

ISSN 2226-2180

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 24

Київ – 2013

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 24. – К.: Міленіум,
2013. – 294 с.

Редколегія:

- ШУЛЬГІНА В. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *голова редколегії*
- РЕДЯ В. Я.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *головний редактор*
- БІТАЄВ В. А.** – доктор філософських наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України
- ГЕРЧАНІВСЬКА П. Е.** – доктор культурології, доцент (НАКККіМ)
- ГЛИВИНСЬКИЙ В. В.** – доктор мистецтвознавства, доцент (США)
- ЖИРНОВ А. Д.** – кандидат сільськогосподарських наук, доцент (НАКККіМ)
- ЗОСІМ О. Л.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ) – *відповідальний секретар*
- ЛИННИК М. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ)
- МАРТИНЮК Т. В.** – доктор мистецтвознавства, професор
- МІЛЕНЬКА Г. Д.** – кандидат мистецтвознавства, професор
- МИХАЙЛОВА Р. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор
- ПОГРЕБНЯК Г. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ)
- РЖЕВСЬКА М. Ю.** – доктор мистецтвознавства, професор
- РОМАНЕНКОВА Ю. В.** – доктор мистецтвознавства, професор
- СТАНІСЛАВСЬКА К. І.** – доктор мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ)
- ФЕДУРУК О. К.** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України
- ЧЕКАН Ю. І.** – доктор мистецтвознавства, доцент
- ЧЕМБЕРЖІ М. І.** – професор, дійсний член Академії мистецтв України
- ШАК Т. Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор (Росія)

*Затверджено постановою президії ВАК України від 10.02.2010 р. № 1-05/1
як фахове видання з мистецтвознавства (№ 114 у переліку)*

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 11 від 26 листопада 2013 р.

**Редакція не завжди поділяє позиції авторів публікацій.
Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.**

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1(477)+78.082

Ржевська Майя Юріївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

РИСИ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

У статті на основі осмислення симфонічного доробку Геннадія Ляшенка обґрунтовуються головні риси творчості композитора в цій галузі: спадкоємність щодо лінії європейського симфонізму, укоріненість в українській культурній традиції, зв'язок з художнім словом і кантатно-ораторіальними жанрами, національна визначеність музичної мови, гостра конфліктність, пошук особливих для кожного твору драматургічних рішень, синтез раціонального й емоціонального, використання різноманітних технік композиції, поліфонічність фактури.

Ключові слова: симфонія, симфонієтта, концерт, жанрово-стильові особливості.

Ржевская Майя Юрьевна. Черты симфонического творчества Геннадия Ляшенко.

В статье на основе осмысления симфонической музыки Геннадия Ляшенко определяются главные черты творчества композитора в этой области: преемственность по линии европейского симфонизма, укорененность в украинской культурной традиции, связь с художественным словом и кантатно-ораториальными жанрами, национальная определенность музыкального языка, острая конфликтность, поиск особых для каждого произведения драматургических решений, синтез рационального и эмоционального, использование различных техник композиции, полифоничность фактуры.

Ключевые слова: симфония, симфонietta, концерт, жанрово-стилевые особенности.

Rzhevska Mayya. Features of symphonic works by Gennadiy Lyashenko.

On the basis of symphonic works by Gennadiy Lyashenko the article proves basic principles of the composer's creative work in this field, namely: succession of European symphonic style, rootedness in Ukrainian cultural tradition, connection to literature and cantata and oratorio genres, national determinancy of musical language, heated conflicts, searching for distinct dramaturgic approaches for every work, synthesis of rational and emotional, use of different composition techniques, polyphony of texture.

Key words: symphony, symphonette, concert, genre and style particularities.

Філософська глибина й емоційна наповненість творів Геннадія Ляшенка, здатність композитора до послідовного й переконливого розгортання музичної думки виявляють у ньому послідовного прихильника принципу симфонізму, що, згідно з однією із сучасних інтерпретацій терміна, постає як "мислення про світ і людину, що здійснюється зсередини музично-інтонаційного процесу" [4,

37]. Можна стверджувати, що симфонізм у такому широкому тлумаченні так чи інакше "прочитується" якщо не в усіх, то в багатьох творах митця – і не лише в інструментальних (камерних і власне симфонічних), а й у вокальних, аж до написаних для хору *a capella*, – адже музиці Г. Ляшенка притаманні безперечна інтелектуальна насиченість і ретельна виваженість драматургічних рішень.

Втім, сам композитор має власне визначення симфонізму ("горизонталь поступального руху з виходом до нової якості" [7, 522]), застосовуючи це поняття саме до симфонічних жанрів, що, безперечно, посідають головне місце в його творчості. Звернення до оркестрової музики в різних її жанрових іпостасях (симфонія, симфонієтта, сюїта, увертюра, інструментальний концерт тощо), особливо до жанру симфонії, що протягом останніх двох з половиною сторіч є простором опередмечування у звуковій матерії глибокого філософського смислу, є цілком органічним для митця, який репрезентує тип інтровертного музиканта-мислителя. У симфонічній (і вокально-симфонічній) музиці, що є свого роду стрижнем всієї діяльності композитора, якнайповніше виявляються риси його індивідуальності, якнайпоєднованіше реалізуються головні засади його творчості.

Симфонічні твори Геннадія Ляшенка впродовж кількох десятиліть неодноразово ставали об'єктом наукового зацікавлення різних музикознавців, які, втім, зосереджувалися переважно на висвітленні окремих творів. Приміром, Друга симфонія привернула увагу М. Суторихіної [8]. Характеристику Третьої симфонії в ракурсі синтезу в ній епічного й драматичного начал здійснив В. Іванченко [5, 226–237]. О. Булаш належить короткий огляд п'яти перших симфоній; найбільш докладно проаналізовано останню з них, що її дослідниця розглядає як втілення "епіко-філософського спрямування" в творчості композитора [1]. Пильна увага приділялася також численним концертам Геннадія Ляшенка для різних інструментів з оркестром [2; 6]. Концертне виконання цих творів знаходило своє відбиття у відповідних рецензіях. Цікаві міркування щодо деяких рис стилю композитора, що можуть бути застосовані для аналізу його симфонічної музики, містяться в дослідженні М. Денисенко [3].

Однак, симфонічна творчість Геннадія Ляшенка як цілісність з притаманними їй особливостями і внутрішньою динамікою до цього часу не здобула послідовного й глибокого наукового осмислення. Розуміючи складність реалізації такого завдання, спробуймо здійснити певні кроки на цьому шляху, окресливши деякі важливі риси симфонічної музики композитора.

Матеріалом для таких міркувань може слугувати весь масив симфонічної музики Г. Ляшенка: симфонії – Перша (1970), Друга (1977, друга редакція – 1981), Третя, "Дніпрові райдуги" (1982), Четверта, "Pro memoria" пам'яті жертв голодомору (1992), П'ята (1998), Шоста для хору з оркестром (2008), Сьома (2013); симфонієтти – Перша (1967), Друга (1984); Симфонічна сюїта "Карпатські новели" (за мотивами творів Василя Стефаника) (1973); Привітальна увертюра (1977); Симфонія-концерт для фортепіано з оркестром (1979); Музика для фортепіано з оркестром (2004), "Con amore", жанр якого визначений як "музичний дарунок для альтя та симфонічного оркестру" (2003), а також концерти для різних інструментів з оркестром.

У поле нашого зору має потрапити також вокально-симфонічна музика композитора – "Симфонія-реквієм" на вірші Роберта Рождественського (1963), присвячена пам'яті Яреми Якуб'яка кантата для сопрано і симфонічного оркестру "Імена, імена, імена" на вірші М. Денисенко (2002).

Огляд цього достатньо значного за обсягом корпусу текстів дозволить, з одного боку, з'ясувати, які загальні риси притаманні симфонічним творам Геннадія Ляшенка, а з іншого – виявити внутрішню динаміку симфонічного доробку композитора, закладені в ньому жанрово-стильові тенденції.

Звернення будь-якого композитора до окресленої вище жанрової сфери само по собі передбачає його свідоме долучення до сформованої впродовж сторіч традиції – лінії європейського симфонізму. Однак міра спадкоємності й система орієнтирів у неосяжному просторі традиції може суттєво різнитися.

Творчі установки Геннадія Ляшенка від початку багато в чому детермінувалися отриманою ґрунтовною композиторською освітою. Тезаурус молодого митця формувалася у повсякденному "всмоктуванні" інформації й наполегливому її осмисленні, причому одним з головних векторів його професійного становлення було бажання досягнути драматургічні й технологічні особливості музичних шедеврів, зокрема, творів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. Він послідовно й наполегливо вивчав прийоми мотивної роботи у тематизмі Баха, так само як і розвиток цих прийомів у симфоніях віденських класиків. Крім того, в симфоніях доби класицизму композитор особливо відзначав їх архітекtonіку, співмірність побудови частин.

Останнє спонукало митця до спроб створити досконало виструнчене ціле, що були здійснені ним при побудові циклів *симфонієтт* – написаних у різні періоди творчості чотиричастинних творів, які за цілим рядом параметрів займають проміжне становище між власне симфонічною й камерною музикою. Прагнення до структурної й змістовної врівноваженості тут домінує, що зумовило, приміром, застосування принципу своєрідних тематичних арок: так, фінал Симфонієтти № 2 побудований на матеріалі її першої частини.

Більш складними (в першу чергу структурно) є *симфонії*, що на композиційно-драматургічному рівні відтворюють впливи пізньоромантичного (зокрема малерівського) симфонізму. В цьому жанровому сегменті втілено різні моделі – від класичної чотиричастинної до одночастинної, наближеної до симфонічної поеми (Четверта симфонія). Відголоси бетховенських стильових знахідок реалізуються у введенні до симфонічного твору можливостей хорової палітри (Шоста симфонія).

Саме в симфоніях повною мірою виявляється характерна для багатьох творів Геннадія Ляшенка риса – їх музична тканина нерідко побудована на принципі "проростання" тематизму. Такою є Третя симфонія з її класичною структурою циклу (сонатне *allegro*, скерцо, *grave*, фінал у формі рондо-сонати): інтонаційність всього твору народжується з елементів головної партії першої частини – ледь чутного шурхоту кластероподібного акорду й ускладненої форшлагом висхідної секунди.

Ідея експонування секунди як найменшого (і потенційно надзвичайно потужного) звукового зерна й подальшого її розширення реалізується також у на-

ступних творах; згадаймо, приміром, діалог низхідної й висхідної секунд на початку Четвертої симфонії.

Подібна якість тематизму – результат напруженої роботи думки, реалізація певного творчого принципу. "Що може бути цікавіше за спостереження над тим, як з інтонації виростає мелодія, потім оформляється тема", – зізнається композитор [7, 515]. Прояви подібної тематичної роботи в музиці різних епох – від Й.С. Баха до сучасного мінімалізму – постають для нього одним із показників спадкоємності й непорушності сутнісних засад академічної музики.

Багаторазові повтори й варіантно-варіаційний розвиток як домінуючі принципи тематичної роботи послідовно виявляються в одному з ранніх симфонічних творів Геннадія Ляшенка – сюїті "Карпатські новели", що, на наш погляд, цілком могла б розглядатися як ще одна симфонія: чотиричастинний цикл як структурно, так і драматургічно цілком відповідає саме цій жанровій моделі.

Написані сорок років тому, "Карпатські новели" немовби акумулюють в собі цілий ряд особливостей, притаманних усій симфонічній творчості композитора. Чи не найсуттєвіші з них обумовлені тим, що перетворення традиції європейського симфонізму здійснюється на безперечно національному ґрунті, і це виявляється на різних рівнях. Насамперед маємо констатувати міцний і безпосередній зв'язок з українською культурною традицією в цілому.

Звернення до семантичного поля української культури знаходить своє втілення у назвах творів: "Карпатські новели", "Український триптих", "Дніпрові райдуги" тощо. Слово, що фігурує в програмних заголовках, сказати б, "за визначенням" сприяє конкретизації творчого задуму композитора; втім, зв'язок зі словом втілюється також інакше – і опосередковано, і в безпосередньому синтезі з музичним рядом.

В першому випадку йдеться про коло образів, народжене асоціаціями з літературним твором (як у симфонічній сюїті "Карпатські новели", що має підзаголовок "за мотивами творів Василя Стефаника") або з певними подіями вітчизняної історії (як у "Дніпрових райдугах", де "підказку" до розкриття задуму композитора дає не стільки назва, скільки присвята, адже твір був написаний до 1500-річчя Києва).

В другому – українське поетичне слово стає однією зі складових художньої цілісності, і то не лише у вокально-симфонічних жанрах, для яких ця якість є іманентною (кантата "Імена, імена, імена" на вірші Марини Денисенко), а й симфонії, що в добетховенські часи асоціювалася винятково зі сферою "чистої" інструментальної музики. В Шостій симфонії, де виразно простежуються жанрові ознаки кантати, саме вербальні тексти (християнська молитва "Отче наш", перші строфи поеми Тараса Шевченка "Марія", фрагмент поезії Дмитра Павличка "Молитва") утворюють свого роду смисловий стрижень, навколо якого стискається й розжимається пружина музичної драматургії.

Синтез жанрових характеристик симфонії й кантати в Шостій симфонії є цілком логічним проміжним підсумком розвитку тенденції, притаманної всій симфонічній творчості композитора, – остання розгорталася в напрямку від написаної у 1963 р. "Симфонії-реквієма" на вірші Роберта Рождественського через "чисту музику" зрілого періоду до повернення колишніх пріоритетів у пі-

зній творчості. В цьому можна вбачати ще один рівень вияву національного начала в музиці Г. Ляшенка – адже українська симфонічна музика генетично пов'язана із хоровою, виростає з неї. Зауважимо принагідно, що цей зв'язок достатньо яскраво виявлявся в симфонічних творах композитора; найбільш показовим в цьому сенсі вважаємо невеличкий дев'ятитактний фрагмент з фіналу "Карпатських новел" (від цифри 19 до 20), що напряду асоціюється з церковним співом.

Наступний, більш очевидний рівень залежності симфонізму Г. Ляшенка від українського культурного первня – національна визначеність його музичної мови. Сам композитор підкреслює, що вплив фольклору на його музику є глибинним і природним, він здійснюється на різних її рівнях, адже в ній "відчутним є вплив карпатської інтонації на рівні жанровості, тематизму, мелодичного розвитку" [7, 520]. Дійсно, національне нерідко втілюється в інтонаційних формулах коломийки, що з більшою чи меншою мірою очевидності прочитується в музиці багатьох творів (найбільш яскраво це виявляється, що природно, в "Карпатських новелах"). Слухові враження, що давали поштовх для створення власних музичних образів, композитор накопичував (і продовжує це робити) впродовж всієї своєї діяльності. Це вкотре виявилось в Сьомій симфонії, де використані почуті колись народні мелодії: в першій її частині – плач, в другій – молитовна "Спаси нас, Боже".

Процес створення музики для Г. Ляшенка зводиться насамперед до пошуку конкретних драматургічних і композиційних рішень задля адекватного втілення певної ідеї, що народжується й досягається інтуїтивно; інакше кажучи, до переведення образності, що виникає на рівні підсвідомості, у раціонально вивірене втілення в музичній тканині твору. Композитор прагне "вибудувувати звуковий "спектакль"" [7, 506]. В цій інтелектуальній діяльності й відбувається взаємодія раціонального й емоціонального начал, що визначає, зрештою, відповідні властивості твору.

Особливо актуально це для симфонії, трактованої композитором як процес, результатом якого має бути вихід на високий рівень узагальнення; саме тут, вважає він, працює принцип симфонізму як "горизонталі поступального руху з виходом до нової якості" [7, 522]. При цьому параметри твору (склад оркестру, загальний обсяг, кількість частин, семантичне навантаження частин і окремих фрагментів) можуть варіюватися в залежності від задуму.

Так само по-різному виявляється в симфонічних творах Геннадія Ляшенка конфліктність, що стає головним рушієм музичного процесу. Композитор поступово відходить від гранично загостреного втілення романтичної антиномії "особистість – оточуючий світ", що особливо послідовно виявлялося не лише в симфоніях, а й у концертах; починаючи з П'ятої симфонії він прагне висловлюватися стриманіше, з меншою емоційною відкритістю [7, 506]. Втім, це не виключає наявності притамованої, підспудної конфліктності, що подеколи "проривається" з надзвичайною інтенсивністю, як, приміром, у Концерті для альту з оркестром або скрипковому "Concerto piccolo".

Інтонаційна фабула нерідко втілюється через застосування монотематизму – методу, який композитор високо цінує; найвищий рівень майстерності для

нього – здатність "вибудувати драматургію твору, інтонаційну тканину з однієї теми" [7, 515]. Надзвичайно важливими стають також оркестрові засоби (відзначимо, зокрема, прийом окреслення конфлікту через протиставлення тембрів дерев'яних і мідних духових інструментів).

Геннадій Ляшенко активно використовує елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності; втім, жодна з названих технік не абсолютизується; на їх основі композитор створює свою, цілком оригінальну музичну мову. З найбільш близьких для нього прийомів музики ХХ ст. назвемо мессіанівські "необоротні ритми", що дозволяють досягати плинності, пластичності музичної тканини. На її цілісність "працюють" також поліфонічні прийоми, що здобувають втілення як у побудові окремих фрагментів (на зразок фугато), так і в якості фактури в цілому.

Наведені у цій статті міркування не можуть претендувати на те, щоб вважатися скільки-небудь вичерпною характеристикою симфонічного стилю Геннадія Ляшенка. Тут визначено лише деякі (і, підкреслимо, різнорівневі) риси його симфонічної творчості: спадкоємність щодо лінії європейського симфонізму, укоріненість в українській культурній традиції, зв'язок з художнім словом і кантатно-ораторіальними жанрами, національна визначеність музичної мови, гостра конфліктність, пошук особливих для кожного твору драматургічних рішень, синтез раціонального й емоціонального, використання різноманітних технік композиції, поліфонічність фактури. Симфонічний доробок Геннадія Ляшенка, що є вагомим, дорогоцінним внеском до скарбниці української – і світової – музики, потребує подальшого поглибленого дослідження.

Література

1. Булаш О. П'ята симфонія Геннадія Ляшенка в контексті еволюції симфонічної творчості митця // Українське музикознавство. – К., 2006. – Вип. 35. – С. 272–282.
2. Гумен О. Геннадій Ляшенко. Концерт для арфи та камерного оркестру / Олександра Гумен // Музична україністика : сучасний вимір. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. – Вип. 4. – С. 120–125.
3. Денисенко М. Етногенетична специфіка творчого мислення у просторі європейської культури / Марина Денисенко // Українське музикознавство. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 291–299.
4. Зенкин К. О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях / Константин Зенкин // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры : Избранные статьи. – Ростов-на-Дону, 2005. – Вып. 3. – С. 37–58.
5. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. – Донецьк, 2002. – 276 с.
6. Криса О. Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства / Криса Орест Богданович. – К., 2011. – 213 с.
7. Лунина А. Геннадий Ляшенко // Лунина А. Композитор – маленькая планета / Анна Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – С. 499–525.
8. Суторихіна М. "Жовтнева" симфонія Г. Ляшенка // Музыка. – 1979. – № 6. – С. 3.

Степурко Віктор Іванович,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка

**"КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ
(ПАМ'ЯТІ ОЛЕГА КІВИ)" ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА:
МИСТЕЦЬКА ІНТРОВЕРСІЯ**

Стаття присвячена проблемі мистецької інтроверсії, яка є творчим перевтіленням, осмисленням, внутрішнім баченням художньо-образної системи митця. Відтворення художнього світогляду Ігоря Щербакова розглядається на прикладі його Концерту для флейти та камерного оркестру, присвяченого пам'яті композитора Олега Ківи. Твір І. Щербакова є своєрідною мистецькою інтроверсією, що спрямована на розкриття внутрішнього світу О. Ківи.

Ключові слова: творча адаптація, мистецька інтроверсія, інтонаційна сфера, зорові й тактильні відчуття, звукові мантри, містичне мислення, принцип цитування та алюзій, емоційне пізнання.

Степурко Віктор Іванович. "Концерт для флейты и камерного оркестра (памяти Олега Кивы)" Игоря Щербакова: художественная интроверсия.

Статья посвящена проблеме интроверсии в искусстве, связанной с творческим перевоплощением, осмыслением, внутренним видением художественно-образной системы творца. Отражение художественного мира Игоря Щербакова рассматривается на примере его Концерта для флейты и камерного оркестра, посвященного памяти композитора Олега Кивы. Произведение является своего рода художественной интроверсией, направленной на раскрытие внутреннего мира Олега Кивы.

Ключевые слова: творческая адаптация, арт интроверсия, интонационная сфера, визуальные и тактильные ощущения, звуки мантры, мистическое мышление, принцип цитирования и алюзии, эмоциональное познание.

Stepurko Viktor. Igor Scherbakov "Concerto for flute and Chamber Orchestra (in memory of Oleg Kiva)": introversion art

Introversion in art is an appeal to his creator, your inner world. This article discusses a problem displaying the artistic Outlook of the composer Igor Scherbakov its composition "Concerto for flute and Chamber Orchestra (in memory of Oleg Kiva)", which has emerged as introversion art (creative reincarnation, comprehension, inner vision) artistically-shaped system of his colleague, his spiritual paradigm.

Key words: creative adaptation, introversion, intonational art, Visual and tactile sensation, the sound of the mantra, mystical thinking, principle of citations and allusions, emotional cognition.

Видатні композитори-піаністи С. Рахманінов, О. Скрейбін, Д. Шостакович намагалися в кожному новому виконанні, змінюючи трактовку своїх творів, знайти й зрозуміти себе в своєму мистецтві, показати або заховати від слухачів

сокровенне. Тому мистецька інтроверсія є завжди актуальною як звернення творця до себе, свого внутрішнього світу. Вивчення творчості сучасних композиторів з точки зору віддзеркалення своїх емоцій і почуттів стає об'єктом дослідження вчених-культурологів і музикознавців.

До творчості І. Щербакова зверталися А. Каленіченко, Г. Степанченко, Б. Сюта, М. Черкашина-Губаренко, у роботах яких зазначається, що композитор володіє всіма професійними знаннями для втілення найпотаємніших рухів душі інтелектуальної особистості. На порозі Третього тисячоліття митець розуміє важливість духовного зростання людства для виживання цивілізації.

У драматичній напруженості та трагізмі колізій музикознавці вбачають продовження традицій української (Б. Лятошинський; Є. Станкович; В. Сільвестров) та світової (Д. Шостакович; В. Лютославський; К. Пендерецький) культур. Г. Степанченко звертає увагу на те, що "Ігор Щербаков впливає на аудиторію своїм вмінням розкрити у творах найпотаємніші думки і переживання людини, йому притаманне заглиблення у внутрішню духовну сутність особистості. Композитор володіє всіма засобами сучасного композиторського письма і вдало поєднує їх з світовими надбаннями композиторського досвіду. Він прагне розкрити в музиці світ людини, найважливіші цінності: віру, добро, красу" [5].

Звертаючись до української музики молодшої генерації композиторів, Б. Сюта зауважив: "Музика І. Щербакова позначена яскравими рисами романтизму та гострої експресії. В оркестрових композиціях ці риси поєднуються з використанням фактурних та динамічних прийомів барокової музики. В творах останніх років можна простежити багато точок дотику до стилістики В.Сильвестрова періоду кінця 1970-х років та "романтичного" К. Пендерецького початку та середини 1980-х років" [6].

У виборі засобів музичної виразності композитор знаходиться на перетині багатьох стилів, але тематика та вишуканість форми наближають його творчість до естетики неокласицизму. Адже, А. Каленіченко чітко охарактеризував творчість І. Щербакова: "Навіть у сугубо кластерних епізодах в його творах відчуються елементи класичної графічності" [5].

Однак, знання творчості композитора – не прерогатива його колег-композиторів, музикознавців, критиків чи журналістів. Можна знати, але не відчувати. Таке трапляється часто з професійними музикантами, які знають дорогу в інші виміри, але ці виміри так і залишаються на все життя "за обрієм душі".

Проблема тут не у виборі засобів музичної виразності. Наприклад, не секрет, що "терція пестить слух обивателя" – такою є її фізична природа. Але доторкання до струн може бути інтимним і рішучим, як удар леза шаблі. Тоді тембральні якості інтервалу перероджуються і він висловлює іншу сутність. З іншого боку, дисонанс – просто шум, але розпорошений у фактурі струнних інструментів з додаванням точних акцентів ударних інструментів він стає художнім явищем. "У цьому сенсі можна відмітити, що теоретичне осмислення музичного мистецтва сучасності відрізняється підвищеною увагою до мікроструктур, які організують цілісну форму. Виникає ціла панорама типів мислення і способів відтворення музичних сенсів" [2].

Отже, мета даної статті – у визначенні рівня взаємодії між засобами виразності, що ними послуговуються композиторські школи та дотичністю до них

певного творця музики, який творить власний стиль на основі апробованого, але незвіданого у внутрішньому духовному мікрокосмосі. Таким чином, автор відтворює свою власну мистецьку інтроверсію подій, що впливають на його психічний стан, формалізуючись на інтелектуальному та матеріалізованому рівні. Для вирішенні зазначеної мети треба вивчити ступінь дослідження проблеми "мистецької інтроверсії" у музикознавстві та визначити основні риси наукових підходів у даному напрямку.

Як відомо, інтроверсія (особистісна характеристика) описана швейцарським психіатром і психологом Карлом Юнгом у 1910 році й означає "зверненість всередину". "Інтроверт віддає перевагу роздумам і уяві в операціях з реальними зовнішніми об'єктами. Для інтровертів характерна поведінка, більш пов'язана з комфортною самотністю, внутрішніми роздумами і переживаннями, творчістю або спостереженням за процесом. Інтроверти стримані, педантичні, пунктуальні, небагатослівні. Завдяки своїй вдумливості, розважливості і спокою інтроверти полюбляють проникати до суті речей" [1].

У значенні творчого методу поняття "мистецька інтроверсія" може висловлювати адаптацію композитором зовнішніх ознак, що на підсвідомому рівні можуть перевертлюватися і, навіть, набирати іншого значення, зважаючи на суб'єктивне сприйняття й відтворення їх кожною творчою особистістю. Тож, дослідити на прикладі твору Ігоря Щербакова "Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)" прояви висловлення таких підходів, означає пошук глибинних процесів психології музичної творчості: творення незвичного – у звичних формах, пошуку непізнаного – у давно відомому.

Адже, виразність музики може привноситися і міняти свою сутність не лише за допомогою технічних засобів, конструктивних особливостей твору, але й певними, на перший погляд непомітними, деталями, як, наприклад, фразування, штрихи, глибина *vibrato* у виконавців тощо. Те ж саме може стосуватися й інтонаційної сфери. Якщо, наприклад, у творі І. Щербакова використовується флейтова трель підтримана звучанням вібрафона на пейзажному фоні струнних, то можна зрозуміти, що думка композитора вже є сформованою – це колорит Карпат. Але створити його так, щоб слухач це відчув, а не просто зрозумів образ – надзавдання!

У Концерті для флейти та струнного оркестру (пам'яті Олега Ківи) Ігорю Щербакову "вдалося пов'язати сам тембр флейти і її звучання із семантикою похоронних плачів, а також провести весь інтенсивний музичний розвиток через ланцюг скорботних, драматичних, тривожних образів до фінального піднесеного катарсису" [8].

Додамо, що композитор використав у своєму творі, окрім фактурних натяків на фольклорні принципи музикування, ще й мотив з кантати О. Ківи на вірші П. Тичини, яка колись у виконанні Ніни Матвієнко стала як філософсько-поетичне диво. Написання Такої музики – Дар Божий і про це свідчить той факт, що П. Тичина написав свого вірша як спомин про матір, а в О. Ківи і в І. Щербакова написання музики також співпало з втратою близької людини.

Зрозуміло, такий ракурс сприйняття музичного твору слухачем включає процеси, про які композитор, що творить музику, може навіть не здогадуватися.

Адже, відкриваючи у собі глибини мікрокосмосу, він звертається до ще більш незвіданих далечінь у свідомості кожної особистості. Наприклад, природні явища, відтворені митцем, можуть відкриватися слухачеві зоровими або навіть і тактильними відчуттями (подихом повітря тощо), а образ ностальгії за втраченим – переносити в інші виміри: він може бути трагічним, освітленим і навіть таким, що ніби знову постає у видінні.

У згаданій ритурнелі флейти на початку твору І. Щербакова закладається містичний подих невідомого. Цей образ підтримано ударами вібрафону та литавр. Однак, відчувається "рідний колорит" і без стилізації регіональних складових. На відміну від твору О. Ківи, в якому використовується народний голос (Н. Матвієнко) і відповідний тематизм, І. Щербаков створює власну мистецьку інтроверсію відчуттів автора, якому присвячено твір.

Якщо навіть згадати, що в кантаті О. Ківи на вірші П. Тичини також наявна містична складова через використання стилізації народного світобачення образів природи оркестровими засобами виразності, то в творі І. Щербакова слухач з самого початку акцентовано залишається наодинці з собою, своїми думками "напорошеними" звуковими мантрами образів природи.

Слід сказати, що сучасна модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: "рух потаємними шляхами", пов'язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичного мислення. Сучасний відеоефір є наповненим фантастичними персонажами, що не може не впливати на творчу особистість, особливо на молодь. "Полеміка ведеться навколо стильових особливостей постмодернізму в різних видах мистецтва з його свідомою орієнтацією на еклектичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій" [3, 18].

Однак, у музиці І. Щербакова такий принцип є не Езоповою мовою, але, як він сам висловлюється, "таїнством музичного дійства". Відзначимо, що музичний жанр взагалі засновано та певному символізмі засобів виразності, адже, навіть подібність до мовної інтонації у музиці є опосередкованою.

Так, наприклад, образ флейтового "награвання" на початку твору, в процесі розгортання "музичного дійства" драматизується, набирає експресії. Відбувається це за рахунок інтонаційного "проростання": загальний фактурний рух інструмента-соло наповнюється закличними і, навіть, жалісними, ритмічно ускладненими інтонаціями, що наближає їх до манери народних плачів.

Ігор Щербаков повністю знаходиться в руслі інтелектуальних напрацювань сучасної академічної і, навіть, авангардної музики. Адже величезний пласт музики ХХ століття (Д. Шостакович, А. Шнітке, Г. Канчелі) сформував психологію вслуховування у звуковий фонізм музичного матеріалу. Тож, досить часто сучасний слухач залишається "без тематизму" у значенні використання сталих мелодичних формул, аж до проповідування, так іменованої "музики тембрів", в якій "промовляють" нашарування оркестрових голосів (Е. Варез, К. Пендерецький).

До цього можна додати ще й авангардний напрям інструментальних творів "інтелектуальної гри", в яких годі шукати концепцію, тому що в даному випадку "музика для композитора – шлях без мети". В таких творах автори схиляються до вишуканих конструкцій оркестрової барвистості, фактурної оригінальності,

незвичних виконавських прийомів (С. Пілютиков). Однак у Концерті І. Щербакова, присвяченому О. Ківі, ми знаходимо настільки реалістично змальованими "тривоги і плачі" звукових фонем, що наша фантазія ніби готує "воскресіння" в них образів давно забутих, тепер вже не реальних, але постійно очікуваних.

У цьому контексті, виокремлюється друга частина циклу, що повністю присвячується "розмові" автора з лісом. Конструкція тут є такою, що струнні інструменти розділено на "стовбури" (акордові пласти). Загальну картину візуальних подій, переведених у звукову площину доповнюють Marimba та Flauto, що утворюють повітряний простір. Можна сказати, що такий прийом включає фантазію слухача як таку, що взаємотворить художній образ без всілякого диктату зі сторони композитора.

Таким є й фінал Концерту для флейти з оркестром І. Щербакова (III частина Fagewell), в якому після фантастичного "голосіння лісу", на тихій кульмінації виникає автоцитата теми "світлої любові" з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра "Експромт Короля", а пізніше – тема "зойку" за матір'ю з кантати О. Ківі на вірші П. Тичини.

Таким чином, мистецька інтроверсія образу митця, якому присвячено твір І. Щербакова, набирає довершеної форми – він стає "видимим", але наше бачення сформовано через призму відчуттів і світобачення автора, його ментальності й особистісних відчуттів: ауру природи в творі О. Ківі висловлено через кларнетові фактурні пасажі, а в І. Щербакова – у струнних інструментів, тема голосіння за матір'ю в О. Ківі – вокальною партією, а в І. Щербакова – соло флейти.

В результаті, твір висловлює містичну сутність події в "позаземному" вимірі. Адже, тембр кларнету апелює до фольклорних витоків, а струнні інструменти своїм фактурним фонізмом – до утаємниченої обертонаки, вокальна партія в октавному перенесенні у флейти – до віртуальної далечині. Плач стає філософським роздумом над долею людини, пошуком "на Висоті" того, що не знайдено в реальності.

Тож, не випадково в цьому контексті згадується хоровий твір І. Щербакова на вірш М. Воробйова "Дерева вкриті снігом", який спонукав автора порівняти долю людини у забутті з природним феноменом засніженого лісу. Вже в цьому ранньому творі І. Щербакова проглядається ідея повір'яння своїх туг і переживань образам природи, розуміння необхідності пошуку ідеалу у вишніх сферах буття.

Такий підхід може бути пов'язаним й з віковими факторами мислення композитора, який у розквіті творчих сил починає відчувати "екзистенційні переживання, пов'язані із зміною фаз життєвого циклу" [4, 20], бажання осмислення пройденого шляху.

Якщо навіть уявити, що твір має сприйматися слухачем, не ознайомленим з принципом цитування або алюзій, якими послуговується автор, однак, можна розраховувати на власну слухачську інтерпретацію подій, у вир яких запрошує композитор, розраховуючи на пристрасну емоційність своєї музики, точну образну палітру оркестрового полотна та творчу фантазію слухача.

Такий розрахунок є правильним, зважаючи ще й на вплив у сучасному соціокультурному просторі мистецтва кіно та інших відео-інформаційних технологій, кожен візуальний штрих у яких супроводжується музичним або шумовим звуковим фоном.

Різниця полягає в тому, що композитор І. Щербаков, у даному випадку, створює звукову картину потужними музичними оркестровими засобами, в яких задіяна тембральна, регістрова, поліфонічна та гармонічна база, що, в кінцевому результаті, має викликати, за задумом автора, візуальні алюзії і, навіть, видіння. Це ще одна спроба включити в дію фантазію слухача, яка неминуче призводить до індивідуалізованої мистецької інтроверсії (емоційної співтворчості). Б. М. Теплов висловлював думку, що ми маємо тут справу не лише з різними конкретно-чутливими відбитками фактів, явищ, подій життя, але й емоційним пізнанням дійсності. З цього приводу він говорив: "Зрозуміти художній твір – отже, передусім, відчути, емоційно пережити його й на даному етапі подумати над ним. З почуття має починатися сприйняття мистецтва; від нього він (слухач) повинен йти; бо ж, без нього воно неможливе. Але почуттями художнє сприйняття, звісно, не обмежується" [7, 55].

Вчений звертає увагу на той факт, що кінцевим результатом сприйняття мистецького твору має бути усвідомлення його ідей. Проте специфікою переживання, за Б. Тепловим, є не розуміння "значення" шляхом інтелектуального узагальнення, а емоційне пізнання, у якому почуттєвий компонент грає провідну роль.

У цьому контексті слід відзначити, що твір І. Щербакова апелює до слухача звукозображальністю "ворзельського лісу" (Будинок творчості композиторів "Ворзель", в якому проживав останні роки О. Ківа), але слухач не посвячений у подробиці життя композитора, якому присвячено твір, має можливість створювати свою мистецьку інтроверсію художнього образу ще й на основі вкраплення світлої, елегійної авторської мелодії (І. Щербаков. Тема "Світлої любові" з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра "Експромт Короля") та цитати з твору О. Ківи, що звучить у повільному темпі, порівняно з оригіналом, у верхньому регістрі на піано, як прощання (О. Ківа. Камерна кантата № 3 на вірші П. Тичини. І ч.).

Отже, проблема "мистецької інтроверсії" розглядається як метод аналізу внутрішньої суті творчого процесу композитора. В такому контексті, творчий продукт є суб'єктивною сутністю, яка пов'язана з фактичною адаптацією зовнішніх впливів, філософсько-поетичним переосмисленням і, навіть, наближатися до контраверсійного прочитання їх на образно-художньому рівні.

Концерт І. Щербакова для флейти та камерного оркестру пам'яті О. Ківи є віддзеркаленням ставлення творця музики до навколишнього середовища через призму власних почуттів: оригінального, вдумливого відтворення подій, що хвилюють уяву, є близькими його серцю, але висловлюють неповторну авторську інтерпретацію іншого світогляду, що, фактично, можна іменувати принципом мистецької інтроверсії.

Література

1. Екстраверсія-інтроверсія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
2. Завгородня Г.Ф. Полифонические аспекты организации музыкального пространства в творчестве Ю. Гомельской [Електронний ресурс] / Г.Ф. Завгородня. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Zavgor.htm
3. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. – М. : Изд. Института философии РАН, 1994. – 220 с.
4. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н.В. Савицька. – К., 2010. – 36 с.
5. Степанченко Г. Щербаков Ігор Володимирович [Електронний ресурс] / Г. Степанченко. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wikhttp>.
6. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів [Електронний ресурс] / Б. Сюта. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. // Б. М. Теплов. – М – Л. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. Осягнути природу таланту [Електронний ресурс] / М.Р. Черкашина-Губаренко // День. – 2012. – 1 березня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/osyagnuti-prirodu-talantu>

УДК 78.01:004.45

Фадєєва Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
України ім. П.І. Чайковського

МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ АСПЕКТАХ

У даній публікації проаналізовано динаміку розвитку музичних комп'ютерних технологій у контексті базових принципів кібернетичної науки. Системно викладено теоретичні засади евристичного музичного програмування, що вплинуло на збагачення музикознавчої дослідницької бази в найрізноманітніших напрямках, починаючи від музично-акустичних аспектів і завершуючи більш глибоким усвідомленням механізмів музичного мислення.

Ключові слова: *евристичні процеси, штучний інтелект алгоритмічне моделювання, фрейм, "марковські процеси", системи алгоритмічної композиції.*

Фадеева Екатерина Владимировна. Музыкальные компьютерные технологии: исторический и современный аспекты.

В данной публикации проанализирована динамика развития музыкальных компьютерных технологий в контексте основополагающих принципов кибернетической науки. Системно изложены теоретические принципы эвристического музыкального программирования, что оказало влияние на обогащение музыковедческой исследовательской базы в разнообразных направлениях, начиная от музыкально-акустических аспектов и заканчивая более глубоким осознанием механизмов музыкального мышления.

Ключевые слова: эвристические процессы, искусственный интеллект, алгоритмическое моделирование, фрейм, "марковские процессы", системы алгоритмической композиции.

Fadyeyeva Kateryna. The music computer technology: historical and contemporary aspects.

It was analyzed the dynamic of the music computer technologies in the context of the basic principles of cybernetic science. It was systematically expounded theoretical foundations of heuristic musical programming that affected enrichment of musicological research base in a variety of ways, ranging from music and acoustic aspects and completing a deeper knowledge of the mechanisms of musical thinking.

Key words: Heuristic processes, artificial intelligence, algorithmic design, frame "markovskiy processes", the system of algorithmic composition.

Дослідження проблеми розвитку пріоритетних напрямів музичних комп'ютерних технологій з необхідністю потребує висвітлення визначних, домінантних "подій" у більш ніж півстолітньому розвитку вітчизняної кібернетики. Це був надзвичайно важливий етап для створення фундаментальних засад майбутнього розвитку народжуваної прогресивної науки. Саме українськими вченими під керівництвом академіка С.О. Лебедева 1951 року було створено першу в континентальній Європі ЕОМ МЕСМ (малу електронну обчислювальну машину). Інновація процесу полягала в тому, що були розроблені основоположні структурно-алгоритмічні принципи організації обчислень, які властиві всім поколінням обчислювальної техніки (найсучаснішої у тому числі). Слід відзначити важливість реалізованого у МЕСМ принципу збереження в пам'яті програми обчислень і в разі необхідності її трансформації керуючим пристроєм, тобто в процесі роботи програми включалися логічні механізми здійснення інтелектуальної діяльності людини (на відміну від попереднього етапу виконання переважно арифметичних операцій).

Також відзначимо, що окрім арифметичних операцій, до складу програми включені логічні операції – порівняння, умовного та безумовного переходів. Структура комп'ютерної пам'яті базується на ієрархічному принципі, при проведенні обчислень використовуються числові методи рішення задач.

Розробки інституту кібернетики, що проводилися під керівництвом В. М. Глушкова (період кінця 60-х років), були позначені підвищенням внутрішнього інтелекту ЕОМ.

Спрямування досліджень українських науковців на сучасному етапі полягає в подальшому розвитку ідеї внутрішньої інтелектуалізації ЕОМ, з використанням досвіду вітчизняних кібернетиків у створенні інтелектуальних комп'ютерів та розширенні сфер використання ЕОМ у галузях нетрадиційного застосування. Крім того, активно розвиваються напрями досліджень у розпізнаванні мови, зорових образів, керуванні діями, робота зі штучною системою зору, а також відтворенні деяких аспектів інтелектуальної діяльності людини (гра у шахи), доведення теорем у формальній математичній логіці тощо. Одним із важливих напрямів сучасної інформатики є створення інтелектуальних інформаційних технологій і телекомунікаційних систем у різноманітних галузях діяльності людини.

Актуальність цієї наукової розвідки полягає у панорамному висвітленні сфер застосування методів штучного інтелекту у дослідженні музичної творчості. Мета статті спрямована на системний виклад теоретичних засад евристичного музичного програмування, що вплинуло на збагачення музикознавчої дослідницької бази в найрізноманітніших напрямках.

Звернемося до термінологічних визначень, пов'язаних з кібернетикою. Номінування кібернетики було запозичене у давньогрецького філософа Платона, який застосовував його в значенні "мистецтво керманича" від давньогрецького кібер – кермо корабля. У XIX столітті дане визначення було використано А.М. Ампером для запропонованої їм класифікації науки про управління державою.

Кібернетика акумулювала деякі розділи математики, теорії ймовірностей, символічної логіки, алгебри логіки, математичної статистики. Ретроспективний аналіз розвитку наукової думки минулого дозволяє сфокусуватися на ідеях, що стали теоретичним фундаментом кібернетики: XIII ст. – Раймунд Луллій (1235–1315), іспанський філософ, алхімік, передбачив ідею обчислювальної машини у вигляді механічного пристрою для одержання інтелектуальної та нової інформації; XVII століття – Р. Декарт у праці "Міркування про метод" викладає раціоналістичний підхід до вивчення природи за допомогою законів механіки, аналізує ізоморфність процесів у живих організмах і машинах, Блез Паскаль досліджував можливості технічної реалізації проявів інтелекту імовірнісними методами, винайшов обчислювальну машину; XVII–XVIII століття – І. Ньютоном та Г. Лейбніцем були сформульовані основоположні принципи теорії ймовірностей і математичної логіки. Так, Н. Вінер відзначав: "Якщо би мені прийшлося вибирати в анналах історії наук святого-покровителя кібернетики, то я обрав би Лейбніца. Філософія Лейбніца концентрується навколо двох основних ідей, тісно пов'язаних між собою: ідеї універсальної символіки та ідеї логічного числення" [2, 58]. У численних умовиводах (*calculus ratiocinator*) Лейбніца міститься детермінанта машини, що мислить – *machina ratiatrix*; XIX століття – Дж. Буль застосував методи алгебри до логічних перетворювань (алгебра логіки або булева алгебра); XX століття – математична статистика.

У формуванні кібернетичної науки окрім вищеназваних напрямків у другій половині XX століття активно розвиваються та відіграють важливу роль теорія інформації, математичне моделювання, системний аналіз. З опублікуванням у 1948 р. книги Н. Вінера "Кібернетика, або управління і зв'язок у тварині та машині" [2] пов'язують появу кібернетики "науки про комп'ютери" або "науки про роботів".

Ключова ідея кібернетики полягає в наявності аналогії, ізоморфності в регулятивних процесах, що протікають у різних системах – технічних, біологічних, соціальних. Відкриття принципу ізоморфізму дозволило "конструювати" штучні системи, що імітують життєдіяльність суспільства, людини та характеризувати їх універсальними поняттями.

Розвиток і удосконалювання комп'ютерних систем досягається, як відзначав В. Глушков, синтезом математичної основи із різноманітними прикладними дослідженнями та розробками [5, 27]. Саме синтез такого спрямування було використано при створенні комп'ютерних програм для академічної музи-

ки. У цьому напрямі кібернетика акумулює складність, багатоаспектність проблем, що виникають на стиках наукових галузей, таких як електроніка і телемеханіка, фізика твердого тіла і математика, неklasична логіка і теорія інформації, семантика і моделювання.

Сучасні комп'ютерні системи стрімко розширюють сфери застосування теоретичних обґрунтувань у галузі математики, фізики, механіки, логіки, штучного інтелекту. Комп'ютерні технології оперують множиною даних у різних галузях науки, культури, історії, здійснюють їх вибір, збереження, накопичення, оновлення, ретрансляцію, що дозволяє виявляти глибинні взаємозв'язки явищ, об'єктів дослідження, а також визначати, простежувати закономірності в механізмах мислення різних історичних періодів розвитку цивілізації.

Суттєвою стороною сучасних досліджень у галузі штучного інтелекту є спроба осягнення механізмів людського мислення, виявлення його, так би мовити, інтелектуальних характеристик, потенційних можливостей. До появи інтелектуальних систем при інсталяції програми в комп'ютер змістовна сторона задачі зникла, ця парадигма змінилася з їхньою появою. Проблеми штучного інтелекту безпосередньо стосуються проведеного нами дослідження музичних комп'ютерних програм (академічного та евристичного спрямування) і тому потребують більш детального огляду. Власне ж історія штучного інтелекту як науки розпочалася в середині ХХ століття. Термін "штучний інтелект" запровадив Джон Маккарті, автор символічної мови програмування Лісп. Американськими програмістами Аленом Ньюеллом і Гербертом Саймоном у 1956 р. була створена перша програма штучного інтелекту, яка здійснювала доведення теорем з використанням символічної логіки. Ключова ідея авторів полягала в тому, що мислення належить представляти як механізм для обробки інформації. Резонансно аналогічні ідеї виникли у філософії, психології, лінгвістиці, антропології, нейрофізіології, соціології.

"Штучний інтелект" – один з наукових напрямів інформатики, розвиток якого здійснювався у двох напрямках: біонічному, для моделювання психофізіологічних властивостей мозку з метою відтворення на ЕОМ штучного розуму і прагматичному – основному напрямку досліджень штучного інтелекту, комп'ютерні технології в даному випадку використовуються у прикладному значенні для відтворення процесів розумової діяльності.

Моделювання творчих процесів стало одним з перших напрямів розвитку штучного інтелекту в руслі прагматичного підходу з реалізації знань у вигляді алгоритмів і програм. Так, Г.С. Поспелов у дослідженні "Штучний інтелект – основа нової інформаційної технології" [7] певною мірою окреслює вирішені проблеми моделювання творчої діяльності, зокрема: ігрові задачі, синтез музичних творів, синтез "жорстких текстів" (чарівних казок), створення орнаментів, доведення теорем та автоматичний синтез програм, аналіз і синтез текстів та мови.

Вагомим внеском у розробку проблем штучного інтелекту стала формальна граматики – нова система розуміння мови Ноєма Хомського, крім того, його теорія трансформаційних грамастик розширила сфери використання мови і склала теоретичну основу розробки більшості комп'ютерних мов.

Складність і структурне розмаїття знань стали імпульсом для створення різних способів їх подання, серед яких треба виділити логічну модель, фреймові та продукційні системи, а також семантичні мережі, що відносяться до семантичного підходу в дослідженнях зі штучного інтелекту.

Під впливом концепції семантичних мереж здійснювалися аналогічні підходи у репрезентації знань. Так, М. Мінський у 1974 р. висунув гіпотезу, у відповідності з якою розум людини інтерпретує кожний з виникаючих об'єктів (мовних) за допомогою структур пам'яті, так званими фреймами [4; 8]. Фрейм являє собою інтегрований пакет знань, що зберігається в оперативній пам'яті комп'ютера або мозкових клітинах у вигляді описової інформації. Кожний фрейм розділяється на слоти (атрибути) та відповідні їм значення. Паралельно зі створенням фреймів М. Мінського у 1974 р. Роджер Шенк у співпраці з Робертом Абельсоном розробив схему репрезентації знань, що називаються "скриптами" або сценаріями, які складаються з опису дій в якості допоміжного матеріалу для комп'ютера в розпізнаванні подій. Недостатня досконалість опису можливих ситуацій, відсутність гнучкості, "маневреності" даної програми стимулювали розробку більш масштабних структур даних під назвою MOR (Memory Organization Packets) – пакетів організації пам'яті, більш складних переплетень відносно різних контекстів (під керівництвом Р. Шенка).

Семантична модель мислення пов'язана з логіко-лінгвістичним моделюванням, ситуаційна множина певної галузі знань містить деяку кількість інваріантів, при цьому основні структури та їх варіації можуть екстраполюватися з одної сфери в іншу (В. Проппом стосовно структури чарівних казок, Р. Заріповим при моделюванні та аналізі музичних творів).

Проведений огляд основних етапів розвитку комп'ютерних технологій дозволяє зробити деякі узагальнення в плані перспектив розвитку комп'ютерних технологій у науковій та художній діяльності. Функціонування комп'ютерних систем, як і нейронів мозку, підпорядковано природничо-науковим законам, детерміновано з точки зору процесів історичного розвитку суспільства. У постановці задач програмного забезпечення пріоритетні позиції займають складні та різноманітні моделі, максимально наближені до функцій інтелекту. Очевидно, що можливості машинної імітації функцій людського мозку дозволяють її використовувати в галузях, що піддаються алгоритмізації або формалізації з подальшим програмуванням.

Сучасна комп'ютерна система виконує не тільки сенсорні, але й розумові операції, такі як запам'ятовування, ретрансляція, обчислення, а також обчислювальні роботи з обробки значних масивів інформації. Крім того, нині існують програми для навчання та самонавчання, гри у шахи, шашки, доміно, програми для опрацювання не тільки цифр, але й літер, фраз, графіків, ототожнення людського голосу. Дана система програмного забезпечення є адаптивною, наближеною до відтворення функцій мозку людини, тобто містить ознаки інтелекту.

У проведеному нами дослідженні важливим чинником є зв'язок з основоположними та визначальними принципами напряму штучного інтелекту, який набуває активного розвитку і знаходиться на стику таких дисциплін, як дискретна математика, лінгвістика, психологія, програмування тощо. Комп'ютерні си-

стеми змінюють сталі стереотипи уявлень у дослідженні процесів мислення і, можливо, визначають необхідність формування алгоритмічного стилю мислення. Завдяки проблематиці розробок штучного інтелекту виявляються способи аналізу складно організованих процесів, які базуються на алгоритмічному моделюванні досліджуваних явищ.

Важливим чинником в аналізі різнопланових явищ музичної культури, зокрема, "механізмів" її організації та функціонування, принципів взаємозв'язку її складових є саме алгоритмічне моделювання. Так, наприклад, рекурсивно-алгоритмічний метод дозволяє досліджувати складно організовану систему за допомогою рекурсивних перетворювачів (рекурсивно-послідовного та рекурсивно-паралельного типів взаємодій).

Рекурсивна система, створюючи власні копії, надає можливість необмеженого тиражування та ускладнення при одночасній внутрішній упорядкованості її структури. Саме рекурсивні прийоми розв'язання задач покладені в основу розробок по створенню систем штучного інтелекту. Дані системи спрямовані на створення алгоритмів, які моделюють творчі процеси, що, своєї черги, дозволяє виявити певні закономірності у структурі будь-якої складно організованої системи.

Методи семіотичного аналізу та структурного дискурсу оперують поняттям "атом" структури або морфем, семантем, графем, міфем (за термінологією К. Леві-Строса), що дозволяє даний поняттєвий апарат використовувати стосовно гуманітарних галузей, зокрема, явищам культури.

Використання мови алгоритмів дозволяє "дешифрувати" закономірності, логічні принципи процесів мислення, оскільки мова алгоритмів простежується в наукових (математиці, фізиці, хімії, біології) і гуманітарних (філософії, літературі, музиці, живопису) галузях знань.

Найбільш важливою стороною цієї проблеми є можливість трансформування інформаційного багажу, комплексу знань у певну систему кодів, на основі якої може бути створена алгоритмічна модель, що може бути реалізована за допомогою комп'ютерного програмування.

Проведений огляд розвитку напрямів комп'ютерних технологій у різних наукових галузях з необхідністю потребує зупинитися на можливостях комп'ютерного опрацювання звуку, комп'ютерному синтезуванні музичних творів, оскільки предметом представленого дослідження є огляд, структурний аналіз та розробка музичних комп'ютерних програм різного спрямування (зокрема – композиція, звуковий синтез та аналіз музичних творів).

До таких програм належать PatchWork та Open Music [9; 10], у яких створення композиції – САС (Computer Assisted Composition – комп'ютерне сприяння композиції) відбувається за алгоритмічним методом. Цей метод розроблявся та набув специфічного значення в інституті досліджень координації музики та акустики (IRCAM). На відміну від технології цифрової обробки звукових сигналів ця технологія сфокусована на формальній структурі музики. Це пов'язано з використанням символічних методів обчислення за допомогою структур, подібних до дерев, графів, наборів символів асоціативної пам'яті та алгоритмів, що використовуються в дискретній математиці. Застосований програмний апарат адапто-

ваний для репрезентації та управління комплексом складних структур у процесі моделювання музичних фрагментів.

Прообразом алгоритмічного підходу став підхід, який виник у другій половині XIX століття, а також деяких коментарях леді Ади Лавлейс відносно диференціального маніпулятора Ч. Беббіджа та полягав у маніпулюванні символами, відношеннями між символами, аналогічно цифрам у комп'ютері, який мав бути створений в майбутньому. Проаналізувавши можливості машини Беббіджа, леді Лавлейс розробила перші алгоритми для аналогічної машини. Це було певним передбаченням появи програми для обчислювальної машини як моделі пізнавальних здібностей. Таким чином, передбачений "символьний" комп'ютер у подальшому призначенні спрямований на аналіз мистецьких дисциплін (зокрема, музики).

Еволюція мов програмування, технологій програмного забезпечення (наприклад, об'єктно орієнтовані мови), графічних інтерфейсів користувача і розробки індивідуальних алгоритмів обчислень, справила вплив на активний розвиток у 80-х роках минулого століття підходу САС. Істотна робота в цьому напрямі здійснювалася у спеціалізованих центрах, зокрема, Icsat, Стенфорд.

З винаходом комп'ютера перші розробки в цьому напрямі визначалися комбінаторними та формальними принципами (Л. Хіллер, Я. Ксенакіс); з появою спеціальних об'єктно орієнтованих мов інтерес до комп'ютерної музики змістився в напрямку методів синтезу звука (З. Метьюз); першою спробою у наданні композитору управління музичними абстракціями стала програма Crime, написана мовою Le_Lisp. У проєкті PatchWork акумульовано величезну кількість знань та досвіду, дане програмне середовище забезпечує графічний інтерфейс до мови Lisp (вір А. Загайкевич "Повітряна механіка"); програма OpenMusic містить набір нових засобів, що функціонально забезпечують візуальний інтерфейс мови програмування Lisp.

Спроби звукового синтезу сягають XVII століття: теоретиком маньєризму Афанасієм Кірхером (1602–1680) було винайдено спосіб "набирати" нотну партитуру на "програмному барабані", який спричиняє дію джерела звуків і є, так би мовити, пневматичним синтезатором музики [6, 194]. Звуковий синтез, підкреслює А. Моль, імітує характерні ознаки творчого почерку композитора з метою їх подальшого відтворення. Такі дослідження, наприклад, були проведені в Іллінойському університеті вченими Л. Хіллером та Л. Ісааксоном на машині "ІЛПАК", яка містила бахівські та бартоковські стильові алгоритми.

З появою електронної музики (К. Штокхаузен, М. Кагель – кельнська школа) почав здійснюватися звуковий синтез, який передбачає складні перетворення звукового сигналу до одержання уявного результату. Так, Я. Ксенакіс вибудовує логічну систему, утворену абстрактними елементами. Спираючись на логічні закономірності, комп'ютер створює музичний твір.

Прикладом звукового синтезу є матеріал розробки Другої симфонії Л. Аствацатрян. Комп'ютер здійснює пермутаційну обробку гармонічних, звуковисотних та ритмічних серій, що були видобуті композитором зі старовірменського музичного першоджерела "Птах" Нарекаці, X століття [1]. Комп'ютерний синтез звуку значно розширює та збагачує створюване звучання шляхом використання "мікроінтервальних" співвідношень.

У контексті дослідження серед напрямів штучного інтелекту досліджувалися евристичні процеси в музичних комп'ютерних програмах. Евристичні методи рішення багатокрокових задач в умовах інформаційної складності або недостатньої інформації характеризуються розчленуванням процесу перероблення інформації на елементарні інформаційні процеси. При цьому відмінність віднаходження евристичних рішень полягає в пошуку взаємопов'язаних компонентів, відтворенні існуючих зв'язків та їх взаємозалежностей.

У нашому дослідженні це пов'язано з використанням принципів "марковських процесів" в аналізі музичних творів за допомогою розробленої автором статті евристичної комп'ютерної програми "МуAccord.exe.", написаної мовою програмування "C++" та представляє елітарний напрям у теоретичному музикознавстві. Закономірності "марковських ланцюгових залежностей" та "розгалужених процесів" застосовувалися в процесі аналізу пізньої гармонії О. Скрибіна, що дозволило виявити тісну взаємодію гармонії та фактури. У результаті аналізу визначено, що неперервна мінливість звукової тканини, яка простежується на мікрорівні гармонічних процесів, є за своїм характером "марковською". Формується найтісніша взаємодія гармонії та фактури, при якій кожний мікропроцес руху гранично індивідуалізований конкретними фактурно-конфігураційними умовами. Така властивість фактурно-гармонічної системи О. Скрибіна була визначена як "дифузна".

Застосування сучасного комп'ютерного програмування у діяльності музикознавця, окрім спрощення трудомісткого аналізу, сприяє віднаходженню важливих механізмів у творчому мисленні композитора. Закономірності "марковських ланцюгових залежностей" та "розгалужених процесів" застосовувалися при аналізі пізньої гармонії О. Скрибіна, що дозволило виявити тісну взаємодію гармонії та фактури та визначити її як "дифузну".

Отже, сучасний стан розвитку новітніх електронних технологій, вінцем яких виявився комп'ютер, "переформатував" кібернетичне поняття "машини" як самочинної (без участі людини) системи автоматичної дії з теоретичної площини в практичне технічне втілення. У галузі музичного мистецтва це знайшло відображення в практичній реалізації засобами електронної техніки із самого початку її застосування пошуків новітніх засобів звукового синтезу (що історично продовжувало багатовіковий процес удосконалення і розвитку музичного інструментарію) і композиторської техніки (що значно розширило і розвинуло теоретичну базу досліджень в галузі штучного інтелекту).

Література

1. Аствацатрян Л. Роль ЭВМ в создании серийного материала симфонии / Л. Аствацатрян // МААФАТ"75 : Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов : материалы. – Ереван : Изд. АН Армянской ССР, 1977. – С. 244–245.
2. Винер Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине / Н. Винер. – М. : Наука, 1983. – 343 с.
3. Зарипов Р. Х. Музыка и искусственный интеллект / Р. Х. Зарипов // Число и мысль : сб. ст. – М. : Знание, 1980. – Вып. 3. – С. 169–191.

4. Минский М. Общение с внеземным разумом / М. Минский // Реальность и прогнозы искусственного интеллекта. – М. : Мир, 1987. – С. 231–244.
5. Михалевич В. С. Кибернетика в жизни общества / В. С. Михалевич, Ю. М. Каныгин. – К. : Политиздат Украины, 1985. – 199 с.
6. Моль А. Искусство и ЭВМ / А. Моль // Искусство и ЭВМ. – М. : Мир, 1975. – С. 194–227.
7. Поспелов Г. С. Искусственный интеллект – основа новой информационной технологии / Г. С. Поспелов. – М. : Наука, 1988. – 280 с.
8. Minsky M. A framework for representing knowledge / M Minsky // The Psychology of Computer Vision. – New York : McGraw-Hill, 1975. – P. 211–277.
9. Grisey G. Structuration des timbres dans la musique instrumentale / G. Grisey // LE TIMBRE: Metaphore pour la composition. – Paris : I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Editeur, 1991. – P. 352–385.
10. Laurson M. PATCH WORK: A Visual Programming Language and some Musical Applications / M. Laurson. – Helsinki : Sibelius Academy, 1996. – 313 p.

УДК 78.06

Юферова Ганна Володимирівна,
здобувач кафедри історії української музики
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

У публікації розглянуто нові можливості, що відкрилися для виконавців завдяки новітнім українським розробкам у галузі музичних комп'ютерних технологій, визначається їх роль в сучасному музичному мистецтві і пропонується ефективний метод тестування співоного голосу засобами спеціалізованого програмного забезпечення.

Ключові слова: музичні комп'ютерні технології, академічне виконавське мистецтво, співоний голос, вібрато, експеримент.

Юферова Анна Владимировна. Музыкальные компьютерные технологии и исполнительское искусство.

Рассмотрены новые возможности, которые открылись для исполнителей благодаря новейшим украинским разработкам в сфере музыкальных компьютерных технологий, определяется их роль в современном музыкальном искусстве и предлагается эффективный метод тестирования певческого голоса средствами специализированного программного обеспечения.

Ключевые слова: музыкальные компьютерные технологии, академическое исполнительское искусство, певческий голос, вибрато, эксперимент.

Iuferova Ganna. Music computer technologies and masterly performance.

This article deals with new abilities having opened up for the performers owing to Ukrainian recent developments in the field of musical computer technologies. They determine their part in the contemporary musical art. It also suggests effective method of the singing voice test by means of special software.

Key words: musical computer technologies, academic contemporary musical art, singing voice, vibrato, experiment.

Музичні комп'ютерні технології – порівняно молода галузь знання, яка вже увійшла в історію суспільства. Вивчення сучасних комп'ютерних технологій – актуальне питання, яке ускладнено безперервним переплетенням шляхів постійного інтелектуального руху в бік людського самовдосконалення. Воно об'єднало в собі знання з інформатики, кібернетики, теорії музики, композиції, музичної акустики, психології та виконавського мистецтва і, таким чином, відображує розвиток загальної тенденції до синтезу наук у XXI столітті. Використання комп'ютера в музичній творчості вже понад двадцять років не є чимось дивним і для українців. Якісно нові засоби для композиторської творчості, музикознавчих досліджень, музичного навчання стали можливими завдяки стрімкому розвитку новітніх технологій в музиці. Не виняток в цьому питанні і сфера музичного виконавства.

Актуальність обраної теми пов'язана зі слабкою розробленістю в наукових розвідках тематики використання комп'ютерних технологій в сфері академічного музичного виконавства в Україні. Предметом дослідження є виконавська сфера музичної діяльності, в якій використовуються музичні комп'ютерні технології як інструмент рішення виконавських, художньо-творчих та дослідницьких завдань.

Метою статті є виявлення нових векторів музичного виконавського мистецтва, пов'язаних із застосуванням інноваційних технологій.

Інтелектуальна музика, яка спирається на кращі традиції композиторської та виконавської академічної школи у взаємодії з інноваційними технологіями є ознакою інформаційного суспільства. Сучасні українські композитори вже повною мірою включені в процес використання у своїй творчості музичних комп'ютерних технологій. З'явилося вагоме підґрунтя для музикознавчого вивчення окремих сфер їх застосування за глобальними напрямками, які існують в своєму тісному взаємозв'язку. Науковцям (Л. Дис, І. Пясковський, О. Жарков, С. Шип, М. Ковалінас, О. Берегова та ін.) належить першість у вивченні новітніх процесів художньої творчості. Наукову новизну їхніх праць характеризує евристичність методів дослідження, що базується на творчому осмисленні гносеологічного процесу музичної творчості. Окреслене коло найважливіших питань щодо використання інформаційних технологій в різних галузях музичної творчості. Питання застосування комп'ютера в композиторській практиці, пов'язане з розмаїттям музичних комп'ютерних технологій, розглянуте у дослідженнях А. Карнака і О. Таганова, проблеми музичного програмування та штучного інтелекту – у працях Т. Тучинської, К. Фадєєвої; І. Ракунова приділила увагу сфері цифрової обробки звуку, синтезу звуку, методу фрактальної композиції та особливостям алгоритмічної композиції. Особливу увагу вчені приділяють розробці методів аналізу творів академічної електронної музики, електроакустичних, електронних творів, технології розвитку музичного матеріалу². Проблема використання нотографічних технологій у композиторській практиці, як і проблема використання комп'ютерних технологій в професійній музичній освіті, висвітлювалась у дослідженнях І. Гайденка.

Розробленість зазначених тем неоднакова, тому перспектива вивчення деяких питань очевидна. Вивчаючи проблематику музичних комп'ютерних технологій, наголошуємо на тому, що це є надскладна галузь знання для вивчення,

оскільки вона є багат шаровою. Це нашарування проявляється в безлічі варіантів поєднання окремих складових. Здобутки українського музикознавства щодо опрацювання магістральних питань в галузі музичних комп'ютерних технологій за останні двадцять років є значущими, практична цінність згаданих досліджень незаперечна. Поряд із цим, проблема використання музичних комп'ютерних технологій в сфері музичного виконавства, на наш погляд, в наукових доробках висвітлена недостатньо, що й обумовило звернення до неї у даній статті.

Сучасне суспільство генерує та останнім часом культивує комунікаційні процеси, які щільно пов'язані з процесами обміну і передачі інформації. Якщо спілкування має на увазі зв'язок між людьми, в результаті якого здійснюється вплив однієї особи на іншу (або взаємовплив), і реалізується, головним чином, за допомогою вербальних засобів, то комунікація – процес передачі і сприйняття інформації в міжособовому і масовому спілкуванні різними каналами за допомогою різних вербальних і невербальних комунікативних засобів. Використання музичних комп'ютерних технологій дещо змінило коло комунікаційних моделей в сучасному просторі. Так, традиційні моделі "Композитор – Виконавець", "Виконавець – Слухач", "Композитор – Виконавець – Слухач", "Композитор – Слухач", "Музичний Викладач – Учень/Студент" наповнилися новим смисловим контентом. Крім того, ідентифікується нова модель: "Інтерактивний програмний засіб – Користувач". Комунікативна суть інтерактивності має декілька аспектів реалізації. Якщо інтерактивність в інтернет-просторі є ефективним інструментом залучення аудиторії до використання інформаційного ресурсу, починаючи від електронної пошти і закінчуючи коментуванням статей та обговоренням їх на форумі, то інтерактивність може розглядатися і як інструмент реалізації специфічного творчого процесу музиканта. Визначимо різновиди комунікаційної моделі "Інтерактивний програмний засіб – Користувач": "Інтерактивний програмний засіб – Композитор", "Композитор – Інтерактивний програмний засіб", "Інтерактивний програмний засіб – Композитор – Слухач", "Звукорежисер – Інтерактивний програмний засіб (Cubase 7: VST Connect SE) – Інтернет – Виконавець", "Інтерактивний програмний засіб – Музичний викладач – Студент-виконавець", "Інтерактивний програмний засіб – Виконавець".

Сутність останньої моделі – у використанні спеціалізованого програмного забезпечення в творчості виконавців-інструменталістів та вокалістів. Таке програмне забезпечення представлено широким спектром комп'ютерних програм, типологія якого поки що не визначена.

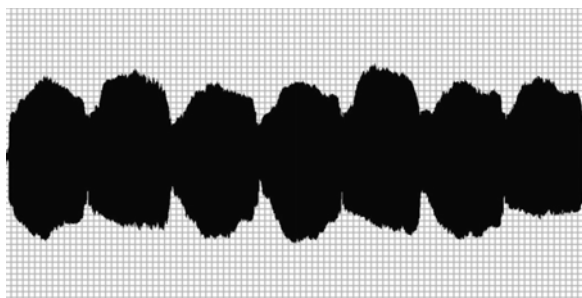
З одного боку, комп'ютерні технології дозволяють виконавцю відтворювати, записувати та презентувати музичний матеріал: серед важливих програмних функцій, наприклад, програм, призначених для гітаристів – Guitar Teacher, Chord Wisard, Super Guitar Chord Finder – функції прослуховування твору, озвучування виконаних вправ, фрагментів та інш. Програми Visual Arranger, Band-in-a-Box, Finale (функція SmartMusic) тощо дозволяють використовувати автокомпанемент, як під час занять, репетицій, так і під час концертних виступів. Шоу-індустрія II половини ХХ століття мала необхідність в реалізації яскравих проектів для масового глядача з великою кількістю злагоджено працюючої техніки при мінімальній кількості виконавців. Якість музичного звуку, що транс-

лювалась на великі аудиторії (стадіони, клуби тощо) не мала значущої ролі, до того ж вражала її кричуща неприродність. Але гостра необхідність керування одночасно декількома пристроями з одного музичного "пульта" надала поштовх широкому розповсюдженню технології MIDI4. Саме ця технологія, яка спочатку не мала цінності для академічних музикантів, лягла в основу згаданих спеціалізованих програм для музикантів різних напрямків. З моменту появи перших музичних програм точиться дискусія серед знавців щодо доцільності використання комп'ютерної музики через слабку здатність передачі музичної виразності: ніхто не зможе грати переконливіше за віртуоза, виконуючого соло. Справді, ще менш ніж десять років тому можна було беззаперечно визнавати, що виразність музики, яка виконується за допомогою MIDI-секвенсора⁵, не може порівнюватися з виразністю живого виконання. Тому увесь цей час не припиняються спроби створення програм, які "оприроднюють" ідеально правильну, і внаслідок цього, неживу музику. Але і неможливо написати комп'ютерні програми, засновані на враженнях, емоціях і словах – точні науки потребують логічних виразів, конкретних виконавських алгоритмів, формул. Оскільки музикант грає за правилами, заснованими на багатовіковому музичному досвіді, то все ж таки змоделювати музичне виконання сьогодні представилося можливим внаслідок надскладного аналізу таких важливих чинників, як то конструкція інструментів; загальні закони інтонації; виконавські прийоми, відповідні специфічному інструменту, музичному жанру; психофізіологічні особливості виконавця тощо [8].

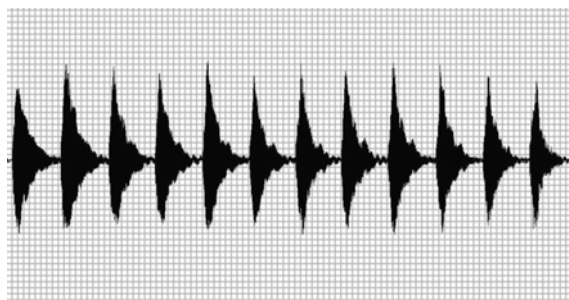
Внаслідок цього з'явилися програми, що фактично беруть співучасть в "реалізації" музики, оскільки засновані на моделюванні процесу виконання і запрограмовані на використання елементів музичного штучного інтелекту (наприклад, Style Enhancer Micro, розробник NTONYX Ltd. (Новосибірськ). З іншого боку, навіть, професійне музичне вухо сьогодні не розрізнить синтезований звук файлу, зроблений у віртуальних звукових студіях Nuendo або Cubase, які дозволяють використання Virtual Studio Technology (VST6).

З іншого боку, існують програми (Sining Tutor, Key Note Music Drills), які передбачають "здатність до навчання на своїх помилках з перевагами "штучної" експертизи, яка полягає у сталості, відсутності протиріч, документуванні, включення різноманітних фактів з предметної галузі" [9, 19]. Більш складні програми, розраховані на професійний рівень, дозволяють порівнювати між собою об'єктивні дані різних виконавців при проведенні експертних музичних заходів (наприклад, вступних іспитів), порівнювати їх з відповідними характеристиками високопрофесійних музикантів, стежити за розвитком і збереженням професійного рівня музиканта впродовж його артистичної діяльності тощо.

Так, для інструменталістів тема прискореного опанування штрихів завжди актуальна. Ще у 80-х роках минулого століття "для підвищення ефективності навчання гри на духових інструментах" [4, 49] доцент Харківського інституту мистецтв Г. Абаджян з групою інженерів впровадили в навчальний процес спеціальний акустичний пристрій – осцилограф. Для виконавців осцилограми Г. Абаджяна виявляли "не тільки специфіку кожного штриха, а і різний характер атаки звука" [4, 49]. Майже через 30 років, деташе та стаккато, зіграні на скрипці та зафіксовані за допомогою комп'ютера, мають такий вигляд:



Іл. 1. Деташе на скрипці



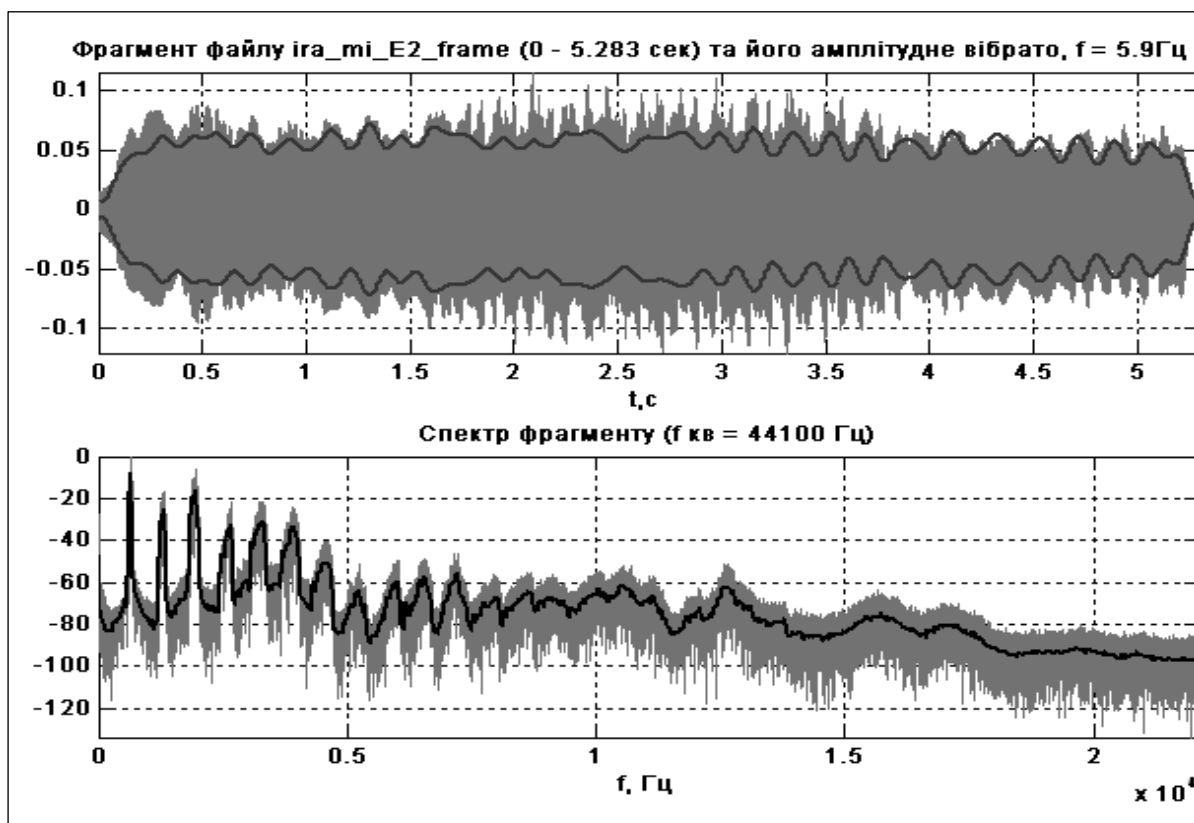
Іл. 2. Стаккато на скрипці

Ідея Абаджяна підхоплена професором кафедри скрипки НМАУ ім. П.І. Чайковського В.В. Козіним, який задля досягнення зорового контролю звукового аналога, активізації слухового апарату виконавця, раціоналізації рухів (м'язових відчуттів) звертається до певного комп'ютерного забезпечення, демонструючи приклад використання комп'ютерних технологій з метою швидкого опрацювання штрихів та вдосконалення скрипкової виконавської техніки студентів: "маючи слухове уявлення, його зоровий аналог, володіючи механічними передумовами звуковидобування, ми маємо можливість забезпечити м'язово-рухове відчуття штриха" [4, 50].

Сучасні дослідження в сфері співочого голосу за останні два десятиліття зробили крок значно вперед. Наявність підтримки у вигляді об'єктивних документів результатів виміру може серйозно допомогти в завданнях оцінки формальної якості голосу на всіх етапах підготовки і професійної діяльності співака. Не відстала від сучасних новацій в цій сфері і українська акустика. Завдяки заглибленню в природу співочого голосу, спираючись на складні апаратні і точні програмні засоби, на базі кафедри акустики НТУУ "КПІ" під керівництвом кандидата технічних наук, доцента А.Б. Ананьєва розроблено новий програмний комплекс оцінювання об'єктивних параметрів співочого голосу VOCA. Він призначений для детального і високоточного аналізу виконання інтонаційно стабільного музичного звуку. Його завдання – експертна оцінка ряду об'єктивних характеристик музичного звуку для контролю музикантів, як в процесі навчання, так і в процесі виконавської діяльності. Можливим є навіть фіксування відхилень від власної норми при виникненні захворювань голосового апарату.

Програмний комплекс VOCA випробуваний на базі Київського Інституту музики ім. Р.М. Глієра за методом подвійного тестування співочого голосу, яке передбачало одночасне використання суб'єктивного (викладачі співу інституту) та об'єктивного аналізу співочого голосу (програмний комплекс VOCA). При порівнянні узагальнених даних суб'єктивного оцінювання з об'єктивним було визначено, що професійна оцінка викладачів в своїй більшості співпадала з розшифровкою графіків. А наявність графічної фіксації випробування в багатьох випадках надавала можливості викладачам зрозуміти природу студентської неспроможності або навпаки, успішності.

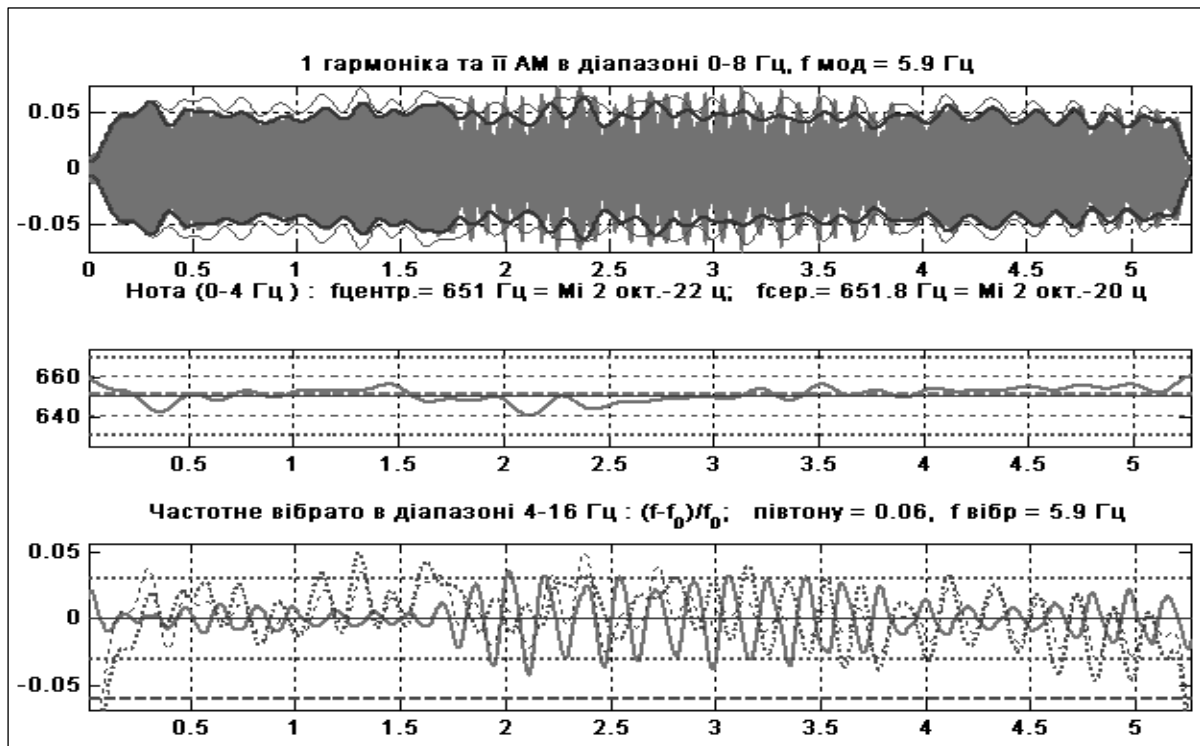
"VOCA препарує музичний звук, фільтруючи його на окремі гармоніки⁸, з високою точністю аналізує модуляційні характеристики кожної гармоніки, може видалити модулюючі функції з гармонік і зібрати немодульований "остов" звуку в сигнал, аналогічний початковому. Можливо окремо простежити спільну поведінку модуляційних функцій гармонік, а також побачити тривимірну картину звуку в зручному ракурсі" [1, 132]. В кожному випадку VOCA виводить основні числові характеристики даних, що відображаються. Як приклад ми наводимо результати аналізу програмним комплексом VOCA запису голосу студентки КІМ ім. Р.М. Глієра.



Іл.3. Амплітудне вібрато та спектр фрагменту

На ілюстрації 3 зображена: часова реалізація заспіваної ноти з контуром огибаючої, яка відображає зміни гучності звуку, у тому числі його амплітудне вібрато (верхній графік); на нижньому графічному зображенні обчислений спектр звуку вказує положення і відносний рівень голосових формант, кількість

виразно помітних гармонік в звуці, рівень міжгармонійних шумів дихання співачки і наявність високочастотних призвуків в її голосі.

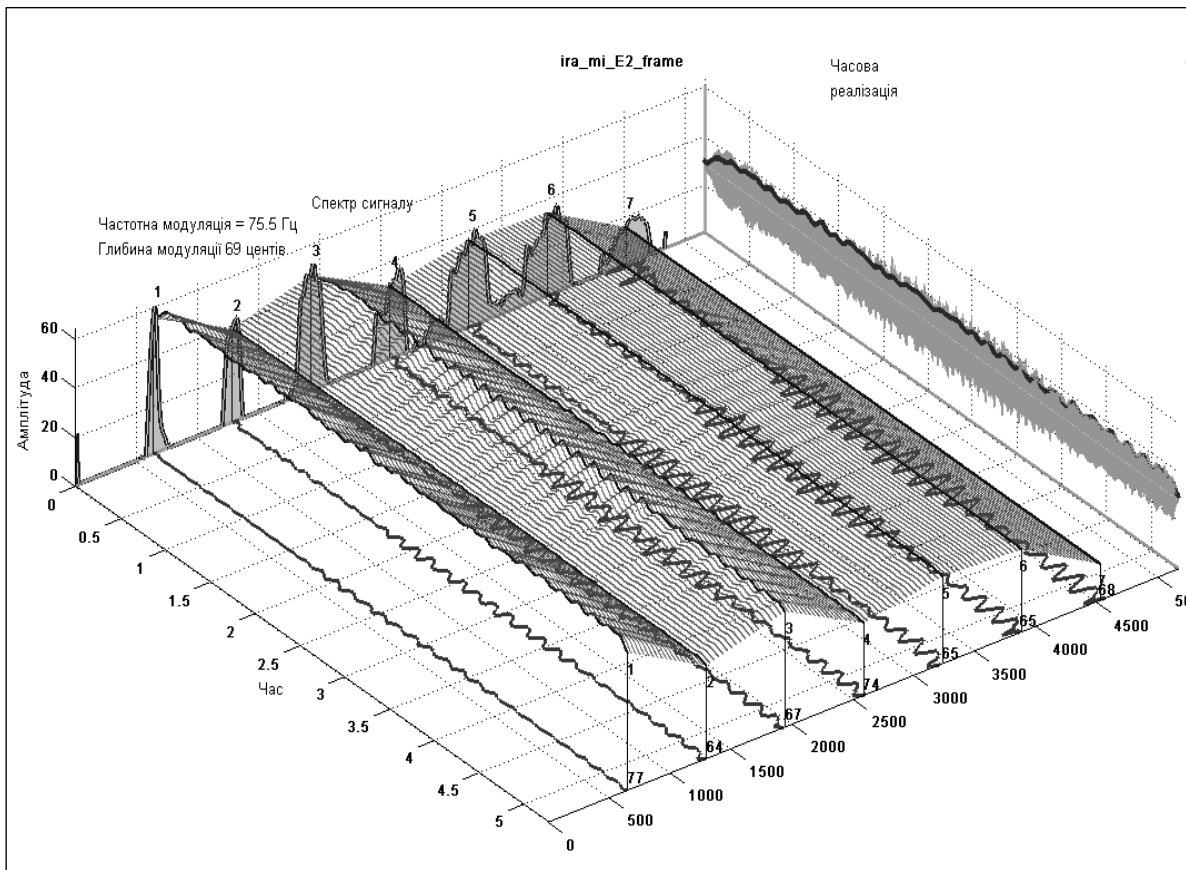


Іл. 4. Перша гармоніка звуку. Результат аналізу.

На ілюстрації 4 продемонстровані результати аналізу першої гармоніки заспіваного звуку. Такі малюнки можуть бути отримані в заданій кількості для всіх вибраних нами гармонік. На трьох графічних зображеннях: зверху – часовий образ першої гармоніки звуку на тлі контуру звуку в цілому; результат низькочастотної (у діапазоні 0..4 Гц) фільтрації миттєвої частоти першої гармоніки, що характеризує здатність співака утримувати інтонаційну стабільність довготривалої ноти (середній графік); результат фільтрації в діапазоні 4..16 Гц миттєвої частоти першої гармоніки, що дає картину частотного вібрато виконаної ноти (нижнє графічне зображення). На тому ж графіку контуром показана поведінка огинаючої першої гармоніки звуку і всього звуку в цілому, що дозволяє визначити міру синхронності амплітудних і частотних пульсацій звуку в процесі виконання.

Ілюстрація 5 демонструє "скелет" музичного звуку, що відображує поведінку в часі групи вибраних гармонік. Продемонстрована гармонійна (темброва) структура звуку і поведінка модуляційних функцій частоти, і взаємовідношення в часі частотних і амплітудних модулюючих функцій, що, в цілому, створює візуальне відчуття впорядкованої (або неврегульованого) поведінки гармонійних компонент звуку, залежно від природних здібностей і кваліфікації співака.

Програма VOCA здатна конструювати тривимірну структуру звуку на частотній площині, причому встановлений ракурс зображення показує звук з боку атаки, графік дозволяє доповнити візуальні деталі ведення звуку – стабільність його формантних гармонік, виникнення і зникнення високочастотних призвуків тощо.



Іл. 5. Музичний звук

У результаті експерименту вдалося не тільки випробувати новий програмний комплекс, а й опрацювати оновлену форму взаємовідносин комунікативної моделі "Інтерактивний програмний засіб – Музичний викладач – Студент-виконавець". Така форма роботи виявила зацікавленість з боку викладачів та відкрила потужний творчий потенціал сучасних студентів, які в своїй більшості продемонструвати яскраві власні здібності в нетипових умовах.

Даний проект також продемонстрував ефективний метод роботи для викладачів зі студентами-виконавцями, оскільки він відкрив додаткові можливості для удосконалення майстерності, наявність якої допомагає музикантові зорієнтуватися в сучасних надскладних взаєминах на професійному ринку.

Зрозуміло, що такі виміри можуть проводитися не тільки для співаків, а і для виконавців на інших музичних інструментах, фіксуючи, до певної міри, як якісні можливості звукоутворення, так і майстерність виконавця.

Маємо визнати, що проблема недостатньої розробленості питання використання музичних комп'ютерних технологій в сфері музичного виконавства на Україні існує. Вона виходить з неоднозначного сприйняття та ставлення суспільства. І це зрозуміло. Виконавські школи з їх традиціями, стали професійні взаємовідносини – це є особливе мислення, яке, начебто, не можна розбалансувати, порушити. Внаслідок цього спостерігається гальмування процесу. Але комунікабельність українців, їх небайдужість, практична активність все ж таки має велике значення. Тому й з'являються такі новітні розробки в нашій країні, як VOCA. Для того, щоб використання новітніх технологій надалі не мало по-

одинокий або експериментальний характер, необхідно розробити генеральний план цілеспрямованого введення музичних комп'ютерних технологій в професійний обіг виконавця, починаючи з початкової освітньої ланки.

Подальші напрями досліджень пов'язані з вивченням магістральних питань щодо використання музичних комп'ютерних технологій, що висвітлювались або досліджувались в українському та зарубіжному музикознавстві за останні два десятиліття.

Примітки

¹ З цими напрямами пов'язана робота дослідницьких центрів електроніки по всьому світу. Наприклад, у Йоркському університеті (Канада) ведеться робота за напрямками: аналіз та синтез звуку, візуальна обробка сигналу тощо.

