Булат // Славистичний зб. – К. : Видавництво АН УРСР, 1963. – 446 с.
3. *Вікіпедія – вільна енциклопедія* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki>
4. *Катренко А., Катренко Я.* Національно-культурна та політична діяльність Київської громади (60-90-ті рр. XIX ст.) / Катренко А., Катренко Я. – К., 2003. – 180 с.
5. *Курковський Г. В.* Микола Віталійович Лисенко: піаніст-виконавець / Г. В. Курковський. – К. : Муз. Україна, 1973. – 151 с.
6. *Лист В. І. Антоновича до Л. М. Драгоманової* № 9 від 11 березня 1877 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937.
7. *Лист В. Л. Беренштама до М. П. Драгоманова* № 22 від 25 травня 1871 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937.
8. *Лист В. Л. Беренштама до М. П. Драгоманова* № 31 від 24 жовтня 1876 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937. – С. 68-79.

9. *Лист Є. К. Тригубова до М. П. Драгоманова* № 91 від 21 вересня 1876 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937.
10. *Лист М. В. Лисенка до А. К. Вахнянина*. – № 37 від 9 лютого 1870 р. // Микола Лисенко. Листи / [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004.
11. *Лист М. В. Лисенка до М. П. Драгоманова* № 63 від 12 жовтня 1876 р. // Микола Лисенко. Листи / [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 114-115.
12. *Лист М. В. Лисенка до М. П. Драгоманова* № 65 від 18 (30) листопада 1876 р. // Микола Лисенко. Листи / [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 116-117.
13. *Лист М. В. Лисенка до М. П. Драгоманова* № 67 від 12 березня 1877 р. // Микола Лисенко. Листи / [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К.: Муз. Україна, 2004. – С. 120-121.
14. *Лист П. І. Житецького до Л. М. і М. П. Драгоманових*. – № 38 від 1 груд. 1870 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937.
15. *Лист П. І. Житецького до М. П. Драгоманова і В. С. Житецької до Л. М. Драгоманової* № 42 від 25 берез. 1871 р. // Архів Михайла Драгоманова. – Т. 1: Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937. – С. 103-105.
16. *Лист Ю. Ю. Цвітковського до М. П. Драгоманова* № 102 від 9 груд. 1876 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1 : Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937. – С. 203-210.
17. *Лист Ю. Ю. Цвітковського до М. П. Драгоманова* № 107 від 7/19 липня 1877 р. // Архів М. Драгоманова. – Т. 1: Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). – Варшава, 1937.
18. *Скорульська Р. М.* Микола Лисенко – літератор і композитор // Літературно-худож. та сусп.-політ. журн. – К., 2012. – № 11. – С. 144-147.

References

1. *Arkhiv Mykhaila Drahomanova*. – Т. 1: Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava. – 1937. – 445 s.
2. *Bulat T. P.* M. V. Lysenko i slovianstvo (Do istorii ukrainsko-slovianskykh muzychnykh zviazkiv) / T. P. Bulat // Slavistychnyi zbirnyk. – К. : Vydavnytstvo Akademii Nauk Ukrainskoi RSR, 1963. – 446 s.
3. *Vikipediia – vilna entsyklopediia* [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki>
4. *Katrenko A., Katrenko Ya.* Natsionalno-kulturna ta politychna diialnist Kyivskoi hromady (60-90-ti rr. KhIKh st.). – К., 2003. – 180 s.
5. *Kurkovskiy H. V.* Mykola Vitaliiiovych Lysenko: pianist-vykonavets. – К. : Muzychna Ukraina, 1973. – 151 s.
6. *Lyst V. I. Antonovycha do L. M. Drahomanovoi* № 9 vid 11 bereznia 1877 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1: Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937.
7. *Lyst V. L. Berenshtama do M. P. Drahomanova* № 22 vid 25 travnia 1871 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1 : Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937.
8. *Lyst V. L. Berenshtama do M. P. Drahomanova* № 31 vid 24 zhovtnia 1876 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1: Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937. – 68-79 s.
9. *Lyst Ye. K. Tryhubova do M. P. Drahomanova* № 91 vid 21 veresnia 1876 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1 : Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937.
10. *Lyst M. V. Lysenka do A. K. Vakhnianyna* № 37 vid 9 liutoho 1870 r. // Mykola Lysenko. Lysty / [uporiad. R. M. Skorulska]. – К. ; Muz. Ukraina, 2004. – S. 85.
11. *Lyst M. V. Lysenka do M. P. Drahomanova* № 63 vid 12 zhovtnia 1876 r. // Mykola Lysenko. Lysty / [uporiad. R. M. Skorulska]. – К. : Muz. Ukraina, 2004. – S. 114-115.
12. *Lyst M. V. Lysenka do M. P. Drahomanova* № 65 vid 18 (30) lystopada 1876 r. // Mykola Lysenko. Lysty / [uporiad. R. M. Skorulska]. – К. : Muz. Ukraina, 2004. – S. 116-117.
13. *Lyst M. V. Lysenka do M. P. Drahomanova* № 67 vid 12 bereznia 1877 r. // Mykola Lysenko. Lysty / [uporiad. R. M. Skorulska]. – К.: Muz. Ukraina, 2004. – S. 120-121.
14. *Lyst P. I. Zhytetskoho do L. M. i M. P. Drahomanovykh* № 38 vid 1 hrudnia 1870 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1: Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937.
15. *Lyst P. I. Zhytetskoho do M. P. Drahomanova i V. S. Zhytetskoi do L. M. Drahomanovoi* № 42 vid 25 bereznia 1871 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1 : Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937. – S. 103-105.
16. *Lyst Yu. Iu. Tsvitkovskoho do M. P. Drahomanova* № 102 vid 9 hrudnia 1876 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1: Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937. – S. 203-210.

17. *Lyst Yu. Iu. Tsvitkovskoho do M. P. Drahomanova* № 107 vid 7/19 lypnia 1877 r. // Arkhiv Mykhaila Drahomanova. – Т. 1 : Lystuvannia Kyivskoi Staroi Hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). – Varshava, 1937.

18. *Skorul'ska R. M.* Mykola Lysenko – literator i kompozytor // Literaturno-khudozhnyi ta suspilno-politychnyi zhurnal. – К., 2012. – № 11. – S. 144-147.

Н.В. ЛЫСЕНКО КАК ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВА И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ В ПИСЬМАХ ЧЛЕНОВ «СТАРОЙ ГРОМАДЫ»

Антонова-Колесник Екатерина Антоновна,
аспирантка, Национальная академия
руководящих кадров культуры, г. Киев

Приведен обзор публикаций, в которых исследован вопрос деятельности в искусстве, исполнительской, организаторской и общественной деятельности Н. В. Лысенко, а также обзор изданий, в которых содержатся материалы эпистолярного наследия современников композитора, в частности – «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.)». Проанализирована деятельность Н. Лысенко с точки зрения членов «Старой Громады». Особо выделена роль славянских концертов композитора и его вклад в литературскую деятельность этого собрания. Выявлены возможности изучения деятельности Н. Лысенко под новым углом зрения, учитывая основательность информации, найденной в издании.

Ключевые слова: Н. В. Лысенко, «Стара Громада», славянские концерты, литературская деятельность, Большой украинский словарь.

MYCOLA LYSENKO LIKE AN ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVIST IN MEMBERS LETTERS OF THE «STARA HROMADA»

Antonova-Kolesnyk Katerina, graduate student,
of National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts, Kyiv

This paper presents a review of publications exploring the question of M. V. Lysenko's art, perform, organize and social activities, and also a review of editions, which contain materials from epistolary heritage of composer's contemporaries. In particular – edition «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.)». M. Lysenko's activity according to the members of «Stara Hromada» has been analyze. A particular attention is paid to the role of composer's Slavic concerts and his contribution to literary activities of this community. It appears the learning opportunities of M. Lysenko's activity under the new vision angle, considering thoroughness of the information, which had found in edition.

Key words: M. Lysenko, «Stara Hromada», Slavic concerts, literary work, Large Ukrainian dictionary.

UDC 78.071.1/.2+78.091

MYCOLA LYSENKO LIKE AN ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVIST IN MEMBERS LETTERS OF THE «STARA HROMADA»

Antonova-Kolesnyk Katerina, graduate student
of National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to analyze, how did «Stara Hromada» members characterize M. Lysenko in the context of his artistic and social activities in their letters to M. Drahomanov; to generalize of information about composer's Slavic concerts in Kyiv and to provide more thorough data regarding their dating and amount.

Research of methodology. For writing this paper used induction, typological and dialectical methods. This methodological approach had allows us to investigate the question of M. Lysenko's activity as a whole, starting from consideration of separate its parts; to determine its features and character, and also to find a connection between art and social Lysenko's activities.

Results. It appears the learning opportunities of M. Lysenko's activity under the new vision angle, considering thoroughness of the information, which had found in edition. The edition «Архів Михайла Драгоманова...» had name is very valuable and informative for scientists.

Novelty. In this paper at first had been generalized of information about composer's Slavic concerts in Kyiv and provide more thorough data regarding their dating and amount.

The practical significance. This paper allows to look at art and social activities of M. Lysenko by eyed of «Stara Hromada» members, and also it brings clarity to the question of composer's Slavic concerts in Kyiv.

Key words: M. Lysenko, «Stara Hromada», Slavic concerts, literary work, Large Ukrainian dictionary.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 374:376.130.2

**СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА ГЕОРГІЯ КОСМІАДІ
У ВЗАЄМОДІЇ З КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИМ СЕРЕДОВИЩЕМ МОСКВИ
(1905-1915 гг.)**

Костюк Лариса Кіндратівна, кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
larusa.Kostiuk@gmail.com

Розглянуті окремі сторінки творчого становлення українського митця Георгія Косміади як художника і особистості під впливом культурно-мистецького середовища Москви (1905-1915 рр.). Проаналізовані його зв'язки з московською елітою, акцентовано увагу на використанні здобутків московського періоду у подальшій діяльності Г. Косміади та його внеску в історію мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: Георгій Косміади, культурно-мистецьке середовище, мистецтво ХХ століття.

Постановка проблеми. Життя Георгія Петровича Косміади (1886-1967 рр.) у ХХ ст. пов'язане з культурно-мистецьким середовищем Москви, де він проходив школу становлення як художник. Силою історичних обставин його подальший життєвий шлях пролягав через Волинь до Німеччини, де завдяки наполегливій праці він створив понад 5000 художніх полотен. У цьому зв'язку донька художника Надія любить повторювати, що «...батько був греком за національністю, хоча називав себе росіянином, з'явився на світ на Кавказі, а батьківщиною вважав Україну» [5]. Нині у Рівному завдяки її старанням відкривається галерея Г. Косміади – художника, якому прийшлося упродовж життя творити лише в інонаціональному середовищі. Сьогодні аналіз його творчості у цьому контексті є важливим, оскільки набирає актуальності проблема розуміння сили його мистецького мислення, багатогранності таланту і тих життєвих основ, що сприяли виживанню художника в інонаціональних обставинах. Тому вивчення особливостей становлення особистості митця в культурно-мистецькому середовищі Москви дає відповідь на деякі питання цієї проблеми.

Останні дослідження та публікації. Вперше життя і творчість Г. Косміади як наукова проблема постала у розвідках рівненських дослідників О. Юрчук [16], Н. Кожушко [8] та ін. [4, 9]. Основна увага дослідників спрямовувалася на вивчення діяльності художника на Волині у міжвоєнних 1920-1930 рр. Декілька публікацій здійснено у фокусі аналізу його художньої творчості [10-11]. Але ці роботи носять узагальнений характер і питання московського періоду життя художника лише констатувалося. Разом із тим, вихід у світ видання «Георгій Косміади: життя і творчість у документах. Збірник документів у 2-х тт.» [2-3] дозволяє ввести до наукового обігу нові факти, які висвітлюють становлення особистості художника, формування його творчої натури у 1905-1915 рр., коли він проживав у Москві. Розгляд питання щодо впливу культурно-мистецького середовища столиці на формування особистості художника дозволить зрозуміти особливості його творчої діяльності в інонаціональному середовищі Волині та Німеччини.

Мета статті полягає у виявленні основних аспектів діяльності Г. Косміади під час його перебування у Москві у 1905-1915 рр. та пошук фактів, що вказують на вплив московської культурно-мистецької еліти на формування особистості митця.

Виклад матеріалу дослідження. Життя повсякчас пред'являло Г. Косміади випробування, які потрібно було долати, щоб рухатися далі. Висловимо власне судження, що, ймовірно, такою була доля багатьох художників-одинаків, хто пережив лихоліття минулого століття. Після закінчення факультету архітектури Державної технічної школи в Баку у січні 1905 р. 19-річний художник їде до Москви. То був час, коли в Російській імперії відбувалися збурення народних мас проти самодержавства і невдовзі розпочнеться I Світова війна. Маючи великий творчий запал і максималістські амбіції, Георгій виношує мрії про це місто і сподівається саме в ньому розвивати здібності будівельника-архітектора. Майже через 100 років художник повернеться до Москви – але уже як сучасної столиці Російської Федерації – з виставкою, що відбулася 2009 р. у Будинку російського зарубіжжя ім. О. Солженіцина [12].

Безумовно, у Москві Г. Косміади відразу ж береться за справи, які приносять йому авторитет і славу професіонала. У документах московського періоду життя художника зазначається, що з 20 лютого 1905 р. по 2 червня 1913 р. він був помічником дільничого архітектора Московської міської управи М. Квашніна: «За час за його участі у якості техніка було зроблено багато приватних будівель: багатопверхових будинків, одноповерхових дерев'яних та кам'яних будинків, особняків, служб, зал та інших побудов. Паралельно з цими обов'язками він виконував роботу помічника з

будівництва міських споруд і входив до складу міської служби з ремонту будинків. Складав попередні і звітні розрахункові документи, описи, формуляри, виконував креслярські роботи, малював аквареллю...Виконував свої обов'язки чесно, енергійно, ставився до роботи з великою любов'ю, вкладаючи багато знань, досвіду і самостійності» [2; 38-39].