² Структурний та функціональний аналіз систем для фрактальної та алгоритмічної композиції – PatchWork, OpenMusic; Fractal Music поданий К.Фадєєвою та І.Гайденком; структурний та функціональний аналіз комп'ютерних MIDI-секвенсорних програм має місце в дисертаційному дослідженні К.Фадєєвої на прикладі Cubase, LogicAudioPlatinum, Fruity Loops.

³ Інтерактив – від англ. interact (inter – взаємний, act – діяти). Інтерактивний – означає здатний взаємодіяти або те, що знаходиться в режимі бесіди, діалогу будь з чим (наприклад, комп'ютером) або ким-небудь (людиною). Інтерактивна комунікація – перш за все, діалог, в ході якого здійснюється взаємодія між складовими.

⁴ MIDI (Music Instruments Digital Interface) – цифровий інтерфейс музичних інструментів.

⁵ MIDI-секвенсор – "пристрій, що дозволяє записувати, редагувати та відтворювати (передавати) у реальному часі потік MIDI-повідомлень" [1,159].

⁶ VST – Virtual Studio Technology або Virtual Synchronization Technology – формат додатків до звукових редакторів, що реалізує принципово нові можливості роботи із звуком, працює за протоколом MIDI; технологія вперше реалізована в секвенсорі Cubase.

⁷ Інтонаційно стабільний звук – це ізольована нота, яку виконує музичний інструмент або людський голос.

⁸ Гармоніка – елементарна складова складного гармонійного коливання.

Література

1. Ананьев А. Б. Элементы музыкальной акустики: уч. пособие / А. Б. Ананьев. – К. : Феникс, 2008. – 224 с.
2. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. на здоб. ступ. канд. мистецтвознавства / І. А. Гайденко. – Харків, 2005. – 187 с.
3. Карнак А.М. Традиція експерименту в американській музиці ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства / А. М. Карнак. – К., 2000. – 209 с.
4. Козін В. В. Гами і арпеджіо як універсальні вправи в навчальному процесі скрипалля: нав.-метод. посібник / В.В. Козін. – К. : КІМ, 2013. – 170 с.
5. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич): автореф. дис. ... мистецтвознавства / І. М. Ракунова. – К., 2008. – 20 с.
6. Таганов О. М. Особенности психологического восприятия звукового пространства музыкальных произведений: дис. ... канд. искусствоведения / О. М. Таганов. – К., 2005. – 240 с.
7. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства / Т. І. Тучинська. – К., 2009. – 247 с.
8. Петелин Ю. В. MIDI – Музыка с душой [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.petelin.ru/pcmagic/lesson05/105.htm>
9. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / К. В. Фадєєва. – К., 2009. – 36 с.

Ситарська Юлія Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського

РІЗДВЯНИЙ ГІМН СВ. АМВРОСІЯ МЕДІОЛАНСЬКОГО "INTENDE QUI REGIS ISRAEL" ЯК ПРИКЛАД АСИМІЛЯЦІЇ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОЇ ЦЕРКОВНО-СВЯТКОВОЇ ТРАДИЦІЇ НА ЗАХОДІ

Стаття присвячена порівнянню змісту гімну на Різдво Христове св. Амвросія Медіоланського зі змістом різдвяних гімнів і проповідей східнохристиянських авторів – св. Василя Великого, Григорія Богослова, Амфілохія Іконійського, Іоанна Золотоуста, Єфрема Сирина. На підставі порівняльного аналізу текстів виявлено численні змістовно-сміслові паралелі між різдвяними текстами св. Амвросія і східних авторів, що свідчить про його глибоке знання східнохристиянської святкової традиції. Висунуто аргументи на користь того, що саме св. Амвросій ввів святкування Різдва в Мілані за зразком римської і східних церков з метою протистояння аріанської партії.

Ключові слова: гімни св. Амвросія Медіоланського, християнська гімнографія, Медіолан, свято Різдва Христового, зміст, сміслові паралелі.

Ситарская Юлия Олеговна. Рождественский гимн св. Амвросия Медиоланского "Intende qui regis Israel" как пример ассимиляции восточнохристианской церковно-праздничной традиции на Западе.

Статья посвящена сравнению содержания гимна на Рождество Христово св. Амвросия Медиоланского с содержанием рождественских гимнов и проповедей восточнохристианских авторов – св. Василия Великого, Григория Богослова, Амфилохия Иконийского, Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина. На основании сравнительного анализа текстов выявлены многочисленные содержательно-смысловые параллели между рождественскими текстами св. Амвросия и восточных авторов, свидетельствующие о его глубоком знании восточной праздничной традиции. Выдвинуты аргументы в пользу того, что именно св. Амвросий ввел празднование Рождества в Милане по образцу римской и восточных церквей с целью противостояния арианской партии.

Ключевые слова: гимны св. Амвросия Медиоланского, христианская гимнография, Медиолан, праздник Рождества Христова, содержание, смысловые параллели.

Sitarska Yuliia. The St. Ambrose's Christmas hymn "Intende qui regis Israel" as an example of assimilation of the eastern Christian church holyday tradition in the West.

The article is devoted to the comparison between the content of St. Ambrose's Christmas hymn and Christmas homilies and hymns contents of Eastern Church authors as Sts. Basil the Great, Gregory Nazianzen, Amphilochius of Iconium, John Chrysostom and Ephrem the Syrian. A comparative analysis of the texts has revealed numerous content and semantic parallels between St. Ambrose's Christmas text and eastern authors' texts, showing his deep knowledge of the eastern holy day tradition. There were arguments put forward for the point that it was St. Ambrose who introduced the celebration of Christmas in Milan on the model of the Roman and Eastern churches in order to counter the Arian party.

Key words: *Hymns of St. Ambrose, the Christian hymnography, Mediolan, Christmas holiday, content, semantic parallels.*

Гімнографія св. Амвросія Медіоланського (334/340–397) досі привертала увагу переважно західних вчених. Основні напрями досліджень у цій сфері – проблема авторства амвросієвських гімнів, їх зв'язок з богослов'ям св. Амвросія, поетика, особливості віршування і літургійного застосування. Проте вплив на зміст гімнів св. Амвросія східнохристиянської літургійної спадщини залишається невивченим, незважаючи на відоме свідчення сучасника св. Амвросія блаж. Августина про те, що практика гімнотворчості була запозичена святителем зі Сходу [1, 152–153], звідки логічно випливає висновок про його знайомство з східними гімнами. У даній статті ми докладніше зупинимося на змісті гімну на Різдво Христове св. Амвросія Медіоланського "Intende qui regis Israel" у порівнянні зі змістом різдвяних гімнів і проповідей деяких східних авторів, щоб виявити між ними риси подібності та відмінності та висунути гіпотезу про можливі запозичення західним автором окремих мотивів східної гімнографії і проповідництва.

Для того, щоб вірно зорієнтуватися у часових обставинах святкування Різдва Христового на Сході і Заході, зробимо короткий екскурс в його історію. В епоху св. Амвросія Різдво було святом новим. Аж до IV століття події, пов'язані з ним, поряд з іншими євангельськими подіями, згадувалися в одному святі, яке називалось Богоявленням. Як вважають дослідники, святкування Різдва 25 грудня було введено у Римській церкві у 1-й половині IV століття, при папі Юлії (337–352) з метою протиставити християнське свято язичницьким вшануванням грудневого сонцеповороту: в Римі з 274 р. за указом імп. Авреліана 25 грудня відзначали свято народження "Непереможного Сонця" [11, 299]. Нове свято швидко поширилося по всьому Сходу: зокрема, у Каппадокії св. Василь Великий (пом. у 379 р.) пише у 70-ті роки (період свого єпископства) першу відому на Сході проповідь на Різдво Христове, у Константинополі свято Різдва вводить у 379 році св. Григорій Богослов, який щойно зайняв тут єпископську кафедру, у 386 р. це свято за зразком Риму вводить в Антіохії (Сирія) св. Іоанн Златоуст [11, 299–302].

У питанні про початок святкування Різдва Христового в Мілані серед дослідників немає єдиної думки. Одні вважають його нововведенням св. Амвросія, який прагнув привести міланський церковний календар у відповідність з римським і східними календарями [14, 60; 13, 64]. У цьому випадку Різдво з'явилося в Мілані після 374 року, тобто після початку єпископського служіння св. Амвросія. Однак інші дослідники вважають, що в Мілані Різдво і Богоявлення до часів святителя вже були різними святами [див. 15, 154]. Попередниками св. Амвросія на єпископській кафедрі були св. Євсторгій (343–350), св. Діонісій (350–355) і аріанин Авксентій (355–374). Якщо Різдво було введено в Мілані одним з них, то найімовірніше, це був св. Діонісій. Навряд чи це свято могло бути введене єп. Авксентієм, оскільки Різдво передбачало визнання божественності Ісуса Христа, яку заперечували аріани.

Однак на нашу думку, більш імовірно, що Різдво в Мілані ввів саме св. Амвросій. Аргументувати це твердження можна наступним чином. По-перше, різдвяний гімн міланського єпископа і його проповідь на Різдво є найбільш ранніми документальними свідченнями святкування його в Мілані. По-друге, різдвяна проповідь св. Амвросія має яскраво виражену апологетичну спрямованість, яка була б недоречною, якби це свято було добре відомим і раніше святкувалося в Мілані: "Вам відомо, – починає свою проповідь св. Амвросій, – наскільки велика радість, і наскільки численне буває зібрання народу в той день, коли святкують народження царя земного. Як вожді і начальники, так всі воїни, одягнувшись в шовковий одяг, оперезавшись дорогими, златом сяючими, поясами, поспішають тоді в блискучій пишності постати перед лицем царя свого... Браття! Якщо сини цього віку, заради тимчасової честі, зустрічають з таким приготуванням день народження земного царя свого, то як повинні ми зустрічати день народження вічного Царя нашого Ісуса Христа, який за нашу до Нього старанність нагородить нас не временною, а вічною славою, і сподобить нас честі не земного начальства, що переходить до наступника, але небесного царства, яке не має наступника?" [3, 330].

І, зрештою, св. Амвросій, який провів всю свою юність у Римі, не міг не бути знайомий з новітньою практикою різдвяних святкувань. Римський папа Ліберій (352–366), "саме в Різдво Спасителя" посвятив у діви старшу сестру Амвросія Марцелліну, про що пише сам святитель [2, 49–50]. Знайомство св. Амвросія з уже усталеною у середині 80-х рр. практикою святкування Різдва на Сході, зокрема, в Каппадокії і в Константинополі, могло стати додатковим стимулом для введення цього свята в його єпархії.

На сході твори, присвячені Різдву Христову, в IV столітті писали свв. Єфрем Сирін (бл. 306–373, 12 гімнів (мадраш) на Різдво Христове), Василь Великий (бл. 330–379, проповідь на Різдво Христове, к. 70-х років), Григорій Богослов (329–389, проповідь 25 грудня 379 року) і їх спільний друг, двоюрідний брат Григорія Богослова Амфілохій Іконійський (бл. 340–394, проповідь на Різдво), а також св. Іоанн Златоуст (бл. 347–407, проповідь 25 грудня 386 року). При цьому якщо твори свв. Василя Великого та Григорія Богослова св. Амвросій читав, і вони часто служили йому опорою в його власній творчості, то його знайомство з творами інших грекомовних авторів можна тільки припустити. Так само, як ми можемо лише припускати знайомство св. Амвросія з мадрашами св. Єфрема Сиріна, які вже за життя знаменитого поета були широко відомі за межами Сирії завдяки численным перекладам грецькою мовою, які, як свідчать сучасники, читалися в деяких церквах за богослужінням після Євангелія [6, 366]. Наведемо текст різдвяного гімну св. Амвросія цілком (підстрочний переклад з латинської наш. – Ю. С.):

- | | |
|--|--|
| 1. Почуй Ти, що правиш Ізраїлем,
Що сидиш над Херувимами,
З'явися перед Єфремом,
Покажи свою могутність і прийди. | 2. Прийди, що викупив народи,
Яви народження від Діви,
Усі віки тому здивуються:
Таке народження личить Богу. |
|--|--|

- | | |
|---|---|
| <p>3. Не від сімені людського,
А від містичного подуву
Слово Боже стало плоттю
І плід чрева процвітає.</p> | <p>4. Набухла грудь Діви,
Обитель сорому збережена,
Прапори чесноти виблискують,
Перебуває у храмі Бог.</p> |
| <p>5. Виходить зі своєї шлюбної кімнати,
Із королівського палацу сорому,
Герой подвійної природи,
Готовий пройти свою дорогу.</p> | <p>6. Пішов від Отця Свого,
Повернувся до Отця Свого,
Спустився до пекла,
Піднісся до Престолу Божого.</p> |
| <p>7. О, рівний Вічному Отцю,
Зодягнений смиренністю плоті,
Слабкі наші тіла
Зміцни своєю незмінною силою.</p> | <p>8. Вже сяють Твої ясла,
Ніч випромінює нове світло,
Яке жодна ніч не згасить,
І віра незмінна засяє.</p> |

Різдвяний гімн св. Амвросія – це восьмистрофна композиція, центральною темою якої є пришестя у світ Спасителя. Ця тема, за характером чисто богословська, розкрита автором з великою художньою майстерністю. Автор відтворює біблійні постаті Всемогутнього Бога-Отця, що подає милості Своему народу, Бога-Сина – Іскупителя і Спасителя людства, Пречистої Діви як знаряддя домобудівництва спасіння, але їх богословське осмислення, як ми далі побачимо, подане з великою поетичною конкретністю. І догматична, і поетична сторона гімну має багато перетинів з різдвяними творами східних авторів.

Черета головних образів визначає композиційну логіку твору, в якому можна виділити вступ, два розділи і висновок. Вступ (1 строфа) – звернення до Бога-Отця з благанням про помилування. Як вже відзначали дослідники [15, 154; 13, 61; 14, 65], він являє собою майже точну цитату 79 псалма: ("Почуй Ти, що правиш Ізраїлем, / Що сидиш над Херувимами, / З'явися перед Єфремом, / Покажи свою могутність і прийди". – Пастирю Ізраїлів, послухай же, Ти, що провадиш, немов ту отару, Йосипа, що на Херувимах сидиш, появися перед обличчям Єфрема, і Веніямина, і Манасії! Пробуди Свою силу, і прийди, щоб спасти нас! (Пс. 79: 2-3). Наступні два розділи за змістом є відповіддю на це звернення: строфи 2-4 і 5 (частково) присвячені Діві Марії і розвивають тему непорочного зачаття Ісуса Христа від Святого Духа і тему Її материнства, строфи 5-7 присвячені Ісусу Христу і розповідають про боговтілення, земний шлях Спасителя, окреслений з космічною широтою, і освячення Їм людського ества. Заклучна 8-ма строфа – похвала Христу в образі Світла істини, Який прийшов у світ.

У першому "розділі" гімну, присвяченому Діві Марії, св. Амвросій поетично викладає відомі події боговтілення. Причому, незважаючи на те, що офіційне церковне вчення про Божу Матір було сформульовано кілька десятиліть пізніше, на Третьому Вселенському соборі 431 р. в Ефесі, в трьох строфах амвросійського гімну, фактично, викладені всі його основні пункти. Так, починаючи з 2-ї строфи гімну слідує розповідь про непорочне зачаття Христа від Діви

("Прийди, що викупив народи, / Яви народження від Діви, / Усі віки тому здивуються"). Св. Амвросій робить тут акцент на тому, що тільки таким чином міг втілитися Бог з Його чистотою і святістю: "Таке народження личить Богу". Міркування про святість душі і тіла Діви Марії, сприйнятої народженим від Неї Христом, знаходимо й у східних авторів. Св. Іоанн Златоуст зауважує: "Христос сприйняв від дівочого лона плоть чисту, святу, непорочну і таку, яка з'явилася недоступною ніякому гріху" [10, 396]. Про те ж говорить і св. Григорій Богослов у своєму слові на Різдво: "Чревоносить Діва, в якій душа і тіло передочищені Духом (бо належало і народження вшанувати, і цнотливості віддати перевагу)" [7, 165].

У третій строфі гімну св. Амвросія викладається догмат про зачаття Христа Дівою Марією від Святого Духа: "Не від сімені людського, / А від містичного подуву / Слово Боже стало плоттю / І плід чрева процвітає". Тут у автора, як відзначають дослідники, міститься алюзія на фрагмент Євангелія ап. Івана Богослова. У ньому йдеться спочатку про віруючих, які "ни от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились"; і потім – про боговтілення: "И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины" (Ін. 1: 13-14). Святий Дух як причина зачаття Христа в цнотливому тілі вказується і в різдвяних проповідях св. Василя Великого ("що за знаряддя цього Домобудування? Тіло святої Діви (Лк. 1:27). А що за причина Народження? Дух Святий і Сила Всевишнього, що осіняє (Лк. 1:35)") [5, 108], Єфрема Сиріна (від особи Марії: "безсім'яно зачатий Ти в матірній утробі, без сім'я народжений з утроби ... Геть бігла плоть, бачачи зачате в утробі від Духа ..." [8, 147]).

У перших двох рядках четвертої строфи ("Набухла грудь Діви, / Обитель сорому збережена") Амвросій підкреслює важливу для православної догматики думку про те, що Богоматір не тільки до Різдва, але і після нього залишилася Дівою. Та ж думка розвинена у св. Єфрема Сиріна: "По пришестві Твоїм, Святий, зачала Тебе надприродно і, народивши Тебе, свято перебувала Дівою" [8, 141]. Про те ж пише св. Василь Великий: "те, що Марія до кінця залишалася Дівою, ясно з розповіді про Захарію ... Діва народжує і дівочтво не пошкоджується" [5, 111].

Цікаво відзначити, що у Амвросія з'являється типовий для християн Сходу і Півдня поетичний мотив годування грудьми (поряд з мотивом чревоносіння) як особливої чесноти Матері Божої. Вперше цей мотив зустрічається в Євангелії від Луки як возвеличення Марії однією іудейською жінкою, яка звернулася до Христа зі словами "Блаженна утроба, що носила Тебе, і груди, що Ти ссав їх!" (Лк. 11: 27). Згодом хвала материнства Марії виразиться в особливому іконописному типі Пресвятої Богородиці "Млекопитательниця" і у її різновиді – південноіталійській іконі "Блаженне чрево". Цей образ особливо вшановується в Мілані: практично, кожна давня базиліка міста має власне шановане зображення Млекопитательниці. Мотив надприродної появи в грудях молока знаходимо у св. Єфрема Сиріна: "Від Тебе придбала Марія всі прикраси тих, хто зобов'язалися шлюбом; безсім'яно зачала Тебе в утробі, надприродно груди Її наповнилися молоком; Ти землю спраглу учинив раптово джерелом молока" [8, 141] і у св. Амфілохія Іконійського: "О чудо! Невимовний небесами як Немовля

ночує в яслах, і Той, хто створив все одним словом зігрівається жіночими руками, і Той, хто дарував по благодаті буття всім надмірним силам годується молоком від пречистих грудей Святої Діви" [4, 1002].

Друга половина гімну (строфи 5-7) розробляє христологічну тему, актуальну в зв'язку з безперервною полемікою з аріанами, які не визнавали одноістотність Христа Богу-Отцю і Його подвійну природу, божественну і людську. З очевидною дидактичною метою Амвросій прямо вказує на подвійну природу Христа (3-й вірш 5-ї строфи) і Його рівність Богу-Отцю (1-й вірш 7-ї строфи).

Крім того, божественна природа Христа у св. Амвросія поетично підкреслюється метафоричним уподібненням Його сонцю в строфах 5-6. Тут, як відзначають дослідники [15, р. 155, 14, р. 62], у св. Амвросія алюзія на псалом 18: "Для сонця намета поставив у них [в небесах], а воно, немов той молодий, що виходить із-під балдахіну свого, воно тішиться, мов той герой, щоб пробігти дорогу! Вихід його з краю неба, а обіг його аж на кінці його, і від спеки його ніщо не заховається" (Пс. 18: 5-7). У Амвросія Христос – "Герой подвійної природи", що виходить зі "шлюбної кімнати", "Готовий пройти свою дорогу". Подібно до того, як сонце "пробігає дорогу" від краю небес і до краю, Христос проходить шлях від престолу Бога Отця до землі і далі – до пекла, після чого знову возноситься до престолу Бога Отця: "Пішов від Отця Свого, / Повернувся до Отця Свого, / Спустився до пекла, / Піднісся до Престолу Божого". Найменування Христа "Героєм", також з алюзією на 18 псалом, знаходимо у св. Єфрема Сиріна: "Зійшов Герой, – і в череві зодягнувся немочами, зійшов Той, хто живить всіх, і став голодним" [8, 141].

Як відомо, уподібнення Христа сонцю походить від старозавітного пророцтва Малахії: "А для вас, хто Ймення Мойого боїться, зійде Сонце Правди та лікування в променях Його" (Мал. 4: 1-2). Ця метафора типова для різдвяних творів і східних авторів. Наприклад, у різдвяній проповіді у св. Іоанна Златоуста читаємо: "Уяви, як було б велично, якби ми побачили сонце, що зійшло з неба, що йде по землі і звідси виливає на всіх промені свої. Якщо ж бачити таку подію з природним світилом для всіх було б дивовижно, то подумай і розсуди тепер, як велично бачити Сонце правди, що виливає промені свої з нашої плоті і просвіщає наші душі" [11, 120]. Ототожнення Христа із Сонцем правди знаходимо і в різдвяній проповіді св. Амфілохія Іконійського: "Про день, гідний багатьох пісень, в який зійшла для нас зірка від Якова, і з'явився небесний чоловік від Ізраїлю, в який місцями Бог оселився з нами, і Сонце справедливості осінило нас" [4, 1003].

2-4 рядки 7-ї строфи розвивають тему втілення Христа як таїнства, що несе порятунок людському еству: "О, рівний Вічному Отцю, / Зодягнений смиренністю плоті, / Слабкі наші тіла / Зміцни своєю незмінною силою". Ідея "лікування" людського ества через боговтілення є і у східних письменників. Св. Василій Великий пише: "Вважай Божество чистим і не оскверненим, навіть якщо [Бог] з'єднався з матеріальною природою ... Хіба ти не бачиш, що настільки славне Сонце є в багнюці, але залишається незаплямованим, світить оскверненим, але не відчуває смороду. Проте того, з ким Він достатній час перебуває в спілкуванні, тих позбавляє від гниття" [5, 112]. Цю ж думку майже дослівно повторює у

різдвяній проповіді св. Іоанна Златоуст [10, 397]. Аналогічні думки знаходимо і в різдвяних піснеспівах св. Єфрема Сирина: "Хвала Всевишньому, Який ... тіло Своє учинив хлібом, щоб оживотворити нашу мертвотність!" [8, 112].

Нарешті, заключна 8-ма строфа вводить мотив Христа як Світла, особливо важливий для свята Богоявлення, але що увійшов також і в твори, присвячені Різду Христову: "Вже сяють Твої ясла, / Ніч випромінює нове світло, / Яке жодна ніч не згасить, / І віра незмінна засяє". Осмислення Христа як Світла походить, на думку дослідників [15, 169], від євангельського свідченням про Христа, сказані про Самого Себе: "Я Світло для світу" (Ін. 9: 5), до оповідання про чудо преображення на горі Фавор (Мф. 17: 1-6, Мк. 9: 1-8, Лк. 9: 28-36), а також до численних свідчень про Бога як про світ і про віруючих в Нього як про носіїв світла, розсипаних по всьому Новому Заповіту, особливо – в Євангелії і посланнях ап. Івана Богослова.

Останні вірші 8-ї строфи побудовані на зіставленні: з одного боку – різдвяна ніч, але не похмура, а така, що випромінює божественне світло, з іншого боку – віра, яка також є світлом, що просвіщає душі віруючих. Схоже зіставлення знаходимо у св. Єфрема Сирина, який Бога також іменує "потаємним Світлом", "безмежним Світлом": "Але ви, як освічені, пильуйте в оцю светозарную ніч, хоча з вигляду вона і темна, але світлоносна по силі. Хто не спить, як освічений, і молиться у темряві, той і серед видимої темряви зодягнений невидимим світлом" [8, 109]. Зіставлення світла, що розсіює матеріальну темряву, зі світлом істинної віри робить і св. Григорій Богослов, що іменує Христа "світлом від світла" і "променистим світлом": "Знову розсіюється тьма, знову є світло; знову Єгипет покараний темрявою, знову Ізраїль осяяний стовпом. Люди, що сидять у темряві невідання, нехай побачать велике світло відання" (Матв. 5, 16) [7, 167].

Таким чином, різдвяний гімн св. Амвросія і твори східних авторів, присвячені тому ж святу, мають багато смислових паралелей – догматичних і поетичних, викликаних, з одного боку, зверненням до однієї і тієї ж теми – пришествя у світ Спасителя, опорою на Святе Письмо, наявністю загального грекомовного "культурного простору", з іншого – ймовірним знайомством св. Амвросія зі східними різдвяними творами, хоча у нього ніде немає їх прямого цитування. Це знайомство відбилося і на художньому вигляді амвросіївського гімну: його богословська мова набула кришталеві догматичної ясності і точності.

Разом з тим, на відміну від східних різдвяних творів, в гімні св. Амвросія немає жодної згадки про самі різдвяні події – появу зірки, поклоніння волхвів і пастухів, ангельське славослів'я, вбивство немовлят царем Іродом у Віфлеємі (зате багато з них є в його гімні на Богоявлення, що свідчить про первісну єдність цих двох свят в Мілані). Мабуть, автор, перш за все, добивався затвердження у свідомості пастви правильного богословського осмислення різдвяних подій. Можна навіть припустити, що св. Амвросій встановив святкування Різдва Христового в Мілані, між іншим, і з практичною метою успішного протистояння аріанській партії.

Література

1. Августин Аврелий. Исповедь // Исповедь Блаженного Августина, епископа Иппонского. – Богословские труды. – Вып. 19. – 1978. – С. 71–264.
2. Амвросий Медиоланский, свят. О девстве // Творения св. Амвросия, епископа Медиоланского, о девстве и браке [пер. с лат. А. Вознесенского под ред. Л. Писарева]. – Казань : Типо-Литография Императорского университета, 1901. – 266 с.
3. Амвросий Медиоланский, свят. Слово на Рождество Христово // Журнал Московской Патриархии. – 1968 г. – № 1. – С. 30–31.
4. Амфилохий Иконийский, свят. Слово на Рождество Великого Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа // Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе. – М. : Сибирская благовонница, 2009. – 1230 с. – С. 1001–1005.
5. Василий Великий, свят. Гомилия на св. Рождество Христово / пер. А. Р. Фокина // Богословский сборник. – 2000. – № 5. – С. 104–117.
6. Вильскер Л. Х. Сирийская литература // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – С. 365–368.
7. Григорий Богослов, свят. Слово 38. На Богоявление или на Рождество Спасителя // Святитель Григорий Богослов. Избранные творения. – М. : Изд. Сретенского монастыря, 2013. – С. 163–182.
8. Ефрем Сирин, преп. Песнопения на Рождество Христово. / Творения святого отца нашего Ефрема Сирина. / Издание 5-е / Часть. 5. – Сергиев Посад: Типография Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1912. – С. 103–157.
9. Жданова А. Св. Амвросий Медиоланский и его гимны : дисс... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / А. Н. Жданова. – Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – 180 с.
10. Иоанн Златоуст, свят. Беседа в день Рождества Спасителя нашего // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского, в русском переводе. – СПб. : Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1896. – Том 1. – Кн. 2. – С. 387–399.
11. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением составил проф. КДА Мих. Скабалланович. Вып. 1, 2, 3. – Репр.: К., 1910; М. : Паломник, 1995. – 465 с.
12. Цветков П. Гимны Св. Амвросия Медиоланского // Прибавление к изд. "Творения святых отцов". – Т. 57, кн. 4. – М. : Сергиев Посад, 1891. – С. 417–449.
13. Biffi Inos. Preghiera e poesia negli inni di Sant'Ambrogio e di Manzoni. Milano: Jaca Book, 2010. – 192 p.
14. Migliavacca Luciano. Gli inni ambrosiani. Poesia e musica al servizio del culto divino. – Milano&Rugginenti Ed, 1997. – 311 p.
15. Sant Ambrogio. Inni. / Introduzione, traduzione e commento di Antonio Bonato. – Milano: Figli di San Paolo, 1992. – 375 p.

*Гуральна Світлана Степанівна,
аспірант відділу музикознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
викладач Кременецького педагогічного
коледжу КОГП ім. Тараса Шевченка*

ЛІТУРГІЯ ІЗ "СПІВАНІКА" (1911) В. МАТЮКА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЦЕРКОВНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ

У статті звернено увагу на малодосліджену богослужбову творчість В. Матюка. Проаналізовано його "Літургію" із збірника богослужбових та паралітургічних пісень під назвою "Співаник церковно-народний для шкіл народних" (1911). Виокремлено музично-стилістичні особливості літургійного циклу в контексті регіональних церковно-співочих традицій та відзначено його вплив на тогочасну церковно-музичну освіту у Східній Галичині.

***Ключові слова:** Східна Галичина, композитор, Літургія, цикл, музично-стилістичні особливості.*

Гуральна Светлана Степановна. Литургия из "Песенника" (1911) В. Матюка и ее влияние на церковную музыкальную культуру Восточной Галичины.

В статье обращается внимание на мало исследованное богослужбное творчество В. Матюка. Проанализирована его "Литургия" из сборника богослужбных и паралитургических песен под названием "Песенник церковно-народный для народных школ" (1911). Выделены музыкально-стилистические особенности литургического цикла в контексте региональных церковно-певчих традиций и отмечено его влияние на тогдашнее церковно-музыкальное образование в Восточной Галичине.

***Ключевые слова:** Восточная Галичина, композитор, Литургия, цикл, музыкально-стилистические особенности.*

Gural'na Svitlana. Liturgy from the "Song-book" (1911) by V. Matyuk and its impact on the church musical culture of Eastern Halychyna.

The article is attracted attention on scantily explored church-servise creative work of V. Matyuk. His "Liturgy" is analysed from collection of church servise and paraliturgical songs under the name of "Song-book church-folk for folkschools" (1911). It is selected musical-stylistic features of liturgical cycle in the context of regional church-singing traditions and is marked its impact on the church-musical education of that time in Eastern Halychyna.

***Key words:** Eastern Halychyna, composer, Liturgy, cycle, musical-stylistic features.*

На початку ХХ століття внаслідок нівелювання церковних обрядів греко-католицької церкви на території Східної Галичини, необхідність росту професіоналізму виконання церковного співу була усвідомлена суспільством, передусім церковними діячами, як гостра потреба. Саме тому, представники музичних та духовних кіл, завдяки активній співпраці із навчальними закладами дяко-

регентської освіти (семінаріями, бурсами, школами співу при церквах), стали ініціаторами та авторами видань навчально-методичної літератури для вивчення церковного співу.

Усвідомлення занедбаності усього процесу богослужіння та його музичної сторони спонукало і до згуртування професійних композиторів та композиторів-аматорів, які все частіше почали звертатися до написання богослужбових та паралітургічних творів, призначених для виконання хоровими колективами різних типів, кількісного складу та різного рівня володіння вокальною технікою.

Яскравим прикладом композитора-аматора із священницького середовища, творчість якого відображала усі тогочасні реалії церковно-музичного життя та спрямовувала духовне зростання нації став отець Віктор Матюк. Вивченням його творчої діяльності, систематизуванням композиторської спадщини займалися багато музикознавців, серед яких І. Воробкевич [4], С. Людкевич [9], Б. Кудрик [7], Л. Кияновська [5; 6], І. Бермес [3] та інші. Проте, детальний розгляд богослужбових творів В. Матюка, дослідження їх музично-стилістичних особливостей, які суттєво вплинули на еволюцію жанрів богослужбової музики, і досі залишалися поза увагою науковців.

Тому мета статті – виокремивши Літургію із "Співаника церковно-народного для шкіл народних" В. Матюка (Львів, 1911), дослідити її музичну стилістику та визначити її роль у процесі зберігання та передачі церковно-співочих традицій у Східній Галичині.

Віктор Матюк (1852–1912) належить до композиторів, життя котрих було тісно пов'язане із постійною священницькою діяльністю та любительським захопленням. У його випадку це захоплення переросло у наполегливу щоденну працю, репрезентовану вагомими здобутками у сфері церковної музики. Він став автором майже десяти богослужбових творів для чоловічого ("Святий Боже" (с-moll) присвячений о. Луку Пипану, "Достойно єсть" (1881)) та мішаного ("Херувимська" (1881), "Да ісполняться" (1911)) хорів, упорядником та автором богослужбових піснеспівів, які увійшли до більш об'ємних збірників пісень, приурочених певним канонічним обрядам та важливим датам іменних та значних урочистих святкувань у церковному календарі ("Збірник церковно-народних пісень" (Перемишль, 1897), "Співаник церковно-народний для шкіл народних" (Львів, 1911) та "Церковно-народний співаник" (Львів, 1924)).

Саме юні роки життя стали причиною звернення В. Матюка до музики та визначили його подальшу долю у цій галузі мистецтва. Завдяки короткотривалому процесу навчання майбутнього композитора у відомого на той час диригента та керівника хору Ставропігійської бурси о. П. Бажанського, та випадковому, зумовленому тривалим вичікуванням годин занять, слуханню співу цього хору, у виконанні якого звучали світські та канонічні твори М. Вербицького та І. Лаврівського, у творчості композитора сформувалося яскраве тяжіння до традиційності та стилістики творів його молодших сучасників. Зокрема, у творчій спадщині В. Матюка, як представника "старшої школи галицько-буковинських компоністів" (за словами І. Біликовського. – С.Г.) [2, 105], також переважають жанри камерно-вокальної лірики, які найкраще відповідали природньому психологічному складу композитора, виявляючи "глибинні філо-

софські питання у світлі простої житейської мудрості" [6, 132]. Павло Лисяк, аналізуючи стилістику музичних творів В. Матюка наголошував на поєднанні елементів "попівського аристократизму та народної простоти", зосереджував увагу на взаємозв'язку "патосу [пафосу. – С. Г.], сентименту, кольориту і сили виразу" [8, 9-10]. Аналогічної думки дотримувалася і науковиця І. Бермес, відзначаючи не тільки "світлий колорит", а й "теплоту і виваженість висловлювання" [3, 6] мелодико-інтонаційної тканини. Л. Кияновська наголошувала на присутності більш компактної хорової фактури, у порівнянні із канонічними творами М. Вербицького та І. Лаврівського та особливому виявленні "стилістики романсової сфери" у піснеспівах "Достойно єсть" та "Херувимській" для мішаного хору композитора [5, 145].

Тим не менше, у В. Матюка спостерігаються свої, типові, але разом з тим, у кожному окремому випадку, індивідуально застосовувані виразові засоби, до яких належать: хроматизація перехідних нот у мелодичному розгортанні, підкреслення унісонами тутті хору чи окремих груп голосів у значущих для авторського задуму фрагментах творів. До притаманних рис творчого мислення слід віднести прагнення до якнайтіснішого зв'язку слова з музичною образністю.

Особливими музичними характеристиками відзначаються циклічні твори В. Матюка, зокрема його двоголосна Літургія, поміщена у "Співанику церковно-народному для шкіл народних" (Львів, 1911) поряд із церковно-народними піснями на релігійні свята (Різдво, Великдень тощо). Її написання було зумовлене прагненням композитора залучити до супроводження відправ підрастаюче покоління, забезпечити процес навчання церковному співу. Про цінність видання свідчить сам факт надання митрополитом Андреем (Шептицьким) дозволу на використання "Співаника" при науці церковного співу в народних дитячих школах [10, 95]. Окрім цього, перевірений часом збірник не втратив своєї актуальності і у двадцятих роках ХХ ст.. Так, із відомостей часопису "Нива" за 1924 рік, дізнаємося, що на четвертому році навчання в учительських семінаріях львівської архіпархії обов'язковим було знання "Співаника" В. Матюка [11, 276].

Літургія або "Пісні зі св. Літургії" як складова частина цього збірника була написана на основі самолівкових співочих традицій ("І всіх і вся", "Благословен грядий", "Відпуст", "По "Слава Тебѣ Христе Боже") та особливостей народного багатоголосся із їх регіональними особливостями (уся тканина мелодико-інтонаційного розвитку), забезпечивши таким чином легкодоступність прочитання нотного тексту, навіть, шкільним дитячим хором. Вона стала нотографічним втіленням різних емоційних станів (святковість, піднесеність, скорботність, смиренність та внутрішній спокій), відображених у 29 піснеспівах : "На ектеніях" (F), "Антифони недільні" (C), "Антифон 2-ий недільний" ("Боже ущедрі") (C), "Слава–Єдинородний" (F), "Благослови душе моя" (F), "Антифони повсякденні" ("Благо єсть") (C), "Антифон повсякденний" ("Господи воцарися") (C), "Антифон 3-ий" ("Прийдіте возрадуємося Господеви") (C), "Святий Боже" у трьох варіантах (F), "Алилуя" у двох варіантах (F), "При читанню св. Євангелія" ("Слава Теби") (F), "Єктенія согуба" у трьох варіантах (F), "Підчас читання молитов" ("Господи помилуй") (F), "Піснь Херувимска" (4 варіанти і 5-й

жалібний (g)), "Отца і Сина" (G) (вміщує "Милость мира", "И со духом Твоім", "И мами ко Господу", "Достойно и праведно єсть"), "Сьвят" (G), "Тебе поєм" (G), "Достойно єсть" (G), "І всіх і вся"(G), "Отче наш" (G), "Єдин Сьвят" (G), "Причастни" (G), "Услиши Господи" (F), "Благословен грядий" (G), "По "Спаси Боже люди твоя"" ("На мнагая літа владико") (D), "Да исполняют ся" (G), "Буди Імя Господне" (G), "Відпуст" ("Честнейшую Херувим") (G), "По "Слава Тебѣ Христе Боже"" ("Слава Отцу и Сину") (G). Усі вони наслідують канонічний обряд та відповідно також ділять його на дві частини: Літургію оглашених та Літургію вірних. Так, у першій частині циклу автор використовує не тільки прості двочастинні ("Алилуя") та тричастинні ("Слава–Єдинородний", "Сьвятий Боже") музичні форми, а й куплетні (у антифонах), звертається до простих інтонаційних зворотів в межах вузьких інтервалів. Винятком є лише піснеспів "Алилуя", в якому завдяки розспівам з'являються інтервальні ходи на кварту. Тут поява нового тематизму зумовлена логічним продовженням мелодико-інтонаційного розгортання попереднього піснеспіву "Сьвятий Боже", поданого у декількох варіантах, різних за складністю виконання. У другій частині композитор використовує чергування розспівних та самолівкових частин, де функцію збереження цілісності циклу відіграє написаний у куплетній формі (характерній для антифонів першої частини) піснеспів "Да исполняют ся".

При детальному розгляді окремих піснеспівів варто звернути увагу на деякі із них. Так, початкова ектенія ("На ектенях") несе в собі образно-емоційну сферу усього циклу. Злагожене звучання, вузький діапазон мелодії, підкреслені пунктирним ритмічним малюнком надають святковості, стриманої урочистості початку Служби Божої.

Переважно усі п'ять антифонів написані у куплетній формі, лише "Антифон повседневний" ("Господи воцарися") – у куплетно-варіантній, а "Антифоні 3-ий" – у тричастинній (АВС) формі. Утворюються такі форми за допомогою вказівок автора, поданих по тексту (напр., "Слава Отцу" співати при "1 Антифоні"). Музичний метр повністю підпорядковується текстовим фразам, мовному синтаксису із виділенням однієї сильної долі на декілька слів, незважаючи на проставлений розмір (2/4). Самолівкова мелодія розчленовується на фрази за допомогою половинних (із залученням ввідних ступеней) та повних класичних кадансів.

Для "Піснь Херувимска" у п'яти варіантах характерні різні тональності (F, F, D, F, e), хвилеподібний мелодичний рух, широкий діапазон голосів та розспіви складів тексту (на три такти). Третій і п'ятий варіанти відрізняються метро-ритмічною стилістикою. У них музичний матеріал викладений дрібними тривалостями із частим використанням пунктирного ритмічного малюнку, що активізує процес мелодичного розгортання, надаючи йому фанфарного звучання.

На особливу увагу заслуговує піснеспів "Тебе поєм" (G-dur), представлений у двох варіантах. Перший з них написаний у простій двочастинній формі, за канонами самолівкової традиції, другий – у простій тричастинній із сольними та туттійними фрагментами у середній частині. В останньому варіанті для мелодії, що рухається в межах інтервалу нони, характерні висхідні квартали за-

кличні ходи, гамоподібний рух, пунктирний ритм та збільшені за допомогою позначень фермат тривалості (четвертні), що досить рельєфно звучать на фоні тематичного матеріалу.

"Причастни" написано у простій тричастинній формі. Мелодичний розвиток нагадує три висхідні лінії, в якому широкий тритактовий розспів на слова "алилуя" та висока теситура у всіх голосах супроводжують загальну кульмінацію циклу.

Таким чином, в результаті деталізації музичної семантики усіх складових частин (піснеспівів) літургійного циклу, було виявлено, що Служба Божа В. Матюка є модулюючим циклом (F→G). Об'єднуючим фактором у ній є послідовно витриманий контраст та тональні зв'язки між частинами: F-C-F-C-F (характерна для Херувимських, виняток становлять лише її третій (D-dur) та п'ятий (e-moll) варіанти) -G-F-D-G. При цьому, "Піснь Херувимска" відіграє роль епіцентра тональних змін, що спростовує наявність аж п'яти її варіантів, а піснеспів "Услиши, Господи" (F-dur) піддається ретроспективному аналізу. Динамічна кульмінація, обґрунтована супроводженням співом хористів найважливішого у богослужінні процесу прийняття Євхаристії, припадає на піснеспів "Причастни", у якому вперше з'являється висока теситура у всіх голосах та навіть "g2" у партії дискантів. "Буди Імя Господне" відіграє роль драматургічної кульмінації, підкреслює та утверджує піднесений настрій.

Простота, елементарність, можна сказати навіть примітивність використання гармонічних функцій представлена використанням тоніко-домінантових співвідношень, акордики VII53 і S. Відхилення в тональності першого ступеня споріднення, зокрема в VI ("По "Спаси Боже люди твоя"" (15-16 тт.), "Услиши, Господи" (1т.), "Да исполняют ся" (1т., 6т.), у 4 варіанті Херувимської (1т.)), III (в жалібному "Піснь Херувимска" (8-9 тт.)) і в V ("Піснь Херувимска" 1 варіант (11-12 тт.)) ступені, використання прохідних тризвуків в середині піснеспівів на розспівах складів із залученням верхнього чи нижнього сусіднього звука (напр., у D-dur третьому варіанті Херувимської S-VII→S, у четвертому варіанті "Піснь Херувимска" VI-D→VI), автентичні каденції, співставлення тональностей між частинами – вказують на дотримання консервативних традицій класичної стилістики.

Для мелодики, написаної в діапазоні першої октави, інколи із залученням звуків другої октави, характерний плавний поступеневий рух (часто з початковим інтонаційним ходом на терцієві інтервали), а також статичність звучання на одній ноті. Переважає секвенційний розвиток тематичного матеріалу. Ведучим є верхній голос хорової партитури – сопрано або дискант. Партія альт зазвичай його дублює терцією нижче, а у місцях *divisi* (виписаним дрібним шрифтом) відіграє функцію гармонічного співзвуччя. М'які інтонаційні переходи репрезентовані ладовими орієнтаціями в процесі інтонаційного розгортання, в якому звуки набувають значення Т чи D гармонічних функцій, що характерно для народнопісенної творчості. Композитор віддає перевагу кантиленному і речитативному стилям співвідношення тексту із музикою, декламаційному та аріозному принципам вокалізації.

Для циклу характерними є прості (2/4, 3/4) та складні (перекреслена літера С (*alla breve*), 6/4 (в "Да исполняют ся")) дводольні та тридольні розміри. Як ви-

няток зустрічаються перемінні тактові розміри, зокрема у піснеспівах "Отче наш" та "Благословен грядий". Першість словесного тексту, втіленого лише у тактові конструкції без метричної організації, властива для піснеспівів "По Слава Тебѣ Христе Боже" та "Антифона 3". У Літургії часто зустрічаються пунктирні ритми, рух дрібними тривалостями у помірно рухливому темпі, метричні та фразувальні акценти.

Фактура близька до монодії, в якій основна мелодія просто дублюється нижнім голосом. Особливими нюансами вирізняється лише "Тебе поєм", який у своєму другому варіанті має фрагменти соло і тутті (викладене октавними унісономі), надаючи просторовості звучання. Загалом партитура хорових партій одночасно презентує або хвилеподібний фігуративно-розспівний рух, або статичний чи малорухливий розвиток мелодичної лінії.

Літургія В. Матюка написана для шкільного хору у складі сопрано (дисканта) та альта з частим *divisi* нижнього голосу, що збагачує гармонічне і темброве звучання в особливих семантично виокремлених музичних та словесних моментах. Природній ансамбль забезпечується паралельним рухом хорових голосів із відтворенням певної мелодичної лінії та відповідними теситурними умовами звучання хорових партій. Так, діапазон сопрано (дисканта) включає повну теситуру (від "c1" до "g2"), а альта – середню (від "c1" до "e2"), що надає яскравого та виразного звучання останній партії. Найвищі ноти амбітусу хорових голосів знаходяться у піснеспіві "Причастни", який репрезентує динамічну кульмінацію циклу.

Щодо виконавських особливостей, в процесі опрацювання та вивчення нотографічного тексту хоровим колективом складнощі виникатимуть при інтонуванні альтерованих ступеней, демонструванні наголошеного складу у частинах, позбавлених метричної організації. Окремої уваги диригента потребуватимуть дикційні особливості вимови розспівних складів, одночасне та емоційне дихання, рівність та плавність звучання. Обґрунтована позиція композитора і щодо подання різних варіантів одноіменного піснеспіву, яка мала на меті задовольнити вокально-технічні можливості хору із будь-яким рівнем професійної підготовки (Напр., "Святий Боже" презентує традиційний самолівковий і розспівний варіанти мелодико-інтонаційного розвитку тощо).

Отож, музично-стилістичні особливості Літургії із "Співаника церковно-народного для шкіл народних" (Львів, 1911) В. Матюка репрезентують поєднання регіональних церковно-співочих та народнопісенних традицій, стилістику творів молодших сучасників (М. Вербицького та І. Лаврівського), виражену у присутності класичної гармонії, секвенційних повторень, та власний композиторський стиль, в якому особливе значення відведено гнучкій мелодичній мові.

Нескладна музична тканина циклу, втілена у двоголосну партитуру дитячого хору, забезпечила доступне і широковживане використання упорядкованого нотного тексту Літургії та сприяла поширенню виконавської практики і навчання церковного співу у Східній Галичині.

Потенціал видання, його відповідність естетичним і виконавським потребам свого часу підтверджується і позитивною рецензією о. І. Р. у часописі "Ни-

ва" 1924 року: ""Співаник" В. Матюка... зложений на два голоси: сопран і альт і подає 67 літургичних і церковно-народних пісень, а саме: 29 зі св. Літургії і 48 церковно-народних пісень на свята Господські, Богородичні і святих. Напіви літургичних пісень в переважаючій більшості загально знані, згармонізовані велими справно і в догідних позиціях і тому уживають його залюбки затоки нашого співу при науці церковного співу в народних школах, а ще більше користуються ним міщанські і селянські хори...Книжка вповні заслуговує на негайне поширення...Треба би в кожній парохії справити хоч по два примірники сего співаника до кожної церкви, виучити своїх парохіян співати з нього, хочби прийшлося й постаратися о учителя дірігента на якийсь час" [12, 377–378].

На жаль, проведене дослідження не вичерпує усієї проблематики розвитку жанрово-стилістичних особливостей літургійного циклу у період першої третини ХХ ст., а тому потребує подальшої аналітичної роботи.

УДК 78.03

Стронько Борислав Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри історії, теорії виконавства
та музичної педагогіки Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

ТЕМПОРАЛЬНІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВКИ

У даній статті оркестровка розглядається з боку різних форм взаємодії минулого, теперішнього та майбутнього, а також с точки зору відносності тривалості теперішнього. Оркестровку показано як дієвий фактор створення багатопланового відчуття часових масштабів розгортання музичної думки; гнучкого поєднання чи розмежування картинності розгортання із процесуальністю, збереження матеріалу з його оновленням.

Ключові слова: оркестровка, фактура, масштаби викладу, темброві ресурси.

Стронько Борислав Юрьевич. Темпоральные аспекты оркестровки.

В данной статье оркестровка рассматривается со стороны различных форм взаимодействия прошлого, настоящего и будущего, а также с точки зрения относительности продолжительности настоящего. Оркестровка показана как действенный фактор создания многопланового ощущения временных масштабов развертывания музыкальной мысли; гибкого сочетания или разграничения картинности развертывания с процессуальностью, сохранения материала с его обновлением.

Ключевые слова: оркестровка, фактура, масштабы изложения, тембровые ресурсы.

Stron'ko Borislav. Temporal aspects of orchestration.

In this article an orchestration is studying in aspects of different forms of interaction between Past, Present and Future, also in aspect of conditional duration of Present moment. An orchestration is a powerful factor of creation of a multi-faceted feeling of deployment tem-

poral scales; of flexible connection or disconnection of picturesqueness with processuality, of music material's saving with its renewing.

Key words: *orchestration, texture, scales of deployment, timbre resources.*

Питання оркестровки є дослідженими з багатьох сторін – в аспектах тембрового наповнення, фактури, специфічних прийомів викладу, балансу, експресії, колористики та інших технічних та естетичних питань [1–7; 9]. При цьому питання "оркестровка та відчуття смислової багатомірності часу" залишилось значно менш дослідженим (у певному сенсі це робиться непрямо, як проблема "зустрічного оркестрового синтаксису", тобто неспівпадіння часового поділу структури в цілому та змін у оркеструванні [10]). Чуттєва наочність, барвистість цього музичного засобу приховує й інші, глибинні можливості. Сама лише здатність оркестру збільшувати часовий масштаб розгортання музичної думки вказує на значущість темпорального боку оркестровки. І навпаки, навіть у лаконічних оркестрових мініатюрах А.К. Лядова чи А. Веберна відчувається підвищена місткість кожної миті звучання.

З позицій часу нібито не має значення, чи викладається музичний матеріал у оркестрі чи меншим складом інструментів. Тривалість фрагментів цілого залишається у клавірі симфонії такою ж, як у партитурі. Але подібна точка зору справедлива лише на ґрунті уявлень про одномірність часу та не пояснює зазначеної вище особливої вагомості у відчутті часу оркестрового звучання.

Наведені у нашій статті [8] погляди про чотири виміри буттєвого часу, за пізнім вченням М. Хайдеггера, надають нових перспектив для розгляду можливостей оркестровки. Коротко ці виміри (або ракурси) часу можна позначити як:

1) ініціативну роль майбутнього щодо попередніх подій, що виявляється у порушенні інерції розгортання музичної думки (I вимір);

2) фундаментальну функцію минулого як прецеденту для наступних подій – це часовий фактор зв'язності, обумовленості попереднім у плинні музики (II вимір);

3) "просторовість" часу, що об'єднує моменти минулого, теперішнього та майбутнього крізь "відкрите вікно" теперішнього (III вимір);

4) стадіальність часу – його поділ на різноякісні буттєві зони, що є засадою процесуальності, плинності, спрямованості перебігу подій (IV вимір).

Усі вони співіснують у будь-якому музичному фрагменті, але виявляються різною мірою за допомогою тих чи інших музичних засобів. У цьому відношенні важливо, що різні тембри, регістри та фактурні пласти оркестру можуть виконувати роль "маркерів", що розмічають різні сенсові зони твору [1; 45]. Наприклад, якщо мелодію безперервно грає лише флейта, то її поділ на фрази відчувається не так яскраво, ніж у випадку, коли та сама мелодія передається від флейти до гобою чи до іншого інструмента або партії. Тобто, темброві контрасти підкреслюють стадіалізацію у часі. Крім того, вони ж сприяють кращому розрізненню пластів фактури на слух – тобто, є дієвим фактором і "просторової" диференціації. Оскільки більшість умовно-просторових вимірів фактури є формою усвідомлення особливих часових зв'язків між подіями, то ця риса оркестрового мислення має відношення й до часу у музиці.

Ресурси сучасного оркестру, з його багатим вибором тембрів, із прийомами змішування тембрів у дублюваннях, сонорних комплексах, з поступовими змінами тембрів у тембрових модуляціях значно розширює зазначені можливості. Адже темброві контрасти можуть бути поступовими (наприклад, "гобой – англійський ріжок"), спрямованими у різні боки – наприклад, до більшої/меншої прозорості, комплексності, світлого чи теплого забарвлення та ін. (див. [5]). Відповідно, й самі темброві контрасти є багатовимірними.

Крім того, сама ситуація великого ансамблю дозволяє композитору оперувати одночасно різними часовими масштабами викладу, типами ритмічного руху, тактовими розмірами:

Зазначена можливість суміщення різних масштабів та періодичностей подієвості є принциповою для розуміння часових ресурсів оркестровки. За Я. Ксенакісом, "пам'ять – резервуар для об'єктів, якими можна маніпулювати, щось на кшталт запасника, з якого можна черпати у міру потреби. Це і є область позачасового". З позицій філософії Хайдеггера, це царина не позачасового, а третього виміру часу. Його пам'ять "реконструює". Адже пам'ять – це форма присутності минулого у теперішньому. І оркестровка "провокує" не тільки роботу різних масштабів пам'яті слухача, але й оперує різними масштабами усвідомлення теперішнього.

Прикл. 1. Г. Малер, Симфонія № 2

Так, у Прикладі 1, з Симфонії № 2 Г. Малера, найбільшим масштабом розгортання відрізняється мелодія у гобоїв, англійського ріжка, пізніше – кларнетів. Значно меншим – контрапунктуюча лінія басів (віолончелі та контрабаси). Фаготи акцентують лише "пунктирний" елемент басу. Це підкреслює однотактову тривалість даної побудови. Умовно статичним є фон у скрипок тремоло, цілком статичною – педаль валторн. Темброві відмінності допомагають немовби "розкласти по полицкам" сприйняття співіснування різних масштабів подій. У підсумку створюється ефект багатовимірного сприйняття одразу кількох явищ, що існують незалежно одне від іншого як декілька об'єктів чи процесів у полі уваги суб'єкта. Отже, оркестровка у подібних випадках виявляє епічну багатомірність часу, його "широту". Тут можна провести аналогію із багатопла-

новим сприйняттям широкого просторового обширу. Наприклад, коли ми їдемо, то найближчі до нас об'єкти сприймаються як більш деталізовані та швидко минаючі, а віддалений план обзору – як майже нерухомий та суцільний.

$\frac{4}{16} = \frac{3}{8} = \frac{5}{16} = \frac{6}{8} = 50 \text{ M.M.}$

Прикл. 2. Я. Ксенакіс, "Метастазіс"

Цьому віддаленому, відносно статичному плану відповідає оркестрова педаль. У Прикладі 1 вона доручена валторнам. У подібних випадках педальний звук не просто тягнеться, а виконує функцію штучного резонатора для опорних нот мелодії та інших пластів фактури. Тобто, педаль, за її поводженням у часі – це штучне резонуюче середовище, більш стабільне, ніж інші голоси, та узагальнююче їх скороминучі події у великому часовому масштабі. Фоновий голос у фоно-орнаментальному дублюванні виконує схожу роль, але більш жваво та гнучко (див. партію альтів по відношенню до партії I скрипок-1 у наведеному нижче прикладі).

Прикл. 3. А. Лядов, "Чарівне озеро"

До речі, фон, наприклад, тремоло скрипок із Прикладу 1, може сприйматись і як статичний, і як двоплановий (тремоло як мікропроцесуальність плюс статичне враження від неї). Засоби оркестровки здатні підкреслити обидві часові сторони фону, підвищуючи інтонаційну активність мікро-подій у фоні або навпаки.

Наприклад, своєрідне суміщення tremolo з pizzicato у II частині "Шехеразида" М.А. Римського-Корсакова краще деталізується на моменти звучання, ніж звичайне смичкове tremolo. Цьому сприяє більша артикуляційна гострота pizzicato:



Прикл. 4. М.А. Римський-Корсаков, "Шехеразада"

Отже, розкладання подій різного масштабу по різних "тембрових полицях" або неоднакових рівнях слухових вражень допомагає слухачеві краще відчутти різномасштабність усвідомлення теперішнього – від "крапкового" моменту до розтягнутого.

З іншого боку, темброво-фактурні можливості оркестру ефективно підкреслюють стадіалізацію подій у часі, їх змінність, а не тільки присутність. Стадіальність відчувається як плін подій, перехід від попереднього стану до наступного з різним ступенем розмежування у часі. Вона ефективно підкреслюється засобами оркестровки, адже зміна тембрового забарвлення або фактури підсилює відчуття якісно нового стану. З іншого боку, різкість або поступовість тембрових та фактурних змін дозволяє, відповідно, підкреслювати границі між стадіями розгортання музики або розмивати їх до стану максимально гнучкого плину-перетворення. Акцентуватись оркестровкою може як сама перехідність (прояв 4-го виміру часу), так і ефект зіставлення двох подій як двох "картин" чи станів (прояв 3-го виміру часу). Тобто, стадіальність засобами оркестровки можна подати за принципами або "дещо змінюється у часі", або "увагу переключають на іншу картину". Отже, акцентується, відповідно, здатність часу бути носієм процесів чи сферою сумісної присутності різнорідних явищ.

Прикладом першого підходу до стадіалізації музичних подій може слугувати "Lontano" Д. Лігеті. Засобами надбагатоголосся зміна акордів відбувається поступовим, почерговим вступом на новий звук кожної з численних партій струнних *divisi* та дерев'яних духових. Тим самим одна й та сама (за звуковисотним змістом) "подія" настає не для всіх партій одразу. Це нагадує про неоднаковість датування певного явища для різних спостерігачів у теорії відносності. Зміна одного співзвуччя іншим відбувається не як зіставлення двох внутрішньо сталих акустичних об'єктів, а поступовим перетіканням одного у інший.

Прикладом другого підходу – тобто, розмежування стадій розгортання музичної групи на якісно різні об'єми звучань – є початок Симфонії № 3 В. Лютославського. Тут зіставляються акустичні картини – настільки контрастуючи за тембром та регістром, що створюється враження скоріше почергового показу потенційно одночасових "картин", ніж перетікання попередньої до наступної.

Першою тут є октавно-унісонна репліка тромбонів, труб, литавр та кларнетів, із підкреслено чітким та простим ритмом:

Musical score for woodwinds and brass. It features three staves: Cl. 1, 2, 3 in sib; trombe in do; and trbni, tuba. The notation shows rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Після неї вступають флейти, з контрольовано-алеаторичною побудовою з гнучкою ритмікою та більш вузьким регістровим об'ємом.

Musical score for flutes, labeled "fl. picc." and "fl.". It includes tempo markings "Vivo (d. ca. 100)" and "(stesso movimento)". The notation shows complex rhythmic patterns with dynamic markings like "pp", "p", "mf", and "pp".

Наступні побудови – у трьох гобоїв та чотирьох валторн – є інтонаційним відлунням попередньої та накладаються на неї. Тобто, логіка накопичення подій у "часовому просторі" переважає над логікою змінності подій у часі. Цьому сприяють саме ресурси оркестру – з його можливостями нагромаджувати велику кількість темброво контрастних звучань:

Musical score for oboes and horns. The top part shows three oboe staves (ob. 1, 2, 3) and the bottom part shows four horn staves (cor. in fa). The notation includes dynamic markings like "pp", "p", "mf", and "pp".

Всі ці три побудови – у флейт, гобоїв, валторн – накладаються на органічний пункт "мі" струнних, статичність якого підсилює перевагу "просторової" логіки часу над логікою "перебігу подій". Проте не можна робити висновок про цілковиту статичність початку симфонії. Вдало реалізована засобами оркестровки багатовимірність часу якраз дозволяє суміщати статику та динаміку розгортання, які розподіляються по різних сенсорних зонах та масштабах.

Одним із розповсюджених темпорально значимих ресурсів оркестровки є оркестрове варіювання. У ньому створюється своєрідний часовий ефект "повторювання". Адже матеріал може багато у чому зберігати найбільш важливі та характерні риси, при цьому інший розподіл тембрів додає ще один вимір для оновлення звучання. Отже, час стає і носієм збереження, і носієм оновлення. Тобто, відчуття часу розгалужується на два протилежні напрямки подієвості:

1) події, обумовлені попереднім матеріалом та 2) події, що привносяться ззовні усталеного контексту, м'яко порушуючи його інерцію – тобто, темброві зміни. Це відноситься й до варіювання взагалі, проте оркестровка втілює цей принцип з найбільшим розмаїттям ресурсів та гнучкістю.

Якщо дуже поступовий розвиток в умовах одного тембру або обмеженого інструментального складу містить ризик одноманітності та надмірної розтягнутості у часі, то темброво-фактурні ресурси оркестру дозволяють наситити великі часові масштаби подіями та градаціями майже нескінченної кількості відтінків звучання.

Навпаки, незмінність тембрового складу та фактури створює принципову однорідність "розтягнутого моменту звучання". Багато номерів, наприклад, з "Пассіонів" Й.С. Баха ніби замкнені на обмеженому складі інструментів (див. Арію альту "Buss und Reu" або Арію сопрано "Ich will mein Herze schenken"). Тому створюється продуктивний парадокс – кожен із цих номерів сам по собі, зсередини, насичений інтенсивним інтонаційним та гармонічним розвитком. Але щодо інших номерів він є внутрішньо сталим, незмінним. Адже при переході до наступного номеру відбувається радикальне оновлення звучання. У цей момент часова логіка "продовження однорідності" змінюється часовою логікою ініціативного оновлення.

Спостереження над темпоральними сторонами оркестровки дають можливість зробити наступні висновки:

- оркестровку не прийнято розглядати з позицій співвідношення різних типів взаємодії минулого, теперішнього та майбутнього, а також різних часових масштабів. Проте такий напрям досліджень є цілком продуктивним;
- величезна кількість голосів та тембрів у оркестрі створює гнучкі можливості для акцентування різних часових масштабів структури, для підкреслення різних градацій плавності/несподіваності у перебігу подій;
- оперування різними співвідношеннями між темброво-фактурним збереженням/оновленням матеріалу допомагає як нейтралізувати у слухача відчуття плину часу, так і загострювати його – причому з різною інтенсивністю, у різних пластах фактури одночасно, у розділах форми, фазах драматургії;
- отже, оркестровка є дієвим засобом створення багатопланового сприйняття часу у музиці.

Література

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.
2. Баншиков Г. Законы функциональной инструментовки: Учебник / Г. Баншиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк [под ред. Л. В. Данилевича]. – М. : Советский композитор, 1961. – 162 с.
4. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – М. : Музыка, 1976. – 479 с., нот.
5. Іщенко Ю. Я. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського / Ю. Я. Іщенко // Українське музикознавство : респ. міжвідомчий науково-методичний зб. – К. : Муз. Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 67–74.
6. Карс А. История оркестровки / А. Карс [под. ред. М.В. Иванова-Борецкого и Н.С. Корндорфа]. – М. : Музыка, 1980. – 304 с.
7. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон [пер. с англ. К.Н. Иванова]. – М. : Советский композитор, 1990. – 459 с.
8. Стронько Б. Ю. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу / Б. Ю. Стронько // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 1999. – С. 47–57.
9. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов [сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева]. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.
10. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: "Песнь о блохе" М. Мусоргского, "Песнь о блохе" Л. Бетховена: публикация и исследование / А. И. Климовицкий. – СПб., 2003. – С. 228.

УДК 782.9

Супрун Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПОЄДНАННЯ ДЖАЗУ ТА КЛАСИКИ В КОНТЕКСТІ "МУЗИКИ ЕСМ"

У статті розглянуто особливості стилістики німецької фірми звукозапису ЕСМ, концепція якої побудована на поєднанні академічної музики та імпровізаційної творчості. Специфіка перетину в експериментальних ЕСМ-проектах базується на прихильності учасників до вирішення найрізноманітніших художніх завдань. В центрі уваги музикантів не тільки афро-американська (блюзова) основа джазу, а й світові музичні імпровізаційні практики. Імпровізаційна "стилістика ЕСМ" активно розвивається у представників різних національних джазових шкіл, у тому числі й української.

Ключові слова: джаз, академічна традиція, музика ЕСМ, стилістика ЕСМ, імпровізаційна творчість.

Супрун Елена Владимировна. Совмещение джаза и классики в контексте "музыки ЕСМ".

В статье рассмотрены особенности стилистики немецкой фирмы звукозаписи ЕСМ, концепция которой построена на сочетании академической музыки и имп-

ровизаційного творчості. Специфіка пересечения в експериментальних ECM-проектах базується на приверженності учасників к решению різних художественних задач. В центрі уваги музикантів не тільки афро-американська (блюзова) основа джазу, но і мирові музикальні імпровізаційні практики. Імпровізаційна "стилістика ECM" активно розвивається у представителів різних національних джазових шкіл, в том числі і української.

Ключеві слова: джаз, академічна традиція, музика ECM, стилістика ECM, імпровізаційне творчості.

Suprun Elena. Combining jazz and music in the context "Clasico ECM".

In the article the features of stylistics of German sound-recording company ECM, the concept of which is built on a combination of academic music and improvisational creativity. The specificity of the intersection of ECM in experimental projects based on the commitment of the participants to solve a wide variety of tasks. The focus of the musicians not only African American (Blues) the basis of jazz, world music improvisational practices. The improvisational style of ECM actively develops in different national jazz schools, including the Ukrainian.

Key words: jazz, academic tradition, music of ECM, style of ECM, improvisation creation.

У другій половині ХХ століття рок, поп-музика та джаз стали своєрідним полігоном, на якому випробувалися численні варіанти поєднання різних музичних систем. Найбільша роль у цьому, безумовно, належить джазу, у якому вже до кінця століття ми знаходимо інтонації, ритмічні малюнки й інструментарій т. зв. неєвропейських культур: країн Сходу, Індії, Африки, Латинської Америки. Сучасному джазу притаманні методи імпровізаційного розвитку форми, схожі з арабськими мугамами й індійськими рагами, які передбачають варіаційний чи варіантний розвиток теми, створення музичного матеріалу на основі обраного звукоряду, комбінування окремих мотивів, ритмічне варіювання тощо.

Сьогоднішній джаз фактично не передбачає для виконавця творчих обмежень, у тому числі й позамузичних, надаючи свободу у виборі художньо-виразних засобів, видів комунікації (залучення слухачів в імпровізацію, використання вокальних переспівів, одночасний спів із залом), способів візуалізації дійства (додавання танців, художнього оформлення сцени, відеоряду тощо) і т. д.

Серед особливих форм поєднання джазу та класики в сучасній музичній культурі виділяється напрям, який отримав назву "музика ECM".

ECM називають по-різному: таємничий музичний континент, імперія незвичних звучань, "звукове чудо", Мекка інтелектуального джазу, лабораторія експериментальної музики – список можна продовжити. ECM – це не тільки лейбл грампласту, це – цілий стилістичний напрям, "стиль ECM", а також певний напрям звукозапису "звук ECM". Більше ми не знаємо прикладів фірм грампласту, іменем яких називаються цілі стильові напрями.

1969 року молодий німецький контрабасист Манфред Айхер, на той час шанувальник видатного джазового піаніста Білла Еванса, який уже мав деякий досвід спілкування з технікою звукозапису в студії великої фірми "Дойче грамофон", домовився з декількома авангардними американськими джазменами

про випуск їх записів у Німеччині. Айхер зайняв під це шістнадцять тисяч німецьких марок і зареєстрував компанію, яку назвав "Видання сучасної музики" (Edition of Contemporary Music – ECM). Основною формулою діяльності фірми стала "платівка за платівкою" – тобто гроші від продажу випущеного альбому (на ті часи малотиражного) вкладалися в наступний проект. Проте, як це не було складно при подібній політиці, ECM поступово набирає оберти: 1969 року виходять дві платівки, 1970 – шість, 1971 – вісім, 1972 – дванадцять" [8].

Німецька фірма ECM одразу посіла окрему нішу в співтоваристві джазових стилів на початку 70-х років. Вона поступово стала центром об'єднання музикантів, які сповідали не стільки прихильність до афро-американського походження джазу, скільки можливість вирішувати найрізноманітніші художні завдання, не обмежуючи себе певною стилістикою. Спільним знаменником для всіх музикантів стала любов до вільного творчого процесу – імпровізації.

З часом з'явилося певне обличчя фірми, яке призвело до виділення артистів цього лейбла в широкомасштабний і яскраво виражений стилістичний напрям, який неможливо віднести до конкретного стилю: "...це, безумовно, імпровізаційна музика, але не зовсім джаз, це – інтелектуальна музика, яка потребує професійної підготовки, але це не зовсім класика" [4].

Орієнтація творця лейбла Манфреда Айхера (Manfred Eicher) на об'єднання в єдине імпресіоністичне звучання численних джазових ідіом всесвітнього фольклору та нової академічної музики в контексті імпровізаційної творчості дозволила за допомогою цих засобів претендувати на глибину й філософське осмислення життєвих цінностей.

Оскільки головна студія звукозапису фірми розташована в Осло, то природно, що головне місце в каталозі ECM належить скандинавським музикантам. "Нордичне" крило ECM представляють норвежці – саксофоніст Ян Гарбарек (Jan Garbarek), гітарист Тер'є Ріпдал (Terje Rypdal), контрабасист Арільд Андерсен (Arild Andersen), барабанщик Йон Крістенсен (Jon Christensen), піаністи Кетіл Бьорнстад і Тьєрд Густавсен, віолончеліст Девід Дарлінг.

Проте географія ECM охоплює весь світ. Тут і європейці Джон Серман (John Surman), Дейв Холланд (Dave Holland), Еберхард Вебер (Eberhard Weber), Томаш Станько (Tomasz Stanko), Михайло Альперін. Це також представники неєвропейських культур Закір Хуссейн (Zakir Hussain), Флора Пурім (Flora Purim), Ануар Браhem (Anouar Brahem) і багато інших.

Із фірмою співпрацює велика кількість американських музикантів, хоча спочатку ECM-диски в Новому Світі не відразу прижилися. Американський легіон ECM – це Кіт Джарретт, Джек Деджонетт (Jack DeJohnette), Чарлз Ллойд (Charles Lloyd), Біл Фрізелл (Bill Frisell), Джон Аберкромбі (John Abercrombie), Лео Сміт (Leo Smith).

Манфред Айхер – продюсер-експериментатор. Дуже непомітно він перейшов кордон, який відділяв численні спроби об'єднання джазу й академічної європейської музики. Так з'явилася не третя течія, а просто течія, яка отримала назву "Нова серія" ECM із записами академічної музики, яка за звучанням була близькою за характером джазовим релізам.

Для цих видань Айхер відбирає, перш за все, матеріал, який, передусім, добре відповідає його концепції звуку. Він не любить багато "мідних" і неохоче звертається до симфонічної музики. Здебільшого в "Новій серії" виходить старовинна, переважно вокальна музика або камерні твори ХХ століття: від Шостаковича до Хіндеміта. Із сучасних авторів – К. Штокхаузен, Арво П'ярт, Софія Губайдуліна та Валентин Сільвестров.

Останнім часом на ЕСМ усе більше уваги приділяється класичній камерній музиці: творам Гайдна, Моцарта, Шумана. Своєрідним і, напевно, найпопулярнішим розділом у "Новій серії" стали відомі цикли клавирів – Баха, Генделя – зіграні на фортепіано або клавесині джазовою зіркою Кітом Джарреттом (без імпровізацій, джазових ритмів і аранжувань, у строгій відповідності до нотного тексту).

Окремою графою можна позначити співпрацю німецької компанії з ансамблем старовинної музики "The Hilliard Ensemble". Цей дивовижний колектив виконує дуже рідкісні твори, які музиканти знаходять і розшифровують із середньовічних манускриптів. Великою несподіванкою став запис колективу з "обличчям" ЕСМ Яном Гарбарекком. Його джазові імпровізації на саксофоні дуже органічно увійшли до звукової палітри стародавньої музики.

Хто б не брав участь у записах – джазові, академічні музиканти або представники світових етнічних культур, у виданнях фірми завжди був присутній особливий звуковий колорит – медитаційне відсторонене звучання відкритих форм із ретельно відшліфованими звуковими пластами.

Можливо, у цьому – найголовніша ознака феномена німецького лейбла: стиль ЕСМ – це звук. Особливості ЕСМ-саунду давно дискутуються. Описуючи специфічність "звуку ЕСМ", музичні критики зазвичай вживають слова "прозорість", "крижані кристали", "звукові простори", а загальне враження від звуку називають – "ехо – у крижаному кришталевому палаці, що завмирає в його зведеннях".

Але саме до цього, особливого звучання два творці "звуку ЕСМ" – засновник і продюсер ЕСМ Манфред Айхер і норвежець звукорежисер Ян Ерік Конгсхауг – прагнули із самого початку своєї співпраці. Вони ставили за мету, аби у звуковій картині, по-перше, виразно і ясно читалися всі нюанси звучання кожного з інструментів, а по-друге – аби вся загальна картина була ніби "загорнута" в дуже тривале після звучання штучної реверберації, що створює в слухача ефект тих самих "звукових просторів".

Характерні для "саунду ЕСМ" записи завжди мають дуже велику панорамність (сам Конгсхауг називає це "гомогенна стереопанорама") і мають декілька шарів глибини звукових планів (неабиякою мірою за рахунок використання декількох ефектів реверберації з дуже довгим часом згасання). При цьому важливу роль відіграє й "холодність" музичного матеріалу Айхера, що йде від продюсерських схильностей. Він дуже активно працює з музикантами на стадії "до запису", інколи досить жорстко втручаючись у їхній творчий процес. Тому в нього є всі можливості добитися такої "холодності" в матеріалі.

Серед музикантів компанії звукозапису ЕСМ, які експериментують у царині поєднання імпровізаційної творчості й академічної музики, виділяється ім'я норвезького гітариста Тер'є Ріпдала.

Особливий інтерес до звуку завжди був характерною рисою творчості скандинавського музиканта. Його стиль, який значною мірою сформувався завдяки музиці ECM, можна позначити як гіпнотично-атмосферний з просторовою, повільною драматургією.

Музикант завжди прагнув привести різні "музики" – академічну, джаз, рок, поп-музику – до єдиного знаменника, яким стала темброва виразність. Ріпдала завжди цікавила одночасно і композиція, і імпровізація, що позначилося на різнобарвній жанровій палітрі його музики.

З одного боку, це – п'єса "Tumult" (1974), скрипковий концерт (1975), п'ять симфоній для змішаних складів (так, у партитурі Симфонії №2 (1978) вказано, що її повинні виконувати, окрім оркестру, "чотири не джазові музиканти"), "Undisonus" для скрипки соло та симфонічного оркестру (1986), "Ineo" для хору та камерного оркестру, Double Concerto (1998) для симфонічного оркестру та двох електрогітар, з іншого – численні записи ECM, серед яких особливо показові: "Odyssey" (1975) для електрогітари, струнного ансамблю, електрооргану, сопрано саксофона, тромбона та ударних, сольний альбом "After the Rain" (1977), "Eos" (1983) з віолончелістом Девідом Дарлінгом, "Lux aeterna" (2000) для електрогітари, органа, труби та голосу.

Окремою сторінкою у творчому доробку Тер'є Ріпдала можна вважати його участь у записах норвезького піаніста й композитора Кетіла Бьорнстада (теж представника стилю ECM) і перш за все масштабних 12-частинних проєктів: "Water Stories" (1993), "The Sea" (1994) та "The Sea II" (1996), які присвячені стихії води. В імпровізаціях музиканта яскраво висвітлюється його композиторська (неоромантичні ремінісценції) та "звукова" естетика – зосередженість на виразності відтінків тембру (стилізація шуму моря), просторова динаміка (зростання та розрядка напруги).

Імпровізаційну "стилістику ECM" активно розвивають представники сучасної української джазової школи, одним з яких є піаніст Володимир Соляник (Київ).

Відмінною рисою джазмена Володимира Соляника є спонтанний характер творчості. Саме ця властивість дозволяє йому відчувати себе впевнено в будь-яких джазових "ситуаціях", вільно балансувати між різними стильовими проявами сучасної музики, а також вибудовувати своє додаткове інструментальне "оточення" залежно від ідеї, що раптово прийшла. Ці несподівано народжені музичні ідеї проживають в імпровізаціях Володимира багату, бурхливу та кожного разу наповнену новим художнім сенсом життя. Джазова імпровізація для В. Соляника – це не просто необхідна технологічна атрибутика, а сутнісна межа його життя в музиці.

Кожен сольний виступ музиканта – це нова захоплююча історія, яка розгортається на очах у публіки. На підтвердження специфічної творчої манери музиканта приводимо фрагмент авторського відгуку (О.В. Супрун) на виступ В. Соляника на фестивалі "Єдність" (Київ, 2005): "...З перших звуків стало зрозуміло, що музична дія розвертатиметься у бік драматичної колізії. Ліричний струмінь, який оформився через "ноктюрнові" інтонації, з типово романтичною фактурою, став різко витіснятися монотонними "страйдовими" утвореннями,

причому, з кожним новим проведенням вони ставали все жорсткішими і грубішими. Доведені до динамічного і темпового апогею, вони впроваджувалися в ліричні, теплі вислови. І раптом на кульмінації всі ці контрастні метання були "відсунуті" новою блюзовою темою, забарвленою в сентиментально-ностальгічні тони" [5].

Окрім численних професійних переваг піаніста, особливо потрібно відзначити його "композиційний" таланти. Усі спонтанні прояви в процесі музичування він підпорядковує загальній логіці розвитку, акцентуючи при цьому на вузлові моменти, добивається смислової єдності, не допускаючи інтонаційного хаосу. Тому В. Соляник завжди новий, несподіваний і цікавий. Куди б, у яке б експериментальне смислове поле не спрямовувався погляд імпровізатора, його манера гри залишається підкреслено впізнаною – емоційно-розкутою, із нальотом сумної споглядальності, що наближає її до музики ЕСМ.

Таким чином, стилістика ЕСМ стала прикладом експериментального поєднання академічної музики й імпровізаційної творчості та багато в чому змінила "обличчя" сучасного світового джазу.

Так, джазові музиканти під впливом ЕСМ-стилістики почали активно записувати сольні альбоми, що не є характерним для джазу (Кейт Джарет, Девід Дарлінг, Михайло Альперін), з'явилися спільні проекти виконавців старовинної музики та джазових музикантів (живі виступи та записи "The Hilliard Ensemble" з додаванням спонтанних імпровізацій саксофоніста Яна Гарбарєка), нові "змішані" жанри ("джазові симфонії" Тер'є Ріпдала та "імпровізаційні сюїти" Кетіла Борнстада).

Протягом майже столітнього періоду джазове мистецтво знаходилося в активному творчому пошуку. І не дивлячись на те, що джаз як частина загальної культури, світового музичного процесу вже визначив свій культурний простір, і на сьогодні він продовжує створювати передумови для синтезу традиційного та нового, для укріплення зв'язків між різноманітними формами й типами музичної культури.

Сучасний джаз практично не відчуває формальних або стильових обмежень. Так, складну інтелектуальну образність утілюють у своїй творчості авангардисти Ентоні Брекстон і Рен Блей; "ліричний імпресіонізм" – одна зі стильових особливостей Кіта Джеррета (ЕСМ), експресіоністичний гротеск, подібний до творів С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича, характерний для творів Карлі Блей; "джазові симфонії" Тер'є Ріпдайла, запис французьких музикантів – піаніста Клода Боллінга та флейтиста Жана-П'єра Рампаля "Фуги і свінг" і т. п.

Література

1. Барбан Е. Чёрная музыка – белая свобода: Музыка и восприятие нового джаза / Ефим Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.
2. Баташёв А. Искусство джаза в музыкальной культуре / А. Баташёв // Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – С. 80–96.
3. Бирюков С. Импровизационность в музыке / С. Бирюков // Советская музыка. – 1977. – № 3. – С. 113–118.

4. Джаз в России. Жанровая классификация джаза [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.jazzschool.ru/?p=134>.
5. Супрун Е. Серьезный джаз на фестивале "Єдність" в Киеве. Jazz- квадрат [Электронный ресурс] / Е. Супрун. – Режим доступа : <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2005/05040502.html>
6. Ухов Д. Современная музыка и джаз / Д. Ухов, Х. Сахаров // Jazz- квадрат. – 2001. – № 5. – С. 13–17.
7. Шак Ф. Феномен джаза / Ф. Шак. – Краснодар, 2009. – 157 с.
8. ECM History [Electronical publishing] / ECM History. – http://www.ecmrecords.com/About_ECM/History/index.php?rubchooser=103&mainrubchooser=1

УДК 782.9

*Теребун Дмитро Сергійович,
аспірант кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

МИСТЕЦТВО ДЖАЗУ У ДІАЛОГАХ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ МУЗИЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ

У статті висвітлюються основні етапи розвитку мистецького діалогу джазу з європейською професійною музичною традицією. Обґрунтовано, що полікультурна природа джазу, який являє собою синтез афро-американських та європейських традицій, сприяє його відкритості й спонукає до активного діалогу в різних аспектах. Окремо позначені кульмінаційні періоди "спілкування" двох традицій на прикладі творчості представників таких стильових напрямів, як "свінг", "кул-джаз", "прогресів-джаз", "джаз-рок", "ф'южн"; окреслені перспективи розвитку даного явища.

Ключові слова: джаз, джазовий діалог, європейська професійна музична традиція, стильові напрямки джазу.

Теребун Дмитрий Сергеевич. Искусство джаза в диалогах с европейской музыкальной традицией.

В статье освещаются главные этапы развития диалога джаза и европейской профессиональной музыкальной традиции. Обосновано, что поликультурная природа джаза, который представляет собой синтез афро-американских и европейских традиций, способствует его открытости и провоцирует на активный диалог в различных аспектах. Отдельно обозначены кульминационные периоды "общения" двух традиций на примере творчества представителей таких стилевых направлений, как "свинг", "кул-джаз", "прогрессив-джаз", "джаз-рок", "фьюжн"; намечены перспективы развития данного явления.

Ключевые слова: джаз, джазовый диалог, европейская профессиональная музыкальная традиция, стилевые направления джаза.

Terebun Dmytro. Art of Jazz in Dialogue with European Music Tradition.

This article looks into the main stages of development of dialogue between jazz and European professional music tradition. The author establishes that multicultural nature of

jazz, which is a synthesis of Afro-American and European traditions, facilitates its openness and evokes active dialogue on various aspects. Culmination periods of interaction of two traditions are separated by example of such representatives of movements as swing, cool jazz, progressive jazz, jazz rock, and fusion. Prospects of development of this phenomenon are outlined.

Key words: *interaction, communication, jazz, jazz dialogue, European professional music tradition, jazz style movement*

Діалогічне "зерно" було наявне в джазі споконвічно. Це пов'язано, передусім, зі специфікою походження цього унікального культурно-мистецького виду. Як відомо, джаз із самого початку успадкував, одночасно з африканськими, європейські гени. Ранній джаз важко собі уявити поза таких побутових жанрів, як марші, польки, кадрилі, галопи, що мають європейське походження. Всі вони органічно входять до "інтонаційного словника" джазових імпровізацій новоорлеанських музикантів.

Мета даної статті – розглянути діалог з європейською традицією в контексті основних напрямів джазу.

Наукова новизна публікації полягає в обґрунтуванні значення європейської музичної традиції у джазовій діалоговій ситуації; вперше докладно охарактеризовано стильові етапи цього діалогу – з конкретним аналізом та прикладами, що розкривають сутність даного явища.

Діалог джазу з європейською музичною традицією відбувався поступово: спочатку він будувався на цитуванні та адаптації популярних класичних творів (1920–1930 роки), згодом, у 1930–1940-ві з'явилися транскрипції та обробки, і саме з цього періоду він перетворюється на повноцінне творче "спілкування".

Так, оркестр Пола Уайтмена, якому присвятив свою "Рапсодію" Джордж Гершвін, активно розробляв форму симфоджазових адаптацій класики. Водночас, Бені Гудмен пише твір у формі фуґи "Бах іде до міста" ("Bach go town"), а Раймонд Скотт створює композицію "У вітальні VIII століття" ("In Eighteenth-century Drawing room") на теми В.-А. Моцарта. Що стосується джазових обробок 1930-х років, то в них, насамперед, переважає інтерес до музики XIX століття – П. Чайковського, Ф. Ліста, Й. Брамса, А. Дворжака, Е. Гріґа і т.д. У цьому контексті цікаво виділити парафраз "Гуморески" А. Дворжака, автором якого є джазовий піаніст Арт Тейтум. Головна тема п'єси перетворюється то у вальс, то в стилізацію віртуозних творів Ф. Ліста. Але при цьому – перед нами справжня джазова композиція.

Починаючи з 30-х років, деякі джазові біґ-бенди робили спроби виконати у спрощеній свінговій манері відомі мелодії зі світової класики. Особливо популярними стали в той час "Пісня індійського гостя" з опери М. Римського-Корсакова "Садко" в обробці Томмі Дорсі, а також уривки з Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова, з квартетів О. Бородіна і П. Чайковського.

Однак класико-романтичні діалогічні ремінісценції у ранньому джазі виникають і поза конкретних цитат і запозичень. Вже з середини 30-х років відбувається збагачення інструментальних та тембральних ресурсів джазу, ускладнюється музична мова, особливо гармонія та аранжування. З появою "епохи" великих оркестрів –

стильового напрямку "свінг" – партитури набувають оркестрового вигляду, відкриваються виразні можливості тембрової різноманітності (що було неможливим у попередньому новоорлеанському періоді), складнішими стають музичні форми – на зміну регтайму і блюзу приходять жанри фантазії, рапсодії, концерту.

Найбільш плідних результатів у сенсі діалогу джазу з європейською професійною музичною традицією домогся Дюк Еллінгтон – не випадково він увійшов до історії як перший джазовий композитор. Еллінгтон активно використовував сюїтний принцип (джазові транскрипції "Лускунчик" і "Пер Гюнт", "Новоорлеанська сюїта"), створював складні багаточастинні твори, передаючи досить глибокий зміст ("Духовні концерти", "Чорно-коричнева фантазія"). Окрім того, Еллінгтон плідно експериментував і в царині гармонічної мови – оригінально трансформував у джазі деякі особливості гармонії імпресіоністів (нонакорди, рух паралельними септакордами тощо).

Підтримував лінію "спілкування" двох традицій композитор, диригент Стен Кентон – зокрема, вона представлена у п'єсі "Artistry in Rhythm", побудованій на музиці з балету М. Равеля "Дафніс і Хлоя". У подібних творах джаз наближається до симфонічної музики. Композиція С. Кентона записана в 1943 році, а вже трьома роками пізніше відбулася прем'єра "Чорного концерту" для кларнета-соло та інструментального ансамблю Ігоря Стравінського, створеного на замовлення ентузіаста великих форм джазу Вуді Германа.

Нова хвиля більш глибокого і різнобічного діалогу з європейською класикою пов'язана з формуванням так званого "прохолодного" джазу (cool-jazz), який виник на рубежі 40-50-х років і відкрив перед джазовим мистецтвом нові горизонти. Появу нового напрямку пов'язують зі знаковим альбомом 1949 року під назвою "The Birth of the Cool" ("Народження кулу"), записаного ансамблем, до складу якого увійшли Майлс Дейвіс, Джері Меліган, Джон Льюїс, Гюнтер Шуллер. Музика цього альбому відрізнялась неповторним саундом і звучала дуже врівноважено, самозаглиблено й інтелектуально. У кожній п'єсі відчувалося прагнення до багатой звукової палітри, яка за колоритом була більш подібною до музики французьких композиторів-імпресіоністів, аніж до всього попереднього джазу. Так, одна з найвиразніших п'єс альбому ("Moondream") за стилістикою нагадує мрійливий ноктюрн з м'якою тембровою палітрою "місячних" образів у дусі К. Дебюссі, зі звуковими "хмарами", неясними мелодійними лініями та гармонічними блуканнями. Та й склад ансамблю був на ті часи дуже не стандартним і містив у собі трубу, тромбон, валторну, альт і баритон, саксофони, а також стандартну ритм-секцію, що посилювало не джазовий, камерний характер звучання.

Багато з представників напрямку кул-джаз активно використовували концепції європейської класики. Це стало можливим тому, що на джазову авансцену вийшла нова генерація академічно досвідчених музикантів, серед яких особливо виділяються піаністи Лені Трістано та Дейв Брубек. У їх творчості відбувається поступовий відхід від блюзовості, використання нестандартних для джазу змінних розмірів.

Лені Трістано – один із найцікавіших альтернативних музикантів класичного періоду джазу, альтернативних у тому сенсі, що він пропонував інші шляхи розвитку джазу. Перш за все, це пов'язано з орієнтацією джазового піаніста

на європейську класичну музику. Охарактеризувати музичний стиль Л. Трістано можна наступним чином: довгі, ритмічно та гармонійно складні партії на фоні дуже спокійного свінгу ритм-секції. Політональні ефекти, які він використовує у своїх темах, спонукають пригадати стилістику І. Стравінського. Піаніст знову вводить до обігу контрапункт, майже забутий джазовими музикантами того часу. Його власні партії набагато складніші, ніж і без того складні типові мелодії бі-бопу; він постійно перегруповує ритм, уводячи непарні долі; його гармонії не завжди узгоджуються з традиційною теорією.

Дейв Брубек – джазовий піаніст, керівник ансамблю, композитор – ще один представник експериментального "крила" джазового мистецтва. Неповторна індивідуальність його музики, неможливість її копіювання дозволяють говорити про "стиль Брубєка" як про явище, єдине у своєму роді. Брубек є одним із провідних представників мейнстріму, що посідає положення між двома крайніми стильовими полюсами – традиціоналізмом та авангардизмом, прагнучи до органічної єдності старого і нового, до прогресу як послідовного оновлення традицій, удосконалення й універсалізації музичної мови джазу – за аналогією з академічною музичною класикою. Характерною для Брубєка є тенденція до зближення з європейським музичним мисленням, до відмови від пріоритету негритянської ідіоматики, від обов'язковості форм свінгування, що затвердилися у практиці джазового мистецтва.

Д. Брубек сприяв виникненню самостійного напрямку в джазі, пов'язаного з розробкою барочної стилістики та необахіанством (барок-джаз, *play Bach jazz*), продовживши експерименти, розпочаті в 30-ті роки (Еді Саут, Стефан Граппеллі, "Джанго" Рейнхардт, Бені Гудмен).

Особливим етапом у творчості Д. Брубєка є його "жанрові" експерименти, спроби введення до джазу нетипових для нього раніше жанрів – рондо, чакони, фуґи, інвенції, хоралу, маршу, вальсу, мазурки.

Але найбільший успіх на шляху експериментального діалогу з європейськими формами серед представників кул-джазу випав на долю ансамблю Модерн Джаз Квартет (*Modern Jazz Quartet*), де музичним лідером і автором більшості композицій став негритянський музикант Джон Люїс. Його майстерність була закріплена консерваторською освітою за двома спеціальностями (фортепіано, композиція), що допомагало йому втілювати нові ідеї в оригінальній художній формі.

Джон Люїс завжди намагався досягнути рівноваги всіх елементів композиції, створити ідеальну, з точки зору класичної музики, структуру. Така здатність Джона Люїса до інтегрування всіх елементів форми описана американським дослідником джазу Мартіном Уільямсом: "Під керівництвом Джона Люїса квартет знову відкрив те, що Джеллі Ролл Мортон і Дюк Еллінгтон демонстрували у попередніх стилях і що, між іншим, знову забуте – секрет рівноваги між написаним, попередньо аранжованим, з одного боку, і зімпровізованим солістом, з іншого. Йдеться про баланс, синтез, які можуть підвищити ефективність виконання навіть найкращого джазового музиканта" [9, 124].

Аскетичне і графічно скупе звучання музики Модерн Джаз Квартету було не одразу сприйняте консервативно мислячими авторитетами того часу. Так,

французький дослідник джазу Юг Панас'є в своїй книзі "Історія справжнього джазу" [6] нещадно критикує стиль колективу і взагалі вважає, що він має віддалене відношення до джазу. Після багатьох років стало очевидним, що Модерн Джаз Квартет – справжнє неординарне явище джазу, що глибоко сягає корінням європейської класичної традиції.

Один із найбільш важливих пластів творчості Модерн Джаз Квартету пов'язаний з поліфонією і поліфонічною технікою. Але це не стихійна поліфонія, що вирувала у колективній імпровізації новоорлеанських ансамблів. Йдеться про імітаційну поліфонію, яка до того часу в джазі не зустрічалася – не випадково вона набуває тут бахівського забарвлення.

Бахівські мотиви і теми звучать у багатьох альбомах та композиціях ансамблю. Наприклад, це альбом "Блюзи на фоні Баха", де Люїс використовує клавесин, створюючи з вібрафоністом Мілт Джексоном дивовижний дует, збудований подібно до програмної сюїти: композиції Й.С. Баха, серед яких – протестантські гімни поряд із частинами з "Добре темперованого клавіру", – слугують інтерлюдіями, що зв'язують різні блюзи. При цьому самі блюзи змінюють свій вигляд, деякі з них відчують явну експансію поліфонічного мислення і поліфонізуються. Так, блюз "in A" являє собою басо-остинатну форму, що нагадує жанр пасакалії (до якої включений контрастний серединний розділ).

Імітаційна поліфонія проникає до тематичних структур композицій ансамблю та трансформує форму і музичну мову. Чергування партій солістів у блюзі "Bags Grooves" є подібним до двохголосної інвенції, а п'єса "Vendom" нагадує фугу з характерним проведенням "тема – відповідь" і завершується типовим бахівським мажором.

Є в репертуарі ансамблю і п'єси іншого спрямування – наприклад, романтична "Jango" (музичний портрет відомого гітариста Джанго Рейнхарда) або ж альбом "Third Stream Music", що дав найменування цілій течії джазу. Музиканти відкривають тут нові шляхи, граючи зі струнним квартетом композиції в дусі А. Веберна та Ч. Айвза. Це вже ті кордони джазу, де він зникається із сучасною академічною музикою. Слід також згадати і фрі-джаз, окремі представники якого черпали натхнення в академічній музиці ХХ століття – це, приміром, негритянський піаніст Сесіл Тейлор, що являє собою фігуру всебічно освіченого музиканта.

Якщо у попередніх джазових напрямках діалог двох традицій то підсилювався, то слабшав, натомість представники так званої "третьої течії" або "прогресив-джазу" всі свої зусилля спрямовували на те, щоб цей діалог був постійним. Ідейний натхненник "третьої течії" американець Гюнтер Шуллер подає основні тенденції цього напрямку як спроби джазменів освоїти принципи сучасної "академічної" музики та прагнення не джазових композиторів створити твори для джазменів – результатом є спільна творчість джазменів і "виконавців-академістів".

Прогресив-стиль – це явище, подібне до симфонічного джазу. Так, у симфонічному джазі композитори впроваджували джаз до симфонічного оркестру, тоді як С. Кентон (один з піонерів нового напрямку) та його послідовники вносили до джазового оркестру принципи симфонізму. Композитори-професіонали одразу ж виявили велику зацікавленість щодо пошуків "кентоністів": П. Руголо,

Р. Греттінгера та Б. Греттінгера (як приклад можна назвати п'єсу останнього для джаз-оркестру С. Кентона – "Місто скла", 1948).

Сам джазовий оркестр також став цікавим для творчого поля діяльності – у біг-бенді, де на той час повністю сформувалися оркестрові групи (reels – кларнети й саксофони, brass – труби і тромбони, rhythm section – фортепіано, контрабас й ударна установка) з їх певними функціями й основами аранжування. Тому з'являється цілий ряд "прогресив-творів" для оркестру, серед яких потрібно виділити "Чорний концерт" (1945) І. Стравінського, що послідував за присвяченим Б. Гудмену "Інтермецо" для кларнета і джаз-оркестру (1944) Олександра Цфасмана, "Прелюдію, фугу і рифи" (1949) Леонарда Бернстайна, "На зеленій горі" Гарольда Шапіро, "Саксофонні мережива" Мішеля Леграна, "Концерт написаної музики" Рольфа Лібермана, "Міраж" Піта Руголо та "Повний комплект" (1957) Мілтона Беббіта.

Ідея створення так званих "джазових симфоній" тепер уже далеко не нова. Але наприкінці 50-х років ХХ століття ідеї "третьої течії" були сучасними й актуальними. Лукас Фосс і Гюнтер Шуллер прагнули упровадити до симфонічної музики не просто джазові теми, а цілі технічні методи імпровізаційного джазу. Фосс навіть розробив складну систему, де групова імпровізація віртуозно поєднувалася із заздалегідь вигаданим текстом ("Концерт для музикантів, що імпровізують на різних інструментах, і оркестру", 1960). В результаті утворився особливий склад оркестру conversation music [5], де або суперечними, або гармонічними є дві основні мета-групи: джазова та симфонічна. Цим і відрізняється змішаний склад оркестру Г. Шуллера від симфонічного оркестру Дж. Гершвіна – Грофе, естрадно-симфонічного оркестру (із групою саксофонів) П. Уайтмана та прогресив-джаз-оркестру С. Кентона або В. Германа.

Сам Г. Шуллер до "третьої течії" відносить деякі твори, написані раніше 50-х років. Це "Танець восьминога" (1933) Норво Реда, "Літня секвенція" (записана 1946 року Стеном Германом) Ральфа Бернса, "The Bloos" (1946) Дж. Хенді.

Новий сплеск "третьої течії" стався в середині 1960-х років, за часів становлення фрі-джазу. Наприклад, це "Аранхуеський концерт" для гітари з оркестром Хоакіно Родріго, який вразив Майлса Девіса настільки, що він замовив Гілли Евансу написати щось подібне для нього (у результаті з'явилися "Ескізи Іспанії", які важко віднести до джазу).

Останнім часом з'явився ще один термін – "нова класика", який позначає сучасний підхід до поєднання джазу і класики, але більшою мірою стосується імпровізаційної музики і класики. Джазмени традиційного типу не вважають цей напрям джазом, оскільки в ньому часто є відсутнім свінг, постійний ритм та елементи блюзу.

У цьому сенсі можна відзначити творчість відомого російського саксофоніста, композитора, аранжувальника Олексія Козлова, який давно працює у напрямі пошуку нових форм діалогу джазу та камерної музики, використовуючи засоби електроніки і комп'ютерної техніки. Співпраця з Юрієм Башметом та його "Солістами Москви" наштовхнула О. Козлова на створення суто акустичної програми, побудованої на поєднанні традиційних класичних звучань з імпровізаційними фрагментами. З одного боку – це спроба відродження принципу

імпровізаційності, загубленого в академічній музиці, привнесення в неї енергетики сучасної джазової імпровізації, з іншого – виконання джазової класики в естетичних рамках камерного мистецтва.

На цій основі і виникла творча співдружність відомого джазмена та мас-титого, досвідченого квартету ім. Шостаковича, бажання отримати новий музичний оригінальний "продукт". Результатом став диск "Олексій Козлов і квартет ім. Шостаковича" (1999). У програмі нового квінтету – багато творів французьких класиків початку ХХ століття – Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля. Окрім цього, ряд творів російських композиторів – О. Бородіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, а також джазових класиків – Чарлі Паркера, Джона Люїса, Бені Голсона, Пола Дезмонда, Ральфа Таунера та інших.

Наступна стадія діалогу з європейською традицією виникає в джазі на перетині 60–70-х років у рамках напрямів джаз-рок та ф'южн.

Американські джаз-рокові групи "Chicago" та "Blood, Sweat & Tears" досить часто звертались до класичного тематизму, експериментували з додекафонією й алеаторикою. Можна також відзначити їх полістилістичні прийоми звертання до музики Б. Бартока, Е. Саті, С. Прокоф'єва.

Головна ознака стилю ф'южн – розширення жанрово-стильового спектру джазу, у тому числі й спектру європейських впливів. У музиці ф'южн формуються декілька стильових модифікацій, одна з них – "європеїзований" ф'южн – пов'язана з експериментами таких неординарних музикантів, як Жан-Люк-Понті, Чік Корія, Кіт Джаррет, Джон Маклафлін.

Представниками "європеїзованої" лінії ф'южн були, як правило, білошкірі джазмени, яких надихала творчість Модерн Джаз Квартету, піаніста Біла Еванса, а також твори сучасної камерної та симфонічної музики. Так, Джон Маклафлін у 1974 році записав з лондонським симфонічним оркестром монументальний альбом "Апокаліпсис". У пасажах його гітари іноді можна почути віртуозні пасажі, які нагадують "Каприси" Н. Паганіні або наближаються до жанру "перпетуум мобіле".

До "європейської" лінії долучаються ранні роботи групи "Weather Report", створені піаністом Джо Завінулом. Свої паралелі є й у радянському джазі – це роботи тріо "Ганелін, Чекасін і Тарасов" (альбом "Кончерто-гроссо"), Германа Лук'янова та ансамблю "Каданс". В. Ганелін, В. Чекасін та Г. Лук'янов – високоосвічені музиканти-професіонали; останній, зокрема, має консерваторську освіту за двома спеціальностями: піаніст і композитор.

Не зважаючи на достатньо активний діалог з європейськими жанрами та формами, естетика ф'южн полягає в глобальному розширенні культурно-стильового ландшафту джазу в цілому. Таке розширення було настільки потужним, що несло загрозу втрати його самобутності – на цей факт вказували такі знані дослідники джазу, як Дж. Колієр [3] та А. Азріель [8].

Діалогічний досвід об'єднання джазу з класичною музикою, імпровізації та записаного тексту розвивали музиканти напряму free jazz (вільного джазу) ("Ом" та Вознесіння" Дж. Колтрейна, "Загальна єдність" Шліпенбаха). Невипадково, отримавши досвід школи "вільного джазу", деякі музиканти звертались до розвинених класичних форм – наприклад, сонатної (Дж. Расел, Чік Корія, Кіт Джаррет).

Таким чином, упродовж усього періоду розвитку джазу діалог з європейською традицією є різноманітним та довготривалим. Звичайно, його кульмінація належить до таких стильових напрямів, як кул-джаз та прогресив-джаз (третя течія), але, як вже було зазначено, специфіка виникнення цього культурного виду продукує постійне звернення до невичерпних ресурсів професійної музичної традиції. Підтвердженням тому є поява експериментальних європейських джазових напрямів, де тісно переплітаються імпровізаційна та академічна "мови".

Література

1. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре / А. Баташев // Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 80–96.
2. Галицкий А.Р. Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубека : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А.Р. Галицкий ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1999. – 23 с.
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : популярно-исторический очерк / Дж.Л. Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведева ; пер. с англ. – М. : Радуга, 1984. – 389 с.
4. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон / Дж.Л. Коллиер ; [вступ. ст. А. Медведева] ; пер. с англ. – М. : Радуга, 1991. – 350 с.
5. Озеров В. Ю. Третье течение [Электронный ресурс] / В.Ю. Озеров // Энциклопедия музыки. – Режим доступа : <http://music.km.ru/encyclor.asp?s=E7692E3E65346C183BB3DD0DA695C59&topicnumber=2689>. – Загл. с экрана.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. – Ереван : Советакан грох, 1984. – 142 с.
7. Супрун О. В. Діалогічні аспекти джазової імпровізації / О. В. Супрун // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – К. : КНУКіМ, 2006. – Вип. 14. – С. 98–104.
8. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. VEB Lied der Zeit Musikverlag / A. Asriel – Berlin, 1985. – 350 p.
9. Williams M. The Jazz Tradition / Martin T. Williams. – Oxford University Press, N.Y., 1993. – 301 p.

УДК 781.2

*Зварич Анна Анатоліївна,
аспірантка Миколаївського національного
університету ім. В.О. Сухомлинського*

ДО ПРОБЛЕМИ СЕМІОТИЧНОЇ СУТНОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ

У статті зроблено спробу простежити лінгвосеміотичний напрям у теоретичному музикознавстві, висвітлити погляди різних дослідників на спільні характеристики музичної та вербальної мов у семіотичному аспекті, зацентрувати увагу на музичному мистецтві як особливому феномені знакової діяльності людини та його ролі у процесі музичного семіозису.

Ключові слова: музична мова, семантика, музичний синтаксис, семіозис.

Зварич Анна Анатольевна. К проблеме семиотической сущности музыкального языка.

В статье сделана попытка проследить лингвoseмиотическое направление в теоретическом музыковедении, осветить взгляды различных исследователей на общие характеристики музыкального и вербального языков в семиотическом аспекте, акцентировать внимание на музыкальном искусстве как особом феномене знаковой деятельности человека и его роли в процессе музыкального семиозиса.

Ключевые слова: музыкальный язык, семантика, музыкальный синтаксис, семиозис.

Zvarych Anna. On the Issue of Essence of Semiotics and Music Language.

The article is an attempt to trace the linguistic and semiotic direction in theoretical musicology, highlight the views of various researchers on the general characteristics of the musical and verbal language in the semiotic aspect, focus on the art of music as a special phenomenon of sign of human activity and his role in the process of musical semiosis.

Key words: musical language, semantics, musical syntax, semiotics.

Досить питому вагу в дослідженні проблеми мовної сутності музики відіграли естетичні концепції, у яких музичне мистецтво представлено як особлива мова. У цьому плані заслуговує на увагу звернення до проблеми музичного мислення, музичного тематизму, розвитку інтонації, жанрової системи, що в результаті спричинилося до виникнення різних теорій, в яких музичне мистецтво усвідомлюється як "переклад" внутрішнього плану змісту на зовнішній план вираження.

Питання, пов'язані з аналізом музики як мовної системи мають давні корені та в різних аспектах розкриваються у працях Б. Асаф'єва, Б. Яворського, Л. Мазеля, Є. Назайкінського, В. Медушевського, М. Арановського, Ю. Кона, М. Бонфельда, Г. Тараєвої, О. Козаренка та багатьох інших. Музичну мову як семіотичну систему досліджували С. Мальцев, Л. Шаймухаметова, К. Чигарева, В. Холопова; І. Волкова; Т. Бершадська, Л. Березовчук, Б. Гаспаров, С. Шип та ін. Дослідження музичного мистецтва з позицій мовної семіотики призвело до пошуків його знакової сутності. Цей факт спричинив появу теорій, де розкриваються закономірності різних рівнів музичної системи, аналіз яких і визначив мету статті.

Звертаючись до розкриття сутності музичної мови, дослідники пропонують найрізноманітніші аспекти вирішення проблеми, враховуючи процесуальну природу музики як її іманентну характеристику та розглядаючи музичний твір в ієрархії системи контекстів (загальнокультурного, соціального тощо). Так, М. Арановський піднімає проблему дослідження музичної мови та внутрішньої семантики музичних структур у своїй першій праці "Мелодика Прокоф'єва". В подальшому в статті "Мислення, мова, семантика" музичну мову дослідник характеризує як систему: "Будь-який комунікативний акт може здійснюватися тільки за умови, якщо є мова, здатна утворювати текст повідомлення і при цьому знайома як відправнику, так і одержувачу...отже, для того, щоб здійснився музично-комунікативний акт, потрібна наявність певної музичної мови як системи, що формує, а точніше – породжує тексти музичних повідомлень" [4, 91].

Наступним етапом у розробці цієї теорії стала праця М. Арановського "Синтаксична структура мелодії" [4], що містить як оригінальну методіку мелодичного аналізу, так і методологічну установку, відповідно до якої мелодія є первинною формою музичного висловлювання, основною одиницею якого є музичне речення. У термінологічній системі М. Арановського музичне речення, як і в лінгвістиці, означає цілісну одиницю мовлення, що виражає відносно закінчену думку і включає в себе рівень синтагм. Термін "синтагма" М. Арановський увів замість невизначеного, з точки зору масштабу і структури, поняття "фраза" зазначивши, що "семантичні можливості синтагми безмежні" [4, 179]. На думку дослідника, музична мова не просто форма, оболонка, що містить в собі той чи інший музичний зміст, вона "знаходиться ніби між інформацією, яка повинна перейти в матеріальну структуру, і самою цією структурою. Мова допомагає її створювати, ось чому проблема музичної мови виявляється центральною при вивченні музичного мислення" [3, 127]. Акцентуючи увагу на музичній мові не як наборі засобів, а певній системі, яка "інтегруючи взаємодіючі підсистеми, що мають різні функції при побудові тексту, але працюють злагоджено і одночасно" [там само], М. Арановський знаходить спільні риси з вербальною мовою, зокрема: за функцією, способом виникнення, способом побудови, способом існування та принципом кодування інформації.

Спорідненість музичної мови з вербальною та іншими видами кодуєчих систем зумовлена тим, що передача будь-якої інформації пов'язана з її квантуванням. Мова накладає свою структуру на інформацію, розчленовуючи її на порції – кванти – одночасно об'єднуючи їх в цілісне повідомлення. Музичний твір, так само, як і вербальний текст, сприймається у вигляді безперервного потоку, який членується на фрази, а останні мають дрібніші складові. Отже, під музичною мовою М. Арановський розуміє "...породжуючу систему", що ґрунтується на стереотипах зв'язків формування яких забезпечує розвиток системи музичної мови, а їх закріплення й існування упродовж тривалого часу має стабілізуюче значення: "...тобто системність музичної мови рухлива і проявляє себе дуже нерівномірно" [3, 97].

У своїх студіях М. Арановський розрізняє категорії інтонації та знака: "інтонація і знак протилежні один одному як спосіб відображення: інтонація виражає, а знак позначає ... перша носить цілком безпосередній характер, а другий – опосередкований" [2, 100]. Дослідник наголошує на тому, що "... інтонація має експресивну функцію, а це означає, що вона виступає як безпосереднє втілення деякого переживання (психологічного процесу) [2, 102]; інтонація "...не може бути довільною, завжди безумовна та індивідуальна, адже виражає лише конкретний зміст" [2, 103]. На думку М. Арановського, у певних ситуаціях інтонація все ж може виконувати знакові функції, якщо має закріплене позамузичне значення, постійність форми та повторюваність: "...вони (інтонаційні знаки) можуть бути умовними, мати характер символів або набувати якості іконічних знаків. В усіх випадках їх ключова характеристика – закріпленість за тим чи іншим ... явищем або предметом – тягне за собою два інших: відносну постійність форми та повторюваність" [2, 103]. М. Арановський підкреслює, що йдеться не про всі інтонації, а лише про конкретний тип, що "має характеристи-

ку стійкості в масовій свідомості та повторюваності в музичній практиці" [2, 106]. Водночас інтонації-знаки визнаються "специфічним саме для музики типом знаків, де співіснують два типи значень: експресивне (що притаманно інтонації спочатку) та знакове (позамузичне значення, що набувається інтонацією під час виконання знакових функцій)" [2, 106]. Таким чином, окремий звук не є знаком й, відповідно, не має значення, але його семантична функція розкривається тільки за умов наявності співвідношення з іншими звуками, тобто контексту. Матеріалом, що утворює систему музичної мови, вчений визначає ті зв'язки між музичними звуками, що історично формуються і відбираються практикою, створюючи ієрархію стосунків між впорядкованими елементами.

Інший дослідник музичної мови – В. Медушевський не заперечує знакової природи музики та під музичною мовою розуміє систему виразних засобів (значущих одиниць, знаків) та системи граматик [13, 10]. При визначенні музичного засобу як знаку, на думку дослідника, є сенс враховувати дві умови: по-перше, знак повинен мати відмінні ознаки, які дозволяють виокремити його з контексту; по-друге – він повинен представляти те, що знаходиться за його межами. Відповідно, "музичний знак можна визначити як специфічним образом оформлене матеріальне акустичне утворення, що виконує в музиці наступні функції: пробудження уявлень та думок про явища світу, вираження емоційно-оцінного відношення, вплив на механізми сприйняття, вказівку на зв'язок з іншими знаками" [13, 10]. При цьому музичні знаки можуть існувати в різних формах – в реальному звучанні та в психіці людей, в процесах творення (сприйняття) і в пам'яті, як одиниці музичної мови у складі конкретного твору" [13, 10]. У системі мови "...музичні знаки набувають певного значення, а в конкретному творі формують його цілісний зміст" [13, 11]. Значення має узагальнено-інваріантний характер та відповідає даному знаку, смисл народжується з контекстної взаємодії знаків і тому є індивідуальним та неповторним. Перехід значень у смисл пов'язаний із переходом мовної сторони музичних засобів (знаків) у мовленнєву, які В. Медушевський розділяє, відповідно до критерію матеріально-конструктивних засобів, на аналітичні (що з'являються на основі музичних граматик, норм та правил поєднання звукових елементів та пов'язаних із однією площиною музичних засобів: гармонією, ритмом, тощо) та синкретичні (знаки-інтонації, що охоплюють усі сторони засобів виразності) [13, 11–12].

Розглядаючи проблему значення в аспекті художніх функцій, які виконують музичні знаки (засоби виразності), В. Медушевський виокремлює три типи значень: синтаксичні значення, що "вказують на потенційний або реалізований зв'язок конкретного знака з іншими" [13, 26]; семантичні – "пов'язують знаки з явищами світу, з уявленнями про нього, відношенням до нього" [10, 30]; комунікативні – "впливають на сприйняття" [13, 35]. На основі розділення трьох видів функцій музичних знаків В. Медушевський виокремлює три види синтаксису: конструктивний синтаксис (система зв'язку матеріально-конструктивних елементів музики: метро-ритмічних, гармонічних та ін.); семантичний синтаксис (норми організації змістовного плану музики, закони побудови образної системи музичного твору); комунікативний синтаксис (правила погодження художніх цілей музики з умовами її сприйняття) [13, 43].

Зіставляючи структурні елементи музичної мови з вербальною мовою, дослідниця І. Волкова пропонує наступний варіант визначення музичної мови: "мовою ми будемо називати систему, що має, з одного боку, характеристики збереження та відтворення інформації, що слугує засобом комунікації (функціональні характеристики), а з іншого боку – ієрархією знакових систем та грамастик (структурні характеристики) [7, 66]. У пошуках відповіді на питання, чи є музика мовою автор послідовно розглядає функціональні та структурні характеристики музики, що дозволяють вважати її мовою. Отже, мова за її визначенням є "виокремлена за смислом лексико-семантична одиниця музичного твору, що має інваріантне ядро та є ланцюгом його змістовної фабули" [7, 10]. Підкреслюється необхідність загальної значущості, стабільності: "перш ніж стати словом музичної мови, що характеризується доступністю для певної категорії людей, та чи інша конструкція має повторитися, відкрystalізуватися в уяві, лише тоді може претендувати на статус знака та вдовольняти загальній домовленості та загально значущості" [7, 25]. Розглядаючи у якості критерію знаковості інваріантність та стабільність (повторюваність знакового елемента) І. Волкова вносить уточнення, що дозволяє виокремити ієрархію знакових утворень, розрізняючи знаки, що виступають "... у логіко-конструктивній та емотивній системах значень. Перші пов'язані з членуванням музичного твору (кадансові звороти, тощо), інші – з емоційною складовою сприйняття музики (знаки радості тощо)" [7, 71]. Розкриваючи аспект значення семіотичних елементів, І. Волкова визначає місце музики в семантичній шкалі мов у відповідності з вірогіднісною природою музичного змісту.

Знакові одиниці в музиці мають певний "семантичний варіант", що оточується полем значень, додаткових відтінків смислу, що мають прояв під час, наприклад, виконавської інтерпретації того чи іншого твору [7, 74]. Дослідниця зауважує, що в музичній мові в порівнянні з вербальною немає чітко закріпленої семантики за структурними елементами одиниць [5, 6], а знакові функції найбільш явно виражаються в музичній темі. Конкретним втіленням знака в темі є мігруючі інтонаційні формули, що повторюються в різних текстах інтонації та мають стійкі значення, відносно стабільну звукову форму. І. Волкова робить висновок: "музичні знаки можна вважати окремим випадком прояву музичної інтонації: зв'язок з образом та конкретними уявленнями набувають ті інтонації, що мають найбільш чітку тенденцію до утворення стереотипів, тому основним критерієм у визначенні знакових ситуацій служить інваріант" [5, 20]. Отже, критерієм знаковості є інваріант, стереотипність структури, повторюваність, що дає можливість дослідниці розглядати музичний знак як елемент системи міжтекстових взаємодій.

Досліджуючи проблему музичної семантики, Б. Гаспаров формулює дві основні дослідницькі проблеми: виокремлення десигнаторів (матеріальних носіїв значення) та інтерпретація музичних знаків [8, 121]. Вирішуючи першу проблему, він зіставляє музику з вербальною мовою, в якій діють два види обмежень: синтаксичні (пов'язані з побудовою мовної форми) та семантичні (пов'язані з формуванням змісту висловлювання): "Комбінації елементів створюють в музичному тексті стійкі групи, відтворення та варіювання яких і фор-

мує рух тексту" [8, 122]. Звернувшись до іншої проблеми, Б. Гаспаров вирішує її окремо по відношенню до музики, що пов'язана з вербальним текстом чи не пов'язана з ним. У першому випадку, розкриваючи механізм сигніфікації, автор розглядає різні варіанти поєднання музики й вербального ряду (повтор мотиву у співвідношенні з однаковим текстом, з іншим текстом тощо), вважаючи, що значення мотивів народжується як результат впливу семантики вербального ряду [8, 127].

В іншому випадку, де музика не пов'язана зі словом, на думку Б. Гаспарова, музичний знак відмінний від знака в тих видах мистецтва, в яких денотат є первинним, а форма знака будується виходячи з нього. Акцентуючи увагу на знаковій сутності музичної мови, дослідник розрізняє два типи знаків: іконічні (наприклад, пов'язані зі синестезією) та індексні (наприклад, у яких денотат виступає як метонімія по відношенню до форми знака – жанрової характеристики музичних явищ) [8, 131–132]. Саме це, на його думку, спричиняє складність у інтерпретації музичної семантики, адже основний тип музичного знака – детермінуючий, в якому вихідною є форма знака, а денотат формується відповідно до асоціацій з формами знака [6, 130].

Я. Йранек розглядає інтонацію як основний змістовний носій у музиці та характеризує її як семантему. У зв'язку з цим, піднімається проблема семіозису, що пов'язана з інтонаційним процесом: "... у музиці відбувається процес художнього семіозису, що являється інтонаційним процесом" [17, 87]. Цей процес, на думку дослідника, "... починається з субінтонаційних елементів та пов'язаний з формуванням індивідуалізованих інтонацій – семантем" [17, 80] у результаті чого сприйняття музики виявляється пов'язаним із суб'єктивною інтерпретацією та відповідно сам зміст музичного мистецтва набуває індивідуального характеру: "... у порівнянні з усіма іншими мистецтвами музичний зміст досить широко відкритий для багатосторонньої індивідуалізації" [17, 98–99]. Подібна відкритість музичної семантики розкриває тісний взаємозв'язок у процесі сприйняття музики варіантного та інваріантного начал, конотації та денотації [17, 102].

Досліджуючи місце музичної мови в типології різних мов, Ю. Кон дійшов висновку, що "... розуміння музики як мови є можливим і навіть необхідним, якщо в основу аналізу поставити головну якість музики – бути засобом спілкування" [10, 96]. Комунікативність мови визначається наявністю "знакового субстрату" [10, 96], тому необхідно визначити елементи, що виконують у музиці знакові функції.

Серед критеріїв знаковості Ю. Кон виокремлює константність звукової форми та стабільність значення: "... будь-який знак відмінний від інших константністю свого звучання та значення" [10, 97]. Дослідник розглядає ряд інтонаційних зворотів, що задовольняють ці критерії (фрігійський тетрахорд, мотив питання) та розкриває зв'язок їх знакової функції з музично-виразною основою (лад, інтервальна побудова, метроритм тощо). Звертаючись до проблеми співвідношення означуваного та означаючого, Ю. Кон вказує, що позначаючи певний емоційний стан, важливою ознакою музичного знака є те, що він невід'ємний від того, що означає. Якщо особливістю інших знаків можна вважати абстрагування від конкретних предметів, то музичний знак такої характе-

ристики немає та завжди виступає в конкретній ситуації. Музичний знак, що означає конкретний емоційний стан, є в той самий час вираженням цього стану ..." [10, 100]. Це дає право автору віднести музичні знаки до розряду натуральних знаків, які "існуючи незалежно як натуральні процеси, використовуються людиною тільки *ex post*, як джерела інформації" [10, 100]. Ю. Кон висловлює думку, що трансформації музичного знака відбуваються набагато швидше, ніж зміна знаків в інших мовах [9, 100].

Проблема дослідження музичної мови з філософських позицій акцентує наявність в ній таких категорій, як знак та символ. Відома американська дослідниця С. Лангер розмежовує категорії знаку та символу: "...існують дві окремі функції термінів, кожна з яких має повне право називатися "значенням": адже будь-який значний звук, жест, річ, подія ... може бути або знаком, або символом" [12, 54]. При чому "знак вказує на існування – в минулому, теперішньому або майбутньому речі, події або умови ... кожному знаку відповідає конкретний предмет, що є його об'єктом, тим що означає річ, або подію, або умови" [12, 55]. На відміну від знака символу "... являють собою не самі об'єкти, а є носіями певної концепції про об'єкти. Зрозуміти певну річ або ситуацію – це не те саме, що відреагувати на них певним чином, або усвідомити їх присутність ... символи безпосередньо мають на увазі саме поняття, а не предмети" [12, 57]. Дослідниця зазначає: "Якщо музика несе в собі певне значення, то воно є семантичним, а не симптоматичним ... полягає не в стимулі, що визиває емоції, і не в сигналі, який про це сповіщає; якщо музика має емоційний зміст, то вона володіє ним в тому самому сенсі, в якому мова володіє своїм концептуальним змістом, тобто символічно" [12, 194]. Отже, С. Лангер розглядає специфічну якість музики не як знака, а як символу: "... музика має всі ознаки справжньої символіки, за виключенням одного – наявності приписаної конотації ... є такою формою, здатною до конотації, а значення, по відношенню до яких вона здатна, є артикуляціями емоційних, життєвих, чуттєвих переживань але її значення ніколи не фіксуються" [12, 214].

Г. Орлов, порівнюючи музику з вербальною мовою, дійшов висновку про принципову семіотичну несумісність цих систем. Обґрунтовуючи власну позицію, він наголошує на множинності музичних мов, що протистоять відносній єдності вербальної мови; на можливості розуміння музичного тексту різними категоріями національних культур без перекладу, на відміну від вербальної, а також на відсутність класу реляційних одиниць у музичній мові; на відкритість та безпосередню доступність мови вербальної, на відміну від музичної [14, 452]. Розглядаючи гіпотетичні музичні знаки, Г. Орлов встановлює три ознаки, що відрізняють їх від знаків вербальної мови: музичний знак є індивідуальним, унікальним, безумовним: "...комплексний образ відчуттів сприймається як власна внутрішня якість елементарного музичного знака" [14, 456]. На основі цих відмінностей Г. Орлов пропонує взагалі відмовитися від терміна "знак", замінивши його терміном "символ", але врахувавши відмінність дискурсивного символу (в розумінні характеристики С. Пірса): "...дискурсивні символи наділені прямими значеннями, їх послідовності визначають буквальний смисл тексту та його лінійність" [14, 456]. Недискурсивні символи являють собою сенсоутво-

рюючі одиниці вищого порядку по відношенню до знаків: "Знак, що стає символом, набуває нове значення, сприймається не в конкретному смисловому контексті фрази, а в більш ширшому контексті реальності, представником якої він виступає" [14, 456]. Символ, у подібному розумінні, задовольняє критеріям індивідуальності, унікальності та безумовності.

Дослідниця В. Холопова, визнаючи музичну мову знаковою системою, інтерпретує її знакову тріаду за теорією Ч. Пірса наступним чином: музичний ікон – "втілення (зображення) емоції, пряма інформація. У музиці ікон має два основних джерела цієї інформації, два виразника емоцій голосові та моторні знаки" [15, 159]; музичний індекс "відображення предметного світу, опосередкована інформація ... предмет у змісті музики може бути лише уявним, він не може бути зримим" [15, 159]; музичний символ – "передача понять, умовна інформація (умовний знак) ... він також має два види: музичний знак-символ, із словом яке за ним значиться та мовний знак-символ, що являє собою назву твору, текст вокального твору, авторську ремарку для виконання тощо" [15, 160]. В. Холопова зазначає, що обов'язковим для музики є тільки ікон, а функція індексів та символів – супутня. Музичні знаки за змістом охоплюють лише одну зі сторін музичного змісту – зміст неспеціальний, тобто який належить і музиці, і не-музиці (явищам навколишньої дійсності). Музыка в такому аспекті є лише відображенням дійсності, оскільки знак слугує показником певного об'єкту за його межами. Інший бік музичного змісту – спеціальний зміст, складається як естетична гармонія відношень усіх елементів музичної мови твору (тематичних, звуковисотних, ритмічних, архітектонічних та ін.). Спеціальний іманентний зміст музики не входить у викладену вище знакову систему на основі принципу "означуваного та означеного відповідно до класифікації Ч. Пірса" [15, 161].

Л. Акопян, досліджуючи специфічність природи відношень між знаком та означуваним, наголошує на невизначеному характері музичної семантики в порівнянні з іншими семіотичними системами [1, 12]. Знаки-символи, на його думку, завжди пов'язані зі словом, що створює стійкість їх семантики. Приклади музичних символів – мотиви – означають поняття або явища предметного світу. Музичний символ може виступати і як індекс, симптом позамузичної ситуації або емоційного стану (приклад – фігури стилю *concitato*). Музичний знак виступає і як ікон – знак певної музично-стильової парадигми (наприклад, цитати, що можуть бути трактовані як іконічний знак стилю певної епохи). Іконічний знак, таким чином, є універсальним знаковим типом для музики (символ та індекс поєднуються з іконом) [1, 17].

Дослідник Е. Тарасті вважає, що в музиці співвідношення планів означуваного та означеного принципово інше в порівнянні з вербальною мовою та носить не випадковий характер, а зміст та вираження нероздільно пов'язані. Завдяки цьому взаємозв'язку музичний знак має іконічну природу [18, 104–108]. Е. Тарасті окремо зупиняється на питанні про роль часу й пам'яті в музичному семіозисі. Автор вважає, що музичному мистецтву притаманні усі три аспекти семіотичного процесу: часовий, просторовий та актантний. На думку дослідника, музичний семіозис має кумулятивну природу, й музичні фрагменти, що вже відзвучали, залишаються в пам'яті, при сприйнятті нових елементів

останні накладаються на вже існуючі, а збережені в пам'яті елементи й складають її парадигму [18, 11]. Окремо дослідник зупиняється на проблемі музичного дискурсу в семіотичному аспекті: "Природа музичного дискурсу може бути з'ясована та визначена через використання моделі, що пов'язана з семіотикою у двох аспектах: по-перше – до уваги беруться зовнішні умови музичної комунікації, не лише процес створення музичного твору, але й чинники комунікації, діючи в самій композиції; по-друге – музична реальність сприймається в глибинному напрямі, за посередництвом введення розмежування між поверхневим та глибинними рівнями" [18, 179].

Звуковий матеріал музичної мови дає підстави говорити про наявність "музичного знака" який, з точки зору О. Козаренка, є "першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення" [11, 50]. Дослідник С. Шип, уточнюючи дефініцію категорії музичного знака, акцентує увагу на притаманній йому функціональній значущості: "музичні знаки – це значущі мікро -, мега - і мікроелементи форми" [16, 157].

О. Козаренко підкреслюючи "складність і неодномірність природи музичного знаку" [ibid] визначає цілий комплекс субстанціальних характеристик, притаманних музичному знаку, а саме: "диференційованість, репрезентативність, функційність" [11, 51]. У зв'язку із цим, С. Шип виокремлює ще одну суттєву характеристику музичного знака – репрезентативність, а специфіку семантики музичного знака бачить у тому, що десигнат музичного знака своїми денотатами має не явища навколишньої дійсності, а образи уявлень у яких відображаються будь-які доступні сприйняттю та розумінню аспекти універсуму (психофізичні, духовні тощо). Дослідник визначає музичний знак як "звуковий предмет (фізично актуальний або ідеально можливий), що має властивості художнього символу" [16, 157]. Звичайно, така дефініція, на думку дослідника, не є вичерпною, хоча в ній акцентовано увагу на такій важливій особливості, як звукова форма. Дослідник узагальнює, що звуковий матеріал музичної мови, з типологічної точки зору, є іконічним знаком, "зображально-символічним" та відіграє вагомий роль в процесі музичного семіозису.

Отже, музикознавство має позитивний досвід у проведенні аналогій між вербальною та музичною мовами в аспекті понятійної опозиції "мови – мовлення". В онтологічному сенсі музика є складно організованим, цілісним багаторівневим феноменом, в якому музичні знаки мають характеристики, споріднені мовним (за виключенням довільності), специфіка яких полягає у "системно-мовній якості" (за С. Шипом), можливості іконічного відображення процесуальних явищ, що в музичному семіозисі відіграє вирішальну роль.

Література

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
2. Арановский М. Интонация, знак и "новые методы" / М. Арановский // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–125.

4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии / М. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320 с.
5. Бершадская Т. Ладовая система музыки – грамматическая система языка / Т. Бершадская // Выбор и сочетание – открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск - Санкт-Петербург : Изд-во Музфонда, 1995. – С. 38–41.
6. Волкова И.С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. С. Волкова. – Л., 1986. – 21 с.
7. Волкова И. С. Язык как проблема музыкознания / И. С. Волкова // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б. В. Асафьева: Сб. научных трудов. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1985. – С. 63–76.
8. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: 411. – Тарту, 1977. – Труды по знаковым системам: 8. – С.120–137.
9. Кон Ю. Б. Асафьев и проблема взаимоотношения музыки и языка / Ю. Кон // Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. В. Асафьева. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1987. – С. 6–20.
10. Кон Ю. К вопросу о понятии "музыкальный язык" / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1969. – С. 93–104.
11. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. – Львів : Наук. Тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. – 285с.
12. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. – М. : Республика, 2000. – 287 с.
13. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
14. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С.434–479.
15. Холопова В. Икон. Индекс. Символ / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 159–162.
16. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / С. В. Шип. – К., 2002. – 450 с.
17. Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik / J. Jiranek. – Berlin, 1985.
18. Tarasti E. Music as Sign and Process / E. Tarasti // *Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingmar Bengtsson*. – Stockholm, 1985. – P. 97–115.

*Латковська Надія Валеріївна,
викладач Чернівецького училища мистецтв
ім. Сидора Воробкевича,
здобувач кафедри історії музики етносів України
та музичної критики Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського*

ОНУТЕ НАРБУТАЙТЕ: ДІАЛОГ З МОЦАРТОМ

*Моцарт більше композитор ХХ століття,
ніж ХІХ століття, і більше ХІХ століття, ніж ХVІІІ століття...
Георгій Чичерін*

Стаття присвячена п'єсі "Mozartsommer 1991" сучасної литовської композиторки Онуте Нарбутайте. Твір розглядається в контексті тенденції неомоцартіанства, як приклад постмодерністського інтертексту, створеного витонченою грою-мозаїкою мотивів і фраз з пізніх партитур Моцарта. Аналізуються особливості композиції та драматургії п'єси, ключем до розуміння змісту якої виявляється взаємодія двох антагоністичних образних сфер, втілених у запозичених моцартівських цитатах.

Ключові слова: Нарбутайте, Моцарт, інтертекст, алюзія, цитата.

Латковская Надежда Валерьевна. Онуте Нарбутайте: диалог с Моцартом.

Статья посвящена пьесе "Mozartsommer 1991" современного литовского композитора Онуте Нарбутайте. Сочинение рассматривается в контексте тенденции неомоцартианства, как пример постмодернистского интертекста, созданного игрой-мозаикой мотивов и фраз из поздних партитур Моцарта. Анализируются особенности композиции и драматургии пьесы, ключом к пониманию содержания которой оказывается взаимодействие двух антагонистичных образных сфер, воплощенных во взаимодействующих моцартовских цитатах.

Ключевые слова: Нарбутайте, Моцарт, интертекст, аллюзия, цитата.

Latkovska Nadiya. Onute Narbutayte: dialogue with Mozart.

This article are focused on the play "Mozartsommer 1991" by modern Lithuanian composer Onute Narbutayte. The opus was considered in the context of neomozart's trends as an example of postmodern intertext – compositions, which was created as a sophisticated motifs like mosaic-game and phrases with of partitas by Mozart that were written later. Was performed analisys of specific composition's features and dramatic art of plays, where the interaction of two antagonistic figurative areas are embodied in borrowed Mozart's qoutations is the key to understanding the content.

Key words: Narbutayte, Mozart, intertext, allusion, quotation.

Музичне ХХ століття, наповнене ремінісценціями, відродженням, переінтонуванням музики попередніх епох, пройшло під знаком історії. "Часом минуле може навіть стати актуальнішим, ніж сьогоднішня, а втручання різних об'єктів культури в художнє "сьогоднє" не підкоряється жодній хронології" [5, 7] – ці

слова М. Лобанової про музику ХХ століття не втратили актуальності і відносно мистецтва початку нового тисячоліття. Сьогодні у поверненні до минулого багато в чому вбачається можливість подальшого розвитку.

Підсумкова роль ХХ століття, що увібрало в себе весь попередній культурний досвід, дає можливість О. Зінькевич порівняти його з магістралом¹. "Музичне ХХ століття подібне до магістралу у вінку сонетів: воно увібрало в себе мови і стилі всіх епох, весь арсенал культурної пам'яті, задіявши найрізноманітніші її механізми. Під кінець століття його заримованість з минулим відчувається все сильніше. І ці резонанси з різними культурними континуумами деколи опиняються в сучасних музичних творах чи не головними смислоутворюючими чинниками" [3, 203].

Все частіше саме попередня художня традиція стає одним з головних джерел натхнення творців сучасного мистецтва. Вочевидь, це пов'язано зі зміною самого уявлення про культуру: прийшло розуміння того, що кожен художній артефакт є знаком своєї епохи, "індексом" автора, символом певної концепції або ідеї і може бути відтворений в новому історичному контексті, збагативши його обертонами іншоконтекстуальних культурних сенсів.

Лінії культурної пам'яті пронизують твори різних композиторів ХХ століття: І. Стравінського і П. Хіндемита, Ф. Пуленка і К. Орфа, К. Штокхаузена і Л. Берію, А. Шнітке і Г. Канчелі, В. Сільвестрова і А. Пярта... В одному ряду опиняються імена митців, розділених національними і художніми традиціями, естетичними поглядами та творчими методами, стильовими системами і жанровими пріоритетами. Усіх їх об'єднує одне – втілення художньої традиції минулого на різних рівнях власної музичної творчості.

У ХХ – на початку ХХІ століть першість в "духовному пантеоні кумирів" розділяють Й.С. Бах і В.А. Моцарт². Моцарт є одним з тих композиторів, у творчості яких виявилось сконцентрованим усе найжиттєздатніше, придатне для подальшого розвитку мистецтва. Його музика стала уособленням досконалості, геніального універсалізму, божественного одкровення в звуках, а сам Моцарт увійшов до духовної культури людства як "символ самої музики" (Б. Асаф'єв), "творець непорушного ідеалу прекрасного" (Р. Штраус). "В історії культури Моцарт, його особистість, його людська і творча доля, особливо ж – його музика чим далі, тим все більше починають сприйматися як певний магічний кристал, за допомогою якого можна проникнути в природу генія, в таємниці гармонії світу і в закони художньої досконалості" [6, 87].

Мабуть, саме цим обумовлена множинність інтерпретацій особи (у науковій і художній літературі, драматургії, поезії, кіно- і навіть мультфільмах та інших видах мистецтва) і творчих звернень музикантів до спадщини Моцарта. Апеляція до "моцартівського слова" у ХХ столітті стає потужним творчим імпульсом, що породив цілу течію – моцартіанство³. "Композитори ... різних епох і національних шкіл вже давно ведуть свій творчий діалог з мистецтвом Моцарта. Звертаючись до його спадщини, вони пропонують ніби свою точку зору на художні відкриття генія" [2, 21].

У даній статті мова піде про одну з найвідоміших сучасних литовських композиторок, яка вступила у своєму творі в діалог з музикою Моцарта – Онуте

Нарбутайте⁴. В якості об'єкта дослідження нами обрана п'єса "Mozartsommer 1991" для флейти, скрипки, альту та клавесину. Метою публікації є виявлення специфіки інтертекстуального мислення О. Нарбутайте в контексті сучасних художніх тенденцій.

Інтересом до історії, до музичної культури минулого, "духовного єднання стилів всіх епох" відмічені багато творів Онуте Нарбутайте⁵. Її музику виокремлюють гармонічний синтез композиційної витонченості, технічної складності з потужною силою емоційного впливу, аналітичність та структурованість музичної мови, що доповнюється її вражаючою виразністю, прозорість, інтимна камерність звучань в поєднанні з інтенсивністю і насиченістю звукового потоку.

Творче осмислення спадщини великих композиторів втілюється у творах "Mozartsommer 1991" ("Моцартівське літо 1991" для флейти, скрипки, альту та клавесину), "Winterserenade" ("Зимова серенада" для флейти, скрипки і альту (1997) і "Autumn Ritornello. Hommage a Fryderyc" ("Осінній ритурнель. Пам'яті Фрідеріка" для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано, 1999). Офіційно п'єси не є циклом: відсутні авторська вказівка і спільна назва, різними є виконавські склади і роки написання п'єс, а також потенційна незавершеність цього quasi-циклу. Разом з тим дані опуси демонструють спільність по "сезонній" ознаці та апелюють до "чужого слова" (М. Бахтін): моцартівського, шубертівського і шопенівського відповідно. Крім того, всі названі твори пов'язані з ювілейними датами композиторів⁶.

Створення композиції "Mozartsommer 1991" приурочене до моцартівського ювілею – 200-річчя з дня смерті. Про те, що інспірувало появу п'єси, авторка писала: "1991 рік пройшов під знаком музики Моцарта. Її фрагменти ніби носилися в повітрі, ховались у траві і тихим відлунням відзвучували в тиші кімнат" [цит. за: 1, 169].

"Mozartsommer 1991" – приклад постмодерністського інтертексту. Твір створений як ювелірно витончена мозаїка-гра мотивів і фраз із пізніх партитур Моцарта⁷. "Донорським" матеріалом для Нарбутайте стала музика Сонати c-moll № 14 К. 457 (1784), Маленької нічної серенади К. 525 (1787), Симфонії № 40 g-moll К. 550 (1788), Симфонії № 41 C-dur К. 551 (1788), "Чарівної флейти" (увертюра) К. 620 (1791), "Реквієму" К. 626 (1791). Звертаючись до багатоманітного образного світу музики віденського класика, композиторка цитує не завершені тематичні побудови, а лише окремі фрагменти тем: кожного разу цитування тільки починається, ніби обриваючись на півслові. Г. Дауноравічене, звертаючи увагу на досконалість і асоціативність розчленованих найменших сегментів музики, зауважує: "Іноді здається, що композитор немов вертить дитячий калейдоскоп із скляними уламками моцартівських текстів і скельця маленькими поривами вітру помалу скидаються в купу"⁸ [1, 171].

"Mozartsommer" – одночастинна композиція, яку практично неможливо чітко структурувати, оскільки вона не підлягає традиційним законам формотворення. Умовно в п'єсі можна виділити три розділи: два основних (експозиційний, розробковий) та коду (сміслової кульмінація твору). Спільним об'єднувальним моментом слугує введення "лейтцитати", яка "режисує" драматургію "Mozartsommer". Моцартівським пратекстом-кодом до смислового ряду п'єси

О. Нарбутайте стає знакова "Lacrymosa" з "Реквієму" – остання музика, яка ви-йшла з-під пера великого класика.

У першому розділі (до ц. 4) переважає експозиційний тип викладу; панує пуантилістична організація музичного простору, сповненого перекличками учасників інструментального полілогу. Тематизм увесь час оновлюється, безліч мотивів і інтонацій постійно чергуються, змінюючи один одного за принципом калейдоскопу. О. Нарбутайте занурює слухача в образний світ зрілого Моцарта, сповнений контрастами емоцій та антитезами почуттів. Тут експонуються головні запозичені тематичні елементи "Mozartsommer", які втілюють протилежні емоційні сфери. Це:

1. Тонка алюзія на заголовний мотив "Lacrymosa" з "Реквієму" (тт.1-2). Перші звуки п'єси – нижня терція тризвуку d-moll у клавесина, вслід за якою з'являється інтонація зітхання cis-d у скрипки (т. 2). Інтерпретуючи моцартівську "Lacrymosa", Нарбутайте тонко втілює її характерні "знаки" (тональність d-moll, "ламентозні" інтонації, гармонічні елементи з характерними затриманнями, оригінальний регістр і динаміка). Розосереджуючи елементи мотиву по різних голосах, композиторка створює прозору пуантилістичну фактуру, внаслідок чого виникає ефект народження музики з небуття. Завдяки "крапковій" організації простору відбувається часовий розрив між субмотивами: інтонація зітхання виникає не одразу ж після тонічної терції, а в наступному такті. Цій алюзії в "Mozartsommer" відведена особлива роль. З'являючись вісім разів протягом п'єси, вона обрамляє її, набуваючи значення своєрідної "мегацитати" – "idea fix". Кожна алюзія ґрунтується на новому мотиві з "Lacrymosa": моцартівський текст проникає в п'єсу О. Нарбутайте "пунктирно", як палімпсест, часом проглядаючи крізь музичну тканину "Mozartsommer".

2. Граціозний низхідний мотив (т. 3), слід мрійливо-задушевної моцартівської лірики (зокрема, в цій же тональності він зустрічається в Симфонії № 40 – у побічній темі II частини або у фортепіанній фантазії c-moll (тема IV розділу).

3. Гамоподібний "мотив сміху" (т. 4). Назва умовна: асоціації з дзвінким сміхом виникають завдяки "свистячому" тембру флейти в високому регістрі, штриху staccato та нюансу f. Такі скерцозні мотиви пов'язані в музиці Моцарта з динамічним началом. Один з можливих джерел його цитування – зв'язуюча тема I частини Симфонії № 41 (збережене й темброве рішення).

4. Вишукані "мотиви-порханья" (т. 18-21), знаки гармонічної ясності і безтурботності світлих сторінок моцартівської лірики. Вони відсилають до II частини Симфонії № 40: там ця характерна фігура з тридцятьдругих поєднує всі теми частини – головну, зв'язуючу та побічну, а також одержує інтенсивний розвиток в розробці.

5. Виразна моцартівська кантілена у вигляді цитати початку зв'язуючої теми I ч. Сонати c-moll (іноді цю тему називають першою побічною). Проте, на противагу тексту-джерелу, тут ця співуча фраза звучить у флейти соло, октавою вище, ніж в оригіналі, і обривається "на півслові", що робить ліричний образ беззахисним і ранимим.

Отже, можна сказати, що у першому розділі заявлені дві антагоністичні образні сфери: скорботно-статична, пов'язана з символікою смерті ("Lacrymosa"), і

образність, яка втілює широку емоційну палітру життя (ця сфера представлена рядом моцартівських тем). Дані образні сфери постійно зіштовхуються та взаємодіють у пізніх творах Моцарта. Їх протиставлення в п'єсі О. Нарбутайте також вже окреслене: трагічний мотив "Lacrimosa" не раз зупиняє "рух життя" (див. тт. 11-12, 32).

Раптовий каданс, витриманий у класицистських традиціях (гармонічний зворот K64-D7, тонально чітко визначений – D-dur, характерна фігурація у вигляді альбертієвих басів) відділяє межі розділів.

Другий розділ (тт. 37-112) – розробкового типу, з характерним посиленням дисгармонічності, складається з декількох епізодів. В ньому відбувається інтенсивний розвиток заявленого тематизму, подальше протиставлення антагоністичних образних сфер, викристалізуються нові важливі тематичні елементи, готується та здійснюється потужна кульмінація.

Зокрема, у першому епізоді II розділу (тт. 37-55) пуантилістична мозаїка мотивів проростає новим, ключовим у "життєвій сфері" мотивом – загальною інтонацією фугато з увертюри до "Чарівної флейти" Моцарта (тт. 41 – в партії клавесину; 45 – скрипки і альт). О. Нарбутайте навмисно звертається до моцартівського зінгшпілю: разом з "Реквіємом" це останній опус Моцарта, і в той же час ця пара творів – два образно-емоційних полюси: радість життєствердження та трагедія життєзвершення. Головна властивість процитованого мотиву – динамізм, втілений у стрімкому безупинному русі, в "Mozartsommer" ховається за принципом "мінус-прийому". Безперервність імітаційного розвитку (у Моцарта) змінюється дискретністю (у Нарбутайте): в партіях струнних і флейти "стихійно" виникають окремі компоненти теми (репетиції і групето), між якими вклинюються "стукаючі" репліки клавесину (багаторазове повторення зм. VII). Імітаційність присутня тут завуальовано (репетиції по чергово проводяться в різних голосах).

Деформація елементів моцартівської теми відбувається на різних рівнях: напориста пульсація восьмими перетворюється на "тремтячий" фон шістнадцятими (початок із слабкої долі); замість активної інтонації висхідної кварти після групето з'являється низхідна малосекундова інтонація (відсутній імпульс до дії). Накопичена напруга призводить не до "викиду" енергії, а до спаду (розосередження музичної тканини).

Другий епізод II розділу (тт. 55-112) побудований як наростаюча хвиля, що веде до кульмінації п'єси. Починається він як пуантилістичне фугато на деформованих інтонаціях зв'язуючої теми I частини Симфонії № 40⁹ (О. Нарбутайте звертається до типового прийому моцартівських розробок – розвитку на основі поліфонічного викладу). У рух влітаються вже знайомий "мотив сміху" (т. 70) і нові мотиви (т. 78 і 87 у флейти – цитата контрапункту з побічної партії увертюри до "Чарівної флейти"). Двічі (т. 73-74; т. 84) намічене пожвавлення переривається роковою статичністю ламентаций "Lacrimosa": окреслене в першому розділі протистояння реалізується повною мірою.

В основі кульмінаційної зони лежить цитата головної теми увертюри до "Чарівної флейти" (ц. 17, тт. 103-111). Разом з репетиціями і оспівуванням основного тону у вигляді групето тут з'являється новий конструктивний елемент –

висхідна квартова інтонація (є також натяк на тональність увертюри – Es-dur). Саме у ній закладений той імпульс до дії, який був свідомо прихований композитором при первинному введенні мотиву.

Елементи теми, хаотично розкидані по різних партіях і регістрах, поступово упорядковуються в цілісну музичну тканину. Підготовка до кульмінації здійснюється за "принципом сніжного кому". Окремі мотиви імітаційно підхоплюються всіма інструментами, що у поєднанні з прискоренням темпу, розширенням діапазону, дробленням ритму і посиленням динаміки призводить до максимального ущільнення фактури, утворюючи яскраву пульсуючу звукову пляму зі знаковою зупинкою на гармонії D-dur (у Моцарта, слідом за бароковою символікою тональностей – тональність радості, переможного тріумфування, шумних емоцій, героїки, бравурності).

Отже, сенс другого розділу – у прагненні знайти оптимістичне рішення, у спробі здолати "idea fix" (нав'язливу думку про смерть) в акті життя.

Наступні два такти (110-111) сприймаються як початок другої хвилі (звучання tutti на f, напружено пульсуючий ритм), але несподівано відбувається злам: гасне динаміка, сповільнюється темп, зникає пульсація. Зростаюча потужність кульмінації гальмується вольовим зусиллям, перемикаючи музичний рух на алюзивний тематизм "Lacrymosa"(тт. 112-116). Так починається кода – завершальний, підсумковий в концептуальному відношенні розділ. Динамічне начало, яке досягло апогею в генеральній кульмінації, пригнічується. У цій алюзії знаково з'являється надзвичайно важливий акорд моцартівського "Lacrymosa" – неаполітанський секстакорд, загальноєвропейський символ скорботи. Ламентозні інтонації "зітхання" розчиняються у "тягучих" мелодійних лініях струнних, а на перший план виходить яскраве зіставлення тоніки і другого низького ступеня в партії клавесину.

У коді О. Нарбутайте втілила світ нереальний, неземний (динамічна градація – p-ppp). Приречено-скорботному звучанню алюзії протиставляється напрочуд світла репліка соло флейти. Ця чотиритактова мелодична побудова (тт.117-120) є дещо видозміненою цитатою виразного флейтового підголоска з головної теми II частини Симфонії № 41 Моцарта. Нарбутайте зберігає тембр інструмента (флейта), тональність (F-dur) і регістр, трохи змінюючи ритмічну організацію (тридольність моцартівського Andante cantabile змінюється в "Mozartsommer" дводольністю). Вишукана мелодія флейти в темпі Andante rubato, останній звук якої підтримується м'якою педаллю струнних (нижня терція тризвуку F-dur), звучить примарно, як ніжний відгомін минулого (інших цитованих флейтових мотивів – тт. 78 і 87).

У коді відбувається остаточне зняття напруги, накопиченої в попередній кульмінаційній зоні. Музична тканина поступово розосереджується, залишаючи після себе легкий "шлейф" спогадів про минуле: завмирають у невагомості "порхаючі" мотиви, нагадує про себе заголовний мотив зв'язуючої теми I частини Сонати c-moll; немов відблиски світла, спалахують нові цитати моцартівських тем – мотиви з I і IV частин "Маленької нічної серенади" (ц. 19, 20)¹⁰ – ремінісценції безтурботної молодості.

О. Нарбутайте закінчує "Mozartsommer" тонкою алюзією на "Lacrymosa"¹¹, ніби замикаючи твір у кільце. При цьому композиція "відкрита у вічність": за

кадансовим зворотом K64–D7 відсутнє тонічне розв'язання. Алюзія тане, немов хмара у безмежному просторі, залишаючи після себе лише ледве помітний слід. Здається, смерть ототожнюється не із закінченням життя, а з його зародженням в якомусь новому вимірі. У момент кульмінації життя не просто обривається – воно перетікає у вічність.

Звертаючись до світу моцартівської музики, Онуте Нарбутайте втілює характерні риси стилю віденського класика на різних рівнях композиції. В першу чергу це композиторська робота із запозиченим матеріалом: цитати (точні й адаптовані) та алюзії, в яких автор оперує найменшими синтаксичними структурами (мотивами і фразами). Всі компоненти музичної тканини утворюють синтетичне фактурно-гармонічне "плетіння" (дифузна полістилістика за класифікацією А. Кудряшова) [7].

Моцартівський імпульс породжує і підкреслену театральність, виразну жестовість музики "Mozartsommer". Найяскравіше це проявляється в інструментальних полілогах, де ніби відбувається персоніфікація інструментів. У мозаїчній грі різнохарактерних мотивів і фраз знайшла своє своєрідне відбиття багатотемність – корінна властивість музики видатного класика. Крім того, знаками музики Моцарта є фактурні прийоми (альбертієві баси, характерні тиратоподібні і гамоподібні пасажі, імітаційні переклички голосів), використання в партії клавесина супроводу, типового для речитативів *secco* і деякі елементи класичної ладотональної системи (зокрема, "острівці" чіткої тонально-гармонічної визначеності з опорою на терцієву акордику T–S–D функцій; зм.7, трактований у дусі барочної символіки як "акорд жаху", "акорд патетики"; істинно-моцартівські галантні затримання та ін.).

Незважаючи на те, що "Mozartsommer" народжується з переплетіння запозиченого матеріалу, в музиці п'єси виразно відчутна рука майстра ХХ – ХХІ століття. Сучасна музична мова проявляється у дискретності звукової тканини, фрагментарності запозиченого тематичного матеріалу, переважанні дисонуючої гармонічної вертикалі з елементами атональності і додекафонії (тт. 20-23), свободі композиції, пуантилістичній організації простору, використанні сонористичних ефектів.

Характерний для сучасної постмодерністської парадигми і спосіб композиції, застосований в "Mozartsommer" – створення тексту-павутини з обривків фраз моцартівських творів, що перехрещуються. Проте в даному випадку інтертекстуальний підхід О. Нарбутайте є оригінальним: прочитання запозиченого матеріалу близьке до "документалістського", в якому майже відсутній типово-постмодерністський прийом "неправильного прочитання".

Окремо хочеться сказати про можливе трактування назви п'єси. Чому все ж таки ім'я В.А. Моцарта виявилось пов'язаним з літом? З іншими "календарно-іменними" п'єсами ситуація зрозуміліша. У "Winterserenade" Нарбутайте звертається до конкретного шубертівського твору – першої пісні з вокального циклу "Зимовий шлях" – "Спокійно спи". Таким чином, ім'я Ф. Шуберта зв'язується у назві із зимовою порою. Музика Ф. Шопена, при усьому багатстві її образної палітри, наскрізь пронизана настроями смутку, ностальгії, елегійної печалі – це "осіння емоційна шкала". Музика ж Моцарта, сонячна і життєствердна, іскриста і запальна, безумовно, викликає "літні" асоціації. Проте, можливо, справа не

лише в цьому. У світлі проведених аналітичних спостережень можна дійти висновку про деяку метафоричність назви "Mozartsommer": останні твори віденського класика, що наповнили відгомонами п'єсу, створювалися в період творчої зрілості і досконалості композиторської майстерності – в розпалі "літа" життя Моцарта. І його "літо" – "Mozartsommer" – було наповнене саме тими протилежними почуттями, що зіткнулися у партитурі Онуте Нарбутайте.

Примітки

¹ Автор пояснює: "Магістрал – заключний сонет, який повторює перші рядки кожного з попередніх сонетів" [3, 203].

² Показово, що опуси, пов'язані з творчою спадщиною цих композиторів, створили справжні лінії в музичному мистецтві – необахланство та неомоцартіанство.

³ Зокрема, дослідники говорять про моцартіанство Ф. Шуберта, П. Чайковського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, В. Сільвестрова та ін.

⁴ Онуте Нарбутайте народилася в 1956 р. у Вільнюсі в родині музикознавців. Основи композиції вивчала під керівництвом Б. Кутавічюса у Вільнюській школі мистецтв (1963-1974). У 1979 закінчила Литовську державну консерваторію (зараз – Литовська академія музики і театру) по класу композиції проф. Ю. Юзелюнаса. З 1979 по 1981 рр. О. Нарбутайте викладала теоретичні та музично-історичні дисципліни у філіалі Литовської консерваторії в Клайпеді. З 1982 р. композиторка живе у Вільнюсі, відходить від педагогічної діяльності, повністю присвячуючи себе композиції. О. Нарбутайте – автор переважно камерно-інструментальних, а також оркестрових, вокальних, хорових творів, які виконувалися на різноманітних фестивалях у Литві, Польщі, Швеції, Фінляндії, Німеччині, Нідерландах, Данії, Італії, США, Канаді, Японії, Кореї та ін. країнах, а також були записані на CD. Композиторка є лауреатом декількох премій (в т.ч. Національної премії (1997) за ораторію "Centones meae urbi" ("Клаптикова ковдра для мого міста") [7; 8; 9]

⁵ Зокрема, камерна композиція "Vilnius – Divertimento" (1986), "Гокет" (1993) для альту, віолончелі і контрабаса, ораторія "Centones meae urbi" (1997), "Три симфонії Божій Матері" (2004).

⁶ 200-річчя з дня смерті В.А. Моцарта, 200-річчя від дня народження Ф. Шуберта та 150-річчя з дня смерті Ф. Шопена.

⁷ Введення у виконавський склад клавесину – показове: це свого роду "знак епохи".

⁸ Підкреслене – з особистої розмови Г. Дауноравичене з О. Нарбутайте від 20.01.2006.

⁹ У такому деформованому вигляді кардинально змінюється образність теми Моцарта: з активно-героїчної, фанфарної вона перетворюється на незграбно-колючу, втаємничену.

¹⁰ В обох випадках збережена оригінальна тональність G-dur і тембр (скрипка). Початкові фрази першої і четвертої частин "Серенади" проводяться О. Нарбутайте у ритмічному зменшенні (замість восьмих – шістдесятчетверті, замість чвертей – шістнадцяті). Порушується також цілісність мелодичних ліній, перерваних паузами – вони окреслюють лише тонкі контури моцартівських тем.

¹¹ d-moll, секундове "зітхання" у вигляді затримання до K64 і розділені регістрами та паузами звуку D7.

Література

1. Дауноравичене Г. Intext versus intertext: Моцарт и современная литовская музыка / Г. Дауноравичене // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: Сб. статей. – М. : Композитор. – 2009. – С. 155–175.

2. Долинская Е. Моцарт и XX век: избранные параллели / Е. Долинская // Музыкант-классик. – 2005. – № 12. – С. 21–23.

3. Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество / Е. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Избранные статьи. – К. : Задруга, 2007. – С. 203–219.
4. Кудряшов Л. Теория музыкального содержания / Л. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 430 с.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 220 с.
6. Миронова Н. Моцарт и моцартианство / Н. Миронова // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 87–90.
7. Linas Paulauskis. PORTRETAS. Onutės Narbutaitės garsais rašomas dienoraštis / Linas Paulauskis – Lietuvos muzikos link Nr. 13. – <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/117>
8. Onute Narbutaite // http://lt.wikipedia.org/wiki/Onut%C4%97_Narbutait%C4%97
9. Onute Narbutaite. Biography // <http://www.mic.lt/en/classical/persons/bio/narbutaite>

УДК 78.421

Молчанова Тетяна Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВА ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УКРАЇНІ

У статті проаналізовано історико-соціальні умови формування об'єднань шанувальників музики, зародження мистецтва піаніста-концертмейстера у чотирьох містах України (Києві, Одесі, Харкові, Донецьку) періоду ХІХ – початку ХХ ст., наведена інформація про найбільш яскравих його представників.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, історико-соціальні умови, подвижницька діяльність, музичні гуртки, камерні вечори, музикування, концерт, професійна освіта.*

Молчанова Татьяна Олеговна. Историко-социальные условия формирования искусства пианиста-концертмейстера в Украине.

В статье проанализированы историко-социальные условия формирования объединений любителей музыки, зарождения искусства пианиста-концертмейстера в четырёх городах Украины (Киеве, Одессе, Харькове, Донецке) периода ХІХ-начала ХХ вв., подана информация о наиболее ярких его представителях.

Ключевые слова: *пианист-концертмейстер, историко-социальные условия, подвижническая деятельность, музыкальные кружки, камерные вечера, яркие представители профессии.*

Molchanova Tetiana. Historical and social conditions of piano accompanist art in Ukraine.

The article analyzes historical and social conditions of the formation of music enthusiasts associations, the birth of the art of pianist-accompanist in four cities of Ukraine (Kiev, Odessa, Kharkiv, Donetsk) in the period of ХІХ -early ХХ centuries, contains information on its most prominent representatives.

Key words: *piano accompanist, historical and social conditions, selfless activity, musical groups, chamber evenings, brilliant representatives of profession.*

Прикметним явищем ХХІ ст. є зростання інтересу до тих різновидів виконавської діяльності, що протягом тривалого часу позиціонувалися як допоміжні. Йдеться про мистецтво піаніста-концертмейстера. Починаючи від появи клавірних інструментів, а згодом і фортепіано, активного розвитку камерно-вокальних та інструментальних жанрів, будь-який формат спільного виконавства вже не мислимий без участі музиканта цього фаху. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що хоча ця професія і набула широкого розповсюдження, досі не вивчена історія та етапи її становлення, практично не зібрана інформація про найбільш яскравих представників цього фаху – зокрема, в Україні. Виняток становить ряд статей та розділ монографії "З історії ансамблевого музикування" автора даної публікації [4], де можна віднайти вичерпну інформацію про становлення спільного музикування як мистецтва та фаху в Галичині (зокрема, у Львові), дізнатися про його найбільш яскравих представників.

Мета статті – проаналізувати історико-соціальні умови формування музичного життя в Україні – зокрема, у Києві, Одесі, Харкові, Донецьку, окреслити основні параметри діяльності піаністів-концертмейстерів, подати інформацію про його найвидатніших представників.

У ХІХ ст. становлення музичного життя на теренах України потребувало вже більш організованих форм музичної освіти – відчувалася гостра потреба у вихованні вітчизняних музичних кадрів. З ініціативи та завдяки подвижницькій діяльності приватних осіб, а також приїжджих музикантів із середини ХІХ ст. у багатьох містах почали з'являтися різні музичні гуртки і товариства. Найбільш творчо скерованими були відділи РМТ (Російського музичного товариства), засновані у найбільших містах України (Києві, Харкові, Одесі). Існували такі відділи й у менших містах – приміром, у 1900 р. виникло Житомирське артистичне товариство з музичними класами на зразок класів РМТ, яке регулярно проводило музично-вокальні вечори та організовувало по декілька концертів щороку; у Полтаві товариство камерної музики існувало вже від початку 1900-х років.

Функціонування цих товариств проходило у наступних керунках: організація концертного життя та розширення сітки спеціальних музичних навчальних закладів. Відділи РМТ систематично влаштовували симфонічні та камерні концерти, при них було відкрито музичні школи, які готували виконавців, педагогів, композиторів. Діяльність цих напіваматорських, напівпрофесійних об'єднань шанувальників музики була своєрідною проміжною ланкою між домашнім музикуванням і відкритими міськими концертами. У Києві, котрий був музичним центром України, відділення РМТ було засновано у 1863 р., а у 1864 р. вже відкрилася музична школа при ньому, яку у 1883 р. було перетворено на музичне училище. Незважаючи на фінансову скруту, відсутність власного приміщення, справа музичної професійної освіти у київських навчальних закладах РМТ просувалася успішно. Цьому сприяла діяльність директорів Л. Альбрехта (з 1875) та В. Пухальського (з 1877).

З відкриттям у 1883 р. Київського музичного училища, директором якого став відомий український композитор і викладач, до того ж артист камерного ансамблю Володимир Пухальський ([1848–1933, який також був завідувачем музичною частиною Київського відділення РМТ, входив до складу його дирек-

ції) музична освіта набула фахового скерування. За його керівництва збільшилася кількість спеціальних фахових музичних скерувань (було запроваджено хоровий, оркестровий, оперний класи), систематично влаштовувалися учнівські вечори й публічні іспити; зростала кількість учнів, підвищувався професійний рівень випускників. Було запроваджено іспит з читання з листа й акомпанування для випускників – лише після того вони допускалися до відкритого іспиту. Також Пухальський ініціював й практику роботи в оперних класах. До того часу ані в оперних класах, ані у вокальних та інструментальних не було штатних акомпаніаторів-концертмейстерів. Педагоги самі часто мали базову підготовку піаністів, і студенти-інструменталісти чи вокалісти здобували її в процесі навчання, тому жорсткої залежності від концертмейстерів не існувало. Та й до обов'язків студентів-вокалістів входило самостійне вивчення доручених їм вокальних партій.

Отже, прагнучи всебічно розвивати своїх учнів, з перших років навчання заняття у музичних училищах почали формуватися таким чином, щоб студенти-піаністи працювали зі студентами-вокалістами (майбутня форма концертмейстерської практики). До того ж піаністи отримували й навички роботи акомпаніатора-концертмейстера в інструментальних та оперному класах. Зокрема, концерти оперного класу йшли під супровід фортепіано, а клавіри довіряли виконувати найбільш обдарованим учням – саме така форма роботи сприяла розвитку навичок корепетитора. По закінченню найкращих випускників дирекція могла вже запрошувати для роботи у якості концертмейстерів вокальних та інструментальних відділів. Серед учнів В. Пухальського – відомі оперні концертмейстери Л. Фідлер, О. Брон, Н. Скоробогатько. Сам В. Пухальський активно концертував з О. Шевчиком, А. Колаковським, Є. Рибом, Ф. Мулертом (скрипка).

Саме у цей період активного розвитку набувало мистецтво акомпанування. Як зазначає Т. Калугіна, "з початку ХІХ ст. аматорське музичення на Україні набирає сили. Серед любителів з'являються музиканти з хорошою професійною підготовкою, хоча їх діяльність не виходить за рамки салонів або благодійних концертів. Це стосується і приватних викладачів музики. Серед них можна назвати Б. Каульфуса. Він був викладачем, а крім того – талановитим піаністом і акомпаніатором, відомим у Києві" [1, 30]. Разом з тим розвитку акомпаніаторсько-концертмейстерської діяльності сприяли й активні виступи у якості концертмейстера чи артиста камерного ансамблю багатьох українських композиторів, які популяризували найкращі зразки камерної музичної літератури. До того ж праця у цій галузі музичного виконавства ставала для них поштовхом до створення яскравих творів у цьому жанрі, і водночас вагомим фактором переважання цих жанрів у їх творчому доробку. Саме так спрацьовував орієнтований механізм взаємовпливу.

Професійним акомпаніатором був засновник української професійної композиторської школи Микола Лисенко (1842–1912). Сучасники відзначали його майстерне володіння виражальними і технічними можливостями інструмента, вмінням слухати партнера. Зокрема, у спогадах про нього М. Тутковський згадує: "Кияни нерідко слухали твори Лисенка, у виконанні яких він сам брав участь то як піаніст, то як диригент, то як акомпаніатор" [2, 286]. М. Лисенко

виступав у концертах Російського музичного товариства з І. Водольським, О. Шевчиком (скрипка), В. Алоїзом-Музикантом (віолончель), К. Дудою (фагот); зі співаками: Н. Забелою, Л. Балановською, Н. Калиновською-Доктор, О. О'Коннор (перша дружина), О. Петляш. Він товаришував зі співаком Ф. Стравінським, з яким також вельми часто виступав. Його партнером по сцені був і М. Микиша, який у своїх спогадах пише: "Микола Віталійович залюбки акомпанував співакам, вільно читаючи ноти з листа й виразно нюансуючи. Студіював музичні твори, ніколи не сковуючи творчої ініціативи виконавця. Великого значення надавав правдивому втіленню слова у пісні" [2, 577]. Виступав він і з О. Мишугою, якому присвятив свій романс "Дівчино, рибалонько люба". Як зазначав відомий галицький композитор В. Барвінський у своїх спогадах про М. Лисенка: "Однак такої інтерпретації і супроводу, і самого голосу не чув я в Галичині (йдеться про співаків-аматорів О. Русова і К. Гамалія. – Т.М.), а ціле виконання цих творів у душі самого творця зробило на мене таке до глибини душі трогаюче враження, що я його ніколи не забуду" [2, 194]. Як концертмейстер М. Лисенко брав активну участь у роботі трупи М. Старицького. Саме М. Лисенко став одним з перших акомпаніаторів, який разом зі співачкою О. Петляш записав грамофонні платівки (уривки з опер "Запорожець за Дунаєм", "Наталка-Полтавка", українські народні пісні).

Справу батька продовжила його молодша донька Мар'яна (Маріанна) Лисенко (1887–1946), яка у 1941–1945 рр. працювала корепетитором Львівського театру опери та балету, була викладачем Львівського Вищого музичного інституту, а також концертмейстером Львівського радіо. Вона виступала зі співаками: М. Сабат-Свірською, Д. Йохою, Д.(О.) Бандрівською, І. Приймою, В. Тисяком, О. Сушко, С. Гаврищук, М. Антоновичем; скрипалем В. Цісіком; брала активну участь у багатьох концертах, присвячених творчості батька – зокрема, ініціювала радіопостановку опери-хвилинки М. Лисенка "Ноктюрн", що відбулася 27 березня 1942 р. Організувала цикл концертів з творів батька (до 100-річчя з дня народження) на сцені Львівського театру опери та балету – святкову академію до його ювілею.

Концертмейстерсько-акомпаніаторська діяльність була важливою складовою творчої праці багатьох українських композиторів, серед яких слід згадати Якова Степового (1883–1921) (акомпанував Ф. Шаляпіну, А. Неждановій, І. Алчевському), Віктора Косенка [1896–1938] (спершу працював концертмейстером Маріїнського театру, а повернувшись на Україну, викладав клас камерного ансамблю у Київській консерваторії, виступав зі співаками: З. Гайдай, І. Паторжинським, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Колодуб, Д. Йосою); Левка Ревуцького [1889–1977] (виступав зі співаками Прилуцької хорової капели), Федора Надененка (1902–1968) (у 1926–1935 рр. був головним концертмейстером Київського театру опери та балету; 1935–1937 рр. – головним концертмейстером Ленінградського театру опери та балету; у 1947–1949 рр. – концертмейстером Капели бандуристів); Бориса Лятошинського (1894/95–1968) (акомпанував свої романси співакам на концерті у Київській консерваторії 8.06.1924 р. М. Горич-Глуховській, Д. Діссару, Ф. Геннер), Юліуса Мейтуса [1903–1997], який у 1923–1924 рр. працював корепетитором Харківського театру опери та балету. У 1930 р. разом зі співачкою Д. Фрейчко гастролював у Німеччині. Також варто

згадати київських піаністів: Л. Фідлер [?] (тривалий час працювала корепетитором Київського театру опери та балету); Ніну (Неонілу) Скоробогатько (1894–1993) (корепетитора Київського театру опери та балету, яка виступала зі співаками: З. Гайдай, І. Паторжинським, І. Козловським, Б. Гмирею, М. Микишею, О. Петрусенко, А. Мокренко, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Божко); С. Тарновського [?] (виступав зі скрипалями М. Бліндером, М. Ерденко, співаками З. Лодій, М. Калиновською, А. Доліво-Соботницьким; у фортепіанному дуеті з Г. Нейгаузом). Протягом сорока років у Києві працював видатний піаніст і композитор Григорій Ходоровський (1853–1927; справжнє прізвище Мороз-Ходоровський, твори видавав під псевдонімом Костянтинов). У 1875–1894 рр. він керував класом фортепіано в Київському музичному училищі Російського музичного товариства, від 1913 р. був професором Київської консерваторії. Як зазначає Л. Ніколаєва, у своїй різноманітній культурно-просвітницькій і концертно-виконавській діяльності він багато уваги приділяв виступам у якості концертмейстера. "За свідченням одного з його учнів "був надзвичайним художником-акомпаніатором", а його виступи з відомою співачкою Марчелою Зембрих ставали "святом для музичної громади Києва"" [4, 68].

У цій галузі також яскраво виявився талант російського піаніста, композитора, диригента і педагога Фелікса Blumenфельда (1863–1931), життя якого було пов'язано з Україною, та який, не зважаючи на свою сольну діяльність, багато уваги приділяв спільному музикуванню. Він працював концертмейстером у Маріїнському театрі, протягом 1918–1922 рр. був професором Київської консерваторії (у 1920–1922 рр. – ректором); виступав зі співаками Н. Кошиць, О. Бутомо-Названовою; польським скрипалем П. Коханьським. Повернувшись до Москви, продовжував концертмейстерську діяльність (співпрацював зі співаками: О. Молас, М. Луначарським, Д. Леоновою, М. Корякіним, Ф. Шаляпіним) і навіть грав у фортепіанному дуеті з Г. Нейгаузом.

Блискучим акомпаніатором був і відомий учений, педагог, піаніст, автор узагальнюючої музично-теоретичної системи – теорії музичного мислення (відома також як теорія "ладового ритму"), учень В. Пухальського Болеслав Яворський (1877–1942), який працював концертмейстером у класі професора вокалу Київського музичного училища К. Еверарді; виступав зі співаками: О. Бутомо-Названовою, М. Дейша-Сионіцькою (протягом 1907–1915 рр. проводив з нею "Музичні виставки" при Народній консерваторії), Н. Кошиць, К. Держинською; зі скрипалями Д. Бертє, П. Коханьським; з квінтетом ім. Страдіварі; виконав зі скрипалем Д. Бертє цикл скрипкових сонат Л.В. Бетховена. Співачка О. Горощенко писала про Б. Яворського-акомпаніатора: "Виступаючи з іншими піаністами, я ніколи не відчувала такого злиття з фортепіанним супроводом, як при виконанні тих самих речей з Болеславом Леопольдовичем. Своєю на диво витонченою і виразною грою він дуже допомагав розкриттю і розумінню суті творів" [6, 246]. Б. Яворський був автором книги: "Статті, воспоминання, переписка" [7], в якій викладені думки щодо співпраці піаніста-концертмейстера та співака.

У галузі спільного музикування відзначився і чеський музикант, артист камерного ансамблю, акомпаніатор Карел Дуда (Сергій) (чеською – Duda; 1855–1941), який багато зробив для української культури. Тривалий час меш-

каючи у Києві, він працював акомпаніатором ІРМТ, виступав разом з чеським скрипалем О. Шевчиком, з яким у 1879 р. гастролював у Криму. Дуда брав участь у концертах співаків (вважався у Києві одним з найкращих акомпаніаторів), був учасником авторських концертів М. Лисенка, товариства "Боян"; також виступав з братом Едуардом Дудою, Б. Кашпаром, ? Штагером (виконавцями-інструменталістами) у концертах театру "Стромовка" на Шулявці.

Свій концертмейстерський талант виявили і піаністи, які працювали у Київській консерваторії та все життя присвятили цьому виду виконавства. Серед них: Лія Брун (1923–?), яка протягом 1945–1980 рр. працювала концертмейстером вокальної кафедри консерваторії; Розалія Трохман [?], яка була незмінним концертмейстером співаків Ю. Гуляєва, Є. Мірошніченко, М. Кондратюка); Розалія Ельвова (1904, в інших джерелах – 1901), яка у 1922–1924 рр. працювала концертмейстером вокального класу (класи О. Муравйової, А. Шперлінг, С. Енгель-Крона), оперної майстерні (під керівництвом диригентів М. Малько, Я. Орлова, В. Бердяєва) Київської консерваторії, а від 1935 р. викладала клас камерно-вокального ансамблю та камерного співу; була дипломанткою у номінації "кращий концертмейстер" Всесоюзних конкурсів вокалістів (Москва, 1932, 1938, диплом II ступеня); Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки (Москва, 1962); у 1941–1943 рр. – концертмейстером Куйбишевської філармонії; 1944–1975 рр. – концертмейстером і викладачем класу камерного співу; виступала зі співаками М. Литвиненко-Вольгемут, О. Івановим, М. Гришко, Є. Мірошніченко, Д. Гнатюком; Н. Захарченко; як концертмейстер гастролювала у Румунії, Чехословаччині, Болгарії, Франції, Китаї, Австралії, на Кубі, у Новій Зеландії; була автором-укладачем збірок "Произведения советских украинских композиторов" (у співавторстві з З. Ліхтман) та збірки класичних арій XVI-XVIII ст. (у співавторстві з Г. Паторжинською); Рахіль Вакс (1908–1986), котра працювала тапером у кіно (1931–1932 рр. у Ромнах), концертмейстером Донецької (1932–1933) і Київської філармонії (1933–1935), а від 1938 р. і до кінця свого життя була концертмейстером Київської консерваторії (кафедра духових і ударних інструментів), як концертмейстер брала участь у Республіканських конкурсах виконавців на духових інструментах (1963, 1968); Натан Шульман [псевдонім – Володимир Донато, 1906–1983 (1986–?)], який працював концертмейстером Київської філармонії, Київського театру опери та балету; виступав зі співаками М. Ворвулевіч, Б. Гмирею, М. Гришко, С. Лемешевим, І. Козловським, М. Александровичем; братами Григорієм та Олександром Пировими; П. Цесевичем, Й. Гошуляком; під псевдонімом "Володимир Донато" виступав з Л. Собіновим, з яким гастролював у Ташкенті, Ашхабаді, Баку, Красноводську, Воронежі; часом виступав зі своїм старшим братом – співаком Зиновієм Шульманом); Зоя Ліхтман (1919–2002), яка від 1941 р. працювала концертмейстером (1941–1943 рр. – у Саратовській і Московській консерваторіях, а від 1943 р. – вокальної кафедри Київської консерваторії); виступала зі співаками А. Кочергою, Л. Масленніковою, Д. Петриненко, О. Колесник; була автором навчальних посібників з питань концертмейстерської роботи і камерного співу, статей; Галина Ніколаєнко (1909–1992), яка від 1931 р. працювала концертмейстером Харківської філармонії, корепетитором Харківського театру

опери та балету, Київської радіостанції; від 1934 р. – оперної студії Київської консерваторії, Київської державної естради, кафедри сольного співу Київської консерваторії (у класі З. Гайдай, була її постійним концертмейстером); виступала зі співаками М. Литвиненко-Вольгемут, Б. Гмирею, І. Паторжинським, Ю. Гуляєвим, Н. Шпіллер, Є. Червонюком, Б. Руденко, З. Христин, К. Огнєвим, В. Маноловим, В. Ялcut; інструменталістами: Д. Ойстрахом, В. Клімовим (скрипка). Виконувала у концерті партію оркестру опери "Манон Леско" Дж. Пуччіні (Львів); від 1944 року викладала на кафедрі камерного ансамблю та акомпанементу (від 1967 р. – кафедра концертмейстерства) Київської консерваторії, а у 1969–1976 рр. – була її завідувачем; Галина Паторжинська [1925–2002], донька відомих українських співаків І. Паторжинського і М. Снаги-Паторжинської, яка від 1942 року була концертмейстером кафедри сольного співу (у класі батька); а від 1951 року викладала клас концертмейстерства у Київській консерваторії; виступала зі співаками І. Паторжинським, З. Гайдай, Б. Руденко, Є. Мірошніченко, А. Кікотем, А. Загребельним, Л. Остапенко, А. Врабелем, В. Маноловим; як концертмейстер гастролювала у Канаді, Турції (разом з Є. Мірошніченко, А. Врабелем, А. Кікотем); має фондові записи на радіо, платівку ("Золоті голоси України", соліст І. Паторжинський); була членом журі Міжнародного конкурсу вокалістів ім. І. Паторжинського; редактором-укладачем збірок, статей; Елеонора Пірадова (Безано-Пірадова) (1929–2013), яка протягом усього життя працювала провідним концертмейстером Київської філармонії, виступала зі співаками А. Солов'яненком, Є. Мірошніченко, Л. Остапенко, А. Мокренком, Г. Туфтіною, Л. Кондрашевською, флейтистом Ю. Шутком; була виконавицею клавирів опер у концертному варіанті: "Травіата" Дж. Верді, "Євгеній Онєгін" П. Чайковського, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Наталка Полтавка" М. Лисенка; поеми Т. Шевченка "Гайдамаки" (музика Р. Глієра, К. Стеценка); відзначена дипломом у номінації "кращий концертмейстер" Всесоюзного конкурсу ім. М. Мусоргського; Любов Гутковська (1912–1994), яка від 1944 р. була концертмейстером Київського радіокомітету, а протягом 1947–1988 рр. була корепетитором Київського театру опери та балету, виступала зі співаками Є. Чавдар, Л. Руденко; М. Шевченко, Н. Гончаренко, К. Радченко, А. Кікотем, Л. Юрченко, Я. Головчуком, А. Чулюк-Заграєм, О. Озимовською, В. Пазичем, Б. Пузіним, Л. Семененко); Мінна Слонім (1919–2011), яка від 1946 р. працювала концертмейстером-ілюстратором лекцій з історії західної музики кафедри зарубіжної музики, концертмейстером кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії (клас флейти О. Проценка, клас кларнету С. Рігіна), нагороджена почесною грамотою "за кращий акомпанемент" на Всесоюзному конкурсі виконавців (1957), виступала з інструменталістами: В. Антоновим, В. Пшеничним, В. Турбовським (флейта); В. Тимцом, В. Тихоновим, Р. Вовком (кларнет); Л. Козиненко (гобой); і дотепер працюючий Альфред Кухарєв [до 1964 р. – Альфред Вонс-Вонсович], 1925), який у 1951–1952 рр., працював концертмейстером Київської консерваторії, 1952–1959 рр. – Української Республіканської естради, 1959–1972 рр. – Київської філармонії, 1972–1975 рр. – Центрального ансамблю пісні та танцю групи радянських військ у Німеччині; від 1975 р. – Київської філармонії, Київської кіностудії ім. О. Довженка (за його учас-

ті було озвучено 20 кінофільмів ("Тіні забутих предків", "Роман и Франческа", "Гадюка", "Ключи от неба", "Кров людская – не водица"), є дипломантом у номінації "кращий концертмейстер" Всесоюзного конкурсу артистів естради (Москва, 1956), Республіканського конкурсу вокалістів (Київ, 1959), виступав з актрисою Л. Орловою; співаками К. Шульженко, І. Козловським, Ю. Гуляєвим, Б. Руденко, А. Солов'яненком, Є. Мірошніченко, Д. Гнатюком, Г. Оттсом, М. Кондратюком, Д. Петриненко, К. Огневим, з танцівником М. Есамбаєвим; як концертмейстер гастролював у Фінляндії (Хельсинки), США (Нью-Йорк, Корнегі-Холл), Канаді (Ванкувер), Росії (Москва, Санкт-Петербург), Грузії (Тбілісі), Вірменії (Єреван), Азербайджані (Баку).