Із документів відомо, що Г. Косміаді здійснював архітектурне спостереження за ремонтом будівель Кремля (1905-1912 рр.), разом із М. Квашніним 1908-1913 рр. долучався до будівництва училища в І Басманному провулку, а також дохідних будинків на другій і третій Тверській-Ямській вулицях та ін.

Підкреслимо, що людину як особистість формує багато факторів, серед яких значне місце належить зустрічам із визначними і непересічними людьми. Ніщо так не впливає на вибір шляху, становлення характеру як спілкування з ними. У цьому сенсі Г.Косміаді надзвичайно повезло, оскільки у Москві йому довелося працювати під керівництвом М. Квашніна – архітектора, поета, драматурга. Микола Олександрович – нащадок О. Пушкіна по лінії Квашніних-Самаріних, випускник Петербургської академії мистецтв, член Московського архітектурного товариства з 1894 р., автор проекту будівлі Павелецького залізничного вокзалу в Москві, дотичний до будівництва готелю «Метрополь», ремонту Третьяковської галереї, Московської міської Думи і багатьох інших споруд Москви [6].

М. Квашнін був надзвичайно обдарованою людиною і він увів Георгія у московське середовище та світ музики і театру. Заядлий театрал, він сам писав п'єси, любив ставити драматичні постановки, грав на скрипці, роялі, віолончелі, мандоліні, балалайці; мав скрипку роботи великого майстра Страдіварі. Як художник, писав декорації до театральних вистав. Аналізуючи наступні періоди життя художника Г. Косміаді, знаходимо чимало спільного між ними: вони були прекрасним тандемом для творчості.

У Москві Г. Косміаді з подачі М. Квашніна бере активну участь у багатьох заходах московської еліти. Займається у Московській художній студії «Сад слова», досвід роботи якої використає для проведення культурно-мистецьких заходів у Рівному в 1916-1939 рр. На одній з художніх подій Москви відбувається зустріч молодого митця з С. Рахманіновим. Зазначимо, що композитор із 1897 р. працював у Московській приватній опері С. Мамонтова, а в 1904-1906 рр. – Великому Театрі. Тогочасна Москва була в захопленні від того як грав, диригував і творив музику великий композитор. Ймовірно, творча особистість С. Рахманінова також дала сильний імпульс формуванню життєвого ладу Г. Косміаді. Художник навчився слухати музику серцем; мелодизм творів свого кумира зачаровував і вводив митця у світ стихії природи і людських взаємин. У свої 20-25 років молодий художник відчував у характері композитора співзвучність устремлінням своїй душі: попри життєві негаразди не нарікати на долю, а повсякчас наполегливо працювати. Це з московського періоду у нього виробить порядок експонування свого творчого доробку: на усі виставки він буде детально прописувати музичні композиції, що мають звучати у певному порядку. І обов'язково включатиме у цей перелік мелодії улюбленого композитора.

Так, зокрема, в архіві сім'ї Косміаді зберігся власноруч написаний художником у 1967 р. перелік улюбленої музики, співаків, картин, книг. Цей документ допомагає зрозуміти сутність формування особистості митця. Серед цього списку під назвою «Я люблю музику» на першому місці значиться прізвище С. Рахманінова та його симфонії і концерти (100 балів за 100% шкалою) [3; 228]. Варто долучити ще один промовистий факт із документів Г. Косміаді на користь композитора. На урочистостях із нагоди 80-річчя Г. Косміаді (1966 р.) у Гамбурзькому музеї етнографії та доісторичних часів у програмі презентації виставки звучала музика. Серед 5 музичних композицій твори С. Рахманінова звучали тричі [3; 200-201]. Та й самі картини художника на ювілейній виставці будуть схожі на добре підібрану музику.

Духовна атмосфера московського культурно-мистецького середовища вплине на формування естетичних поглядів Г. Косміаді. Завдяки М. Квашніну він захопився художньою скарбницею Росії – Третьяковською галереєю; навчався у відомих художників В. Серова і Є. Хрушова (з 1899 р. упродовж 14 років він, учень В. Полєнова, член Товариства пересувних виставок, був хранителем Третьяковської галереї). А досвідчений Серов у 1895-1909 рр. викладав у Московському училищі живопису, скульптури і зодчества. Саме їхні уроки, які брав Георгій Петрович, сформували його як митця, що тяжів до східного (російського) мистецтва. І через багато десятиліть у Німеччині шанувальники його картин будуть наголошувати, що не зважаючи на 25-річне перебування на Заході, Г. Косміаді залишився відданим своїй східній батьківщині [3; 211]. Це спостереження, в першу чергу, буде стосуватися манери його письма як живописця.

З розповідей художника своїм дітям (Надії та Володимиру) відомо, що у Москві 1906 р. він бере участь у виставці, виставляючи свої картини, писані олією. Цей промовистий факт говорить

про важливі речі в житті Г. Косміаді: по-перше, його діяльну натуру і звичку наполегливо і віддано працювати. Молодий художник активно вивчає історію російського мистецтва, цікавиться творчістю представників «Мир искусства», його провідниками. Завдяки Є. Хруслову він придивляється до творчості вчителя пейзажиста – В. Поленова, картини якого притягували молодого митця своєю легкістю, свободою живописної манери, звучанням кольору. Усе це імпонувало його художнім пошукам і вподобанням. Його зачаровували поленовські сюжети, чистота пейзажного простору, чіткість композиційних побудов, вражаюча відкритість кольору. А ще – його театральні декорації, в яких В. Поленов так багато міг сказати і передати ілюзію «правди»: недаремно художника вважають одним з основоположників нового театрального живопису. Тож вплив творчості В. Поленова на формування Г. Косміаді як декоратора театральних вистав у Рівному і Гамбурзі був досить помітним.

По-друге, усе життя Г. Косміаді шануватиме власну приналежність до когорти учнів В. Серова – художника і члена Ради Московської художньої галереї братів Третякових. У творчості свого вчителя Георгія притягувала індивідуальна манера письма, необмеженість у виборі виражальних засобів при вирішенні конкретної художньої задачі. А ще – імпресіоністична мова полотен. Наскільки варто було бути щасливчиком долі, щоб потрапити саме до В. Серова і на усе подальше життя перейняти і зберегти уміння досконалості і точності в оволодінні рисунком, притаманній його вчителю.

По-третє, ще з московського періоду Г. Косміаді закохається у темперу, в якій здобуде насолоду від розкриття таємниць її пастозності та звучання кольору. У цьому виявиться його перевага як митця і у темпері здобудеться своєрідність його виражальних засобів. Чи правильний вибір здійснив Г. Косміаді на користь темпері? Думається, так. Темпера дала імпульс для творчої наснаги: експозиції його картин неодноразово створювали враження присутності глядача не на виставці, а у храмі. У цьому всеперемагаюча сила його живопису.

Прагнення виробити принципові життєві установки простежується у діяльності Г. Косміаді й коли він був членом Московського Вегетаріанського Товариства (1909-1913 рр.). Саме за рекомендацією М. Квашніна Г. Косміаді стає членом цього товариства. Переглядаючи протоколи засідань Товариства та засідань його Ради попри велику кількість прізвищ, якими наповнені тексти документів, впадає у вічі факт неординарного мислення і принциповості одного з його членів. Цим членом товариства був Г. Косміаді, який на усіх засіданнях міг із гідністю відстояти власну думку щодо формування робочих органів чи першочергових завдань Товариства [15].

У цих документах вперше знаходимо московську адресу художника, а саме у списку дійсних членів МВТ читаємо: «Косміаді Георгій Петрович, Москва, Большая Нікітская, дом Строительного Общества, кв. 11. Тел. 309-21» [13]. Тут же знаходимо адреси М. Квашніна, М. Геерманн (майбутньої тещі Георгія Петровича). У списках Товариства можна побачити прізвища відомих діячів культури, з якими пощастило йому спілкуватися. Зауважимо, що МВТ приділяло значну увагу нормалізації роботи вегетаріанської столової (у 1912 р. в ній харчувалося 152387 відвідувачів), організації чайних бесід (проходили щовівторка, брали участь лише члени Товариства, які декламували та читали літературні твори, слухали музику), проведенні засідань (відбувалися щоп'ятниці з 8.00 год. вечора в Газетному провулку, 12, де обговорювалися нагальні питання діяльності Товариства) [15].

Як згадує у своїх спогадах одна з вегетаріанок В. Алексєєва-Лукьянська, «Дуже багато працював по облаштуванню приміщення під столову та з великою любов'ю його оформив новий член Товариства і постійний відвідувач нашої столової Георгій Петрович Косміаді, архітектор зі спеціальності, що невдовзі став активним членом нашої комісії. Він же разом з І. Александровичем вклав багато душі у справу організації чайних бесід для членів Товариства» [1]. У документах МВТ знаходимо ще один важливий факт, що висвітлює діяльну і творчу натуру Г. Косміаді. Під час роботи І Всеросійського Вегетаріанського з'їзду (1913 р.), будучи його делегатом він бере участь не лише у художній виставці разом з І. Рєпіним, а й пропонує проект видання «Довідник вегетаріанця» та організації Пересувної виставки картин вегетаріанців [14]. Обидві його пропозиції знайшли схвалення і були прийняті делегатами з'їзду.

І Світова війна кардинально змінила плин життя художника. У Москві він буде нести службу ратника військового ополчення, працюватиме в госпіталі. У зв'язку з хворобою 2 січня 1915 р. Г. Косміаді був звільнений з військової служби і госпіталізований у Московський повітовий санітарний шпиталь та 28 січня признаний хворим за ст. 20 А [7]. Серед цих військово-шпитальних буднів війни відбулася подія особистого характеру. 10 травня 1915 р. 29-літній Г. Косміаді обвінчався з Бригіттою-Фрідою Геерманн [2; 45]. Вінчання, як не дивно, невдовзі зіграє в долі митця вирішальну роль. І завдяки її німецькому походженню його життя буде врятоване у 1939 р. А коли у серпні

1915 р. виникне необхідність в організації будівельного загону для Всеросійського Союзу міст, професійні знання архітектора і набуті будівельні навички Г. Косміаді визначать його діяльність у війні. Його призначають начальником VI будівельного загону ВСМ V Армії. Так Г. Косміаді опиниться на Волині, куди 2016 р. приїде його дружина і проживуть вони у Рівному 23 роки.

Висновки. У становленні художника Г. Косміаді та формуванні його особистих якостей важливу роль відіграло московське культурно-мистецьке середовище. Саме у Москві в роки революції та збурень народних мас художник здобуде під керівництвом окружного архітектора Москви М. Квашніна практичні професійні навички знавця будівельної справи, які йому знадобляться під час I Світової війни. М. Квашнін познайомить молодого митця з театральною Москвою, середовищем художників галереї братів Третьякових, учасниками Художньої Студії «Сад слова». Завдяки М. Квашнішу відбудуться зустрічі Г. Косміаді з художниками В. Серовим і Є. Хрусловим, композитором С. Рахманіновим. Діяльність у Всеросійському Товаристві вегетаріанців зведе Г. Косміаді з відомими літераторами, діячами культури, дасть можливість виставляти свої роботи разом з І. Репінім. Там він зустрине свою музу і підтримку на усе життя – Бригітту-Фріду Геерманн. Перебування Г. Косміаді в Москві у 1905-1915 рр. важливі з погляду здобуття ним творчого досвіду і входження у мистецький простір ХХ ст. У Рівному та Гамбурзі він прославиться як художник-імпресіоніст, якому притаманна власна манера письма.

Список використаної літератури

1. *Алексеева-Лукьянская В.* Краткий обзор деятельности Вегетарианского Московского общества (Из фонда И.И. Горбунова-Посадова) / В. Алексеева-Лукьянская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
2. *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.
3. *Георгій Косміаді: життя і творчість у документах.* Зб. док. у 2-х тт. / Укл. : Н. Тарасевич, Л. Костюк. – Рівне : ПП ДМ, 2009. – Т. 2. – 356 с.
4. *Доброчинська В. А.* Рівненська українська гімназія (1923-1939): культурно-освітній феномен на тлі доби : монографія / В. А. Доброчинська. – Рівне : ПП Дятлик М., 2016. – 224 с.
5. *Записано зі слів Надії Георгіївни Саннов-Косміаді 21.08.2016 р.*
6. *Квашнин Николай Александрович* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // www.tverlife.ru/shor-news/48798.html](http://www.tverlife.ru/shor-news/48798.html).
7. *Книга ратника Г. П. Космиади* // Приватний архів Н. Г. Саннов-Косміаді. – «Atelier Kosmiadi». Legienstr. 8 a, 22111 Hamburg.
8. *Кожушко Н.* Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр. / Н. Кожушко // Наук. зап. Рівнен. обл. краєзнав. музею. Вип. V. – Рівне : Перспектива, 2007. – С.53-55.
9. *Костюк Л.* Виставкова діяльність Георгія Косміаді на Волині у 1920-х роках / Л. Костюк // Вісник Львів. нац. акад. мистецтв. Вип. 22. – Львів, 2012. – С. 315-327.
10. *Костюк Л.* Георгій Косміаді : художник між Сходом і Заходом / Л. Костюк // Народознавчі зошити. Двомісячник Ін-ту народознавства НАН України. Вип. 3. – Львів-Київ, 2012. – С. 445-453.
11. *Костюк Л.* Роль музики у виставковій діяльності художника Георгія Косміаді / Л. Костюк // Вісник Закарпат. художнього ін-ту. Вип. 7. Зб. наук. пр. / Ред. кол. І. І. Небесник та ін. – Ужгород : Закарпат. художній ін-т, 2015. – С. 35-39.
12. *Леонидов В.* Сны о России в Германии. Выставка Георгия Космиади в Доме русского зарубежья / В. Леонидов // Культура. – № 14 (7677). – 9-15 апр. – 2009. – С. 37-38.
13. *Обзор состояния и деятельности Московского Вегетарианского Товарищества за 1911 год* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
14. *Первый Всероссийский Вегетарианский съезд. Москва. 16-21 апреля 1913 г.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
15. *Протоколы общих собраний Московского вегетарианского товарищества* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
16. *Юрчук О.* Естетичний гурток Георгія Косміаді в Рівному / О. Юрчук // Наук. зап. Рівнен. обл. краєзнав. музею. Вип. IV. – Рівне : Волинські обереги, 2006. – С. 229-232.