В останні десятиліття ХІХ ст. активізувалося й музичне життя Харкова. Тенденція до демократизації музичного мистецтва у цьому місті виявлялася у широкому розвитку аматорських музично-драматичних і хорових гуртків, струнних оркестрів, а також музичних товариств, котрі проводили велику музично-просвітницьку роботу. Харків як один з найстарших культурних центрів України, завжди приваблював заповзятливих людей, заможних промисловців і купців, готових щедро жертвувати на культурні потреби міста. Значну музично-просвітницьку роботу проводили Харківський музичний гурток (керівник П. Кравцов), товариство шанувальників хорового співу (керівник М. Новиков), товариство шанувальників оркестрової та камерної музики (керівник М. Тихонов). Важливу роль відіграло і Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) – попередника Харківського національного університету мистецтв, подвижницька діяльність фундаторів професійної музичної освіти у Харкові, серед яких провідну роль відігравали саме піаністи.

Добре відоме ім'я Іллі Слатіна (1845–1931) – піаніста, диригента, засновника і голови Харківського відділення ІРМТ, музичного училища (1871, у місті це училище навіть називали "Слатінське") і згодом консерваторії. Саме він став ініціатором відкриття у музичному училищі (з перших днів існування) класу спільної гри, у якому формувалися навички ансамблевого виконавства. Завдяки зусиллям І. Слатіна на роботу запрошували відомих музикантів з Європи, Москви й Петербурга. У цьому навчальному закладі викладали випускники Лейпцігської консерваторії А. Пестель та С. Дочевський; вихованці Празької консерваторії С. Неметц, Ф. Сміт, С. Глазер, Ф. Кучера; професори Московської консерваторії А. Шпор, Й. Ахрон, Є. Белоусов, А. Борисяк, учень засновника Петербурзької віолончельної школи К. Давидова, А. фон Глен. "Дирекція Харківського училища використовувала досвід Петербурзької і Московської консерваторій та Київського музичного училища. У випускних вимогах для одержання атестатів І і ІІ ступенів одним з пунктів технічного екзамену вказувалося "читання нот і акомпанемент з листа", причому до цього екзамену по відділу теорії музики було включено "читання з листа більш складного акомпанементу" [1, 31].

Серед педагогів музичного училища була піаністка Ф. Фаненштил, яка крім сольних концертів часто виступала як учасниця ансамблю; Федеріко Бугамеллі (композитор, піаніст, співак, 1876–1949), який доволі часто виступав і у ролі концертмейстера – зокрема зі своєю сестрою, співачкою Амелі Греко. Від 1888 року у Харківському музичному училищі викладав польський піаніст Ан-

дрій Шульц-Евлер [1852–?], який виступав у камерних зібраннях Харківського відділення РМТ зі співаками Р. Нувель-Норді, М.Тихоновим, Е. Сушневим-Білоусовим, Н. Большаковим. Одним з перших фортепіанних дуетів на теренах Харкова був дует Станіслава Брікнера (з 1896 р. викладав фортепіано в училищі, в також в Інституті шляхетних дівчат) та його учениці Єлизавети Нібур (була у штаті училища з 1907 року). "Цей фортепіанний дует зачаровував публіку Харкова, Варшави та інших міст... дивовижної філігранністю нюансів, штрихів, віртуозною досконалістю, почуттям стилю. Після концертів музикантів у пресі нерідко з'являлися теплі відгуки, серед яких були рецензії Р. Геніки. Саме він рекомендував у листі до М. Фендейзена цей дует для виступів у Санкт-Петербурзі. "Вони удвох масу студіюють і грають фортепіанних дуетів. Їхній репертуар багатий... – писав Р. Геніка. – Виконання чудово гарне і бездоганне в ансамблі, таке, що найєхидніший і найвибагливіший критик не причепиться!" [цит за: 5, 25]. Саме Ростислав Геніка [15(27).1859–?] став сподвижником І. Слатіна та пройшов разом з ним увесь складний шлях реорганізації Харківського музичного училища у вищий навчальний заклад. У його особистості поєднувалися блискучий виконавець, різнобічно ерудований лектор-просвітитель, чуйний акомпаніатор-концертмейстер (виступав зі скрипалями К. Горським, В. Слатіним [сином І. Слатіна], співаками Ф. Бугамеллі, М. Тихоновим). Широку концертну діяльність у Харківському музичному училищі проводив і піаніст Альберт Бенш (1861–1914), який доволі активно виступав у камерних зібраннях ІРМТ. Подією для музичного життя Харкова стали його тематичні концерти зі скрипалем К. Горським, з яким він виконав усі сонати для скрипки і фортепіано В. Моцарта, Л. Бетховена, а також його фортепіанні тріо (партію віолончелі виконував С. Глазер). Етапи становлення музичного життя у Харкові пов'язані і з ім'ям Олександра Горовиця (1877–1927), який приїхав до цього міста після блискучого завершення навчання у Московській консерваторії (клас О. Скрябіна) і котрий багато уваги приділяв виступам у складі тріо. Небуденним явищем у мистецькому житті міста були й камерні концерти О. Горовиця з віолончелістом С. Білоусовим.

Становленню мистецтва спільного музикування на теренах Харкова сприяла й активна діяльність Оттона Берндта (1896–1943, за іншими джерелами – 1941), який від 1921 року працював акомпаніатором Харківського музичного технікуму, Державного Українського хору (ДУХ); Регіни Горовиць [1899(1900)–1984], сестри відомого піаніста Володимира Горовиця, яка у 1920–1925 рр. працювала концертмейстером Київської філармонії, 1926–1927 рр. – Московського гастрольного бюро, 1927–1936 рр. – Харківської філармонії, виступала зі скрипалями Н. Мільштейном, Д. Ойстрахом, М. Полякіним, А. Лещинським, С. Фурером, Н. Бліндером, співаками О. Файєрман, А. Доліво-Соботницьким, Д. Смирновим. Багато зробив для розвитку музичної культури Харкова і піаніст Всеволод Топілін (1908–1970), який у 1930–1941 рр. гастролював зі скрипалем Д. Ойстрахом, концертував також зі скрипалем М. Полякіним, співачкою З. Лодій. У довоєнні роки в Харківській консерваторії працював піаніст Микола Полевський, за ініціативи якого виникло філармонічне тріо у складі: М. Полевський (фортепіано), А. Ільєвич (скрипка), Л. Тимошенко (віолончель), яке виконувало не лише твори відомих за-

хідноєвропейських композиторів – вельми часто сучасні композитори довіряли музикантам прем'єри своїх нових опусів.

Важливість підготовки саме концертмейстерів стала особливо відчутною у 1920-х рр., коли музичне і театральне життя Харкова стало інтенсивно розвиватися – виникали безліч різних музичних студій, гуртків, театр юного глядача, Шкільний театр, театр мініатюр та естради, перший в Україні Державний оперний театр, активізувалася діяльність філармонії. Усе це розмаїття форм театрального й музичного мистецтва потребувало, окрім фахових режисерів, диригентів, співаків та акторів, ще й підготовлених концертмейстерів. У 20-х рр. ХХ ст. навчання акомпануванню було включено до навчальних планів дитячих музичних шкіл. А у 30-х рр. акомпаніаторів для самодіяльності Харкова готували на музичних курсах для дорослих, куди приймалися особи у віці від 17 до 35 років. І лише близько 40-х рр. піаністи почали отримувати спеціалізовану концертмейстерську підготовку у Харківській державній консерваторії. Першим викладачем, яка керувала у цьому закладі класом концертмейстерства, була Лідія Фінкельштейн. Започатковані нею традиції згодом продовжили її вихованці – викладачі кафедри Віра Мурзіна (1916–1998), Лідія Монахова, Ірина Козловська (1922–1983), останню неодноразово відзначали як кращого концертмейстера Республіканських оглядів випускників консерваторій, Всеукраїнського конкурсу вокалістів (1957), Міжнародного конкурсу VI Всесвітнього фестивалю молоді й студентів (1957). Активну концертну діяльність проводили й Ольга Холопова-Обухова (1914–1989), Надія Крамаренко, які працювали концертмейстерами різних кафедр Харківської консерваторії, приділяли велику увагу співпраці з вокалістами, солістами філармонії та театру опери і балету; Іда Полян (1908–1987), яка від 1931 р. працювала концертмейстером оркестру кінотеатру "Комінтерн", у 1933–1934 рр. – Всеукраїнського радіокомітету, від 1936 року – концертмейстером, а від 1937 р. – викладачем класу камерного співу Харківської консерваторії, 1941–1945 рр. – головним концертмейстером об'єднаного Одеського і Дніпропетровського театрів опери та балету, від 1946 р. – викладачем класу камерного співу, концертмейстером вокального факультету Харківського інституту мистецтв, виступала зі співаками П. Норцовим, А. Кривченею, Г. Циполою, Б. Гмирею, М. Манойлом, Є. Івановим, Б. Жаворонком, Л. Солянік, С. Гришиним, М. Суховольською, Л. Морозовим, Т. Веске; очолювала кафедри камерного ансамблю (1964–1968) та концертмейстерства (1964–1978), разом зі своїми учнями з класу камерного співу Л. Морозовою, О. Суховольською, Є. Івановим, М. Манойлом виконала у трьох концертах усі 84 романси С. Рахманінова (1960), є автором статті з питань концертмейстерства.

Культурну атмосферу Одеси кінця ХІХ ст. створювала салонна музика, яка звучала звідусіль: з вікон будинків, у театрах, музичних салонах, на вулицях й у скверах, створюючи неповторний колорит міста. Високий тонус концертного життя Одеси формував і безперервний потік видатних музикантів-гастролерів, велика кількість концертів, здебільшого салонної музики.

У 1864 р. в Одесі велику просвітницьку діяльність проводив український композитор, музично-громадський діяч, учений, дослідник слов'янської народної творчості П. Сокальський (1832–1887). Навчаючись у Петербурзі та будучи

присутнім при реорганізації Петербурзької консерваторії, він виступив реорганізатором музичних курсів і класів, а також структури музичного училища й в Одесі. Порівнюючи музичну культуру міста з розповсюдженою італійською і німецькою музикою, П. Сокальський дивився на Одесу того періоду з позиції національного та просвітницького змісту музики і бачив занепад у ній музичальності. "Всюди у будинках грають лише салонні п'єси без думки і змісту... або формальні переклади мотивів з опер, або ... польки, вальси і загалом якісь танці... Коли з цього складається весь фонд Одеси – це доволі сумне явище... Але у цьому найбільше нещастя для нашої музики: немає у нас ані музичних зібрань, ані постійних квартетів, ніколи не виконують симфоній та ораторій класичних авторів, немає навіть нормального оркестру. А між тим аматорів дуже багато... Всі наші розваги обмежуються італійською оперою... Самі музиканти знаходяться у нас у сумному стані... ніякої підтримки, кожен самотужки бореться із долею та невдачами" [цит. за: 3, 22]. За декілька років перебування в Одесі П. Сокальський своєю музично-громадською, публіцистичною, просвітницькою діяльністю спробував об'єднати музичні сили міста, відновити роботу філармонічного товариства (формально утвореного І. Тедеско у 1842 р.). Він організував "Товариство шанувальників музики" (що згодом отримало назву "Одеське музичне товариство") з музичною школою при ньому, на базі якого у 1865 р. вже було створено товариство "изящных искусств" з класами музики, ліплення, малювання, музичним і драматичним гуртками. Тоді ж у "Товаристві шанувальників музики" (на зразок Безплатної музичної школи) П. Сокальський організував любительський хор, а натхнений ним І. Кузьминський – оркестр. Саме І. Кузьминський став соратником П. Сокальського у боротьбі проти засилля італійської музики (допомагав йому перекладати лібрето опер малоросійською [українською] мовою, пропагував твори українських композиторів). У 1881 р. П. Сокальський заснував місцеве Музичне товариство, при якому за декілька років (1885) також відкрилися музичні класи при ІРМО з вельми широкою програмою, які у 1887 році трансформувалися у музичне училище, а у 1913 р. – в Одеську консерваторію. А вже у протоколі від 24 серпня 1909 р. Одеського відділення ІРМО під керівництвом В. Малішевського йшлося про відкриття оперного класу, для якого також були потрібні фахові концертмейстери-корепетитори. На той час у музичному училищі навчалася піаністка Марія Базилевич (1891–1952), яка після закінчення Петербурзької консерваторії повернулася до Одеси і розпочала діяльність на кафедрі фортепіано. Окрім удосконалення курсу фортепіано, вона багато уваги приділяла створенню збірок для читання з листа та розвитку навичок акомпанування.

На теренах Одеси концертмейстерами піаністи працювали: Р. Фельдау [?– 1895], який виступав з відомим італійським контрабасистом Дж. Боттезіні (коли той приїздив з концертами до Одеси), польським скрипалем Г. Венявським, чеським скрипалем Ф. Лаубом; з італійськими співаками (зокрема Барбі); Н. Чегодаєва, Людмила Гінзбург (виступала зі співаком К. Данькевичем); Анна Май (Місошнікова) [1919–2006], яка від 1948 р. була концертмейстером класів скрипки Ф. Макстман, Л. Лемберського, В. Морджовича, В. Проніна, від 1961 р. – викладачем кафедри камерного ансамблю Одеської консерваторії; виступала з

інструменталістами: М. Міксон, Ф. Макстман, А. Брусковим, В. Проніним (скрипка); Є. Сігал (віолончель), В. Повзуном, В. Томащуком (кларнет); дипломантка у номінації "кращий концертмейстер" Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах (1983); а коли у 1998 р. виконавська колегія дирекції Фонду "Музичні призи Естергазі" заснувала премії видатним діячам культури, серед номінантів, поряд із Дітріх-Фішер Дискау, М. Колесса, І. Мєнухін, Г. Свірідов, була висунута і А. Май (Місошнікова); Берта Козель [?], яка працювала концертмейстером Одеського драматичного театру, хору ім. Леонтовича, ілюстратором на лекціях з музичної форми Одеської консерваторії; виступала зі співаками Т. Мілашкіною, С. Лємешєвим, З. Долухановою; Я. Каплуном (скрипка), має платівку ("Антологія русского романса в двух томах", солістка З. Долуханова); Фаїна Лапідус [1918–1989], яка у 1944–1948 рр. працювала концертмейстером Будинку офіцерів Одеського округу, від 1946 р. ще й концертмейстером об'єднаного хору диригентсько-хорових відділів Одеської консерваторії та Одеського музичного училища (диригент К. Пігров), лауреат у номінації "кращий концертмейстер" VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (1957, Москва, 1 премія); також працювала концертмейстером хорової капели Палацу культури ім. Л. Українки, хору Одеського університету, автор ряду методичних праць з питань концертмейстерства; Олена Лєхтер (1918–1999), яка у 1933–1941 рр. працювала концертмейстером Одеського музичного училища, 1943–1945 рр. – Ташкентського музичного училища, 1945–1947 рр. – Одеського державного театру естради та мініатюр, від 1947 р. – кафедри сольного співу (у класі О. Благовідової), а також оперного класу Одеської консерваторії, від 1959 р. – Одеського театру опери та балету, як концертмейстер брала участь у Всесоюзному конкурсі вокалістів (1956, з Б. Руденко, Р. Сергієнко, З. Христин); Всеукраїнському фестивалі (1957, з Р. Сергієнко, Г. Полівановою), Міжнародному конкурсі вокалістів (1968, Женева), VII Всесвітньому фестивалі (1968, з З. Христин); IV Всесоюзному конкурсі вокалістів ім. М. Глінки (1968, з А. Ар'є, В. Тарасовим); Міжнародному конкурсі вокалістів ім. П. Чайковського (1970, з М. Огрєничем); Раїса Ойгензіхт [1910–1998], яка розпочала свою концертмейстерську діяльність від 1931 року – спершу концертмейстером дитячого садочку, дитячої музичної школи, згодом, у 1934–1943 рр. – концертмейстером вокальної кафедри (клас В. Сєлявіна), кафедри оперно-симфонічного диригування (клас І. Прібика) Одеської консерваторії, 1943–1944 рр. – Ташкентської консерваторії, від 1944 р. – вокальної кафедри Одеської консерваторії, виступала зі співачкою Г. Полівановою, а від 1957 р. викладала на кафедрі концертмейстерства, а також на вокальній кафедрі (клас камерного співу); у фортепіанному дуеті з Б. Ентіною виконувала фортепіанні переклади симфонічних творів одеських композиторів К. Данькевича, С. Орфєєва, Т. Сидорєнко-Малюкової, є автором ряду навчально-методичних праць з питань концертмейстерства, камерного співу; Лазар Саксонський [1897–1989], який працював концертмейстером у середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. П.Столярського; у 1917 р. активно виступав зі скрипалем А. Митником, від 1929 р. – акомпаніатором музичних радіопередач Одеського радіокомітету, Одеської філармонії, виступав у складі тріо з Л. Лємберським (скрипка), М. Вайнером (віолончель), 1941–

1943 рр. – концертмейстер Алма-Атинської філармонії, у 1943–1945 рр. – Алма-Атинського театру опери та балету, викладачем кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства Казахської консерваторії, виступав зі співачкою К. Байсейтовою, 1945–1987 рр. – старшим концертмейстером Одеської філармонії, виступав зі співаками С. Лемешевим, П. Лісиціаном, Б. Гмирею, Є. Чавдар, О. Благовідовою, А. Фоменко, Н. Ушковою, І. Ярошевською, О. Кіровою, М. Малько, С. Рябовим; скрипалем Д. Ойстрахом, актрисою Л. Орловою, зіркою естради Л. Атманакі. Протягом п'яти років (1933–1937) в Одеському театрі опери та балету працював корепетитором відомий піаніст Святослав Ріхтер.

На теренах Донеччини розвиткові мистецтва спільного музикування сприяли піаністи Євген Гурович (1906–1970), який від 1935 р. був провідним концертмейстером Сталінської філармонії (до 1966 р. – назва Донецької філармонії), обласного радіо, виступав з солістами Донецького театру опери та балету Анна Юфіт (1919–2012), яка у 1945–1967 рр. працювала концертмейстером обласного радіо у Сталіно (до 1961 – назва міста Донецька), від 1947 р. активно виступала зі скрипалем Г. Едельштейном, від 1967 р. викладала клас концертмейстерства у Донецькому музичному училищі, виступала зі співаками Ю. Гуляєвим, В. Землянським, Р. Колесник, А. Коробейченко, Т. Подольською, М. Веденєвою, А. Кокою, Ю. Сабініним, П. Ріше, Б. Константіновим; Єфрем Пхор (1898–1979), який у 1918–1932 рр. працював концертмейстером Уманського драматичного театру, після навчання у Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (1932–1935) працював концертмейстером Челябінського музичного училища (1935–1941), 1941–1947 рр., повернувшись на батьківщину, – завідувачем музичною частиною Магнітогорського драматичного театру, у 1951–1966 рр. – викладав концертмейстерський клас у Донецькому музичному училищі. Не можна не згадати і відомого на сьогодні діючого донецького концертмейстера, педагога, теоретика концертмейстерства Станіслава Саварі (1934), який є одним з перших українських теоретиків мистецтва акомпанування, вже від 1952 р. працював акомпаніатором любительських хорів Ташкентської геологічної партії, з 1956 р. – концертмейстером хорового класу Ташкентської консерваторії, від 1957 р. – Узбецької філармонії, Республіканського радіо і телебачення; від 1969 р. – викладачем класу акомпанементу Донецького музично-педагогічного інституту; старшим концертмейстером Донецької філармонії; від 1983 р. і дотепер – завідувач кафедрою концертмейстерської підготовки та камерного ансамблю Донецької музичної академії, виступав з багатьма виконавцями: співаками М. Аміранашвілі, Д. Гнатюком, П. Кармалюком, Р. Колесник, Р. Кузнецовою, В. Женченко; інструменталістами О. Запольським (скрипка), Г. Костринським (фагот), В. Івко (домра); є автором ряду навчально-методичних праць з питань концертмейстерства.

Таким чином, усі згадані вище музиканти (композитори, піаністи) зробили значний внесок у формування спеціалізації "піаніст-концертмейстер" в Україні. Завдяки їх активній подвижницькій діяльності, участі у роботі музичних гуртків, товариств камерної музики, ступеневого запровадження предмету "концертмейстерський клас" цей фах поступово набув статусу самостійного, утвердивши себе у форматі найбільш художньо сформованої галузі виконавства. Пройшовши нелегкий і тривалий шлях становлення та спростування усталених поглядів щодо визначення

"первинності-вторинності" музикантів у такому форматі співучасті, цей різновид виконавства сприяв появі спеціальності "піаніст-концертмейстер" та утвердженню вагомості цієї професії. На сьогодні цей фах уособлює багатовимірний вектор організації та підпорядкований декільком напрямом: оперний, балетний, вокальний, інструментальний концертмейстери, концертмейстер хору, концертмейстер класу оперно-симфонічного диригування, а також викладач з концертмейстерства.

Література

1. Калугіна Т. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду // Українське музикознавство: Республ. міжвідомч. наук.-метод.збірник / Тетяна Калугіна. – [ред.кол.: Котляревський І. та ін.]. – К. : Музична Україна, 1990. – Вип.25. – С.27–33.
2. Лисенко М. В. у спогадах сучасників. – [Упор. О.Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – 822 с.
3. Мирошніченко М. С. П. Сокальський в Одесі: у истоках организации консерватории // Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы. – [Ред.кол: Н. Огренич (гл.ред.), Е. Маркова (ред.-сост.), Л. Гинзург]. – Одесса : ООО "Гранд-Одесса", 1998. – С. 16–35.
4. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування: Монографія / Тетяна Молчанова. – Львів : СПОЛОМ, 2005. – 160 с., іл..
5. Ніколаєва Л. Концертмейстерсько-акомпаніаторська діяльність українських музикантів у системі національної культури / Лідія Ніколаєва. // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – Вип. 5. – К., 2004. – С.65–70.
6. Pro Domo Mea: Нариси (до 90-річчя заснування Харківського державного університету мистецтв імені І.П.Котляревського). – [Ред. Т. Веркіна, Г. Абаджанов та ін.]. – Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського, 2007. – 336 с.
7. Яворський Б. Л. Статті, воспоминания, переписка / Болеслав Леопольдович Яворський. – [Изд.2-е, испр. и доп.]. – М. : Сов. композитор, 1972. – 711с.

УДК 78.087.2 : 7.071.2

*Пруднікова Людмила Петрівна,
професор кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*

ХУДОЖНІЙ СВІТ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА СТРУННИХ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті досліджуються риси композиційного та драматургічного простору Концерту для фортепіано та струнних Альфреда Шнітке. За допомогою цілісного аналізу зазначених моментів робиться спроба відповісти на питання: якими методами мають втілюватися у виконавській інтерпретації твору особливості композиторського стилю та його філософії.

Ключові слова: авангард, А. Шнітке, інтерпретація, методика, фортепіано.

Прудникова Елена Петровна. Художественный мир концерта для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке и его воплощение в исполнительской интерпретации.

В статье исследуются черты композиционного и драматургического пространства Концерта для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке. При помощи целостного анализа данных моментов делается попытка ответить на вопрос: какими методами должны воплощаться в исполнительской интерпретации особенности композиторского стиля и его философии.

Ключевые слова: авангард, А. Шнитке, интерпретация, методика, фортепиано.

Prudnikova Helena. Artistic world concert for Piano and Strings by Alfred Schnittke and its embodiment in performing interpretation.

The article investigates the composition and characteristics of the dramatic space Concerto for Piano and Strings by Alfred Schnittke. With the analysis of moments, we attempted to answer the question: what exactly methods should be implemented in the features composer's style and his philosophy.

Key words: avant-garde, Alfred Schnittke, interpretation, methodic, piano.

Концерт для фортепіано та струнного оркестру було створено композитором у 1979 році. Цей період являв собою кульмінацію творчої зрілості Альфреда Шнітке: були написані перші симфонії, concerto grosso, велика кількість духовних творів (у тому числі і Requiem), а також концерти для скрипки та віолончелі з оркестром. Досягненню такої зрілості передували нескінченні духовні пошуки композитора та його постійна боротьба з тотальними утисками, відстоювання права на власне творче самовираження.

На цей час кристалізувались основні риси композиторського творчого методу полістилістики. Основою цього методу, як відомо, є гра (за принципами цитування або алюзії) з різними стильовими координатами та інтонаційними практиками, що можуть належати до дуже далеких епох та сфер побуту. Хоча подібні речі вже доволі широко зустрічаються у перших десятиліттях ХХ століття, зокрема у творчості І. Стравінського, але у Альфреда Шнітке вони набули рис специфічного творчого методу, який віддзеркалив композиторське світовідчуття. І не могло бути інакше для композитора, який мислив широкими філософськими та історичними категоріями! Одночасне поєднання багатьох стилів та інтонаційних практик у межах одного твору митець розумів як демонстрацію "звучання цілого світу"¹ у центрі якого стоїть людина.

Одним з шедеврів полістилістичних творів Альфреда Шнітке став його Концерт для фортепіано і струнних: твір, написаний у часи важких випробувань, пов'язаних з постійними утисками митця з боку держави.

Переслідування, які зазнавав композитор, призвели до того, що на сьогоднішній день, традиція стабільного виконання його творів тільки переживає становлення. З цим пов'язаний і той факт, що досі відсутні цікаві та ретельні дослідження, що могли бути присвяченими виконавській інтерпретації творів А.Г. Шнітке, хоча сьогодні є вже багато досліджень творчості композитора (роботи О. Демченка [1], Є. Чигарьової [3], Т. Шатковської [4], Д. Шульгіна [7]; видано його інтерв'ю [6] та наукові статті [5]. Іншою причиною такої прогали-

ни є проблема розуміння сучасної музики, або, точніше – як саме це розуміння враховувати при роботі над "сучасним" твором. Відповідно з'являються обов'язки пошуків нових методів та ідей, які дозволили би створити якісну та глибоко художню інтерпретацію. Цим і обумовлена актуальність даної розвідки. Метою дослідження є виявлення композиційного та драматургічного простору Концерту для фортепіано та струнних А. Шнітке, з'ясування специфіки втілення у виконавській інтерпретації твору композиторського стилю та філософії митця.

Створення цікавої та якісної художньої інтерпретації Концерту для фортепіано та струнних не буде можливим без розуміння філософії композиторського світогляду, його методу полістилістики, його тембрового мислення. Тому спочатку стисло надамо характеристику образного світу Концерту. З образного боку твір втілює філософські узагальнення на рівні антиномії "людське–антилюдське", а також введення додаткового релігійного контексту. Посилення останнього взагалі характеризуватиме пізній період творчості А.Г. Шнітке, який у музикознавстві прийнято датувати з 1985 року і до смерті композитора у 1998 році. В Концерті ці образні риси виявились у гостро драматичному та трагічному прагненні до релігійного одкровення, яке, втім, є дуже примарним в умовах протиставлення герою антилюдських сил.

На композиційному рівні таке протистояння формує послідовність глибоко контрастних розділів (контраст, побудований на жанровому та фактурному рівнях). Ця послідовність спрямовує на поступове нарощування та накопичення драматичної енергії з подальшим кульмінаційним вибухом наприкінці. І в цьому русі, "бал правлять" кілька основних лейттем. Власне з їхнього експонування починається Концерт.

Так початкову терцієву поспівку можна вважати першим лейтмотивом твору. Протягом драматургічного розвитку вона трансформуватиметься у різні інтонаційні елементи, а в контексті жанрового розвитку набуватиме різних смислових значень. Можна говорити про те, що "терція формує звуковий простір усього концерту" [2].

Другий елемент за рахунок своїх інтонаційних рис має релігійну природу. Речитація на тоні "d" та акорди супроводу в низькому регістрі вказують, поперше, на псалмодію, по-друге – на елемент дзвоновості. Обидві жанрові елементи характерні для російської академічної музики класико-романтичної доби. Тут вони дістали принципово інакшого звучання в умовах музичної мови другої половини ХХ століття. Кількаразове проведення цієї речитації підводить до першого кульмінаційного спалаху, після якого – поступове затухання. На цьому вступний розділ завершується.

Перший розділ (ц. 2) починається, на перший погляд, доволі банально. Альбертієви баси партії правої руки звучать на фоні акордового супроводу, з характерними регістровими контрастами. Але водночас композитор переосмислює терцієвий лейтмотив, який викладений у контрапунктичному поєднанні з інтонаціями дзвону. Оперуючи цими елементами, автор утворює алузію до класичного стилю, яка, втім, залишається алузією в умовах сучасної музичної мови та підкреслено повільного темпу.

Цікавою є партія струнних, в якій відбувається процес поступового нанизування звуків на один кластер. Подібне до дзвонів звучання партії соліста можна сприймати як своєрідний стабільний центр, сформований у морі "звукового кластерного хаосу".

Усі ці композиційні алюзії створюють відчуття певних метафор, пов'язаних з символікою Часу. Для композитора вона мала значення, він усвідомлював час як сутність незворотного процесу, який пов'язаний з життям та розвитком людства. Це є однією з головних складових філософії А. Шнітке.

Поступово ця конструкція "альбертієвих басів і дзвонів" починає руйнуватися. Рух стає більш інтенсивним та швидкими, у соліста з'являються пасажі арпеджіо. Усе це підводить до першої кульмінації, яка припадає на п'яту цифру. У цій зоні композитор, по-перше, проводить мотив псалмодії, а по-друге – робить терцію головним конструктивним елементом акордів партії соліста. Їхнє викладення сприймається як переосмислення дзвонів, яке тут набуває характеру гранично експресивного моління. Результатом цього стала поява принципово нової теми у шостій цифрі. Діатонічний (!) мажор, "церковні інтонації", тембр струнних – ці риси створюють характер одкровення, яке стало можливим після довгого пробивання стіни невіри. Але це була лише мить, а потім знову відбувається повернення у початковий стан між напруженим та експресивним молінням та мірними годинниковими альбертієвими басами, на фоні яких звучать арпеджіо quasi' романтичного плану. Останні інколи перериваються інтонаціями "заперечного" плану, які вносять певний елемент незгоди з таким статичним положенням. Зрештою одна з таких незгод призводить до пожвавлення темпу та початку другого розділу (ц. 13).

Загальний настрій другого розділу пов'язаний з гротесковими та скерцозними образами. Він заснований на ламаних арпеджіо, які утворюють остинатні фігури. Кожна з них являє собою певний мотив, який повторюється вісім разів. Дані арпеджіо є прикладом ще одного переосмислення конструктивної ідеї терції у звуковому просторі Концерту, яка у даному випадку створює алюзію до класичного стилю.

Наступний, третій розділ, являє собою фортепіанну імпровізацію наближену до стилю cool jazz. Так, ритм у C-b pizzicato накладається на вільні пасажі у соліста. Характер звучання дуже холодний і підкреслено тихий. Певне цитування заявленого стилю відбувається в умовах хроматичної інтонаційної сфери. З образного боку це посилює момент примарності та певної настороженості. Цікавою є друга половина розділу, що починається з двадцять першої цифри. На фоні коротких дискретних арпеджіо у соліста, у партії першої скрипки, проходить тема, заснована на терцієвій послівці. Цікаво, що композитор її викладає дуже мірно та у високому регістрі на pizzicato. Таким чином, створюється образ механістичного остинато, що вкупі з поступовим крещендуванням посилює зловісний колорит. У результаті такий рух призводить до вибуху на початку наступного розділу.

Цей розділ з жанрової точки зору втілює алюзії до вальсу та скерцо. Про їхню образну семантику в європейському романтизмі годі й говорити. Основна тема побудована на початковому терцієвому лейтмотиві. Після кількох прове-

день настає кульмінація (ц. 29). Тут уперше з'являється тема-псалмодія, яка при звучанні на *f* у акордовому ущільненні сприймається як пристрасна мольба. Подальший каскад арпеджіо сприймається як перший передвісник катастрофи. Після нього – 12-ти разове проведення початкової інтонації вальсу, яке звучить усе на одній педалі, фактично є апогеєм тієї експресивності, яка супроводжувала увесь цей розділ.

Варто зазначити, що ці три розділи можна сприймати (і втілювати у виконавській інтерпретації) як одну велику драматичну фазу. Вони повністю контрастні по відношенню один до одного. Тим не менш, їхній безперервний рух один за одним створює не просто враження композиторської гри з різними альянсами, техніками. Композитор створює великий світ, сповнений динаміки буття в океані Часу.

Друга велика фаза являє собою глобальний підсумок цього розвитку. Починається вона великою та масштабною каденцією соліста. Спочатку звучить статичний хорал, що переривається тихими та віддаленими дзвонами. Починаючи з тридцять третьої цифри звучать альбертієви баси, які у повільному темпі та низькому регістрі також вказують на семантику дзвонів. На фоні таких басів нашаровуються інші регістрові пласти, і дуже скоро це набуває рис справжнього передзвону. За рахунок подрібнення тривалостей відбувається поступова розкачка темпу. Паралельно з цим – поступове крещендування музичної тканини. Нарешті, знову з'являється ритмоінтонація псалмодії, яка поступово заповнює собою увесь верхній регістр звукового простору.

З тридцять шостої цифри починається підхід до кульмінації. На фоні остинатних акордів у партії соліста, у скрипок та альтів, дуже гнівно та напористо звучать інтонації псалмодії. Темброві особливості інструментів та велика щільність фактури (акорди у вузькому розташуванні) створюють враження дуже наполегливого "стукання у двері", підсумком чого стала поява теми-одкровення зі вступного розділу. Вона звучить дуже піднесено та радісно. Водночас у партії фортепіано нарощується дисонантне звучання, яке згодом переходить у відкриту конфронтацію з цією темою. Зрештою вона одержує драматургічну "перемогу". Підсумок – велетенський обвал, який створюється за рахунок гігантського арпеджіо у соліста та граничного дисонантного кластеру у струнних (ц. 39).

Поступово цей кластер "видихається", і залишається відчуття трагічної пустоти. Воно супроводжує весь розділ-Coda. У соліста звучить одноголосна мелодія на фоні оркестрової "педалі". Зрідка вона переривається темами з попередніх розділів, які набувають рис "згадки" про минуле.

Цікаве вирішення проблеми "терції" автор надає у заключній строфі. Він довго обирає, завершити твір мажорною, або мінорною терціями? Проте це питання так і залишилось питанням. На самому кінці на тритоновому тоні *fis*, у регістрі третьої октави, звучить тема псалмодії. Зрештою її проведення добігає кінця, і звучання гасне.

Головною проблемою при виконанні сучасної музики є особливості музичної мови, які стоять дуже далеко від традиційної класико-романтичної тональності. Складність гармонічної системи, нестандартність суто виконавських прийомів наводять на думку, що подібні твори є нічим іншим, як звуковим хаосом. При такому підході будь-яка інтерпретація втрачає свій сенс.

Але насправді, як це не парадоксально, всі моменти, які треба враховувати при вивченні класико-романтичних творів (стосовно артикуляції, аплікатури, побудови динаміки тощо) насправді залишаються актуальними і для авангардної та поставангардної музики. І як у випадку, скажімо, з творами В. Моцарта, Ф. Шопена або С. Рахманінова, важливим буде урахування контекстної складової (зокрема, особливості світогляду композитора, а також, можливо, й обставин написання музичного твору). У випадку з композиторами ХХ ст. цей чинник взагалі часто є визначальним для формування власного розуміння образного світу твору.

Перше, що має зробити музикант (звісно, після прослуховування твору, аналізу його композиційної побудови та взагалі – знайомства з творчим портретом композитора), відповісти на питання: як я розумію зміст композиторського послання? Інакше кажучи – сформулювати власне ставлення до твору, виходячи з емпіричного досвіду. Звісно, що протягом вивчення твору воно може коригуватись, але для початку варто скласти певну "синкретичну" картину простору Концерту.

Далі настає етап розбору та вивчення музичного тексту. Загалом його цілі та задачі є знайомими для професійних виконавців, тому у цьому контексті зосередимо увагу на специфічних проблемах даного Концерту. Як відомо, при розучуванні творів класико-романтичної доби завжди залишалась проблема інтонування та прослуховування всіх елементів музичної фактури. Актуальна вона і для Концерту, але тут це буде зробити значно складніше, особливо для музиканта, який не дуже знайомий з сучасною музикою. Тим не менш, кожен гармонічний та мелодичний елемент треба ретельно прослуховувати.

Покажемо це виглядає у вступному розділі, під час перших проведення теми-псалмодії, де можна спокійно використовувати увесь акустичний потенціал реєстрового пласту. Спочатку треба зіграти його без педалі. Після слухового "усвідомлення" його складу треба дуже обережно її підключити. Тут вона виконує суто колористичну функцію утворення ефекту дзвонів (про даний інтонаційний пласт твору йшлося вище).

Далі починається перший розділ (ц. 2). Усе, про що зазначалося вище (в аспекті прослуховування кожного елемента фактури), актуально і тут. Варто лише додати, що, по-перше, у цьому розділі починає звучати оркестр, по-друге, ці альбертієві басы, і подальший інтонаційний розвиток треба грати гранично рівно, з "вимовою" кожного звуку у партії правої руки. Також можна звернути увагу на ефект прихованого двоголосся, яке утворюють перша та третя ноти з кожної групи. Надалі, протягом вступного розділу, принципово нових задач не з'являється. Головною з них залишається уважне прослуховування та усвідомлення кожного елемента фактури.

Варто сказати декілька слів про тему-псалмодії. Її поява у звуковому просторі Концерту, вочевидь, пов'язане з тим фактом, що в останні роки композитор активно звернувся до релігійного вчення. Тут вона виконує наступну функцію: "достукатися до небес" через молитву. Цей висновок можна зробити з аналізу драматургічних колізій, наведеного вище. Тому при виконанні цієї теми, по-перше, треба це враховувати; по-друге, виконувати її на манер монодій-

ної речитації (дуже рівно, монотонно і на *non legato* пульсацію на одному тоні, з невеликим розширенням наприкінці, при сходженні на малу терцію).

Як зрозуміло з аналізу, наступний розділ містить у собі три різнопланові епізоди. Перший епізод являє собою алузію до класичних головних партій з гіпертрофованим використання прийому альбертієвих басів. Основною рекомендацією може бути виконання цього епізоду "міцними пальцями", по-етюдному. Окрім цього, дуже важливо підкреслити малосекундовий дисонанс між партіями правої та лівої руки, а також, акцентами підкреслювати слабкі долі кожної групи восьмих та шістнадцятих тривалостей.

Основною складністю епізоду *alla coll jazz* є ритмічне співвідношення партії піаніста з метричними фігурами контрабасу. Для того, щоб їх правильно співвідносити, соліст має, по-перше, знати цю партію напам'ять, а по-друге – проспівувати її паралельно з виконанням власної партії. Окрім цього підкреслимо, що і "класичний", і "джазовий" епізоди викладені в одному темпі, і грати їх треба відповідно. Окрім темпу тут співпадають і артикуляційні прийоми. Звук у частині має бути дуже сухим, можливе застосування лівої педалі.

Щодо епізоду вальсу, слід зауважити, що його треба грати, підкреслюючи пульсацію основної теми. Баси у початковому проведенні теми мають звучати дуже гучно, на прямій педалі. А сама тема (переінтонований варіант терцієвого лейтмотиву) – дуже рішуче. Ці риси треба підкреслювати протягом усього розділу, поступово рухаючись до кульмінації наприкінці.

На особливу увагу заслуговує генеральна пауза між початком каденції та закінченням епізоду вальсу. Вона не позначена автором, проте у виконавській традиції її роблять завжди. При виборі тривалості цієї паузи варто керуватись власним естетичним смаком, але при цьому вона не може тривати більше десяти секунд. Головна мета виконавців у цьому епізоді – "почути тишу" після величезної дисонуючої гармонії кульмінації вальсу, що тривала 12 тактів, а після цього – починати грати каденцію дуже тихо, на рівні *ppp*.

Розділ каденції в часовому плані доволі вільний сам по собі, до того ж, відсутність оркестрової партії спонукає на додаткові агогічні вільності. Окрім такої часової вільності важливо співвідносити реєстри так, щоб виходив ефект передзвону. Особливо це стосується другої половини каденції, де цей передзвін відбувається на фоні арпеджіо у партії лівої руки. Ці арпеджіо треба грати на одній педалі, щоб звуки зливались у єдину сонорну масу. У такому випадку дзвонові удари в партії правої руки будуть "опонувати" цьому звуковому хаосу.

Подальший розвиток після каденції спрямований на досягнення кульмінації. Тут можна порадити яскравіше підкреслювати зміну "терцієвого" акорду на "нетерцієвий", так, щоб вони не звучали однаково. Не зайвим буде і контрастне зіставлення реєстрів для зображення дзвону, як це було у попередніх розділах. Стосовно самого кульмінаційного удару варто зауважити, що його треба виконувати на одній педалі. Таким чином, з усіх арпеджіо, а також з оркестрового кластеру формується велетенський сонор. Він є концентрацією негативної образної сфери, яка у цьому епізоді досягла свого апогею.

У заключній коді партія фортепіано є дуже скупкою, тому кожну інтонацію тут треба ретельно промовляти. Фактично кінець твору є своєрідним авто-

рським коментарем, у якому композитор намагається осмислити усе те, що відбулось крізь призму філософського узагальнення.

Отже, проведений аналіз дав змогу виявити специфіку й багатство образного світу Концерту для фортепіано та струнних А. Шнітке. Цей твір належить до зрілого періоду творчості композитора, коли його світовідчуття уже було остаточно сформованим. По суті цей твір, за рахунок полістилістичних поєднань, містить у собі всі компоненти звучання світу, який нас оточує. Це, мабуть, є головним, що треба розуміти при створенні художньо якісної інтерпретації Концерту, а для цього, своєї черги, треба розуміти генезис тих "інтонаційних алюзій", які використовує композитор. Однак це розуміння можливе за умови усвідомлення композиторської філософії, зокрема таких категорій, як час та релігія.

Важливо також, що традиційні методи роботи у виконавській інтерпретації треба переосмислювати крізь призму авангардної естетики, зокрема, ставлення до будь-якого елемента музичної мови (акорду, сонору, інтонації тощо) як певної звукової цінності, яку треба підкреслювати. У такій системі дисонанс також є певною самоцінністю, і його фонічні якості теж необхідно підкреслити. Ці твердження, напевно, є очевидними, проте без їх усвідомлення вірне розуміння сучасної академічної музики та її образного світу неможливе. Водночас, якщо їх дотримуватись, то вони стануть ключем для правильного виконання не тільки музики Альфреда Шнітке, але й усієї фортепіанної музики другої половини ХХ століття.

Примітки

¹ Зокрема, про це було зазначено у одному з багатьох біографічних фільмів.

² Для того щоб це зробити переконливіше, треба сприймати цей дисонанс згідно класико-романтичної інтонаційної практики. В сучасній музиці це норма, своєрідний "консонанс".

Література

1. Демченко А. Альфред Шнітке: контексты и концепты / А. Демченко. – М. : Композитор, 2009. – 296 с.
2. Иршаи Е. Пространство терции / Е. Иршаи. – Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 79–81.
3. Чигарева Е. Альфред Шнітке / Е. Чигарева // История отечественной музыки второй половины ХХ века. – СПб. : Композитор, 2010. – С. 253–283.
4. Шатковская Т. Один аккорд Альфреда Шнітке / Т. Шатковская // Piano Форум. – 2011. – № 2 (6). – С. 38–40.
5. Шнітке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнітке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнітке. – М. : Музыка, 1990. – С. 327–331.
6. Шнітке А. Г. Реальность, которую ждал всю жизнь. Интервью Ю. Макеевой и Г. Цыпину / А. Г. Шнітке // Сов. музыка. – 1988. – № 10. – С. 17–28.
7. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнітке / Д. И. Шульгин. – М. : Музыка, 1993. – 150 с.

Кириленко Яна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач Дніпропетровської
консерваторії ім. М. Глінки

ФУНКЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА ЯК ОСНОВА ХОРОВОЇ ВИСТАВИ

У статті охарактеризовано функції диригента як тлумача музичного твору в сучасній театральній-хоровій виставі, визначено пріоритети творчої роботи над її створенням; виявлено специфічні риси сучасної хорової інтерпретації; уведено поняття "театральній-хорова інтерпретація", "театральній-хорова експлікація"; розглянуто особливості образно-емоційного бачення хорової вистави.

Ключові слова: хорова вистава, театральній-хорова інтерпретація, театральній-хоровий твір, театральній-хорова експлікація.

Кириленко Яна Алексеевна. Функции творческой личности дирижера-интерпретатора как основа хорового спектакля.

В статье охарактеризованы функции дирижера как интерпретатора музыкального произведения в современном театральній-хоровом спектакле, обозначены пріоритеты творческой работы над ее созданием; выявлены специфические черты современной хорової интерпретации; введены понятия "театральній-хорова интерпретация", "театральній-хорова експлікация"; рассмотрены особенности образно-емоційного видения хорового спектакля.

Ключевые слова: хоровой спектакль, театральній-хорова интерпретация, театральній-хоровое произведение, театральній-хорова експлікация.

Kirilenko Iana. Functions creative personality conductor interpreter as the basis of choral performance.

The author of this article describes: conductor functions in modern choir- theatrical performance; the priorities of creative work during the creating of performance; specific features of contemporary choral interpretation; the concept of "theatre-choral interpretation", "theatre-choral explication"; emotional vision of choral performances.

Key words: choral theatre production, theatre-choral interpretation, theatre-choral work, theatre-choral explication.

Явище театралізації у хоровому виконавстві є важливою складовою сучасного українського мистецтва. Виходячи з потреб виконавської практики, сьогодні необхідно осмислити теоретичні засади театралізації хорових творів, зокрема, визначення поняття хорової вистави, окреслення принципів її практичної реалізації диригентами та хоровими колективами України. Питання театралізації хорових творів висвітлено у статтях і працях Ю. Мостової, Н. Михайлової, Ю. Пучко-Колесник, О. Тевосяна, Т. Овчинникової, Н. Кошкарьової, Н. Киреєвої, присвячених різним аспектам проблеми. Метою статті є вивчення явища театралізації у сучасних виконавських інтерпретаціях хорових творів, з'ясування

причин інтересу до систематизації принципів роботи та функцій диригента як інтерпретатора та режисера музичного твору в сучасній хоровій виставі.

Хорова вистава виникає у результаті модифікації одного окремого хорового твору, як правило, достатньо масштабного, у театральньо-хорове видовище. Цей різновид має великі комунікативні можливості, використовує комплекс музичних і театральних виражальних засобів, спрямованих на досягнення драматургічного синтезу. Головні аспекти питань створення хорової вистави полягають: в універсалізації виконавської специфіки камерного хору; в поєднанні природи вокального та акторсько-пластичного принципів у роботі хористів та солістів; у впровадженні режисерсько-театрального тренінгу.

Саме візуальною зацікавленістю слухачів обумовлено відродження класичних творів у новій сценічній якості, перетворення їх у театральньо-хорові вистави. Принцип вистави посідає домінуюче місце у творах для хору майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст., які, поряд із збереженням жанрових констант духовності та світської концертності, тяжіють до акцентування мистецького синтезу музики, театру, видовища як складових магістрального напрямку сучасного мистецтва у цілому. Взаємозв'язки музичної та режисерської складових у сучасній хоровій виставі мають бути визнані як рухомий феномен у широкому контексті загальноукраїнських культурних явищ.

Інтерпретація – це життя в музиці, переживання, існування, вміння розуміти змістовну сутність хорового твору та втілення цього розуміння у виконанні. Інтерпретація за допомогою музики, хорового звучання, тексту, створює художній процес, художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, фантазію, натхнення, і взагалі почуття та емоції. Артистизм гармонійно доповнює музично-сценічне виконання, яке і є суттю передачі істини слухачам.

Широке поширення театралізації є проявом цілої низки тенденцій, що виражають специфіку розвитку мистецтва епохи масової культури, де поєднуються впливи трьох пластів – фольклорного, академічного та власне третього (розважально-побутового). Театралізація хорового твору – явище, яке не є унікальним у світлі тенденцій сучасного мистецтва взагалі. Останнім часом у ньому усе частіше з'являються різноманітні "театри": інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студія світла тощо.

Н. Кирєєва, вивчаючи проблеми хорової театралізації в її ставленні до реципієнта, робить висновок, в якому "хорова театралізація має особливі комунікативні характеристики взаємодії як у групі адресанта (автор, виконавець), так і в групі адресата (реципієнта – одержувача повідомлення – слухача, глядача, читача)". Цікавим для сучасного реципієнта стає "театр хорового звуку", "театр жесту", "театр слова", сценічне оформлення, які "здатні ... становити цілісну театралізовану форму подачі матеріалу, що організована у просторі та часі" [4, 178].

Іншими словами, все, що створив композитор, все, що відображує, інтерпретує диригент хорового твору та його виконавці, виноситься на суд глядача. Всі творчі компоненти хорової вистави працюють заради впливу на тих, хто зібрався у залі, хто бачить це по телебаченню або слухає на диску. У будь-якому разі для всіх є дуже важливим остаточний результат – акт виконання. Саме він

дає змогу реципієнтам визначати, наскільки професійні, талановиті, оригінальні автори та виконавці пропонованого їм художнього твору. Навіть той матеріал, що створений суто для прослуховування (музика), має бути настільки точним і багатим на виражальні засоби, щоб пробудити фантазію та певний асоціативний ряд, який замислювався авторами. І тоді формула триєдиного принципу інтерпретації у вигляді асаф'євської тріади "композитор-виконавець-слухач" працюватиме правильно і точно.

Якщо спрямувати складові інтерпретації, де автори – композитор і виконавці – багатоаспектні особистості, де "споживач" – глядач, слухач – не є індивідуальним до творчого акту, а виступає як його співучасник, у єдине русло, використовуючи для цього базові музичні засоби, а також міжмистецький синтез, то виникає особлива, актуальна за змістом жанрова форма, яка у галузі хорової творчості конститується як хорова вистава.

Аналізуючи висловлювання Ю. Мостової щодо театралізації хорових творів, слід у цьому сенсі підкреслити особливу актуальність проблеми "меж коректності виконавської інтерпретації стосовно авторського задуму". На думку автора, параметрами "адекватності будь-якої інтерпретації художнього твору є стильова, жанрова, композиційна, ідейно-сміслова, просторово-часова, інтонаційна, фігуро-фонова, акцентна адекватність рухів, ступінь конкретизації елементів образності. Наведені параметри мають основоположне значення для відбору засобів театралізації та утворюють зону адекватності музичної інтерпретації" [6, 16].

Проблема розуміння та інтерпретації хорового твору – це аналіз і синтез партитури, тексту, контексту, підтексту і "затексту". Контекст у прочитанні хорового твору може бути закінченою музично-смісловою фразою, частиною хорового твору. Підтекст – термін, який більшою мірою використовується в театральному мистецтві і трактується засновником системи роботи актора над собою К. Станіславським як явне, внутрішнє відчуття життя ролі, "... яка безперервно тече під словами тексту, увесь час виправдовуючи та поживляючи їх" [11, 120].

У хоровому виконанні підтекст трактується як комплекс думок і відчуттів, що розкриваються в літературному та музичному тексті, базується на глибокому вивченні та правильному тлумаченні внутрішнього, психологічного життя музичного образу. У контексті хорового звучання підтекст визначається композитором, оскільки суть його думок виражається саме в музичній темі. Але інтерпретатор вільний вкладати своє бачення сенсу одного і того ж вимовленого слова, заспіваної фрази, звучання акорду, змінної динаміки, які забарвлюються ним по-різному. Готовий варіант із запропонованими підтекстами слухач може сприймати за – побаченим, почутим, образним, інтуїтивним, підсвідомим, усвідомленим – текстом.

Наприклад, у хоровому творі П. Чеснокова "Яблуня" у контексті всього твору можуть бути визначені загальні музично-сміслові орієнтири: краса, ніжність (1 частина); тривога, сум'яття, лють (2 частина); журба, жалість (3 частина). Підтекст виражається через конкретні завдання виконавців в окремих музичних фразах. "Сповнена сил, ароматна, ніжна..." – задоволеність, насолода.

Диригент передає різноманітність підтекстів, штрихи, тембральне забарвлення голосу через гнучку динаміку, ставлення до окремо заспіваного слова. "Затекст" в "Яблуні" – враження поета та композитора, яке нав'яне красою природи, пов'язаної з квітучою яблунею, поривчастим вітром, золотистими променями сонця.

Якщо розглядати й аналізувати хорову виставу як різновид сучасного мистецтва, то можна взяти на себе сміливість говорити про з'єднання музики, поезії, театру, танцю, технічних досягнень і втілення задуму інтерпретатора завдяки злиттю цих видів мистецтв в єдиний акт творчості та подальшу емоційну, зорову дію створеного театрального-хорового твору на публіку.

Таким чином, понад усе для нас важлива специфіка хорової інтерпретації, яка визначається: 1) властивостями авторського матеріалу; 2) завданням, яке ставить перед собою інтерпретатор; 3) особливостями роботи над інтерпретацією.

Властивість матеріалу безпосередньо пов'язана з музикою, поезією та виконанням обраного хорового твору. Сучасний диригент-хормейстер, малюючи у своїй уяві завершену творчу роботу, на етапі інтерпретаційного задуму визначає головні пріоритети: музику, текст, виконавця. У музично-постановочному відношенні майбутнє творіння можна розглядатися не тільки як просто музичне, але вже як театральне-хорове. При цьому, оцінюючи властивість матеріалу, роль виконавця може виявитися вирішальною. Абсолютно очевидно, що остаточний результат роботи можна побачити, так само, як і почути, тільки завдяки виконавцям, їх професійним якостям, діапазону їх творчих можливостей.

Таким чином, театральне-хорова інтерпретація постає як інтелектуально організована діяльність диригента та виконавців, спрямована на розкриття вокально-хорового, літературного та театральне-видовищного потенціалу музичного твору.

У працях, присвячених хоровому мистецтву [1], [2], [3], [7], [8], [10] [12], велика увага приділяється диригенту-хормейстеру та його основним функціям. Але передбачити всі проблеми, які можуть зустрітися в практичній роботі диригента із хором, навряд можливо. Навіть найповніше та найретельніше освітлення всіх компонентів роботи над партитурою не гарантує яскравого виконання. Можна блискуче вивчити окремі закономірності дії виконавських засобів, але не зуміти реалізувати отримані знання на практиці. Тут, як і взагалі в мистецтві, багато що залежить від особистості виконавця, його інтуїції, таланту, культури, досвіду, майстерності, волі, педагогічного дару, смаку, відчуттям міри. Тим не менш не підлягає сумніву, що знання засобів виконавської виразності, методів і прийомів вивчення твору і роботи над ним з хором, стилістичних особливостей музики й інших питань скорочує вірогідність виконавського свавілля і створює передумови до формування індивідуального, але аргументовано-об'єктивного виконавського трактування.

Завданням сучасного хорового колективу є створення найкоротшої дистанції спілкування, при якій глядач з пасивного споглядальника перетвориться на співтворця, що повноправно живе у світі музичних образів. Хорове мистецтво привертає неповторністю безпосереднього контакту живого мистецтва з публікою, чарівністю того, що це мистецтво унікальне – тільки воно твориться "тут", "сьогодні", "зараз" – цієї миті, негайно, на очах у глядачів.

Музично-театральну інтерпретацію хорової вистави, розбираючи як нотну партитуру з одного боку, так і як режисерську версію з іншого, визначає хормейстер. Функція сучасного хорового диригента значно підвищилась. Він повинен володіти не тільки мануальною технікою, але й знаннями режисерського принципу роботи над сценічним дійством, втручатися у виконавський процес на правах співавтора, бо завдяки саме йому твір набуває життя. Диригентсько-хормейстерська інтерпретація становить базу для розвитку на її основі екстрамузичних режисерських задумів та ідей.

Основна функція диригента як інтерпретатора музичного твору в хоровій виставі – донесення свого бачення твору та створення своєї стилістики видовища. Творче мислення керівника іноді сприяє втіленню у хоровій виставі творів, які не призначалися для сценічної постановки, але зумовлюються сюжетною основою хорового твору та засобами музичної виразності. Вибору моделі диригентсько-режисерського задуму сприяють співацький рівень колективу, його сценічна мобільність, вокальні та акторські дані хористів. Дуже важлива універсальність виконавця, його музичність, театральна виразність, емоційність і схильність до експериментів. Як зазначає Н. Кошкарьова, "фантазія та художній смак режисера, який здійснив сценічну постановку, дозволяють слухачам (а іноді – і самому автору) відкрити для себе нові грані навіть у добре відомому творі" [5, 20]. У дослідженні Ю. Пучко-Колесник визначено, що "диригування спирається на два найважливіші принципи акторського мистецтва – воно ніби балансує між мистецтвом переживання та мистецтвом представлення, виявляючи як істинне почуття, так і жестову ілюзію почуттєвих переживань. Специфіка диригентського мистецтва зобов'язує диригента, як і актора, до внутрішнього і зовнішнього перевтілення. Однак, на відміну від актора, диригент не лише грає роль, тобто втілює за допомогою міміко-пластичних засобів відповідний музичний образ, але й одночасно керує процесом колективного виконавства, що вимагає підвищеного раціоналізму" [9, 14].

Диригент як інтерпретатор музичного твору в хоровій виставі виступає не лише як виконавець-хормейстер, але й в разі потреби і як режисер-постановник, балетмейстер тощо. Це не означає, що нівелюється його головна функція як інтерпретатора хорового твору. Ця функція зберігається у повному обсязі, але набуває в умовах театрального-хорового контексту низки розгалужень. Адже цілісна художня концепція в інтерпретації цього твору все одно залежить від творчої особистості диригента-хормейстера. Але у випадку зі сценізацією хорового твору, реалізація цієї концепції потребує конкретного втілення ідей диригента у постановці музичного дійства. Ці ідеї може реалізувати сам диригент (якщо вони пов'язані з розстановкою груп хору, солістів, акторськими рухами співаків, тобто не передбачають додаткових театральних ресурсів у вигляді декорацій, освітлення, введення балетного супроводу). В інших випадках, при наявності більш широких театральних задумів, диригент-хормейстер буде користуватися послугами фахівців – декораторів, балетмейстерів, сценографів та ін.

У першому випадку виконавсько-інтерпретаційна функція диригента-хормейстера зберігається і лише модифікується. У другому випадку вона виходить за межі "моноінтерпретаційного" процесу і набуває значення "поліінтерпретації". Під цим терміном у випадках театралізації музичного твору, у тому

числі і хорового, слід розуміти додання останньому додаткових змістів, які самим композитором та існуючими традиційними версіями виконання даного твору не передбачалися. Якщо це – театралізація, то власне хорова вистава може виникати у двох випадках: як не санкціонований автором твору, але можливий з огляду на його яскраву музично-образну театральну семантику; як санкціонований самим автором у вигляді додаткових коментарів та ремарок, інших рекомендацій щодо виконання у партитурі.

Новітній інтерпретаційний підхід диригента-хормейстера виявляються ще й в органічному застосуванні ідей та приладів науково-технічної галузі (комп'ютерне програмування, лазерно-графічні, освітлювальні, відео- та аудіо-ефекти тощо), що фіксуються у хоровій партитурі.

Ще одна можлива функція диригента у хоровій виставі – вільне переміщення на сцені між співаками, виконання певної ролі у створенні характеру того чи іншого персонажа, приділяючи таким чином увагу як окремим групам хористів, так і музичному об'єднанню в цілому. Із застосуванням сучасних технічних засобів для виконавців стає можливим, не виходячи з образу, стежити за диригентом по відео-моніторах, закамouflьованих на сцені під елементи декорації. А сам диригент у цей час може спокійно керувати хором за лаштунками перед відеокамерою, що транслює його рухи на монітори.

Сучасний диригент-інтерпретатор з досвіду публічних виконань будь-якого твору має керуватись і втілювати у своєму творінні правило "імаженістського впливу" (від англ. *imagine* – уявити, уявляти), тобто знати або намагатись передбачити, який образ, яке уявлення складатиме глядач, слухач, дивлячись створену інтерпретатором роботу. Акцентування на слові "дивлячись" не випадкове. Принципи видовищності все сміливіше проникають і в академічні жанри. Це і опери просто неба в інтер'єрах стародавніх історичних споруд, і участь класичних музикантів і співаків у всіляких розважальних, костюмованих шоу.

Таким чином, пріоритетні функції диригента-хормейстера, який працює над створенням хорової вистави, передбачають: диригентсько-режисерське тлумачення хорового твору, спрямоване на виявлення його театральних якостей, – театально-хорову експлікацію. Процедура її створення включає: 1) аналіз партитури, тексту, контексту, підтексту хорового твору; 2) активізацію творчої фантазії інтерпретатора, спрямовану на втілення власного задуму щодо виявлення театральних ресурсів твору; 3) лідерську позицію диригента-режисера на всіх етапах інтерпретаційного процесу; 4) забезпечення психологічного настрою виконавців-хористів та солістів як співучасників цього процесу; 5) остаточну реалізацію проекту на основі сценарного плану, який виникає у процесі роботи над твором.

Створення повноцінної хорової вистави передбачає дотримання диригентом-режисером та всіма задіяними у ній виконавцями принципів триєдиної інтерпретації, що витікає із асаф'євської комунікативної тріади "композитор-виконавець-слухач". Спрямованість зусиль композитора як автора тексту твору, виконавця як того, хто його тлумачить, інтерпретує, переводить у інше змістовне поле, повинна базуватися на зворотній реакції слухача. Для останнього головним є сприйняття емоційної програми твору, що пропонується. При всіх

можливих театральних модифікацій принципи роботи диригента-режисера витікають з цього надзавдання, без врахування сутності якого порушується зв'язаність ланок комунікативного процесу, а театралізація хорового твору буде виглядати або як експеримент, або як художньо невдалий досвід.

Отже, основна функція диригента-режисера – роль інтерпретатора, який має донести власне бачення твору та створити власну стилістику видовища. Певні ресурси у роботі над театралізацією хорового твору закладені вже у самому творі. Саме він, якщо у ньому ці ресурси є значними, нашоує диригента-інтерпретатора на здійснення театралізації у тому чи іншому масштабі. Тут суттєвим є ретельний аналіз музичного та поетичного текстів, їх співвідношення, виявлення сюжетних ліній, реалізованих через останнє, наявність у творі передумов до оформлення хорової вистави у декораціях, костюмах, хореографії тощо. При виборі моделі диригентсько-режисерської концепції слід враховувати і співацький рівень колективу, його сценічну мобільність.

Функції диригента як інтерпретатора-режисера хорової вистави передбачають: 1) втручання у виконавський процес на правах співавтора з метою виявлення сценічного потенціалу твору; 2) використання принципів режисерського підходу у роботі з учасниками проекту; 3) об'єднання в єдину систему засобів художньої виразності та народження синтетичного образу твору в ході його інтерпретації в різних смислових контекстах – власне музичному та екстрамузичному; 4) створення власної стилістики видовища; 5) поліфункціональність діяльності, у якій до його основних функцій диригента-інтерпретатора, адміністратора, педагога додаються інші, пов'язані з побудовою хорової вистави, – режисера-постановника, іноді навіть літератора, балетмейстера, звукорежисера, сценографа тощо.

Сучасна хорова вистава – це самостійне видовищне явище з урахуванням особливостей образно-емоційного бачення. Концепція цього образно-емоційного бачення полягає у: 1) сценічному втіленні ідей автора з варіюванням акцентів, але без порушення початкового задуму композитора й атмосфери поетичних текстів; 2) професійному режисерському підході, що спирається на запропонований музичний матеріал, сценічне прочитання якого може різнитися в залежності від фантазії режисера; 3) володінні артистами хору основами акторської майстерності, використанні елементів хореографії та сценічного руху; 4) логічності, цілісності та художній виправданості сценічного задуму.

Сучасні українські хорові колективи відходять від академічного підходу щодо концертної діяльності. Вони майстерно поєднують класичну підготовку виконавців із сучасною сценографією, різноманітними засобами новітнього перформансу у створенні на базі твору хорової сцени-вистави.

Література

1. Егоров А. Теория и практика работы с хором / А. Егоров. – М., 1961. – 236 с.
2. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
3. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков. – Казань, 1998. – 253 с.

4. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. "Теория и история искусства" / Киреева Наталия Юрьевна. – Саратов, 2010. – 252 с.
5. Кошкарева Н. В. Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов / Н. В. Кошкарева // Музыкаведение. – 2007. – № 5. – С. 15–22.
6. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Ю. Мостова. – Харків, 2003. – 20 с.
7. Пігров К. Керування хором : учб. посібник / К. Пігров. – К. : Держвидав образотв. мистецтва і муз. літ, 1956. – 182 с.
8. Птица К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство / К. Б. Птица // Работа с хором. Методика и опыт : [сборник / сост. и общ. ред. Б. Г. Тевлина]. – М., 1972. – С. 13–56.
9. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Ю. В. Пучко-Колесник. – К., 2009. – 18 с.
10. Соколов В. Г. Работа с хором : учебное пособие / В. Г. Соколов. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2, ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 421 с.
12. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1940. – 217 с.

УДК 78.27

***Горбачевська Ярина Павлівна,**
старший викладач кафедри струнно-смичкових
інструментів, здобувач кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*

ДИСКУРС АЛЬТОВИХ ТРАНСКРИПЦІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується корпус транскрипцій для альту і фортепіано, створених у хронологічних межах першої половини ХХ століття. Пропонується аналіз чотирьох оригінальних скрипкових творів Ф. Сабо, Ю. Свенсена, Е. Елгара, Е. Шоссона у перекладі для альту. Узагальнюються теоретичні спостереження стосовно специфіки та типологічних різновидів техніки перекладу, пропонуються критерії їх диференціації.

Ключові слова: виконавство, інтерпретація, альт, оригінал, авторська версія, стиль, жанр.

Горбачевская Ярина Павловна. Дискурс альтовых транскрипций первой половины ХХ столетия.

В статье исследуется корпус транскрипций для альту и фортепиано, созданный в хронологических рамках первой половины ХХ столетия. Предлагается анализ четырёх оригинальных скрипичных произведений Ф. Сабо, Ю. Свенсена, Э. Элгара, Э. Шоссона в переложении для альту. Обобщаются теоретические наблюдения, по-

священні специфіке и типологічним різновидностям техніки переложення, пропонуються критерії їх дифференціації.

Ключевые слова: *исполнительство, интерпретация, альт, оригинал, авторская версия, стиль, жанр.*

Horbachevska Yaryna. The discourse of the viola transcriptions of the first half of the twentieth century.

The article examines the case of the transcriptions for the viola and piano, which were created in the chronological limits of the first half of the twentieth century. An analysis is presented of four original violin works of F.Sabo, Yu.Svensena, E.Elhara, E.Shossona adopted for viola. Summarizes the theoretical observations regarding the specificity and typical varieties of the adoption technology, there are also presented the criteria for their differentiation.

Key words: *performance, interpretation, viola, original, original author's version, the style, genre.*

Доволі численний корпус творів для альтя становлять обробки, переклади й транскрипції, які істотно збагачують не надто солідний європейський репертуар першої половини ХХ століття. Тривала традиція створення нової інтерпретації відомого музичного тексту сягає часів, коли сольна альтова література знаходилася на стадії формування. Константною ознакою найвідоміших транскрипцій є високий естетичний ценз та популярність як самого першоджерела, так і його нової версії, оскільки автори звертаються передусім до класичних шедеврів, що є окрасою європейської концертно-віртуозної практики. Перенесення оригінального тексту в інші темброві умови увиразнює фактурні, динамічні, штрихові та темброво-інтонаційні ознаки, зумовлені альтовим звукообразом. Відтак, транскрипція постає самодостатнім мистецьким актом, а її автор виступає, свого роду творчим тлумачем-посередником, який втілює своє розуміння першоджерела. Отже, у музично-комунікаційній ситуації, яка при цьому складається, "транскрипція виступає різновидом композиторської інтерпретації" [1, 5].

Попередній огляд континууму перекладів мініатюр для альтя і фортепіано (або оркестру) дозволив запропонувати декілька класифікаційних критеріїв, а саме:

1. За тематикою чи образною сферою: народно-жанрові сценки ("Танок словацьких юнаків" Б. Бартока та "Малагуенья" І. Альбеніса), лірико-пейзажні замальовки або кантиленні мініатюри переважно романсового складу ("Арія" Ф. Сабо, "Романс" Ю. Свенсена, "Salut d'Amour" Е. Елгара, "Ноктюрн" Г. Форе, "Інтерлюдія" Е. Шоссона) тощо;

2. За способом перекладу – строгий, дослівний (Б. Барток) чи вільний, фантазійний (решта з перелічених п'єс), що передбачає значний ступінь відхилення від тексту оригіналу;

3. За вихідним тембровим складом оригіналу: монотембровий (фортепіанні п'єси Б. Бартока, І. Альбеніса), бітембровий (мініатюри для скрипки і фортепіано Е. Елгара, Ю. Свенсена), політембровий (концертно-симфонічні твори Е. Шоссона);

4. За функційним статусом оригіналу – частина циклу (Е. Шоссон) чи самостійний твір (решта з перелічених вище).

У даній статті вважаємо за доцільне зупинитися на скрипкових мініатюрах кантиленного характеру з урахуванням сукупності елементів різних методів транскрибування: від дослівного відтворення авторського тексту – до транспозиції партії скрипки в альтовий регістр чи виокремлення з політебрової фактури чільної мелодичної лінії соліста тощо.

Відтак оберемо для більш детального розгляду нові прочитання відомих кантиленних скрипкових мініатюр. Передусім це "Арія" (1953) для скрипки і фортепіано угорського композитора Ференца Сабо (Szabó Ferenc, 1902–1969), яка отримала певний резонанс і затребуваність у середовищі концертуючих музикантів саме в перекладі для альту і фортепіано. Багата мелізматикою, ритмічно вишукана мелодична лінія "Арії" апелює до давньосхідних витоків угорського фольклору. Повільні роздумливо-наспівні образи вільно-імпрровізаційного складу отримали назву "халхато нота", що означає "п'єса для слухання". Витоки цієї традиції сягають епічних речитативно-імпрровізаційних історичних пісень XV–XVI століть, а також любовної ліричної пісні XVI–XVII століть, що отримала поетичну назву "квіткової" лірики та відзначалась орієнтальною мелодикою й гнучкими примхливими ритмами.

За формою романтична "Арія" Ф. Сабо становить куплетно-варіантну тричастинність. Коливання фігурацій у партії фортепіанного супроводу нагадує розмірений рух баркарольного погойдування. У фактурі увиразнюються різні за функційним навантаженням пласти: повторюваний або витриманий басовий звук, фігураційне заповнення, що містить приховані поліфонічні лінії, та розповідна речитативно-декламаційна мелодична лінія соліста. В лоні фігураційного руху народжуються контрапунктичні до основної теми інтонації, зокрема, секундова поспівка, яка згодом відтворюється у партії солюючого альту, подекуди "проростаючи" у зачин мелодичної оповіді "Арії".

Вокальна природа мелодичної лінії поєднується з вибагливими ритмічними малюнками та мелізматикою. Пунктири, синкопи, тріолі, секундово-терцеві кружляючі ходи, паузи надають живого дихання мелодії, яка в кульмінації спалахує експресивними відозвами. Висхідний стрибок на малу септиму в партії альту (обернений варіант великої секунди) презентує інтонаційне зерно першого куплету, сягаючи найвищого звуку h_1 , після чого динаміка руху поступово вичерпується. Утворюється природна трифазність розвитку музичної думки: імпульс-розвиток-завершення (за Б. Асаф'євим, *i-m-t* (*initium, motus, terminus*)), яку композитор надалі варіантно розвиває.

У середній частині "Арії" (другому куплеті) увагу зосереджено на центральному фрагменті *motus*, що проводиться квартою вище, набуваючи щоразу більшого драматизму і "розквітаючи" у кульмінаційній фазі (цифра 2). Ефектні стрибки на септиму, нону та дециму сягають звуків c_2 e_2 f_2 . Гамоподібний низхідний рух у дві з половиною октави є предиктом до завершення середнього розділу, акцентуючи секундову інтонацію, яку в уповільненому темпі на *fff* в унісон проголошують фортепіано і соліст.

Спад динаміки до *p* знаменує початок третього куплету та відновлює початковий настрій – звучить зачин "Арії" (*initium*), однак, очікуваного в репрізі продовження він вже не отримує, оскільки розвитковий потенціал *motus* цілком

вичерпано у середньому кульмінаційному епізоді. Від початкового і-м-т у репрізі згасаючого типу залишаються лише крайні фази і – t. Відлуння ж середнього розділу нагадують про себе у просвітленій коді висхідним септимовим стрибком (pp). Тональний план від початкового *fis-moll* охоплює низку тональностей (*cis-moll*, *fis-moll*, *h-moll*) і завершує твір умиротвореним світлим звучанням *H-dur*. Звертає на себе увагу використання дорійського (VI підв. у мінорі) та фрігійського ладового забарвлення. Останній подекуди використовується шляхом розщеплення II ступеню в одночасному звучанні натурального і пониженого щаблів. Відтак, стилістика "Арії" Ф.Сабо поєднує народно-жанрові витоки з суто романтичною зображальністю, імпровізаційністю, витонченою грою ритмоінтонаціями, а ясність, лаконізм висловлювання з бездоганною композиційною логікою.

Той самий комплекс рис, лише втілених на іншій національній основі, спостерігається у Романсі Юхана Свенсена для скрипки з оркестром ор.26, (1881) у транскрипції І. Срабіана (редакція партії альту А. Свірського) . Перше виконання Романсу належить польському скрипалеві Станіславу Барцевичу, який гастролював у Норвегії (прем'єра 1881 року в Осло).

Ніжно-поетична образність, романтична піднесеність, чарівність і витончена грація музики Романсу і донині полонять слухача. У новій обробці твір отримав нове концертне життя і більш експресивне звучання, що кореспондує із давніми традиціями виконавства хардингфелерів – народних скрипалів західної Норвегії. З гірського району Гардангер походить особливий вид норвезької скрипки – *hardingfele* або *hardangerfele*, що "за зовнішнім виглядом і конструкцією... радше нагадує старовинний інструмент *viola damore*" [2, 28]. Таким чином, Романс у насиченому оксамитовому альтовому звучанні апелює до традицій виконавства на гардангерській скрипці. Особливістю композиції Романсу є поєднання вокальної пісенно-романсової мелодики у крайніх частинах тричастинної форми із контрастною народно-жанровою танцювальною серединою, в якій Свенсен звертається до ритмоінтонаційного комплексу найпоширенішого серед норвезьких селянських танців – спрінгара (або спрінгданса, спрінглейка).

Починається твір триголосним каноном: хроматичні низхідні інтонації, що відтворюють у даному контексті настрій любовного томління, в подальшому отримують розвиток у межах жвавої середньої частини у партії супроводу. Політна, наспівна мелодія альту вступає затактовим висхідним октавним ходом і продовжує стриміти угору: висхідний тетрахорд та квінтовий стрибок, після чого фраза заокруглюється, компенсується протилежним низхідним рухом. Наступний чотиритакт модулює у тональність доміанти (*D-dur*), з якої починається середина простої тричастинної форми, де продовжується розвиток початкового висхідного мотиву на тлі індивідуалізованих ліній супроводжуючих голосів.

Жвава, контрастна середина супроводжується прискоренням темпу, зміною жанрової основи, ладу (однойменний мінор), характеру мелодики та штрихової техніки. Акцентований рух у мелодії, пружна, сповнена життєвої енергії триольно-пунктирна ритміка, танцювально-стакатний супровід, виразно окреслюють фольклорні витоки. Пластична, гнучка лірико-пісенна мелодія зміню-

ється молодечим запалом стрімкого народно-жанрового епізоду, настрої поетичного любовного освідчення вмить змінюється стихією народного танцю. Саме тут яскраво і барвисто втілюється національна специфіка мислення композитора: загострені пунктирні ритми у поєднанні з триольністю увиразнюють характерні атрибути спрінгара. "Пластика цього танцю виявляється у кружляючому русі, що поступово прискорюється", – зазначає О. Левашова [2, 33].

Свенсен не лише тонко втілює образ сповненого невимушеної граційності спрінгара, але й послідовно відтворює вихор кружляння пар через особливості розгортання матеріалу на різних композиційних рівнях: мелодичні підйоми-спади у партії соліста, примхлива, "мереживна" мелізматика на кшталт виконавської манери норвезьких скрипалів, тематичний повтор кuartою вище у тональності субдомінанти, рясні грона секвенційних рядів тощо. У центральному епізоді рух уповільнюється, танцювальний акомпанемент змінюється акордовим супроводом із низхідним хроматизмом. У мелодії з'являються терцеві інтонації вступу, а в репризі середньої частини темп кружляння пошвидко змінюється завдяки новому фактурному рішення. Повернення початкового образу романсу звучить особливо трепетно на фоні тремолоючого супроводу та звукових мережінь у верхньому регістрі. В кінці висхідний рух розчиняється на *ppp*.

У зверненні до жанру романсу Ю. Свенсен постає спадкоємцем Хальфдана Кьєрульфа (Halfdan Kjerulf, 1815–1868), що закладав традиції норвезької класики і по праву вважається творцем норвезького романсу. Окрім національно-своєрідних ознак, мініатюра виявляє впливи німецького романтизму (Шуберт-Шуман), а також репрезентує романтичну традицію інструментального прочитання вокального жанру – на кшталт мендельсонівських "Пісень без слів".

Наступна альтова транскрипція скрипкового романсу – мініатюра "Salut d'Amour" Е. Елгара – одне з поетичних музичних зізнань у коханні, перший опублікований твір композитора, з якого починається його сходження на мистецький Олімп. Перші фрагменти Е. Елгар написав улітку 1888 року, присвятивши їх майбутній дружині Керолайн Еліс у відповідь на її поезію "Love's Grace". До кінця цього ж року автор створив три редакції твору – фортепіанну, для дуету скрипки і фортепіано та оркестрову. Прем'єра твору (точніше, його оркестрової версії) відбулася 11 листопада 1889 року у Лондоні (Crystal Palace під батудою Августа Менса (August Manns)).

Найпопулярнішою залишається версія твору для скрипки і фортепіано, очевидно, в силу тембрових характеристик "найспівучішого" з інструментів. Як концертує скрипаль-виконавець Елгар тонко відчував природу групи струнних. Відтак, саме тому так природно звучить твір у перекладі для альту. Транскрипцію і редакцію "Salut d'Amour" для альту і фортепіано здійснив П. Кондрусевич.

М'які синкоповані акордові похитування у партії фортепіано підкреслюють проникливу пластичну мелодію соліста, сповнену ніжною замірянстю і щирого живого почуття. Теплі секстові інтонації розпочинають кожен наступний чотиритакт, невимушені і безпосередні низпадаючі ходи, заокруглені фрази виявляють вокальну органіку мелодії. Логіка гармонічного розвитку і формотворення просто бездоганна. Хоча англійські музикознавці вважають, що Елгару

не довелося навчатися у Лейпцигській консерваторії (про що так мріяв композитор), одна, можливо, саме тому йому вдалося уникнути догматизм класичної школи, однак, у формобудові, гармонічних послідовностях та акордовій вертикалі проступають деякі ознаки школярства, хоча п'єса вражає благородством (*noblemente*) і високою культурою відчуттів.

У середній частині твору в малотерцевому співставленні змінюються тональні барви: *Es-dur* приходить на зміну початковому *C-dur*. Фактура супроводу залишається незмінною, а в партії соліста переважає поступовий секундовий рух та секвенційний розвиток, сентиментальні інтонації оспівування. Тема проводиться в партії фортепіано при опорі на витримані звуки у партії альту. Динамізована реприза істотно збільшена у масштабах, спалахуючи раптом нестримним чуттєвим потоком, що стрімко сягає кульмінації. Кода вгамовує, умироутворює емоційний вихор. Лірична тема любовної пісні повертається ще раз, але притишено у партії фортепіанного супроводу. Чималий розвитковий фрагмент у репризі та повторення у коді початкової теми надають тричастинній формі мініатюри чітко відчутних рис рондальності. Рефрен – тема любовного освідчення – набуває щоразу нових рис: у початковому проведенні являючи ніжно-ліричний, сентиментально-солодкавий образ мрії, що тане; у репризі – вихор пристрасті; в коді – зачарування, затамована журба.

Ніжний ліризм, щирість, поетичність мініатюри Е. Елгара апелює до кращих сторінок романтичної лірики Р. Шумана, Й. Брамса, А. Дворжака. Водночас, просякнута справжнім англійським духом, високим *noblemente* почуттів п'єса кореспондує зі світом образів старшого сучасника композитора – Льюїса Керрола. Авторів "*Salut d'Amour*" та "Аліси у Дивокраї" споріднює невимушеність, щиросердність, ясність висловлювання, вишукане поєднання жорсткої конструктивної логіки та фантазійності, бездоганність смаку і неодмінна вірність культу естетичного задоволення.

Оркестрова "Інтерлюдія" Ернеста Шоссона (*Chausson, Ernest Amédée, 1855–1899*) з "Поеми" для голосу с оркестром завершує короткий огляд кантиленних транскрипцій для альту і фортепіано. Сучасник композитора критик А. Самазейль наступним чином охарактеризував його творчий почерк: "Прониклива чарівність, часто оповита меланхолією, спокійна і серйозна ясність, простота і витонченість, що плинуть з самого серця, – такими є основні риси музики Шоссона" [цит. за: 5, 122]. У творчості французького пізнього романтика не було радикальних новацій, він радше довів до витонченої досконалості мистецтво своїх попередників, підвівши підсумки еволюції французькій інструментальній традиції.

Більшість творів Шоссона (39 виданих опусів і така ж кількість неопублікованих) становлять малі і камерні і форми, здебільшого для голосу в супроводі фортепіано, що свідчать про вокальну природу його таланту. Композитору вдається досягнути максимального єднання голосу, поетичного тексту та інструментального супроводу – тому найбільш виконуваними є саме його вокальні твори.

Аналізована "Інтерлюдія" є транскрипцією частини його "Поеми Кохання і Моря" ("*Poème de l'amour et de la mer*" (1882–1892, op. 19) для голосу з оркестром на поезію Моріса Бушо (M. Bouchor)). Інтерлюдія, однак, отримала попу-

лярність і як окремих твір – автор опублікував її як самостійну мініатюру у двох варіантах перекладу: для фортепіано та для скрипки і фортепіано. Оскільки у першоджерелі інтерлюдія виконує функцію невеликої зв'язуючої побудови між основними частинами вокальної поеми, то для розуміння її як смислової, так і формотворчої ролі у циклі, слід звернутися до огляду "Poème de l'amour et de la mer".

Поєма – пріоритетний жанр у творчому спадку Шоссона, що визначає особливий склад його індивідуального мислення та світовідчуття: серед нечисленних творів композитора, окрім "Кохання і Моря", наявні ще три програмні симфонічні поеми та відома "Поєма" для скрипки з оркестром. Художніми домінантами "Poème de l'amour et de la mer" є контрастність та символіка, глибоке і експресивне втілення суперечливого духовного буття особистості, сповненої розчарувань, відчаю, поневірянь та безнадійного песимізму, що споріднює твір з бодлерівськими сторінками. Ускладнені образи й асоціації, тяжіння до втаємниченості, містики, натяків і недомовленостей у поезії маловідомого М. Бушо свідчать про символістичну природу його творчого обдарування. Деякі банальні замальовки настроєвого характеру ("аромат бузку і троянд та шурхіт опалого листя – так помирає кохання") перетворюються в музичному прочитанні Е. Шоссона у вишукані, рафіновано-чуттєві алюзії, що напрочуд вдало кореспондують з вагнерівськими уподобаннями композитора.

Частини поеми, між якими розташувалась Інтерлюдія, репрезентують контрастні емоційно-психологічні стани – народження і смерть кохання:

– I. "Квіткова вода" – "La Fleur des eaux" – ніжний морський пейзаж, пастельні арабески чуттєвості й райдужних сподівань з нотками тривожного передчуття;

– III. "Смерть Любові" – "La Mort de l'amour" – літо проминуло, і морський пейзаж вже віщує холодність коханої та тишу запустіння: "моя кров перетворилася на лід у дивній посмішці моєї любові Я прочитав це фатальне слово в її широко розкритих очах: забуття".

"Інтерлюдія" відтворює стан невизначеності та меланхолійного очікування. Авторська ремарка "Lent et triste" ("Повільно і сумно") змальовує задумливо-заворожену і дещо похмуру атмосферу. Розпочинає музичний розвиток застигла гармонія супроводу (d-moll), на тлі якої зароджується "мотив сумніву" в діапазоні терції. Його подальший розвиток пов'язаний з ваганням, балансуванням між протилежними психологічними станами: у першій фразі лейтмотив прагне вгору, охоплюючи октавний діапазон; у другій збігає низхідним рухом. Акордові спалахи у високому регістрі на ppp зупиняють рух. Третє варіантне проростання "мотиву сумніву" призводить до його інтонаційного і ладового переродження: в однойменному мажорі (D-dur) зроджується експресивна висхідна тематична побудова – остання відчайдушна спроба повернути втрачене кохання. Романтичними акордовими хвилями оживає фактура супроводу, однак, кульмінація так і не настає, порив швидко згасає, почуття охолоджуються. В останньому репрізному проведенні основна тональність d-moll у співставленні з похмурим b-moll передрікає розв'язку подій – віщуючи смерть кохання.

Звичайно, зовнішня дія у творі відсутня, вона цілковито перенесена у психологічну площину. Відтак, Інтерлюдія з "Poème de l'amour et de la mer" – з'єднувальний місток між Еросом і Танатосом, своєрідна рецепція тристанівських образів, а музична мова мініатюри – також місток "між драматичним, сповненим містики романтизмом Вагнера і Франка та прозорим імпресіонізмом Дебюссі" [6]. Вдалу характеристику дав поемі М. Равель: "Від самого початку викладу основних тем, гармонія і мелодія злиті воєдино, сповнені найніжнішої чарівності. На щастя, зберігаєш спогад про це під час непотрібних і незграбних розробок, звукового мотлоху, знесилюючого такий музичний твір. Оркестр, подекуди дещо перевантажений, однак, завжди чарівний, відтворює з витонченим розумінням змальовані поетом пейзажі ... Зрештою, для чого шукати недосконалості в творі, який мене глибоко зачарував? [цит. за: 6].

Відтак зміни у транскрипціях мініатюр для альта стосуються головно фактурно-інтонаційного рівня, спрямованого, здебільшого, у бік ускладнення та переключення драматургічних функцій – з акомпануючої у солюючу, з максимальним увиразненням мелодичної лінії. Таким чином, "транскрипція як результат композиторської інтерпретації виступає окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора" [1, 6].