References

1. *Alekseeva-Lukianskaia V.* Kratkyi obzor deiatelnosti Vehetaryanskoho Moskovskoho Obshestva (Yzfonda Y.Y. Horbunova-Posadova) / V. Alekseeva-Lukianskaia // [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa : [http // www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
2. *Heorhii Kosmiadi: zhyttia i tvorchist u dokumentakh.* Zbirnyk dokumentiv u 2-kh tomakh / Ukladachi : N. Tarasevych, L. Kostiuk. – Rivne : PP DM, 2009. – Т. 1. – 304 с.
3. *Heorhii Kosmiadi: zhyttia i tvorchist u dokumentakh.* Zbirnyk dokumentiv u 2-kh tomakh / Ukladachi : N. Tarasevych, L. Kostiuk. – Rivne : PP DM, 2009. – Т. 2. – 356 с.

4. *Dobrochynska V. A.* Rivnenska ukrainska himnaziia (1923-1939): kulturno-osvitnii fenomen na tli doby : monografiia / V. A. Dobrochynska. – Rivne : PP Diatlyk M., 2016. – 224 s.
5. *Zapysano zi sliv Nadii Heorhiivny Sannov-Kosmiadi 21.08.2016 r.*
6. *Kvashnyn Nikolai Aleksandrovych* // [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupa : [http // www. tverlife.ru\ shor-news/48798.html](http://www.tverlife.ru/shor-news/48798.html).
7. *Knyha ratnyka H. P.* Kosmyady // Pryvatnyi arkhiv N. H. Sannov-Kosmiadi. – «Atelier Kosmiadi». Legienstr. 8 a, 22111 Hamburg.
8. *Kozhushko N.* Heorhii Kosmiadi ta rivnenski navchalni zaklady. 1917-1940 rr. / N. Kozhushko // Naukovi zapysky Rivnenskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu. Vyp. V. – Rivne : Perspektyva, 2007. – S. 53-55.
9. *Kostiuk L.* Vystavkova diialnist Heorhii Kosmiadi na Volyni u 1920-kh rokakh / L. Kostiuk // Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. Vyp. 22. – Lviv, 2012. – S. 315-327;
10. *Kostiuk L.* Heorhii Kosmiadi : khudozhnyk mizh Skhodom i Zakhodom / L. Kostiuk // Narodoznavchi Zoshyty. Dvomisniachnyk Instytutu narodoznavstva NAN Ukrainy. Vyp. 3. – Lviv-Kyiv, 2012. – S. 445-453.
11. *Kostiuk L.* Rol muzyky u vystavkovii diialnosti khudozhnyka Heorhii Kosmiadi / L. Kostiuk // Visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu. Vyp. 7. Zbirnyk naukovykh prats / Red. kol. I. I. Nebesnyk ta in. – Uzhhorod : Zakarpatskyi khudozhnii instytut, 2015. – S. 35-39.
12. *Leonydov V.* Sny o Rossyy v Hermanyy. Vystavka Heorhii Kosmyady v Dome russkoho zarubezhia / V. Leonydov // Kultura. – № 14 (7677). – 9-15 aprelia. – 2009. – S. 37-38.
13. *Obzorsostoianiya y deiatelnosti Moskovskoho Vehetaryanskoho Tovaryshchestva za 1911 hod* // [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupa : [http // www. vita. org. ru/ veg/ history/ report-1911. htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
14. Pervyi Vserossyiskyi Vehetaryanskiy s'ezd. Moskva. 16-21 aprelia 1913 h. [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupa : [http // www. vita. org. ru/ veg/ history/ report-1911. htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
15. *Protokoly Obshchikh Sobraniy Moskovskoho vehetaryanskoho tovaryshchestva* // [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupa : [http // www. vita. org. ru/ veg/ history/ report-1911. htm](http://www.vita.org.ru/veg/history/report-1911.htm).
16. *Iurchuk O.* Estetychnyi Hurtok Heorhii Kosmiadi v Rivnomu / O. Yurchuk // Naukovi zapysky Rivnenskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu. Vyp. IV. – Rivne : Volynski oberehy, 2006. – S. 229-232.

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА ГЕОРГИЯ КОСМИАДИ ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДОЙ МОСКВЫ (1905-1915 гг.)

Костиук Лариса Кондратьевна, кандидат исторических наук, доцент,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Рассмотрены отдельные страницы творческого становления Георгия Космиади как художника и как личности под воздействием культурно-художественной среды Москвы (1905-1915 гг.). Проанализированы его связи с московской элитой того времени, акцентировано внимание на использовании опыта московского периода в дальнейшей деятельности Г. Космиади и его вклад в историю искусства XX столетия.

Ключевые слова: Георгий Космиади, культурно-художественная среда, искусство XX столетия.

GEORGE KOSMIAD'S PERSONAL BECOMING OF THE ARTIST IN COMPATIBILITY WITH CULTURAL-ARTISTIC ENVIRONMENT OF MOSCOW (1905-1915)

Kostiuk Larusa, historical sciences candidate, associate professor,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

Individual pages of the creative development of George Kosmiadi as an artist and as a person under the influence of the cultural-artistic environment of Moscow (1905-1915) are described in this article. His relationship with the Moscow elite of that time has been analyzed. The great attention has been emphasized on the experience of the Moscow period in the future George Kosmiadi's activity and his contribution to the history of art of the XX-th century.

Key words: George Kosmiadi, cultural and artistic community, the art of the XX-th century.

UDC 374:376.130.2

GEORGE KOSMIAD'S PERSONAL BECOMING OF THE ARTIST IN COMPATIBILITY WITH CULTURAL-ARTISTIC ENVIRONMENT OF MOSCOW (1905-1915)

Kostiuk Laarusa, historical sciences candidate, associate professor,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The aim of the article is to reveal the main aspects of Georgiy Kosmiadi's activity during his living in Moscow from 1905-1915 years and in search of the facts which point out the influence of Moscow's cultural and artistic elite on the artist's personality.

Resear chmethodology. The analysis of the problem is based on the documents about G. Kosmiadi's life and activity. They give us clear understanding of the artistic thinking and those vital foundations that contributed the artist survival in innovative surrounding.

Results. Moscow's cultural and artistic surrounding played an important role in the development of the artist George Kosmiadi and the formation of his traits of character. It was in Moscow where during the revolution and

disturbances of the masses Georgiy Petrovich received practical professional skills of an expert construction business. His chief instructor was district architect Nikolai Kvashnin. He needed his professional skills during World War (I). Mykola Kvashnin introduced young George Kosmiadi to theatrica Moscow, community of Tretyakov brothers' artists gallery, members of the Art Studio «Sad slova» (the Garden of the word). Due to N. Kwasnin G. Kosmiady met such artists as Valentin Serov and Egor Hruslov, composer Sergei Rakhmaninov. Kosmiadi's activity in the national vegetarian Society let him to famous well-known writers and cultural figures, gave the opportunity to exhibit their work together with Ilya Repin. There he met his muse and support for all his life – Brigitte-Frida Geermann there.

Novelty. Having obtained creative experience in Moscow cultural-artistic surrounding in 1905-1915 made it possible to enter him into the artistic space of the XX-th century and express himself in impressionistic manner of writing.

The practical signifi cance. The results of our research encourage us to determine objectively G. P. Kosmiadi's features in the XX-th century art.

Key words: George Kosmiadi, cultural and artistic community, the art of the XX-th century.

Надійшла до редакції 1.11.2016 р.

УДК 477.3.25

НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ (МІЖНАРОДНИЙ НАУКОВИЙ ЗАХІД У М. РІВНЕ)

Виткалов Сергій Володимирович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології і музеєзнавства
Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне;
Корольчук Ольга Леонідівна, старший викладач
Інституту мистецтв Східноєвропейського національного
університету ім. Лесі Українки, м. Луцьк
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується склад учасників XII міжнародної науково-практичної конференції «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи», проведеної на базі кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Ключові слова: науковий захід, конференція, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна.

Науковий пошук завжди був свідченням сформованості достатньо високого рівня мислення, бажання щось змінити у навколишньому культурному просторі та стати іншим. Цю тезу зайвий раз підтвердила XII міжнародна науково-практична конференція, проведена 10-11 листопада на базі кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету під назвою «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» [1], що стала черговим підсумком як власної дослідної роботи педагогічного колективу, так і науковим звітом учасників.

Загальна кількість ВНЗ різних рівнів акредитації, наукових установ різного профілю та експериментальних художніх закладів – 88 (68 ВНЗ, 25 із яких мають статус національних, 5 – науково-дослідних установ системи НАН України). Кількість учасників складає 427 осіб.

Їх якісний склад досить високий: докторів наук – 22, професорів – 18 (у 2015 р. – відповідно, 20 і 10), кандидатів наук, доцентів – 104, аспірантів – 67, докторантів – 10, пошукувачів – 15, магістрантів – 42. Чимало – представники музейних установ (Сарни), національних історико-культурних (Кременецько-Почаївський), меморіальних («Поле Берестецької битви», с. Пляшева), археологічних заповідників («Пересопниця»).

Тенденцією наших заходів є як збільшення загальної кількості учасників (у 2013 р. – 297, у 2014 р. – 369, у 2015 р. – 353, у 2016 р. – 425), так і збільшення серед учасників кількості докторів наук, професорів (у 2015 р. – 25), магістрантів (з 16 – у 2015 р. до 42 – у 2016 р.) та аспірантів, а також учителів експериментальних ЗОШ і художніх шкіл (13), що засвідчує важливість наукової діяльності у сучасних умовах і для цих типів мережі шкільної освіти. І як засвідчило проведення засідання секцій, такі зустрічі виявилися вкрай корисними, оскільки початкова ланка освіти традиційно є відстороненою від наукового пошуку, що здійснюється в сучасній вищій школі, що помітно, у першу чергу, на студентах перших курсів ВНЗ, які не володіють науковою абеткою.

Серед представників іноземних ВНЗ уже вкотре беруть участь науковці з Німеччини (Мюнхен і Байройт), Китаю, Російської Федерації, Білорусії. У переважній більшості це ті з них, хто хоче певною мірою презентувати свою країну у європейському співтоваристві і знайти себе у сучасному культурному просторі. Вони неодноразово публікувалися у наших наукових збірниках і їх дослідницькі розвідки є корисними для наших молодих дослідників для порівняння власних методик, форм пошуку наукових тем та їх розробки. Цікавими вони є і в плані збагачення джерельною та історіографічною базою дослідження.

Українські ВНЗ презентують наступні напрями:

Університети *педагогічного спрямування*: Ніжинський державний педагогічний університет ім. М. Гоголя, НПУ ім. М. Драгоманова, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Короленка, Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького, Рівненський державний гуманітарний університет, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Кримський інженерно-педагогічний університет, Кременецька гуманітарно-педагогічна академія ім. Т. Шевченка, Дніпропетровський і Миколаївський інститути післядипломної освіти, Міжнародний гуманітарний університет (м. Одеса), Міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. С. Дем'янчука (м. Рівне). Їх співробітники у своїх доповідях, як і надісланих згодом статтях, торкаються проблематики національної ідентичності українців в контексті філософсько-культурологічного підходу, аналізу ефективності різноманітних інтерактивних технологій у процесі підготовки сучасного фахівця, у т.ч. і для Збройних Сил країни

Їх розвідки дають також і цікавий матеріал стосовно того, що саме викладається в сучасній вищій школі України в професійно-орієнтованому блоці навчальних планів та на яких кафедрах зосереджується гуманітарна (культурологічна) підготовка.

Аналіз запропонованих тем, як і згодом надісланих матеріалів до наших наукових збірників, засвідчує також достатньо помітну тенденцію опрацювання регіональної чи культурно-мистецької проблематики загалом, спробу виявити місцевий «культурний колорит» крізь призму наукової, краєзнавчої чи художньої діяльності представників місцевого культурного загалу, або здійснити порівняльні характеристики наукового пошуку своїх теренів із загальноукраїнськими. Як це помітно за науковими розвідками представників Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Шевченка, чи, традиційно, МEGУ ім. С. Дем'янчука, представники якого чимало часу розробляють національну складову українського руху спротиву у часи II Світової війни, роль періодичної преси у найскладніші періоду вітчизняної історії, або намагаються виявити культурно-мистецьку складову у місцевій архітектурній практиці в її історичній ретроспективі. Цікавими є й дослідження представників цього закладу і в плані теоретико-методологічних напрацювань стосовно розгляду культурної сфери (М. Ясінський). Фактично постійними авторами наших збірників є представники музейних та архівних установ Рівненщини, чії розвідки з окреслених вище питань завжди пересипані унікальними архівними матеріалами, які дають відповіді на чимало питань розвитку тих чи інших явищ.

ВНЗ культурологічного напрямку: Харківська державна академія культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет культури і мистецтв, Білоруський державний університет культури і мистецтв.