Література

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М. Ю. Борисенко. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2005. – 17 с.
2. Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Левашева. – М. : Музыка, 1975. – 624 с.
3. Олейник Л. Досьє на джентльмена. Києвлянам відкрили музику Едварда Элгара / Леся Олейник. – Зеркало недели. – № 42 (671) 11. – 18 ноября 2007.
4. Савицька О. Лицар музики. У Національній філармонії України відбувся вечір, присвячений 150 річчю з дня народження англійського композитора Едварда Элгара / Ольга Савицька. – День. – № 188, 2007. – <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/licar-muziki>
5. Французская музыка второй половины XIX века. – Ред. М.С.Друскина. – М. : Искусство, 1938. – 252 с.
6. Шоссон Эрнест [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

*Харченко Олена Іванівна,
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

**КИЇВСЬКІ КОНЦЕРТИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ
(за матеріалами київської преси 1900-1917 років)**

Стаття присвячена дослідженню концертів духовної музики у Києві в період срібного віку (1900–1917 рр.). Автор спирається на дані газети "Киевлянин", за матеріалами якої робить висновки щодо програм, жанрово-стильової номенклатури виконуваних творів, ролі в них української компоненти і самої практики проведення духовних концертів у Києві в порівнянні з аналогічними концертами в Росії. Всі дані архіву до наукового обігу вводяться вперше.

Ключові слова: концерти духовної музики, або ("духовні концерти"), жанрово-стилістична палітра, виконавці, зміст.

Харченко Елена Ивановна. Киевские концерты духовной музыки конца XIX – начала XX веков (по материалам киевской прессы 1900-1917 гг.).

Статья посвящена исследованию концертов духовной музыки в Киеве в период серебряного века (1900–1917 гг.) Автор опирается на данные газеты "Киевлянин", по материалам которой делает выводы о программах, жанрово-стилевой номенклатуре исполняемых произведений, роли в них украинской компоненты и самой практики проведения духовных концертов в Киеве по сравнению с аналогичными концертами в России. Все данные архива в научный оборот вводятся впервые.

Ключевые слова: концерты духовной музыки, или ("духовные концерты"), жанрово-стилистическая палитра, исполнители, содержание.

Kharchenko Helena. Kyiv concerts of sacred music of the late XIX - early XX centuries and its performing musicians (adapted from Kyiv print media of the years 1900-1917).

The article is dedicated to the concerts of sacred music (or "church concerts") research in Kyiv during the Silver Age (1900-1917). The author based upon data Newspaper "Kyivlyanyn" and makes conclusions about the program genre and stylistic of works performed, and the role of Ukrainian peculiarity in the practice of spiritual concerts in Kyiv in this period are compared to similar concerts in Russia. All archive data are introduced for the first time.

Key words: concerts of sacred music (or "church concerts") in Kiev, genre-tech stylistic palette, artists, content.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. характеризується широкою демократизацією і професіоналізацією музичного мистецтва: відкриттям музичних шкіл, театрів, появою цілої низки музично-освітніх товариств, розвитком композиторської творчості і концертного життя, особливо в галузі хорового виконавства. Загальна картина цього періоду буде неповною, якщо з неї виключити таке своєрідне явище музично-виконавського життя Києва, як хорові концерти духовної музи-

ки, або "духовні концерти", як їх називали сучасники. Не зважаючи на те, що вони проходили майже регулярно і, як свідчать джерела того часу, користувалися постійною увагою і зацікавленістю з боку слухацької аудиторії, це явище культурного життя досі залишається недослідженим. Проте без них неможливо скласти всебічну панораму музично-виконавського життя в Україні, і особливо в Києві, який, як відомо, був найважливішим центром хорової виконавської культури цього періоду.

Оскільки матеріал для вивчення духовних концертів у Києві не тільки не є дослідженим і проаналізованим, але й не є навіть просто зібраним, ми звернулись до архівів газет "Киевлянин", "Киевские губернские ведомости", "Хоровое и регентское дело", "Старообрядческая мысль" за 1900–1917 роки. Проте інформація, яка могла б відповісти на наші питання, а саме, що було характерним для таких заходів у Києві і хто саме з київських виконавців намагався розвивати та популяризувати концерти духовної музики, виявилась лише на сторінках газети "Киевлянин". Проаналізувавши ці дані, а також розрізнені факти і інформацію, що містяться на сторінках досліджень М. Головащенко, Ю. Пархоменко, М. Юрченка, у мемуарах О. Кошиця, ми зробили певні висновки щодо мистецької сторони концертів духовної музики в Києві на межі століть і щодо самої практики їх проведення.

Перш за все нас зацікавили програми, які виконувалися на цих концертах. Слід зазначити, що далеко не завжди в анонсах і навіть рецензіях на концерти духовної музики можна знайти докладне викладення програми концерту. У деяких анонсах і статтях автори зазначають лише імена композиторів, твори яких виконувались, обмежуються вказівкою про виконання "православної і західноєвропейської духовної музики", або навіть просто "кращих творів духовної музики" [11; 15; 16]. Проте в більшості випадків все ж таки вказуються і імена композиторів, і назви творів, що дозволяє створити достатньо повну картину репертуару духовних концертів Києва цієї доби, визначити їх жанрово-стильову палітру.

На духовних концертах виконувалась музика композиторів різних епох, жанрів, стильових напрямів. Подекуди їх програми склали масштабні багаточастинні твори видатних західноєвропейських композиторів XVIII–XIX ст. Зокрема, тут звучали кантати "Stabat Mater" Дж. Россіні [6] і "Stabat Mater" Дж.Б. Перголезі [5], Реквієм Дж. Верді [9], ораторії Л. Бетховена "Христос на Елеонській горі" [4] і Й. Гайдна "Створення світу" [26], для виконання яких були залучені величезні склади виконавців (солісти, хор або декілька хорів, оркестр, орган). Такі духовні концерти набували значення видатних мистецьких подій.

Не менш значними у музичному житті міста були виконання масштабних творів російських і українських композиторів – Літургії Іоанна Золотоуста П. Чайковського [26], блискучих і складних концертів Д. Бортнянського [9; 28], А. Веделя [9; 5]. Проте головне місце на духовних концертах займали невеликі твори – як правило, окремі номери з православних богослужінь, або позабогослужбові ("паралітургічні" – за класифікацією Гарднера) твори з релігійною тематикою.

Слід зазначити, що в репертуарі київських духовних концертів виконувалось багато нових творів російських композиторів так званого "нового напря-

му" у духовній музиці срібного віку – О. Кастальського, О. Архангельського, С. Рахманінова, П. Чеснокова, О. Гречанінова. Так, 18 листопада 1909 року хорова капела під керівництвом М. Надеждинського виступила з концертом, програма якого цілком складалась з духовних творів О. Кастальського [1]. Поряд з ними виконувались твори Л. Бетховена, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського, а також великої кількості мало-відомих авторів, ім'я яких не залишили значного сліду в історії української духовної музики. Тож, інколи програма концерту складала певний "вінегрет" з яскравих, талановитих і достатньо посередніх творів.

До виконання духовних творів українських композиторів диригенти підходили дуже вибірково. При тому, що твори представників україно-російського класицизму виконувались дуже широко, твори середньовіччя і барочної доби, зокрема – партесні концерти, що у XVII столітті набули в Україні надзвичайного розквіту, взагалі не звучали на концертах духовної музики. Так само, хоча і з інших причин, духовні твори композиторів-сучасників – М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка – не звучали також. Майже ніколи на шпальтах газети "Киевлянин" не зустрічаються твори, що звучали на київських духовних концертах, які належали до української народної музики духовно-релігійного змісту – канти, псалми, колядки, щедрівки. В якості виключення можна згадати концерт, де прозвучали канти "Про Почаївську Божу Матір" [21, 84], "Про смерть" [21, 84], а також обробленої М. Лисенком для професійного хору колядки "Предвічний наш Бог" (про неї, щоправда, згадується лише у 1919 році, але можна припустити, що вона звучала і раніше) [21, 84], колядки "На Орданській річці" [21, 84].

Цікавим, хоча й поодиноким фактом, став у Києві духовний концерт за участю хору костюлу св. Олександра, струнного квартету, солістів та органіста О. Ясіновського. На жаль, в анонсі не вказано, які саме твори прозвучали в їхньому виконанні, але сама ця подія свідчить про те, що духовні концерти в Києві влаштовували не лише православні, але й католицькі хори, з відповідним репертуаром – творами, які звучали на католицьких богослужіннях [12].

Отже, жанрово-стильова палітра творів, які виконувались в Києві на духовних концертах, була достатньо різноманітною: західноєвропейський, український та російський класицизм, романтизм, російська духовна музика "нового напрямку", що прагла відтворити деякі закономірності середньовічного духовного співу, пов'язавши їх з новітніми досягненнями сучасної композиторської техніки. Водночас, на відміну від російських духовних концертів в Москві і Петербурзі, де в той період відбувався ренесанс стародавнього богослужбового співу, в Києві, як вже зазначалось, стародавній церковний спів не виконувався, можливо через те, що не був ще достатньо вивченим.

Київськими концертами духовної музики керували найвизначніші диригенти того часу – О. Кошиць, Я. Калішевський, Я. Яциневич, П. Гончаров, І. Паліцин, М. Надеждинський.

Олександр Антонович Кошиць у 1904–1917 роках був керівником декількох хороших колективів Києва (крім університетського хору в означений період Кошиць керував хорами Духовної школи, Школи сліпих, Комерційної школи, вів класи хорового співу у Музично-драматичному інституті Миколи Лисенка,

Імператорському музичному училищі – згодом консерваторії, у Театрі Миколи Садовського), серед яких особливо виділявся студентський хор Університету св. Володимира. Сам диригент у 1911 році так характеризує університетський хор: "Це була правдива артистична група, й її високу художню вартість може оцінити тільки правдивий знавець хорového мистецтва. Забути її не можу ніяк. Вона стоїть переді мною мірилом кожного мого художнього змагання за останні роки (уже за кордоном) і є, на жаль, неосяжний при сучасних умовах ідеал. Коли пригадую свої художні переживання з тим хором, я прощаю долі всі удари на тернистому життєвому шляху і в той момент почувую себе найбагатшим чоловіком на світі та дякую Богові за те, що це все було..." [20, 13]. І далі: "Церковний Університетський хор дійсно відзначався своєю музичною інтелігентністю. Багато співаків-студентів мали вже закінчену семінарську духовну освіту, деякі вчилися в музичних школах й опісля стали оперовими артистами, якими пишався Київ" [20, 21].

І. Шумов згадує репертуар Великопісного концерту, який проводив О. Кошиць: "Що співали ми під орудою О. Кошиця? Ось перелік Веделя: "На ріках Вавілонських", "Боже законоприступниці...", "Спаси мя, Боже, яко знайдоши води до душі моея", "Помилуй мя, Господи яко немощен єсми", "Боже приїдоша язиці в достояніє твоє", "Покаяніє", "Нинє отпускаєши", Ірмоси Різдва і Пасхи. Пригадуються мені прекрасна річ "Достойно єсть" сербського наспіву, яку ми так чудово виконували, а також "Херувимська" Музическу. А хіба я можу забути "Ангел вопіяше" для дитячого хору і "Светися" для мішаного? Не називаю численних творів Бортнянського, Турчанінова, Ломакіна, Львова, Львовського, Кастальського" [17]. Сам Кошиць пише у спогадах: "Мною переспівано було багато менших, а іноді і маловідомих компоністів..., яких я знаходив в академічній бібліотеці. З російських дуже надавався до характеру нашого співу Архангельський, і його було використано майже всього" [22, 110]. За спостереженням І. Шумова, "завдяки О. Кошицю Веделя стали друкувати як визнаного церковного композитора. А раніше ж він був під забороною, незбагнений і не визнаний духовною владою. Його музику вважали світською, італійщиною" [21]. Можна припустити, що духовні концерти були для Олександра Кошиця тим заходом, де могла повністю розкритися духовна глибина митця. Адже це було своєрідним кредо диригента.

Поряд з Кошицем серед кращих диригентів Києва 1900 – 1917 років слід назвати Якова Степановича Калішевського. Протягом 37 років (1883–1920) він керував хором Софійського собору, а також був головним диригентом хору Київського університету. Хори під його керівництвом були своєрідним еталоном хорového звучання на рубежі століть [29, 88]. Відомо, що хор Я. Калішевського поєднував у своїй творчості спів за богослужінням і виступи на хорових духовних концертах. Безумовно, усі ці виступи були безпрецедентними художніми явищами, хоча й несумісними з точки зору тогочасного духовенства. Вони виявляли неординарну художню натуру маестро, відвагу, різнобічність інтересів та ініціатив.

На думку Ю. Пархоменко, саме Калішевському належить ініціатива відродження концертів духовної музики у Києві: "Треба зазначити, що організація

таких концертів (згадаймо дебют Калішевського 1874 р.) належала до новаційних починань того часу... Критика вважала це бажаним відродженням традиції" [26]. Авторка нагадує, як у 1873–1874 роках Я. Калішевський організував хор службовців типографії С. Кульженко: "Саме з цим колективом 25 березня 1874 року на Благовіщення він дав перший духовний концерт у залі дворянського зібрання на Хрещатику, який мав надзвичайний успіх і через те навіть був повторений у Вербну неділю. Учасник тієї події, співак хору, назвав основні твори першої програми: Задостойник Благовіщенню П. Турчанінова, концерти Д. Бортнянського "Блаженні людіє", "Возведох очи мои в горі", А. Веделя "На ріках Вавилонських", Г. Ломакіна "Отче наш" та інші" [26].

Ще один відомий хоровий диригент цього часу – Яків Михайлович Яциневич, який з 1890 року працював регентом хору Михайлівського собору, пізніше – архієрейського хору Володимирського собору, починаючи з 1899 року керував студентськими хорами (спочатку капелюю Київського університету, згодом – хоровою групою Політехнічного інституту), з 1906 по 1917 рік завідував музичною частиною драматичних і оперових вистав у трупі Садовського, 15 років був диригентом і акомпаніатором у хорі М. Лисенка. Яциневич був не тільки видатним хоровим диригентом, а і талановитим композитором. Духовно-музична творчість Я. Яциневича відома у формах як уставної творчості ("Літургія", деякі піснеспіви "Всенічної"), так і неуставної (обробки релігійних кантів, колядок) [30]. Можна припустити, що деякі з духовних творів композитора також звучали на концертах духовної музики в Києві, адже за даними газети "Киевлянин" Я. Яциневич неодноразово брав у них участь [3; 13].

Серед видатних диригентів, які брали участь у духовних концертах, слід згадати також Петра Григоровича Гончарова. З 1907 року П. Гончаров диригує багатьма хоровими колективами у Києві, з 1916 р. – хорами театрів Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, пізніше, з 1919 року, стає диригентом Київського оперного театру. У рецензіях і анонсах "Киевлянина" прізвище П. Гончарова згадується не дуже часто, але завжди воно пов'язано з видатними мистецькими подіями. Саме під його керівництвом у Києві на духовних концертах прозвучали кантатно-ораторіальні твори Л. Бетховена "Христос на Елеонській горі" [4] та "Сотворение мира" Гайдна [7].

Певний внесок у практику проведення концертів духовної музики в Києві зробив Іван Йосипович Паліцин, який у 1901–1907 роках був головним диригентом Київського оперного театру [24, 460]. Саме під орудою Паліцина відбувся перший досвід виступу оперного хору на концерті духовної музики з виконанням специфічного богослужбового репертуару. Це було справжньою новинкою та свіжим подихом в історії виконання духовних концертів у Києві [2].

Серед імен видатних диригентів цього періоду слід назвати ім'я Михайла Олександровича Надеждинського, який обіймав посаду регента Володимирського собору. Хор під його управлінням був дійсно професійним колективом з неперевершеним ансамблевим строем та гнучкістю виконання різних штрихів, що хоровий колектив робив з неабиякою майстерністю. Це є свідченням того, що хоровий колектив посідав одне із провідних місць у концертно-хоровому житті Києва цього часу. Зокрема, один з журналістів "Киевлянина" зазначав у

цьому контексті: "Концерт дал возможность впервые познакомиться с новыми для Киева образцами духовного творчества С. Рахманинова. Хорошая стройность исполнения, последовательность развития нюанса, как всегда у М. Надеждинского. Публика справедливо оценила успех этого хора" [7]. Або ж відгук на виконання хором М. Надеждинського творів О. Кастальського: "Концерты этого лучшего из Киевских церковных хоров за последнее время дают в своих программах наибольшее изобилие интересных новостей нашей духовно-музыкальной литературы" [10].

Учасниками київських духовних концертів була й значна кількість інших професійних хорових колективів, музикантів, співаків, акомпаніаторів, диригентів. В газеті "Киевлянин" згадуються імена таких співаків, як Лінська [2], Липецький [2], Цисевич [2], Внуковський [2, 13], Тихонов [2], Каченовський [9], Драгомирицька [9], Шидлевський [9], Скибицька [13], Алчевський [15], Горбунова [25], Жабович [5], Лашенко [15], Лисицький [5], Литвиненко [4], Коноваленко [4], Кочергіна [4], Городецький [4], Юневич [8], Ковалевський [8], Рудницька [16] та багато інших. У концертах духовної музики були задіяні видатні співаки міжнародного значення, які виступали в багатьох театрах світу. Це, зокрема, Олена Дмитрівна Драгомирецька (Буланова) [19; 16] – оперна співачка Харкова, Києва, Риги [24, 220], Інна Володимирівна Бурська [8], яка навчалася в Італії та була оперною співачкою у США, Одесі, Києві.

Значний внесок в історію культури Києва зробила сім'я Алчевських, яка складалася з надзвичайно талановитих і діяльних людей. Серед них – Іван Олексійович Алчевський, співак, який брав активну участь у духовних концертах Києва цього періоду. Його прізвище найчастіше згадується на шпальтах газети "Киевлянин" [15]. Окрім того, що цей виконавець був організатором і першим головою українського літературно-мистецького товариства "Кобзар" 1910–1912 років у Москві, в якому виконував твори українських композиторів і виступав з доповідями про українську сучасну музику [24, 15–16], І. Алчевський плідно гастролював з концертами по містах України, а також у Брюсселі, Петербурзі, Лондоні, Парижі, Марселі... [24, 15–16]. Можна припустити, що деякі твори українських композиторів співак включав до своїх сольних програм і тим самим популяризував українську духовну музику.

Місця проведення духовних концертів у Києві обирались більш вільно, ніж це було прийнято у Москві та Петербурзі (нагадаємо, що в 1915 році Священний Синод своїм указом заборонив організацію духовних концертів в театрах, цирках та в інших приміщеннях, призначених для сценічних вистав [27, 496]). Крім того, такого роду заходи проводилися в деяких церквах – у Софійському кафедральному соборі, в Олександро-Невській церкві, у костьолі св. Олександра. Деякі з них проходили і на "світських" сценах – у Київському міському театрі і навіть в залі цирку. Проте переважна більшість духовних концертів відбувалася в Залі Купецького зібрання – сучасній Київській національній філармонії. Крім того, окремі концерти проходили в залі Київського релігійно-просвітницького товариства і, можна також припустити, у приміщеннях Київської духовної академії та Подільського духовного училища, хори яких теж давали свої концерти. Крім того, на відміну від російських концертів духовної

музики, у Києві допускалися оплески та викрикування слів "браво!", "неперевершено!", "чудово!", так само, як і на духовних концертах у західноєвропейських країнах [18].

Останні згодом знайшли своє відлуння й в Україні: так, ті заклики, що висувалися до української духовної музики на Першому Всеукраїнському Православному Церковному Соборі, що відбувся в Києві в 1918 році, а саме втілення національних рис українського співу на основі вивчення паралітургійних жанрів фольклору кантів, колядок, побожних пісень, без сумніву, певним чином перегукуються з ідеями російського "нового напрямку в духовному співі". Адже саме на цих ідеях базується музична творчість видатних творців української духовної музики 20-х років ХХ століття – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця.

Література

1. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1909. – № 11 від 18 листопада.
2. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1910. – №84 від 25 березня.
3. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1911. – №9 від 11 вересня.
4. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1911. – № 305 від 4 листопада.
5. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1912. – №78 від 20 березня.
6. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1912. – №78 від 21 березня.
7. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913 – №11 від 6 листопада.
8. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №84 від 17 березня.
9. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №84 від 18 березня.
10. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1915. – №11 від 21 листопада.
11. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1915. – №73 від 13 березня.
12. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1915. – №73 від 15 березня.
13. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1916. – №31 від 31 січня.
14. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1916. – №31 від 31 січня.
15. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1916. – №62 від 18 лютого.
16. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1916. – №75 від 15 березня.
17. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. – К. : Музична Україна, 2007. – 576 с.
18. Дуков Е. В. У истоков публичного концерта Нового времени // Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 151–168.
19. Духовный концерт под управлением Э. Гранелли // Києвлянин. – 1912. – №3 від 21 березня.
20. Історія української музики кінця ХІХ – поч. ХХ століття. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1990. – 421 с.
21. Кошиць О. З піснею через світ. Подорож української республіканської капели. – К. : Рада, 1998. — 326 с.
22. Кошиць О. Спогади. – К. : Рада, 1995. – 384 с.
23. Лащенко А. Олександр Кошиць і час // Науковий вісник. – Вип. 57. – К., 2007. – 153 с.
24. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упорядники: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За редакцією А. В. Кудрицького. – К. : "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с.
25. Ольшевський М. Духовний концерт // Києвлянин. – 1915. – №1 від 11 січня.
26. Пархоменко Ю. О. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі [Електронний ресурс] // "Наша Парафія" Парафія святого Архистратига Михаїла, Київ, Пирогів. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/person/kalishevskij-yakiv/>

27. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников, 1861–1918. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 903 с.

28. Синькевич Ф. Духовный концерт хора П. Г. Гончарова // Киевлянин. – 1912. – № 3. – 8 березня.

29. Хорове виконавство України. Ч. 2: Диригенти. – Дрогобич : Вимір, 2001. – 230 с.

30. Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст. [Електронний ресурс] // "Наша Парафія" Парафія святого Архистратига Михаїла, Київ, Пирогів. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/oleksandr-koshyts>

УДК 78.03:786.2 (510) "19"

Чень Жуньсюань (Китай),
асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

ВПЛИВ ІМПРЕСІОНІЗМУ НА ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ТАЙВАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті представлено огляд фортепіанної творчості тайванських композиторів. Аналіз вибраних фортепіанних творів Цзяна Веньє, Шу Лонгма, Фан Лінгсу та ін. свідчить про яскравий прояв імпресіоністичних рис у музиці названих композиторів. Колористичне трактування інструмента дозволяє композиторам збагачувати виразові засоби звучання фортепіано у змалюванні чудових картин природи.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, тайванські композитори, імпресіонізм, пентатоніка, колористичне трактування інструмента.

Чень Жуньсюань (Китай). **Влияние импрессионизма на фортепианные произведения тайваньских композиторов.**

В статье предлагается обзор фортепианного творчества тайваньских композиторов. Анализ избранных фортепианных сочинений Цзяна Вэнье, Шу Лонгма, Фан Лингсу и др. свидетельствует о ярком проявлении импрессионистических черт в музыке названных композиторов. Колористическая трактовка инструмента позволяет композиторам обогащать выразительные средства звучания фортепиано в зарисовке великолепных картин природы.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, тайваньские композиторы, импрессионизм, пентатоника, колористическая трактовка инструмента.

Chen Zhunsyuan (China). **Influence of Impressionism on piano works Taiwanese composers.**

This article provides an overview of piano works of Taiwanese composers. Analysis of selected piano works Jiang Wenye, Shu Longma, Fan Lingsu and others shows the bright display of impressionistic features in music these composers. The color treatment instrument allows composers to enrich the expressive means of playing piano sketch of magnificent paintings of nature.

Key words: Chinese piano music, Taiwanese composers, impressionism, pentatonic, coloristic treatment instrument.

Імпресіонізм як художній напрям яскраво проявив себе у фортепіанній музиці Китаю. Враховуючи, що багато китайських композиторів вчилися у Франції у провідних композиторів цієї країни, вплив, що справив на них сучасний європейський модернізм, і особливо французький імпресіонізм, стає цілком зрозумілим. Тому прийоми фортепіанного звукопису, часто використовувані європейськими композиторами, стали привабливими в художньому відношенні для багатьох китайських композиторів, які пишуть для фортепіано.

На відміну від материкового Китаю, розвиток фортепіанного мистецтва на острові Тайвань, що став колыскою національної фортепіанної музики, проходив досить рівномірно, і за останні сто років інструмент зайняв почесне місце в музичному житті регіону. На сьогоднішній день фортепіанні твори тайванських композиторів Цзяна Веньє, Чень Сіжи, Хсяо Тижень, Гуо Жиюаня, Ченг Ху Ксу, Шу Лонгма, Шин Хуай Чен, Фан Лінгсу, Куанг Ю Чена та інших складають досить великий, своєрідний і цінний в художньому та педагогічному відношенні розділ музичної творчості. Багато фортепіанних творів названих композиторів містять програму, що пов'язана з поетизацією піднесеного настрою. Провідне місце в них належить кольору, тембру, прагненню передати красу самого звуку, поезію його звучання.

Незважаючи на те, що деякі китайські дослідники знаходять ознаки імпресіонізму в фортепіанній творчості багатьох національних композиторів, вивчення даного художнього напрямку в нашій країні тривалий час не носило системного характеру. Лише в останній третині ХХ століття відбулося повернення імпресіонізму до кола наукових інтересів музикознавства. Тому не дивно, що сукупне уявлення всієї суми досліджень про імпресіонізм у Китаї нагадує розсипану мозаїку.

У китайській музикознавчій літературі останніх тридцяти років імпресіонізм представлений як художній напрям національної фортепіанної музики. Про нього згадують при характеристиці фортепіанного мистецтва Китаю, у роботах, присвячених творчості таких композиторів материкового Китаю, як Дін Шаньде, Ван Лісань, Чен Пейксун та ін. Найменш дослідженим є творчість композиторів острова Тайвань, позаяк музикознавча думка тривалий час була спрямована виключно на вивчення процесів, що відбуваються на материку. Поясненням цьому є небажання акцентувати увагу на більш ніж п'ятдесятирічному періоді колоніального панування Японії на Тайвані з 1895 по 1945 рік, а також подальша політична ситуація непримиренної ворожнечі між Гоміньданом і китайськими комуністами, що склалася у 1949 – 1987 роках. Тільки після скасування військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки жителів острова в материковий Китай, і Тайвань, нарешті, став повноцінною частиною Китаю.

Нині фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою частиною китайської музичної культури. Останніми роками фортепіанна творчість тайванських композиторів стала предметом дослідження у багатьох музикознавчих роботах – значну увагу цій темі приділили у своїх працях Ван Венлі (2001) [5], Хуан Вей Дер (2001) [6], Янг Жи Мінг (2002) [3], Юджен Чен Тобіта (2004) [4], Пі-Лін Ні (2006) [1], Шуан-Чен Янг (2008) [2]. Однак їхня основна проблематика пов'язана з оцінкою творчого внеску композиторів у китайське фортепіанне мистецтво і специфікою відбиття в даних творах тайванського музичного фольклору. Тому виникає необхідність вивчення і аналізу фортепіанних творів тайванських

композиторів з точки зору художнього задуму і втілення в них найбільш яскравих імпресіоністських засобів виразності.

Мета даної публікації – виявити найбільш характерні риси імпресіонізму у фортепіанних творах тайванських композиторів.

Протягом ХХ століття на Тайвані спостерігався підвищений інтерес до вивчення європейської музики: у музичних школах викладаються основи європейської музики, гра на фортепіано та інших європейських інструментах. Важливе місце в музичному житті острова належить інструментальному, зокрема фортепіанному, виконавству. Імена таких піаністів, як Куанг Ю Чен, Лю Йї Чін, Чіу Дзе Лін та інших відомі сьогодні вусюму світі.

Першими фортепіанними творами стали п'єси тайванських композиторів Цзян Веньє, Чень Сіжи, Гуо Жиюань, Хсяо Тіжень, що виникли в річищі національного професійного музичного мистецтва та ґрунтувалися, як правило, на народних мелодіях, збагачувалися за рахунок композиційних прийомів, запозичених у західній фортепіанній музиці. Серед названих композиторів найбільш яскраво імпресіоністичні риси проявилися у творчості Цзяна Веньє, який здобув музичну освіту в Японії. Його твори мали величезний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва в материковому Китаї. У фортепіанних циклах "П'ять замальовок" (1935), "Збірка Ванхуа в Пекіні" (1938), Третя соната "Пейзаж у районі на південь від річки Янцзицзян" (1945), "Чотири поеми про китайські природні пейзажі" (1947), "Дванадцять народних свят" (1950) та ін. композитор на ладогармонічному та тембральному рівнях наближається до барвистого звукопису імпресіонізму та його споглядального світовідчуття.

Наприклад, найбільш яскраво імпресіоністичні риси виявилися в мініатюрі *Andante cantabile con tristezza* (№ 4) з "П'яти замальовок", де автор зіставляє різні емоційні стани й настрої. Чергування епізодів мрійливо-поглиблених акордів і споглядально-спокійних паралельних октав *andante* із рвучко-схвильованим *presto* і вибагливим *allegretto* підкреслює хиткість і мінливість музичного образу. Неocenну допомогу в осягненні ідей твору надають виконавські ремарки, що закликають розкрити невичерпні темброві багатства, дозволяють знайти необхідний колорит у специфічних гармоніях, мелодії, ритмі, передати у виконанні звукозображувальний бік музики.

Цикл "Збірка Ванхуа в Пекіні" втілює народний колорит і відображає ладові особливості китайського музичного фольклору – усі десять мініатюр циклу написані в пентатонних ладах. Цикл відкриває велична мініатюра "Площа Тянь Аньмень". Виклад п'єси ґрунтується на послідовності паралельних комплексів, що створюють відчуття просторовості звучання. Використання прийому протиставлення крайніх регістрів підкреслює грандіозність музичного образу. Довгі застигли органні пункти у басі передають стан заціпеніння. У п'єсах "Під забороненим містом" і "В ламаїстському монастирі" композитор створює химерні звукові картини, відтворюючи барвисту імітацію, близьку до звучання дзвонів різного розміру, а у творі "Звуки барабанчика здалеку долинали..." передано ритмічні фігури барабанчика.

Третя соната – "Пейзаж у районі на південь від річки Янцзицзян" – демонструє витончену майстерність Цзяна Веньє щодо звуконаслідувальних ефек-

тів, здебільшого орієнтовану на мальовничу барвистість. Композитор передає у звуці враження від прекрасного, відчуття світлого повітряного середовища. Переломлення у звучанні фортепіано прийомів виконання на пібі (піба – струнний щипковий інструмент лютневого сімейства) дозволяє знайти найкрасивіші колористичні ефекти, передати у виконанні звукозображувальні властивості музики, розкрити темброві багатства китайського інструмента. Так, першу частину *Andante pastorale* відкриває розгорнутий вступ, заснований на повторенні одного і того самого звуку у верхньому регістрі, в якому імітується соло піби. У ньому є якась піднесена й витончена елегантність, що викликає відчуття польоту, чарівництва. Хвилеподібна динаміка й органний пункт у нижньому регістрі створюють ефект звукового простору, допомагають відчуті красу поетичного настрою. Відтворення на фортепіано тембрових особливостей народних інструментів, слухові враження піаніста відображають об'єктивні властивості фактури, регістру, ладового колориту. Завдяки слуховій уяві виконавець втілює деталі музичної тканини, основними властивостями якої є хиткість, миттєвість, спонтанність, невловимість.

"Чотири поеми про китайські природні пейзажі" (1947) відображають національний характер і місцеві звичаї, перегукуючись з китайським живописом, багатим на поетичні відтінки. У сюїті зроблено значний внесок у розвиток виражальних можливостей фортепіано. Однією з основних рис творчості Цзяна Венъє є прагнення до оновлення ладової сфери: композитор широко використовує політональність та атональність, метроритмічні засоби музики, спирається на народнопісенний фольклор та виконавські традиції національної інструментальної культури.

У фортепіанній сюїті "Дванадцять народних свят" (1950) у замальовках картин природи відображено колористичне трактування інструмента. Композитор створює мальовничий звуковий колорит завдяки жвавим фігураціям, що перекидаються з лівої руки у праву. Швидкі пасажі навіюють відчуття імпровізаційності, завуальованості – то споглядально-спокійної витонченої лірики, то схвильованої утаємниченості, яку створюють арпеджовані гармонії, що з'являються на тлі фігурацій. Красу та блиск свята підкреслюють фігурації, що котяться в безперервному русі, захоплюючи декілька регістрів, і блищать каскадом кольорів, від гучного енергійного до приглушеного нестійкого звучання.

П'єса "Пісня рибалки" – аранжування відомої мелодії для чжена (музичний інструмент, подібний до гуслів) "Ті, що співають ввечері на рибальському човні" – викликає відчуття наближеності до природи, спогади про красу моря. Особливу свіжість музиці надає пентатонний лад, що "переливається" розсипом колористичних штрихів, сприяє вкрай витонченому і ледь хвилюючому відображенню і втіленню відтінків людських емоцій і явищ природи.

Процес становлення музичного мистецтва на Тайвані у другій половині ХХ століття призвів до кардинальних змін у смаках слухацької аудиторії та у свідомості композиторів, які переключили свою увагу на інструментальну музику. У 1959 році композитор Ченг Ху Ксу повернувся на рідний острів з Парижу, де здобував музичну освіту. У 1960 році Ченг Ху Ксу дав перший авторський сольний концерт, таким чином ознаменувавши нову еру в розвитку тайванської музики. Він згадував: "...поява моїх перших музичних робіт у тих концертних програмах не викликала особливого занепокоєння у композиторів, адже навіть я не міг писа-

ти по-справжньому сучасну музику. Але подібна техніка композиторського звукопису була абсолютно новою мовою для сучасної музики на Тайвані... Незважаючи на те, що сучасні методи композиції вже існували більш ніж половину століття ... на Тайвані це все було ще невідомо..." [3, 70]. Після концерту, в якому звучали авторські твори, у газетах і журналах майже протягом двох тижнів з'явилося більше десяти критичних відгуків. Ці інтенсивні обговорення в музичній пресі привернули увагу багатьох композиторів до сучасної музики.

Ченг Ху Ксу запросив інших композиторів і організував кілька музичних колективів, метою яких було створення тайванської фортепіанної музики. Композиційні прийоми і засоби виразності, що використовувалися авторами протягом того періоду, були сформовані під впливом музики Дебюссі, Равеля, Бартока та інших композиторів початку ХХ століття. У 1969 році Ченг Ху Ксу заснував "Китайську асоціацію дослідження сучасної музики", яка мала сприяти творчому спілкуванню між тайванськими композиторами. Одним з найталановитіших композиторів, сподвижників Ченг Ху Ксу, був Шу Лонгма, у творчості якого беззаперечно відчувається вплив французького імпресіонізму. Колористичне трактування фортепіано можна простежити на прикладі його фортепіанних циклів "Тайванська сюїта" (1966) та "Ескіз Дощової гавані" (1969).

"Тайванська сюїта" складається з чотирьох частин: "Храм", "Релігійна процесія", "Танець лева" та "Фестиваль ліхтаря", зміст яких тісно пов'язаний зі звичаями Тайваню. Під час святкування традиційних фестивалів зазвичай усе спрямовано на створення галасливої, веселої атмосфери: люди зазвичай збираються на вулицях навколо місцевого храму, де йдуть театралізовані або лялькові вистави, виконуються танці, звучить музика. Як правило, на таких святкуваннях звучить музика бейжуан – гучна, галаслива очеретяна сопілка суон у супроводі ансамблю ударних інструментів.

Композитор так говорить про враження, які спонукали його до створення першої частини: "Був короткий період, протягом якого я жив у Джилонгу, а в сусідньому парку Жонгженг щоранку близько чотирьох годин ранку, у храмі, що на схилі гори, ченці починали декламувати рядки зі священних писань. Мене будили звуки "коу, коу, коу, кянг", що виникають від ударів дерев'яної палиці по музичних каменях. Не можу сказати, що я був релігійним, але в цих буддистських молитвах було щось чарівне, і поступово ритми співу, схожі на гіпнотичне скандування, приводили мене до спокою й солодких мрій..." [1, 14].

У п'єсах "Храм" та "Релігійна процесія" композитор прагне не тільки змалювати величну атмосферу храму, а й передати слухачеві своє враження – захопливе споглядання статуй. Втілення образної, інтонаційної і метроритмічної сфер народної пісні обумовлює справді національний характер музики. У фортепіанному звучанні автор відобразив різні прийоми гри на цині (стародавній народний інструмент у вигляді вигнутої пластини з нефриту або міді) та ударних – інструментах, що супроводжують ритуали у конфуціанських храмах і використовуються ченцями у своїх щоденних молитвах. У фактурі застосовується барвисте зіставлення регістрів, що поступово охоплює весь звуковий простір інструмента.

У п'єсах "Танець лева" та "Фестиваль ліхтаря" Шу Лонгма передає радісне ставлення людини до світу, властиве естетиці імпресіонізму, що втілюється в

галасливих святкових сценах. Композитор створює колорит звучання ансамблю ударних народних інструментів: остинатний ритм, синкопи, *glissando*, форшлаги, трелі, стрибки.

Фортепіанний цикл "Ескіз Дощової гавані" – один з найвизначніших творів композитора. Під дощовою гаванню, звичайно, мається на увазі міська гавань Джилонгу, яку в дитинстві кожен день бачив майбутній композитор з вікна свого будинку на горі. Головною особливістю погоди Джилонга є те, що двісті п'ятдесят днів на рік над містом і морем ллється дощ. П'єси були нав'язані спогадами про дитинство композитора, коли юний Шу Лонгма, займаючись музикою по декілька годин на день, дивився на гавань дощового Джилонга зі свого вікна.

Чотири п'єси – "Дощ", "Вигляд гавані в дощову ніч", "Дівчина, що збирає морські черепашки" і "У воротах храму" – написані на основі тайванських народних мелодій і скоріше є мальовничими поемами, кожна з яких з'являється начебто під впливом нового враження композитора. Тяжіння до поетично-одухотвореного пейзажу, до найтоншої фіксації швидкоплинних вражень, використання темброво-барвистих можливостей фортепіано є спорідненою з музикою К. Дебюссі за тематикою та творчою манерою.

У п'єсі "Дощ" Шу Лонгма створює враження нескінченного дощу в Джилонгу, що змінюється від мигички до сильної зливи, за рахунок динамічних змін *crescendo* і *diminuendo*. Національний колорит відчувається завдяки піаністичним прийомам, що імітують звучання народного інструмента піба. На тлі остинатної квінти в нижньому регістрі шум крапельок дощу передається за допомогою синкопованих шістнадцятих у верхньому регістрі.

У другій мініатюрі, "Вигляд гавані в дощову ніч", звукопис композитора передає прийоми гри на традиційних щипкових інструментах, таких, як цитра чжен. Тут використовуються фігурації тридцятьдругих, що імітують стиль гліссандо, який зазвичай виконується на цьому інструменті.

"Дівчина, що збирає морські черепашки" нав'язана історією знайомства композитора зі своєю майбутньою дружиною – піаністкою Ксу Зіжен на морському узбережжі в Бадоузі. Звуки у цьому творі змальовують береговий пейзаж – звучання нижнього регістру інструмента розцвічується найтоншими відтінками, імітуючи сонячних зайчиків, відбитим від хвиль. Синкопований ритм робить п'єсу такою, що злегка "погойдується", нагадуючи плескіт морських хвиль.

У заключній п'єсі "У воротах храму" барвистий колорит досягається завдяки безперервному руху фігурацій – у такий спосіб композитор передає враження від музики, почутої в дощовий день на галасливій вулиці поблизу храму. Створюючи замальовку метушливої атмосфери ринку в Джилонгу, автор вдало передав відчуття об'ємного звукового простору. У середньому розділі можна почути інтонації традиційної тайванської народної музики бейгуан.

Активно проявляють себе у творчості й тайванські жінки-композитори. Фортепіанна сюїта "Храмове свято" Фан Лінсу, що складається з п'яти п'єс ("Божественна процесія", "Крізь вогонь", "Передвістя", "Перенесення паланкіна" і "Даоїст, що виганяє диявола") є циклом яскравих замальовок життя тайванців, їхніх звичаїв, храмових ритуалів. Так, вихід Божества передається завдяки темброво яскравому протиставленню крайніх регістрів фортепіано. Величезно-

го значення тут набуває використання "виблискуючих" тембрів у високому регістрі. На тлі остинатних фігур у нижньому регістрі вони сприяють створенню особливих просторових ефектів. Кластерні звучання, що наслідують звук китайського барабану, прямолінійно відбивають ритм протягом усього традиційного танцю. Прикладом об'єднання західних і східних музичних елементів є навмисна узгодженість розбіжних рук піаніста (верхнього регістру для правої руки й нижнього регістру для лівої) у п'єсі "Божественна процесія", що зображує Високе Божество і Низьке Божество. Їхнє зображення можна побачити у багатьох тайванських храмах. Згідно буддистської релігії вважається, що ці два божества змушують мертвих злочинців отримувати відповідне покарання, поміщаючи їх в одне з вісімнадцяти кіл пекла.

Хиткість гармонії в п'єсі "Крізь вогонь" накладає відбиток на її емоційне забарвлення, надаючи звучанню нестійкості, неясності, таємничості. До характерних фактурних прийомів, що властиві імпресіонізму, слід віднести введення тривалих органних пунктів у басі, застосування послідовностей паралельних комплексів, рівномірний рух фігурацій у жвавих темпах.

У "Передвісті" показана атмосфера невпевненості та занепокоєння. Композитор досягає такої напруженості почуттів за рахунок зміни ритму і темпу протягом всієї п'єси. Мета цього прийому – створити ефект примх долі і непередбачуваності наслідків для учасника описаного ритуалу. У повислих пасажах, де у фактурі створюється відчуття відсутності головної мелодійної лінії, несподівані модуляції створюють химерні звукові картини.

Однією з найбільш священних святкових храмових церемоній є винесення посаженого в паланкін Божества з храму. Тому у п'єсі "Винесення паланкіна" слухачеві інтуїтивно передається відчуття захопленого стану. Він ніби стає спільником усього "дійства", вибудовуючи у своїй свідомості низку звукових замальовок. Композитор передає особливе відчуття картинності, апелює не до конкретних образів, а до таких почуттів, як святковість, легкість, просторовість. Протягом усієї п'єси композитор використовує ефект остинато в лівій руці, протиставляючи його мелодійним мотивам у правій. Цей виразний прийом передає шумовий колорит барабанчиків і дзвонів у храмі, створюючи містичну атмосферу. Відчуття радості, споглядання передаються за допомогою типових для музичної мови імпресіонізму цілотноності, пентатоніки, "дзвоноподібності" звучань, паралелізму акордів.

У п'єсі "Даоський екзерцист" зображено церемонію вигнання бісів. Композитор вдається до використання імпресіоністських засобів щоб підкреслити магічні властивості музичного образу. Імпресіоністський вплив, безумовно, оживляє музичну п'єсу, додає барвистості, робить вишуканими ладогармонічні, темброві та інші засоби виразності. П'єса побудована на постійно змінюваному метрі, насичених акордах, збільшених тризвуках і септакордах. Акцентовані ноти, положення яких змінюється в кожному такті, створюють відчуття нестійкості, нагадуючи непередбачувані ритмічні рухи заклинателя під час танцю перевтілення. До речі, прийом, застосований композитором, створює певні труднощі в опануванні ритму п'єси.

Слід додати, що Фан Лінсу зробила короткі примітки в нотному тексті задля полегшення розуміння і виконання сюїти "Храмове свято". Щоб поглибити

розуміння піаністом тайванських звичаїв, порядків і фольклору, автор забезпечила кожну з частин додатковою інформацією.

Отже, узагальнення та аналіз наявних матеріалів про музичний імпресіонізм в Китаї дозволяють зробити висновок про те, що в багатьох фортепіанних творах китайських композиторів втілено імпресіоністські прийоми. Серед відомих китайських композиторів, на фортепіанну творчість яких вплинув музичний імпресіонізм, гідне місце належить композиторам Тайваню. Деякі фортепіанні твори тайванських композиторів – Цзяна Веньє, Шу Лонгма, Фан Лінсу – можна розглядати як зразки творів, яким властивий прояв імпресіоністських методів абсолютизації миті, що проявляються на їхньому смислому рівні, а також колористики, втіленої засобами музичної виразності. Притаманні аналізованим творам методи абсолютизації миті і колористики привносять у фортепіанну музику атмосферу легкості, стан споглядання, замріяності.

При розгляді фортепіанних творів тайванських композиторів, просякнених настроєм споглядання, що передають мінливі стани світлоповітряного середовища, виявляється кристалізація прийомів, типових для музичної мови цього художнього напрямку: цілотноності, пентатоніки, хроматики, протиставлення крайніх регістрів, "дзвоноподібність" звучання, паралелізму акордів. Імпресіоністський вплив значно збагачує музичну мову таких творів, привносить яскраву вишуканість ладогармонічних, тембрових та інших засобів виразності. До характерних фактурних прийомів, що відображають імпресіонізм у творах тайванських композиторів, слід також віднести введення тривалих органних пунктів, застосування послідовностей паралельних комплексів, рівномірний рух фігураціями, поданих у жвавих темпах.

Протягом існування в Китаї фортепіанного мистецтва у творчості тайванських композиторів відобразилося розмаїття і багатство їхнього поетичного бачення світу. Відбиваючи елементи імпресіонізму та інших стилів, фортепіанні твори Тайваню просякнуті витонченим розумінням краси, у їхньому змісті втілені почуття, відчуття, настрої, враження людини від сприйняття краси рідної природи та національного мистецтва.

Література

1. Pi-Lin Ni. The Significance of Shui-Long Ma's Composition in the Evolution of Taiwanese Piano Music : DM theses / Pi-Lin Ni ; Florida State University. – [Tallahassee], 2006. – 41 p.
2. Shuan-Chen Yang . Struggle for Recognition : Wen-Ye Jiang , Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music : DMA diss / Shuan-Chen Yang ; Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati – [USA], 2008. – 92 p.
3. Yang Tzi Ming. Selected Solo Piano Works of Taiwanese : D.M.A. diss / Yang Tzi Ming ; Maryland : University of Maryland, College Park. – [USA], 2002. – 238 p.
4. Yujen Chen Tobita. Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected taiwanese women : DMA diss. / Yujen Chen Tobita ; Texas Tech University . – [USA], 2004. – 157 p.
5. Ван Венлі. Цзян Веньє і його музична творчість / Ван Венлі // Хуан Чжон. – 2001. – № 2. – С. 43–47 (китайською мовою)
6. Хуан Вей Дер. Сольна фортепіанна і камерна музика сучасних тайванських композиторів : дис. докт. музики / Хуан Вей Дер // Національний тайванський нормальний університет, 2001. – 202 с. (китайською мовою)

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

УДК 792 (477) "195/197"

Фіалко Валерій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

ОБРАЗНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ І СЦЕНОГРАФІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Аналізуючи тенденції розвитку режисури і сценографії українського театру 70-х років ХХ століття, автор акцентує увагу на подоланні канонів "номерної", "дивертисментної" побудови сценічної дії. Виявлення своєрідності художнього світобачення народу, образне переосмислення режисером і сценографом різноманітних проявів національного розглядаються як дієвий чинник жанрово-стильового збагачення театрального дійства, формування багатопланових образних систем вистав.

Ключові слова: український музично-драматичний театр, режисер, сценограф, актор, образна система вистави, зоровий образ вистави, національне, своєрідність художнього світобачення народу, Данило Лідер.

Фіалко Валерій Алексеевич. Образное переосмысление национального в творчестве украинских режиссеров и сценографов украинского театра 70-х годов ХХ столетия.

Анализируя тенденции развития режиссуры и сценографии украинского театра 70-х годов ХХ столетия, автор акцентирует внимание на преодолении канонів "номерного", "дивертисментного" построения сценического действия. Выявление художественного мировосприятия народа, образное переосмысление режиссером и сценографом разнообразных проявлений национального, рассматриваются как действенный фактор жанрово-стилевого обогащения театрального действия, формирования многослойных образных систем спектакля.

Ключевые слова: украинский музыкально-драматический театр, режиссер, сценограф, образная система спектакля, зримый образ спектакля, своеобразие художественного мировосприятия народа, Даниил Лидер.

Fialko Valery. Imaginative rethinking in the works toward national directors and set designers Ukrainian Ukrainian theater 70s of the twentieth century.

The author of this book provides complete analyses of the tendencies in development of direction and scenography of the Ukrainian theater in the 70th of the XXth century. Attention of this research is focused on overcoming the entertaining, divertissement way of scenic action construction.

Detection of art attitude of the people, figurative reconsideration of various manifestations of the "national" by the director and the set designer are considered as fundamental factors for the genre-style enrichment of the theatrical action, also as forming a multilayered figurative systems of performance.

Key words: *Ukrainian musical and drama theater, director, set designer, figurative system of performance, visible image of performance, originality of art attitude of the people, Daniel Lieder.*

У 1972 році на сторінках журналу "Український театр" під рубрикою "Актор і сучасність" розгорнулася дискусія, що, на наш погляд, виразно виявила глибинні протиріччя між естетичними запитами часу і мистецькими критеріями переважної більшості режисерів, акторів, критиків, які взяли участь в обговоренні проблем оновлення образної мови театру.

Намагаючись спрямувати полеміку в певному естетичному напрямі, редакція журналу, як "заспів" до майбутньої розмови, у двох номерах видрукувала велику статтю Г. Товстоногова "Поговоримо про перевтілення" [19, 9-11; 7-9]. Режисер зосереджував увагу на тому, що: "Сьогодні особливо цінним є не перевтілення за способом характерності, котре "одягає" самого актора у товсту броню зовнішніх рис і властивостей, які часом маскують справжність самого перевтілення, а перевтілення за способом мислення. У цьому – полемічному – смислі будь-яка характерність знімає чистоту перевтілення" [20, 8].

Ускладнення законів, за якими спілкуються театр і сцена, на думку Г. Товстоногова, призвело до ускладнення модифікацій принципу перевтілення. Згадуючи постановку "Міщан" М. Горького, пошуки сценічного еквіваленту викриття суті міщанства, яка, на відміну від його зовнішньої форми, практично не змінилася, режисер зауважував: "Так виникла думка, що той побут, те життя треба віддалити, відсторонити, аби сконцентрувати увагу на суті. Створивши – віддалити, показавши – розкрити суть. ... Якщо при такому рішенні актори відчуватимуть "четверту стіну", що, як прийнято вважати за традицією, саме для такого роду драматургії і прямо – для цієї п'єси – дуже підходить, то ця "стіна" відгородить глядача від п'єси. У "Міщанах" немає прямого звернення актора до глядача, ніхто не виходить демонстративно з образу, і все ж таки, смію думати, спосіб акторського існування в цій виставі, в усякому разі, у багатьох виконавців і, насамперед, у Є. Лебедева, враховує цю особливість режисерського задуму" [20, 8].

Однак, проблеми сучасної акторської практики, про які йшлося в публікації Г. Товстоногова, лишилися поза увагою диспутантів. Натомість головний режисер Київського театру ім. І. Франка С. Сміян (як і ряд інших українських режисерів і акторів) свої вимоги щодо сучасного виконавського мистецтва сформулював наступним чином: "Складається враження, що з появою терміна так званого "інтелектуального актора" театру стало цілком байдуже, що він говорить, як говорить. Чи потрібно глядачеві чути все, що вимовляє актор на сцені? Яка у нього пластика, рух, почуття ритму? ... Мені здається, ми не маємо права позбавляти наш театр таких понять, як красива мова, чудова дикція, тембр голосу. Ми всі пам'ятаємо чарівливий голос Качалова, красиву мову Царьова, Тарасової, Яхонтова, Шумського, Романова, а хіба ці акторські якості робили їх менш інтелектуальними акторами? ... Я торкаюся цих питань, бо вважаю, що з таких речей складається професіоналізм актора, професіоналізм театру, рівень їхньої майстерності" [18, 6-7]. Наведена думка стосовно проблем акторського професіоналізму аж ніяк не спонукала до роздумів над питаннями модифікацій

акторського перевтілення, оновлення акторських технологій, тим паче, природи акторської творчості в системі новітнього сценічного синтезу.

Підбиваючи дворічні підсумки полеміки "Актор і сучасність" редакція журналу відзначала: "Найпалкіші дебати розгорнулися навколо питання – який актор потрібний нашому театру: синтетичний, тобто такий, який може все, вмie з однаковим успіхом виступати в драмі і музичній комедії, прекрасно співає, танцює і водночас з найглибшим проникненням у психологію образу може зіграти, скажімо, інженера Чешкова або генерала Огнева, чи просто драматичний актор або актор оперети" [1, 9].

Така постановка питання була цілком природна з огляду на музично-драматичний статус переважної більшості українських театрів. Саме тому проблеми розвитку акторських технологій поступалися місцем абстрактним теоретизуванням про "синтетичного" актора. Жоден колектив країни не мав у своїй трупі таких акторів-віртуозів, жоден театр не був синтетичним по суті, тяжіючи до драми або до музичної комедії. Водночас, на одній і тій самій сцені можна було побачити оперети, комедії, психологічні п'єси, героїчні драми і навіть трагедії.

Зорієнтовані на постановку музичних вистав, керівники театрів не обтяжували себе роздумами про сучасні естетичні виміри виконавської майстерності. Приміром, головний режисер Полтавського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя Б. Прокопович висував такі вимоги до професіоналізму сучасного актора: "На жаль, дуже часто випускники наших учбових закладів не відповідають вимогам, які ставить перед театром глядач. Нам потрібен актор гарний зовні, пластичний, здібний вокаліст і танцюрист. Він повинен бути пристрасним, темпераментним, емоційним" [11, 10]. Можна лише здогадуватися, як би відреагували режисери із наведеними вище художніми критеріями, на інформацію про те, що стрімкий розвиток сценографії, її установка на розкриття змісту драматичного конфлікту п'єси, усіх мотивів і обставин, визначаючих суть і характер сценічної дії, продукуючи виникнення нових зв'язків в образній структурі вистави, – вимагали від виконавців розмаїтості способів існування у сценічному просторі, володіння широким діапазоном жанрово-стильових прийомів, "щільності акту сприйняття в процесі дії, концентрації цього акту щохвилини сценічного часу..." [2, 23] тощо.

Єдиною прийнятною для них залишилася "номерна", "дивертисментна" побудова образної системи вистави. Постановки, насамперед української класичної драматургії, десятиліттями перенасичувалися фольклорно-етнографічними елементами та вокально-хореографічними номерами, індиферентними до розвитку сценічної дії, ілюстративне декораційне оформлення, в кращому випадку, відтворювало певний національний колорит. Розповсюджені штампи декораційного оформлення влучно характеризують спостереження А. Драка: "Скільки бачили ми спектаклів, в яких портална рамка вирішувалась у вигляді вишиваного рушника або різьблених колон і сволока! Скільки було інтер'єрів, де все заповнено яскравим декоративним розписом! Скільки солодкуватих сільських пейзажів з незмінними тинами, соняшниками, мальвами, пірамідальними тополями і вітряками на обрії! І, нарешті, скільки шовкових стрічок, оксамитових керсеток, барвистих жупанів! При цьому важко до чогось присікатися: усе взято з альбомів, посібників, музейних зразків" [3, 12].

Про одну з таких постановок у Сумському музично-драматичному театрі ім. М. Щепкіна оглядач журналу "Театр" писав: "Дивився у Сумах дуже слабкий спектакль "Майська ніч". Які критерії тут застосувати? Як увійти в становище? Та, власне, в яке становище треба входити? У становище режисера, котрий виявив поганий смак і поставив спектакль так, як його ставили у провінції років сімдесят тому? Що зробив із текстом "Майської ночі" автор лібрето на прізвище Оселедчик? І навіщо він це зробив?.." [15,67]. Ці риторичні запитання цілком природні для рецензента, коли він стикається зі спектаклем, що "...йде за нехитрим розкладом: музичний номер – розмовна сцена – музичний номер. Навіть про звичні для оперети "підводки" до пісні або танцю не потурбувалися. Хор, який зображав "парубків", спокійно очікував своєї черги. Хлопці ліниво зображали молодіжні пустоші" [15, 68].

Подібні постановки, створені за лекалами "номерної" побудови сценічної дії, спонукали говорити, здебільшого, лише про виконавський рівень акторів хору і балету. Типову картинку змальовує критик після перегляду вистави Житомирського музично-драматичного театру ім. І. Кочерги: "У "Титарівні", особливо в першій дії, режисер А. Дядюра розгорнув такі хорові й танцювальні картини, що забуваються події драми і починає здаватися, що це концерт ансамблю пісні й танцю (до речі, не дуже високого художнього рівня). Дія вистави гальмується, рветься тканина драми. Але ж "Титарівна" за жанром не тільки (й не стільки) музична, скільки народна драма.

...Проте у нас, не тільки в Житомирському, але й в багатьох інших театрах, у виставах за українською класикою за кілька хвилин до танцювального номера в масовці з'являються причепурені, "пейзанського" вигляду хлопці та дівчата (шовкові шаровари, червоні чоботи, стилізовані розцвічені плахточки). Вони байдуже походжають десь на задньому плані, розминаючись перед "роботою", і, коли настає їхня черга, по команді "ап!" починають працювати за всіма правилами танцювальної лексики. Дивишся на таку виставу і починаєш думати, що всі ці "номери" показуються не з художніх міркувань, а лише тому, що в театрі є хореографічна група, яка одержує платню, отже, хай демонструє усе, на що здатна. Навіть назва театру – музично-драматичний – не виправдовує такої псевдонародності, "традиції", яка походить з облудної, давно засудженої "малоросейщини". Явище це, на жаль, й досі все ще поширене" [10, 21].

Разючі контрасти художніх критеріїв і творчих потенціалів визначили діаграму естетичних зрушень українського театру 60–70-х років, проте не стали на заваді консолідації зусиль у подоланні архаїчних канонів "номерної", "дивертисментної" організації вистав, що, здавалося, непереможно вкоренилися в режисерську лексику і дуже часто ототожнювалися зі специфікою національного музично-драматичного театру.

Інтенсивні процеси розвитку сценографії, формування нових зв'язків в образній системі вистави розсунули горизонти сценічного побутування національного. Режисери і сценографи вже не обмежуються відтворенням зовнішніх прикмет побуту, вони прагнуть знайти художні форми, здатні виявити духовну сферу буття певного народу. Розгляд образного переосмислення національного у творчості майстрів українського театру 70-х років ХХ століття і обумовлює мету цієї публікації.

З елементів народного мистецтва творилася нова сценічна реальність вистави "Лис Микита" І.Франко (Київський театр ім. І.Франка, режисер В. Опанасенко, художник М. Френкель, 1967). Скріплені між собою металевою конструкцією планшети з плетеної фанери, ніби картата плахта, встиляли сцену. Трансформуючись у просторі, вони нагадували то казкові лісові хащі, то химерні зали палацу, замку тощо. Позапобутова логіка функціонування елементів українського прикладного мистецтва відтворювала поетику казкового світу з яскраво означеною національною домінантою.

Відходячи від зображення "місцевого колориту", сценографи створювали передумови для подолання ілюстративності та побутовизму, надавали потужного імпульсу жанрово-стильовому збагаченню театрального дійства.

Упродовж багатьох десятиріч незмінні лідери касових зборів – постановки "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Сорочинського ярмарку", "Майської ночі" за М. Гоголем, "Циганки Ази" М. Старицького – створили своєрідну "енциклопедію" штампів розважальних етнографічно-побутових вистав музично-драматичного українського театру. "Хто не знає як ставити "Сватання"?", – писав критик у передмові до аналізу вистави "Сватання на Гончарівці" в Харківському театрі ім. Т.Шевченка (режисер В. Петров, художник Т.Медвідь, 1978) – "Здавалося б, немає нічого простішого: запросити хорошого коміка (а якщо такого немає, то самі ситуації зіграють за нього), запропонувати йому тицьнути публіці пару дуль, знайти характерність дебільного парубка, і успіх забезпечений" [6, 19]. Однак, В. Петров "надто поважає свій народ і його культуру, щоб дозволити собі "дражнити хохла" [6, 19], режисер відсторонюється від набридливих "традицій" і робить крок до образного виявлення суті класичного твору.

Метафоричність сценічної мови задавалася з першої хвилини вистави: реміснична слобода гончарів у Харкові – Гончарівка, де волею Г. Квітки-Основ'яненка розгортаються усі події п'єси, вражала різнобарв'ям гончарних витворів. Глиняні фігурки і герої вистави впливали на поворотному колісці сцени, який ставав гончарним кругом. У центрі сидів гончар і вправними рухами ліпив химерні свистульки, підмальовував пузаті глечики. Впродовж усієї вистави він такими ж вправними рухами то поправляв одяг певному персонажу, то любовно погладжував красуню корову, витирив сльози Уляні й Олексію тощо. Гончар – режисер цього дійства, – ніби пропонував глядачам уважно придивитися до цих гарних й водночас недоладних глиняних іграшок, віднайти в них прототипи героїв вистави, порівняти побачене з реаліями сучасного життя. Відштовхуючись від яскравої ігрової стихії народних свят і обрядів, режисер і сценограф вибудовували на сцені "барвистий ярмарок, багатоголосо мекаючий і бекаючий. Ярмарок, на якому, здавалося, було все: і глиняна худоба, і офактурені глиняні прожектори, і глиняні тини, дерева, квіти. Глиняні іграшки в руках режисера-гончара. Глиняними були по суті й персонажі вистави – обставини м'яли їх і ліпили з них усе, що завгодно. Але у фіналі вистави режисер підштовхував глядачів до розуміння того, що людина повинна ліпити себе сама" [6, 19].

Врахування своєрідності художнього світобачення народу – "родова ознака" зорових образів вистав Д. Лідера. Саме це запліднює їх глибинами ду-

ховного життя конкретної людини і широким спектром загальнолюдських проблем буття. Типовими щодо розуміння сутності цього процесу є роздуми Д. Лідера під час роботи над виставою "В ніч місячного затемнення" М. Каріма (Київський театр ім. І.Франка, режисер С.Сміян, 1971): "Мабуць, для башкира поетичне іносказання про середовище, яке його оточує, міцно пов'язане з його способом життя. Для нього виднокруг, тобто видимий степ, може асоціюватися з величезною перевернутою чашею, а клоччя трави – зі старими шкурами у залісинах. Ну, і вже напевно, небо з рваними хмарами асоціюється то зі швидкими дикими кіньми, то з розтягнутими шкурами, то із вершниками, чий одяг розвівається на вітру, а місяць – сьогодні нагадує бубон, завтра – металевий щит..." [8, 7–8].

Такий спосіб образного мислення народу спонукали художника здійснити над сценою напнуту між дерев'яних жердин величезну, напівзотлілу від часу шкуру невідомого велетенського звіря. Володарюючи над усіма й усім, вона була і небом, і дірявим дахом юрти, і крилами велетенського птаха, і чорною грозовою хмарию, що охоплювала весь небосхил. Іноді складалося враження, що це – останки велетенського звіря, які пронизували і спопеляли пекучі промені сонця. Нестримний рух часу невблаганно наближав трагічне прозріння Танкабіке та дарував надію Акьєгеті й Зубаржату, котрі заради кохання відкинули застарілі звичаї родинних відносин.

Виднокруг героїв трагедії М. Каріма не простирався у далечінь безмежного блакитного неба і безкрайніх степних просторів. Сонячні промені вихоплювали з величезного, позбавленого чітко окреслених меж сценічного простору величезну напівсферу (основний ігровий майданчик). Ніби побачений з космосу, цей острівець землі виглядав "як трепанований лисий череп, – голий голодний степ... У земний пуп увіткнута цілком буденна жердина із розіпнутою за ноги баранячою шкурою та наконечником з обгризеної та омітої стихіями конячої щелепи. Горбата земля повільно обертається під стрімкою застиглистю залатаного неба" [16, 63].

Гранична напруженість розтягнутої шкури й урівноваженість півсфери, полярність їхніх поетичних значень, – створювали силове поле, в якому відбувався процес духовного прозріння, морального вибору героїв. Художник "виштовхує їх саме сюди, де людський світ стикається з вічністю, де муки й пристрасті людини б'ються не об стіни її долі, а звернені до всіх" [7, 159].

Образні структури вистав Лідера неодмінно збільшуватимуть масштаб художнього узагальнення проблем і конфліктів сценічного твору. Його просторові концепції, як і годиться для сценографії "великого стилю", будуть віддзеркалювати актуальні проблеми сучасності й водночас вести розмову з глядачем про глобальні категорії буття. У цьому контексті слід зауважити, що творчий метод Лідера, який він позначив формулою – "проблема, конфлікт, незавершеність – багатозначність" (у певному сенсі її можна вважати базовим естетичним виміром майстрів дієвої сценографії), надавав могутньої енергії саморозвитку пластичного образу, його часткової самореалізації поза режисерською партитурою вистави. Більше того, відштовхуючись від драматичного конфлікту, життєвих реалій, що спричинили розвиток головних подій і обумовили проблематику

п'єси, сценограф засобами "пластичної режисури" створював образи, які за рівнем художнього узагальнення виходили за межі драматургічного матеріалу. Останнє було більш ніж актуальним з огляду на те, що театральні художники України дуже часто змушені були працювати над п'єсами, чий художній рівень залишав бажати кращого.

Етапи формування образу-задуму Лідер сформулював наступним чином: "В принципі, в мене схема підходу до будь-якого матеріалу в період, так би мовити, передуючий втіленню замислу, така:

- вивчення всього комплексу питань, пов'язаних із даною п'єсою, з особливостями поетики автора, кола постійних проблем, сфери ідей тощо;

- потім я намагаюсь якомога точніше виділити головні та другорядні проблеми в даному творі;

- потім намагаюся роздивитися та уявити для себе проблеми нашого сьогодення, аналогічні й співзвучні тим, що поставлені у п'єсі;

- формулюю свої особистісні позиції стосовно проблем, що містяться в тексті, й стосовно проблем дійсності, відбитих у драматургії;

- і, нарешті, визначаю для себе характер образності" [9, 203–206].

У процесі побудови образно-пластичної системи спектаклю Лідеру принципово важливо уявити, "...як узагальнити матеріал п'єси, за якими законами? Які її події будувати по лінії образності? Як розглядати матеріал п'єси – через метафору або алегорію? Через які матеріальні предмети виразити метафору? Адже речі, предмети, реальний світ вступають в образному театрі в особливі, суто людські відносини, коли на повну силу діють образні асоціації" [8, 7].

Йдучи від матеріалу п'єси до смислу, надзавдання вистави, визначаючи характер зв'язків у структурі сценічної дії, художник зумів привнести в погано аргументовану конструкцію мелодраматичного сюжету п'єси "Голубі олені" О. Коломійця судження стосовно драми краху ілюзій, світу високих мрій героїні за екстремальних умов воєнного часу та в мирні прозаїчні будні (Миколаївський театр ім. В. Чкалова, режисер Е. Митницький, 1973).

Далеко за межі драматургічного матеріалу сягає і створена Д. Лідером образно-пластична структура вистави "Таке довге, довге літо" М. Зарудного у Київському театрі ім. І.Франко (режисер С.Сміян, 1974). Навіть найвідданіші апологети творчості М. Зарудного змушені були визнати: "Причина певної недосконалості вистав п'єси "Таке довге, довге літо" в тому, що в деяких театрах виробився навіть якийсь штамп для постановки п'єс М. Зарудного: трошечки комедії та мелодрами" [21, 83]. У такий спосіб численні українські колективи втілювали, за словами драматурга у період написання цієї п'єси, – "соціальне замовлення" на створення "творів про героїв п'ятирічки, про трудовий подвиг нашого народу в боротьбі за побудову комунізму" [5, 51].

Цілком природно, що ходульні образи М. Зарудного у "Такому довгому, довгому літі" – "людини-патріота, органічно відданої ідеалам партії, одержимої в праці, вольової і водночас чулої, ліричної вдачею" [21, 81] – викликали захоплення тільки у автора панегірика драматургу та політично заангажованої критики. Однак, завдяки сценографії Д. Лідера, ця робота не пройшла непоміченою і залишила свій слід у розвитку театрального процесу.

Посеред безмежного, одноманітного, "голодного" степу художник розмістив "зграйку" колодязів-журавлів. Спрагла земля забрала з них воду, вселила неспокій за своє майбутнє в душі мешканців Овечого хутору. "Звернення художника до журавля, образу напрочуд народного, з яким пов'язано багато легенд і розповідей, розкрило перед творцями вистави новий поетичний світ людей, долі яких простежуються у п'єсі. А те, що поодинокую криницю замінила ціла "сім'я", наштотувало автора на створення нового монологу, який він вклав в уста мудрого, як саме життя, діда Опанаса" [13, 12]. Він говорив про звичай усім хутором копати на весілля молодим криницю. Про те, що води ставало все менше і менше, що всихали і вмирили журавлі, відходили у небуття люди. Про те, як війна скалічила життя... І "згряя" журавлів у цьому контексті була ніби пам'ятником тим, хто так і не повернувся в домівки.

Сюжет п'єси розповідав про людей, котрі в сипучих барханах висаджують ліс. І колодязі-журавлі з безнадійно похиленими усохлими жердинами, доти позбавлені своєї родової ознаки – давати спраглим воду, – починають оживати. Ніби опікуючись героями вистави, вони зведуть зі своїх жердин стіл і дах над головою, й вітатимуть на весіллі "молодих" квітами зі своїх відер, і стануть щоглами кораблів із напнутими вітром білими вітрилами – уособлення мрії однієї з героїнь вистави, і височітимуть у фіналі зеленим верховіттям молодого лісу.

Трансформація зорового образу обумовлювала суттєві моменти розвитку сценічної дії. Її метафорична сила живилася народним поетичним мисленням, з глибин якого художник виокремив "лаконічну фразу, й вона, ніби приспів народних оповідей, щоразу звучить інакше. Але, повторювана настійливо й у нових поєднаннях, залишається навдивовижу ємкою та красномовною" [7, 153].

Здавалося б, важко знайти хоч що-небудь спільне між драматургією "Такого довгого, довгого літа" М. Зарудного й "Казками старого Арбату" О. Арбузова, як неможливо провести хоч якісь паралелі між режисурою С. Сміяна та А. Ефроса, котрий здійснив постановку п'єси О. Арбузова у Московському театрі на Малій Бронній (художник Д. Боровський, 1970).

Проте, принцип організації образно-пластичних структур цих вистав, що знаходилися в різних театральних галактиках, дозволяє Г. Коваленку виокремити певні універсальні риси сучасного сценографічного мислення. Абстрагуючись від сюжетів, розгляданих проблем, смислових та емоційних рівнів образних систем цих спектаклів, критик акцентує увагу на схожості підходу до вибудовування взаємодії героя і середовища. "Втім, подібні стосунки взаємодією в буквальному сенсі не назвеш. Контакти актора и сценографії опосередковані. У "Довгому, довгому літі" "вільний простір" варіюється – образні трансформації елементів пластики то розширюють його, то звужують. У "Казках" – він незмінний, оскільки середовище статичне, а елемент не володіє можливістю трансформації. Однак, сам елемент середовища, його будівельна одиниця й у Д. Лідера й у Д. Боровського вибрані з одних і тих самих міркувань, "розраховані" за однаковими критеріями.

Дерев'яний колодязь і навіс арбатського ганочку – за всієї їхньої достовірності та життєвої точності, за всієї підкресленої натуральності й справжності –

не стільки предмети матеріального світу, скільки матеріалізація свідомості героїв, їхніх думок, що дивним чином втілилися у предметі. Це знак стосунків внутрішнього світу героїв і реальності..." [7, 15].

Можливість матеріалізувати думки, душевні боріння героїв вистави через побудову його предметно-речового світу, образне моделювання в структурі внутрішнього світу драми, – відображають не тільки тенденції розвитку сценографічного мислення, але й найважливіші аспекти нового характеру синтезу виразних засобів в образній системі спектаклю. В цьому контексті слід розглядати й вихід сценографа за межі драматургії, і той вільний простір, що виник між сценографією та режисурою.

Об'єктивна складова "нової образності" свідчить про те, що нереалізовані режисером потенції образно-пластичного вирішення вистави "не пропадають зовсім, без сліду: їхня мовчазна присутність збагачує спектакль відтінками, обертонами, позбавляє його жорсткої та абсолютної детермінованості. Неповнота збігів – це свобода подиху спектаклю: для режисера, для художника, врешті, для глядача" [12, 78].

Через досить тривалий відрізок часу після постановки "Казок старого Арбату", на гребені сценічного тріумфу спектаклів "Брат Альоша" за Ф. Достоєвським (1972), "Дон Жуан" Ж.Б. Мольєра (1973), "Одруження" М. Голя (1975), "Вишневий сад" А. Чехова (1975), – А. Ефрос напише: "Мій спектакль "Казки старого Арбату" (1970), як на мене, одним хорошим – декораціями Боровського. ... У самій п'єсі є якась, може, мила, проте досить-таки суперечлива інфантильність. Але Боровський зробив таке оформлення, що грати всю цю історію слід би було в дусі Жана Габена. Ми, на жаль, не піднялися до такого рівня. Я й тепер приходжу іноді перед початком спектаклю й дивлюсь, як встановлюють на сцені цей павільйон з висячими на дерев'яних побілених стінах візерунчастими навісами арбатських ганочків. А в центрі сцені ставлять козли, на які потім покладуть ніби зняті звідкись із завіс великі вхідні двері. Потім цей "верстак" наполовину прикриють клейонкою, аби герої, по ходу справи, могли б пити чай. Яку багату сцену з життя майстрів можна було б розіграти навколо такого столу! Але ми, що називається, не потягли" [22, 21–22].

"Не потягли" пролунало з вуст режисера, в чиїх виставах найскладніші контрапункти концентрованих психологічних станів, унікальні партитури "вигнутих ліній" акторського проживання ролі, – розгорталися у світі речей і предметів, що ніби розчинялися в єдиній фактурі сценічної дії. Нерозчленована плоть створюваних ним вистав генерувала виникнення численних проявів сценічного життя, які дозволяли побачити в Театрі А. Ефроса цілісну естетику та цілісний світогляд. "Не потягли" – в цьому випадку засвідчує існування вільного простору між сценографією та режисурою, як невід'ємної складової "нової сценічної образності".

Проте, неповнота збігів режисерських та сценографічних образних структур додавала "вільного подиху" спектаклю за умови рівності творчих потенціалів співавторів вистави, мислення в системі єдиних естетичних координат. Коли режисер, відчуваючи запропоновану образну природу сценічного простору, робив її єдиною можливою саме для цієї постановки. Поза цим процесом про-

стір ніби замикався в собі, позбавляючи сценічну дію необхідних образних ресурсів для створення художнього твору.

На жаль, творчі потенціали і мистецькі критерії учасників театрального синтезу збігалися далеко не завжди. В середині 70-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театрального контексту сценографічними пошуками і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Не останню роль у накопиченні застійних явищ зіграла "пунктирність", а подеколи й перерваність діалогу між режисурою та сценографією, яка, завдяки інтегруванню в європейський театральний контекст, найактивніше реагувала на естетичні виклики часу.

Художники дедалі частіше опинялися у творчій ізоляції. Сумний висновок щодо творчої самотності робить Т. Сільвинська в поетичному посланні Д.Лідера – "Його макети – ніби пам'ятники задумам" [17, 375].

Втілені в макетах та ескізах спектаклі-замисли – витвори сценічно нереалізованої творчої потенції художників – чи не вперше в історії сценічного мистецтва стали невід'ємною складовою театрального процесу. Вони "розігрувалися" сценографами перед вдячними слухачами або театрознавцями – інтерпретаторами авторських задумів. Віддзеркаленнями вистав-задумів ряснітимуть експозиції виставок, що в 70–80-ті роки заповнили європейський культурний простір. Вистави-задуми стануть об'єктом прискіпливої уваги авторів статей і монографій.

Зокрема, у вступі до книги про Д. Лідера, що з дивовижною глибиною відтворювала поетику сценографічних образів майстра, Г. Коваленко наголошує: "... аналізуючи творчість митця, ми будемо говорити насамперед про театр художника, яким цей театр постає в його замислах, в його ескізах і макетах, звертаючись до здійсненого спектаклю в тих випадках, коли ідеї сценографа знаходили в цьому спектаклі продовження" [7, 7].

Серед взірцевих "пам'ятників задуму" залишився в історії українського театру і створений Д. Лідером макет до вистави "Сорочинський ярмарок", постановка якої в театрі ім. І.Франка спочатку була відкладена, а потім зовсім зникла з репертуарних планів.

Структура макету мала чітку вертепну будову. На першому рівні триповерхової конструкції, вибудованої з численних возів, серед коліс, мішків з борошном, глечиків, гарбузів буяла стихія циганського світу і простого торгового люду. Вище, серед товарів елегантною галантереї та витворів майстрів народного мистецтва, ніби королева цього ярмарку, панувала наречена. І, як годиться для вертепної структури, на третьому рівні можна було побачити ікони, хрестики, а на самому верхечку – церковний купол.

За задумом художника весь цей ярмарково-вертепний світ мав вільно рухатися в сценічному просторі, створюючи у такий спосіб образ грандіозного театралізованого видовища на тлі гомінкого хаосу народного свята.

Якщо розігрувати виставу біля макету, легко уявити не тільки місце і час дії, своєрідність національного побуту, найрізноманітніші прояви ментальності українського народу, – але й образ світу даної вистави. Високий рівень худож-

нього узагальнення можна подумки сполучити з яскравою ігровою стихією народних свят і обрядів, а притаманні такому типу драматургії жанрові сценки і вокально-хореографічні номери органічно вписати в розвиток сценічної дії. Крім того, можна нафантазувати, як у співтворчості з режисером-одномумцем пластичні структури збагатяться образною енергетикою у взаємодії з актором, і як все це вплине на мізансценічний, темпо-ритмічний та інші складові вистави.

Однак, Д. Лідеру, як і багатьом його колегам, майже не випадала радість співпраці з режисерами-одномумцями. Навіть вже отримавши сценічне втілення, за умови певної адаптації до постановочного рівня того чи того творчого колективу, образно-пластичні світи, створені художниками, й надалі втрачали свою багатомірність в процесі експлуатації вистави. Картиною "вселенського погрому" завершує творчий портрет Лідера театральна художниця Т. Сельвінська: "Чудово виконане київськими майстрами стоїть оформлення на знаменитій сцені найстарішого театру, але мертвим багатством:

- софіти "Ярослава Мудрого" соромливо прикриті м'якими падужками, нема вже й руки-фрески, не рухаються ліси, і не ходять ними люди, не зіштовхуються одночасно дві епохи;

- скриня-чарівниця грає ординарну роль стандартного павільйону, не ловлять стулки перехожих, сховані переходи, численні лазівки, нема фантасмагорії, вигадки, карнавалу;

- немає і потрібного театру в "Людині з Ламанчі", немає філософії, інакомовності, ідеї.

Є непередбачена несумісність декорації та дії.

Є хвороба нашого часу – рідкісними є режисери, ще більш рідкісними театрами, що вміють не тільки використовувати, застосовувати, експлуатувати запропоноване художником дієве оформлення, але й уже задумувати його таким – одним із головних діючих осіб спектаклю" [16, 65].

Така ситуація призвела до того, що 1975 року провідний український сценограф залишає франківську сцену (через п'ять років Д. Лідер прийме запрошення С. Данченка знову стати головним художником цього колективу).

Мистецький потенціал Д. Лідера у зазначений період збагатив творчий доробок провідних театрів Москви та Ленінграду. Критика із захопленням писала про сценографічні вирішення вистав "Вечірнє світло" О. Арбузова в Московському театру ім. Моссовета, "Чоловік і дружина" М.Рощина у МХАТ ім. М. Горького (режисер Р. Виктюк, 1975,1976), "Тіні" М. Салтикова-Щедрина в Ленінградському театрі юного глядача (режисер З. Корогодський, 1977), "Елегія" П. Павловського, "Доки б'ється серце" Д. Храбровицького в Ленінградському театрі драми ім. О.С. Пушкіна (режисер І. Ольшвангер, 1975 та І. Горбачов, 1977).

У 1979 році побачить світ сценографічна концепція Д. Лідера до вистави "Король Лір" В.Шекспіра в Малому театрі (режисер Л. Хейфець, 1979), яка віддзеркалить основні категорії філософського світобачення майстра. Залишається тільки здогадуватися, яка вибухова естетична сила містилась у детально розробленій разом з Ю. Любімовим образно-пластичній партитурі вистави "Буранний полустанок" за Ч. Айтматовим у Московському театрі на Таганці.

На жаль, ця робота Лідера так і не була здійснена в театрі, так само, як лишилися не втіленими або не до кінця реалізованими чимало інших сценографічних проектів М. Іваницького.

Не можна не погодитися з думкою критика про те, що "творча доля Іваницького містить частку драматизму. Художник з рідкісним почуттям театру, він саме з огляду на цю обставину іноді потрапляє до театру в залежність. В якомусь сенсі сценограф опиняється перед театром беззахисним. Довіряючи йому, передовіряє чимало з того, що міг би й, можливо, мусив би здійснити сам. У його долі багато парадоксів. Художник-практик, він програє на словах цілі спектаклі-замисли. Мріє про Чехова й оформляє п'єси Гельмана, причому робить це чудово" [14, 82].

Частково свої "вистави-задуми" М. Іваницький зміг реалізувати у співпраці з Г. Товстоноговим над виставою "Три мішки смітної пшениці" по В. Тендрякову у Ленінградському ВДТ ім. М. Горького (1974), "Брись, кістлява, брись!" І. Шальтяніса в Московському драматичному театрі ім. К. Станіславського, режисер Б. Морозов, 1978) та ін.

Після прем'єри "Думи про Британку" Б. Яновського в Московському театрі ім. В. Маяковського (режисери А. Гончаров, Б. Кондратьєв, 1972) про сценографію М. Френкеля можна було прочитати таке: "... Гарячий пісок... Напівоголені люди, босоніж... Спека... І все, що лишилося від села, – здиблений, ніби від вибухової хвилі, величезний, здається, безкінечний тин... Він здійнявся вгору, немов нестерпний біль, який необхідно подолати. Або немов відплата ворогу. Здійнявся, але несподівано, ніби птах, що йому якась страхітлива сила надломила хребет, став падати вниз, у пісок..." [4, 151].

Знання у Москві та Ленінграді, М. Френкель свої чи не найкращі роботи здійснив із майстрами Прибалтійського театру. Режисери, з якими він працював у театрах України, нібито сприймали сценографічну лексику художника, проте дуже часто були не спроможні повністю реалізувати образний потенціал запропонованої сценографією образного змісту. Натомість сценографічні гофманіани М. Френкеля визначали образну систему вистав "Біг" М. Булгакова у Таллінському російському театрі, (режисер В. Черменов, 1977), "Останні" М. Горького в Горьківському театрі (режисер О. Тумілович, 1978).

Математично вивірений поетичний світ сценографічних партитур М. Френкеля немовби матеріалізував духовну сутність героїв "Святая святых" І. Друце (Ризький російський драматичний театр, режисер К. Гінкас, 1977), "Гроші для Марії" В. Распутіна (Ленінградський театр ім. Ленінського комсомолу, режисер Г. Опошков, 1978).

Активна співпраця художників театру України з майстрами інших республік Радянського Союзу, безперечно, засвідчує і високий професійний рівень, творчий потенціал сценографів, і розвиток інтеграційних процесів на терені національних сценічних культур. Разом з тим, у сукупності з іншими реаліями театрального життя буде правомірним зробити висновок про сплеск ще однієї хвилі вимушеної "творчої еміграції" митців України. Вона не була безпосередньо пов'язана з політичними переслідуваннями, ідеологічними "шорами" та цензурними заборонами, – обставинами від'їзду обдарованих режисерів і акторів

наприкінці 60-х років ХХ століття. Сценографи стикалися з цим опосередковано, вимушено працюючи над драматургією, що за своїм художнім рівнем інколи навіть не піддавалась образно-пластичній інтерпретації.

Широко впроваджена директивними органами практика "не рекомендованих", або знятих з репертуару після прем'єрного перегляду вистав, не позначалася так драматично на їхніх творчих долях, як це іноді траплялося з режисерами. Водночас, ідеологічна регламентація творчого процесу на тлі чиновницького свавілля безпосередньо вплинула на загострення конфліктного протистояння між режисурою і сценографією. Художники дозволяли собі створювати образно-просторові концепції світу, не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічного матеріалу, які режисура переносила в сценічну площину. Саме тому створена за принципами дієвої сценографії зорова партитура не вписувалася в режисерське бачення вистави. Часто вона лише заважала вибудовувати накреслену деміургом театру логіку розвитку сценічної дії. За таких умов годі було сподіватися на спів-авторство – визначальну передумову новітнього театрального синтезу.

У 80-ті роки в українському театрі "правитиме бал" нова генерація режисерів та сценографів (учнів Д. Лідера). Сповідуючи єдині естетичні критерії, вони зуміють перебороти ті гострі протиріччя, що виникли у співтворчості режисер – сценограф, режисер, сценограф – актор.

Література

1. Актор і сучасність. Перші підсумки // Український театр. – 1974. – № 6.
2. Гончаров А. Образ и время // Театр. – 1973. – № 7.
3. Драк А. Важно те, что приближуе // Український театр. – 1972. – № 6.
4. Драк А. Михаил Френкель. Советские художники театра и кино'5. – М., Советский художник, 1983.
5. Зарудный Н. Театр, драматургия, современность // Театр. – 1974. – № 1.
6. Клековкін О. Бунт милосердя // Український театр. – 1987. – № 4.
7. Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. – М., Искусство. – 1980.
8. Лідер Д. Образ вистави // Український театр. —1972. – № 4.
9. Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино'79. – М., Советский художник, 1981.
10. Матвієнко Д. Критичні нотатки //Український театр. – 1971. – № 5.
11. Прокопович Б. Актор музично-драматичного. //Український театр. – 1973. – № 1.
12. Ракитина Е. Эти независимые художники // Театр. – 1974. – № 4.
13. Рутковська К. Біля макету // Український театр. – 1974. – № 6.
14. Савицкая О. Михаил Ивницкий // Советские художники театра и кино. – М., Советский художник, 1983.
15. Свободин А. Эхо театра... // Театр – 1971. – № 5.
16. Сельвинская Т. Даниил Лидер // Театр. – 1974. – № 7.
17. Сельвинская Т. Рецензия на книгу Г.Ф.Коваленко "Даниил Лидер" // Советские художники театра и кино. – М., Советский художник, 1983.
18. Сміян С. Професіоналізм актора // Український театр. – 1972. – № 4.
19. Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. –1971. – № 4 ; №5.
20. Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення //Український театр. – 1971. – № 5.
21. Шлапак Д. З любов'ю до сучасника. – К., Радянський письменник, 1981.
22. Эфрос А. О хорошей декорации. Художник, цена // Сб.ст. Советский художник. – М., 1978.

*Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри театрального мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв*

РОЗВИТОК СУЧАСНИХ ФЕСТИВАЛІВ МИСТЕЦТВ НА ЛУГАНЩИНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто найбільш значущі мистецькі фестивалі Луганщини початку ХХІ століття. Запропоновано класифікацію фестивалів за принципом популяризації того чи іншого виду мистецтва. Визначено місце регіональних мистецьких фестивалів у синтетичному художньому просторі, що є полем взаємодії різних видів мистецтв. Виявлено значення фестивалів мистецтв як культуротворчого процесу для оптимізації державної культурної політики.

***Ключові слова:** мистецькі фестивалі, видовищність, традиційна культура, етновиховна функція, Луганщина.*

Крипчук Николай Владимирович. Развитие современных фестивалей искусств на Луганщине начала ХХІ столетия.

В статье рассматриваются наиболее значимые творческие фестивали Луганщины начала ХХІ века. Предлагается классификация фестивалей по принципу популяризации того или иного вида искусства.

***Ключевые слова:** фестивали искусств, зрелищность, традиционная культура, этновоспитательная функция, Луганщина.*

Kripchuk Nikolai. The development of modern arts festival in Luhansk beginning of ХХІ century.

The article discusses the most important art festivals in Lugansk region at the beginning of the ХХІth century. There is a classification of the festivals on the principle of promoting a particular kind of art.

***Key word:** art festivals, entertaining performance, traditional culture, ethno - educational function, Luhansk region.*

Сучасна художньо-мистецька практика демонструє стрімкий перебіг подій, що свідчить про кардинальні зміни, які відбувались та продовжують відбуватися у "класичних", з точки зору традиційних наукових визначень, формах культурного буття. Цю тему яскраво ілюструє розвиток усіх видів мистецтва, але найбільш повно її демонструють театральні жанри, художня мова яких набула "ціннісної вартості" в якості засобу, здатного не тільки посилювати притаманні мистецтву соціальні функції, але й впливати на суспільну свідомість і навіть маніпулювати нею.

Така динаміка культурно-історичного розвитку не знімає актуальності для наукової думки питань, пов'язаних з пошуком відповідей, які б уточнювали та розширювали уявлення про специфіку театрального-художнього мислення та його змістоутворюючі принципи. Значна вага в них елементів видовищності

змушує дослідників повертатися до вивчення образних форм, для яких вони є стильовою ознакою, а саме: обрядових, фольклорних та сучасних у різних культурно-історичних, національних, етнічних та регіональних модифікаціях.

Видовищність обрядових дій стала суттєвим аргументом в обґрунтуванні їхньої актуальності як певного ідеологічного фактора – тенденція, що простежується з часів античного світу на всіх етапах культурного процесу. Проте особливого значення вона набуває у ХХ столітті, коли стала використовуватися як базове підґрунтя системи заходів впливу на суспільну психологію мас. Обрядова видовищність набуває "зрежисованого" та відповідним чином оформленого виду.

Така модернізація в радянських наукових дослідженнях набула назви теорії масових свят, яка висвітлювала принципи нової обрядової ідеології та узагальнювала практичний досвід її культурно-просвітницького використання як виховного засобу або в проєкції на специфіку режисерських технологій (Д. Генкін, А. Мазаєв, Б. Петров, І. Туманов, І. Шароєв).

В сучасних умовах розвитку масових театралізованих дійств найбільш актуальними стають синтетичні форми режисерських постановок. Особливе місце в даному творчому процесі належить фестивалям мистецтв, які дедалі більше стають пріоритетними на Луганщині. Вони є невід'ємною частиною діяльності культурно-просвітницьких установ, які використовують в своїй роботі місцевий матеріал. Основою таких заходів найчастіше є народні традиції.

Як свідчить практика організації таких масових дій, виразні засади фестивальних заходів визначаються мірою їхньої доступності для глядача, варіативністю на основі взаємовпливів української, російської та інших культурних традицій. Український народний театр Луганщини як уособлення багатьох культурних впливів і взаємовпливів є джерелом інноваційних форм художньої образності і може у майбутньому тривалий час бути їм. Вже сьогодні нові обласні фестивальні проєкти доводять, яку об'єднавчу функцію можуть виконувати театралізовані видовищні форми, побудовані на основі народних традицій [4].

Актуальність та активне поширення фестивалів мистецтв пов'язане з їх володінням більш широкими можливостями на відміну від інших форм експонування. Важливими генеруючими аспектами фестивалю є: гостра соціальна проблематика, необмеженість тематики, демонстрація самотності регіональних особливостей мистецтва Луганщини, взаємодія різних видів мистецтва в єдиному художньому просторі.

Слід зазначити, що глядацька затребуваність у проведенні мистецьких фестивалів продиктована низкою культурних, соціоекономічних та етнічних факторів. Саме це й призвело до утворення на Луганщині різноманітних форм фестивалів мистецтв. Зорієнтованість дослідження на факти культурного життя Луганщини мотивована відсутністю аналогічних досліджень та зростанням ваги в цьому регіоні таких мистецьких практик як традиційних для неї.

На сучасному етапі тематика фестивалів висвітлюється у працях науковців: Ю. Афанасьєва, К. Давидовського, Д. Зубенко, О. Меньшикова, П. Ніколаєвої, І. Сікорської, Г. Хроми, С. Чернецької, та ін. Але, слід зазначити, що коло праць, пов'язаних з темою нашої роботи, досить обмежене. Це і зумовило вибір теми дослідження.

Метою дослідження є спроба структурувати основні види фестивалів мистецтв регіону початку XXI століття.

Спираючись на емпіричний досвід, акцентуємо увагу на основних фестивальних проектах Луганщини, які можна розділити за принципом популяризації того чи іншого виду мистецтва. Найбільш поширеними формами фестивалів мистецтв на сучасному етапі є: музичні; хореографічні; театральні; циркові; фестивалі мультиплекції; фестивалі "змішаного" типу, які є популяризацією декількох видів мистецтв. Велику роль у цьому процесі відіграють мистецькі заклади освіти (Луганська державна академія культури і мистецтв, коледж державної академії культури і мистецтв) та Луганський обласний центр народної творчості (ЛОЦНТ). Використовуючи запропоновану класифікацію, звернімо увагу на основні фестивальні проекти Луганщини.

Фестивалі театрального мистецтва проводяться з метою популяризації та розвитку сучасного театрального мистецтва, підвищення виконавського та режисерського рівня, серед них: всеукраїнський відкритий молодіжний театральний фестиваль "ArtEast" (м. Луганськ) та театральний фестиваль професійних колективів "Госпожа удача" ім. П. Луспекаєва (м. Луганськ).

Більш широко представлені фестивалі музичного мистецтва, серед них: Всеукраїнський фестиваль камерної фортепіанної музики пам'яті Олександра Зілоті (м. Луганськ); обласний конкурс естрадних виконавців "ЗОРЯНИЙ EXPRESS" (м. Луганськ); обласний фестиваль-конкурс молодих виконавців народної пісні "Світанок талантів"; обласний молодіжний рок-фестиваль "Нове покоління" (сmt. Новопсков); обласний фестиваль хорових колективів ветеранів війни та праці "Пісні, опалені війною" (м. Луганськ); відкритий обласний фестиваль-конкурс авторської і патріотичної пісні "Оберіг пам'яті" (м. Ровеньки) та ін.

Метою фестивалів танцю є розвиток хореографічного мистецтва, пошук кращих оригінальних зразків хореографічної творчості, підтримка талановитих хореографів, виконавців і колективів, популяризація нових творів. У цьому напрямку пріоритетними стали: Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс бального танцю "Кубок Star Dance" (м. Луганськ) та обласний фестиваль-конкурс народної і сучасної хореографії "Святкове коло" (м. Луганськ).

Став традиційним Міжнародний фестиваль дитячих і молодіжних циркових колективів та виконавців "Циркове майбутнє" (м. Луганськ). Проект проводиться з метою міжнародної співдружності, сприяння взаєморозумінню та взаємозбагаченню в галузі культури та мистецтва, пропаганди циркового мистецтва та творчого пошуку талановитої молоді. Слід зазначити, що в 2012 році у фестивалі брали участь циркові колективи та виконавці з більш ніж 10 країн, а саме: Білорусь, Вірменія, Естонія, Литва, Росія, Німеччина, Швейцарія та ін.

Особливе місце на Луганщині належить Міжнародному дитячому мультиплекційному фестивалю "СЮРПРИЗ" (м. Луганськ). Фестивальний проект заснований Луганською державною академією культури і мистецтв і проводиться за підтримки Луганського обласного центру підтримки молодіжних ініціатив та соціальних досліджень управління у справах сім'ї, молоді та спорту Луганської обласної державної адміністрації. Слід підкреслити те, що це єди-

ний у своєму роді міжнародний фестиваль в Україні, спрямований виключно на дитячу анімаційну творчість.

Серед численних фестивалів Луганщини варто виокремити фестивалі "змішаного" типу, які мають фольклорне підґрунтя, а саме: Міжнародний фестиваль "Дивосвіт народної творчості", який проводиться з метою активізації впливу традиційного народного мистецтва на духовне, естетичне збагачення народу України, відродження і збереження традиційної народної культури, зокрема, свят і обрядів; міжнародний фестиваль козацької культури "Любо" (Станично-Луганського район), основною метою якого є відродження та збереження козацької культури; Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв "Слобожанський спас" (м. Сватове); відкритий фестиваль традиційної та сучасної української культури "Вулиця Дружби" (сmt. Мілове), який є не тільки засобом популяризації української народної культури, але й формою демонстрації її традицій в історичному розвитку, засобом спілкування людей різних вірувань, політичних поглядів, що проживають на прикордонних територіях з Російською Федерацією; відкритий обласний фестиваль слов'янських культур "Немає уз святіше за братерство" (сmt. Слов'яносербськ); обласний фестиваль українського фольклору, народної музики та етнографії "Червона калина" (м. Луганськ); відкритий обласний фестиваль Лемківської культури "Стежками Лемківщини" (с. Переможне Лутугинського району) [6 ; 7] та ін.

З кожним роком активно розширюється кількість і географія учасників сучасного фестивального руху на Луганщині. Так, фестиваль "Любо" у 2012 році зібрав близько тисячі учасників із понад 50 фольклорних колективів України, Республіки Білорусь, Республіки Молдова, регіонів Російської Федерації (Дон, Кубань, Урал, Сахалін, Республіка Комі та ін.). До організації цього культурного заходу залучаються провідні режисери регіону (заслужений діяч мистецтв України В. Московченко та заслужений працівник культури України В. Саган), що дозволяє трансформувати традиційну народну форму у сучасну театралізовану модель. Так, фестиваль "Любо", окрім традиційного гала-концерту переможців фестивалю, закінчувався масовим театралізованим дійством "Козацька толока" із залученням провідних дитячих та молодіжних творчих колективів області, студентів кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв. У цьому творчому процесі важливим є пошук засобів театралізації, яка є інтелектуальною ланкою, що супроводжує глибинне вивчення матеріалів, призначених для створення сценарної драматургії фестивалю. У даному контексті, відзначає мистецтвознавець Ю. Черняк: "художня форма, переломлена через образну метафору, алегорію або поетичний символ, багаторазово підсилює емоційний заряд режисерської ідеї. Це ... збагачує пізнавальну та естетичну функції свята" [8, 137]. Підкреслимо те, що творчий метод театралізації є складним творчим методом, що має глибоке соціально-педагогічне обґрунтування. Маючи у своїй основі соціально-педагогічну та художню біфункціональність, театралізація виступає не тільки як художня обробка фольклорного матеріалу, але і як особлива організація поведінки та дії мас людей (глядачів) [3].

Особливу увагу привертає фестиваль "Стежками Лемківщини". Фестиваль проводиться з метою відродження, збереження, пропагування лемківської

культури, народної творчості, обрядів, традицій, звичаїв, розвитку декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва та зміцнення культурних стосунків між західним і східним регіонами України. Символічним є те, що даний захід проходить саме на Луганщині, яка стала об'єднуючим початком для багатьох національностей. Луганська область є однією з самих поліетнічних областей України, де проживають представники 123 національностей і народностей [2].

Слід підкреслити, що мистецькі фестивалі на фольклорній основі виконують не лише важливе завдання збереження і популяризації традиційної народної культури, а і виховання підростаючого покоління на національних традиціях, виконуючи цим самим етновиховну функцію [1]. Зростання суспільного інтересу до мистецьких фестивалів на основі фольклорного матеріалу не можна вважати випадковістю з декількох причин. По-перше, географічна "прив'язка" таких постановок та її просторово-часова реальність (село, райцентр, місто). По-друге, тривале нехтування народним досвідом, намагання замінити його радянськими ідеологемами та штампами. По-третє, ігрова природа народної обрядової культури з притаманними їй ефектами співучасті, імпровізаційності, відчуттям колективної єдності, життєвої універсальності мовних засобів та настроїв, які ними створюються.

Україна в пострадянському суспільстві перебуває в стані пошуку художньо-мистецьких засобів і прийомів, і в цьому пошуку надзвичайно важливим є звернення до традицій минулого і сучасності, звернення до народних джерел. Звісно, це не означає, що професійна рука режисера механічно використовує народні здобутки чи вигадує щось штучне, неприродне і нав'язує це глядачеві. Необхідні неабиякий професіоналізм і творча наснага, аби поєднати професійне і народне, організоване і стихійне. Це є відображенням загальної тенденції розвитку мистецтва та поєднання професійного мистецтва і народної творчості у єдине святкове театралізоване дійство.

Слід сказати, що технологія створення художньої образності таких фестивалів, може спиратися не тільки на фольклорні зразки.

Як свідчить сучасний режисерський досвід, цей процес відкриває шлях до художніх ініціатив різного ґатунку: від локальних акцій до масштабних вуличних дійств карнавального типу (фестиваль козацької культури "Любо") і дозволяє їх використовувати як активний дидактично-виховний засіб.

В цілому, будь-який фестиваль мистецтв, незалежно від приналежності до тієї або іншої форми, є особливим типом синтетичного художнього простору, в якому здійснюється взаємодія різних видів мистецтв, утворюючи нове єдине гармонійне ціле, це "жива, бурхлива сфера пошуків і продукування нових сенсів і мистецьких доцільностей, готовність прийняти будь-яку художню мову, аби вона дозволяла висловити щось нове і вагоме" [5, 18].

Слід зазначити, що зростання кількості та, відповідно, соціальної значущості фестивалів мистецтв на Луганщині, розкриває широке поле для дослідження цього культуротворчого процесу, що потребує конкретних драматургічних та режисерських ідей в пошуках образної палітри масового театралізованого заходу.

Організація регіональних мистецьких фестивалів дозволяє вивести їх за межі розваг і зробити дієвим знаряддям державної культурної політики, як вну-

трішньої, так і зовнішньої; справжнім мистецьким твором із стилістикою змішаного типу; культурною формою, що віддзеркалює регіональні потреби як загальнонаціональні, тобто на концептуальному світоглядному рівні, і водночас дозволяє не втратити реальних зв'язків із середовищем, на яке спрямовано. Режисерський досвід проведення таких масових заходів на Луганщині підтверджує ці тенденції.

Література

1. Афанасьєв Ю. Характерні особливості та функції фольклорних фестивалів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/31.pdf.
2. Етнічні групи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.irp.lg.ua/ukr/content.php?type=57821836_0200.
3. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А.А. Конович. – М. : Высшая школа, 1990. – 208 с.
4. Крипчук М. В. Символічна образність театралізованих видовищ та масових свят Східної України (на матеріалі Луганщини) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 26.00.01 / М. В. Крипчук. – К., 2013. – 16 с.
5. Невінчана Т. Музичний Вавілон / Тамара Невінчана // Українська культура. – 2013. – № 5 (1013). – С. 18–21.
6. Фестивалі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://locnt.lg.ua/category/fest-konk/fest/>.
7. Фестивалі-конкурси [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://locnt.lg.ua/category/fest-konk/fest-konk/>.
8. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.

УДК 78.9

*Сун Жуй Лун,
аспірант кафедри духових інструментів
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*

РОСІЙСЬКІ ТЕАТРИ ОПЕРИ ТА ОПЕРЕТИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРБИНА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто діяльність театрів Російської опери та оперети в Харбіні в перші роки їх утворення. Встановлено репертуар перших сезонів театрів. Охарактеризовано діяльність першого диригента харбінської опери А. Пазовського. Висвітлено оперний та камерно-концертний виконавський репертуар С. Лемешева, Ф. Шаляпіна, О. Вертинського та розглянуто найвизначніші сольні концерти окремих з них.

Ключові слова: опера, оперета, репертуар, гастролі, концерти, афіші, виконавський склад.

Сун Жуй Лун. Русские театры оперы и оперетты в музыкальной жизни Харбина первой трети XX века.

В статье рассмотрена деятельность театров Русской оперы и оперетты в Харбине в первые годы их образования. Установлен репертуар первых сезонов театров.

Охарактеризована деятельность первого дирижёра харбинской оперы А. Пазовского. Освещён оперный и камерно-концертный репертуар С. Лемешева, Ф.Шаляпина, А.Вертинского и рассмотрены их наиболее значительные концертные выступления.

Ключевые слова: опера, оперетта, репертуар, гастролы, концерты, афиши, исполнительский состав.

Song Rui Long. Russian opera and operetta in the musical life of Harbin of the twentieth century.

The article examined the activities of Russian theater opera and operetta in Harbin in the early years of their education. Established repertoire first season. Describes the activities of the first conductor of the Harbin opera A.Pazovsky. Illuminated opera and chamber repertoire of S.Lemeshev, A. Vertinsky, F.Shaljapina and considered their greatest live performances.

Key words: opera, operetta, repertoire, tours, concerts, posters, performing the composition.

Початок активного розвитку оперного мистецтва в Харбіні пов'язується з 1928–1929 роками, коли з Радянського Союзу до Харбіна за планом офіційного обміну кадрами приїхав талановитий диригент Арій Пазовський. Разом з Пазовським працювати до театру приїхало багато оркестрантів та співаків. Від цього часу в Харбіні утворився високопрофесійний колектив, силами якого за три роки було здійснено декілька десятків прем'єр, а театр, завдяки формуванню трупи з російських співаків та оркестрантів, отримав назву "Російська опера".

Утворенню оперного театру в Харбіні передував період довготривалої підготовки, упродовж якого в музичному житті міста відбулося багато різноманітних музичних подій. Ще на початку 1900-х років при Залізничному товаристві було споруджено концертний зал на 1200 місць, який відразу став мистецьким центром міста. На цій сцені відбулося безліч концертів великого симфонічного оркестру товариства, запрошених і місцевих акторів, співаків та виконавців на різних музичних інструментах. Поступово сцена Залізничного товариства перетворилася на головний концертний майданчик для виступів приїжджих оперних і театральних труп. До Харбіна приїздили італійська опера, опера Льва Федорова з Росії, українська музично-драматична трупа К. Мирославського та окремі оперні співаки. Крім залу Залізничного товариства відбулося багато оперних і музично-драматичних вистав (або уривків з них) у клубах, кінотеатрах та Народних домах.

Серед російськомовної, найчисленнішої в Харбіні громади міста, було багато власних професійних акторів та співаків, які приїхали сюди зі своїми родинами на службу до Китайської східної залізниці. На початку 1920-х років окремі з них, організовуючи своє власне діло, заснували в Харбіні вокальні музичні студії. Першими серед них були Н. Осипова-Закржевська та А. Соловйова-Мацулевич, які підготували потужну виконавську базу для відкриття оперного театру.

У сучасній історії творчої діяльності окремих російських артистів та музично-театральних колективів Харбіна поза увагою все ще залишається багато невивчених сторінок. Заповнення цих лакун обумовлює актуальність даної статті, метою якої є встановлення репертуару перших сезонів оперного та опе-

реткового театрів у Харбіні та характеристика найвизначніших сольних концертних виступів окремих артистів.

Коло наукових праць, пов'язаних з даною проблематикою, невелике. Питання втілення духовної культури в проекції розвитку мистецького російського життя Харбіна висвітлюються в працях Л. Говердовської, О. Таскіної, Л. Маркізова. Не належачи до музикознавчих досліджень, ці праці визначають особливості проявів загальних питань культурного життя російської еміграції в Харбіні у 1920–1930-х роках. В опрацюванні обраної проблематики важливим став власний аналіз харбінських російськомовних періодичних джерел 1920–1930-х років: газет "Гун-бао" [3], "Харбинский вестник" [15] та журналу "Театр и искусство" [14], який дав можливість встановити репертуар театрів перших концертних сезонів.

Ініціатором відкриття театру Російської опери в Харбіні була радянська адміністрація Китайської східної залізниці [11, 42]. Трупю очолив Арій Мойсейович Пазовський, який з великим успіхом провів тут два перших театральних сезони (1928–1929).

Два роки титанічної праці А. Пазовського в Харбінському оперному театрі є незаслужено забутими. Невисвітленість цього важливого періоду в творчій біографії диригента утворила певний вакуум як в оцінці даного недовготривалого, але дуже важливого періоду його творчої діяльності, так і в загальній оцінці значення творчості Пазовського в аспекті поглиблення культурних зв'язків між Росією та Китаєм. За два роки керівництва театром Російської опери Пазовський здійснив близько тридцяти оперних постановок, найгучнішою серед яких стала опера Ж. Бізе "Кармен".

Упродовж перших двох сезонів роботи Пазовського в театрі сформувався першокласний виконавський склад, до якого увійшли провідні співаки з кращих оперних театрів Росії: Ахромєєва, Батурина, Бригиневич, Вітельс, Воїнов, Зелінська, Зир'янова, Книжников, Кравченко, Луканин, Мамонова, Мелехов, Оржельський, Розанова, Роланд, Теодоріді, Торгид, Щур. За період перших концертних сезонів тут працювали кращі концертмейстери: з Одеси – концертмейстер групи контрабасів Дмитро Таїров, скрипаль Микола Шиферблатт (у Петербурзі виконував партію першої скрипки в знаменитому квартеті герцога Мекленбурзького) та концертмейстер Маріїнського театру І. Кеніг. В оркестрі працювали видатні російські музиканти: випускник Петербурзької консерваторії, скрипаль Оруп, який за два роки очолив власний камерний оркестр в Пекіні, скрипалі Рудо, Тонов, Халупа, Столяров, Шевцов, Диппель, Денда, Хмельницький; віолончелісти Ульштейн, Колайко, Зискинд, Косарєв; контрабасист Буяновський, флейтист Демидов, гобоїст Овчинніков, фаготист Альбицький, тубіст Дерінг, литаврист Алексеєвський. Ці матеріали частково зібрано зі спогадів В. Серебрякова [11] та, головним чином – з театральних афіш, які зберігаються в Центральному державному архіві Оперного театру м. Харбін та Хейлундзянському архіві Музичного товариства в Харбіні.

Серед приїжджих артистів наприкінці 1920-х років у Харбіні опинився й один з найяскравіших у майбутньому співаків радянського оперного мистецтва тенор Сергій Лемешев (1902–1977). Його перебування в Харбіні та інших міс-

тах Китаю теж було заплановане радянським урядом у межах культурної допомоги дружньому Китаю. Присутність у роки становлення в Харбіні російського оперного театру молодого, на той час маловідомого в Росії співака, ще раз переконливо засвідчує про значення міста Харбін як своєрідного трампліну в розвитку подальшої блискучої творчої кар'єри багатьох видатних музикантів з Радянського Союзу.

Власний творчий шлях оперного співака після короткого перебування у Свердловську Лемешев розпочав саме тут, у Китаї. Віднайдені матеріали про роки його перебування в Харбіні виявилися надзвичайно цінними, оскільки харбінський період Сергія Лемешева, як і Арія Пазовського, зовсім не висвітлений у російськомовних музикознавчих виданнях. У сучасній біографічно-енциклопедичній літературі знаходимо лише скупу інформацію – один рядок, де, між іншим, згадано, що після закінчення консерваторії "в 1927–1929 роках він співав у театрі російської опери при Китайській східній залізниці в Харбіні" [9, 226].

Як пізніше згадував співак, "два роки, проведені в Харбіні, стали для нього справжнім подарунком долі. За ці два роки він виконав більшу частину світового репертуару, виступаючи в таких операх, які раніше ніколи не йшли на російських сценах" [11, 44].

Через відсутність матеріалів про гастролі Лемешева в харбінському театрі Російської опери не видається можливим встановити повний перелік партій, які він виконав тут. Вдалося лише встановити з періодичної преси, що серед багатьох ролей співак виконав партії Царя Берендея ("Снігуронька" М. Римського-Корсакова), Водемона ("Юланта" П. Чайковського), Індійського гостя ("Садко" М. Римського-Корсакова), графа Альмавіви ("Севільський цирульник" Дж. Россіні), співака Свенгалі ("Трильбі" – опера О. Юрасовського за романом Дюмор'є в даний час не ставиться в театрах) і, звісно, Ленського ("Євгеній Онєгін" П. Чайковського) – партія, яка стала візитною карткою Лемешева і була виконана ним за життя рекордну кількість разів – 501. Поданий харбінський репертуар співака взято з матеріалів газети "Харбинский вестник" від 15 березня 1927 року [15].

Російська газета "Новини життя" в 1927 р. подає інтерв'ю з антрепренером театру Російської драми Е. Доліним, в якому він згадує, що театр Російської опери завжди викликав особливу цікавість. Матеріали інтерв'ю розкривають багато фактів про знаменитих гастролерів театру: "До нас приїздила опера Максакова, була італійська опера Гонсалеца... Не можу не відзначити сезону, коли в оперній трупі служила артистка Віра Кравченко, яка тепер з великим успіхом співає в Італії в театрі Ла Скала... Був у нас з концертами навіть сам Собінов" [13, 132–133].

У березні 1936 року в Харбіні відбулися концертні виступи ще одного великого російського оперного співака, знаменитого баса Федора Шаляпіна (1873–1938). У першокласному концертному залі кінотеатру "Амерікен", який вмщував 2000 глядачів, відбулися три концерти. Хоча співак пробув у Харбіні всього декілька днів, прийняття його мистецтва харбінською аудиторією було надзвичайно теплим і захопленим. "До цього ми слухали Шаляпіна лише на платівках, та на них неможливо було передати усі відтінки інтонацій його голосу" [6, 59]. "Федір Іванович міг створити образи, народжені без партнерів, без

костюму, декорацій та гриму – лише мистецтвом співу... Здавалося, що немає кінця молодецьким веселошам, міцності і широті народної душі. Тоді подумалося, яким же треба було бути сміливим, щоби співати цей твір ["Блоха"] Мусоргського до революції – в час, коли був живий Григорій Распутін" (за спогадами Маркізова, який був присутнім на одному з концертів [6, 62].

Шаляпіним були виконані пісні "Вдоль по Питерской", "Дубинушка", "Пісня варяжського гостя", "Эй, ухнем", романси "Мельник" Даргомижського, "О, если б мог выразить в звуке" Л. Малашкіна та "Блоха" Мусоргського. Як згадувала газета "Гун-бао", "Шаляпін шість разів виходив на сцену під бурхливі оплески і крики браво, співаючи на прощання романс "О, если б мог выразить в звуке" Л. Малашкіна. ...Шаляпін – це таке велетенське полотно, рами для якого не існує" [3, 7–8]. Концерти Федора Шаляпіна увійшли в історію міста як одна з найзначніших музичних подій.

Доброю традицією в Харбіні стали добродійні акції приїжджих російських артистів. Газета "Гун-бао" писала, що Шаляпін теж допомагав тим, хто справді бідував. Г. Меліхов згадує про те, як співак роздавав бідним росіянам, що бажали відвідати його концерт, безкоштовні контрамарки на власні концерти. Давав навіть гроші, говорячи, що виграв ці гроші в казино, коли поставив "на щастя росіян", а тому не може залишити їх собі [8, 88].

Шаляпін пробув у Харбіні недовго. Його гастролі серед китайських музикантів більше асоціюються з іншим містом – Шанхаєм, де видатний співак деякий час працював у Державному музичному інституті. Відомо, що Шаляпін не мав власних учнів, проте ряд китайських дослідників вказують, що в Шанхаї він виховав для Китаю багато видатних співаків: Хуан Юйсай, Мань Ціаньзи, Ху Янь, Ду Шицзя, Сы Игуй, Лан Юйсюй, Тан Жунмэй, Шэнь Сян, Гао Ланьчжи, Ли Чжишуй, Вэнь Кэчжэнь та ін. [5].

Про потужний репертуар першого сезону театру засвідчують грамплатівки, що збереглися, запис яких здійснений фірмою Victor (His Master's Voice): "Травіата", "Аїда", "Трубадур" Дж. Верді, "Князь Ігор" О. Бородіна, "Севільський цирульник" Дж. Россіні, "Демон" А. Рубінштейна, "Міньон" Ш. Тома, "Чародійка", "Євгеній Онегін", "Пікова дама", "Орлеанська дівка", "Іоланта" П. Чайковського, "Тангейзер" Р. Вагнера, "Царева наречена", "Золотий півник", "Сказання про невидиме місто Китеж", "Садко" М. Римського-Корсакова, "Чіо-Чіо-Сан", "Богема", "Тоска" Дж. Пуччіні, "Казки Гофмана" Ж. Оффенбаха, "Трильбі" О. Юрасовського, "Леонардо да Вінчі" Л. Терехова. Усього за перший сезон театр здійснив близько 30 оперних постановок [4, 2]. "Будь-який столичний театр міг позаздрити репертуару харбінської опери" [10, 78].

Після від'їзду Пазовського оркестром Російської опери диригували В. Веліканов, В. Каплун-Владимирський та О. Слуцький [1]. Одночасно вони працювали викладачами музично-теоретичних дисциплін у харбінському Музичному технікумі, а В. Каплун-Владимирський – диригентом театру Харбінської оперети.

У 1919 р., завдяки діяльності антрепренера і мецената Штерна, в Харбіні розпочав свою діяльність театр російської оперети. Лише в листопаді 1919 року тут відбулися постановки оперет "Корневільські дзвони", "Принцеса доларів",

"У хвилях пристрастей", "Розлучена дружина", "Прекрасна Олена", "Польська кров", "Ніч кохання" та "Циганське кохання" [7, 63]. Г. Меліхов згадує, що в сезон лише 1919–1920 років йому вдалося подивитися 31 постановку [7, 22].

З різних джерел встановлено, що в театрі були здійснені постановки оперет "Весела вдова", "Мадемуазель Нітуш", "Граф Люксембург", "Король веселиться", "Жриця вогню", "Цнотлива грішниця", "У хвилях пристрастей", "Квітка Гавайїв", "Таємниці гарему", "Корневільські дзвони", "Коломбіна", "Сільва", "Циганське кохання", "Сузі", "Монна Ванна", "Чари весни", "Жінка з кіно", "Голуба мазурка", "Фіалка Монмартра", "Весілля Маріон", "Підв'язка Борджія", "Графиня Маріца", "Фраскіта", "Принцеса цирку", "Бокаччо" [12, 82–83; 13, 182–183]. Режисером театру й артистом, амплуа якого були комічні ролі, став Валентин Валін. Оркестром диригував Давид Гейгнер.

Вистави театру завжди проходили з аншлагами, що значною мірою було обумовлено участю у виставах примадонни з Петербургу Катерини Орловської, хоч вона й не мала професійної музичної освіти. Періодичні видання Харбіна підкреслювали її особливий талант, унікальний артистизм і надзвичайної краси голос [14, 3–4]. "Її таємний дар – досягати психологічного контакту з публікою і бути завжди привабливою" [12, 118]. Про Островську писали, що вона могла за лічені дні вивчити складну партію в новій виставі. Англійський диригент Артур Бліс, вперше побачивши Орловську в опереті "Квітка Гавайїв" Пола Абрахама, зазначав: "Голос цієї чарівної жінки звучав, наче небесний дзвіночок" [12, 120].

До театру на прем'єрні вистави нерідко запрошували провідних артистів оперети з Радянського Союзу. У творчій біографії театру варто згадати одну з таких легендарних вистав. У 1943 році у виставі "Весела вдова" Ф. Легара партію графа Данила було запрошено виконати улюбленого в Харбіні актора Олександра Вертинського. В історії постановок театру ця вистава є особливою тому, що на ній мав бути присутній сам Легар і це була єдина за життя Вертинського, який ніколи раніше не співав, опереткова роль.

Вертинський дав у Харбіні ще один сольний концерт, в якому співав багато пісень ("Ліловий негр", "Маленький креольчик", "Олов'яне серце", "Ваші пальці пахнуть ладаном") – пісні, присвячені коханню його молодості актрисі Вірі Холодній. Слова пісні "В степах молдаванських" були співзвучними і близькими для багатьох харбінських емігрантів і тому сприйнялися публікою особливо емоційно. У Харбіні в газеті "Новая жизнь" (1936, №42) Вертинський вперше опублікував ряд текстів власних нових пісень.

На концерті в залі Залізничного зібрання на прохання глядачів, висловлені у численних листах, які він отримав з часу свого першого візиту до Харбіна у 1935 році, Вертинський вийшов до публіки у костюмі П'єрро. Прихильники творчості актора писали йому, що в умовах сучасного життя їм набридли "кров, любов та зіркові ночі. Хочеться чогось свіжого" [1, 552]. Вертинський завжди стверджував, що до слухача потрібно апелювати не лише через його слух, але через емоції – до серця. Образ і костюм П'єрро для концертних виступів народився ще в роки молодості артиста, коли він був дуже сором'язливим. Харбінські шанувальники його творчості знали про це і просили виступити саме в цьому образі.

На концерті Вертинського супроводжували кращі інструменталісти з його власного оркестру: видатний піаніст Георгій Ротт, який акомпанував акторові на екзотичному, спеціально придбаному Вертинським в Італії інструменті челесті, та видатний російський скрипаль і кращий на той час в Європі гітарист Шварцлендер, з яким артист виконав власний романс "Ти мене не кохаєш" на слова С. Єсеніна [1, 538].

Свою глибоку симпатію до Харбіна Вертинський особисто пояснював так: "Чи подобається мені Китай? Тут відчувається дихання світового центру, але, на мою радість, тут не заглушений рух російського життя" [1, 537]. Даний вислів О. Вертинського дуже тонко розкриває суть ставлення до Харбіна всіх музикантів-емігрантів з Росії і тим самим дає відповідь на питання: чому серед багатьох міст світу, де опинилися емігранти з Росії, саме Харбін став для них другою Батьківщиною – рідним, комфортним і безпечним.

Театр Російської оперети проіснував у Харбіні до 1939 року, після чого назавжди переселився до Шанхаю, де розмістився в приміщенні театру "Ляйсеум". Через несприятливі політичні умови, пов'язані з японською окупацією Харбіна, 1939 році багато провідних російських музикантів перебралися з Харбіна на роботу до Шанхаю.

Отже, проведений аналіз діяльності театрів Російської опери та оперети в Харбіні першої третини ХХ століття, їх багатого репертуару наочно демонструє, що музичне життя міста цього періоду було дуже бурхливим. Внесок найкращих представників російського оперного мистецтва – диригентів, концертмейстерів, музикантів, співаків – у культурний розвиток Харбіна є неоціненним не лише с точки зору популяризації, піднесення традицій оперного виконавства на якісно новий рівень, сприяння вихованню плеяди видатних китайських виконавців, а й у аспекті поглиблення культурних зв'язків між Росією та Китаєм.

Література

1. Вертинский А. Дорогой длинною ... / Александр Вертинский. – М. : Правда, 1990. – 569 с.
2. Говердовская Л. П. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20–40-е годы ХХ века / Л. П. Говердовская // Уч. пособие по курсу "История культуры стран и региона". – М. : Ин-т Дальнего Востока, 2004. – 189 с.
3. Гун-бао. – Харбин. – 1936. – 16 марта. – 8 с.
4. Кузнецов, Н. Колонка редактора (К 100-летию Харбина и КВЖД) / Николай Кузнецов // Русские в Китае. – М., 1998. – № 12. – С. 1–2.
5. Лю Цзинь К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае [Электронный ресурс] Цзинь Лю. – The emissia. Offline letters. Электронное научное издание (научно-педагогический интернет-журнал). – СПб., апрель 2009. – Режим доступа : <http://www.emissia.org/offline/2009/1323.htm>.
6. Маркизов Л. П. До и после 1945: глазами очевидца / Л. П. Маркизов. – Сыктывкар, 2003. – 208 с.
7. Мелихов Г. Белый Харбин. Середина 20-х / Г. Мелихов. – М. : Русский путь, 2003. – 105 с.
8. Мелихов Г. Китайские гастроли. Неизвестные страницы из жизни Ф. И. Шаляпина и А. Н. Вертинского / Григорий Мелихов. – М. : Институт Российской истории РАН, 1998. – 132 с.

9. Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1978 (Том 4: Окунев – Симович). – 974 с.
10. Райан Н. Россия – Харбин – Австралия / Нонна Райан. – М. : Русский путь, 2005. – 208 с.
11. Серебряков В. Своя песня // Казань, 1997. – № 1–4.
12. Старосельская Н. Повседневная жизнь "русского" Китая / Наталья Старосельская. – М., 2006. – 214 с.
13. Таскина Е. Неизвестный Харбин / Елена Таскина. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
14. Театр и искусство (ред. Н. Устрялов). – Харбин, 1897–1918. – № 15. – С. 3–4.
15. Харбинский Вестник. – Харбин, 1927. – №39 (март). – 25 с.

УДК 792.027

*Данчук Олег Леонідович,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ

Стаття присвячена вивченню проблеми організації театральної справи та стосунків між закладами культури і адміністративними органами; розглядаються питання творчого рівня, організації та виробничо-фінансової діяльності театральних колективів.

Ключові слова: театр, театральний колектив, театральна реформа, театр-студія.

Данчук Олег Леонидович. Принципы организации театральных коллективов.

Статья посвящена изучению проблемы организации театрального дела и отношений между учреждениями культуры и административными органами; рассматриваются вопросы творческого уровня, организации и производственно-финансовой деятельности театральных коллективов.

Ключевые слова: театр, театральный коллектив, театральная реформа, театр-студия.

Danchuk Oleg. The Principles of the Theater Groups.

The article deals with the studying of the problem of theatrical affairs and relations between cultural institutions and administrative bodies. The creative level of organization and production and financial performance theater companies are presented.

Key words: theater, theatrical collective, theatrical reform, theater studio.

Проблема організації театральних колективів завжди залишалася провідною для керівників театрів. Вона стосується як суто організаційних, так і творчих питань, які не можуть перебувати поза полем уваги театральних керівників, режисерів, усіх творців театральних колективів, які мають жити і творити не лише за одними й тими самими художньо-естетичними принципами, але й принципами суто етичними. Адже саме в театральному мистецтві чи не найважливішим є не лише партнерство і творення акторського ансамблю як найвище уособлення колективного характеру такого мистецтва, але й співіснування всіх членів творчої театральної співдружності в позасценічний час.

Невипадково один із видатних митців ХХ ст. К.С. Станіславський зазначав: "Великі організаційні форми театрального мистецтва вимагають, передусім, здатного, відповідно підготовленого та вихованого складу. Цей склад я уявляю не як механічне сполучення частин, що легко замінюються, а як організаційну систему, кожен член якої твердо знає своє місце, сферу діяльності і покладену на нього відповідальність" [6, 290].

Істина ця усвідомлювалась як до засновника славетного МХАТу, так і після нього. Такий самий підхід був притаманний і таким діячам українського театру, як Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Садовський. Такими питаннями опікувалися Г. Юра, Л. Курбас, І. Кочерга, І. Микитенко, Я. Мамонтов, В. Винниченко, М. Ірчан, Ю. Яновський. Про організацію театральної сфери дбали й відомі режисери українського театру другої половини ХХ століття: О. Барсеґян, В. Василько, Ф. Верещагін, Я. Гелас, М. Гіляровський, В. Грипич, С. Данченко, М. Єсипенко, М. Зарудний, О. Коломієць, Г. Кононенко, А. Літко, С. Сміян, Б. Ступка. Всі вони передусім опікувались інтересами акторського (ширше – театрального) колективу як основи основ театрального дійства і театру як творчого організму.

Питання організації театральних колективів нині набуває особливого значення. Виникнення акторських колективів, об'єднаних за принципом "одна вистава – тимчасовий творчий колектив", підвищує роль і значення постаті керівника як організатора не лише матеріального благополуччя театрального колективу, але і його творчого обличчя. Рівень творчої майстерності визначає сьогодні (нехай відносно) і рівень економічної свободи акторського колективу; рівень економічної незалежності та забезпеченості стає вирішальним для реалізації творчого потенціалу театрального колективу.

Отже, не викликає сумніву і необхідність дослідження проблем організації колективної творчої праці, театрального виробництва й управління ним із метою подальшого удосконалення на науковій основі практичної діяльності театально-видовищних підприємств.

І. Безгін, який один із перших у вітчизняному театрознавстві торкнувся проблеми організації колективної художньої творчості, небезпідставно вважав: "Наука про управління театром тільки створюється. Проте, відсутність досвіду вивчення цієї проблеми і достатньої кількості кваліфікованих фахівців не може бути аргументом, який виключав би необхідність пошуку шляхів удосконалення керівництва театральних колективів на науковій основі. Саме театрознавству належить створити цей новий розділ науки про театр, творчо використовуючи досвід інших галузей науки" [1, 17–18].

За сучасних умов керівникові театру надані значні повноваження. Але на нього покладена й велика відповідальність за виконання державних завдань, за творчу роботу колективу. Такого роду діяльність повною мірою під силу лише людям, особисті якості та рівень компетентності яких відповідають вимогам часу.

Підготовка, виховання та розстановка керівних кадрів у мистецьких закладах завжди була і залишається ключовою позицією управління, однією з основних його функцій. Не випадково, наприклад, І. Молостова стверджувала:

"Організація і творчість. Чи варто нам, митцям, звертати увагу на цей взаємозв'язок? Здавалося б, "твори, вигадуй, пробуй..." – ось і вся організація. Але, як відомо, не все в житті так просто. Художній процес, не підкріплений розумною організацією, часто стає нерезультативним. Працюючи над "Фаустом" в театрі опери та балету, я робила спробу за допомогою наукових працівників ввести деякі новації в організацію вистави, що дозволило значною мірою уникнути штурмівщини при випуску прем'єри і спрямувати енергію не на "латання організаційних дірок", а на вирішення художніх завдань.

За якими критеріями слід оцінювати та порівнювати роботу театрів? Звісно, береться до уваги творчий рівень і результати виробничо-фінансової діяльності та організаційний стан. Адже робота адміністрації істотно позначається на функції всіх театральних ланок" [4].

Ігнорування саме таких специфічних особливостей керування театральними колективами у другій половині ХХ ст., як відомо, вже призвело до кризи як репертуару, так і керівних кадрів. Часто на адміністративно-керівні посади директорів у театрах висувались актори, режисери, хоча багатьом із них не вистачало економічних знань і організаторських здібностей.

Водночас поступово формувалася команда театральних директорів, що розумілися на мистецтві театру і мали навички господарника. Практики театру визнавали, що подальше удосконалення організації й управління театром можливе лише за умови наукового підходу до системного вирішення всіх питань, пов'язаних із функціонуванням театру як творчого і економічного інституту. Йдеться про удосконалення системи планування й економічного стимулювання, покращення системи підготовки та перепідготовки кадрів, удосконалення адміністративно-управлінського апарату, про шляхи формування керівних кадрів, методику аналізу бюджету, про рівень організації та управління, документацію тощо.

Саме тому 23 травня 1967 року Колегія Міністерства культури УРСР за поданням відділу театрів міністерства ухвалила постанову на базі Державного інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого здійснити комплекс заходів, спрямованих на вирішення проблеми удосконалення театральної справи. Ця робота велася на театрознавчому факультеті, де поряд з вивченням традиційних питань історії і теорії театру також проводилися наукові дослідження в галузі театральної критики. Виняткового значення набувало також і вироблення навчально-методичних та виховних заходів з підготовки кадрів управління театральними видами театральними установами.

Нові дослідження організації театральної справи, які мали реалізовуватися спільними зусиллями діячів науки і театру, врешті-решт були покликані піднести ефективність керівництва театральними видами театральними закладами. Наукова організація праці театального виробництва й управління якраз мала забезпечити умови для подальшого розвитку сценічного мистецтва.

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х років у театральному житті України відбулася значна мистецька подія – сформувався потужний студійний рух. Це принципово нове для театральної практики явище стимулювало народження нових театральних колективів і нових форм управління в театральній діяльності.

Ключовим моментом такого театрального експерименту була реорганізація не лише художньої, але й організаційної сфери діяльності театральних колективів. Експеримент зачепив також і сферу діяльності адміністрації театрів: довелося в ході реалізації висунутих часом і театальною практикою завдань змінити структуру управління в театрі, розподілити адміністративно-керівні обов'язки між директором, художнім керівником та художньою радою.

Розглядаючи Положення про художню раду та безпосередню практику її діяльності, в театрах були збільшені повноваження творчого колективу через його представництво у художній раді. Це, безумовно, могло вважатися позитивним прикладом демократизації театального життя, якби не призводило до розпорошення керівних функцій та обов'язків, а отже – йшло не на користь стабільності та творчій послідовності у діяльності театального колективу. Проте часткові зміни, які були внесені до Положення про художню раду, перерозподіл обов'язків та відповідальності між керівниками театру, збільшення повноважень головного режисера на тому етапі не покращили адміністративну ситуацію в театральних колективах.

Не ставши панацеєю, запропонований можновладцями від культури та введений у дію перехід до одноосібного керування у театально-виробничих підприємствах не дав позитивного результату. Сумісництво посад директора та художнього керівника театру від початку було приречено на провал: творчі амбіції й економічні інтереси не завжди органічно поєднувалися в особі одного керівника. Та й одноосібне керівництво театальною трупю провокувало режисера-адміністратора на здійснення власних і лише власних театральних проєктів, що не могло не призвести до збіднення мистецької палітри театрів. І особливо негативні наслідки подібного експерименту далися взнаки у діяльності театрів-студій, для яких, власне, на початку другого етапу театального експерименту така пропозиція і була зроблена.

Важливим було також введення в дію нового для господарської діяльності в театральній сфері принципу госпрозрахунку, що, з одного боку, дозволяло театрам-студіям усі зароблені кошти залишати у власному розпорядженні, а з іншого – позбавляли їх фінансової підтримки з боку держави.

Саме на таких засадах працювали найперші театри-студії: "Експериментальний театр аматорів" під керівництвом В. Іваненка, театр "Гротеск" під керівництвом О. Левіта, "Театр-студія на Андріївському узвозі" під керівництвом В. Малахова, "Театр-студія пантоміми" В. Мішньова, "Експериментальний театр-студія" В. Пилипенка. При цьому театри-студії у своїй діяльності керувалися "Положенням про театр-студію", де були сформульовані основні економіко-фінансові засади, на яких базувалася діяльність цих мистецьких установ. Їхній осередок становив метод "колективного підряду", який передбачав закріплення за колективом його статутного фонду, самостійну фінансову діяльність театру в системі госпрозрахунку, відсутність планової державної підтримки, мінімізований державний податок (5%), можливість створення фонду додаткової оплати, який дозволяв більш гнучко оцінювати роботу творчого складу театру. Водночас місцеві органи культури були зобов'язані допомагати новоутвореним театрам-студіям у формуванні обігових коштів, придбанні основних фондів та необхідного для практичної діяльності обладнання. Визначено було і нові для театальної сис-

теми принципи самоврядування, що значно розширили можливість участі колективу в прийнятті найважливіших рішень щодо діяльності театру-студії, а введення принципу виборності керівництва розглядалося як прояв демократизації театраль-ного життя. Останнє положення було більш ніж дискусійним, оскільки керівники театральних колективів виявлялися певною мірою заручниками складних, не лише творчих, але й суто людських стосунків, які визначають життя будь-якого театраль-ного колективу. Окрім цього, виборність керівників театральних колективів так чи інакше відбивалася на суто творчих процесах і можливостях реалізовувати власні мистецькі амбіції з боку саме художніх керівників театрів-студій.

Парадокс полягає в тому, що керівники театрів-студій, які витримали тодішні непрості умови театраль-ного експерименту, зрештою, перехворівши на хвороби того експериментального періоду, сформувалися як творці великих театральних колективів, не забувши про набутий досвід роботи в "малих" театрах: керівники театрів-студій (В. Малахов, О. Кужельний, В. Шестопапов та ін.) отримали право самостійно звільняти та набирати творчий і технічний склад, у взаємодії з художньою радою визначати розміри кінцевої оплати праці та преміювання.

У творчому плані театри-студії також були поставлені не зовсім в однозначне становище: з одного боку, вони мали право власноруч, без погодження з різними бюрократичними інстанціями, формувати свій репертуар, а з іншого – мали керуватися постановою колегії Мінкультури при складанні плану випуску вистав. Інакше кажучи, набуваючи більшої творчої та фінансової свободи, театри-студії водночас мали рахуватися з певними правилами, які суттєво обмежували цю свободу.

Такий стан речей було ліквідовано тоді, коли право на відкриття театрів-студій передали Спілці театральних діячів та її відгалуженню – Союзтеатрові і відділам культури районних адміністрацій міста: лише в Києві внаслідок цього кількість театрів-студій збільшилася втричі. Процес створення значної кількості нових театрів-студій водночас мав і певні негативні риси: більшість колективів, які взяли участь у такому експерименті, на жаль, не набули виразного творчого обличчя, а їхні керівники, не будучи обізнаними навіть з елементарними засадами системної творчо-виробничої діяльності в театральній сфері, не змогли забезпечити стабільне існування таких колективів. Тому чимало театрів-студій, хоч їхній склад становили переважно професійно освічені режисери, актори та адміністратори, так і не піднялися вище рівня середніх, за своїми творчими і художніми якостями, об'єднань.

Отже, театральна реформа на своєму першому етапі дозволила вивільнити театри з-під надмірної та часто мало професійної опіки бюрократичних структур, значно змінити систему взаємовідносин театрів і керівних органів культури, винайти нові шляхи цих взаємин. На наступному етапі ця реформа дозволила ввести у театральний ландшафт Києва (та й України в цілому) численні нові театральні об'єднання, що дозволило відкрити досі не знану для національного театру драматургію – як українську, так і зарубіжну, на якій виросло ціле покоління режисерів та акторів. Саме в царині театрів-студій були апробовані кілька нових форм організації та ведення театральної справи, нестандартні варіанти взаємин між закладами культури й адміністративними органами, які прагнули спрямовувати діяльність творчих колективів.

Вивчення проблеми організації театральної справи є не лише даниною часові – воно є нагальною потребою сьогодення з його бурхливим розвитком нових театрів, народженням нових форм організації діяльності театральних колективів, з огляду на нові соціально-економічні реалії. Адже наявність вільного ринку стосується не лише виробничих колективів і бізнесових структур, але й творчих театральних колективів, які існують за часів і умов жорсткої конкурентної боротьби. Саме за таких умов особливого значення набувають фахівці з театральної справи – люди, які свідомі свого покликання створювати всі необхідні умови для творчого злету театру, якому вони служать.

Поза будь-яким сумнівом, у тому й полягає доцільність формування самостійного розділу театрознавства, який вивчатиме принципи, методи і функції організації колективної творчої праці та управління цим процесом.

Література

1. Безгин И. Д. Объект управления – театр / И. Д. Безгин. – К. : Мистецтво, 1976. – 197 с.
2. Безгин И. Д. Театральное искусство: организация и творчество. Очерки истории отечественного театрального дела / И. Д. Безгин, Ю. М. Орлов. – К. : Мистецтво, 1986. – 150 с.
3. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників) : автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – "Теорія та історія культури" / В. І. Ковтуненко. – К., 2002. – 18 с.
4. Молостова І. Організація і творчість / І. Молостова // Культура і життя. – 1977. – 20 жовтня.
5. Мошенский А. А. К вопросу об управлении театральным делом в советское время А. А. Мошенский // Театр. Искусство управления: уч. пособие. – М., 2000.
6. Станиславский К. С. Из подготовленных материалов для обращения в правительство / К. С. Станиславский // Собр. соч. в 8 т. – Т. 6. – С. 290–291.
7. Український театр [Електр. ресурс]. – Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki.

УДК 004.4277.4

*Заря Світлана Валеріївна,
ст. викладач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, кафедра естрадного
виконавства та теорії, історії культури*

МУЗИКА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО РЕКЛАМНОГО ВІДЕОРОЛИКА

У статті здійснено спробу визначити роль музики у рекламних відеороликах, виявити чинники ефективності музичного оформлення рекламної відеопродукції, виокремити та систематизувати характерні риси, притаманні українській відеореklamі, зокрема, у музичному аспекті. Використовуючи існуючу теоретичну базу, численні приклади та власний досвід в озвучуванні рекламних відеороликів, автор намагається зробити узагальнення щодо значення музики як інформативної та естетичної складових реклами.

Ключові слова: відеоролик, реклама, музика, слоган, логотип, бренд, джінгл, озвучування реклами.

Заря Светлана Валерьевна. Музыка как определяющий фактор эффективности телевизионного рекламного видеоролика.

В статье предпринята попытка определить роль музыки в рекламных видеороликах, выявить факторы эффективности музыкального оформления рекламной видеопродукции, выделить и систематизировать характерные черты, присущие украинской видеорекламе, в частности, в музыкальном аспекте. Используя существующую теоретическую базу, многочисленные примеры и собственный опыт в озвучивании рекламных видеороликов, автор пытается сделать обобщения относительно значения музыки как информативной и эстетической составляющих рекламы.

Ключевые слова: видеоролик, реклама, музыка, слоган, логотип, бренд, джингл, озвучивание рекламы.

Zaria Svetlana. Music as a determining factor affecting the TV ad video clips.

This publication attempts to define the role of music and voice for promotional videos, to identify factors music performance voice processing and advertising video production, isolate and organize the characteristics inherent Ukrainian video advertising, particularly in the musical aspect. Using numerous examples and personal experience in creating promotional videos, the author tries to make generalizations about the importance of music and voice both informative and aesthetic components of advertising.

Key words: video, advertising, music, slogan, logo and jingle sound advertising.

На сьогоднішній день реклама як суспільне явище набула статусу потужної форми масової комунікації й глибоко увійшла до сучасного соціокультурного простору. Із упевненістю можна стверджувати, що у нинішньому інформаційному суспільстві реклама з інструмента маркетингу, одного зі способів передачі інформації перетворилася на потужну індустрію, в межах якої точиться непримиренна боротьба за споживача. Не можна оминати увагою і той факт, що сучасні технології, що використовуються у процесі виготовлення рекламного продукту, піднесли рекламу як таку до рівня особливого художнього явища. Вдале визначення реклами як специфічному виду мистецтва дав відомий американський актор Джефф Річардс: "Творчість без стратегії називається мистецтвом. Творчість зі стратегією називається рекламою" [3]. Водночас ця творчість підпорядкована своїм законам. Загалом рекламний ролик "...являє собою своєрідний симбіоз мистецтва і комерції, в якому доцільно співвідноситься естетика і прагматика, він може не тільки ефективно працювати, але й приносити задоволення від його перегляду" [10,10].

Існує чимало наукових розвідок, предметом дослідження у яких є феномен реклами як явища мистецтва. Зокрема, це праці В. Брюсова, О. Оленіної, Р. Сапенюка, Л. Хромова, Дж. Бернета, Д. Огілві, К. Хопкінса, Р. Барта, І. Гольмана, Д. Залтмана, Г. Картера, Ф. Котлера, С. Моріарті та ін. Вплив музики на людину було розглянуто у працях Н. Адаєвої, В. Хомякової, С. Ісаєвої, Т. Жаворонкової, А. Щербакової та ін.

Серед значного масиву літератури, присвяченої художнім особливостям реклами, існують лише поодинокі дослідження відносно ролі музики у рекламі. Це, зокрема, праця А. Вуйми [5] про комунікативні функції музики в рекламі, а також робота Т. Антропової та М. Кулигіної про основні принципи використання музики у рекламі [2]. Дослідження щодо специфіки виготовлення телеві-

зійної відеореклами, зокрема, створення її музичного та голосового ряду, що, своєї черги, є потужним емоційним засобом впливу на певну цільову аудиторію, практично відсутні.

Однією з основних особливостей реклами загалом і відеореклами зокрема є потужний вплив на свідомість споживача, здатність не лише спонукати до придбання товару, а й формувати смаки, подекуди – модель поведінки, стиль і навіть спосіб життя. Зважаючи на те, що рекламна відеопродукція охоплює надзвичайно широку аудиторію (щодо реклами на телебаченні дивляться 8 з 10 потенційних покупців) і є, так би мовити, "присутньою" повсякчас у кожному домі (телевізійна відеореклама), – вимоги щодо її якості набувають неабиякого значення. Можна стверджувати, що музичний ряд у рекламі не лише сприяє просуванню певного товару чи бренда, а й виконує естетичну функцію. Таким чином, актуальність даної статті значною мірою зумовлена необхідністю всебічного аналізу якості українського рекламного відеопродукту.

Мета статті – виявити роль музики у створенні відеореклами, окресливши чинники ефективності музики у просуванні на рекламному ринку товару чи бренда. Дана публікація є спробою означити типи музичних відеороликів у відповідності до жанрів, цільової аудиторії, структурної специфіки тощо, а також виявити деякі характерні особливості, притаманні українському рекламному відеопродукту.

Варто зазначити, що озвучування рекламних відеороликів – кропіткий творчий процес, який вимагає неабиякого професіоналізму. За своєю структурою він багато в чому подібний до озвучування художніх, документальних та мультиплікаційних фільмів, проте має свою специфіку. Рекламний відеоролик, як і інші види реклами, має бути підпорядкований формулі ефективності реклами (AIDA): увага – інтерес – бажання – дія; його основними складовими є візуальний ряд і аудіоряд. Якісно знятий та озвучений (у вдалому музичному оформленні) рекламний відеоролик споживач неодмінно виокремить з усієї маси іншої рекламної відеопродукції, адже музика може опосередковано впливати на переконливість реклами. Головною передумовою створення якісного відеоролика є чітко продумана мотивація, грамотно складений сценарій, правильно розставлені акценти, вдало підібрані музика, акторський та дикторський склад, вокалісти.

На сучасному рекламному ринку існують декілька видів телевізійної реклами: рекламні телеоголошення, телерепортажі, телепередачі, рекламні заставки. Провідне місце серед них належить телевізійному рекламному відеоролику, позаяк він одночасно впливає на декілька головних (що безпосередньо впливають на процес запам'ятовування) каналів сприйняття – візуальний і звуковий. Загалом реклама на телебаченні вважається одним з найефективніших способів просування товару на ринку, адже, по-перше, є найбільш інформативною, по-друге, охоплює найширшу аудиторію. Це твердження якнайкраще підтверджує вислів відомого американського письменника Деніеля Бурстіна: "Ніщо не існує реально, доки це не покажуть по телебаченню" [4, 378].

Аналізуючи численні класифікації телевізійних відеороликів, що існують, серед них варто виокремити декілька основних видів:

- за цільовим призначенням: комерційні (створені суто для продажу товару) та іміджеві (працюють, так би мовити, на перспективу, знайомлять с брендом та створюють образ клієнтів);
- за цільовою аудиторією;
- за жанрами: джінгл, римейк, ремікс, кліп, рекламний серіал, анімаційний ролик, телесюжет, пілот;
- за способом виробництва: прості, постановочні, анімаційні тощо.

Слід зазначити, що кожен з цих видів телевізійних рекламних відеороликів має свою особливу структуру, мету та специфіку технічної реалізації. Отже, враховуючи цю градацію, можна простежити й певні закономірності в аспекті використання музики в телевізійному рекламному продукті.

Музика здатна передавати настрій або створювати його, тому здебільшого музика у відеореklamі спрямована, по-перше, на формування позитивного образу товару, бренду, компанії тощо (увага – інтерес), по-друге, на активізацію свідомості (бажання – дія). Н. Анашкіна, досліджуючи режисуру телевізійної реклами, резюмує свої спостереження щодо музики в рекламі так: "Музика має значну кількість засобів привертання уваги. В основному вона використовується для того, щоб створити або підкреслити настрій. Музика також здатна повідомити інформацію, визначальне місце або час дії. Музика додає до аудіовізуальної структури ще один вимір, а чим більше таких вимірів, тим цікавіше ваша робота" [1, 149].

На сьогоднішній день дослідниками у царині музичної психології переконливо доведена теза про те, що музика безпосередньо впливає на рівень гормонів у крові, які, як відомо, є неодмінним компонентом усіх емоційних реакцій. "Рекламні акції сучасних компаній давно відійшли від стереотипів – у світі реклами звукові елементи активно вплетені у свідомість, примушують впізнавати бренд, купувати і бути лояльним. Єдиним мистецтвом, яким володіють далеко не всі, досі залишається уміння ефективно включити звуковий імідж у єдину концепцію бренду" [8]. До того ж, існують результати досліджень, за якими рівні ефективності сприйняття візуальної інформації та (окремо) аудіальної майже тотожні. Проте поєднання відео- та аудіоряду у передачі інформації значно збільшує процент її запам'ятовування. Втім, якщо йдеться про телевізійну рекламу, не можна оминати увагою той факт, що блок рекламних відеороликів, який перериває передачу, трансляцію фільм тощо, глядач здебільшого сприймає "на слух", не дивлячись, не звертаючи уваги на відеоряд. Зокрема, Девід Огілві у цьому контексті слушно зауважив: "Якщо вам зовсім немає чого сказати – співайте. Багато глядачів відчувають себе обділеними, коли ви позбавляєте їх музики в телереklamі. Дуже багато людей звикли працювати і займатися справами на фоні гучної музики, для емоційного підживлення. Те ж саме можна робити і в роликах" [11, 117].

Якщо розглядати музику у якості інформативної складової рекламного відеоролика, із впевненістю можна стверджувати, що найбільш ефективними в аспекті запам'ятовування рекламної інформації є джінгли – короткі закінчені музичні фрази з вокальним розспівуванням. Джінгли можуть проспівуватися а capella або звучати з музичним супроводом, музичним фоном. Основне призна-

чення джінглу – ідентифікація товару. Він може містити в собі інформацію про бренд або слоган. Створення рекламного джінглу складається з декількох етапів, серед яких: створення бріфа (складання письмової угоди між замовником і виконавцем про основні вимоги щодо рекламного продукту); визначення основної концепції; написання (або підбір вже відомої) мелодії; вокальна сесія; аранжування; зведення; мастерінг (підготовка і перенос зведеної фонограми на будь-який носій).

Існує думка, що використання відомої музики у джінглах дає більш високі результати в аспекті кращого запам'ятовування рекламної інформації, тобто, швидше згадується і краще ідентифікує товар, адже "відтворити" мелодію легше, аніж переказати відеоряд. Принципи підбору музики до реклами описані в книзі С. Зімена та А. Бротта "Оksamитова революція" де, зокрема, автори зазначають, що "музика має дивовижну здатність майже одразу викликати емоції, спогади і асоціації. Рекламні агентства зазвичай вигадували власну музику до реклами. Але через деякий час вони з'ясували, що можна викликати у свідомості споживачів ще більше асоціативних образів, якщо використовувати вже існуючу мелодію" [7, 92–93].

Прикладом використання відомої музики у рекламних джінглах може слугувати, зокрема, ролик "Кіндер-сюрприз", в якому звучить пісня "Мама" (сл. Ю. Ентіна, муз. Б. Жерара). Ця ніжна прониклива мелодія якнайкраще символізує материнську любов і нібито містить в собі енергетичний посил – "турботлива мати обов'язково купить...". Дуже відома, сповнена енергією та позитивом ретрокомпозиція 1970-х років "Venus" (гурт "Shoking Blue") є фоном реклами ТМ Gillett. Відома мелодія використана у якості музичного оформлення рекламного ролику ТМ "Корона" (Злата Огневич, "Пристрасть"). Оригінальна музика у авторському виконанні С. Вакарчука супроводжує бренд "Оболонь" – перші ж акорди мелодії одразу асоціюються з продуктом цієї компанії. "Візитівкою" прохолоджуючих напоїв "Літо" є однойменна пісня І. Білик, що у ролик виконує сама співачка.

Загалом серед замовників телевізійної рекламної продукції досить поширеною є практика привертання уваги до бренду шляхом залучення до виконання джінглу відомих виконавців (звісно, з метою отримання найбільших рейтингів продаж). Фінансові вкладення замовника у цьому випадку є значними, адже використовується, по-перше, авторська музика, по-друге, послуги відомого виконавця також є досить коштовними. Серед "зіркових" реклам можна згадати рекламні ролики ТМ "Рошен" (гурт "Океан Ельзи", "Я їду до дому"); ТМ "Світоч" (гурт "Скай", "Подаруй світло"); рекламну кампанію "Київстар" (Олег Скрипка, гурт "ВВ" – "Весна"); шоколад "Корона" (Ані Лорак, "Мої бажання"); вода "Моршинська" (Руслана). Власне кажучи, подібне співробітництво є вкрай вигідним і для самих зірок – їм не потрібно витратити додаткові кошти для ротації своїх музичних творів, скажімо, на музичних каналах. Навіть якщо у ролик звучить не пісня у виконанні "зірки", а лише музика з неї – музичний ряд все одно асоціюється в уяві аудиторії з образом відомого виконавця, що, своєї черги, також підсилює ефективність реклами. Варто додати, що відома музика певним чином забезпечує успіх рекламного ролика, адже вже має свою аудиторію, яка неодмінно зверне увагу на рекламу, почувши знайому мелодію.

Як вже зазначалося, використання відомої музики у телевізійних рекламних відеороликах є доволі дорогим для його замовника, оскільки авторська музична продукція здебільшого захищена Законом про авторське право – на неї треба мати відповідну ліцензію. Втім, це не стосується народних пісень (саме мелодій з них), що звучать у телевізійних роликах на українському телебаченні. Наприклад, для реклами пива "Львівське живе" обрана народна українська пісня "Верше мій, верше!" у виконанні молодого талановитого співачки Ілларії. Ця пісня, що є вдалим поєднанням фольклору та оригінальної манери виконання, якнайкраще пробуджує в уяві споживача забуті образи минулих часів та створює ілюзію дбайливого збереження давніх рецептур напою – тобто, позитивний образ бренду. У цьому ж контексті можна згадати й рекламу сира "Звенигора" де звучить пісня "Сірії гуси..." у виконанні неперевершеної Ніни Матвієнко. Загалом, на нашу думку, використання народних пісень (або народної української музики як фону рекламного ролика) має особливий вплив на аудиторію вітчизняних споживачів, позаяк створена у такий спосіб умовна підсвідома парадигма "своє – рідне – найкраще" є до певної міри досить ефективною, виробник викликає у споживача більше довіри.

Щодо популярної музики, яка звучить у рекламних роликах, провідні рекламисти сходяться на думці, що її використання у період найбільшої популярності шкодить просуванню рекламованого продукту на ринку. З усталеної формули ефективності реклами (AIDA) виключається найважливіша ланка – "увага – інтерес", адже споживач чує популярну мелодію (пісню), окрім телебачення й радіо, ще й у рекламному відеоролику, а тому не виокремлює його із загалу.

Можна стверджувати, що певний музичний жанр, який використовується у рекламному відеоролику, має два основних функціональних навантаження: безпосередній вплив на певну вікову аудиторію та створення емоційного фону, пов'язаного зі специфікою продукту. Зокрема, музична підкладка реклами сухариків "Три корочки" (дуєт "Потап і Настя"), "Грінки-флінки" (гурт "Брати Гадюкіни"), автомобіль "Lanos" (Кузьма Скрябін), "Славутич Ice" (гурт "Vanilla Ice") тощо спрямована на увагу, перш за все, молодій аудиторії, що значною мірою обумовлено специфікою рекламованого продукту. У рекламі товарів для молодого споживача зазвичай використовуються такі музичні жанри, як рок, реп, рейв, RnB, поп-музика. Для продукції, що орієнтована на споживача старшого віку, у рекламних роликах звучить музика дещо інших жанрів – класика, блюз, джаз тощо.

Якщо говорити про емоційний фон, що здатна створити музика у рекламі, слід зазначити, що значною мірою він також обумовлений специфікою продукту. Приміром, атмосферу бадьорості створює музика з реклами "Belvita" (джингл "Добрий ранок!"), святковому настрою якнайкраще сприяє музична підкладка ролику "Marengo" (до речі, звуковий ефект, використаний у ньому – ритмічний дзвін бокалу – є своєрідним музичним слоганом бренду), відчуття чистоти та натхнення викликає ролик ТМ "Природне джерело" (Regina Spektor – "Don't Leave Me"). Рекламний ролик ТМ "Коктебель", де в основі музичного фону звучить відомий джазовий стандарт "Summertime" (арія з опери "Поргі і Бесс" Дж. Гершвіна), налаштовує споживача на романтичну "хвилю", що як-

найкраще підсилює відеоряд – чудові чорноморські пейзажі. Музичним фоном в ролику, який випустила компанія "Nivea", є шедевр світової класичної музики видатного австрійського композитора Й. Штрауса – вальс "На прекрасному блакитному Дунаї". У якості музичного супроводу до реклами цукерок "Ferreto Rocher" використані куплети Торeadора з опери Ж. Бізе у неперевершеному виконанні Дмитра Хворостовського. Можна припустити, що саме такий музичний супровід був обраний замовником недаремно, адже саме класична оперна музика, яка звучить у рекламі, певним чином "інформує" про вишуканість продукту і, так би мовити, "закликає" аудиторію долучитися шляхетного кола його споживачів. Оптимістично забарвленою є, як правило, музика з реклами дитячих товарів. Показовим прикладом цього може слугувати, зокрема, музичне оформлення ролику "Кіндер-біовіталь" ("Щоб стрибати вище неба..."), соків "Джусік" ("Я дарую фруктів гору...", численні реклами дитячих іграшок.

Отже, зазначене вище якнайкраще ілюструє твердження про те, що музика здатна моделювати емоції, і, як результат, впливати на позитивну мотивацію споживача щодо придбання товару. В цьому випадку, на думку О. Мацишиної, "провідну роль відіграють лад і темп, інші ж компоненти музичної тканини (мелодія, ритм, динаміка, гармонія, ритм, тембр) за всієї їхньої значущості є додатковими" [9].

Зважаючи на те, що авторська музика (і авторське виконання) у рекламних телевізійних роликах є досить дорогою, частіше за все при створенні, зокрема, рекламного джінглу використовуються римейки (музичні інтерпретації відомих мелодій), ремікси (їх більш сучасне аранжування) та кавер-версії (нове виконання мелодії з використанням елементів оригінальної композиції). На інтерпретовані мелодії складаються нові слова, що фактично стає інформативною складовою рекламного ролика (на відміну від роликів, де музика є фоном, а інформація виголошується диктором). Ілюстрацією цього, зокрема, є пісня на доволі впізнавану мелодію (кавер-версія на пісню Sophie Ellis Vextor feat. Freemasons – "Heartbreak Make Me a Dancer") з реклами "Palmolive", що виконує українська вокалістка Ольга Нека. Реклама цього продукту є досить "розкрученою", проте не подобається багатьом телеглядачам, можливо, через манеру виконання вокалістки, невідповідний оригіналу тембр тощо. До речі, тема негативного впливу рекламних джінглів на аудиторію як результат невдалого вокального оформлення відомих композицій є окремою, цікавою для подальшого дослідження темою (яку автор має намір висвітлити у наступних публікаціях).

Серед жанрового розмаїття телевізійних рекламних відеороликів на окрему увагу заслуговують так звані міні-джінгли, що являють собою одну розпізнавану фразу, або лише словосполучення. Вдало створені міні-джінгли дуже швидко стають музичним фірмовим знаком компанії чи продукту. Вони можуть бути комбінованими із фоновою музикою та звучати на початку (як, наприклад, в рекламному ролику чаю "Бесіда", що озвучувала авторка цієї статті), або навпаки, в кінці ролика (наприклад, в рекламі "Лото забава" чи мінеральної води "Прозора"). Серед найпопулярніших та найупізнаваніших музичних брендів можна виокремити міні-джінгл "М... Данон", "Містер Проппер", "Еко маркет". Музичне оформлення таких фірмових знаків зазвичай є оригінальним, тобто, створеним на замовлення.

Як правило, всесвітньовідомі бренди прагнуть створити особисту фірмову мелодію, що працюватиме на них тривалий час. Показовою у цьому сенсі є реклама "Нескафе" ("Nescafe – open up, open up"; голосом бренду стала співачка Світлана Дубініна [Заря]). У 2001 році джінгл з цієї реклами у рамках Всеукраїнського фестивалю реклами отримав диплом "Голубої зірки реклами" за розвиток сучасної культури та економіки. Авторами українського тексту ("Розкрий себе з Нескафе") стали спеціалісти з рекламного агентства "Linea 12/McCann Erickson" (свого часу представники компанії, проводячи рекламні акції у багатьох містах України, були вражені, що рекламний джінгл "Нескафе" став настільки популярним). Проте довготривале використання однієї мелодії, що ідентифікує товар, не є ефективним, оскільки вона має виокремлюватися із загалу, а ставши "звичною", втрачає емоційний вплив на аудиторію. У цьому аспекті є слушним вислів менеджера з маркетингу компанії Nestle Sepn Ukrain В. Вендела: "Реклама бренду має вибудовуватись за принципом пазлів. Створюється багато роликів, що поєднуються єдиним стилем, звукорядом, фірмовим елементом, як, наприклад, "Червона чашка Нескафе", презентація роликів є серіальною" [12]. Іншими словами, у масштабних і довготривалих (серіальних) рекламних кампаніях музика використовується у якості своєрідного лейтмотиву.

Цікаво, що деякі створені для реклами оригінальні мелодії з часом не лише не забуваються, а й сприймаються як окремий (певною мірою, класичний) музичний твір. Таким, зокрема, є музичний супровід ТМ "Рафаелло" – ця красива вальсова музика, створена у якості музичного бренду рекламованого продукту, є окремим твором.

Український рекламний ринок нині лише набуває розвитку, те ж саме стосується і стану ринку музики для реклами. Зауважимо, що у більшості країн світу існують численні студії, що професійно займаються виробництвом комерційної музики для рекламних аудіо- та відеороликів. Виробниками музики для реклами в Україні є здебільшого вітчизняні продакшн-компанії ("Pteroduction Sound", "Muzrecords" та ін.). Для підбору музичного фону реклами вони використовують так звані продакшн-бібліотеки. Проте така музика, хоча і коштує менше за авторську, більше підходить для фону ролика, що не перекриває його інформативну складову. Натомість, якщо основною метою ролика є більшою мірою емоційний вплив на споживача, підібрати у такий спосіб музику, яка б точно відповідала креативній ідеї, дуже важко. Тому послуги композиторів у створенні рекламної музики є досить затребуваними.

Останнім часом багато українських композиторів спеціалізуються саме на музичному брендингу. Зокрема, автором музики до рекламної кампанії Україна – Євро-2012, що мала назву "High time to see Ukraine" (реж. Юліан Улибін, оператор Юрій Король), став Євген Бедненко – автор багатьох рекламних композицій. Досить відомими є роботи Павла Левченка ("Даніссімо-Тірамісу"), Дмитра Снежка – ("Львівське пиво"), Івана Розіна ("Фокстрот"), Віталія Розинка (Отр банк), Олега Михайлюти ("Джусік"), Ігоря та Павла Мельничуків ("Корона де люкс"). Втім, в Україні, на відміну від країн Заходу, поки що відсутня система професійної підготовки композиторів, які знаються на специфіці рекламного виробництва і пишуть музику для реклами. Можна стверджувати, що потенціал

музики в українському рекламному відеопродукті не використовується повністю. Нагальність даної проблематики доречно ілюструє наступна теза: "Непрофесійне поводження з музикою – одним з інструментів втілення креативної ідеї, знижує якість рекламного продукту. Адже, фактично, залишається осторонь багатofункціональний інструмент" [2].

Таким чином, можна стверджувати, що визначальна роль у ефективності телевізійної відеореклами все ж таки належить музиці: знайому музику з реклами споживач підсвідомо асоціює з товаром, що рекламувався під неї. Інакше кажучи, "з'єднавшись з таким потужним засобом пропаганди, яким є реклама, музика може значно його посилити" [5, 8].

Варто зауважити, що телевізійні рекламні блоки, принаймні українські, є досить складними для сприйняття. По-перше, вони являють собою синтез суто інформаційних (здебільшого голосових), музичних та комбінованих (інформативно-музичних) роликів. У відсотковому відношенні в них переважають ролики із музичним супроводом. Водночас спостерігаємо, що, прозвучавши 15-30 секунд в одному ролику, музика переривається, і починає звучати нова, зовсім не пов'язана з попередньою ані за ритмом, ані за темпом, ані за гармонією – тобто весь рекламний блок складається з розрізнених уривків музичних творів. У результаті постійно порушуються остаточно не сформовані звукові періодичні структури, що, за А. Вуймою, гармонуючи з людськими біоритмами, є необхідним чинником продукування позитивних емоцій. У цьому контексті дослідник, зокрема, зазначає: "Сила емоційного впливу реклами збільшиться, якщо всі звукові доріжки рекламних роликів будуть організовані аналогічно до цілісного музичного твору... їхні темпи мають збігатися або співвідноситися між собою у пропорціях" [5, 18]. Отже, відсутність взаємозв'язку, постійна руйнація музичних періодичних структур (навіть якщо окремо взяті музичні ролики є досконало виконаними) призводять до появи у споживача рекламного продукту негативних емоцій, несприйняття інформації і загалом – відсутності бажання переглядати чи слухати рекламу, відчуття необхідності позбавитися неї (приміром, перемикнувшись на інший канал).

У підсумку зазначимо, що рекламна музика є багатограним явищем, що має свої особливості. Професійний підхід до музичного оформлення телевізійних рекламних відеороликів є нагальною проблемою, що потребує розв'язання, позаяк телевізійна рекламна продукція, охоплюючи широку аудиторію, є потужним засобом емоційного та естетичного впливу на споживачів. Сучасні тенденції стрімкого розвитку рекламних технологій значною мірою обумовлюють ґрунтовний перегляд підходів щодо ефективності використання музики у рекламі.

Література

1. Анашкина Н. А. Режиссура телевизионной рекламы / Н. А. Анашкина. – М. : Юнити-Дана, 2008. – 208 с.
2. Антропова Т. Индустрия рекламы / Т. Антропова, М. Кульгина // Российские рекламисты не любят музыку [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.advertology.ru/article67255.htm>
3. Афоризмы, цитаты, фразы про рекламу. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrtransreklama.com.ua/interest/30-aforizm>

4. Бурстин Д. Дж. Американцы: Национальный опыт / Д. Дж. Бурстин. – М. : Прогресс–Литера, 1972. – 621 с.
5. Вуйма А. Ю. Коммуникативные функции музыки в рекламе / автореф. дисс. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 : "Теория и история культуры" // Антон Юрьевич Вуйма. – СПб., 2000. – 21 с.
6. Голядкин Н. А. Творческая радиореклама (из американского опыта) / Н. А. Голядкин. – М. : ИПКРТР, 1999. – 16 с.
7. Зимен С. Бархатная революция в рекламе : учеб. пособие / С. Зимен, А. Бротт. – М. : Эксмо, 2003. – 179 с.
8. Лаупер А. Звук: знакомство с брендом "Связной" / А. Лаупер // Креативный директор. – № 4(16). – 2009.
9. Мацьшина Е. В. Психофизиологическое воздействие музыки на организм человека / Е. В. Мацьшина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://festival.1september.ru/articles/598891/>
10. Маслова М. В. Телевизионная реклама в России как социокультурный феномен / автореф. дисс. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" // Маслова Мария Валерьевна; [Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – М. : 2009. – 19 с.
11. Огилви Д. Огилви о рекламе / Д. Огилви // пер с англ. А. Гостев, Т. Новикова. – М. : Эксмо, 2003. – 229 с.
12. The advertising and PR. – 2002. – №2. – P. 11.

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75(045)

*Христолюбова Тетяна Павлівна,
кандидат мистецтвознавства,
асистент кафедри іноземних мов СПХФА
(Росія, Санкт-Петербург)*

"КАРТИНИ-ДВІЙНИКИ" К.С. ПЕТРОВА-ВОДКІНА

Автор піднімає тему двійництва в образотворчому мистецтві і виділяє специфічну для творчості К.С. Петрова-Водкіна концепцію "картин-двійників", відзначаючи тенденцію повернення художника протягом свого творчого шляху до повторного трактування тих чи інших сюжетних композицій, переробляючи свої колишні ідеї з позицій нового досвіду. У статті в хронологічній послідовності представлено аналіз ряду картин К.С. Петрова-Водкіна.

Ключові слова: К.С. Петров-Водкін, "картини-двійники", мотив подвійності.

Христолюбова Татьяна Павловна. "Картины-двойники" К.С. Петрова-Водкина.

Автор поднимает тему двойничества в изобразительном искусстве и выделяет специфическую для творчества К.С. Петрова-Водкина концепцию "картин-двойников", отмечая тенденцию возвращения художника на протяжении своего творческого пути к повторной трактовке тех или иных сюжетных композиций, перерабатывая свои прежние идеи с позиций нового опыта. В статье в хронологической последовательности представлен анализ ряда картин К.С. Петрова-Водкина.

Ключевые слова: К.С. Петров-Водкин, "картины-двойники", мотив двойственности.

Khristolyubova Tatiana. "Look-alike paintings" of K.S. Petrov-Vodkin.

Phenomenon of duality is rooted in the peoples' culture since ancient times. The idea of world-duality was central to the romantic literature. The motif of look-alikes and world-duality, went to symbolists from romanticists, deep enough put down roots in Russian culture of the late XIX – early XX century. The idea of double-gangers is a leitmotif in Russian literature of the Silver Age. About a duality and a concept of the number two discuss researchers also applied to the Russian fine art of this period. It is noteworthy that the impetus to these arguments of both authors is the name of K.S. Petrov-Vodkin.

Key words: K.S. Petrov-Vodkin, "look-alike paintings", motif of duality.

Феномен двійництва (рос. – двойничества) укорінився в культурі людей з давніх часів. Тенденція до подвоєння притаманна самій природі людини і пов'язана з відображенням у нашій свідомості двійкової (рос. – двоичной) структури навколишнього світу, в якому більшість явищ представлені в парах: життя і смерть, світло і темрява, жінка та чоловік та ін. Тема двійництва переслідує нас в повсякденному житті: ми бачимо своїх двійників у дзеркалі, на фотографіях, на портретах тощо. Тема іншого, альтернативного світу, що знаходиться за межею дзеркально-

го відображення, приваблювала письменників і художників в різні періоди історичного розвитку. Так, ідея двійництва і двосвітовості (рос. – двоємирия) була центральною в романтичній літературі. До подібних тем зверталися у своїй творчості М. Гоголь, Ф. Достоевський, О. Блок, М. Горький та інші письменники пізніших епох. Відомо, що зустріч з двійником для літературного героя є способом зустрітися з самим собою, зазирнути в таємничий світ своєї душі, знайти вихід з екзистенційної кризи. Але що являє собою ідея двосвітовості для образотворчого мистецтва? Дана стаття написана з метою розкрити тему двійництва в образотворчому мистецтві на прикладі робіт Кузьми Сергійовича Петрова-Водкіна і розглянути, таким чином, творчість цього художника під іншим кутом зору.

Мотив двійників і двосвітовості, що дістався символістам від романтиків, досить глибоко пустив коріння в російській культурі кінця XIX – початку XX століття. Ідея двійників проходить лейтмотивом у російській літературі Срібного століття. Про подвійності, двійковість, концепти числа два розмірковують дослідники і стосовно російського образотворчого мистецтва цього періоду. Н. Злиднева, зокрема, відзначає різке посилення в російській культурі 1920-х років мотиву числа два [5, 225]. До двійковості як смислової і пластичної складової російського образотворчого мистецтва апелює В. Леняшин [9]. Примітно, що поштовхом до даних висновків у обох авторів служить ім'я К.С. Петрова-Водкіна.

В. Леняшин у своєму оповіданні про складні закономірності формування сюжетного, смислового, формотворчого видів двійковості в образотворчому мистецтві відштовхується від картини К. Петрова-Водкіна "Хлопчики, що грають" (1911) і неодноразово повертається до неї як до якоїсь константної точки свого тексту. Н. Злиднева звертається до мотиву двійковості, порівнюючи художню творчість К. Петрова-Водкіна з літературною творчістю письменника Андрія Платонова. Художні картини світу письменника і художника, на думку дослідниці, зближує "зверненість обох до концепту двійковості, а також семантичної близькості мотиву парності" [5, 227].

Варто згадати, що К. Петров-Водкін реалізував себе не тільки як професійний художник, а й як талановитий письменник. Він був добре знайомий з багатьма представниками літературних кіл того часу: А. Білим, О. Блоком, М. Волошиним, Р. Івановим-Разумником, О. Форш та ін., що, безсумнівно, наклало певний відбиток на його творчість – як літературну, так і художню.

Говорячи про мотив двосвітовості і двійництва стосовно художньої творчості К. Петрова-Водкіна, слід бути дуже обережними, оскільки виникає закономірне питання: а чи правомірно застосовувати до творчості російського і радянського художника першої третини XX століття категорії, більш пов'язані з XIX століттям? Тут насамперед слід зауважити, що мистецтво символізму (як західноєвропейського, так і російського) дуже сильно вплинуло на творчість художника. Можна навіть припустити, що цей вплив у вельми модифікованому вигляді тривав до самого кінця його творчого шляху. Отже, й ідея двосвітовості, з мотивом двійковості, що викристалізувався з неї, парності у прихованому, трансформованому вигляді характерна і для художньої картини світу К. Петрова-Водкіна.

Говорячи про мотив двійковості, насамперед слід звернути увагу на наявність у творчому доробку художника ряду парних робіт – свого роду "картин-двійників".

Можна припустити, що К. Петров-Водкін протягом творчого шляху повертався до певних, вже використаних ним сюжетів, щоб по-новому їх інтерпретувати.

1908 роком датується картина К. Петрова-Водкіна "Берег", на якій узагальнено зображена "група напівоголених жінок на морському березі" [6, 22]. Вочевидь, художник звертається у такий спосіб до поширеного сюжету купання, однак вдягає при цьому цілком сучасних йому жінок "в темний одяг, що нагадує легкі давньогрецькі туніки" [6, 22] – це, безсумнівно, змушує сприймати картину у позачасовому аспекті. У 1915 році К. Петров-Водкін пише "Дівчат на Волзі". Зображені на ній молоді жінки позбавлені нальоту узагальненості й позачасовості, їх зовнішній вигляд нагадує сучасниць художника; фігури показані в динаміці, пози – в мовчазній розмові. На перший погляд, у цих картинах небагато спільного. Однак художник нагадує своїми діями досвідченого театрального режисера, який будує різні мізансцени однієї і тієї ж самої картини з одними і тими ж самими акторами, змінюючи лише своє режисерське трактування якоїсь глобальної дії, про існування якого глядач може лише здогадуватися.

У 1911 році К. Петров-Водкін пише картину "Хлопчики, що грають", яка приносить йому велику популярність. У ній на тлі схематичного пейзажу в складних, напівзігнутих позах, що нагадують танець, зображені два оголених юнаки, які схопилися за руки. Один з них каменем замахується на свого партнера, який готовий прийняти удар. Узагальненість трактування даної композиції дала можливість багатьом глядачам побачити в ній алію з старозавітного сюжету про Каїна й Авеля. Сила і динамізм цієї композиції привернула увагу багатьох сучасників художника. У когось вона викликала сміх, у когось – заздрість, у когось – благоговіння. Пізніше, в 1925 році К. Петро-Водкін повернувся до цієї теми в етюді, названому "Хлопчики. (На вершині)". Нові хлопчики знову зображені оголеними на тлі узагальненого пейзажу, проте цього разу вражає статика картини. Тіла фігур не стикаються; хлопці стоять спиною один до одного. Отже, через чотирнадцять років художник знову помістив на своєму полотні пару юнаків на самотньому березі, однак на цей раз ані гри, ані сутички між ними не відбулося. Ця робота залишилася маловідомою.

Можливо, таке кардинально інше повернення до теми було обумовлено зміною суспільно-політичної ситуації. 1911 рік вирував у готовності до революційних змін; у 1925 році більшовики вже повністю захопили владу і поступово починали "закручувати гайки", вселяючи в людей екзистенційний страх і заціпенілість (цю заціпенілість можна спостерігати на багатьох картинах художника, написаних пізніше). Якщо конфлікт хлопчиків 1911 року просякнутий ігровим мотивом, то хлопчики 1925 року вже демонструють серйозне протистояння. У їхніх позах немає єдиного ритму, в їхніх поглядах немає єдиної мети, жоден з них не простягне руки іншому.

Згодом К. Петров-Водкін представляє на суд глядачів створену ним в 1912 році картину "Купання червоного коня", яка на довгі роки стала "візитною карткою" художника. "Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся с истомным юношей на выпуклой спине" [2] (влучна характеристика поета Рюрика Івнєва) привернув до себе значну увагу критиків. Її називали "потворною в усіх відношеннях червоною ганчіркою" [7, 4] і "звершеним фактом російської історії" [4,

13], бачили в ній символ революції та громадянської війни. У 1950 році вдові художника з надзвичайними труднощами вдалося повернути цю картину до СРСР зі Швеції, де вона довгі роки "революціонізувала молодь" [1, 23], затримавшись на одній з художніх виставок в місті Мальме у зв'язку з початком Першої світової війни. Зображені на даному полотні фігури коней і вершників поміщені у своєрідну кругову композицію, що дозволяє погляду глядача відриватися від образу червоного коня, зробити півколо по хвилях заднього плану картини і потім знову повернутися до його масивної червоної фігури. Така циклічність композиції надає їй повільного руху і здатна надовго привернути до себе глядацьку увагу.

У 1926 році К. Петров-Водкін використовує подібний композиційний прийом в картині "Хлопчики, що купаються". Твір написаний у синьо-зелених тонах, його персонажі знову – оголені юнаки, проте вже без коней. Юнак на передньому плані стоїть в човні на тлі умовної водойми без берегів і умовного, що бере початок десь за межами полотна, листя. Два інших юнаки вміщені художником у воду в позиціях, аналогічних тим, що притаманні другорядним фігурам картини "Купання червоного коня". Однак якщо вершник на картині 1912 року разом зі своїм конем звернений у лівий бік, то на полотні 1926 року погляд юнака спрямований у протилежний, що надає обом картинам, при їх порівнянні, певну напруженість, а їх головних героїв робить свого роду антагоністами. Тепер неможливо сказати напевно, чи було свідомим звернення художника в 1926 році до вже використаного ним раніше композиційного прийому. Проте можна припустити, що картина "Хлопчики, що купаються" була для художника (який був опозиційним по відношенню до більшовиків, а тому часто удавався до езопової мови) спробою переосмислити художні пророцтва своєї молодості.

Ще одна цікава пара картин-двійників – "На лінії вогню" (1915) і "Смерть комісара" (1928). Обидві композиції побудовані на тлі схожого (можливо, одного і того самого) пейзажу. На обох картинах можна бачити військо, що йде в наступ; на обох картинах – загибель бійців. Тільки на полотні 1915 року солдати рухаються у напрямку до глядача, а в роботі 1928 року вони марширують у протилежний бік, поступаючись місцем сцені першого плану – загибелі одного з них. Обидві картини є програмними у творчості художника. К. Петров-Водкін, схильний надавати змісту своїх творів символічного і філософського сенсу, не міг творити за законами батального жанру. Недарма ще Л. Андрєєв у 1917 році, говорячи про картину "На лінії вогню", іронічно зазначав: "З таким самим правом – і на тій підставі, що видно два озброєних римлянина і мечі – можна назвати батальною картину розп'яття на Голгофі" [3]. Коли ж у 1928 році К. Петров-Водкін на ювілейній виставці АХРР (Асоціації художників революційної Росії) "10 років РСЧА" вперше виставив свою картину, його сучасникам було не до іронії. Картину звинувачували в "іконоподібії" і політичній пасивності, відзначаючи при цьому високий рівень її художнього виконання.