Для цієї групи ВНЗ навпаки характерним є поглиблений науковий пошук культурно-мистецької проблематики, оскільки в їх структурі вже давно сформувалися потужні наукові школи, які чимало часу успішно розробляють теоретико-методологічні та прикладні питання культурології і мистецтвознавства в усьому його розмаїтті. Як це помітно на наукових розвідках (О. Кравченка, В. Медведєвої). Їх фахівці певною мірою задають напрям у прогнозуванні питань державної культурної політики.

Мистецькі ВНЗ України: Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Львівська національна академія мистецтв, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, Донецька державна академія ім. С. Прокоф'єва, Київський інститут музики ім. Р. Глієра, Київський університет ім. Б. Грінченка, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука, Київська муніципальна академія естрадно-циркового мистецтва.

Ця група закладів є досить строкатою як за тематичним рядом наукових розвідок, так і за сформованістю такого поняття, як наукові школи, а також історичним часом функціонування цих ВНЗ.

Якщо взяти, до прикладу, КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, то тут традиційно (принаймні, аналізуючи публікації останніх наших збірників) функціонують оригінальні наукові школи з питань дослідження театрального мистецтва в його еволюційному розвитку [], творчих підходах до

інтерпретації ролі сцени в історичній ретроспективі [], характеристики окремих постатей вітчизняного театру та його гастрольної діяльності. Та й випускники аспірантури чи докторантури цих закладів вже давно себе творчо зарекомендували у науковому просторі переважно Західної України чи Західної Європи і також уже поступово формують власні наукові чи мистецькі школи, як це виразно помітно на прикладі Дрогобицького державного педінституту ім. І. Франка, в якому функціонує достатньо потужна та оригінально наукова школа з питань дослідження баянного виконавства, організації конкурсів чи фестивалів, проблем дослідження інтерпретації сучасного інструментального виконавства, видавничої справи в ділянці інструментальної літератури тощо. Сьогодні їх науковий пошук (як, будемо сподіватися, і виконавські здобутки) є достатньо важливим для формування національної програми інструментального виконавства і його презентації на міжнародному рівні.

Подібні речі можна стверджувати і стосовно оригінальності наукового пошуку та якості представлених наукових статей дослідниками Львівських національних музичної академії ім. М. Лисенка та академії мистецтв, де упродовж десятків років сформованими групами науковців із широким залученням аспірантів здійснюється наукових пошук стосовно хорового мистецтва Галичини, форм інтерпретації музичної творчості корифеїв національної оперної сцени чи інструментального виконавства у його розмаїтті виявів (а саме західна Україна і являє собою надзвичайно цікавий у цьому плані регіон), чи, до прикладу, аналізується художнє скло, художній метал, жакардове ткацтво та безліч іншої, не менш оригінальної наукової проблематики, заземленої у мистецький ґрунт, яка лише відносно нещодавно стала предметом наукового аналізу молодих дослідників.

Саме вони поступово повертають у науковий обіг чимало нових або незаслужено забутих імен, прізвищ, дат та розширюють наше уявлення про культурний простір і потенційні можливості західноукраїнських національних шкіл як інструментального, хорового виконавства, у тому числі і за межами України (В. Дутчак, Г. Карась), так і розвитку музичної критики у надзвичайно складний період вітчизняної історії – періоду Другої світової війни, ролі міста Львова в організації культурного життя професійної чи аматорської сцени, створення системи художньої освіти на Галичини у період 20-30 років ХХ століття (І. Бермес), ролі громадських організацій і товариств у цьому процесі, формуванні мережі приватної художньої освіти на цих теренах, зокрема у Львові, і формах її реалізації у надзвичайно складний період (О. Величко). Цікавим видається і розгляд репертуару місцевої сцени у розмаїтті її виявів, формах меценатства, фіндрайзингу тощо. Та й створення такого універсального і, беззаперечно, потрібного видання, яким є «Енциклопедія Львова», чи нових часописів рівня «Арт-клас», як і низки міжнародних бієнале та інших подібних мистецьких експонувань із широким їх обговоренням, – це також заслуга членів подібних авторських наукових шкіл. Утім головне, як засвідчив проведений захід, попри несприятливі економічні умови та суспільно-політичну і психологічну напругу у соціумі, бажання значної кількості фахівців розробляти національну історико-культурологічну чи мистецьку проблематику лише посилюється, свідченням чого є як кількісні показники участі у наших заходах, так і тематичний ряд поданих до наукових збірників статей.

Звернемо увагу й на завжди професійно підготовлені наукові розвідки докторантів цих ВНЗ, які, утім, є штатними співробітниками іншого ВНЗ – СНУ ім. Лесі Українки (В. Драганчук та О. Коменда та ін.), чий науковий пошук завжди вирізнявся науковою компетентністю та глибиною розробки обраної для розгляду проблематики.

Між науковцями СНУ ім. Лесі Українки і РДГУ уже чимало років є постійні творчі контакти, співробітники наших ВНЗ є учасниками і організаторами спільних наукових і мистецьких проєктів, продовжують своє творче спілкування у багатьох сферах науково-педагогічної діяльності і, сподіваємося, що така форма творчої взаємодії принесе згодом помітний результат у вигляді колективних монографій чи будь-яких інших форм презентації наукового пошуку.

І як уже неодноразово наголошувалося, аналізуючи тематичний ряд матеріалів навіть наших наукових збірників, вони певною мірою можуть претендувати на специфічні колективні монографії з питань розробки національної культурно-мистецької проблематики в її історичній ретроспективі, у якій значне місце відведено західноукраїнським теренам.

Національні технічні університету: Національний університет «Львівська політехніка», Одеський, Вінницький та Луцький національні політехнічні університети, ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», Львівський національний лісотехнічний університет.

І хоча представники цієї група закладів традиційно займаються своєю специфічною діяльністю, однак останнім часом, завдячуючи значному розширенню аспірантури та докторантури з культурно-мистецької проблематики, і в цих ВНЗ сформувалися достатньо міцні у науковому плані власні культурно-мистецькі наукові школи. Це помітно, приміром, і на Львівському

національному лісотехнічному університеті, який все більше створює здорову конкуренцію Львівській національній академії мистецтв та місту зокрема, маючи у своєму складі не лише оригінальних митців, але й мистецтвознавців. Подібне можна стверджувати сьогодні і стосовно Національного університету «Львівська політехніка», де чимало років функціонує достатньо потужна театральна школа з власними здобутками і проблемним рядом, сформована народним артистом України Б. Козаком.

На загал подібні речі (поява у технічних чи будь-яких інших не культурно-мистецьких закладах яскравих особистостей і формування під їх впливом оригінальних мистецьких конгломератів) сьогодні виявляються дуже корисними і потрібними, адже таким чином у тих ВНЗ формується міцне культурно-мистецьке середовище, яке завжди притягувало до себе молодь. І саме це середовище допомагає молоді, що там навчається, перейти межі вузької технічної професіоналізації і формуватися широко освіченою особистістю, яка, як відомо, повинна обов'язково мати і культурно-мистецький стрижень, який збереже у цієї молоді назавжди більш високе духовне ставлення до всього, що оточує людину у сучасному надзвичайно політично наелектризованому суспільстві.

Класичні університети України: Житомирський, Хмельницький, Маріупольський, Херсонський державні університети, Львівський національний університет ім. І. Франка, Миколаївський національний університет ім. В. Сухомлинського, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича.

Розглядаючи наукову інтенсивність представників названих вище ВНЗ, слід особливо наголосити на СНУ ім. Лесі Українки, Маріупольському державному університеті і Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника. Саме представники цих трьох ВНЗ є найбільш активними учасниками і наших конференцій, і, відповідно надсилають найбільше наукових розвідок до збірників. Причому вже можна навіть стверджувати, що у культурно-мистецькому векторі цих ВНЗ сформувалися відповідні наукові школи з розробки проблем сучасного музикознавства (Луцьк), інструментального виконавства (Івано-Франківськ); виявлення ролі громадських діячів у культурному просторі України першої половини ХХ століття (Маріуполь); саме їх представники активно опрацьовують місцеві архіви, вводять до наукового обігу чимало нової культурологічної інформації.

Спеціалізовані типи ВНЗ: Львівський державний університет внутрішніх справ, Львівський державний університет телекомунікації, Національний університет водного господарства і природокористування (Рівне), Придніпровська академія будівництва і архітектури, Університет митної справи та фінансів (м. Дніпро), Міжрегіональна академія управління персоналом (Київ) та Російська академія природознавства, співробітники яких традиційно надсилають власні розвідки стосовно дослідження ціннісних орієнтацій сучасної молоді, їх видозмін у сучасних умовах, іншої проблематики, пов'язаної з становленням духовності молоді.

Наукові структури системи Національної академії наук України репрезентувалися Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського, Інститут культурології та Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Інститут проблем виховання та Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих Національної Академії педагогічних наук України. Їх наукове сальдо достатньо широке – від проблематики народознавчого характеру і її виявлення у просторі сьогодення до розгляду новітніх методик, спрямованих на питання безперервної освіти дорослих.

ВНЗ I-II рівнів акредитації: Київський коледж будівництва, архітектури та дизайну; Миколаївська спеціалізована школа «Академія дитячої творчості» (м. Миколаїв); Миколаївський муніципальний академічний коледж; Львівський коледж Державного університету телекомунікації; Львівський музичний коледж ім. С. Людкевича; Чортківський гуманітарно-педагогічний коледж ім. О. Барвінського; Кременецький педагогічний коледж Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Шевченка; Дубнівський коледж культури РДГУ; Рівненський економіко-технологічний коледж Національного університету водного господарства і природокористування; Луцький державний педагогічний коледж. Представники цієї ланки беруть в основному жваву участь в обговоренні окресленої вище проблематики, утім активністю публікацій не вирізняються.

Середня ланка освіти була представлена наступним чином: МБУ ДОД «Стрелецкая детская школа искусств» Орловского района Орловской области (Російська Федерація); НВК «Асканья-Нова-Гімназія» Чаплинської районної ради; Рівненська ЗОШ № 2; Рівненська ЗОШ № 27;

Крупівська ЗОШ І-ІІ ступенів Дубровицького району Рівненщини; Орв'яницький НВК «ЗОШ І-ІІ студентів» Дубровицького району Рівненщини; Дубровицький районний методичний кабінет Дубровицької РДА; БК с. Пляшівка Рівненщина (Рівненщина); Городищенська ЗОШ І-ІІ ступенів Рівненського району; Заболотська ЗОШ І-ІІ ступенів Рокитнівського району Рівненщини; Рівненська державна художня школа; Общеобразовательная школа № 150 г. Красноярска (РФ); Богуславська державна школа мистецтв (Київська обл.), а також представники окремих управлінських і організаційно-методичних структур різних регіонів. Представники цієї ланки освіти чи не вперше на такому рівні спробували уточнити власні освітні методики, знайти точки дотику із системою вищої освіти, а останні, у свою чергу, ширше побачити проблемний ряд сучасної загальноосвітньої школи.

Висновки. Такий склад учасників дав широкий простір не лише для повноцінного обговорення заявленої проблематики на секціях, але й для співставлення різноманітних поглядів на те чи інше явище у сучасному соціумі, оскільки статус навчального закладу чи наукової установи, його співробітників, як і його певною мірою регіон розташування, накладають свій відбиток і на форми сприйняття матеріалу, і на форми його подачі.

Проведений захід важливий і з точки зору того, що дає змогу прослідкувати чим живе сьогодні сучасна вища школа, адже 68 ВНЗ-учасників нашої конференції – це переконливий показник широкої репрезентації загальної освітянської проблематики.

Проведення заходу засвідчило також щире бажання діяльнісного підходу, намагання щось робити самостійно у духовній сфері, адже саме власна активність і може принести якщо не очікуваний результат, то, принаймні, зрушення зі стану стагнації. І в цьому був найважливіший висновок і ефективність проведення цієї конференції.

Під час роботи конференції відбувалися цікаві майстер-класи з питань риторики в системі сучасної бізнес-освіти, організації нового рівня культурно-дозвілдової практики тощо. У цьому зв'язку відзначимо нові типи навчальних закладів системи приватної освіти, які у пошуках абітурієнта вигідно вирізняються оригінальною проблематикою і формами популяризації сучасної багатоступеневої системи навчання.

У підсумку наголосимо, що цей захід мав досить помітний вплив на студентське середовище, яке не лише усвідомило широке поле експериментальної дослідницької культурно-мистецької та педагогічної проблематики в сучасній Україні і її можливостей реалізації, але й форми отримання наукового матеріалу, його обробка, інтерпретація тощо.

Список використаної літератури

1. *Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи* : програма ХІІ міжнар. наук.-практ. конф., 10-11 листоп. 2016. у м. Рівне / уклад.: С. В. Виткалов, В. Г. Виткалов. – Рівне : РДГУ, 2016. – 35 с.

References

1. *Kulturnyi vektor rozvytku Ukrainy pochatku KhKhI stolittia: realii i perspektyvy* : prohrama KhII mizhnar. nauk.-prakt. konf., 10-11 lystop. 2016. u m. Rivne / uklad.: S. V. Vytkalov, V. H. Vytkalov. – Rivne : RDHU, 2016. – 35 s.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СТАНОВЛЕНИЯ УКРАИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ (МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В Г. РОВНО)

Виткалов Сергей Владимирович, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и музееведения Ривненского
государственного гуманитарного университета, Ровно;
Корольчук Ольга Леонидовна, старший преподаватель
Института искусств Восточноевропейского
национального университета им. Леси Украинки, Луцк

Анализируется состав участников ХІІ международной научно-практической конференции «Культурный вектор развития Украины начала XXI столетия: реалии и перспективы», проведенной на базе кафедры культурологии и музееведения Ривненского государственного гуманитарного университета.

Ключевые слова: научное мероприятие, конференция, Ривненский государственный гуманитарный университет, Украина.