Повертаючись до зіставлення двох картин – "На лінії вогню" (1915) і "Смерть комісара" (1928) – можна відзначити, що ці два твори, написані в різні роки, за різних обставин і в різних історичних ситуаціях, парадоксальним чином доповнюють один одного. Художник не бачить нічого героїчного у військових діях. Він не проводить різниці між Першою світовою війною, в якій Росія

здобула поразку, і громадянською війною 1917–1922 років, яку виграли більшовики. У 1927 році художник отримує можливість повернутися до цієї теми і переписати створений ним дванадцять років тому "батальний" сюжет. Якщо в "На лінії вогню" солдати дивляться у спину своєму командирю, який падає мертвим, то в картині "Смерть комісара" дію показано начебто декількома митями пізніше, коли комісар, який вмирає, кидає останній погляд на спина солдатів, що йдуть (у наступ?). Таке трактування сюжету надає твору набагато більшого драматизму, однак драматизм цей позбавлений пафосу загибелі в ім'я перемоги. Це швидше переживання людиною раптової смерті як особистої трагедії.

Ще одну цікаву пару являють собою картини "Перша демонстрація (Сім'я робітника в першу річницю Жовтня)" (1927) і "1919. Тривога" (1934). Обидва полотна створені художником вже за радянського періоду. Для того, щоб визначити схожість картин, не потрібно пильної уваги. Інтер'єр обох полотен дуже схожий: пара вікон, порвані шпалери на стінах, невибагливі меблі, дитяче ліжечко, в якому спить немовля, годинник на стіні. Певним чином схожі й людські фігури, зображені на полотнах.

К. Петров-Водкін, не відчував прихильності до більшовиків ("Я краще подамся в бусурмани, ніж піду на святкування цієї огидної Жовтневої революції" [11, 57–58], – наводить його слова філософ Аарон Штейнберг у своїх спогадах), навряд чи щиро симпатизував заданому сюжету. Втім, даний сюжет був обраний ним самостійно. Інтер'єр кімнати на картині "Перша демонстрація" поданий художником в холодних тонах синього спектру, і навіть червона спідниця жінки не може протистояти цій домінуючій блакиті. Рятуючись від холодних тонів, погляд глядача спрямовується в глибину картини, крізь шибки – на вулицю, де на тлі різнобарвних будинків проходить строката демонстрація.

На картині "Тривога" – зворотнє явище. Інтер'єр кімнати представлений художником в теплих, рожево-вохристих тонах, а синій колір, від якого мешканці квартири всіляко намагаються відгородитися фіранками, сконцентрований за вікнами і явно приховує в собі небезпеку. На картині зображена, очевидно, та ж сама жінка в білій блузі й червоній спідниці, маленькі діти і чоловік, який напружено дивиться у вікно. Офіційно Петров-Водкін давав картині таке трактування, виносячи 1919 рік, що нібито має відношення до неї, в назву: "Що стосується "Тривоги", то я думаю, зрозуміло і по самому трактуванню, і з формального, і з усякого іншого боку, що це – накопичення революційної боротьби, це – повсякчасний неспокій, повсякчасний страх перед тим, щоб не здригнулися завоювання революції. А тут під містом Юденич. Робочий сповнений цим переживанням. І ось – засвистіли сирени, які скликають всіх трудящих на захист Петрограда. Ось саме цей момент мені й хотілося передати" [1, л. 25-25 об.]. Однак слід зауважити, що при аналізі картин К. Петрова-Водкіна, що здебільшого є символічними, створених у пожовтневий період, найменше слід довіряти їх назвам. Серед сучасних дослідників творчості художника поширена думка, що на картині зображений зовсім не 1919 рік, що пішов у минуле, а сучасний художнику 1934 рік (на що символічно вказують стрілки годинника, що показують 34 хвилини по дев'ятій [8, 9]). Виходячи з такої передумови, можна сказати, що тривога персонажів картини викликана не армією Юденича, а співробітниками НКВС, що можуть приїхати в будь-який час за

будь-якою людиною на будь-яку вулицю. Ймовірно, багатьом сучасникам художника був зрозумілий такий таємний зміст картини, але ніхто з них, зрозуміло, не наважився заговорити про це.

Цікаво, що стрілки годинника на картині "Перша демонстрація" нагадують своєю формою цифру "1" і здалеку стають схожими на аркуш відривного календаря. Ця обставина, укупі з червоними прапорами за вікнами, моментально породжує в голові образ першотравневої демонстрації трудящих. Швидше за все, саме цю демонстрацію, а не святкування річниці Жовтневої революції зобразив К. Петров-Водкін на своїй картині. Примітно, що в одній зі своїх статей учень художника О. Самохвалов називає цю картину "Ранок першого травня" [10, 3].

Грунтуючись на наведеному вище аналізі живописних робіт К. Петрова-Водкіна можна з упевненістю говорити про характерну для творчості художника концепцію "картин-двійників", суть якої полягає в тому, що художник (навмисно або спонтанно) повертався протягом свого творчого шляху до повторного трактування тих чи інших сюжетних композицій, переробляючи свої колишні ідеї з позицій нового досвіду. Персонажів цих картин можна назвати двійниками. Вони можуть бути як жінки, так і чоловіки. Але це не двійники (в усякому разі, не завжди) у своєму літературному значенні (Doppelgänger). Часто це спроба поставити одного і того самого персонажа в різні життєві обставини, програти первісний сюжет з використанням додаткових даних. У цілому ж можна стверджувати, що К.С. Петров-Водкін був воістину обдарованим і неординарним художником, вивчення глибини творчості якого залишається актуальним і нині.

Література

1. Научный архив РАХ. – Ф. 7. Оп. 2. Ед.хр. 594. – Академия художеств. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. – 9 декабря 1936 года.
2. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). – Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 151. – Стихотворение Ивнева Рюрика "К картине "Купание красного коня" с посвящением Петрову-Водкину К.С."
3. Андреев Л. Картина Петрова-Водкина ("Мир искусства") / Л. Андреев // Русская воля. – 1917, 23 февраля. – С. 3.
4. Дмитриев Вс. "Купание красного коня" / В. Дмитриев // Аполлон, 1915. – № 3. – С. 13–20.
5. Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. Злыднева. – М. : Индрик, 2008. – 304 с.
6. Костин В. К.С. Петров-Водкин / В. Костин. – М. : Советский художник, 1966. – 168 с.
7. Кравченко Н. Культ уродства / Н. Кравченко // Новое время. – 1913. – 8 (21) января. – С. 4.
8. Ляшишин В. "... распространении себя в пространстве" / В. Ляшишин // Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. 1878—1939. Живопись. Избранное. [Альбом]. – СПб. : Palace Editions, 2001. – С. 5–9.
9. Ляшишин В. "... таков закон: одно к другому" – двойность как смысловая и пластическая составляющая отечественного изобразительного искусства / В. Ляшишин // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. – Вып. 20. – СПб. : СПбГАИЖСА им. И.Е Репина, 2012. – С. 121–131.
10. Самохвалов А. Петров-Водкин / А. Самохвалов // Советское искусство. – 1935. – 5 ноября. – С. 3.
11. Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911–1928) / А. Штейнберг / Подгот. текста, послесл. и примеч. Ж. Нива. – Париж : Синтаксис, 1991. – 288 с.

*Архарова Наталія Олександрівна,
аспірант, провідний спеціаліст Московської
державної художньо-промислової академії
ім. С.Г. Строганова (Росія, Москва)*

ДОЛЯ НАТЮРМОРТУ В ЖИВОПИСІ ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХ ДО МЕТАФІЗИЧНОГО ОБРАЗУ

У даній статті досліджується становлення натюрморту як самостійного жанру і набуття ним особливого змісту та інтерпретації в мистецтві ХХ століття. Сформований шлях натюрморту від простих принципів декоративного живопису до метафізичної наповненості знаходиться в центрі уваги автора статті. У статті також йдеться про унікальні творчі прийоми російських живописців другої половини ХХ століття, які належали до "другої хвилі" російського авангарду.

Ключові слова: натюрморт, живопис, російське мистецтво, метафізика.

Архарова Наталья Александровна. Судьба натюрморта в живописи ХХ века: путь к метафизическому образу.

В данной статье исследуется сложение натюрморта как самостоятельного жанра и надделение его особым смыслом и интерпретацией в искусстве ХХ века. Сформированный путь натюрморта от простых принципов декоративной живописи до метафизической наполненности находится в центре внимания автора статьи. В статье также говорится об уникальных творческих приемах русских живописцев второй половины ХХ века, относившихся ко "второй волне" русского авангарда.

Ключевые слова: натюрморт, живопись, русское искусство, метафизика.

Arkharova Natalia. The fate of still life painting in the twentieth century: the way to a metaphysical way.

This article discusses the addition of still life as an independent genre and giving it a meaning and interpretation of the art in the twentieth century . Formed by way of still life of simple principles of decorative painting to metaphysical fullness is the focus of the article's author . The article also refers to the unique creative methods of Russian painters at the second half of the twentieth century, dating back to the "second wave" of Russian avant-garde .

Key words: still life, painting , Russian art , metaphysic .

Перш ніж почати огляд становлення і розвитку натюрмортних мотивів у мистецтві ХХ століття, хотілося б звернути увагу на ситуацію в мистецтві більш раннього періоду. В образотворчому мистецтві XVIII століття натюрморт належав до "нижчого" жанру, виконуючи всього лише декоративну функцію. Спроба інтелектуалізації натюрморту, спроба метафізичної інтерпретації проявилася, тим не менше, вже в цей період: натюрморти з "атрибутами вчених занять", варіанти типу "quodlibet" (предмети захоплені), "vanitas" (алегоричний натюрморт з повсякденними речами). Це залишається поодиноким прикладом аж до кінця XIX – початку ХХ століття, не викликаючи поваги у художників, тоді як портрет і пейзаж досягають свого розквіту в XIX столітті і стають головними жанрами мистецтва. Втім натюрморт чекає велике майбутнє в ХХ сто-

літті, до нього проявиться інтерес, і він буде наповнений новим змістом : саме "нижчий", другорядний жанр набуде розвитку і стане провідним у мистецтві.

Місце натюрмортного живопису в історії вітчизняного мистецтва другої половини ХХ століття визначено недостатньо планомірно і не досить досліджене. Серед дослідників образотворчого мистецтва даного періоду існують різні точки зору, що стосуються значущості натюрморту та його ролі у вітчизняному мистецтві. Одним з ключових питань тут є зарахування натюрморту до значимих жанрів з широким колом авторів. Якщо взяти до уваги звернення до дослідження натюрморту таких "літописців" нонконформізму, як М. Яблонська, І. Алпатова, Л. Талочкін, А. Морозов, Є. Кондратьєв, то проблематика натюрморту тут мало позначена. Істотним внеском у дослідження мистецького шляху натюрмортного живопису ХХ століття стала виставка "НАТЮРМОРТ. МЕТАМОРФОЗИ: Діалог класики і сучасності", що проходила 2012 року в Московській державній Третьяковській галереї, та видання однойменного каталогу.

У мистецтві ХХ століття цілком змінюється ставлення до натюрморту, змінюється мотив натюрмортного живопису. Оновлення інтерпретації натюрморту відбувається в творчості "Бубнового валета" на початку століття, який збагачується метафізикою. Це відбувається в натюрмортах І.І. Машкова, в його зверненні до примітиву – до вуличних вивісок, підносів, лубку, так і у П.П. Кончаловського, де в натюрмортах часто фігурує той самий ринковий піднос ("Натюрморт з червоним підносом", 1910 р.), тут чітко простежується вже розпочатий авторами пошук дематеріалізації форми, натура стає лише приводом для живописних потоків, колірних балансів і взаємодій. Таким чином, в мистецтві ХХ століття намічається шлях від матеріалізації зображуваних предметів з "ліпленням" об'ємної форми до дематеріалізації, зникнення, метафізичного переходу в іншу площину, іншу реальність.

Цикл даного дослідження охоплює розвиток натюрморту як самостійного і значимого жанру впродовж ХХ століття. У мистецтві авангарду початку століття відбувається також зміна "репертуару" натюрморту, в ньому з'являються такі сакральні символи, як ікона, африканські і єгипетські маски, музичні інструменти (наприклад, у П. Пікассо у творі "Скрипка", 1913 р.), дзеркало. Досить згадати метафізичні натюрморти бельгійського живописця Джеймса Енсор з трояндами і черепами, натюрморти з африканськими ритуальними предметами та ідолами у німецьких експресіоністів, зокрема у Еміля Нольде в "Натюрморті з масками", або знаменитий "Натюрморт з посудиною" Карла Шмідт-Роуфа.

Основне дослідження даної статті стосується феномена "метафізичного живопису" виглядає досить цільним і по праву займає особливе місце серед яскравих художніх стильових тенденцій ХХ століття. Як і всякий вже відомий і визнаний стиль, метафізичний живопис має власні традиції, філософсько-теоретичну базу, тематичний репертуар, формально-стилістичні ознаки – тобто свою особливу поетику. Що стосується витоків, аналогію можна простежити в 1910–1920-х роках як у російського майстра Кузьми Петрова-Водкіна, так і у італійського живописця Джорджо де Кіріко. Обидва визнаних майстра звертаються до "поетики" символізму. Це багато в чому пояснює глибинні витoki їхнього мистецтва, природу їх принципового традиціоналізму, що знаходить опору в класичній культурі античності і Ренесансу.

Досліджуваний "метафізичний живопис" іноді здається вельми байдужим і недбалим до питань формального боку мистецтва, але, відмовляючись від загальноприйнятих критеріїв чистого живописного бачення, така система виробляє власну формально-стилістичну лінію, основними складовими якої стають простір, форма, колір. Що стосується останнього параметра, то колорит метафізичних натюрмортів різноманітний і не завжди будується на яскравих, контрастних, локальних сполученнях, як, наприклад, "білі" і нюансові натюрморти Джорджо Моранді. У натюрмортах Моранді "виграє" простір, що супроводжується деякою дематеріалізацією, сплюсненням форми, розчиненням образності.

Саме поняття форми в практиці живопису "метафізичного напрямку" дуже тісно пов'язане з ключовим поняттям "геометризм", низведенням предмета до елементарної побудови, його уподібненням до плоскої геометричної фігури. Треба враховувати також унікальну графічну культуру, що йде від європейської класичної традиції, як одну з головних складових формально-стилістичної мови метафізичного живопису. У "метафізичному напрямі" така культура парадоксально поєднана і з авангардним досвідом, і з кубізмом в дослідках трактування предмета.

Важливим аспектом в метафізичній картині є так звана "метафізика світла", що є основою побудови співвідношень всього твору в цілому. Для російської культури в цілому важливе поняття "світла", це особливий канонічний філософський термін, що за своєю природою є скоріше "богословським": світ "Фаворський", "благий", "благодатне світло", "добрий". У московських колах "світло" знайшло втілення в картинах деяких майстрів "метафізичного напрямку" – Василя Ситникова, Дмитра Краснопевцева, Володимира Вейсберга, Бориса Свешнікова та ін. Наприклад, Вейсберг наділяє "білий" різними інтерпретаціями: "біле ніщо", "білий фон", "біле випромінювання", "білий світ".

В особливій духовній атмосфері, що мала місце у 1960–1970-х роках, існували так звані "домашні" богослови і філософи, які мали власні погляди на образотворче мистецтво. Це, наприклад, письменник і філософ Євген Шифферс, який визначав коло "своїх" художників, "обчисливши" по таких ознаках в мистецтві їх існування.

Якщо розглядати колорит в "метафізичних натюрмортах" Володимира Вейсберга, то в його так званих "білих" картинах немає жодного натяку на чисту білу фарбу. Не використовуючи чистий колір, автори "метафізичного напрямку" були чудовими колористами. Для "метафізиків" це був "шлях до білого" через пошуки кольору, їх вища творча мета, їхнє прагнення до єдності для всього розрізненого і різноякісного в житті та свідомості, це "метафізичний" кінець шляху і гармонійна "мета тиша" для всіх предметів і всього простору, предметної освітленості і матеріальності.

У "білих" натюрмортах Вейсберга можна простежити аналогію з творами італійського майстра Джорджо Моранді. Автор наділяв свої твори особливою формальною побудовою, характерною для "метафізичних" натюрмортів з їх окремішньою предметною значимістю. Композиція побудована за принципом такого собі, взятого автором, "виду зверху" або фронтального бачення, тут створюється власний момент таємничого діалогу.

Російському метафізичному живопису другої половини ХХ століття, приділяючи особливу увагу саме натюрморту як жанру, присвячує своє досліджен-

ня "Прихований артистизм метафізичного живопису" мистецтвознавець Євген Кондратьєв. "Метафізичний натюрморт, – пише він – звертає символ до власної матеріальної складової: створює матеріальну оболонку символу, що служила спершу засобом позначення, самодостатньою цілісністю" [3, 149]. Це, однак, лише підвищує його значимість: побачений таким чином предмет виходить з прозорості і усталеної системи кореспонденцій і стає непроникним, таємничим дзеркалом несвідомого. Художники метафізичного напрямку стали перекоonstrуїувати і перетлумачувати знайому систему речей, відтворювати сутність предмета через затвердження образу автономності. Вони відкрили, "що одиничний предмет володіє <...> автономним смислом, що існував задовго до надання предмету символічного виміру. Вони звільняють предмет від умовностей, від пронизуючих його – імовірно – абстрактних сил" [3, 150].

Тут потрібно відзначити "абстрактну силу" робіт Володимира Яковлєва, де особливу роль також відведено "білому" кольору. Як зазначає дослідник і художник-концептуаліст Ілля Кабаков, всі натюрморти Яковлєва "схожі на зоряне небо", "навіть квіти у нього напрочуд космічні, кожна квітка – зірка" [2, 180]. Білий фон тут є носієм світла, як і у творах Матісса – за кожним зображенням у художника стоїть "світло".

Особливу увагу у цій статті ми хотіли б приділити майстру "метафізичного напрямку", який наповнював свої натюрморти сакральним змістом. У Дмитра Краснопевцева все його життя, його квартира була суцільно наповнена предметами такого змісту, пустотними і муміфікованими предметами – це була "краса порожнечі". Відповідно даним предметам художник знаходив і власний колорит. Кабаков тут бачить "емблеми маньєристського періоду", де на картині поряд з розбитою вазою зображена дама, яка когось оплакує. У своїх натюрмортах Краснопевцев неначе з іншого боку відкриває глядачеві іншу грань "метафізичного буття": "Я живий, зображую смерть, отже, я майже що не живу". Тут немає якоїсь особливої концентрації метафізики потойбічного, інших світів: тут є вкрай зрозуміла сторона – поховання, погребіння, подібно древнім архаїчним культам, є площина, якась архаїчна незмінна величина, що існує до всяких подій. Художники-метафізики зробили спробу зображати вічність – і власний сенс речей – окрім і до тих смислів, які їм приписують люди, спробу жити поза символами, усталеними системами значень: тобто спробу "прямої мови".

Цікавою темою в роботах Краснопевцева є наявність "відбитка" життя, "сліду", контррельєфи – чи то залишок якоїсь істоти, предмета, слід копита. Мотив "відбитку" життя у своїх натюрмортах використовує і Дмитро Плавінській. Поруч з предметами повсякденного вжитку в його живописних творах можна знайти знак, слід якихось нікчемних мух, комарів, тварин, а можливо і якихось вищих таємних знаків – хрестів, ромбів, овалів. Тут простежується зв'язок з роботами німецьких експресіоністів – на картинах з'являються зображення черепів, раковин, зів'ялих квітів та інших "особливих" предметів. Слід зазначити, що художник застосовував нерукотворний, природний спосіб створення своїх полотен. У цю створену природою тканину, текстуру Плавінській поміщає фігури і речі людського, соціального світу, тим самим залишаючи свій твір на межі двох світів.

На відміну від робіт Дмитра Краснопевцева, роботи Плавінського Ілля Кабаков називає "естетично красивими", немає тут і "естетики огидного" [2, 84] картин Заходу. Всі скам'янілості, межі "іншого світу" виглядають естетично, тут немає ані найменшої огиди і відчуття страху перед чимось іншим, іншим життям.

У зазначеному контексті не можна не приділити уваги дослідженням живописної творчості Василя Яковича Ситникова (1915–1987), де також є звернення до натюрморту. Василь Якович усвідомлено вибирає шлях творчості, який згодом перетвориться на систему, створену самим автором. Школа Василя Ситникова за визначенням московського концептуаліста і теоретика мистецтва Іллі Кабакова мала "анекдотичний характер" [2, 262], як і життя живописця, була розгорнута і розцвічена ним самим як легенда, що складається зі сценічних епізодів. Ситников вважав, що людська натура вся складається з суцільного ряду комплексів, які "затискають" і заважають людській природі проявитися повною мірою. У зв'язку з цим він сформував свій власний спосіб навчання живопису і називав його "шоковим".

Такого роду шокуючою була поява майстра на заняттях, коли до нього приходили учні, які до цього ніде не навчалися або були мало знайомі з живописом. Метод подібного впливу пробуджував в учнях пристрасність до малювання, після чого у них з'являлася та необхідна тяга малювати багато і наполегливо, але при цьому, керуючись принципами Василя Яковича, у всіх виходили приблизно одні й ті самі мотиви на певному світлому просторі.

Варто зазначити, що сам майстер мав свій індивідуальний стиль живопису, в цій манері яскраво простежувалися надзвичайні подробиці, любов до деталей і насичення своїх полотен величезною кількістю персонажів, його героїв і антигероїв дійсності. Всі його персонажі маргінальні, всі вони мають шаржові образи: це всякого роду юродиві, жебраки, каліки, п'яниці – всі вони зображуються Ситниковим на тлі російських православних храмів з золотими маківками і хрестами. Також улюбленим прийомом автора було зображення так званої типово російської зими з великою кількістю снігу, що падає, і чудовими, детально прописаними сніжинками, що покривають весь простір картини.

Необхідно ще раз згадати про те, що в деяких своїх полотнах Василь Ситников повністю виводить людину за межі полотна. Живописець вдається до прийому іконографії – зображення самотнього храму, що стоїть у полі, як і самотнього предмета на площині. Художнє осягнення простору і часу митця відрізняється багатогранністю, що безпосередньо залежить від живописно-пластичної системи, якою оперує автор, від тяжіння до декоративно-площинного письма. При "переживанні" простору зсередини майстер спостерігає світ не з однієї точки, а знаходиться всередині нього. Таке переживання простору властиво і натюрмортам автора, які збереглися в невеликій кількості. Серед них слід виділити "Натюрморт" 1965 року народження, де помітна згадана вище тяга до площинного письма, проте Ситников оперує обсягом і світлотінню.

Учень Василя Ситникова, художник Володимир Петров-Гладкий зазначає, що вчитель володів принципом мислення і сприйняття мистецтва, висхідним до "ренесансної епохи, коли зображення створювалося не з натури, а з власної фантазії, від внутрішнього піднесеного стану, коли полотно перетворю-

вався на світ, який формувався завдяки своїй інтуїції" [1, 15]. Це медитативний шлях під час роботи, що очищує свідомість. Петров-Гладкий скептично ставиться до виданої Заною Плавінською книги "Уроки", вважаючи, що все було таїнством передачі майстерності "з рук у руки", від майстра до учня.

Такої ж думки дотримувалися й інші учні московської школи Ситникова, серед яких такі значущі фігури, як Володимир Титов, Юлій Ведерников, Володимир Райков, Олена Кірцова, Інна Чон, В'ячеслав і Володимир Петрови-Гладкі. Всі учні, які відвідували в той час майстерню, відзначають невтомну пристрась Василя Яковича до колекціонування і збиральництва. Атмосфера уроків живописної техніки була неповторною – заняття проходили в кімнатах, заповнених рідкісними іконами і східними килимами, книгами – тут простежується тісний зв'язок російського мистецтва зі східною культурою. Тут важливо також пам'ятати про соціально-політичну обстановку 1960–70х років, коли на все релігійне накладалася сувора заборона. З цього можна також зробити висновки, що у самого Ситникова були складні відносини з владою, і учні, які приходили до нього, були під пильним наглядом державних структур.

Звичайно, без харизматичного Василя Яковича та супутньої атмосфери його майстерні складно, читаючи всього лише "Уроки" як посібник, вдатися до осягнення живописного мистецтва. Цікавим матеріалом для вивчення творчого методу Ситникова є глава даного посібника під назвою "Як дивитися живопис". Твір мистецтва бачиться автором не як "видовище" [5, 90], а як своєрідне таїнство, спілкування людини з картиною на самоті, адже необхідно "розуміти", "відчувати красу". У главі "Як навчитися малювати?" Майстер з іронією ставиться до тих, хто вивчає живопис як академічну дисципліну тривалий час. Він дає пояснення до своїх авторських неповторних напрацювань в розділах "Про ґрунти", "Тренування", "Розтяжка", вчить роботі з прозорістю і непрозорістю, накладенням шарів фарб, білил, роботі пензлем. Всій чистоті, за висловом автора, треба вчитися у природи, оскільки саме там існує чистота розтяжок, "весь зримий світ складається з "розтяжок" коротких і довгих" [5, 91].

Подібний феномен точно зазначив критик вітчизняного та зарубіжного мистецтва Ігор Голомшток у своїй книзі "Тоталітарне мистецтво": "Ядро руху, його нерв, його авангард становлять не новатори форм і нових творчих концепцій, а новатори нового бачення світу". Такий феномен не міг вільно існувати в радянському режимі – Ситников піддавався регулярному стеженню, його не один раз забирали до психіатричної лікарні. Результатом цього стала вимушена еміграція художника спочатку до австрійського міста Кітцбюль, а потім і до Америки.

У натюрмортах 1970-х років зустрічається прийом радикального "олюднення" предметів, що, можливо, є наслідком відчуженості митця від оточуючих його або навіть вироблених ним речей. При цьому акт "олюднення" одночасно тягне за собою "розпредмечування" (за К. Марксом) речі, яка перестає сприйматися як "цінність". Таке опредмечування людської сутності, на думку Маркса, необхідно, "щоб, з одного боку, олюднити почуття людини, з іншого – створити людське почуття, відповідне до всього багатства людської і природної сутності". Відповідно суб'єкт починає використовувати предмет в якості способу зв'язку з іншими суб'єктами, як це відбувається в концептуальних натюрмортах

другої половини ХХ століття. Якщо італійські майстри в більшій мірі схильні "опредмечувати" людину, то російські художники скоріше "олюднюють" предмет, а абсурдному поєднанню "натюрморт в людині" у де Кіріко ніби протиставляють більш традиційний підхід – "людина в натюрморті".

Література

1. Василий Ситников и его школа: каталог выставки 24 мая – 31 июля 2009 года / [галерея "Наши художники"]. – М. : Петроний, 2009. – 284 с.
2. Кабаков И. И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни Москвы / Илья Кабаков – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 368 с.
3. Кривцун О. А. Феномен артистизма в современном искусстве / О. А. Кривцун, Е. В. Кондратьев. – М. : Индрик, 2008. – 520 с.
4. Натюрморт. Метаморфозы: Диалог классики и современности. – М. : Гос. Третьяковская галерея, 2012. – 340 с.
5. Ситников В. Уроки / В. Ситников, З. Плавинская – М. : Агей Томеш-пресс, 1998 – 170 с.

УДК 748.5

***Петрушевська Наталія Ігорівна,**
ст. викладач кафедри мистецтвознавства
та експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ ТЕХНІКИ КАМЕО ГЛАСС

У серії статей, присвячених техніці художнього скла камео гласс, автор планує провести порівняльний аналіз різних шкіл даної техніки художнього скла, технологічний розвиток якої триває й донині. Дана публікація присвячена дослідженню витоків походження техніки художнього скла камео гласс, а також порівняльному аналізу європейських шкіл цього своєрідного явища культури.

***Ключові слова:** камео гласс, художнє скло, різьблене скло, римське камео гласс, англійське камео гласс, французьке камео гласс, накладне скло, камея, форма.*

Петрушевская Наталия Игоревна. Исторический аспект техники камео гласс.

В серии статей, посвященных технике художественного стекла камео гласс, автор планирует провести сравнительный анализ различных школ данной техники художественного стекла, технологическое развитие которой продолжается и по сей день. Данная публикация посвящена исследованию истоков происхождения техники художественного стекла камео гласс, а также сравнительному анализу европейских школ этого своеобразного явления культуры.

***Ключевые слова:** камео гласс, художественное стекло, резное стекло, римское камео гласс, английское камео гласс, французское камео гласс, накладное стекло, камея, форма.*

Petrushevskia Natalia. Historical aspect of technique cameo glass.

In a series of articles devoted to the technique of cameo glass, the author intends to carry out a comparative analysis of the various schools of the cameo glass, technological

development, which continues to this day. This publication is devoted to research the origins of origin cameo art glass art Glass, as well as a comparative analysis of European schools of this kind of cultural phenomena.

Key words: *cameo glass, art glass, carved glass, Roman cameo glass, English cameo glass, French cameo glass, layered glass, cameo, form.*

Техніка камео гласс, що має давні витоки, й донині користується широкою популярністю в усьому світі. Значення даної техніки для культури і мистецтва важко переоцінити. Без неї неможливо уявити такі науки, як історія декоративного мистецтва, історія ювелірного мистецтва, історія дизайну, історія дизайну інтер'єру. Докладний аналіз історії та технології англійського камео гласс другої половини ХІХ століття подано у книзі Давида Вайтхауза "Англійське камеоглас у Корнінговському Музеї Скла" [3]. Мірою історичних обставин, у нашій країні техніка камео гласс маловідома. У контексті інтеграції України до Європейського Союзу проблема набуває особливої актуальності.

У даній статті проводиться порівняльний аналіз давньоримського камео гласс, англійського камео гласс другої половини ХІХ ст. і французького камео гласс останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. Стаття присвячена дослідженню витоків походження техніки художнього скла "cameo glass", а також порівняльному аналізу європейських шкіл цього своєрідного явища культури. Мета статті – розкрити витоки появи техніки камео гласс, її зв'язок і відмінності з одноіменною англійською технікою другої половини ХІХ століття і французьким камео гласс останньої третини ХІХ – початку ХХ століть.

Назва техніки камео гласс утворена поєднанням двох різних за своєю природою понять – каменя і скла. Щоб проаналізувати процес виникнення такого своєрідного художнього феномена, як камео гласс, необхідно повернутися до витоків кожного з цих явищ. Походження гліптики, до якої належить каменя, сягає стародавніх цивілізацій Месопотамії та Єгипту. Там бере свій початок і виробництво скла. Попередницями каменя були інталії – геми з врізним рельєфом. Їх значення було не тільки функціональним (печатки), а й сакральним (амулет). Сакральне значення творів гліптики було пов'язане, в першу чергу, з матеріалом з якого вони вирізалися. Коштовні й напівкоштовні камені, за уявленнями давніх людей, мали особливі властивості: агатам, приміром, приписувалася здатність захищати людину від негативних енергій, сприяти здоров'ю та довголіттю – не випадково назва каменя перекладається з грецької як "щасливий". Не дивно, що з часом з'явилася традиція вирізати на багатошарових агатах портрети знатних замовників. Так, зберігаючи своє сакральне значення і набуваючи декоративного, геми розвинулися в камеї, захоплюючи виразністю рельєфу і тонкою мальовничістю образів елліністичного мистецтва.

Каменя як вид декоративного мистецтва з'явилася в Олександрії в четвертому столітті до н. е. і одразу набула небаченої популярності в аристократичному середовищі, де кожен прагнув створити особисту колекцію різьблених каменів, незважаючи на їх високу вартість. Неймовірна популярність камеї протягом двадцяти чотирьох століть людської історії має кілька причин. Одна з них полягає в сакрально-функціональному значенні творів гліптики, інша – в їх

декоративно-функціональному призначенні. Третьою причиною є історично-пізнавальне значення різьблених каменів, що зберегли образи видатних історичних діячів і подій, а також композиції античного живопису. Сакральнo-функціональне значення творів гліптики полягає в посиленні значення зображень властивостями мінералів, на яких вони вирізані. Так, крім зображення богів, з'явилися портрети знаті. Замовляти настільки тривалу і дорогу роботу, як каменя, змушувало, очевидно, не тільки бажання мати свій портрет, який, на той час, можливо було виконати в енкаустиці. Мабуть, вважалося, що зображення людини, вирізане в агаті, робить її більш удачливою. Як у Стародавньому Єгипті так і в Стародавній Греції не виходили з моди амулети з побажаннями щастя, здоров'я і довголіття. Дорогоцінні кристали вважалися також лікувальними. Їх не тільки носили на собі, але і пили в товченому вигляді в якості ліків. Скляні пасти, так звані "єгипетський фаянс", також використовувалися в сакральному мистецтві, зображуючи священні символи. Древнє скло було майже непрозорим, мало красиві насичені кольори і успішно імітувало напівдорогоцінне каміння у виробках ювелірного мистецтва Стародавнього Єгипту. Поєднання непрозорих самоцвітів, непрозорих емалей і золота становило гармонійну колористичну і композиційну єдність, яка була б зруйнована застосуванням прозорих емалей. З напівдорогоцінним камінням скло ріднять не тільки такі зовнішні ознаки, як напівпрозорість і насиченість кольору. До складу скла входить кварц (у вигляді піску), що є основою таких мінералів, як агат, сердолик, онікс, сардонікс, халцедон та ін. Висока температура плавлення напівдорогоцінного каміння в природних умовах робить їх більш твердими, ніж сталь, а низька температура плавлення скла робить його крихким і м'яким. Мінерали і скло використовувалися не тільки для виготовлення творів ювелірного мистецтва, але і для створення посудин. В обох випадках склом прагнули імітувати або замінити самоцвіти.

Декоративно-функціональне значення каменів полягало в тому, що "деякі з них прикрашали жрецькі і похоронні вінці, інші служили фібулами і аграфами парадних одягів, вставлялися в медальйони, прикрашали намиста, персні, сережки, жіночі шпильки для волосся", а також "функціонували у якості тессер, Фалер, прикрас воїнських панцирів та нагородних знаків, а також воїнських значків римських легіонів" [2, 9].

Техніка камео гласс, ймовірно, виникла з необхідності імітувати більш трудомістку і дорогу техніку камеї. Це дозволяло створювати більш великі об'єкти, не лімітовані величиною дорогоцінного або напівдорогоцінного каміння: "Не часто в природі зустрічаються крупні шматки агата з правильним чергуванням світлих і темних шарів" [2, 18]. Серед творів античної гліптики (інталій, камеї і посудин) найменш численну групу складають посудини з агату. У колекції Ермітажу знаходиться мініатюрна антична амфора заввишки в 5,5 см, вирізана з триколірного сардоніксу (агат) і оздоблена фігуративним рельєфом. Темно-коричневий шар агату служить фоном для багатофігурної композиції, вирізаної у білому шарі каменю. Помаранчево-коричневий шар знаходиться над білим, підкреслюючи моделіровку одягу. Тришаровий сардонікс є найбільш характерним матеріалом для створення античних камеї і посудин, позаяк тональне і колірне співвідношення різних шарів цього каменю дозволяє успішно

створити тонально-колірну композицію. Техніка камео гласс поєднала декоративні особливості камеї й економічні вигоди скла, створивши нову технологію, більш зручну і швидку у виробництві, що використовує більш дешеву сировину. Так, античні камеї з кольорового скла, що знаходяться в колекції Ермітажу, є прикладом імітації аналогічних виробів з напівкоштовних каменів. Наприклад, чудова камея (5,6 x 4,0 см) кінця I століття н. е., що зображає профільний портрет дочки імператора Тіта Юлії, зроблена з триколірного скла, що імітує агат. Переконаливість імітації полягала в особливостях римського скла, яке було ще не таким прозорим, як сучасне, а насиченість і краса його кольору нагадувало напівдорогоцінне каміння.

У колекції Ермітажу зустрічаються камеї, вирізані з граната, бірюзи, халцедону, гірського кришталю, сердоліку, оніксу, сардоніксу та ін. Найпоширенішим матеріалом для створення камеї був агат, декоративні якості якого воістину художні, що дозволило майстрам гліптики зробити чудові репліки прославлених творів античного станкового живопису. Так, важливе історично-пізнавальне значення камеї полягає в збереженні образів втраченого енкаустичного живопису, що знаходився в святилищах античного світу. Отримати уявлення про технологічний рівень античного живопису можливо по одному зі збережених фаюмських портретів, реалізм якого межує з фотографією високої якості. Античні камеї, античний живопис (енкаустика) і античне римське камео гласс створювалися в період з IV ст. до н.е. – IV ст. н.е. і мають дещо спільне, а саме – оптичну властивість матеріалу, з якого вони зроблені. Напівпрозора глибина агатів, енкаустичного воску і античного камео скла дозволяли створювати художні образи, повні життєвої переконливості і реалізму. Цьому сприяла також насиченість кольору, властива цим матеріалам. Ще одна якість об'єднує вищезгадані античні техніки – пошаровість. Так, шаруваті агати, які розвивали уяву художників своїми нерукотворними картинами, очевидно, підказали ефективний метод створення реалістичного живопису, що моделює форми за допомогою тонких шарів різного кольору. Так само, як в історії живопису серед безлічі картин зустрічаються шедеври, так і серед агатів, що містять природні зображення пейзажів, рослин, хмар та ін. був унікальний камінь, що містив зображення Аполлона і семи муз, будучи прикладом нерукотворної композиції на міфологічну тему. Давньогрецький історик Пліній писав про те, що цей дивовижний агат отримав назву "Камінь Пірра".

Неймовірно високий рівень малюнку і живопису в творах античних художників поєднувався з таким самим рівнем композиції. Живопис, що вражав уяву глядачів тим, що люди і предмети в ньому були, дійсно, як живі, надихала різьбярів камеї робити репліки знаменитих композицій або їх фрагментів. Так, камея з оніксу, яку зробив майстер Руфус (I ст. до н.е.), відтворює композицію втраченої картини "Вікторія з четвіркою коней" художника Нікомаха [2, 48]. Камея з сардоніксу "Лань і Телеф" (I ст. до н.е.) зображує невеликий фрагмент композиції Апеллеса "Геракл і Телеф" [2, 53]. Камеї були неймовірно популярні в античній Греції і Римі, а потім у Європі епохи Відродження і класицизму. В якості матеріалу для камеї використовували не тільки різні породи коштовних і напівкоштовних каменів, але і морські раковини. І в цьому останньому випадку

зберігався той самий образотворчий принцип: білі фігури виступали на тлі більш темного кольорового шару, коричневі відтінки якого створювали теплий колорит. Фактурно-текстурна особливість каменів, з яких вирізалися камеї полягає в тому, що напівпрозорість і матовий блиск палірованої поверхні виявляв лише легке світіння каменю, що надавало кольорам і образам особливої глибини і переконливості. Напівпрозорість агатів давала унікальну можливість моделювання білого шару за принципом моделювання світлом в технології класичного живопису, коли густина білил яскравого світла поступово стає більш тонкою по відношенню до темного кольорового фону. Так само, завдяки напівпрозорості, і більш тонкі шари білого рельєфу камеї здаються більш темними, створюючи не тільки скульптурне моделювання форми, але і живописне.

Перш ніж узятися за різьблення по каменю, художник повинен був вирішити, на якому шарі буде розташовано рисунок, а який буде фоновим: чи буде це світлий силует на темному фоні або темний силует на світлому фоні. Позаяк тональне вирішення є найбільш важливим і передує колірному, вибір рисуемого шару визначається темою зображення. Якщо це були людські фігури або портрети, то в якості рисуемого вибирався білий шар, а фоном служив темно-коричневий шар каменю. Рудувато-коричневий шар в цьому випадку використовувався для моделювання зачіски і одягу, перебуваючи над білим рисуемым шаром, як, наприклад, у портреті Олександра Македонського, вирізаного з тришарового сардоніксу [2, 37].

Назва техніки cameo glass вказує на імітацію камеї засобами склоробства. Віртуозно виконані посудини римського камео гласс демонструють усі зазначені вище особливості камеї: рельєфність, напівпрозорість та наявність білого силуету на темному кольоровому фоні. Перші приклади камео гласс були зроблені римлянами між 25 роком до н.е. і 50 роком н.е. Невелика група посудин була зроблена римськими склоробами у IV столітті н.е. До наших днів дійшли лише кілька плиток, 12 посудин і 200 фрагментів античного камео гласс, а також невелика група камеї з кольорового скла. Найзнаменитішою посудиною давньоримського камео гласс є Портлендська Ваза, що знаходиться в колекції Британського Музею. "Жменька посудин була зроблена Римськими склярами в четвертому столітті нашої ери, вже більше було зроблено Ісламськими майстрами між IX и XI століттями, і Китайські різьблярі скла в кінці XVIII століття зробили більше камео гласс, ніж всі їхні попередники, разом узяті" [3, 7].

На відміну від техніки різьблення по каменю, техніка художнього скла камео гласс оповита ореолом таємниці, що приховує технологію виробництва. У підручниках з історії мистецтва до нашого часу ця техніка називається різьбленим склом, що ставиться під сумнів сучасними дослідниками античного скла. Наприклад, Розмарі Ліерке (Rosemarie Lierke), яка дослідила 6 посудин, 2 плити, багато фрагментів античних зразків, а також провела кілька досліджень у Британському Музеї, дійшла висновку, що у створенні творів античного камео гласс різьба не застосовувалась [4]. Загадковою є не лише технологія виробництва Портлендської Вазы, але й її функціональне призначення, а також смисловий зміст фігуративного рельєфу.

Наступна поява в Європі цієї незвичайної техніки датується серединою XIX століття. Дивлячись на історично віддалене розташування цих художніх явищ, мимоволі виникає питання: чому так багато століть, які поділяють рим-

ське камео гласс і англійське камео гласс другої половини ХІХ століття, не залишили прикладів цієї чудової техніки, і чому саме в середині ХІХ століття відбувся настільки бурхливий її розвиток? Відповіді на ці запитання слід шукати в історії політичних змін і наукових відкриттів. Антична технологія виробництва камео гласс була втрачена. Відтворити ефект камеї в склі не уявлялося можливим до 1771 року, коли шведський хімік Карл Шеєле отримав плавикову кислоту, що відкрила нову епоху гравіювання скла. Таким чином була вирішена технологічна проблема виробництва камео гласс.

На своєму якісно новому етапі розвитку техніка камео гласс, зберігши принцип білого силуету на кольоровому тлі, пішла новим шляхом створення опуклого рельєфу на поверхні скла. На відміну від римських майстрів, англійські склороби другої половини ХІХ століття гравіювали зображення на склі плавиковою кислотою, користуючись різцем лише на фінальному етапі детального моделювання рельєфу, що вимагало значних витрат часу та праці.

Щоб виконати гравіювання, необхідно було мати заготовку з багатошарового скла (ісп. *vidrio encamisado*). Таке скло було розроблено богемськими склоробами на початку ХІХ століття. Безбарвний кришталь майстри стали покривати шаром кольорового скла для того, щоб згодом на ньому можна було створити різьблені візерунки, оголюючи нижчий шар. Фактично богемські фабрики були постійно діючими творчими лабораторіями, які розробляли новинки технології та дизайну художнього скла. Так, з 1836 року богемські майстри вже могли виробляти посудини, що мали кілька різнобарвлених шарів кольорового скла [3, 7]. Тепер все було готове для створення камео гласс в кислоті (ісп. – *echo en acido*, англ. – *acid etching*), і в 1837 році майстер художнього гравіювання Томас Вебб (1802–1869) заснував в Англії власну фірму "Томас Вебб і сини" [3, 34]. Виробництвом камео гласс в Англії займалися також талановиті гравери: Джон Нортвуд (1836–1902), Георг Вуделл (1850–1925), Джозеф Локк (1846–1936), Альфонс Лечеврель (1850–?).

Прославлена в Англії "Портлендська Ваза" була знайдена в Італії наприкінці ХVІ століття, а у 1810 році потрапила до Британського Музею і стала символом англійського класицизму [3, 7]. Усі значні гравери камео гласс вважали своїм професійним обов'язком зробити копію Портлендської Вази, навіть якщо робота тривала кілька років. Так, прославлений Джон Нортвуд (вчитель Георга Вуделла) витратив на цю роботу три роки; пізніше ваза тріснула внаслідок теплового удару – від дотику теплих рук до холодного скла. І все ж таки, ваза була склеєна, а завдання виконане. Незважаючи на те, що технічна логіка скла суперечить методам різьблення і вимагає вкрай дбайливого поводження, в історії мистецтва робилися неодноразові спроби створити диво, здатне потрясти уяву.

Таке технічне завдання, як повторення Портлендської Вази, що кидає виклик таланту і майстерності художника, не залишила байдужим і видатного англійського кераміста Джозайя Веджвуда (1730–1795). В результаті розробки унікальних "кам'яних мас" геніальному винахіднику вдалося зробити керамічну копію Портлендської Вази (бл. 1780), для якої він використав "яшмову масу". Репліка вийшла переконливою, так як скло Портлендської Вази майже непрозоре. В Англії намагалися вирішити проблему відродження античного камео гласс різними шляхами, пі-

дходячи дуже близько до античної технології. Так, камео-інкрустація – техніка, що утворює з'єднувальний місток, пов'язуючи кераміку і скло, була розроблена на богемській фабриці наприкінці XVIII століття. Її суть полягає в тому, що медальйони з білої керамічної маси впроваджувалися в товщу кришталю. Відомий підприємець, власник будинку скла "Фалкон" у Саусворці, Апслей Пеллат (1791–1863) запатентував в 1819 році камео-інкрустацію в Англії.

Плеяда чудових англійських майстрів камео гласс передала естафету майстрам французької школи Нансі, самим прославленим і яскравим представником якої є Еміль Галле (1846–1904). Незважаючи на технологічну схожість, твори Галле мали принципову стилістичну відмінність: темний силует на світлому фоні замінив класицистичний білий силует на темному тлі. Причиною таких змін стала зміна філософських та естетичних ідеалів. Ідеї символізму і декоративне мистецтво Сходу надихнули художників на пошуки нових образів та створення нових форм. Різноманітні квіти та дерева на вазах і лампах Галле виглядають так, як виглядає вся природа наприкінці дня, коли рослини перетворюються на густий химерний силует живих візерунків на фоні ще світлого неба. Холодний іній рельєфів англійського кришталю змінився теплими картинами природи у творчості французьких художників скла останньої третини XIX – початку XX століть.

"Небагатьом художникам вдається досягти світової слави. Рідко кому доводиться відчувати її ще за життя. Зовсім мало таких щасливців серед традиційно анонімних творців прикладного мистецтва. І тільки одиниці змогли зробити своє ім'я загальним, подарувавши його своїм творінням. У мистецтві художнього скла таке ім'я практично одне – Галле" [1, 5]. Еміль Галле взяв участь у Всесвітній виставці в Парижі 1889 року. Представлені ним експериментальні твори з багатошарового скла привернули увагу цінителів мистецтва своєю оригінальністю і художнім смаком. Галле був нагороджений орденом Почесного легіону, а фірма, якою він керував, здобула Гран-прі. "Незабаром винайдена Галле технологія стала надзвичайно популярною, а ім'я майстра дало назву цілому стилю" [1, 483]. Дійсно, протягом усього XX століття і донині, гравіроване в кислоті багатошарове скло називають коротким словом "галле". Тридцять років експериментів у лабораторії привели Еміля Галле до ряду технологічних розробок, які поєднувалися в його творах з глибоким художньо-філософським змістом. Життя Галле було цілком присвячене мистецтву, що, без коливаний можна назвати подвигом в ім'я культури людства. Те ж саме можна сказати і про провідних майстрів англійського камео гласс, що не жаліли ані сил, ані часу на створення творів, що захоплюють глядачів і донині. Щоб зрозуміти причину настільки самовідданого подвижництва, необхідно згадати про те, що всі ці майстри жили в період промислової революції. Епохи класичного мистецтва залишилися позаду, а спереду насувалася епоха масового виробництва, бездуховність якого лякала всіх представників культури і мистецтва. Джон Рескін (1819–1900), англійський письменник, мистецтвознавець, майстерний рисувальник і громадський діяч, продекларував необхідність боротися за духовні цінності культури шляхом звернення до ручної ремісничої праці. У 1871 році він почав випуск щомісячного видання "Fors Clavigera", в якому сповіщав про заснування Компанії св. Георгія з метою створення на неродючих землях ремісничих майстерень, орієнтованих виключно на ручну працю. Звернення до мистецтва як рятівно-

го засобу, також підтримав Вільям Морріс (1834–1896) – поет, художник і лідер Руху мистецтв і ремесел. Мрія про гармонію фізичної та інтелектуальної праці, про людину-творця як головне її призначення, об'єднувала різних діячів культури і мистецтва. Усі вони відчували відповідальність перед майбутніми поколіннями людей, що призвело до неймовірного сплеску творчої активності, результатом якої було створення останнього великого стилю – Арт Нуво.

"У 1881 році у Франції за ініціативою міністра витончених мистецтв Антонена Пруста був підготовлений звіт про стан художніх ремесел в країні, з ґрунтовною довідкою про стан справ в інших європейських державах. Спеціальна Комісія... виявила величезний масштаб конкуренції з боку Англії, де французькі промисловці закупували моделі. Результатом стали організація французьким урядом в Бурже та Ніцці національних шкіл для викладання декоративного мистецтва, створення в Парижі Музею декоративних мистецтв і поява Центральної спілки декоративних мистецтв, яка... активно клопотала про своє затвердження як загальнокорисної установи. Розвиток декоративних мистецтв усвідомлювався як національна задача, а не тільки в сенсі підйому якості виробів та обсягів виробництва. Приоритетним завданням... було заявлено створення національного стилю" [3, 11]. Виконати таке грандіозне завдання, безсумнівно, могла лише людина з прекрасною освітою і широким кругозором. Один лише перелік досліджуваних Галле наук і мистецтв приводить у захват: рисунок і скульптура, ботаніка і біологія, філософія і музика, поезія і мінералогія, німецька мова та технологія виробництва скла. З 1867 року Еміль Галле став художнім керівником фірми, що належала Шарлю Галле. Протягом декількох років майстер займався дизайном і декором творів зі скла та кераміки, а в 1884 році побудував майстерню з виробництва меблів. У виданні "Лінії Галле" говориться про те, що "інтересу до роботи з багатошаровим склом сприяли англійські мануфактури "Томас Вебб і Сини", що відродили технології, які існували ще в Римській імперії" [3, 15]. Точніше було б сказати, що Томас Вебб відродив ефект римського камео гласс, але не його технологію. Від римського камео гласс твори Томаса Вебба відрізнялися також тематикою, запозиченою в китайському мистецтві. У той час, як Джон Нортвуд, Георг Вуделл і Джозеф Локк слідували античній тематиці, зображуючи сцени з грецької міфології, на вазах Томаса Вебба стрибали пташки на квітучих гілках, шелестів бамбук і розквітали квіти, навколо яких пурхали метелики і бабки. Очевидно, мотиви англійського майстра знайшли відгук у душі ботаніка і символіста Галле, що і відбилося на його подальшій творчості. На естетичні і технологічні пошуки видатного француза вплинула японська графіка і технологія пекінського скла, яка привела його до технологічних витоків техніки камео гласс. 1880-ті роки, що були присвячені пошуку власного стилю, увінчалися повним тріумфом на Всесвітній художньо-промисловій виставці в Парижі 1889 року. Порівнюючи технологічну та стилістичну сторони римського, англійського та французького камео гласс, можна підсумувати, що римське і англійське камео гласс мають спільну тематику і стилістику, а римське та французьке – технологію.

У процесі історичних змін і наукових відкриттів техніка камео гласс трансформувала свої технологічні форми і методи виробництва. Майбутній розвиток камео гласс, безперечно, пов'язаний з використанням новітніх технологій.

Література

1. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России / [авт. концепции издания: Н. Толстая, А. Чуканова, Т. Юдкевич]. – М. : Программа "Первая публикация", 2013. – 484 с.
2. Неверов О. Я. Античные камеи / О. Я. Неверов. – СПб. : Искусство, 1998. – 225 с.
3. David Whitehouse. English Cameo Glass in the Corning Museum of Glass / David Whitehouse. – New York : Upstate Litho, 1994. – 63 с.
4. http://www.rosemarie-lierke.de/English/Cameo_glass/cameo_glass.html

УДК 738 (477.53) "18-19"

*Паславська Людмила Олександрівна,
професор кафедри графічного
дизайну і реклами Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КЕРАМІЧНИХ МИСОК ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У даній публікації охарактеризовано гончарні осередки Полтавщини кінця ХІХ – початку ХХ століття. Розглянуто композиційні особливості керамічних мисок регіону у контексті загальнонаціональної традиції гончарного мистецтва. Визначено три основні композиційні типи мисок: центричний, геральдичний та з вільним розміщенням мотивів. Подано характеристику кожного із визначених типів із зазначенням можливих художніх рішень.

Ключові слова: Полтавщина, керамічні миски, композиція, центричний тип, геральдичний тип, композиція із вільним розміщенням мотивів.

Паславская Людмила Александровна. Композиционные особенности керамических мисок Полтавщины конца XIX – начала XX века.

В данной публикации охарактеризованы гончарные центры Полтавщины конца XIX – начала XX века. Рассмотрены композиционные особенности керамических мисок региона в контексте общенациональной традиции гончарного искусства. Определены три основные композиционные типы мисок: центрический, геральдический и со свободным размещением мотивов. Дана характеристика каждого из установленных типов с указанием возможных художественных решений.

Ключевые слова: Полтавщина, керамические миски, композиция, центрический тип, геральдический тип, композиция со свободным размещением мотивов.

Paslavs'ka Lyudmyla. Compositional features of the Poltava ceramic bowls of the late XIXth – early XXth centuries.

The pottery centers of Poltava of the late XIXth – early XXth centuries are characterized. Compositional features of the Poltava ceramic bowls in the context of national tradition of the pottery are considered. The three main types of the composite bowls are defined: centric, heraldic and with free accommodation motives. The characteristic of each of the specified types, indicating possible artistic decisions, is given.

Key words: Poltava, ceramic bowl, composition, centric type, heraldic type, free accommodation grounds' composition.

У добу активізації процесів глобалізації та тенденції до нівеляції місцевих мистецьких традицій набувають актуальності питання відродження національних мистецьких традицій в образотворчому мистецтві та дизайні, зокрема, відродження народних гончарних промислів України. Посилення інтересів широкого кола громадян до вивчення історії та сьогодення свого краю підвищує значення регіональних культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. Культурологічний аспект дослідження історії декорування побутового гончарного посуду відкриває можливість виявити архетипи сучасної національної культури й осмислити значення останньої в контексті еволюції культурних надбань. Регіональний підхід дає можливість простежити як загальну динаміку, так і специфічні риси українського гончарства у різних регіонах України, а відтак – сприяти збереженню розмаїття та спрогнозувати подальший розвиток місцевих традицій.

Серед мистецьких витворів народних гончарних промислів важливе місце належить керамічній мисці. Мискарське мистецтво було важливим та вагомим у національній культурі українців. Традиційна українська миска увібрала у себе найсуттєвіші ознаки народної культури. У мискарстві закарбувалися естетичні критерії краси, досконалості та доцільності, досягнуті працею народних гончарів упродовж життя сотень поколінь, відбувався функціональний і художній відбір, який поступово колективними зусиллями викристалізовував національний ідеал довершеності. Праця сотень тисяч гончарів відшліфовувала цей ідеал протягом усього часу існування етносу. Гончарна мальована миска внаслідок такого історичного процесу розвитку здобула серед пам'яток національної культури одне з пріоритетних місць поряд із килимарством, писанкарством, вишивкою та іншими видами народного мистецтва. Українські мальовані миски були важливим компонентом традиційного українського житла, а сьогодні є джерелом натхнення сучасних митців, аматорів народного мистецтва, дизайнерів, які у своїх проектах використовують традиційну народну символіку.

Орнаментально-композиційна система декорування українських керамічних мисок, їх символіка мають відмінні риси у кожному регіоні України. Так, Л.І. Ремпель справедливо зазначає, що у декоративно-прикладному мистецтві "одні й ті самі сюжети повторювалися багато разів у творчості різних народів. Вони набували при цьому своєї місцевої стилістики і змістовності. Художник часто досягав цього наближенням мотивів у зображенні, скажімо, тварин і рослин, до умов місцевої фауни, а у фігурних сценах за участю людини наділяв його місцевими атрибутами [11, 187]".

Важливим центром українського мискарства є полтавський регіон, де традиційні художні промисли мають тривалу історію. Дослідження, пов'язані із вивченням кераміки полтавського регіону і традиційної керамічної миски, розглядають питання гончарних промислів краю. І. Зарецький у своїй роботі розповідає про виникнення промислів на території Полтавщини [4]. Соціально-економічні умови розвитку народної кераміки кінця ХІХ – початку ХХ ст., у т.ч. Полтавщини, розкрито у статті К. Матейко [9]. У своїй роботі дослідник та-

кож знайомить із формами і особливостями розпису гончарних виробів Полтавщини [9, 128]. На його думку, різноманітність форм мисок обумовлена побутовим призначенням. У каталозі виробів з кераміки, ткацтва та одягу [2, 24] широко представлені зразки керамічних виробів Полтавської губернії кінця XIX ст. – вази, глечики, куманці, іграшки, тарілки і т. ін. Каталог ознайомлює й з різноманітними виробами кустарів Полтавської губернії. Характеристику мотивів розпису керамічних виробів с. Опішне дає в своїй роботі Є. Дмитрієва [3]. Дослідниця зазначає, що мотиви розписів керамічних виробів пов'язані не тільки з технікою розпису, а й народною традицією. Є. Дмитрієва також знайомить читача з провідними народними майстрами Полтавщини. У роботах О. Клименко також подано опис мистецьких традицій с. Опішне, починаючи з 30-х рр. XX століття до сьогодення [5; 7]. Також дослідниця розглядає особливості полтавської керамічної миски у порівнянні з іншими регіональними традиціями [6]. У виданні О. Пошивайла подано багатий ілюстративний матеріал [10].

У більшості вказаних робіт питання особливостей композиції у розписах керамічних мисок Полтавщини розглядається побіжно – найчастіше автори обмежувалися описом мотивів, якими декоруються вироби. Отже, метою статті є висвітлення специфіки гончарних осередків Полтавщини кінця XIX – початку XX століття та характеристика композиційних особливостей керамічних мисок Полтавщини як регіонального варіанта загальнонаціональної української традиції.

На території Полтавщини кераміка відома з незапам'ятних часів. Майже в кожному районі Полтавщини є поклади високоякісних глин. Більшість цих покладів зосереджено в Зінківському, Миргородському, Диканському, Кременчуцькому районах. Краща глина Полтавщини – вогнетривка – добувалася в Опішному, Більську, Лазьках, Глинському, Великих Будищах. Із легкоплавких строкатих глин найкраща є в Лазьках, потім в Опішному, Більську та Міських-Млинах, найгірша – в Малих Будищах. Глини Зінківського повіту в природному сирому вигляді є ясно-сірими і темно-сірими, миргородського повіту – ясно-сірі, майже вишневі; при суміші ці обидві глини після випалу дають світло-бузковий колір. У Міських Млинах у сирому вигляді колір глини – коричневий, який після випалу стає коричнево-червоним. Наприкінці XIX ст. в Опішні і Міських-Млинах використовували в основному три ангоби (чорний, білий і червоний), до яких пізніше (на поч. XX ст.) приєднують зелений. У Миргородському повіті наприкінці XIX ст. вироби прикрашали тільки побілом і опіскою: обливши побілом, вигладжують його гладким камінчиком. У центрі вироби не розписували, але обливали всю їхню поверхню побілом, а кінчиком ножа робили пояски і кривульки. Так само ще крайкували, тобто край покривали поливою здебільшого зеленого кольору.

Найбільш значного розвитку народна кераміка Полтавщини набуває в другій половині XIX і в XX ст. Гончарний посуд кожного району Полтавщини мав свої особливості, які визначалися характером виробництва та місцевими художніми смаками. Основними гончарними центрами Полтавщини були Опішне, Хомутець, Зінків, Постава-Муки, Будища, Глинськ, Більськ, Лазьки та ін. Друге місце після Опішні утримують Хомутець та Постава-Муки, які за якістю своїх виробів цілком можуть бути поставлені попереду, але за різноманітністю виробів першість

належить Хомутцю. Гончарні центри Опішне і Міські Млини відносяться до Зеньковецького району. Гончарним центром Миргородського району був Хомутець. Наприкінці XIX ст. боротьба за землю в Хомутці закінчилася тим, що більшість селян відмовилися від землі і стали займатися ремеслом.

У другій половині XIX ст. на Полтавщині широко застосовують підглазурний розпис ангобами. Писаний декор народної кераміки виконуються в техніці фляндровки і пастелажа (рожкування). Полтавські майстри кінця XIX – початку XX ст. чудово працювали з матеріалом, добре знали властивості глини, при випалюванні домагалися тонового розмаїття кольору черепка і ангобів. І. Гладиревський, Ф. Чирвенка, В. Поросних, І. Бережний дотримувалися традицій гончарного мистецтва. Проте в їхніх виробках трапляються зразки, які мають сліди еклектики. Це було пов'язано з тим, що майстри народних промислів знаходилися в залежності від господарів майстерень і скупників, які прагнули задовольнити інтереси буржуазії та міщан. Наприкінці XIX – на початку XX ст., коли зросла зацікавленість народною керамікою серед земств, діячі Полтавського губернського земства намагалися підтримати кустарні промисли, але у художньому відношенні вони орієнтувалися не на народне мистецтво, а на міщанський смак. У традиційному мистецтві цього періоду найбільше з'являлося псевдонародних зразків, бо земські діячі були зацікавлені у прибутку, а для цього намагалися задовольнити смаки міщан. У результаті в орнаментиці керамічних виробів цього періоду з'являються розписи, що задовольняють смаки цієї верстви населення. Згодом народні художні промисли перебували в залежності від великого капіталістичного виробництва (фарфор, фаянс) і, незважаючи на велику кількість талановитих майстрів і багаті традиції, не витримували конкуренції фабричної продукції [8, 174].

Найрізноманітнішим видом гончарної продукції на Полтавщині кінця XIX – початку XX ст. був побутовий кухонний святковий посуд, що подавався на стіл тільки у свята, а в звичайні дні ставився на "мисник" і слугував прикрасою інтер'єру. Форма і конструкція визначалася побутовим призначенням, задовольняючи запити побуту. У мисках із Зінківського, Лохвицького, Миргородського повітів були свої особливості в декоруванні. У Зінківському повіті (Опішне, Міські Млини) рівним фоном обливали всю миску червоною або білою фарбами. Лохвицькі мисочники не поливали фон, а намазували його квачем і потім починали розписувати.

Особливість закону цілісності декорування творів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема керамічного посуду, полягає в підпорядкованості елементів декорування єдиній композиційній системі, яка розкриває, виявляє, підкреслює конструктивну форму та зміст твору відповідно до традиційних напрямів. Закон цілісності – це закон підпорядкованості орнаменту конструкції об'ємної форми в цілому. Основним засобом композиційної системи декорування керамічних виробів є архітектонічна форма, матеріальна основа (глина), мотиви оздоблення.

Композиція розпису мисок Полтавщини, як правило, є орнаментом, але у їх декоруванні зрідка трапляються зображення тварин (птиці, риби), ще рідше побутові предмети. Як зазначає О. Клименко, кількість орнаментальних мотивів опішненських мисок є невеликою. Характерними мотивами орнаментальних побудов опішненських мальованих мисок є "лиштва", "гребінчики", "сосонки", "заводянка", "дряпичка", "овесець", "волочок", "зірочки", "крапельки", "яблуч-

ка", "фіялочки", а розмаїття у декоруванні досягається через поєднання мотивів та їх комбінування [6, 256].

Для зображення рослин гончарі Полтавщини застосовували реалістичні форми: накреслення рівних стебел, які виходять з одного спільного кореня або вазона і розходяться радіально, причому бічні стеблі здебільшого прямі. Кінці стебел, за рідкісним винятком, завершуються трикутником, заповненим точками. Такі трикутники іноді зображуються й окремо, величиною у всю миску або по кілька їх на одній мисці без усякого зв'язку, або пов'язані між собою перехресними стеблами; "мальовки" у вигляді квітки фіалки; рослинна форма у вигляді ялинки (сосни); зірочки у вигляді шестипелюсткової розетки, вираженої круглими крапельками; хмелик, зображуваний трьома різнокольоровими смужками, з яких середня дрібнокривульчата; хмельова-кривулька – дві криві лінії, переплетені взаємно через незначні проміжки, начебто ланцюг із довгастими кільцями; овсець, ланцюжок із двоколірних серцеподібних фігур; яблучко, круглі цятки величиною срібного п'ятачка. Для зображення тварин гончарі Полтавщини застосовували такі реалістичні форми: курячі лапки, або трилиста гілочка; очі, нагадують павині очі.

Головні елементи орнаменту розпису керамічних мисок: опускання – вузькі паралельні палички (всередині миски розташовані концентрично); пояски, кривульки (криві лінії уздовж країв миски); вивідець – криві з глибокими кривизнами; решітка – зигзагоподібні лінії, подвійні, потрійні, що пересікають одна одну; пальчики – потрійні короткі палички; накапування – поодинокі круглі точки; крапельки – плями тільки разом; яблучка – точка розміром зі срібний п'ятачок. Увесь орнамент покривається глазур'ю. Миски, як правило, малюють, а горщики пишуть ("описка") [1, 138].

З усього розмаїття мискових форм можна виділити такі: миска зі сферичних корпусів, які поступово переходять у дно, яке в таких мисках конструктивно ледь намічається. Завершується миска карнизовидним віночком різної ширини; миска з одним, двома або трьома колінчатими зламами. Завершується миска або горизонтальним бортиком, або валикоподібним віночком і маленьким, злегка загнутим всередину, вертикальним бортиком.

Конструкція тарілок мала різне співвідношення між діаметром розгорнутого поля денця і шириною бортика також кутом нахилу бортика до денця. Для Полтавщини є характерною тарілка-бортик: край майже паралельний площині бордюру. Гончарні вироби майстри розписували здебільшого геометричним і рослинним орнаментом. Геометричний орнамент найчастіше трапляється в декорі мисок у техніці "описки", яка виконувалася пензлем або пером на обертовому колі.

Кожен майстер працював у відповідній колірній гамі. При виконанні розпису він підкреслював конструктивні елементи форми. При цьому малювали орнаменти з традиційних схем: головний мотив розміщували на самому видному місці – в центрі миски. Другорядні мотиви розташовувалися навколо нього.

У композиційному відношенні розпис мисок Полтавщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. можна розділи на такі типи: центричний, геральдичний і з вільним розміщенням мотивів. Центричний тип композиції розписів мисок своєї черги ділиться на два підтипи: з "вихровою" композицією і з багаточастинною

побудовою. Залежно від орнаментальних мотивів, він ділиться на геометричний і рослинно-геометричний.

Центричний (розетний) тип композиції складають геометричні, рослинні, рослинно-геометричні й інші мотиви. Геральдичний тип композиції становлять два підтипи: з рослинними і рослинно-геометричними мотивами. До вільного композиційного вирішення елементів належать інші види розпису мисок. На світлому або темному тлі по всій поверхні миски розміщені рослинні елементи, птахи, риби в оточенні рослинного мотиву.

Композиції з мотивом птахів більш характерні для розпису мисок Поділля, Київщини, а на Полтавщині трапляються рідше. Мотив "вихровий" виник ще в далекій древності, як вираз вічного руху і як ускладнений знак вогню.

Народні майстри користувалися багатьма композиційними прийомами, проявляючи при цьому велику творчу винахідливість. Вона проявляється не тільки у виборі мотивів, але і в їхніх трактовці та поєднанні. При цьому майстер враховує рух, масштабні співвідношення, колірні відносини, використовуючи різний характер ритму, чергування і симетрії, пластичного, графічного та колірного рішення. Усе це в сумі отримує вираження в образному вирішенні предмета. Зрештою, з'являються властиві декоративно-прикладному мистецтву різноманітні образи людської діяльності, образи, які висловлюють тектонічний і художній зміст предмета. При цьому зазвичай зберігаються місцеві особливості.

Центричний тип композиції. Основу композиції розпису миски становлять концентричні кола (окружності) з поступовим зменшенням їхніх величин та відстані між ними. У цій композиції найменше динаміки, переважає статичність. Деякі ділянки концентричних кіл виконані технікою фляндровки і складають чіткий геометричний орнамент. Форма миски без колінчатого переходу. Композиційне розміщення мотиву підкреслює форму миски. Цікавою є композиція миски з густо нанесеною спіраллю, яка покриває майже всю поверхню дна миски і сприймається дуже контрастно. Її рух у деяких місцях паралізують фляндрованими гілочками, які спіраль ніби обгортає. Як дрібні елементи, ці гілочки розміщені радіально – хрест на хрест. Центром композиції є контрастно виділене вільне від розпису дно миски. Гілочки з листочками розміщені по відношенню до спіралі симетрично. Завершують композицію прямі кола біля бортика миски та три зигзагоподібні лінії. Композиція є більш статичною, ніж динамічною.

В основі композиційного розміщення елементів розпису ще однієї миски центричного типу чітка розетка, вписана у спіраль. Навколо центру – чотирьохчасткова композиція розпису, що будується з 4-х фляндрованих гірлянд, квіток з гілочками в проміжках і спіралью вигнутих на кінцях геометричних мотивів. Найбільш рухомим елементом композиції є невеликого розміру центральна розетка. В основі кожного променя – квітка, виконана фляндрівкою, з якого до вершини променя виростає гілочка зі зменшеними пелюстками, що вторить звуження променя зірочки. У композиційному розміщенні п'ятипроменевої зірки майстер припустився помилки, і один із променів виявився спотвореним.

Орнаментальний мотив ряду мисок – квітка в оточенні стебел і листя. Квітка має вісім-десять пелюсток, які виходять з одного центру, між пелюстка-

ми квітки розміщено вісім гілочок або гуртків з точками. Композиція побудована на основі симетрії, ритмічного повтору елементів декоративного мотиву. Розглянуті розписи дещо нагадують вишивки. В основі композиційного розміщення елементів розпису мисок – "вихровий" принцип.

Мотив ще однієї миски – гілочка з дзвіночками. Чотири гілочки повторюються по внутрішній поверхні миски і створюють динаміку, рух мотиву по колу. На денці миски орнаментальний мотив – квітка у вигляді розетки. Є мотиви розпису виключно геометричні, де "вихровий" рух менш виражений. На "вихровому" принципі побудовано розпис деяких ритуальних мисок. Центрична "вихрова" композиція на Полтавщині трапляється рідко.

Геральдичний тип композиції. В основі розпису миски – орнаментально-декоративний мотив – кущ, стебла виходять з одного кореня і розходяться радіально. Центральний стебель прямий. Кінці стебел завершені квіткою. Композиція мотиву побудована на строгій симетрії елементів по відношенню до центральної осі. Три квітки розташовані по трикутнику. Орнаментальний мотив розпису іншої миски – два птахи з одним тулубом, на тулубі два зелених раки, під птахами – риба (стилізований вугор), між головами – ялинка та кисті винограду. Всі ці композиційні елементи розташовані симетрично по відношенню до центральної осі. При виконанні орнаментального мотиву майстер використовував композиційний прийом – дзеркальне відображення елементів. Цей варіант композиції має древніх попередників – прототип коней із Пастирського городища.

Рослинно-геометричний мотив розпису ще однієї миски геральдичного типу складають ромб, трикутники і чотири гілочки з квіткою. Ромб і трикутники поділяють поверхню миски на чотири сегменти, в які вписані квіти. Квіти попарно з'єднуються в вершинах ромба, трикутники з'єднані з бортиком меншою стороною, а вершинами до ромбу. Композиція мотиву розпису розташована на внутрішній площині миски за принципом симетрії елементів. Негативний вплив земства на художнє оформлення керамічних виробів наочно демонструє розпис миски, де за основу народним майстром обраний традиційний мотив – кущ, однак розміщення елементів виконано без урахування архітектоніки виробу та масштабності, а тому розпис не виявляє форму миски. Однак, незважаючи на певні недоліки деяких майстрів, у цілому у геральдичних композиціях зосереджено виняткове багатство орнаменталізації полтавських розписів, і виконані вони з винятковою майстерністю.

Композиція з вільним розміщенням елементів. Орнаментальний мотив розпису миски з вільним розміщенням елементів – півень в оточенні гілки і квітки. Майстер вільно розміщує мотив на площині миски. Під півнем знаходиться гілочка, над головою півня – квітка. Такий мотив розпису підкреслює побутове призначення миски, а композиційний прийом розміщення елементів розкриває традиційність розпису. Центральне зображення добре укомпоноване в коло. Такий само композиційний прийом розпису використаний майстром при розпису іншої миски, в основі декору якої – птах, риба. Народний майстер вільно розміщує мотиви на площині, але з урахуванням архітектоніки миски. Мотив розпису миски – риба – пов'язаний із побутовим призначенням миски для рибних страв.

Огляд композиції розпису керамічних мисок Полтавщини дає можливість простежити характерні риси творчості народних майстрів, які відрізнялися великою любов'ю до праці, бажанням своїм мистецтвом внести святковість у життя народу. Звідси і різноманітність розписів керамічних мисок, і яскраві самобутні риси, які внесли майстри в мистецтво їхнього розпису. Народна кераміка Полтавщини зберегла традиційні принципи, як у формах, так і в декорі, що властиві даному етнокультурному регіону.

Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що нині важливо не лише відродити традиції полтавської народної кераміки, а й дати нове життя регіональним мистецьким традиціям. Особливості композиції декорування керамічних мисок можуть стати основою для творчих пошуків дизайнерів, які на сучасному етапі, у нових умовах і за допомогою нових технічних засобів відтворюють регіональні народні традиції у своїх творчих проектах.

Література

1. Акунова Л. Ф. Материоведение и технология производства художественных керамических изделий : учебник для художественно-промышленных училищ / Л. Ф. Акунова, С. З. Приблуда. – М. : Высшая школа, 1979. – 216 с.
2. Василенко В. И. Местечко Опошня Зеньковского уезда Полтавской губернии: Статико-экономический очерк / В. И. Василенко. – Полтава : Типография Губернского правления, 1889. – 40 с.
3. Дмитрієва Є. М. Мистецтво Опішні / Є. Дмитрієва. – К. : Вид-во Акад. Архітектури УРСР, 1952. – 60с.; іл.
4. Зарецкий И. А. Гончарный промысел в Полтавской губернии / И. А. Зарецкий. – Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1894. – II, II, 126, XXIII, VI, 11 с. – 126 с.
5. Клименко О. Гончарі опішнього 1930-50-х років. Артільне виробництво / О. Клименко. – 2001. – №1–2. – С. 42–45.
6. Клименко О. Гончарні вироби в ансамблі традиційного житла українців: Мальована миска / О. Клименко // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистец. і культурології / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. – 2010. – №7. – С. 248–261.
7. Клименко О. Опішня сьогодні / О. Клименко // Образотворче мистецтво. – 1988. – №1. – С. 14–17.
8. Манучарова Н. Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / Н. Манучарова; за заг. ред. Є. Катоніна. – К. : Вид-во Акад. архіт. УРСР, 1952. – 176 с.; іл.
9. Матейко К. Літературні джерела до історії побуту працівників України дорадянського періоду / К. Матейко ; Український державний музей етнографії та художнього промислу Академії наук Української РСР. // Матеріали з етнографії мистецтвознавства. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – Вип. V. – С. 42–63.
10. Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття [автор-упорядник Олесь Пошивайло]. – Опішне: Українське народознавство, 2010. – 640 с.
11. Ремпель Л. И. Искусство среднего Востока / Л. И. Ремпель. – М. : Советский художник, 1978. – 404 с., ил.

*Шумакова Світлана Миколаївна,
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Харківської державної академії культури*

ГЕНЕЗИС ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЦИРКУ ХАРКОВА

У статті вивчається генезис циркової школи одного з перших і найбільш значимих центрів вітчизняної циркової культури – цирку Харкова; розглядаються джерела і тенденції еволюції так званого харківського періоду мистецтва манежу, обумовлені диференціацією циркових вистав; досліджуються виробничо-організаційні відносини в контексті названої школи.

Ключові слова: *циркове мистецтво, харківська школа циркового мистецтва, генезис, "харківський період", еволюційні тенденції, виробничо-організаційні відносини, учнівство.*

Шумакова Светлана Николаевна. Генезис харьковской школы циркового искусства в контексте становления цирка Харькова.

В статье изучается генезис цирковой школы одного из первых и наиболее значимых центров отечественной цирковой культуры – цирка Харькова; рассматриваются истоки и тенденции эволюции так называемого харьковского периода искусства манежа, обусловленные дифференциацией цирковых представлений; исследуются производственно-организационные отношения в контексте названной школы.

Ключевые слова: *цирковое искусство, харьковская школа циркового искусства, генезис, "харьковский период", эволюционные тенденции, производственно-организационные отношения, ученичество.*

Shumakova Svitlana. Genesis of the Kharkiv school of circus art in a context of formation of circus of Kharkiv.

In article genesis of circus school of one of the first and most significant centers of domestic circus culture – circus of Kharkiv is studied; sources and tendencies of evolution of the so-called Kharkiv period of art of the arena, caused by differentiation of circus representations are considered; the production and organizational relations are investigated in a context of the called school.

Key words: *circus art, Kharkiv school of circus art, genesis, "the Kharkiv period", evolutionary tendencies, production and organizational relations, apprenticeship.*

В системі мистецтва за силою емоційного впливу, наповненості загальнолюдським змістом, всюдисущої і перманентної затребуваності можна виділити циркове, до проблемного кола питань якого зростає сьогодні дослідницький інтерес.

Харківський цирк уже на етапі свого становлення являє собою цілий пласт в еволюції вітчизняної цирковий культури: складно назвати антрепризу минулих століть, яка обійшла б увагою Харків. Крім того, унікальною є історія цілого ряду його легендарних, старовинних циркових майданчиків, на яких сформувалися сучасні риси цирку. Окреслені явища ставлять нові теоретичні

завдання щодо осмислення "харківського періоду" циркового мистецтва (кінець ХІХ – початок ХХ століть). У розглянутому нами контексті словосполученням "харківський період" позначено етап інтенсивного становлення циркового мистецтва в Харкові – як стверджують фахівці, одному з найбільш "циркових" міст не лише України, а й колишнього СРСР, і нинішньої Співдружності Незалежних Держав.

На думку мистецтвознавців, творча спадщина, внесена Харківським цирком в еволюцію вітчизняного мистецтва манежу, виправдано окреслює сферу творчих однодумців, об'єднаних однією ідеєю. У цьому контексті "харківська ситуація" розкриває основні віхи взаємної інтеграції циркових тенденцій на шляху до сучасного українського цирку. Розгляд циркового мистецтва "харківського періоду" дозволяє простежити всі етапи формоутворення основних рис циркових видовищ і є своєрідною моделлю для вивчення вітчизняного циркового мистецтва. Видовищні форми, що аналізуються, піддані умовній класифікації, оскільки їм властиві перманентна еkleктичність і мінливість.

Актуальність окресленої проблеми зумовлена відсутністю у науковому дискурсі досліджень, які б вивчали циркове мистецтво в контексті Харкова – один із найважливіших інтервалів еволюційної висхідної вітчизняного цирку; необхідністю звернення до виявлення механізмів становлення і формованих ними тенденцій розвитку циркового мистецтва значущого "харківського періоду"; необхідністю фіксації висновків щодо становлення цирку Харкова та сфери окресленої ним школи.

Мета статті – дослідити циркове мистецтво у період його становлення у Харкові, одному з найбільш "циркових" вітчизняних міст, аспекти генезису його циркової школи.

Нечисленні публікації, що стосуються цирку Харкова в цілому, мають фрагментарний і описовий характер. Стимулом для вивчення харківської циркової школи слугувала фундаментальна праця Є. Кузнецова [9], в якій здійснено системний аналіз історії сучасного циркового мистецтва, вибудована фактографічна й хронологічна канва еволюції світового цирку; монографія Ю. Дмитрієва [3], що вражає масштабом часових і географічних кордонів дослідження (автором, однак, не досліджується "харківський період" циркової історії), праці інших відомих дослідників [6; 11; 12]. Важливими джерелами стали архівні документи, харківська преса кінця ХІХ – початку ХХ століть, краєзнавчі публікації.

Реконструкція зазначеного процесу становлення та супроводжуючих його трансформаційних тенденцій зробило нагальним вивчення видовищних дійств у період зародження циркових форм у Харкові. Аналіз програм ліг в основу подальшого осмислення видовищних форм цирку; певна узагальнена форма циркової вистави кінця ХІХ століття стала відправною точкою диференціації. Згаданою формою вистави можна вважати принцип поєднання в рамках циркової програми різножанрових елементів цирку.

У світлі досліджуваної нами проблематики звернімось до витоків сучасного вітчизняного цирку. Народні гуляння, внутрішньою рушійною силою яких виступає стихія святкових веселощів, вважаються основою формування і розвитку балаганних майданно-ярмаркових видовищних форм [4, 25]. Вже наприкінці ХVІІІ століття, коли у Західній Європі почали зароджуватися концептуальні риси сучасного цирку, у

вітчизняні народні гуляння активно проникають, разом із тенденцією постійного зростання кількості мандрівних європейських артистів, нові віяння.

Ю. Дмитрієв зауважує, що в цей період під час свят "повсюдно влаштовувалися гуляння, зводилися балагани... Народні гуляння – явище складне й суперечливе. Безперечно, що на них не лише зберігалися, але й розвивалися... традиції мистецтва (манежу. – С.Ш.)" [4, 67]. Влада прагнула підпорядкувати своєму впливу цей вид розваг, оскільки в умовах загострених соціальних суперечностей "гуляння, на думку правлячих кіл, повинні були ніби зближувати всі верстви суспільства, доводити їх єдність" [там само]. Отже, підтримка "зверху" народних гулянь з їх обов'язковою складовою – балаганами, які нас цікавлять у світлі вивчення означеної теми, – зумовила іманентний розвиток і трансформації балаганних майданно-ярмаркових форм, в яких містилися елементи цирку.

Балагани, "будучи обличчям гулянь і їх головною приманкою" [12, 66], влаштовувалися на ярмарках або під час свят на міських площах ("балаган" з перс. означає дерев'яну тимчасову споруду, призначену для народних розважальних видовищ).

Під час гулянь, учасниками яких були представники різних станів, балагани сусідили з каруселями, гойдалками, гірками для катання, наметами петрушечників, торговими ятками. Балаган об'єднував силачів, жонглерів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників, танцівників на канатах, шаблековтачів, різного роду дивини, звіринець, маріонетників, петрушечників, паяців, катеринників, музикантів, райок (дерев'яна шухляда з рухомими картинками під супровід дотепних коментарів власника), різновиди панорам [див.: 12, 29; 11, 22; 10, 64–65; 4, 68–69].

Балаганні майданно-ярмаркові форми диференціювали властиві їм елементи циркового мистецтва: клоунаду, дресуру, акробатику, еквілібристику, жонглювання, ілюзію, які надалі оформилися в "чисті" жанри. Цирк, не поглинаючи балаган повністю, брав з балаганних феєрій і арлекінад прийоми виразності і створення образів, характер постановок і символи. З метою обігнати конкурентів балаганні видовища вбиралися щоразу у все більш барвисті "обгортки" – цю тенденцію запозичив і цирк.

Як правило, серед перших антрепренерів балаганів переважали іноземці, які часто не володіли мовою місцевості – тож, серед балаганних видовищ панували пантоміми (слово приживалось дуже важко). Цю тенденцію теж запозичив цирк.

Традиції вуличних вистав ярмаркового балагана, що поєднував у своїй структурі лялькову виставу з елементами цирку, вже в середині XVIII століття в Харкові були широко представлені; їх доповнює таке явище, як шапіто, пересувний малий цирк, що доволі часто складався з двох-трьох артистів, що залишили свій слід в історії харківських площ – Захарківської, Сінної і Кінної. Популярні балагани Лемана, Робби, Лекси, Паціані, як повідомляла столична преса 1841 року, "полетіли на південь" і "тепер... у Харкові" [2].

З часом формується стійка тенденція влиття у вистави маленьких цирків, що за структурою і формою подібні до балагану, європейських "кінних умільців", обумовивши ускладнення рівня циркового дійства. Виникають цирку вже у сучасному розумінні на Торговій, Михайлівській, Миколаївській, Жандармській, Павловській площах.

"Інтерес до видовищ, які не перевантажували глядача серйозними проблемами, зростав у геометричній прогресії" [7, 183]. В 60-ті роки ХІХ століття в Харків уривається "цирковий бум" із жорстким конкурентним протистоянням знаменитих антрепренерів. Виявлено, що циркові трупи Вільгельма і Едуарда Сур, Жозефа Дерсена, Йогана Фріца, Альфреда Фюррера, Франца Штромейера, Альберта Саламонського, братів Жана і Луї Годфруа, Гаetano і Ернесто Чінізеллі, Максиміліано і Рудольфо Труцци, братів Дмитра, Акіма і Петра Нікітіних, Мануеля Герцога, Миколи Лара, Генріха Грікке зуміли закріпити свої позиції в місті, що стимулювало появу стаціонарного цирку.

Периферійне розташування Харкова по відношенню до циркових столиць того часу – Парижа, Лондона [6, 86], Санкт-Петербурга – стало передумовою для природного співіснування майданно-ярмаркових циркових жанрів і нових видовищних форм, визначених західноєвропейською естетикою кінного цирку (який викликав до життя новий виробничий простір – манеж і на свій лад розставив акценти у змістовному аспекті циркового видовища). "Харківська ситуація" того часу являла собою оптимальний простір для взаємозбагачення і взаємовпливу циркових жанрів в умовах виробничого простору манежу зі святковими балаганами.

Таким чином, ситуація жорстокої конкурентної боротьби антрепренерів останньої третини ХІХ століття поклала початок історії сучасного циркового мистецтва у Харкові. Аналіз цього періоду обумовлює необхідність характеризувати його домінуванням естетики західноєвропейської культури, характерною прикметою образної структури циркових вистав того часу, "оформлення" манежу так званим викристалізовуванням чистих жанрів і багатоманіттям їх комбінацій, що бурхливо протікало і зумовило початок формування процесу становлення різножанрової вистави.

В організаційно-виробничій сфері еволюція циркового мистецтва розгорнулася в основному у напрямку формування постійної циркової трупи, що прийшла на зміну першим співдружностям (здебільшого, це були родини, які розросталися і формували трупу). Ці явища, що чітко відобразилися в Західній Європі і у Російській імперії, сприяли появі ряду першокласних майстрів, що належали, переважно, до романських народностей і були умовно об'єднані під назвою романської школи циркового мистецтва.

Стосовно вітчизняної циркової школи необхідно відзначити її зародження скоріше на ґрунті феномену імператорського столичного цирку, в основі якого лежала майстерність іноземних талантів, нерідко тотально "русифікованих". У період свого становлення вітчизняний цирк цілком орієнтувався на західну циркову моду; самотності вітчизняній виставі ще належало набути.

Мистецтво харківського манежу, як і будь-який інший вид мистецтва, перманентно потребує привнесення з кожним новим поколінням нових перспектив і їх освоєння; вектор удосконалення обумовлює циркова школа, без якої зупинилася б еволюція цирку. Генезис харківської школи циркового мистецтва, як і самого явища цирку Харкова, найімовірніше, сягає своїм корінням часів жорсткого загострення конкуренції між низкою перших харківських циркових вищезгаданих антрепренерів – у першу чергу, метрами циркового мистецтва.

Стаціонарний цирк того часу не тільки в Західній Європі (де він виник в єднанні лицарських турнірів і породжених ними шкіл верхової їзди), а й у віт-

чизняному (зокрема, харківському) цирковому просторі визначався "переважно як кінне дійство" [4, 16]. На тлі величезного успіху кінних циркових дійств берейтори пропонували свої послуги "панам, що бажають навчатись верховій їзді і вольтижуванню на конях". У Харкові особливою популярністю користувався Ламбергер – керівник трупи вольтижерів, який, за твердженням Ю.А. Дмитрієва, "тривалий час служив учителем верхової їзди і гімнастики" [4, 57].

"На циркові видовища вагомий вплив мали зразки європейської циркової школи і західного репертуару", – повідомляє Г. Агаджанов [1, 44]. У мистецтві манежу "харківського періоду" панує тенденція майже повної втрати самотнього характеру.

Існувала, як акцентує Ю. Дмитрієв, "ще одна важлива обставина: кінні майстри прагнули залучити в свої дійства якнайбільше публіки, а це означало, що вони змушені були урізноманітнювати програму. Дедалі частіше включалися номери, що виконувалися вуличними артистами" [4, 22]. Отже, з'ясовано, що змістовна складова циркової вистави зазнавала наступних змін: кінні жанри синтезували майданно-ярмаркові, поєднуючи партерну еквілібристику й акробатику, в першу чергу стрибкову, з верховою їздою. Динаміки еволюційним трансформаціям циркового мистецтва паралельно додавали неймовірно затребувані мімічні сцени і танці на канаті. Їх образний початок, відточений у рамках романської школи, був запозичений наїзниками і виконувався на кінському крупі.