**RESEARCH ACTIVITY AS IMPORTANT FACTOR BECOMING OF UKRAINIAN STATE SYSTEM
(AN INTERNATIONAL SCIENTIFIC MEASURE IS IN RIVNE)**

Vitalov Serhij, candidate of study of art, associate professor
of department of cultures and study of museums
of the Rivne state humanitarian university, Rivne;
Korolchuk Olga, senior Lecturer, the Institute of Arts
of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The list of entries of XII of international scientific and practical conference is analysed the «Cultural vector of development of Ukraine of beginning of XXI of century: reality and prospect», conducted on the base of department of cultures and Study of museums of the Rivne state humanitarian university.

Key words: scientific measure, conference, Rivne state humanitarian university, Ukraine.

Надійшла до редакції 20.11.2016 р.

УДК 78.785

**МИСТЕЦЬКІ ПРОЕКТИ ДРОГОБИЧА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
НОВОЇ ОРИГІНАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Олексюк Андрій Володимирович, аспірант, Інститут музичного
мистецтва Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. І. Франка, м. Дрогобич
oleksjyk@mail.ru

Здійснено огляд мистецьких проектів Дрогобича, зокрема конкурсів «Візерунки Прикарпаття» та «Perpetuum mobile» у яких представлені нові зразки музики для народних інструментів. Розглянуто оригінальну творчість для баяна-акордеона соло, ансамблю та оркестру народних інструментів, інструментальних ансамблів за принципом класифікації. Проаналізовано творчість Я. Олексіва, Р. Стахніва, А. Марценюка, В. Годлеского, В. Віцькова, О. Бекеші, О. Мовчана, О. Сурових, В. Губанова, В. Власова з позиції стилутворення та затребуваності репертуару.

Ключові слова: творчість, репертуар, оркестр, ансамбль, баян-акордеон.

Постановка проблеми. Мистецтво гри на народних інструментах України є сферою, яка активно розвивається й здійснює пошуки нових форм та засобів виразності. Пріоритети наукового пошуку сягають конструкцій вдосконалення інструментарію й академізації у царині виконавства, фахової освіти і композиторської творчості, дослідження регіональних шкіл народно-інструментального мистецтва й популяризації феномену загалом.

Так, найширші узагальнення історичного та соціокультурного аспектів української академічної школи гри на народних інструментах здійснено у працях М. Давидова [4], Ю. Лошкова [3; 175-183], Є. Іванова [4; 205-206], О. Ільченка [4; 191-192], Н. Морозевич [3; 274-276], Л. Пасічняк [16, 17], Л. Понікарової [20], А. Семешка [4; 233], А. Сташевського [24], О. Трофимчука [3; 184-185]. Значну увагу музикознавцями (М. Різолем, Я. Олексівим, В. Сидоренко, В. Дейнегою, О. Трофимчуком) приділено виконавській і методико-педагогічній сферам, різноманітним аспектам ансамблевих форм музикування і окремим інструментам та їх родинам у загальнонаціональному й регіональних складових (Т. Баран [4; 195-197], А. Душний [9], П. Дрозда [5], І. Маринін [28; 38-42], Р. Стельмашук [28; 249-253]).

Численними є звертання науковців (А. Гончарова, А. Голяки, І. Дмитрук, Я. Олексіва, О. Олексієнка, А. Сташевського, А. Шамігова) до тематики оригінальної композиторської творчості для народних інструментів та їх ансамблів з позицій виразового потенціалу окремих інструментів, стилістики, типів виконавства, складів тощо. Серед напрямів досліджень тут переважають проблеми жанру перекладу, засобів втілення фольклорної інструментальної традиції, необарокової стилістики, естрадно-джазових рис музикування.

Одним із мистецьких осередків творення та популяризації оригінальної музики для народних інструментів й баяна-акордеона зокрема постає Дрогобич із сталими виконавськими, науковими та творчими традиціями. Саме на базі Дрогобицького педуніверситету проводяться конкурси баяністів-акордеоністів («Візерунки Прикарпаття» та «Perpetuum mobile») серед солістів та розмаїття колективів за участі баяна-акордеона [8; 30].

Останніми роками на базі мистецьких форумів виявлено нові зразки музики композиторів Я. Олексіва, Р. Стахніва, А. Марценюка, В. Годлеского, В. Віцькова, О. Бекеші, О. Мовчана, О. Сурових,

В. Губанова, В. Власова які поповнили репертуар сучасного сольного та колективного музикування на народних інструментах [2, 12, 18, 19, 23].

Мета дослідження – виявити нові композиторські напрацювання для народних інструментів у контексті мистецьких імпрез Дрогобича та здійснити спробу їх класифікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми академічного народно-інструментального мистецтва досліджує низка фахівців-сучасників (В. Власов [3, 229-231], М. Давидов [4], П. Дрозда [5], І. Мацієвський [13], Л. Пасічняк [16; 28 343-349], С. Хашеватська [25], Т. Сідлецька [22]). Репертуарний феномен для народних інструментів став джерелом дослідження багатьох науковців, серед яких – для бандури (В. Дутчак, Д. Губ'яка, О. Ніколенко, І. Дмитрук, А. Душного, Н. Чернецької та ін.), баяна (М. Булда, А. Гончарова, Г. Голяки, М. Імханіцького, А. Душного, Д. Кужелева, С. Карася, О. Карась (Кметі), А. Нижника, Я. Олексіва, А. Семешка, А. Сташевського, З. Стельмашука, Ю. Чумака, А. Шамігова та ін.), гітари (В. Сидоренко, В. Салія й А. Душного), домри-кобзи (С. Білоусової, Л. Матвійчук), цимбал (І. Теуту), ансамблів та оркестрів (С. Карася, А. Баньковського, А. Душного, Б. Кисляка, О. Личенка, О. Серієнко, Т. Сідлецької, В. Шафети й ін.).

Активізація науково-дослідницької діяльності навколо мистецьких проєктів Дрогобича об'єднані у виконавство (конкурсні змагання) – науково-практичні конференції – видання та презентації рукописів нотної літератури. Серед праць, нашу увагу привертають: монографія «Анатолій Онуфрієнко – життя присвячене музиці» А. Душного [6]; та довідник «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» А. Душного та Б. Пица [7]; огляди-рецензій про конкурс «Візерунки Прикарпаття» (А. Боженського, Ю. Дякунчака, О. Сергієнко [21]) та «Perpetuum mobile» (Л. Варавіної [28, 357-360], М. Давидова [28, 361-364], А. Душного [8], А. Нижника [28, 380-383], Б. Пица) й науково-практичні конференції краю (Р. Кундиса, В. Кузьо, Л. Чавви, О. Сергієнко), упорядкування та видання нотної літератури (А. Душного, Б. Пица, В. Шафети, Ю. Чумака, Є. Марченка, І. Фрайта, В. Гамара, С. Максимова).

Окремої уваги заслуговують збірники матеріалів науково-практичних конференцій «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (2007-2016 рр.), «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (2008-2015 рр.), «Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика» (2016 р.), які систематично проводяться мистецькою спільнотою Дрогобича. Серед наукових форумів, вирізняється конференція «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (2006-2016 рр.), матеріали якої охоплюють різновекторність досліджень творчості науковцями України, Білорусії, Польщі, Литви, Казахстану і постають дотичними до нашої розвідки [28, 29].

Виклад основного матеріалу. За останні роки Дрогобич стрімко увійшов у русло популяризаторів виконавства на народних інструментах України і тим самим став визнаною «Меккою» (за М. Давидовим) академічного народно-інструментального мистецтва країни та зарубіжжя. Цьому послужив фактор проведення на базі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка низки науково-практичних конференцій та Міжнародних і Всеукраїнських виконавських конкурсів баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» та «Візерунки Прикарпаття» [8]. До цього ВНЗ щорічно (починаючи з 2008 р.), а від 2011 р. двічі на рік з'їжджаються знані науковці, виконавці, композитори, педагоги, організатори концертної справи з України (М. Давидов, В. Зубицький, В. Власов, В. Мурза, П. Фенюк, А. Сташевський, А. Семешко, В. Дорохін, Я. Олексів, Є. Іванов, А. Нижник, В. Губанов, С. Грінченко і ін.), Білорусії (М. Сєврюков, Вл. Пліговка, Т. Антіпов), Польщі (Є. Мандравскі), Литви (Е. Габніс, Г. Бальчунас, М. Маркевічене), Казахстану (З. Смакова), Хорватії (В. Балик), Росії (В. Голубничий, М. Імханіцький, Л. Варавіна, В. Грачов та ін.), які підтверджують високий статус мистецьких імпрез і тим самим утверджують статус мега-проєктів у соціокультурі сьогодення [30; 9]. За визначенням голови журі конкурсу «Perpetuum mobile» акад. М. Давидовим «унікальність множинності й розмаїтості характерів і форм конкурсних змагань, в яких втілюється увесь спектр багатогранної народно-інструментальної музичної культури народу не існує на жодному конкурсі Світу» [28; 362].

У гроні конкурсних програм нашу увагу привертають твори композиторів останніх років, апробовані (а подекуди і надруковані) саме в Дрогобичі.

Розглянути доробок авторів для баяна-акордеона, ансамблів та оркестрів народних інструментів, камерних колективів за участі баяна-акордеона.

Серед композицій для баяна-акордеона соло вирізняються твори Я. Олексіва (музична ілюстрація драматичної поеми О. Олеса «Ніч на полонині» у 4-х ч.), Р. Стахніва (Модерн-сюїта для дітей № 1: I ч. «Добраніч», II ч. «Зубна щітка», III ч. «Я DJ», IV ч. «Вася, давай!»), В. Годлеського («Імпровізація у стилі джаз-фольк-рок»), В. Віцькова (Партита «Наслідування геніям»), О. Бекеші («Dorian Grey»,

Присвята Анжелісу). Новітні тенденції у світовому баянно-акордеонному русі, потреба додаткових стимулів для розвитку національного народно-інструментального мистецтва спонукали організаторів міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» до введення додаткової номінації «композитори (автори виконавці) баяністи-акордеоністи» (віком до 35 років) з 2012 р.. Як приклад, молодією генерацією баяністів-композиторів-виконавців Я. Олексівим, Р. Стахнівим, В. Годлевським, В. Віцьковим, О. Бекеші написано чимало нових творів у модерному співвідношенні до джазових стандартів й естрадної музики, елементів авангарду, які сьогодні поповнюють репертуар виконавців й скомпоновані у навчальний посібник «Педагогічний репертуар баяністів-акордеоністів» [18] і через перше авторське виконання постають прикладом для наслідування.

Творчість відомого композитора та педагога В. Власова, який двічі святкував свій ювілей в рамках конкурсу «Візерунки Прикарпаття» (2011, 2016 р.) відзначена як першим виданням низки творів автора естрадно-джазового спрямування (Джазова сюїта для баяна: I ч. «Імпровізація», II ч. «Боса нова», III ч. «Танцювальний ескіз», IV ч. «Мелодія»; «Зимовий ескіз»; «Запрошення до танцю»; «П'єса у формі французького вальсу») [2] у 2011 р., так і виконанням нових творів («Тешин міст», «Фесерверк», «Ностальгія») учнями митця у 2016 р. Творчість В. Власова свідчить про актуальність його педагогічно-виконавських здобутків для українського баянного виконавства й стабільний інтерес до його композицій.

Оригінальність трактувань народного мелосу, що проявляється у максимальному використанні широкого спектру сучасного баяна-акордеона (тремоло міхом, рикошет, шумові ефекти, регістрова палітра тощо) притаманне й творчості А. Марценюка. Обробка української народної пісні «Сусідка», п'єса на українську тему в стилі кантрі «Ой, там на горі», парафраз на тему української народної пісні «Ой, на горі два дубки» посідають гідне місце у репертуарі навчальних закладів України, виконуються на концертних сценах зарубіжжя, увійшли до авторського збірника [12]. Включення нових оригінальних творів та перекладень кращих зразків класичної, сучасної й естрадної музики до навчально-педагогічного і виконавського репертуару, сприяє розширенню виражальних та технічних можливостей інструменту, а також подальшому зростанню виконавської майстерності.

Творчість для ансамблю народних інструментів представлена доробком Р. Стахніва, О. Сурових, В. Губанова. За визначенням Л. Пасічника: «ансамбль народних інструментів – творча лабораторія, де створюється новий репертуар для народних інструментів, формуються творчі особистості академічного народно-інструментального мистецтва, пропагується активна концертна діяльність» [17; 232]. Активізація композиторської творчості, зокрема створення оригінального репертуару для академічних народно-інструментальних ансамблів, стає переконливим утвердженням цього виду мистецтва в річищі камерно-інструментального виконавства останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття [3; 172].

Цікавим полістилістичним експериментом постає «Коло. Мийка» Р. Стахніва для квартету народних інструментів / баяна і фортепіано / оркестру народних інструментів, де автор протягом твору гнучко балансує між питомими функціями інструментів у межах фольклорного звукоідеалу, зокрема у складі трійстих музик, чи вдається до тембрально-звукових аналогій академічних інструментів у складі диксиленду й розкриває багатство фарб звукового співвідношення в оркестровому варіанті [19; 92-104]. В доробку митця знаходимо Рондо «Пам-Парам» для акордеону, кларнета, ударних та к/б [23; 19-26] і Фантазію на тему української народної пісні «За наших століть» для квартету народних інструментів (сопілка, баян, бандура, к/б).

Фольклорна тематика переважає у творчому доробку О. Сурових («Молодецька пляска», «Варенички»). П'єси «Парафраз на теми опери Кармен», «Пісня без слів», «Легенда», «Танець вітру», «Осінь» наповнені філософським мисленням, модерним баченням сучасного репертуару для ансамблю народних інструментів із тяжінням до неофольклоризму та стильових уподобань одеської композиторської школи.

Тема фольклору простежується у творчості В. Губанова. Творчість для тріо народних інструментів (баян, домра, балалайка) представлена «Українською фантазією» та обробкою пісні В. Михайлюка «Черемшина» з використанням естрадної манери гри та джазової імпровізації. Ця складова є домінуючою у його доробку для баяна-соло і блискуче виявляється у виконанні митцем авторських творів.

Створення музики для камерного ансамблю (баян, скрипка, віолончель) спостерігаємо у О. Мовчана. Твори «Буря», «Дитяча», «Ірландська», Арія, «Лицарська», «Епічна», «Traveler» носять своєрідний характер пошуку автора власного стилю на основі музичних зразків притаманних культурі інших країн.

Композиції для оркестру народних інструментів переважають у доробку Я. Олексіва. Його творчість сформована в руслі львівської баянної та композиторської школи і представлена низкою творів для оркестрового складу : «Токата», «Соната-балада», «У настрої джазу», «Let's run in jazz»,

які, хоча й були написані для баяна-соло, але з часом інструментовані автором для оркестру [10]. Відтак, «Токата» втілює контрастні співставлення фрагментів композиції, що співвідносяться протележними образно-тематичними сферами, токатним гомофонним викладом та поліфонічною структурою; «Соната-балада» не відповідає традиційній формі сонатного Allegro, але, як зауважує автор, «форма твору вибудовується фрагментарним способом з окремих епізодів, обрамлених тематичною аркою». В інших композиціях – «У настрої джазу» та «Let's run in jazz» відчувається схильність до естетики джазових композицій, не віддзеркалюючи безпосередньо мовностильових особливостей певного спрямування джазового музикування [15; 54-59].

Наступні оркестрові композиції митця «Українська фантазія» та Лірична фантазія «Яворина» написані у неофольклорному напрямі композиторів ХХ ст. Романс «Дві флейти» на слова А. Канич, «Пісня» на слова Д. Павличка, «Елегія» пам'яті Ярослава Мозіля створені для оркестрів народних (українських народних) інструментів і відображають ліричний драматизм у поєднанні народно-оркестрового й симфонічного мислення з національним колоритом.

Творчий доробок В. Дмитренка для оркестру народних інструментів становлять композиції «Імпровізація і танок», «Карпатські полонини», «Веснянка», «Медитація», «Замок Любарта», «Перші промінці», Весільний танок «Марабу», «Коло ватри» та ін., у яких виявляється схильність як до неофольклоризму, так і нової фольклорної хвилі. За визначенням О. Сергієнко «... В. Дмитренко володіє всією палітрою сучасних виконавських прийомів та відчуттям смаку у потребі репертуарного доробку який стає стержневим у взаємному музикуванні в контексті соціальної ментальності українського суспільства сьогодення» [21; 138]. Водночас, у доробку композитора знаходимо і аранжування популярної різдвяної мелодії «Щедрик» для цимбал та бандури.

Одним із вагомих творчих здобутків Р. Стахніва є концертний твір «Поет мовить. Україна мовить» на слова І. Франка для баритона, сопрано та оркестру народних інструментів, написаний у формі кантати. Твір лірико-епічного характеру з елементами драматизму і відображає сучасне бачення поезії І. Франка в руслі композиторського стилетворення ХХІ ст.

Висновки. Отже, в контексті аналізу впливу мистецьких проєктів Дрогобича на популяризацію оригінальної творчості для народних інструментів в Україні зазначимо: створення нових зразків молодією генерацією композиторів і їх популяризація через участь у конкурсах як авторів-виконавців є важливою складовою формування подальшої потреби у новій музиці мистецькою спільнотою; творчість для ансамблів та оркестрів народних інструментів й інструментальних (камерних) колективів створюється керівниками або учасниками колективів, останні, у свою чергу, постають лабораторіями для експерименту нового співвідношення композитор – ансамбль (оркестр) – слухач й у часовому просторі здійснюють «природній відбір» репертуарного доробку.

Список використаної літератури

1. *Булда М.* Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / М. Булда ; Харків. держ. ун-т миств. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007. – 22 с.
2. *Власов В.* Педагогічний репертуар баяніста : навч. пос. [Ноти] / В. Власов / [ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 46 с.
3. *Давидов М.* Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідн. / М. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волин. обл. друк.», 2010. – 400 с.
4. *Давидов М.* Історія виконавства на народних інструментах. (українська академічна школа): підр. [для вищих та середніх. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
5. *Дрозда П.* Феномен колективного народно-інструментального музикування західноукраїнського регіону : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / П. Дрозда ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 20 с.
6. *Душний А.* Анатолій Онуфрієнко: життя, присвячене музиці : [монографія] / А. Душний / [за заг. ред. Б. Пица]. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 328 с.
7. *Душний А.* Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідн. / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
8. *Душний А.* Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України / А. Душний // Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Виконавське музикознавство : стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогіки / [автори проєкту, ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. – Вип. 107. – С. 72-84.
9. *Душний А.* Пріоритетність дослідження національної школи баянно-акордеонного мистецтва у Західній Україні (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) / А. Душний // Музикознавчі студії ін.-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. Рожок В. І.,

Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 193-205.

10. **Карась С.** Сучасні твори у перекладі для оркестрів народних інструментів : навч. пос. / С. Карась, Я. Олексів. – Львів : АРАЛ, 2008. – 114 с.

11. **Карась С.** Тенденції розвитку баянно-акордеонного репертуару / С. Карась // Музикознавчі студії. Наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка : Зб. ст. / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Вінниця : Нова книга, 2006. – Вип. 11. – С. 69-76.

12. **Марценюк А.** Педагогічний репертуар баяніста (акордеоніста) : навч. пос. / А. Марценюк / [ред.-упоряд. А. Душний]. – Дрогобич : Посвіт, 2016. – 52 с.

13. **Мацієвський І.** Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.

14. **Олексів Я.** Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Я. Олексів ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2011. – 234 с.

15. **Олексів Я.** Концертні твори для баяна (акордеона). Метод. реком. [для вищих навч. закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації] / Я. Олексів. – Львів : АРАЛ, 2007. – 64 с.

16. **Пасічняк Л.** Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. : історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Л. Пасічняк ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 17 с.

17. **Пасічняк Л.** Український ансамбль народних інструментів у контексті формування академічних традицій. Здобутки і перспективи / Л. Пасічняк // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ ст. : зб. матеріалів. міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 25 берез. 2007 р.) / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 229–239.

18. **Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста** : навч. пос. [Ноти] / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 76 с.

19. **Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів** : навч. пос. [Ноти] / [авт.-упоряд. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 156 с.

20. **Поникарова Л. Н.** Баян в народно-інструментальному жанрі України : уч.-метод. пос. [по курсу «Теорія і історія народно-інструментального исполнительства»] / Л. Н. Поникарова. – Харків : Торнадо, 2003. – 104 с.

21. **Сергієнко О.** Оркестр народних інструментів «Святоград» : різнояскраві грані творчості, виконавства, популяризації жанру / О. Сергієнко // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобич. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – Вип. 5. – С. 133–140.

22. **Сідлецька Т. І.** Історія народно-оркестрового виконавства України [Електронний ресурс] / Т. І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2010. – (серія : Практична культурологія) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://posibnyky.vstu.vinnica.ua/narodniy_rkestr/zmist.html – Назва з екрану.

23. **Стахнів Р.** Педагогічний репертуар для народних інструментів : навч.-репертуар. зб. [Ноти] / [ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – Вип. 2. – 40 с.

24. **Сташевський А.** Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

25. **Хашчеватська С.** Інструментознавство : підручн. [для ВНЗ культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації] / С. Хашчеватська. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 126 с. іл.

26. **Шамігов А.** Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / А. Шамігов ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2011. – 17 с.

27. **Шафета В.** Оригінальні твори для однорідних баянних ансамблів у доробку композиторів Львівщини / В. Шафета // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : Наук. журн. Сум. держ. пед. ун-ту ім. А. Макаренка. – Суми : Сум ДПУ ім. А. Макаренка, 2010. – № 7 (9). – С. 326-332.

28. **VI Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики»** та III міжнар. наук.-практ. конф. «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (ДДПУ ім. І. Франка, 9 – 10 травня 2013 р., м. Дрогобич) : зб. матеріалів та тез / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 412 с.

29. **VII Всеукр. наук.-практ. конф. «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики»** та IV міжнар. наук.-практ. конф. «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (ДДПУ ім. І. Франка, 30 квітня – 1 травня 2014 р., м. Дрогобич) : зб. матеріалів і тез / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – 168 с.

30. **VIII Всеукр. Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»**, IX міжнар. наук.-практ. конф. «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (ДДПУ ім. І. Франка, 4-6 груд. 2015 р.) : програма / [упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – 24 с.

References

1. **Bulda M.** Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorhist i vykonavstvo : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets.

- 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Maryna Bulda ; Kharkivskiy derzhavnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. – Kharkiv, 2007. – 22 s.
2. **Vlasov V.** Pedahohichniy repertuar baianista : navch. pos. [Noty] / Viktor Vlasov / [red.-upor. A. Dushniy, V. Shafeta]. – Drohobych : RVV DDPU im. I. Franka, 2011. – 46 s.
3. **Davydov M.** Vykonavske muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk / Mykola Davydov. – Lutsk : VAT «Volynska oblasna drukarnia», 2010. – 400 s.
4. **Davydov M.** Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh. (ukrainska akademichna shkola): pidr. [dlia vyshcheykh ta ser. muz. navch. zakl.] / Mykola Davydov. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2010. – 592 s.
5. **Drozda P.** Fenomen kolektyvnoho narodno-instrumentalnoho muzykuvannya Zakhidno-ukrainskoho rehionu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Petro Drozda ; Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. – Lviv, 2010. – 20 s.
6. **Dushniy A.** Anatolii Onufriienko: zhyttia prysviachene muzytsi : [monohrafiia] / Andriy Dushniy / [za zah. red. B. Pytsa]. – Drohobych : Posvit, 2010. – 328 s.
7. **Dushniy A.** Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva : dovidnyk / Andriy Dushniy, Bohdan Pyts. – Drohobych : Posvit, 2010. – 216 s.
8. **Dushniy A.** Mizhnarodnyi konkurs baianistiv-akordeonistiv «Perpetuum mobile» yak chynnyk propahandy narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy / Andriy Dushniy // Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Vykonavske muzykoznavstvo : stylovi paradyhmy kompozytorskoi tvorchosti ta muzychno-vykonavskoi interpretatsii, aktualni problemy muzynoi pedahohiky / [avtory proektu, red.-upor. : M. A. Davydov, V. H. Sumarokova]. – K. : NMAU im. P. Chaikovskoho, 2013. – Vyp. 107. – S. 72-84.
9. **Dushniy A.** Priorytetnist doslidzhennia natsionalnoi shkoly baianno-akordeonnoho mystetstva u Zakhidnii Ukraini (kinets KhKh – pochatok KhKhI stolittia) / Andriy Dushniy // Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. prats / [red. kol. Rozhok V. I., Posvaliuk V. T. ta in. ; uporiad. O. I. Komenda]. – Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 2012. – Vyp. 10 – S. 193-205.
10. **Karas S.** Suchasni tvory u perekladi dlia orkestriv narodnykh instrumentiv : navch. pos. / Serhii Karas, Yaroslav Oleksiv. – Lviv : «ARAL», 2008. – 114 s.
11. **Karas S.** Tendentsii rozvytku baianno-akordeonnoho repertuaru / Serhii Karas // Muzykoznavchi studii. Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka : Zb. statei. / [red.-uporiad. A. Dushniy, S. Karas, B. Pyts]. – Vinnytsia : Nova knyha, 2006. – Vyp. 11. – S. 69-76.
12. **Martseniuk A.** Pedahohichniy repertuar baianista (akordeonista) : navch.pos. / Anatolii Martseniuk / [red.-uporiad. A. Dushniy]. – Drohobych : Posvit, 2016. – 52 c.
13. **Matsiievskiy I.** Muzychni instrumenty hutsuliv / Ihor Matsiievskiy. – Vinnytsia : Nova Knyha, 2012. – 464 s.
14. **Oleksiv Ia.** Retseptsiia zhanriv siuity i partyty v ukrainskii baiannii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia : dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Yaroslav Oleksiv ; Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. – Lviv, 2011. – 234 s.
15. **Oleksiv Ia.** Kontsertni tvory dlia baiana (akordeona). Metodychni rekomendatsii [dlia vyshcheykh navch. zakladiv kultury i mystetstv I-IV rivniv akredytatsii] / Yaroslav Oleksiv. – Lviv : ARAL, 2007. – 64 s.
16. **Pasichniak L.** Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st. : istoryko-vykonavskiy aspekt : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Liliia Pasichniak ; Lvivska derzhavna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. – Lviv, 2007. – 17 s.
17. **Pasichniak L.** Ukrainskyi ansambl narodnykh instrumentiv u konteksti formuvannya akademichnykh tradytsii. Zdobutky i perspektyvy / Liliia Pasichniak // Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX – XXI stolit : zb. mater. mizhnar. nauk.-prakt. konfer. (Drohobych, DDPU im. I. Franka, 25 bereznia 2007 r.) / [red.-uporiad. A. Dushniy, B. Pyts]. – Drohobych : Posvit, 2007. – S. 229–239.
18. **Pedahohichniy repertuar baianista-akordeonista** : navch. pos. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, B. Pyts, V. Shafeta]. – Drohobych : Posvit, 2013. – 76 s.
19. **Pedahohichniy repertuar dlia orkestru (ansambliu) narodnykh instrumentiv** : navch. pos. [Noty] / [avtory-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. – Drohobych : Posvit, 2012. – 156 s.
20. **Ponykarova L. N.** Bayan v narodno-instrumentalnom zhanre Ukrainy : uch.-metod. pos. [po kursu «Teoria iistoria narodno-instrumentalnoho ispolnitelstva»] / L. N. Ponykarova. – Kh. : Tornado, 2003. – 104 s.
21. **Sergienko O.** Orkestr narodnykh instrumentiv «Sviatohrai»: riznoiaskravi hrani tvorchosti, vykonavstva, populyaryzatsii zhanru / Oksana Serhiienko // Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskiy zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [red.-uporiad. V. Ilytskyi, A. Dushniy, I. Zymomria]. – Drohobych : Posvit, 2013. – Vyp. 5. – S. 133–140.
22. **Sidletska T. I.** Istoriia narodno-orkestrovoho vykonavstva Ukrainy [Elektronnyi resurs] / T. I. Sidletska. – Vinnytsia: VNTU, 2010. – (seriia : Praktychna kulturolohiia) [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://posibnyky.vstu.vinnica.ua/narodny_rkestr/zmist.html – Nazva z ekranu.
23. **Stakhniv R.** Pedahohichniy repertuar dlia narodnykh instrumentiv : navch.-repertuar. zb. [Noty] / [reda.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. – Drohobych : Posvit, 2013. – Vyp. 2. – 40 s.
24. **Stashevskiy A.** Narysy z istorii ukrainskoi muzyky dlia bayana : navch. posib. [dlia stud. vyshch. navch. zakl. myst. i osvity] / Andriy Stashevskiy. – Luhansk : Polihrafresurs, 2006. – 152 s.

25. *Khashchevatska S.* Instrumentoznavstvo : pidruchnyk [dlia VNZ kultury i mystetstv III-IV rivniv akredytatsii] / Svitlana Khashchevatska. – Vinnytsia : Nova Knyha, 2008. – 126 s., il.

26. *Shamihov A.* Osoblyvosti oposeredkuvannia folkloru v oryhinalnii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv dlia baiana solo (folklornyi neoromantyzm, neofolklorizm, nova folklorna khvyliia) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnaz. : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Andrii Shamihov ; Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. – K., 2011. – 17 s.

27. *Shafeta V.* Oryhinalni tvory dlia odnoridnykh baiannykh ansambliv u dorobku kompozytoriv Lvivshchyny / Valerii Shafeta // Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii : Naukovyi zhurnal Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. A. Makarenka. – Sumy : SumDPU im. S. Makarenka, 2010. – № 7 (9). – S. 326–332.

28. *VI Vseukrainska «Muzychna osvita Ukrainy: problemy teorii, metodyky, praktyky»* ta III mizhnarodna «Tvorchist dlia narodnykh instrumentiv kompozytoriv Ukrainy ta zarubizhzhia» naukovo-praktychni konferentsii (DDPU im. I. Franka, 9 – 10 travnia 2013 r., m. Drohobych) : zb. materialiv ta tez / [red.-uporiad. A. Dushniy, B. Pyts] – Drohobych : Pósvit, 2013. – 412 s.

29. *VII Vseukrainska «Muzychna osvita Ukrainy: problemy teorii, metodyky, praktyky»* ta IV mizhnarodna «Tvorchist dlia narodnykh instrumentiv kompozytoriv Ukrainy ta zarubizhzhia» naukovo-praktychni konferentsii (DDPU im. I. Franka, 30 kvitnia – 1 travnia 2014 r., m. Drohobych) : zb. materialiv i tez / [red.-uporiad. A. Dushnyi, B. Pyts]. – Drohobych : Pósvit, 2014. – 168 s.

30. *VIII Vseukrainskyi Vidkrytyi konkurs baianstiv-akordeonistiv «Vizerunki Prykarpattia»*, IKh mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami KhKh – KhKhI stolit» (DDPU im. I. Franka, 4 – 6 hrudnia 2015 roku) : prohrama / [uporiad. A. Dushniy, B. Pyts]. – Drohobych : Posvit, 2015. – 24 s.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ ДРОГОБЫЧА И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НОВОГО ОРИГИНАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Олексюк Андрей Владимирович, аспирант, Институт музыкального искусства, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, Дрогобыч

Сделан обзор художественных проектов Дрогобыча, в частности конкурсов «Узоры Прикарпатья» и «Perpetuum mobile» в которых представлены новые образцы музыки для народных инструментов. Рассмотрены оригинальное творчество для баяна-аккордеона соло, ансамбль и оркестра народных инструментов, инструментальных ансамблей по принципу классификации. Проанализированы творчество Я. Олексива, Р. Стахнива, А. Марценюка, В. Годлеского, В. Вицькова, А. Бекеши, А. Мовчана, А. Суrowых, В. Губанова, В. Власова с позиции стилиобразования и востребованности репертуара.

Ключевые слова: творчество, репертуар, оркестр, ансамбль, баян-аккордеон.

DROHOBYCH ARTISTIC PROJECTS AND THEIR IMPORTANCE IN THE POPULARIZATION NEW ORIGINAL CREATION FOR FOLK INSTRUMENTS

Oleksyuk Andriy, Postgraduate Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The article presents an overview of Drohobych artistic projects, including competitions «Patterns Carpathians» and «Perpetuum mobile» where presented new samples of music for folk instruments. Are considered an original creation for bayan-accordion solo, ensemble and orchestra of folk instruments, instrumental ensembles on the principle of classification. ArtJ. Oleksiv, R. Stahniv, A. Martsenyuk, V. Hodlevskiy, V. Vitskov, A. Bekeshi, O. Movchan, O. Surovykh, V. Gubanov, V. Vlasov analyzed from the perspective of style creation and demand repertoire.

Key words: art, repertory orchestra, ensemble, bayan, accordion.

UDC 78.785

DROHOBYCH ARTISTIC PROJECTS AND THEIR IMPORTANCE IN THE POPULARIZATION NEW ORIGINAL CREATION FOR FOLK INSTRUMENTS

Oleksyuk Andriy, Postgraduate Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The aim to identify new developments composer for folk instruments in the context of artistic event in Drohobych and attempt to make a classification.

Research Methodology. Thirty of sources are used in publications (general work on folk instrumental mystetva, some publications, textbooks, conference proceedings) illuminate research problems in general and composers new works for folk instruments in the context of artistic events Drohobych.

Results. The article presents an overview of Drohobych artistic projects, including competitions «Patterns Carpathians» and «Perpetuum mobile» where presented new samples of music for folk instruments. In the context of

competition and concerts, our attention is drawn the works of written by composers in recent years (J. Oleksiv, R. Stahniv, V. Godlevskiy, A. Martsenyuk et al.) and tested (and sometimes published) is in Drohobych. Are considered an original creation for bayan-accordion solo, ensemble and orchestra of folk instruments, instrumental ensembles on the principle of classification:

- *for bayan-accordion solo*: the works of J. Oleksiv (musical illustration of the dramatic poem A. Oles «Night on a mountain valley» in 4 parts), R. Stahniv (Modern Suite for children № 1: Part I.«Good Night», Part II. «Toothbrush», Part III. «I DJ», Part IV. «Vasya, come on!»), V. Hodlevskiy («Improvisation jazz-folk-rock»), V. Vitskova (Partyta «Imitation geniuses»), O. Bekeshi («Dorian Grey»,«Dedication to Angelis»), A. Martsenyuk (processing Ukrainian folk song «Susidka», a play on the Ukrainian theme in country style «Oh, there on the mountain», a paraphrase on the theme of Ukrainian folk song «Oy, two oaks on the mountain»);

- *ensemble for folk instruments*: R. Stahniv («Kolo.Myyka», Rondo «Pam-Param», Fantasia on Ukrainian folk song «Over Our Barn»), O. Surovykh («Molodetska plyaskas», «Varenichki»,«Paraphrase on the themes of the opera “Carmen”», «Song without words», «Legend», «Dance of the wind», «Autumn»), V. Gubanov («Ukrainian fantasy», processing the song V. Mikhailyuk «Cheremshyna») O. Movchan («Storm», «Children», «Irish», Aria, «Knight», «Epic», «Traveler»);

- *orchestra of folk instruments*: J. Oleksiv («Toccat», «Sonata-ballad», «In the mood jazz», «Let’s run in jazz», «Ukrainian fanaziya», Lyrical Fantasy «Yavoryna»), V. Dmytrenko («Improvisation and dance», «Carpathian a mountain valley», «Freckle», «Meditation»,«The Castle Lyubart», «The first rays», Wedding dance«Marabou», «Circle vatra»), R. Stahniv («The poet says. Ukraine says» Ivan Franko in the words for baritone, soprano and orchestra of folk instruments).

Novelty. Show the article creative heritage of new samples as young and famous composers and their popularization through participation in competitions as an important component of demand for new music artistic community.

The practical significance. The works approved competitions in Drohobych included in the repertory collections and manuals used in the educational process and performing practices are becoming the foundation for further musicological and performing analysis.

Key words: art, repertory orchestra, ensemble, bayan, accordion.

Надійшла до редакції 23.10.2016 р.

ЗМІСТ

Виткалов В.Г. Культурно-мистецькі рефлексії у сучасній вищій школі3

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Зінків І.Я. Кобза: до питання витоків національного музичного інструмента7

Олійник О.Г. «Флейта пана» в духовній культурі племен доби неоліту – бронзи13

Чень Наньпу. Дзвіночки та дзвони в китайській інструментальній культурі доби бронзи19

Підгорбунський М.А. Еволюція невменного розспіву та його нотації в Київській Русі25

Осадча О.А. Українська хатня ікона як домінанта при створенні іконічного образу селянського житла кінця XVIII – початку XX століття30

Демідко О.О. Тенденції розвитку театральної культури Маріуполя в другій половині XX століття (1970-1980-ті рр.)36

Ян І.М. Діяльність музично-театральних осередків Слобожанщини кінця XIX – початку XX ст.42

Волошенко В.О. Художній метал Львова першої половини XX століття: тенденції розвитку, стилеві особливості48

Дихнич Л.П. Театральні костюми Поля Пуаре: синтез моди і сценічно-декораційного мистецтва54

Чурпіта Т.М. Перший сезон Миколи Трегубова у Львівському державному театрі опери та балету (вересень 1940 – червень 1941 рр.)59

Дьерке Г.Г. Індуктивно-індивідуалізуюче та дедуктивно-синтезуюче спрямування у портретах Володимира Микити 1950 – початку 1970-х рр.65

Гуляєва О.В. Поєднання традиції та новаторства у творчості художників «суворого стилю» на півдні України у 60-70 роках XX століття71

Смирна Л.В. «Національна форма» та «сучасний стиль» в українському мистецькому нонконформізмі 1960-х років76

Гаврилів Г.М. Львівський клуб українських митців як транслятор національної традиції85

Москвічова Ю.О. Установи культури та центри дозвілля як складова системи організації культурно-мистецького життя регіону (на прикладі Вінниччини)93

Лук'яненко Д.О. Кобзарські традиції у сучасній музичній практиці України98

Бобечко О.Ю. Специфіка формування жіночого сольного репертуару в бандурному виконавстві103

Кравець А.А. До історії вітчизняної балетної школи жіночого виконавства: романтична природа класичних образів Олени Потапової108

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Загайська Д.Л. Символ у добу первісності та стародавніх культурах113

Гуральна С.С. Обрядово-практична і концертна діяльність церковних хорів Галичини121

<i>Салдан С.О.</i> Онтологія музики у світогляді Р. Штайнера та її рефлексії у музичній естетиці Е. Гансліка	130
<i>Молчко У.Б.</i> Поезія Івана Франка в музичній інтерпретації Остапа Бобикевича	134
<i>Басса О.М.</i> Поезія Івана Франка у вокальній інтерпретації західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття	140
<i>Олійник С.Ф.</i> Національно-культурні чинники формування Львівської музичної Шопеніани	146
<i>Пуларія Т.В.</i> «...Джерело тієї води, що тече в життя вічне» (світ архетипів Олександра Антонюка)	153
<i>Макарова З.М.</i> Балети класичної спадщини М. Петіпа – П. Чайковського у балетмейстерській інтерпретації Олексія Ратманського	159
<i>Охманюк В.Ф.</i> Творчість Володимира Зубицького в сучасному конкурсному репертуарі	165
<i>Собкович О.С.</i> Художня критика початку 1990-х років у контексті соціокультурного впливу	169
<i>Потієнко С.В.</i> Становлення спеціалізованих періодичних друкованих видань та еволюція української музичної періодики для бандуристів	174
<i>Ничай Л.</i> Організаційно-змістові відмінності пленеру та програм мистецьких резиденцій в сучасних умовах	182
<i>Бараніченко П.О.</i> Синтез традиційного та новітнього в драматургії фольклорно-етнографічних свят (на прикладі свята Різдва)	188
<i>Кравчук О.М.</i> Традиції становлення етнічного святкового костюму Волині	194
<i>Шкурко В.Ю.</i> Теоретичні основи трансформації жіночого образу в контексті модних інновацій ХХ століття	198
<i>Конвалюк У.В.</i> Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок	204
<i>Власова А.Ю.</i> Фестиваль «Червона рута» як чинник розвитку національної масової культури	210
<i>Хлистул О.С.</i> Традиції перевтілення актора у театральній-драматичній практиці	215
<i>Воронік Д.С.</i> Архетип культурного героя в українському візуальному мистецтві початку ХХІ ст.	221
<i>Осадча О.А.</i> Християнська тематика в українському станковому живописі 1980-2000-х років крізь призму національної традиції	227
<i>Поплавська А.В.</i> Національна стилістика сучасних українських ресторанних закладів	234
<i>Даниленко О.В.</i> Принципи зовнішнього художнього оформлення будівель готельно-ресторанного комплексу	239
<i>Радко Ю.І.</i> Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади	244
<i>Цюпа Н.П.</i> Народні хорові колективи в українському музичному просторі	250
<i>Кравченко А.І.</i> Органологічні та стилістичні параметри жанрів камерно-інструментальної музики України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)	254
<i>Перцова Н.О.</i> Хоровий цикл «Сім експресій» Вероніки Тормахової: до проблеми циклічності	260

<i>Карпаш О.М.</i> Комедія на українських театральних фестивалях: ідентифікація жанру та засади його відтворення	264
---	-----

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Антонова-Колесник К.А.</i> М. Лисенко як мистецький та громадський діяч у листах членів «Старої громади»	270
<i>Костюк Л.К.</i> Становлення особистості художника Георгія Косміаді у взаємодії з культурно-мистецьким середовищем Москви (1905-1915 гг.)	276
<i>Виткалов С.В., Корольчук О.Л.</i> Науково-дослідна діяльність як важливий чинник становлення української державності (міжнародний науковий захід у м. Рівне)	281
<i>Олексюк А.В.</i> Мистецькі проекти Дрогобича та їх значення у популяризації нової оригінальної творчості для народних інструментів	286

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Выткалов В.Г.</i> Художественные рефлексии в современной высшей школе	3
Раздел I. ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА	
<i>Зинкив И.Я.</i> Кобза: к вопросу о происхождении национального музыкального инструмента	7
<i>Олейник О.Г.</i> «Флейта пана» в духовной культуре племен эпохи неолита – бронзы	13
<i>Чень Наньпу.</i> Колокольчики и колокола в китайской инструментальной культуре эпохи бронзы	19
<i>Подгорбунский Н.А.</i> Эволюция невменного распева и его нотации в Киевской Руси	25
<i>Осадчая Е.А.</i> Украинская домашняя икона как доминанта при создании иконического образа крестьянского жилья конца XVIII – начала XX века	30
<i>Демидко О.А.</i> Тенденции развития театральной культуры Мариуполя во второй половине XX века (1970-1980-е гг.)	36
<i>Ян И.Н.</i> Деятельность музыкально-театральных организаций Слобожанщины конца XIX – начала XX века	42
<i>Волошенко В.А.</i> Художественный металл Львова первой половины XX века: тенденции развития, стилистические особенности	48
<i>Дыхнич Л.П.</i> Театральне костюмы Поля Пуаре: синтез моды и сценично-декоративного искусства	54
<i>Чурпита Т.Н.</i> Первый сезон Николая Трегубова во Львовском государственном театре оперы и балета (сентябрь 1940 – июнь 1941 гг.)	59
<i>Дьерке Г.Г.</i> Индуктивно-индивидуализирующее и дедуктивно-синтезирующее направления в портретах Владимира Микиты 1950 – начала 1970-х гг.	65
<i>Гуляева О.В.</i> Сочетание традиции и новаторства в творчестве художников «сурового стиля» на юге Украины в 60-70 годах XX века	71
<i>Смирная Л.В.</i> «Национальная форма» и «современный стиль» в украинском художественном нонконформизме 1960-х годов	76
<i>Гаврилиш Г.М.</i> Львовский клуб украинских художников как транслятор национальной традиции	85
<i>Москвичёва Ю.А.</i> Учреждения культуры и центры досуга как составляющая в системе организации культурной жизни регионов (на примере Винниччины)	93
<i>Лукьяненко Д.А.</i> Кобзарские традиции в современной музыкальной практике Украины	98
<i>Бобечко О.Ю.</i> Специфика формирования женского сольного репертуара в бандурном исполнительстве	103
<i>Кравец А.А.</i> К истории отечественной балетной школы женского исполнительства: романтическая природа классических образов Елены Потаповой	108

**Раздел II. ТЕОРЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ
УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Загайская Д.Л.</i> Символ в период первобытности и в древних культурах	113
<i>Гуральная С.С.</i> Обрядово-практическая и концертная деятельность церковных хоров Галичины	121
<i>Салдан С.А.</i> Онтология музыки в мировоззрении Р. Штайнера и ее рефлексии в музыкальной эстетике Е. Ганслика	130
<i>Молчко У.Б.</i> Поэзия Ивана Франка в музыкальной интерпретици Остапа Бобикевича	134
<i>Басса О.М.</i> Поэзия И. Франка в вокальной интерпретации западноукраинских композиторов первой трети XX столетия	140
<i>Олійник С.Ф.</i> Национально-культурные факторы формирования Львовской музыкальной Шопенианы	146
<i>Пулария Т.В.</i> «...Источник воды, текущей в жизнь вечную» (мир архетипов Александра Антонюка)	153
<i>Макарова З.М.</i> Балеты классического наследия М. Петипа – П. Чайковского в балетмейстерской интерпретации Алексея Ратманского	159
<i>Охманюк В.Ф.</i> Творчество Владимира Зубицкого в современном конкурсном репертуаре	165
Художественная критика начала 1990-х годов в контексте социокультурного влияния	169
<i>Потуенко С.В.</i> Становление специализированных периодических печатных изданий и эволюция украинской музыкальной периодики для бандуристов	174
<i>Ничай Л.</i> Организационно-содержательные различия пленэра и программ художественных резиденций в современных условиях	182
<i>Бараниченко П.А.</i> Синтез традиционного и новаторства в драматургии фольклорно-этнографических праздников (на примере Рождества)	188
<i>Кравчук Е.Н.</i> Традиции становления этнического праздничного костюма Волыни	194
<i>Шкурко В.Ю.</i> Теоретические основы трансформации женского образа в контексте модных инноваций XX века	198
<i>Конвалюк У.В.</i> Трансформации фольклора в творчестве современных украинских эстрадных певиц	204
<i>Власова А.Ю.</i> Фестиваль «Червона рута» как фактор развития национальной массовой культуры	210
<i>Хлистул Е.С.</i> Традиции перевоплощения актера в театральнo-драматической практике	215
<i>Вороник Д.С.</i> Архетип культурного героя в украинском визуальном искусстве в начале XXI века	221
<i>Осадчая А.А.</i> Христианская тематика в украинской станковой живописи 1980-2000-х годов сквозь призму национальной традиции	227
<i>Поплавская А.В.</i> Национальная стилистика современных украинских ресторанных заведений	234
<i>Даниленко О.В.</i> Принципы внешнего художественного оформления зданий гостинично-ресторанного комплекса	239
<i>Радко Ю.И.</i> Модификации баянной сонаты на основе жанрового синтеза поэмы и баллады	244

<i>Цюпа Н.П.</i> Народные хоровые коллективы в украинском музыкальном пространстве	250
<i>Кравченко А.И.</i> Органологические и стилистические параметры жанров камерно-инструментальной музыки Украины (конец XX – начало XXI века)	254
<i>Перцова Н.А.</i> Хоровой цикл «Семь экспрессий» Вероники Тормахова: к проблеме цикличности	260
<i>Карпаш О.М.</i> Комедия на украинских театральных фестивалях: идентификация жанра и основы его воспроизведения	264

Раздел III. РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, СООБЩЕНИЯ

<i>Антонова-Колесник Е.А.</i> Н.В. Лысенко как деятель искусства и общественный деятель в письмах членов «Старой громады»	270
<i>Костюк Л.К.</i> Становление личности художника Георгия Космиади во взаимодействии с культурно-художественной средой Москвы (1905-1915 гг.)	276
<i>Виткалов С.В., Корольчук О.Л.</i> Научно-исследовательская деятельность как важнейшая составляющая становления украинской государственности (международная научная конференция в г. Ровно)	281
<i>Олексюк А.В.</i> Художественные проекты Дрогобыча и их значение в популяризации нового оригинального творчества для народных инструментов	286

CONTENTS

V. Vitkalov. Cultural and art reflections are at modern higher school3

Chapter I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

Zinkiv I. Kobza: regarding origin of national music instrument7

Olijnyk O. «Pan pipes» in tribes spiritual culture of the neolithic–bronze age13

Chen Nanpu. Glockenspiels and bells in Chinese instrumental culture of bronze age19

Pidhorbunskyi M. The evolution of the neume chant and its notation in the Kiev Rus25

Osadchaya E. Ukrainian home icon as a dominant in the creation of the iconic image
of the peasant dwelling in the late XVIII – early XX centuries30

Demidko O. The tendencies of Mariupol theatrical culture development in the second half
of the XX century (1970-1980-s)36

Yan I. Activities of musical and theatrical cells of Slobozhanshchyna
of late XIX – beginning XX century42

Voloshenko V. Lviv’s artistic metal in the first half of the XX century:
development trends, stylistic features48

Dyhnich L. Paul Poiret’s theatrical costumes: synthesis of fashion and theatrical and decorative arts54

Churpita T. Mykola Trehubov’s first season in the Lviv state opera and ballet theatre
(september 1940 – june 1941)59

Derke G. The inductively individualizing and deductively synthesizing focuses
in the Volodymyr Mikita’s portraits of 1950 – early 1970-s65

Gulyaeva O. Combination of tradition and innovation in the «severe style»
artists’ works in the south of Ukraine in the 60-70 years of the twentieth century71

Smyrna L. «National form» and «modern style» in the Ukrainian artistic nonconformism of 196076

Havryliv H. The Lviv artistic union «the Ukrainian artists’ club» (uac) as a carrier
of the national tradition85

Moskvichyova J. Cultural institutions and leisure centres as a component
in the organization system of the regions’ cultural life (based on the Vinnitsa region)93

Luk'yanenko D. Kobzar traditions in contemporary musical culture of Ukraine98

Bobechko O. The specific of forming of the woman’s solo repertoire in the bandura carrying out103

Kravets A. The history of the national ballet school female performance:
the romantic nature of classic images Olena Potapova108

Chapter II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Zagayska D. Symbol of a day in primitive and ancient cultures113

Hyal'na S. The ceremonial and practical and concert activity of the Halychyna’s church choral collectives ... 121

<i>Saldan S.</i> Ontology music worldview R. Steiner and reflections the musical aesthetics E. Hanslika	130
<i>Molchko U.</i> Ivan Franko' poetry in the Ostap Bobykevych's musical interpretation	134
<i>Bassa O.</i> The vocal interpretation of Ivan Franko's lyrics by western Ukrainian composers of the first third of the twentieth century	140
<i>Oliinyk S.</i> The national cultural factors forming the Lviv musical Chopiniana	146
<i>Pulariia T.</i> «...A water source flowing into the everlasting life» (the world of Olexandr Antoniuk's` archetypes)	153
<i>Makarova Z.</i> Ballets of P. Tchaikovsky – M. Petipa classical heritage in Oleksii Ratmanskyi ballet-master adaptations	159
<i>Ohmanyuk V.</i> Work of Volodymyr Zubysky is in modern competitive repertoire	165
<i>Sobkovych O.</i> Art criticism at the beginning of the 1990-ies in the context of the social and cultural impact	169
<i>Potiyenko S.</i> The establishment of the specialised periodicals for the bandura players and the evolution of the Ukrainian musical periodicals	174
<i>Nychai L.</i> The organizational and content differences of the plein-air and the art residence programs in the modern conditions	182
<i>Baranichenko P.</i> The synthesis of tradition and innovation in the folk and ethnographic Holidays drama (on the basis of the Christmas holidays)	188
<i>Kravchuk E.</i> Traditions of formation ethnic festive costume Volyn	194
<i>Skurko V.</i> Theoretical basis of transformation of the female image fashion innovations in the context of the XX century	198
<i>Konvaliuk U.</i> The folklore transformations in the contemporary Ukrainian pop singers' creative work	204
<i>Vlasova A.</i> The festival «Chervona ruta» as a factor of evolution of the national mass culture	210
<i>Khlystun O.</i> Traditions of the impersonation of the actor in a dramatic theatrical culture	215
<i>Voronik D.</i> Cultural hero archetype in the Ukrainian visual art at the beginning of the XXI century	221
<i>Osadcha O.</i> Christian subject in Ukrainian easel painting of the 1980-s – 2000-s through the prism of national tradition and history	227
<i>Poplavsjka A.</i> The national stylistics of the modern Ukrainian restaurant institutions	234
<i>Danylenko O.</i> The principles of the exterior decoration of the hotel complex buildings	239
<i>Radko Yu.</i> The modification of the accordion sonata on the basis of the poem and ballad genre synthesis	244
<i>Tsiupa N.</i> Traditional choirs in Ukrainian music space	250
<i>Kravchenko A.</i> Organology and stylistic genre parameters of Ukrainian chamber music (late XX – early XXI centuries)	254
<i>Pertsova N.</i> Choir cycle «Seven expressions» Veronica Tormakhova: the problem of cyclicity	260
<i>Karpash O.</i> Comedy in Ukrainian theatrical festivals: identification of genre and principles of its reproduction	264

Chapter III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Antonova-Kolesnyk K. Mykola Lysenko like an artistic and social activist in members letters of the «Stara hromada»	270
Kostiuk L. George Kosmiad's personal becoming of the artist in compatibility with cultural-artistic environment of Moscow (1905-1915)	276
Vitalov S., Korolchuk O. Research activity as important factor becoming of Ukrainian state system (an international scientific measure is in Rivne)	281
Oleksyuk A. Drohobych artistic projects and their importance in the popularization new original creation for folk instruments	286

ISSN 2411-1546



9 772411 154009

Наукове видання
Scientific edition

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник

Ukrainian culture: the past, modern, ways of development:
Scientific journals

Напрямок: Мистецтвознавство
Series: Art Criticism

Випуск 22
Issue 22

Редактор:
В.Г. Виткалов

Художній редактор:
О.К. Литвин

Комп'ютерна верстка:
Л.М. Федорук

Підписано до друку 24.11.2016 р. Замовлення № 199/1.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 34,9. Наклад 100.

Видавничі роботи: ***ППДМ***
свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, м. Рівне, вул. С.Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. (0362) 63-42-62