Диференціація досліджуваних циркових видовищ відзначалася розпорошеністю, а тому їй були необхідні і стаціонари, що диктували стиль епохи, і дрібні мандрівні цирку ярмаркового гатунку, і рядові мандрівні трупи, і балаганні колективи, і цирку-вар'єте. Така багатогранність організаційно-виробничих варіацій, викликана різноманітністю соціальних категорій глядачів, являла собою одну з найхарактерніших відмінностей вітчизняного, насамперед, харківського, цирку. Досконалі форми уживалися поряд з відсталими, і попередні сімейно-родові відносини у цирку, які дозволяли порівнювати структуру бродячих труп з системою натурального господарства, все ще процвітали. Ця живучість попередніх форм, з одного боку, мала досить позитивний вплив: у мандрівних циркух молоде покоління акторів підросло у старих жорстких правилах професійного учнівства, які майже були втрачені в Західній Європі. Така серйозна школа визначила сутність вітчизняного циркового актора – синтетичного майстра високопрофесійного рівня загартування [9, 511].

Поряд з великими цирковими капіталістичними підприємствами, які мали у своєму розпорядженні першокласні стаціонарні приміщення і постійно запрошували відомих виконавців з-за кордону, кочували циркові колективи, що зберегли майже патріархальний вигляд. Уся програма таких цирків виконувалася однією сім'єю і двома-трьома учнями. "Із міста до міста артисти пересувалися на кіньми, яких теж залучали до виступів на тимчасових вуличних аренах. Плата за вхід найчастіше бралася натуральними продуктами. Виконавці таких цирків були тісно зв'язані з вуличними комедіантами і найчастіше самі перетворювалися на таких" [там само].

Спеціалісти стверджують, що саме у провінції (нагадаємо, що Харків з його "цирковим бумом" являв собою доволі значущу циркову провінцію Росій-

ської імперії) зростав і формувалася актор вітчизняного цирку, проходячи сувору школу виробничо-побутових умов провінційної "передвижки", посідаючи з часом чільне місце навіть на столичних аренах.

У досліджуваній період техника і характер майстерності циркового артиста визначалися організаційно-виробничими відносинами в трупі. Основним її ядром і виробничим масивом була сім'я директора – "власника живого і мертвого інвентарю", адміністратора-підприємця та, власне, майстра цирку. На нижчих організаційних щаблях підприємство обмежувалося сім'єю директора і кількома його учнями, на більш високих щаблях – являло собою співдружність двох або трьох сімей. Приєднання до директорської сім'ї артистів за наймом, завдяки якому формувалася трупа, є наступною внутрішньоорганізаційною формою розвитку. Сторонній, "вільнонайманий" склад групувався виключно навколо директора-годувальника і прем'єра, господаря і майстра. У центрі підприємства завжди перебувала сім'я: працювали дружини, брати, сестри, зяті, сини, дочки, племінники, онуки; кожен цирк являв собою родову одиницю з тісними професійними взаємозв'язками. Учні вство в позначених умовах набувало спірних, але плідних форм. Кожен з конкуруючих цирків Харкова обов'язково мав своїх учнів, які в міру удосконалення майстерності брали участь у виставах, де демонстрували певний трюковий рівень. Учні групувалися, в основному, навколо директора, але й наймані артисти мали право виховувати своїх [9, 72–74].

Учні вство починалося з раннього віку, "з шести-семи років, коли кістки розм'якшені та суглоби гнучкі" [9, 74]. "Прийомні діти", як і діти циркових, з позицій професійної оцінки вважалися "уродженцями цирку". Під керівництвом педагогів учень послідовно навчався всім іпостасям циркового мистецтва – від танцювальних до неординарних кінно-акробатичних трюків. "Навчаючись у всіх майстрів цирку, учень тією чи іншою мірою переймав усі їхні навички; він не обминав своєю увагою жодної спеціальності, і жодна з них не могла залишитися зовсім йому незнайомою" [9, 71]. Таким чином, формувалася універсальний цирковий виконавець, справжній синтетичний артист цирку. Зазвичай період учнівства обчислювався десятирічним терміном. Стаючи самостійним, учень удосконалювався в усіх галузях ремесла. Ремісниче навчання домінувало над справді естетичним; готувалися не художники, а майстри циркової справи: мистецтво діяти в образі учням, як правило, не викладалося. Зазначимо, що побої при навчанні вважалися обов'язковою мірою виховання, іноді вони переходили навіть у катування. Карали ще й тому, що розроблених методів навчання не було, і вчитель часто не міг до ладу пояснити, чого він домагався від учня. Нерідко учні втікали від вихователів; 1881 року одна з газет повідомляла: "У Харкові днями був затриманий п'яний хлопчик десяти років, худенький, як кажуть, шкіра і кістки. Виявляється, він комедіант, ходить по шинках і тішить п'яний народ" [4, 157].

На жаль, наукові джерела, що висвітлюють проблематику циркового учнівства у Харкові, дуже обмежені. У першу чергу, це вищезгаданий Ламберг, брати Труцци та брати Нікітіни, яких Ю. Дмитрієв називав великими цирковими учителями, вихователями високопрофесійних акторів. Один із патріархів циркової арени Д. Косарєв згадував: "Пишаюся тим, що працював у Акіма Олександровича Нікітіна... у самого Нікітіна, що вважалося не тільки почесним,

але й вигідним для артиста-початківця: після цього тебе до будь-якого цирку візьмуть" [8, 179].

Підсумовуючи, підкреслимо основні тези статті:

– балаганні майданно-ярмаркові форми диференціювали властиві їм елементи циркового мистецтва: клоунаду, дресирування, акробатику, еквілібристику, жонгливання, ілюзію, що оформилися в чисті жанри; периферійний статус Харкова стосовно циркових столиць того часу став передумовою для природного співіснування ярмарково-майданних циркових жанрів і нових видовищних форм, затверджених естетикою сформованого в Західній Європі кінного цирку;

– диференціація циркових видовищ визначалася розпорошеністю, багатомірністю організаційно-виробничих варіацій, іншими словами, співіснування стаціонарів, які диктували цирковий стиль епохи, невеликих мандрівних цирків ярмаркового гатунку, рядових мандрівних труп, балаганних колективів і цирків-вар'єте, що становило одну з найхарактерніших рис феномену вітчизняного, зокрема, харківського цирку;

– диференціація циркових вистав торкнулася не тільки жанрів та їх новотворень, але й зумовила подальше їх різноманіття в контексті різножанрового дійства, що формується в досліджуваній період;

– аналіз еволюційних трансформацій циркового мистецтва "харківського періоду" виявив, що базовими жанровими складовими циркової вистави досліджуваного етапу були кінні вправи і номери вищої школи верхової їзди. Тенденція виразного прояву синтезу кінного жанру з майданно-ярмарковими жанрами зумовила домінування поряд з кінними вправами еквілібристики з партерної акробатикою і злиття "танців на канаті" з кінними комбінаціями;

– генезис харківської школи циркового мистецтва, як і самого феномена цирку Харкова, найімовірніше, сягає своїм корінням часів жорсткого загострення конкуренції між цілим рядом харківських циркових антрепренерів, які були, в першу чергу, майстрами циркового мистецтва. Сімейно-родинні основи цирку обумовлювали універсальність циркового актора, а універсальність, у свою чергу, – злитість циркової трупи і цілісність вистави, що стало основою формування непохитності циркової системи відповідно до формули:



Література

1. Агаджанов Г. С. На аренах Брюсселя, Парижа, Лондона / Г. С. Агаджанов. – М. : Искусство, 1958. – 198 с.
2. Горы и балаганы на Адмиралтейской площади // Северная пчела. – 1841. – № 30. – 6 февраля. – С. 117.
3. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года) / Ю.А. Дмитриев. – М. : РОССПЭН, 2004. – 655 с.

4. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1996. – 526 с.
5. Дмитриев Ю. А. Гулянья и другие формы массовых зрелищ / Ю. А. Дмитриев // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895-1907). – М. : Наука, 1968. – Кн. 1. – С. 248–261.
6. Жандо Доминик. История мирового цирка: Пер. с фр. – М. : Искусство, 1984. – 192 с.
7. Історія міста Харкова ХХ століття: колективна наукова монографія / О. Н. Ярмаш, С. І. Посохов, А. І. Епштейн, Б. К. Мигаль та ін. – Харків : Фоліо, 2004. – 686 с.
8. Коломієць Т. В. Циркове мистецтво / Т. В. Коломієць, О. Н. Ярмаш // Культура Харкова на зламі століть (кінець XIX – початок XX ст.). – Харків, 2003. – С. 177–183.
9. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – М.–Л. : АСАДЕМІА, 1931. – 448 с.
10. Лейферт А. В. Балаганы / А. В. Лейферт. – Петроград: Изд. Еженедельника Петрогр. гос. акад. театров, 1922. – С. 64–65.
11. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселенья и зрелища: Конец XVIII – начало XX века / А. Ф. Некрылова. – Л. : Искусство, 1984. – 191 с.
12. Русские народные гулянья: По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева / В записи и обработке Е. М. Кузнецова. – М.–Л., 1948. – 171 с.
13. Харківщина в мемуарах, щоденниках і подорожніх записках з XVIII ст. до сьогодні : бібліогр. покажч. / уклад.: Н. В. Аксьонова та ін. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. – 140 с.
14. Хренов Н. А. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры / Н.А. Хренов, А.М. Дотлибова // Зрелищные искусства. – Вып. 3. – М., 1988. – 24 с.

УДК 370

Щербаков Віктор Вікторович,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ ТАНЦЮ В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ

Стаття присвячена виявленню комунікативної сторони танцювального мистецтва у процесі історичного розвитку. Закладені у мистецтві танцю соціокультурні орієнтації відіграють суттєву роль у процесі соціалізації людини, а також сприяють налагодженню взаємозв'язків і взаємовпливів української хореографічної культури з іншими культурами світу.

Ключові слова: балет, балетмейстер, комунікація, мистецтво, національний стиль, театралізація танцю, хореографія, хореографічна культура, міжнародні балетні фестивалі.

Щербаков Віктор Вікторович. Коммуникативная функция танца в историческом измерении.

Статья посвящена выявлению коммуникативной стороны танцевального искусства в процессе исторического развития. Заложённые в искусстве танца социокультурные ориентации играют существенную роль в процессе социализации человека, а также содействуют налаживанию взаимосвязей и взаимовоздействий украинской хореографической культуры с другими культурами мира.

Ключевые слова: балет, балетмейстер, коммунікація, искусство, національний стиль, театралізація танця, хореографія, хореографіческая культура, міжнародні балетні фестивали.

Shcherbakov Victor. Communicative function of dance in historic dimension.

In this article an attempt to expose the communicative role of orchestics in the process of historical development is undertaken. It is underlined, that social and cultural orientations which are put in dance art, play a substantial role in the process of the people's socialization, and also to adjusting of intercommunications of the Ukrainian choreographic culture with other cultures of the world.

Key words: art, ballet, balletmaster, communications, choreographic culture, choreography, international ballet festivals, national style, theatricalizing of dance.

Танцювальному мистецтву завжди належало значне місце в житті людини. Саме у танці людина здатна через рухи висловлювати свої почуття, водночас танець – це засіб спілкування людини з оточуючим світом, де панує ритм як символ Вічності. Через свою смислову змістовність та універсальність танець є одним з найважливіших життєвих проявів людини, має величезне значення у соціокультурному просторі. Змістова універсалія танцю проявляється у різних аспектах: естетичному, етичному, комунікативному, психологічному, гедоністичному, регенераційному, розвиваючому, навчальному, виховному, емоційно-демонстративному та соціально-світоглядному. Кожен з них містить у собі певні типи хореографічного мислення.

Нині танець проникає у ті галузі культури і мистецтва, в яких він раніше не відігравав істотної ролі або взагалі був відсутній. Історичний розвиток театру, кінематографу, естради, розважальної масової індустрії призвів до активного використання танцю. Танцювальне мистецтво все більше проявляється як один із визначальних феноменів постмодерністської доби. Ярко виражений соціокультурний характер цього феномена дає підстави для його аналізу як форми комунікації у соціокультурному просторі.

Загальнотеоретичні та прикладні розвідки мистецтва танцю викладені у роботах вітчизняних (С. Анфілова, Д. Бернадська, Г. Боримська, Н. Горбатова, М. Загайкевич, І. Зарецька, О. Зінич, І. Ільєнко, І. Книш, Г. Кутузова, Г. Логайдук, Т. Павлюк, А. Підлипська, Ю. Станішевській, П. Фриз, О. Чепалов, П. Чурина, О. Шаповал, Д. Шариков та ін.) та російських (Н. Аркіна, Н. Атітанова, Л. Блок, Г. Богданов, М. Брайловська, М. Жилєнко, О. Єрмакова, Р. Захаров, Р. Косачова, В. Красовська, М. Лєонова, Ф. Лопухов, В. Ромм, Є. Суриць та ін.) теоретиків і практиків танцювального мистецтва.

Мета даної статті полягає у виявленні комунікативної сторони танцювального мистецтва крізь призму осмислення еволюційної динаміки мистецтва танцю як специфічної форми комунікації, здатної до трансляції у синхронному і діахронному аспектах культурно значущої інформації.

Взаємозв'язок між феноменом культури і комунікативними процесами є очевидним. Адже всі надбання людства, накопичені впродовж усієї еволюції культурного розвитку, можуть розглядатися як певна змістовна інформація, яка

за допомогою комунікативної діяльності стає надбанням особистості. Значущість комунікативних процесів забезпечує вербальна та невербальна мови.

У такому аспекті важливо зазначити, що невербальні форми комунікації здатні виконувати весь комплекс функцій словесної мови, у тому числі й функцію спілкування. Як відомо, словесна мова онтогенетично і філологічно стала пізнішим явищем, успадкувавши наслідки передмовних засобів комунікації і ні в якому разі не усуваючи значущості останніх (у сучасних умовах авербальна реальність розглядається як характерна мовна система, здатна виступати відображенням притаманного культурі змісту). Отже, як зазначає М. Жиленко, саме мистецтво спроможне виступати як один із комунікативних засобів, який не тільки спроможний залучити індивіда до соціуму, а виступає, разом з цим, дієвим способом спілкування між національними культурами [6].

Протягом своєї еволюції танцювальне мистецтво знаходилося у взаємодії зі всім соціокультурним простором. Танець – це своєрідна модель, що віддзеркалює рівень розвитку соціокультурних процесів у їх співвіднесеності як із суттєвими основами Всесвіту, так і з найсучаснішими нововведеннями.

Танець зумів об'єднати дві сторони людської сутності: психічно-тілесну й інтелектуальну. Через його специфічну систему символів людина намагається виразити своє свідоме та підсвідоме "Я", чому значною мірою сприяє психологічна розкутість танцю. Звідси правомірно визначити танець як мистецтво ритмопластичного спілкування та самовираження. Оскільки саме людське тіло є матеріально-духовною основою танцювальних рухів, специфіка мови танцю загалом і визначається тілесністю людини. У танці рухи тіла людини здатні виражати її духовний, внутрішній світ. Невербальне мислення ритмопластики обумовлене, разом з цим, комунікативною спрямованістю танцювальних рухів. Виразові можливості танцювальних рухів дорівнюють можливостям вербальної мови, а джерело його приховане у віддаленій точці людської психіки. Часто те, що не можна передати словами, здатне з більшою точністю засвоюватися завдяки жестам, рухам тіла. У такому сенсі можна стверджувати, що танцювальне мистецтво виявляється сполученням емоційного й інтелектуального розвитку: з одного боку, експресивної сутності, з іншого – культури символів, символічного Всесвіту людини.

На початковій стадії еволюції людської культури, коли мистецтво носило синкретичний характер, танець, як відомо, відіграв важливу комунікативну та пізнавальну роль. У своєму первинному вигляді він мав два змістові аспекти існування – сакральний-обрядовий та рефлексивно-емоційний. Яскраво виражений ритуальний характер і чітко визначена структура були властиві танцю, незважаючи на те, був він засобом спілкування чи частиною релігійного культу (магічним танцем) [5]. Видатний майстер хореографічного мистецтва ХХ ст. М. Бежар неодноразово висловлював думку щодо невід'ємності соціально-комунікативної функції танцю: "Доки танець розглядається як обряд, водночас сакральний і людський, він виконує свою функцію. Перетворений на забаву, танець припиняє існування, залишається щось на кшталт феєрверку..." [3, 51].

На думку Г. Кутузової, комунікативна роль танцю виникла як наслідок ритуалізації поведінкових стереотипів і сценаріїв (шлюбні ритуали птахів, танці

бджіл), магічних та сакральних дійств. Така функція є виявом загальної біологічної потреби у впорядкованих танцювальних рухах як засобу передачі адаптивно цінної когнітивної інформації. Сакралізація й десакралізація (імітація природи, поведінки тварин) надає можливість подолати дистанцію між людиною й природою [9]. Адже архаїчні танцювальні ритуали були необхідними елементами складної системи взаємовідносин з оточуючим світом і ще не були результатом вільної художньої творчості. Саме танець мав на меті поєднати людину з могутніми космічними енергіями, привернути увагу впливових духів природи. Якщо ритуал вже не задовольняв спільноту, він радикально оновлювався: на місці старого створювався новий ритуал, дієвіший і перспективніший. Танець як частина обрядового культу був засобом забезпечення існування людини в особливому психічному стані, відмінному від повсякденного, в якому можливі різного роду містичні контакти зі світом духовних енергій.

В Україні найдавнішими слідами танцювального мистецтва можна вважати малюнки трипільської доби, де зображені фігури людей, які одну руку кладуть на талію, а другу заводять за голову (подібні рухи зустрічаються і в сучасних українських танцях) [10].

Ритуальні обряди через розвиток та ускладнення тотемістичних і анімістичних уявлень переростали у релігійний культ. Людство перейшло від "доби магії" до "доби релігії". До речі, за античної доби грецькі мислителі, зокрема Платон і Аристотель, розглядали мистецтво, і танцювальне зокрема, як складову пайдеї – гармонійної єдності тілесного і духовного в людині, яка реалізує власні здібності і можливості (актуалізація потенцій в дійсності). Естетичні судження античності стали невід'ємною складовою натурфілософії, етики, теорії держави [14].

Не виняткові у такому сенсі були магічні обряди давніх слов'ян, складовою яких був танець. Вони мали "налагодити" контакти з природою, оточуючим світом, сприяти розмноженню тварин і росту рослин, забезпечити регулярну зміну сезонів тощо. Як і все людство, давні слов'яни сформували такий культурний пласт, як міфологія, яка як явище історії культури панувала у людському духовному житті впродовж десятків тисяч років. Важливим у структурі давніх сакральних ритуальних дійств був ритм, який разом із пластичними засобами танцю відкривав шлях до досягнення вищого рівня свідомості, до прориву сили духовної у світ земний. У хореографічній творчості давніх слов'ян знайшли втілення поклоніння небесним світилам тотемічного, зооморфного характеру, вшанування ієрархії антропоморфних богів. Саме у таких давніх міфологічних образах викристалізувалася символіка єдиного центру, що єднає людину з природою, земним і небесним світом. В обрядових іграх, хоровах, веснянках знаходили своє відбиття господарські роботи у вигляді поетичного ставлення людини до природи. Відповідні рухи, жести ілюстрували або імітували трудові процеси – сіяння проса, льону, маку тощо [14].

За княжої та козацької доби мистецтво, що носило синкретичний характер, виявлялося здебільшого в народних святах, право на які народ відвоював у постійній боротьбі з церквою, яка їх засуджувала. Хореографічна культура народних свят відтворювала тісний зв'язок з природою, із землеробським і ско-

тарським календарем, з історією і культурою народу. Про це, зокрема, свідчать староруські літописи ("Повість временних літ"), козацькі літописи XVI–XVII ст. Найважливішу роль у розвитку хореографічної культури того часу відіграли скоморохи – перші носії професійного мистецтва. Видовище скоморохів зображено навіть на фресках Софійського собору в Києві.

У контексті викладеного вище важливого значення набуває дослідження видовищних і святково-розважальних традицій Запорозької Січі, де складалася і розвивалася танцювальна культура, що виходила з українських генетичних духовних джерел, глибоких традицій українського народу. Адже запорозьке козацтво протягом трьох століть, по суті, визначало напрями економічного, політичного і культурного розвитку України. Висока і розвинута культура Січі, що домінувала тут у XVI–XVIII ст., справляла величезний вплив на формування національної самосвідомості українського народу. У художньому житті Запорозької Січі, як свідчить Дмитро Яворницький, найголовніша роль належала музиці, співу і танцям. "Українські козаки в годину війни були воїнами, у мирний час – поетами й музикантами, – писав він. – Запорожці дуже любили і поспівати, і пограти, і потанцювати козачка" [17, 141]. Про багатогранність духовного життя запорожців свідчить й О. Апанович: "Серед запорожців часто зустрічалися талановиті співці і музиканти, поети і танцюристи. Гопак і метелиця народилися на Запорожжі, як і деякі інші танці. Тут був і "вертепний театр"" [1, 17].

У танцювальній традиції запорожців визначилися й усталені форми комунікації. Як зазначає Д. Яворницький, "під звуки музики, особливо тієї ж кобзи, запорожці любили потанцювати. А танцюють, бувало, так, що проти них ніхто на всьому світі не витанцює: весь день буде музика грати, весь день і танцюватимуть, та ще й примовляючи: "Грай-грай! От закину зараз ноги аж за спину, щоб світ здивувався, який козак вдався"" [17, 246].

У такому сенсі важливо звернути увагу на культуру бойового гопака. Як відомо, гопак є своєрідним архетипом етнокультури українців. Бойове мистецтво, військовий танець козаків, елемент національної святково-розважальної культури – три складові українського гопака. Витоки культури бойового гопака також пов'язують із Запорозькою Січчю. Бойовий гопак – це фактично стародавнє українське єдиноборство, відновлене з елементів традиційного козацького бою. У минулому його виконували винятково чоловіки. Основна увага в танці приділяється ударам руками і ногами, техніка є більш наступальною, атакуючою. Проаналізувавши танцювальні рухи гопака, особливо філігранну техніку роботи ногами, можна побачити, що із самого початку багато прийомів ногами виконувались саме зі зброєю в руках. В основі танцю лежала імпровізація, коли танцюристи демонстрували, хто на що здатен. Проста присядка пов'язується з образом хвацького вершника-козака, який, підстрибуючи в сідлі, нестримно мчить на ворога. В іншому варіанті цього па, що має народну назву "присядка з розтяжкою внизу", імітуються рухи козака, котрий, наздогнавши ворога, піднімається на весь зріст, сильно впираючись ногами в стремена, бо так зручніше рубати шаблею або колоти списом. Такими само за характером виконання є танцювальні рухи "повзунець", "яструб" тощо. Виконувався бойовий гопак як у супроводі бандури, так і цілих інструментальних ансамблів. На думку дослідника козацьких танців Вадима Куп-

леника, попередником гопака був танець "Козак", і лише внаслідок заборони Катериною II козацтва танець змінив назву. Споріднений із гопаком військовий ритуальний танець "Аркан", який танцювали перед військовими виступами. Танець мав на меті перевірити на міцність і витривалість чоловіка-воїна: хто не витримував і розривав руки, того не приймали до танцю (це було своєрідною підготовкою до бою). Вірогідно "Аркан" був рухливою психологічною підготовкою до вирішальних дій, надихав, давав силу, енергію, піднімав бойовий дух [8].

За козацької доби розвиток хореографічної культури в Україні був також тісно пов'язаний з розвитком театру: пісенно-танцювальний фольклор асимілювався шкільним театром. Саме на останню третину XVII – першу половину XVIII ст. припадає розквіт українського шкільного театру, що був пов'язаний з діяльністю Києво-Могилянської академії (1632–1817), та братських шкіл. Найпопулярнішими були інтермедії (одноактні жартівливі сценки народного побуту, які розігрувались між актами основної п'єси), окрасою яких були танці. Відомий дослідник Б. Асєєв підтверджує думку про тісний зв'язок інтермедії з народними ігрищами [2, 26].

Витоки класичного танцювального мистецтва в Україні, як свідчить дослідниця мистецтва класичного танцю в Україні Н. Горбатова, сягають українського кріпацького театру. Так, у 1801 р. у виконанні театральної трупи поміщика Д. Ширая, до складу якої входили кваліфіковані танцюристи і кріпацький оркестр, відбулася перша балетна вистава. Для постановок були запрошені знані іноземні хореографи-педагоги, художники-декоратори й балетмейстери з імперських театрів Москви і Санкт-Петербурга.

На українських сценах класичний танець з'являється не лише у виставах кріпацьких труп, а й у міських театрах. Скажімо, у харківському Міському театрі, відкритому у 1780 р., ставилися уривки з балетів з репертуару петербурзького Маріїнського театру. Постановки здійснював Іваницький, який у 1778 р. відкрив у Харкові балетну студію, де вчилися основам класичного танцю.

Пізніше, з першої половини XIX ст., на зміну кріпацькому приходять "вільний" театр. Це були місцеві театральні трупи О. Ленкавського, І. Штейна, Л. Млотковського, а також гастролери з Петербургу та Москви. Вони продовжували практику постановок різних за жанрами класичних балетів, поширених на той час в Західній Європі. У 1823 р. вперше згадується про існування в Києві професійної балетної трупи, яка показувала класичні дивертисменти. З того часу систематичного характеру набули виступи музично-драматичних театральних труп приватних антреприз І. Штейна і Л. Млотковського (1834–1838), Богданових (1848), М. Піона (1853), І. Сетова (1870), Ф. Ніжинського (1890-ті рр.) тощо. У 1867 р. відкрився постійний Київський оперний театр, де у 1893–1909 рр. працювала балетна трупа. Періодично приїжджали на гастролі видатні майстри класичного балету Великого і Маріїнського театрів [4].

На думку Н. Горбатової, на той час формування характерних рис національної балетної музики і класичної хореографії виразно простежується у численних дивертисментах та окремих танцювальних номерах, що розцвічували українські класичні опери, оперети та водевілі. Особливо плідними і перспективними виявились намагання українських композиторів і хореографів театралізувати різні жанри і види танцювального фольклору [4].

У 1814 р. було збудовано Харківський міський театр, де розпочала свою діяльність російсько-українська трупа І. Штейна з досить різноманітним балетним репертуаром. У Полтаві в 1819 р. І. Штейн разом з видатним актором М. Щепкіним поставив п'єсу І. Котляревського "Наталка Полтавка", в якій відтворено всі барви українського танцю. Як стверджує Ю. Станішевський, постановка "Наталки Полтавки" ознаменувала народження професійного українського музично-драматичного театру, "...органічно пов'язаного з національним пісенним і танцювальним фольклором, утвердила й якісно новий тип сценічного танцю, що був складовою частиною музичної вистави і переконливим засобом розкриття характеру персонажа" [13, 10].

Характерною рисою перших повоєнних років стали бурхливі суперечки, що точилися навколо балету, який розглядався на той час як один з проявів традицій аристократичного суспільства. Недовір'я до балету перебороли прогресивні діячі музичного театру, які активно включилися у процес формування нової культури – композитори К. Данькевич, В. Верховинець, М. Вериківський, драматурги – Л. Курбас, Г. Юра та ін. Як самостійний музично-хореографічний жанр національний балет виник у 20–30-х роках ХХ ст. Це пов'язано з відкриттям у 1925–1926 рр. в Україні державних оперних театрів [7].

Наслідком процесу оновлення українського балетмейстерського мистецтва 1950–1960-х років стало виникнення нової багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала в собі виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність і поверховість естетики хореодрами. Значну роль в оновленні українського балетмейстерського мистецтва 1960-х років відіграли експериментальні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіної, метою яких було подолання антагонізму між танцем і пантомімою музичними засобами. Однак по-справжньому інноваційними слід вважати хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою, якому вдалося створити узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. У 1970–1980-ті роки принципи оновлення вітчизняного класичного балету знайшли подальший розвиток у творчості українських балетмейстерів В. Вронського, О. Дадішкіліані, М. Заславського, А. Пантукіна, А. Шекери та ін. Багатоманітність пошуків українських балетмейстерів у роки незалежності декларує поява нових зразків сучасної танцювальної мови і нових талановитих майстрів балету.

Аналіз танцювального мистецтва як важливого аспекту комунікації вимагає також вивчення взаємозв'язків і взаємовпливів української хореографічної культури з іншими танцювальними культурами світу. У цьому контексті важливо зазначити, що у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. хореографічне мистецтво України впевнено вийшло на світову театральну арену. На всіх континентах успішно гастролюють кращі артисти балетних колективів, гідно репрезентуючи видатні досягнення української культури. Багатьох українських майстрів балету визнають як "зірок першої величини". Вже стало традицією, що обдарована молодь стає переможцями міжнародних конкурсів класичного танцю та найавторитетніших балетних фестивалів. Традиції українського народного

танцювального мистецтва впевнено презентують світу прославлені українські колективи народного танцю (Заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Подільський ансамбль пісні і танцю "Льонок" та ін.).

Сьогодні до системи Міністерства культури у сфері музичного і хореографічного мистецтва належать: Національна філармонія України, 25 обласних філармоній, 7 театрів опери та балету, 2 театри музичної комедії, 1 театр оперети. До сфери безпосереднього управління Міністерства належить 4 національних театри опери та балету, Національна філармонія України, 12 мистецьких колективів (з них 11 зі статусом "національний"), Казенне підприємство "Державний концертно-гастрольний центр України", Державна агенція промоції культури України, Державне підприємство "Український інформаційно-сервісний центр культури і туризму". З метою забезпечення постійних контактів із мистецькою громадськістю, Міністерство співпрацює з Національною спілкою композиторів України, Національною всеукраїнською музичною спілкою, Національною спілкою кобзарів України, Національною хореографічною спілкою України, іншими культурно-мистецькими громадськими організаціями [12, 16].

Отже, підсумовуючи, можна зробити висновок, що закладені у мистецтві танцю комунікативні орієнтації дозволяють йому відгравати істотну роль у процесі соціалізації особистості, налагодженні взаємозв'язків та взаємовпливів української хореографічної культури з іншими культурами світу.

Література

1. Апанович О. М. Розповіді про запорозьких козаків / О. М. Апанович. – К. : Дніпро, 1991. – 335 с.
2. Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII–XVIII столетий / Б. Н. Асеев. – М. : Искусство, 1958. – 314 с.
3. Бежар М. Мгновение в жизни другого / М. Бежар // Кн.1: В чьей жизни? ; Кн.2. Мемуары. – М. : Русская творческая палата, 1998. – 240 с.
4. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Н. О. Горбатова. – К., 2004. – 18 с.
5. Гритчак О. Ю. До питання онтології танцю : [Електронний ресурс] / О. Ю. Гритчак. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vmsu/mystetstvo/2010_1/gouyiu.htm
6. Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. культурологи : 24.00.01 / М. Н. Жиленко. – М., 2000. – 18 с.
7. Зарецька І. Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття : [Електронний ресурс] / І. Зарецька. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npd/2012_2/2zareck.pdf
8. Келехсаєва Л. З. Вплив культури бойового гопака на українські народні ігри Київщини / Л.З. Келехсаєва // Вісник Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв : [наук. журнал]. – К. : Міленіум, 2011. – № 4. – С. 90–94.
9. Кутузова Г. І. Українська народна хореографічна культура як філософсько-культурологічний феномен : [Електронний ресурс] / Г. І. Кутузова, В. І. Дужич-Ніколайчук. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/nvnu/filosof/2009_28/R1/Kutuzova.pdf
10. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
11. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Т. С. Павлюк. – К., 2005. – 18 с.

12. Реалізація державної політики у галузі культури : Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік. – К., 2013. – 83 с.
13. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр (1925–1975) / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1975. – 223 с.
14. Фриз П. І. Історико-типологічний аспект розвитку української хореографічної культури / П.І. Фриз // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр. ; вип. XX]. – К. : Міленіум, 2008. – С. 139–147.
15. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Петро Якович Чуприна. – К., 2005. – 20 с.
16. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / О. В. Шаповал. – К., 2006. – 196 с.
17. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3-х т. Т. 1. / Д. І. Яворницький. – К. : Наукова думка, 1990. – 592 с.

УДК 792.8.071.2(477)

*Захарчук Наталія Володимирівна,
старший викладач Східноєвропейського
національного університету
ім. Лесі Українки*

ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА МИКОЛИ ТРЕГУБОВА

У статті досліджено розвиток українського балетного театру 50-х років ХХ століття на прикладі творчості заслуженого діяча мистецтв України М. Трегубова (1912–1997 рр.). Розкрито зміст художніх принципів, якими керувався митець, головні концепції композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.

Ключові слова: балетмейстер-постановник, концепція, пластичний образ.

Захарчук Наталія Владимировна. Творческая концепция балетмейстера Николая Трегубова.

В статье исследовано развитие украинского балетного театра 50-х годов ХХ века на примере творчества заслуженного деятеля искусств Украины М. Трегубова (1912–1997 гг.) Раскрыто содержание художественных принципов, которыми руководствовался художник, главные концепции композиции и постановки танца и искусства балетмейстера.

Ключевые слова: балетмейстер-постановщик, концепция, пластический образ.

Zakharchuk Natalia. The creative concept of the choreographer Nicholas Tregubov.

The article deals with the development of Ukrainian ballet theater in the 50-s of the twentieth century by the example of works of the ballet master, Merited Artist of Ukraine M. Trehubov (1912–1997). It is exposed the principles, that ballet master was guided, the main conceptions of composition and dance staging, the art of the ballet master.

Key words: ballet master, conception, figurative image.

Український балетний театр ХХ століття як величезний пласт національної художньої культури завжди знаходився у центрі уваги мистецтвознавців. Проте невпинна трансформація національного соціокультурного простору за сучасних умов значною мірою обумовлює необхідність більш глибокого та критичного вивчення цього феномена. На особливу увагу, зокрема, заслуговує багатогранна діяльність видатних діячів українського балетного театру, чий неоціненний внесок сформував творчу неповторність провідних сценічних колективів.

Окреслені тенденції визначають потребу ґрунтовного, комплексного аналізу діяльності багатьох неперевершених балетмейстерів, творчість яких ще не стала об'єктом спеціальних наукових досліджень й досі ігнорується мистецтвознавцями, зокрема хореологами. Серед них – ім'я видатного балетмейстера Миколи Івановича Трегубова, художні пошуки якого становлять значний інтерес для наукового дослідження. Історичний аспект вивчення шляхів становлення балетних театрів, зокрема, аналіз творчості балетмейстера-постановника М. Трегубова, представлено у працях мистецтвознавців Ю. Станішевського [5], А. Терещенко [6], В. Туркевича [7]. Вважаємо, що вивчення історичних фактів та документів дозволить відновити забуті імена й мистецькі явища.

Мета статті – розглянути й охарактеризувати тенденції творчих пошуків митця, на основі дослідження постановок М. Трегубова визначити головні концептуальні твердження теоретичних засад композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.

Мистецька особистість Миколи Івановича Трегубова як балетмейстера-постановника формувалася в контексті творчості талановитих митців-хореографів України ХХ століття, таких як: Г. Березова, П. Вірський, В. Вронський, В. Литвиненко, А. Шекера. Його ім'я назавжди увійшло в історію українського балетного театру. Проте нині постановки М. Трегубова неможливо побачити ані на сценічних підмостках, ані на екрані. Цей факт не може не дивувати, адже митець ділився своїми ідеями, давав поради, відстоював свої балетмейстерські погляди на сценах провідних театрів України, в репетиційних залах, аудиторіях. На прикладі його творчості виховано ціле покоління балетмейстерів, артистів, педагогів-хореографів.

Вагомим внеском у становленні балетного театру 40–70-х років були новаторські вистави М. Трегубова. Як балетмейстер-постановник він мав своє творче обличчя, індивідуальний художньо-хореографічний стиль. Його невпинні пошуки нових виразових засобів та прийомів, чимало цінних думок, які митець висловлював в аудиторіях на заняттях з мистецтва балетмейстера, мають незаперечне значення і збережені до сьогодні його учнями, залишаючись важливими концептуальними компонентами композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.

Сьогодні теоретичні та практичні доробки М. Трегубова мали б зайняти належне місце в українській науці про хореографічне мистецтво, оскільки його балетмейстерські роботи – це явище феноменальне. Завжди дивували його художнє бачення та філософське осмислення навіть найдрібнішого танцювального руху. На його думку, головним завжди має бути творче мислення, правильне втілення того чи іншого образу в танцювальні рухи, де кожен рух – це слово, а комбінація з рухів – речення, яке має прочитати глядач. Найвагомішою стала

концепція про те, що будь-яка танцювальна форма має наповнюватися змістом. Усі свої трактування, творчі бачення балетмейстеру вдавалося втілити у численних постановках.

Багато років своєї творчої діяльності М. Трегубов присвятив балетмейстерській роботі у відомих театрах України, таких як: Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (1937–1941), Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Я. Франка, (1948–1958, гол. балетмейстер), Одеський театр опери та балету (1958–1970, гол. балетмейстер) [7, 188]. За час роботи у провідних театрах України він здійснив постановки більш як сорока балетних вистав, серед них найвідоміші: "Хустка Довбуша", "Сойчине крило" А. Кос-Анатольського, "Маруся Богуславка" А. Свечникова, "Пер Гюнт" Е. Гріга, "Сорочинський ярмарок" В. Гомоляки, "Лісова пісня" М. Скорульського.

В історії хореографічного мистецтва є такі балети, які "живуть" на сценічних підмостках протягом століть, та є й такі вистави, що зникають з репертуару через кілька сезонів, років і навіть після перших прем'єр. Велика кількість балетних постановок, здійснених М. Трегубовим, не витримала випробування часом із різних причин, і найвагоміша з них – тоталітарна ідеологія середини минулого століття. Незважаючи на це, творчість М. Трегубова – ціла епоха в історії національної хореографічної культури, і, як стверджував видатний театрознавець, теоретик українського балету Ю. Станішевський, "балетмейстерське обдарування визнаного майстра Миколи Трегубова було самобутнім, а постановки вирізнялися високою пластичною культурою і рідкісною винахідливістю" [7, 7].

Особливо значущими для становлення українського балетного театру 50-х років були вистави, присвячені славній історії українського народу – "Маруся Богуславка" та "Хустка Довбуша", постановку яких на львівській сцені здійснив балетмейстер. Важливо, що, працюючи над ними, М. Трегубов створив вистави, які розвивали і збагачували традиції національного класичного балетного театру, закладені у балетах "Лілея" К. Данькевича (балетмейстер-постановник Г. Березова) та "Лісова пісня" М. Скорульського (балетмейстер-постановник С. Сергеев).

Наприкінці 1953 року у Львові М. Трегубов поставив балет на музику А. Свечникова "Маруся Богуславка" за історичною драмою М. Старицького, лібретисти – Н. Скорульська та В. Чаговець (за основу балетмейстер взяв постановку С. Сергеева). У балеті висвітлено патріотичну ідею любові до свого народу української дівчини, яку забрали в турецький полон, де, попри всі труднощі, вона допомагає визволенню українських козаків із неволі. Головний акцент у виставі зроблено на масові народні сцени. Особливо вдало за пластичним рішенням балетмейстеру вдалися українські народні та східні танці.

Аналізуючи цей балет М. Трегубова, Ю. Станішевський відзначав, що деякі оригінальні епізоди приваблювали винахідливістю композиційної побудови, поетичністю й емоційною силою. Такими були, наприклад, адажіо Марусі і Софрона, дует Марусі і Гірея, танець з кайданами, дівочий хоровод. Однак, як зауважував критик, свої задуми постановник втілював в основному за допомогою примітивної побутової пантоміми [5, 146]. Про те, що балетмейстер не зміг від-

мовитися від пантоміми, якою подекуди безпідставно підмінювалися хореографічна пластика та емоційна виразовість класичного танцю, зазначає також і театрознавець А. Терещенко [6, 42].

Однак мистецтво пантоміми, жесту – це мистецтво давнини, театру греків і римлян, середньовічних мімів, скоморохів Київської Русі, італійської комедії дель арте, мистецтво, яке було значущим у створенні новерівської реформи балету, і, як стверджував відомий балетмейстер ХХ століття, прихильник хореодрами Р. Захаров, "в мистецтві балету жест має велике значення як один із основних провідників змісту, який виражає думки, почуття та внутрішній стан героїв вистави. Коли в драматичному театрі жест доповнює мова, в оперному – вокальна партія, то в балетному театрі, де єдиним засобом виразовості є пластика тіла людини, жест не додатковий засіб, а поряд з мімікою основний" [4, 87]. Отже, щодо пантоміми М. Трегубов був значно далекоглядніший за опонентів-теоретиків – хореограф використовував у своїх балетах винятково танцювальну пантоміму, яка мала б органічно поєднуватися з танцювальною лексикою. І головним переконанням балетмейстера у цьому напрямі було те, що пантоміма, як виразовий засіб, не повинна займати провідне місце, на чільному місці має бути сам танець, принципово збагачений новими виразовими засобами, оновлений сучасним світосприйняттям.

Беручи за приклад новаторські досягнення та пошуки провідних балетмейстерів 30-х років у напрямі драматизації танцю, який потребував чітко визначеного сюжету і вимагав від танцюристів високої акторської майстерності, узагальнюючи досвід відомого балетмейстера Р. Захарова, який створив кращі вистави того часу, такі як "Бахчисарайський фонтан", "Втрачені ілюзії", "Кавказький бранець", М. Трегубов поставив ще один балет, присвячений історії українського народу.

Виставу "Хустка Довбуша" (першу постановку здійснено у березні 1951 року, у січні 1953 створено нову редакцію на сцені Львівського театру), якою сам постановник пишався, було відзначено провідним мистецтвознавцем, істориком і критиком В. Красовською як балет, якому належить почесне місце на українській сцені [5, 151]. Тема балету – рух опришків під проводом легендарного ватажка Олекси Довбуша. Вистава – це народно-героїчна драма, в якій образи розкрито музично-хореографічними засобами, в основному за допомогою ритмоінтонацій коломийок. Як зазначає театрознавець А. Терещенко: "Щедрий танцювальний матеріал дає можливість створити яскраву хореографічну дію. У лексиці пластичних рішень образних характеристик, масових дивертисменах, сольних епізодах органічно поєднуються елементи класичної хореографії та народної танцювальності" [6, 30].

"Розкриваючи величну життєстверджуючу лейттему повсталого народу, – на думку Ю. Станішевського, – балетмейстер вдало застосовує принципи сюжетної побудови сольних танців" [5, 147]. І далі театрознавець продовжує: "Сольні варіації переростають у масовий героїчний танець повсталих опришків, в основу якого постановник поклав гуцульський аркан. Винахідливо використовуючи у класичній тканині вистави рухи західноукраїнського танцю, постановник значно розширює можливості хореографічної мови, надає їй національного колориту. Так, наприклад, Трегубов цікаво використовує дрібний перебір ніг, властивий танцю гуцульських жінок. Дрібно перебираючи ногами, піднятими

на пуанти, зберігаючи народну манеру рухів рук, пливуть до табору опришків ніжні дівчата" [5, 148].

У виставі було продемонстровано як винахідливість постановника, так і високу майстерність танцівників. Балет "Хустка Довбуша" став значущою подією у творчій біографії театру. В історію увійшли імена виконавців головних ролей – Олега Сталінського та Наталі Слободян, які професійно та емоційно створили ліричні і героїчні образи. І сьогодні, виконуючи роль радника у постановочній роботі театру у Львові, Н. Слободян розповідає про високий фаховий рівень та філософське розуміння природи хореографічного мистецтва балетмейстера М. Трегубова.

Постановкою балетів "Маруся Богуславка" та "Хустка Довбуша" було не лише збагачено й оновлено національну хореографічну культуру, а й продовжено еволюційний процес жанру хореодрами, прихильниками якого були Ф. Лопухов [3], Р. Захаров [4]. Однак у другій половині 50-х років створено багато балетів, дія в яких в основному вирішувалася за допомогою пантомімних або напівтанцювальних сцен, авторів вистав звинувачували в односторонній драматизації балету, внаслідок чого деякі вистави припинили своє існування, особливої критики зазнали периферійні й республіканські театри. В осередку провідних митців балету виник рух, гаслом якого було: "Повернення балету в балет", за подолання односторонньої драматизації та збагачення і розвиток форм танцювальної виразовості, що мало свої позитивні, а подекуди й негативні наслідки. Цю проблему неодноразово порушував балетний критик, мистецтвознавець В. Ванслов, який у своїх статтях вказував на те, що, спираючись на літературну основу як на музику, хореографія є відносно автономною одиницею, має свої неповторні танцювально-пластичні образні можливості і, крім того, є головною, якій підпорядковані і драматургія і музика [2, 14].

Перебуваючи у постійному творчому пошуку, досліджуючи символічну природу танцю, синтез музичних і хореографічних образів, можливості поєднання класичної хореографії з елементами народної танцювальної техніки, балетмейстер також створив балет "Шурале" за мотивами казок та поем Г. Тукая. Балетна вистава вирізнялася з-поміж інших постановок балетмейстера тим, що у ній для втілення образів лісової нечисті, відьом, гномів, шуралят балетмейстер використав характерно-гротесковий танець, а для того, щоб вистава була реалістично народною, він виїздив у Казань, де збирав етнографічні матеріали, вивчав фольклор, звичаї та обряди татарського народу.

Важливо, що балетмейстер М. Трегубов також часто експериментує, та його творчі задуми, як правило, вирішені у традиціях великого балету з віртуозними танцями класичного і характерного планів, традиційними сольними адажіо і дуетами. Проте його метою не є гонитва за віртуозністю, за технікою, всі його балети пронизані дійовим танцем, танцем образним. Його постановки – це балети, де сам танець перетворюється на танцювальну драму, а танцюрист – на актора, в якого кожен рух і жест є виразовим і одухотвореним. Керуючись саме такими концептуальними трактуваннями, балетмейстер здійснив постановку балету "Пер Гюнт" (1955), на долю якого випав особливий успіх, адже невдовзі балет було поставлено на багатьох сценах Радянського Союзу та за кордоном.

Так, зберігаючи сюжетну канву драми Г. Ібсена та музику Е. Гріга, яку композитор написав до однойменної драматичної вистави, балетмейстер Трегубов (він є автором літературного сценарію) у співпраці з диригентом Я. Воцаком (який до музичної партитури ввів інші, близькі за стилем, вокальні й інструментальні твори Е. Гріга) втілили образи романтичних героїв, картини суворої природи Норвегії та народні обряди. Відповідно до національного характеру музики, балетмейстер вирішує сольні, дуетні та кордебалетні номери, спираючись на норвезький танцювальний фольклор [6, 52]. Працюючи над постановкою, не відмовляється М. Трегубов і від епізодів мімансу і пантоміми, які у поєднанні з сольними адажіо й дуетами, як вважає театрознавець А. Терещенко, були винахідливо поставленими [6, 53].

Поряд із багатьма постановками, які здійснив балетмейстер, чільне місце займали також балети класичної спадщини, такі як: "Спляча красуня", "Лебедине озеро", "Баядерка", "Дон Кіхот", "Жізель". Особливої уваги варта робота над постановкою балетної вистави "Жізель" А. Адана на лібрето Т. Готьє та Сен-Жоржа. М. Трегубов творчо підійшов до постановки цього балету, відмовившись від копіювання вже усталених зразків. Він розшукав в архівах театральних бібліотек Санкт-Петербурга і Москви ряд музичних фрагментів, які протягом багатьох років із різних сценічних редакцій вилучалися з партитури. Митець реставрував оригінал другої дії балету – у графському саду, де відбувалося освідчення закоханих і трагічна розв'язка – смерть Жізелі [5, 46]. Отже, вже традиційна дводієва побудова була перетворена балетмейстером на балет на три дії.

Розпочинаючи роботу над постановкою балету "Лебедине озеро", М. Трегубов у співпраці з диригентом Я. Воцаком також намагався створити нову виставу, орієнтовану на оригінал твору П. Чайковського. Відомо, що за своє тривале життя (першу постановку балету здійснено у 1877 році) балет зазнав різних сценічних метаморфоз. "Жертвою" творчої фантазії балетмейстерів-постановників нерідко ставали цілі фрагменти чудової музики, що беззастережно вилучалися з партитури. Відновлюючи музичну партитуру, Я. Воцак доповнив її раніше вилученими епізодами, а М. Трегубов розширив сольні характеристики, психологічно поглибив трактування образів. Усе це, як зазначає театрознавець А. Терещенко, посилює емоційно-змістовне звучання вистави [6, 50].

Працюючи над постановками балетів класичної спадщини, балетмейстер М. Трегубов шукав способи реставрації балетів, коли під час роботи було б збережено першоджерело, при цьому хореографічний твір не перетворився б на музейний експонат, а відповідав би потребам сучасного глядача. Балетмейстерів, котрі працюють з балетами класичної спадщини, він порівнював з реставраторами живопису й архітектури, які відкривають одвічність творів мистецтва минувшини. Балетмейстер повинен вміло передати в таких балетах дух років їх створення, знявши нашарування архаїчності, якого вони зазнали під впливом часу.

Окремо слід відзначити хореографічну версію на музику творів Й. Штрауса, створену диригентом Львівського театру С. Арбітом і балетмейстером-постановником М. Трегубовим – балет "Великий вальс" (1957). Ця вистава користувалася великим успіхом у глядачів, тривалий час утримувалась в репертуарі, і головне – балет було поставлено на сценах багатьох міст колишнього Союзу.

Лібрето балету написано за популярним свого часу й однойменним фільмом "Великий вальс", в основу його було покладено історію кохання композитора до видатної артистки (в кіноверсії – співачки), прототипом якої була всесвітньовідома австрійська балерина Фанні Ельслер. Таким чином, в дію балету природно вплелися музично-танцювальні елементи вальсів, польок, чардашів та галопів Штрауса. Хореографічне рішення М. Трегубова мало певні риси жанру лірико-комедійних вистав оперети. Критик, театрознавець М. Ельш, зокрема, зазначив: "Спектакль приваблює тим, що в ньому за театральнo-святковою формою не забуте головне, те, задля чого існує мистецтво, в тому числі і танцювальне – тема людяності, правдивості живих характерів. Вальс лунає в цьому балеті як поетичне вираження мрій людини, її натхнення, поривання до щастя. Саме це робить балет цікавим і захоплюючим для глядача" [6, 64].

Глибокі та ґрунтовні знання природи танцю, які М. Трегубов здобув, навчаючись у Ленінградському хореографічному училищі (зак. у 1935 р.) та працюючи артистом в Ленінградському академічному театрі опери і балету (1935 – 1937), великий досвід як балетмейстера-постановника у театрах у вищеозначені періоди стали головним підґрунтям для викладацької діяльності у Київському інституті культури ім. О. Є. Корнійчука (з 1971).

Одне із головних концептуальних тверджень, яке педагог Микола Іванович Трегубов окреслював перед студентами, було те, що будь-який хореографічний витвір має бути зрозумілим глядачеві, а його хореографічний текст повинен "читатися", щоб не було "прірви" між дією, яка відбувається на сцені, з одного боку, і глядацькою аудиторією – з іншого. Переглядаючи хореографічний твір, глядач повинен сприймати його як художнє ціле, він має визначити тематичне спрямування твору, зрозуміти сюжет, зрештою – виділити хоч якусь думку, та, можливо, "добудувати" щось у своїй уяві. Щоб "прочитання" хореографічного твору глядачем відбулося, першочерговим завданням балетмейстера-постановника є втілення у ньому ідеї та теми, адже ідея – це головна думка твору, яка виражає ставлення митця до реальності. Ідея визначає задум балетмейстера і головний зміст хореографічного твору, від неї залежить трактування балетмейстером теми та сюжету, а також пошук зображувально-виразових засобів для хореографічного твору.

Будь-якому із видів мистецтв – хореографії, музиці, живопису та іншим – притаманне певне обмеження у відображенні реальної дійсності. Так хореографічному мистецтву властиве "поетично-узагальнене трактування сценічного образу, розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики" [1, 253]. Завдяки зображувально-виразовим можливостям танцювального мистецтва, йому більше, ніж будь-якому із видів мистецтв, не притаманний натуралізм та незважаючи на це, балетмейстер повинен створювати свою постановку, спираючись на реальність, і цей зв'язок з реальним має не буквальный (прямий), а опосередкований характер, де враховано закони і специфіку образності мистецтва танцю.

Для розкриття змісту хореографічного твору надзвичайне значення має музично-хореографічна образність. Органічний зв'язок музики і танцю був виявлений ще наприкінці ХІХ століття в балетах П. Чайковського – О. Глазунова – М. Петіпа – Л. Іванова, що змусило переглянути естетичні закономірності образності танцю, оскільки момент синтезу музики і танцю є беззаперечним у природі цих споріднених видів мистецтв.

Важливо, що у своїх концептуальних твердженнях стосовно музики М. Трегубов ставив її на чільне місце як джерело вираження найбільш сильних почуттів і емоцій. Адже саме музика має дуже цінні властивості для виявлення іноді прихованих сюжетно-логічних зв'язків між образами, саме вона допомагає балетмейстеру вибудувати лексику танцю так, щоб розкрити складні взаємини та продемонструвати їх еволюцію.

Викладаючи філософсько-композиційні методи роботи балетмейстера, М. Трегубов особливо виокремлював метод відображення змісту хореографічного твору і трактування в ньому танцювального образу. Саме тут вирішальним чинником художньо-образного мислення стає уява як перенесення зовнішнього досвіду у внутрішній стан психіки. Уява спонукає майстра "домалювати" твір, додати щось незриме або висловлене частково. І тоді образ-уява стає набагато повнішим, суб'єктивно-емоційним. Отож, образ народжується в уяві балетмейстера, дозріває там, виношується і завдяки втіленню в хореографічний твір переноситься в уяву глядача.

Пріоритетним концептуальним твердженням митця було – "пропустити" кожен рух у танці через призму образу для того, щоб досягнути потрібного пластичного образу. Адже мова танцю – це насамперед мова почуттів людини, проте коли слово має певне значення, танцювальний рух виражає це слово лише тоді, коли поєднується з багатьма іншими рухами, жестами, мімікою, слугуючи вираженню образності хореографічного твору загалом. Однак для створення змістовної лексики всі рухи у танці мають органічно поєднуватися між собою, відображаючи головну думку твору. Саме момент поєднання рухів між собою, включаючи так звані сполучно-лексичні елементи (міміку, жести, ракурси), формує ланку "порозуміння" в єдиному ланцюгу танцювальної композиції, що має надзвичайно важливе значення під час роботи балетмейстера над постановкою і про що на теоретичних і практичних заняттях із мистецтва балетмейстера постійно нагадував своїм учням Микола Іванович Трегубов.

Не менш важливим твердженням балетмейстера була концепція про застосування складних танцювально-технічних, гімнастичних чи акробатичних елементів у танці. Дуже часто, щоб посилити експресивну динаміку танцю, додати тому чи іншому образу більшої виразовості, у танець вводять трюкові елементи. І тут важливо, як вважав М. Трегубов, "одягнути" танцювальну техніку в змістову оболонку. Сьогодні глядач не сприймає "голої техніки" без майстерності та образності, адже правильно підібрана технічна форма танцю чи будь-якого хореографічного твору має відповідати його змістовій структурі.

Отже, кожен балетмейстер-постановник, беручись за втілення будь-якої теми, має завжди перебувати у стані пошуку пластичного вираження образу та способу відображення його внутрішнього світу і пам'ятати, що будь-яка танцювальна постановка – це хореографічне тлумачення музики, у якій закладено ідейно-образний зміст. Тому балетмейстер особливо уважно повинен ставитися до її "прочитання". Вибудовуючи хореографічний твір, спираючись на танцювальні образи, ніколи не потрібно відмовлятися від пантоміми там, де вона доречна і необхідна.

Попри постійні зміни, збагачення та розвиток, появу нових напрямів та стилів, хореографічне мистецтво продовжує звертатися сьогодні до вершин

класичної спадщини, відбираючи для себе все необхідне, удосконалюючи танцювальну лексику, оновлюючи образну поетику танцю, його емоційний зміст. Як результат, відбувається посилення танцювально-пластичного вираження ідеї сучасних хореографічних творів.

Література

1. Балет : енцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енцикл., 1981. – 623 с., ил.
2. Ванслов В. Статті о балете / Виктор Владимирович Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 189 с.
3. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов / Галина Николаевна Добровольская. – Л. : Искусство, 1976. – 320 с., 12 л. ил., портр.
4. Захаров Р. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л. ил.
5. Станішевський Ю. Український радянський балет / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Мистецтво, 1963. – 177 с.
6. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка / А. К. Терещенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
7. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Довідник / Василь Туркевич. – Наукове видання; Біографічний інститут НАН України. – К., 1999. – 224 с.

УДК 793.31.045

*Кіндер Карина Рудольфівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії Східноєвропейського
національного університету ім. Лесі Українки*

СИМВОЛООБРАЗИ РОСЛИН В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРИ

В роботі розглянуто образно-символічний статус рослин у системі українського хореографічного фольклору; визначено полісемантичність та функціональність рослинного коду; здійснено аналіз семантики акціональних форм та хореографічної пластики давньослов'янських обрядів. У результаті проведеного дослідження виявлено, що у більшості пісень, хороводних ігор, танців і нині досить виразним є елемент міметично-магічної дії.

Ключові слова: *рослинна символіка, семантика, український фольклор, народний танець.*

Кіндер Карина Рудольфівна. Символообрази растений в украинском танцевальном фольклоре.

В работе рассмотрен образно-символический статус растений в системе украинского хореографического фольклора; определена полисемантичность и функциональность растительного кода; осуществлен анализ семантики акциональных форм и хореографической пластики древнеславянских обрядов. В результате проведенного исследования выявлено, что в большинстве песен, хороводных игр, танцев и сейчас достаточно выразительным является элемент миметично-магического действия.

Ключевые слова: растительная символика, семантика, украинский фольклор, народный танец.

Kinder Karina. Simvolobrazy plants in Ukrainian folk dance.

We consider the figurative and symbolic status of plants in the system Ukrainian choreographic folklore and functionality defined polisemantychnist plant code, the analysis of the semantics aktsionalnyh forms and choreographed sculpture Old Slavic rites. As a result of the study revealed that the majority of the songs, choral games, dances, and now there is an evident element of mimetic magic action.

Key words: vegetable symbolism, semantics, Ukrainian folklore and folk dance.

Сучасний етап розвитку української національної культури актуалізує звернення до народного мистецтва, характерною особливістю якого є традиційно-орієнтований характер творчості, насиченість архетипічною символікою. Особливу вагомість набуває вивчення зв'язків творів народного мистецтва з усім світом життя етносу, з його уявленнями, міфологією, ритуальною сферою. Окреслені тенденції обумовлюють об'єктивну необхідність у науковому аналізі автентичних танцювальних форм, які характеризуються сталістю пластичних "етнокодів" та закладеної в їх основу семантики.

Серед світових танцювальних культур, що ґрунтуються на традиційній символіці, чільне місце посідає український народний танець. Вітчизняне хореознавство доволі ґрунтовно вивчало танцювальну спадщину. У своїх розвідках науковці зосереджуються на дослідженні історичних (О. Єльохіна, В. Купленник, С. Легка, В. Пастух, Ю. Станішевський), теоретико-методичних (К. Василенко, В. Верховинець, Р. Герасимчук, А. Гуменюк), педагогічних (С. Забрєдовський, А. Тараканова, О. Таранцева, Т. Чурпіта), культурологічних (Д. Бернадська, П. Білаш, В. Шкоріненко) питаннях її розвитку та функціонування. Проте поза полем уваги дослідників продовжує перебувати традиційна символіка народної танцювальної творчості, яка містить живий зв'язок зі смисложиттєвими засадами людського буття, виступає носієм певних ідей і понять протягом багатьох віків, відображає основні риси етнічної ментальності.

Проблематика і завдання статті пролягають у площині тих наукових досліджень, які дають змогу визначити самотність української символіки як певної знакової системи, а також розкрити символічні функції просторово-конфігураційних структур й образів народного танцю та виявити їх семантику. Важливу роль у систематизації матеріалу та його інтерпретації відіграли узагальнюючі етнографічні праці Т. Бернштам, І. Волицької, О. Воропая, С. Килимника, О. Курочкіна, Г. Любімової.

Хореографічне мистецтво українців зростало на субстраті багатьох архаїчних культур, сформувалось на реліктах давньослов'янської танцювальної творчості, успадкувавши її прадавню символіку. Значне збереження в українському фольклорі слідів давнини підтверджується побутуванням донині таких архаїчних народних обрядів, ігор, свят, як ходіння з козою, водіння Куста, святкування Купали, розерги (русалчин Великдень), окремих весільних звичаїв.

У хореографічній творчості давніх слов'ян знайшли втілення поклоніння небесним світилам, вірування тотемістичного, зооморфного характеру, вшану-

вання цілої ієрархії антропоморфних богів. Аграрна спрямованість ритуалів, присвячених рослинним силам, відображена у весняній обрядовості. Значну роль у ній відігравали хороводи й хороводні ігри. Потрібно зауважити, що в різних регіонах України існували відмінні назви цих обрядодійств – веснянки (наддністрянська Україна), гаївки, гагілки (Галичина), маївки, магівки (Полісся), рогульки (Волинь). Відомі і ягівки, олендарки, риндзівки [14, 6]. На думку С. Килимника, у дохристиянські часи свята відбувалися у священних гаях, звідси і назва – гаївки [9, 29]. Подібне міркування висловлює О. Воропай: "Гаївки – це дуже стара назва наших хороводів, імовірно, вона збереглася ще від того часу, коли наші пращури виконували обрядові пісні й танці в заповітних гаях навколо священних дерев" [7, 171]. Зокрема, вчений зауважує, що назва "веснянки" виникла пізніше, коли слово весна ввійшло в ужиток нашої мови. На Волині весняні хороводи і пісні, що виконуються протягом кількох днів на Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок: "Ти молодець молодая, чом не вийдеш на вулойку? Чом не виведеш рогулейку?" [14, 149]. Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. За свідченням В. Давидюка, ареал її побутування зачіпає території України, Білорусі, Польщі, що вказує на давнє балтослов'янське походження. Текстовою особливістю цих рогульок є рефрен "рано-нерано", етимологія якого, на думку вченого, також ще дослов'янська. Поява цих танків, пов'язана з неолітичним населенням, тобто з праїндоевропейцями, пояснюється рільничим характером господарства [13, 81].

Закликаючи весну, дівчата виходили на високе місце, де розпалювали вогнище, і водили хороводи. Ніби охоплені полум'ям, вони кружляли у шаленому темпі танцю. Вже сам підйом на гору символізував прагнення у височінь, бажання вирватися з монотонного плину буденності. Швидкий підйом та екстатичний танець – цей "вселенський" тріумфальний біг викликав почуття сп'яніння, яке посилювало можливості екстатичного сприйняття. Закликаючи весну різноманітними підскоками й стрибками, вихоровими обертаннями дівчата виконували своєрідну магічну дію, яка нібито впливала на родючість землі та ріст посівів.

Традиційний світогляд ранніх землеробів був орієнтований на усвідомлення єдності людини й навколишнього світу. Саме тому циклічні явища природи завжди співвідносилися з людськими життєвими циклами. За свідченням дослідників традиційної культури, у давніх слов'ян існувала обрядова гра "Колосок" [8; 11]. Основним елементом ритуального дійства був прохід спеціально прибраної та прикрашеної стрічками дівчинки років дванадцяти по "містку" зі сплетених рук хороводниць у напрямку до поля. Дійшовши до ниви, дівчинка зривала достиглі колоски. На зворотному шляху вся процесія пробігала під поясом, який тримала у високо піднятих руках перша пара. Відмітною рисою обрядової гри є статево-віковий склад учасників і підкреслена пасивність головного персонажа – дівчинки-Колоска. Організаторами ритуального дійства й виконавицями хороводу були особи, що мали загальний соціовіковий статус – дівчата й молоді жінки, які досягли шлюбного віку, але ще не стали матерями. Роль головного персонажа виконували дівчата-підлітки або діти обох статей. Нездатність до самостійного пересування (прохід до поля здійснюється замість нього) свідчить про його суб'єктивно-об'єктивний статус, а також є ознакою

обрядової жертви. Досліджуючи обрядові ігри давніх слов'ян, Г. Любимова прийшла висновку, що гра "Колосок" була одним з етапів дівочих перехідних обрядів, пов'язаних з настанням зрілості [11, 72].

Ймовірно, що і наш "Шум", "Жучки", "Вербова дощечка", пластично-хореографічний малюнок яких подібний до гри "Колосок", ніщо інше, як відгомін праукраїнських жіночих перехідних обрядів, які відбувались під час весняно-літньої межі. Однією з найбільш значних ознак цих хороводів, у яких символіка переходу отримала достатньо наочне втілення, є відтворення хиткого місточка, "живої доріжки" з рук виконавиць, по якій іде дівчинка, та прохід всіх учасників через символічні ворота. У багатьох міфологіях душа після смерті переходить по мосту простір, що відокремлює два світи: земний і світ помертв. Саме просторове переміщення по містку відображає перехід до нового статусу, преображення головного персонажа танцю. Рух по "живому місточку" можна інтерпретувати як подорож головної виконавиці в інший світ та її тимчасову смерть. А прохід через символічні ворота, утворені з гілля, весняної зелені або хустки, яку тримали у високо піднятих руках, наділяв учасників новими "культурними" ознаками. Дівчата плели співочу мережку, проходячи під аркою з'єднаних рук, і плетиво це не мало ні кінця, ні краю. Як зазначає Г. Любимова, "урочисте проходження через ворота в усіх культурах пов'язане з утвердженням суб'єктів діяння у новому статусі – соціовіковому, військовому, політичному" [11, 75]. Так, у давніх римлян прохід через ворота, по боках яких знаходилися вівтарі Януса та Юнони, символізували перехід з одного віку в другий, початок нового життя, нового стану, в який вступали посвячувані [16, 104]. Символіку переходу містять "Воротар" та "Мости", що генетично пов'язані з вищезгаданими хороводами й дублюють їх другу частину і в яких відбувається символічне включення всіх учасників у нову соціовікову групу як повновладних членів.

Аналіз семантики акціональних форм та хореографічної пластики давньо-слов'янських обрядів дає підстави стверджувати, що у більшості пісень, хороводних ігор, танців ще й сьогодні досить виразно виступає елемент міметично-магічної дії. Орнаментальні мотиви хороводів "Зелений шум", "Жучок", "Вербова дощечка", "Джурдж" утворюють складний синтез символів, образів і понять далекого минулого, виражений узагальненими й умовними формами. Саме в них збереглися найбільш архаїчні риси обрядових дій весняного циклу.

Для слов'янської ментальності рослина завжди була наочним полісемантичним символом. Дотик до Божественного і спілкування з ним в українців певною мірою пішли через осмислення саме біологічного світу. Опоетизоване благоговіння перед рослинними силами природи, пов'язане із переважно землеробським характером культури слов'янських етносів, відбилося і в назвах цілої низки українських танців. Згадаймо хоча б хороводи "Пшениченька", "Ой, у полі жито", "Горошок", "Ой, вийтеся, огірочки", "Мак", "Зелений шум", у яких закодовано поетичне, майже "тактильне" відчуття навколишнього світу. У давні часи подібні танці були специфічною формою моління про високий врожай і буйний ріст рослин, про віру в добробут і щастя, і навіть моління про власне духовне відродження. Учасники хороводів намагалися передати оточуючій природі енергію, пробудити її життєдайні сили. З цього приводу О. Веселовсь-

кий, пояснюючи походження таких хороводних ігор, писав: "Дуже можливо, що й такі потішні ігри, як сіяння маку, пісні про овес і лозу, мали колись магічне значення" [5, 180].

За уявленням слов'янина-язичника, дух дерев, зелена сила лісу допомагали людині зміцнити здоров'я, вберегти від лиха, сприяли врожаю. Рослинний тотемізм матриархального суспільства, ритуал єднання з деревом-тотемом проявився у численних обрядових діях, що відбувалися у священних гаях і були частиною таємничого жіночого свята, пов'язаного в ритуально-міфологічній площині з ініціацією. Святкувалося саме таїнство життя, носієм якого була жінка. І береза, священне дерево слов'ян, символізувала це таїнство, виступаючи Древом життя [10, 157]. Дівчата "завивали" берізки, прикрашали їх вінками і з ранку до ночі водили хороводи. Таке хороводне ігрище по суті було поетичною хореографічною імітацією виробничого процесу прядіння-ткання. Основу танцювальних композицій складали різноманітні проходи, обертання, завивання й переплетення, що символічно поетапно відтворювали основні ткацько-прядильні операції – "намотування", "снування", "надівання", "ткання" [2, 33]. За всім ігровим контекстом хороводів стоять закодовані архаїчні уявлення про жіноче творення світу, про міфологічну природу та сакральне значення прядіння. Велика Богиня, займаючись прядінням і ткацтвом, здійснює акт творення, організовує, упорядковує хаос, перетворюючи його на Космос. Все це вимагало суворого дотримання складної системи правил поведінки, порушення яких загрожувало нормальному життєвому циклу людей, особливо жінок, та їх діяльності. Так, на Поліссі, наприклад, снування належить робити у дні, коли "снувався світ" – тобто, снування ототожнювалося з "творенням світу". Основі-кроснам приписувалася продукуюча сила, а жінці, яка сиділа на них, – здатність бачити мертвих [12, 112]. Міметичне зображення в танці сцен ремесла було не просто грою чи здобуттям відповідних навичок. Це було яскраве обрядове дійство, пов'язане із сакральними уявленнями, де звивистий і вигадливий танець, співвіднесений із космологічною сферою, креслив лінію духовно-тілесної метаморфози.

Різнманітні форми переплетення, що утворюють спіралеподібні, закручені, наче завитки лабіринту, лінії, притаманні композиційній структурі українських хороводів. Паралелізм різних мотивів і навіть цілих епізодів, поєднання імітативної та ініціальної символіки відрізняє нижче зазначену групу. Хореографічний малюнок і рух хороводів "Черчик", "Щітка" репрезентують процес навивання нитки. Учасники, тримаючись за руки, ходять навколо дівчини. Через деякий час вона, наче котушка ниткою, обвивається "живою спіраллю", "живим ланцюжком". Спіраль, як відомо, в орнаментально-знаковій системі, виробленій людством, є аналогом лабіринту. А дівчина, яка стоїть нерухомо, мислиться як його центр, невичерпне джерело священної сили. Кожний, кому довелося проникнути до цього осередку, залучається до цієї сакральності.

Своєї пластичної теми набуло і снування. В Росії відомі танці "Совуха", "Кросни снувати", ігри під назвою "Вірьовка" [8, 287]. "Снувати" означає не тільки виготовлення основи для майбутньої тканини, відомі й інші значення цього слова: літати, плавати туди-сюди, ходити взад і вперед, у різних напрямках. Безконечна вигадлива хода "Кривого танцю", рух хвилястою змією в різ-

них напрямках нагадує цю трудову операцію. Ламані, викрутливі та плутані лінії хороводу символізують важкий шлях, блукання в лабіринті: "Ой, кривого танця та не вивести кінця". Відтак "кінець йому та знаходити" означає пошук досконалості і гармонії з божественним, пошук таємної дороги до джерела життя. Часто виконавці тримали у руках яскраві хустки або стрічки. Переплітаються, звиваючись у химерний клубок, символічні нитки людської долі, ариаднівські нитки-дороговкази істинного шляху.

Діалектична тріада, що виражена формуло "небо-земля-людина", "народження-життя-смерть" репрезентована в композиційній побудові одного з варіантів "Кривого танцю". Три хлопчики або три гілочки, розташовані у формі трикутника, символізують небо, землю, повітря або основні етапи людського життя. Ці образи-елементи відіграють роль перехідного простору між світами, а безконечна звивиста хороводна лінія, що рухається навколо них, символізує взаємозв'язок творення і деструкції, безперервність і циклічність життєвого процесу, неминучість життя і смерті та подолання смерті через життя. Однією з модифікацій нескінченної кривої лінії, що вимальовувалася під час ведення хороводу, була підковоподібна фігура. Така конфігурація характерна і для закарпатсько-гуцульського "Вербового колеса", "Чиноваті чинити" і для лемківського "Плетення плота" [6, 42].

Надзвичайно насичені темами прядіння-ткацтва хороводні ігри "Льон", "А хто хоче полотно мати", "Конопельки", "Навчу я, навчу", у яких поетапні землеробські епізоди поєдналися з відтворенням виробничого процесу – прядіння з кужеля. Основні обряди, що виконувалися при всіх процесах сіяння, вирощування, збирання та обробки прядильних культур, були жіночою прерогативою. У ритуально-міфологічному контексті льон пов'язаний з мотивом жінки і прядіння, а значить – з ідеєю вмирання і воскресіння. У такій якості льон виступає в давньослов'янських жіночих ініціаціях [1, 42].

Магічного значення набуває і один з атрибутів прядильного процесу – веретено, за допомогою якого, згідно з міфоритуальною традицією, встановлювався космічний порядок [3, 36–37]. Найбільш значна частина народних уявлень про сакральність веретена пов'язувалась з його обертовими властивостями. Концепція веретена як точки повороту, стрижня, що організовує космічну світобудову виразно репрезентована в українському хореографічному матеріалі. Яскравим відгомном цієї космогонічної символіки є український танець "Веретенчик", що колись належав до категорії жіночих і виконувався трійками, та танцювальна фігура "веретенце". Як свідчить запис цієї фігури, зроблений В. Верховинцем, дві дівчини тримали середню за вказівні пальці піднятих рук та швидко і безперервно оберталися під своїми руками. Під час обертання вони просувалися то спереду, то ззаду центральної дівчини. Такі швидкі оберти й зміна фігур асоціювалися з уявленнями про веретено [4, 106].

Хороводи, композиційні малюнки та рухи яких імітують процес прядіння, були колись частиною давньослов'янського обряду, пов'язаного з жіночими ініціаціями, оскільки, як наголошує Г. Любимова: "використання технологічного коду з ритуальною метою відповідає основній ідеї ритуалу як "діяння", "творення" й пов'язане, зазвичай, з переходом до нового стану" [11, 74]. У цих тан-

ках та хороводних іграх, незважаючи на неминучі нашарування та зміни, збереглося багато архаїчних міфологічних понять, образів, мотивів, сюжетів та структур, які в сукупності утворюють досить цілісну картину світоглядних установок, орієнтирів та значень. Учасники таких хороводів не тільки "дублюють" міфопоетичну традицію, імітуючи в реальному часі божественну "гру" творіння, але й самі стають "творцями" в масштабах свого світу, з властивими молодості динамічними процесами й подіями.

У символічній системі українського хореографічного фольклору універсальне значення мають атрибути, що часто використовуються у танцювальних композиціях. Маючи цілком утилітарне призначення у повсякденному побуті, вони застосовувалися в обрядово-культурній сфері як предмети символічні, ритуальні, виконуючи важливі репрезентативні функції.

Атрибути рослинного походження переважно виступають як аграрно-магічні або любовно-еротичні символи. Єдиний семантичний ряд становлять вінки, купальське деревце, весільне гільце, висока палиця з колесом-сонцем. Вінок – символ сонця і краси, молодості, цнотливості, дівочтва, перемоги, щастя, успіху. В Україні вінки репрезентували передусім солярну символіку, пов'язану з ідеєю плодючості і добра; магічно-оберегового значення набула і їх форма. Вселенська закодованість природних циклів наклала неминучий відбиток на всю колову символіку. Колесо, прикріплене до жердини і прикрашене гіллям, квітами і стрічками символізувало Сонце як джерело тепла, життя, надії на добрий врожай. Символом родючості, буйного цвітіння природи, любовних відносин було купальське деревце, хороводи навколо якого зазвичай закінчувалися тим, що його ламали, спалювали або кидали у воду. Однією з його модифікацій є Марена – солом'яне опудало чи лялька. Дуже часто купальське деревце виступає в значенні, близькому до весільного гільця. Ця семантична схожість пояснюється тим, що в давнину свято Івана Купала знаменувало початок шлюбного сезону. Гільце – навеличке деревце або гілка, прикрашене квітами, гронами калини, кольоровими стрічками, що символізувало розквітле молоде життя, любов, поєднання небесного і земного, чоловічого і жіночого, багатство, плодючість, дерево життя; воно було неодмінним атрибутом весільних танців [цит. за: 15].

Отже, неповторність і самотність, духовна унікальність українського народу втілюється в його танцювальній творчості. Величезна її скарбниця, яку створено протягом багатьох століть талантом і зусиллями багатьох невідомих майстрів, є джерелом продовження традицій і натхнення для наступних поколінь. Незважаючи на неминучі нашарування й зміни, народна танцювальна культура залишається цілісним явищем. Її певний консерватизм – це не недолік, а спосіб збереження багатой образної мови давньої "міфологізованої" хореографії, архетипної символіки танцювальних рухів, за допомогою яких людина набуває здатності виразити себе і світ.

Література

1. Балущок В. Парубочі ініціації в українському традиційному селі / В. Балущок // Родовід. – 1994. – № 7. – С. 29–37.

2. Бернштам Т. К реконструкции некоторых русских переходных обрядов совершеннлетия / Т. Бернштам // Советская этнография. – 1986. – № 6. – С. 24–35.
3. Боряк О., Герасимчук О. Веретено та пряслиця у слов'янській міфологічній традиції / О. Боряк, О. Герасимчук // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 1. – С. 30–36.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.
5. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
6. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – поч. ХХ століть : монографія / І. Волицька. – К. : Наукова думка, 1992. – 140 с.
7. Воропай О. Звичаї нашого народу : Етнографічний нарис / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 592 с.
8. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии / К. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 366 с.
9. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітлені: у 3 кн., 6 т. – К. : Обереги, 1994. – Кн. II., т.3 (Весняний цикл). – 528 с.
10. Курочкин А. Растительная символика календарной обрядовости украинцев / А. Курочкин // Обряды и обрядовый фольклор. – М. : Наука, 1982. – С. 138–162.
11. Любимова Г. Обрядовые игры с переходной семантикой в русской традиционной культуре / Г. Любимова // Этнографическое обозрение. – 1998. – № 4. – С. 70–81.
12. Павлова М. Полесские обряды и поверья, связанные с ткачеством / М. Павлова // Полесье и этногенез словян : предварительные материалы и тезисы конференции. – М., 1983. – С. 111–113.
13. Покровская Л. Земледельческая обрядность / Л. Покровская // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. – М. : Наука, 1983. – С. 67–90.
14. Поліська дома / [упоряд., комент. В. Давидюк]. – Вип. II : Весна. - Рівне: Волинські обереги, 2003. – 176 с.
15. Словник символів культури України : навч. посіб. для студ. ВНЗ / В. П. Коцур [та ін.] ; Переяслав-Хмельницький держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди. – К. : Міленіум, 2002. – 268 с.
16. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : Астрель, 2001. – 576 с.

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 008:85

*Савчин Лілія Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент,
професор Рівненського державного
гуманітарного університету*

КОМПОЗИЦІЯ МЕГАКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ

У статті розглянуто питання формування нового поняття "мегакультурний простір", донині відсутнього у наукових джерелах і студіях. Глобальний діалог між культурами аналізується в аспекті філософських бачень, а сам процес, в контексті теорії і практики, відбувається у тісній взаємодії історії, мистецтвознавства, культурології, педагогіки, психології. Акцентовано увагу на сучасних тлумаченнях простору, які, взаємодіючи між собою, складають композицію мегакультурного простору.

Ключові слова: простір, культура, цивілізація, особистість.

Савчин Лилия Михайловна. Композиция мегакультурного пространства: теоретическое обоснование понятия.

В статье рассматриваются вопросы формирования нового понятия "мегакультурное пространство", отсутствующего в научных источниках и студиях. Глобальный диалог между культурами анализируется в аспекте философских представлений, а сам процесс, в контексте теории и практики, происходит при тесном взаимодействии истории, искусствоведения, культурологии, педагогики, психологии. Акцентировано внимание на современных тенденциях объяснения пространства, которые взаимодействуют между собой, составляют композицию мегакультурного пространства.

Ключевые слова: пространство, культура, цивилизация, личность.

Savchin Lilia. Composition megacultural space: theoretical justification concepts.

The problems of synthesis and the formation of a new term "mega cultural space" is considered in scientific studies. The global dialogue between cultures is analyzed in the aspect of philosophical visions. The process occurs by the interaction of history, study of art, culture, pedagogy, psychology. The attention is accentuated on modern trends of the researched term "mega cultural space".

Key words: space, culture, civilization, personality.

Дослідження композиції мегакультурного простору – одна із чільних актуальних проблем сьогоденної культурної взаємодії. Так, лексика сучасної мови у контексті сфери побуту, науки, публіцистики, художнього тлумачення розглядає множинність "простору" зі зв'язком цивілізаційної, інформаційної, соціального, віртуальної, економічної, політичної, освітньої, мистецької, географічної динаміки. Така систематика набуває особливого значення для людини в суперечливому світі, оскільки актуалізує увагу на принципових межах особистісної спрямованості.

Сучасний період – простір радикальних змін у соціумі – пропонує перелік ціннісних орієнтирів, що кардинально вирізняються певними протиріччями. Особистість втратила почуття цінності та власної принагідності до світопростору. На перший план вийшли псевдомодні ідеології, ідеї та культу містичного спрямування, які попервах компенсують фундаментальну потребу особистості у власному самовизначенні.

Така дисгармонія дещо деформує світосприйняття епохи, в якій стремління до конструювання композиції осібно світопростору відбуваються шляхом уявних спроб моделювання гармонійної реальності, забезпечення стабільної рівноваги, упорядкування фахової діяльності. Саме такі компоненти (не уявної сутності) процесу творення особистісного "простору" могли б забезпечити збалансовані складові естетичної здатності та культурних взаємин. Маємо на увазі не лише наповнення життя духовною смисловою сутністю, а й перегляд проблематики простору безпосередньо чи опосередковано в культурологічній, філософській, педагогічній, психологічній науковій літературі.

Мета публікації – проаналізувати наукові концепції простору, їх вплив на сьогоденну динаміку культурної взаємодії та теоретично обґрунтувати поняття "мегакультурний простір".

Аналіз наукових джерел, в яких обґрунтовано проблематику простору, доводить, що "простір" підлягає осмисленню з різних точок зору: фізика підпорядковує його природним або структурним якостям мірил; культурологія сповідує феномени простору культури; соціологія аналізує суспільні взаємовідносини в просторі зв'язків; мистецтвознавство розглядає особливості і специфіку художнього світу; психологія актуалізує індивідуальне і групове сприйняття і переживання простору; педагогіка визнає тлумачення, чітко окреслюючи освітнє середовище, в якому центральною є Людина, особистість; філософія виконує надпотужне завдання – осмислення її буттєвих характеристик. Наукові студії про простір і час поглиблюються і розвиваються – знання про світ постійно удосконалюються під впливом зростаючих вимог суспільно-історичної практики.

Досліджуване поняття не є синтетично надуманим, а сучасні наукові розвідки окреслюють необхідність інноваційних поглядів на просторову композицію.

Так, у відповідності до класифікатора системи означень одиниць вимірювання та обліку ДК-011-96 у розділі "Простір і час" як частинна одиниця вимірювання префікс "мега" існує у різноманітних сферах практичного дослідження (вимірювання – меганьютон, мегапаскаль, мегакулон, мегом).

Такий конгломерат дослідження виявляється міждисциплінарним, оскільки передбачає комплексну методологію, переслідуючи мету виявлення сутнісного тла просторового відношення людини зі світом природи, культури і соціуму. Зазначене підґрунтя основане на властивостях людини ще від народження до здатності на перцепцію тривимірного світу, проте набуває сутності в процесі соціокультурного становлення особистості.

Насамперед, виокремлюємо психологічний простір як ядро соціального простору (про що пише О. Скрипченко [7]). З огляду на його роботу, ми погоджуємося з тим, що соціальний простір є упорядкованим, насиченим і щільним об'єднанням. Не зважаючи на взаємодію процесів у просторі, людина намага-

ється знайти свою нішу, власне місце в житті – що уможливить її очікування на гармонійність самовияву.

Багатовекторність наукових концепцій диктує теми для полемічних дискусій у площині міркування щодо естетичних інтерпретацій "простору". Зміст "простору" прочитується не лише в мистецтвознавчих чи дизайнерських проектах, а і в наукових теоріях, історичних пошукуваннях, геополітичних практиках та інших горизонтах осмислення. Усвідомлюючи простір, людина чітко окреслює проблеми сучасного бачення картини світу та підходи до шляхів їх вирішення. А тому філософська, педагогічна, психологічна, соціологічна, мистецтвознавча наукова література уможливлює трактувати "простір" засобами синтезу, що лежить в основі цілісного уявлення про світ.

Сучасність, у контексті рис глобального суспільства, призвела до потужних інформаційних зв'язків людства, відтак – між країнами та народами. Про це йдеться у роботах відомих світочів науки. Зокрема, в роботах академіка Д.С. Ліхачова наголошується на тому, що ХХІ століття буде століттям гуманітарних дисциплін і глобального діалогу між культурами і мовами світу нашої планети. Взаємодія культур сучасних цивілізацій у картині цілісності світу є досягненням, в якому мегакультура утворилася як наслідок якісно нового світового простору.

Розмаїття наукових концепції "простору" представлено у дослідженнях М. Фуко, Е. Соджа, Ж. Бодріяра, А. Лефевра, Ю. Лотмана, В. Кувалдіна, Т. Злобіної, В. Лелеко та ін. Як наслідок, надто вагомим є питання в проблематиці комунікації процесів інтеграції, ознайомлення з культурною спадщиною держав, країн та народів. У зв'язку з цим сучасна соціокультурна ситуація виокремлює ряд питань, пов'язаних з тенденціями культурно-творчої взаємодії в площині формування єдиного простору як основи потенціалу взаємозбагачення глобального поля між культурами народів. Так відбувається формування глобального світогляду, глобальної етики, глобальної літератури, мови транснаціонального спілкування, де візуалізація простору відіграє роль нової історичної реальності, в якій мистецтво перетворюється на престижний і могутній культурний продукт.

Водночас основа будь-якої культури має власну сутнісно-змістову основу (світоглядну систему та універсалії культури). Саме так мозаїка оригінальних культур складає єдність змістової характеристики єдиного культурного простору – мегакультуру.

Вектор спрямування до єдиної точки простору визначений відомими мислителями: "жива етика", "світ через культуру" (М. Реріх), "альтруїстична любов", "етика солідарності" (П. Сорокін), "обожною життя" (А. Швейцер). Потужним показником впливу культури на єдиний простір є гармонійне співвідношення кардинальних змін індивідуального і загальнолюдського, національної і цивілізаційної свідомості як основної соціокультурної орієнтації сучасності.

Сучасний період трансформації соціуму зіштовхнувся із низкою питань, що пов'язані з динамікою процесів глобалізації, відтак – посиленням інокультурного впливу, модернізацією сфери мистецтва. З огляду на це посилюється тенденція до різноманітних новоутворень. Так, мегакультурний простір зорганізовується внаслідок інсталяції у результаті розпаду узвичаєної картини світу. Порушення смислової єдності між минулим, теперішнім і майбутнім, посилен-

ня розбіжностей в усвідомленні часу – специфіка перемін світового рівня набувають пріоритетів, коли темпоритм соціальних перемін стрімко рухається. Усвідомлення цього дає поштовх для розуміння цивілізаційної інтеграції та її ролі у структуруванні ефективної дипломатії, спрямованої на подолання перешкод у геополітичних зрушеннях, етнічній замкнутості, культурній локалізації, обмеженості творчого прояву людини, хаотичній неоднорідності часо-просторової основи в самотності культури.

Питання дослідження простору як феномена у філософії, філології, соціології, психології, мистецтвознавстві, культурології є кардинально інтегральним, оскільки поєднує у своїй сутності особливості часу, внутрішню єдність естетичного явища, світоглядне тло.

Філософські тлумачення мегакультурного простору не мають класичної традиції, проте культурний простір (на основі якого ми виокремлюємо "мега") обґрунтований детально як зарубіжними, так і вітчизняними науковцями. Культурний простір – коренева компонента префікса "мега", є одним із провідних понять філософського аналізу, мистецтва та філологічного обґрунтування. Нещодавно естетика Нового часу надто віддалено тлумачила простір мистецтва як пересічне відтворення фізичного обширу.

Переворот у мистецтві наприкінці XIX століття висунув на передній план проблематику культурного простору спершу в мистецькій практиці, а згодом – у філософії мистецтв. Культурний простір видозмінювався разом з історико-культурним процесом епохи – перехід від однієї епохи до іншої став трансформаційною контентною в основі художнього бачення світу. Через те, що культура є складником суспільного життя, культурний простір являє собою сферу, яка знаходиться в багатовимірному просторі соціальної дійсності. Така просторова модель не має чітко окреслених меж, тому не слід ототожнювати її з усім соціумом.

Сучасні умови соціально-економічних трансформацій в просторі різко загострили проблеми молоді: неможливість чималої кількості прилучитися до доступних форм освіти і культури (основи мегакультури), зниження кількості закладів культури і освіти, рекреаційних зон – відтак, ріст соціального зубожіння, прояви жорстокості.

Деформація мегапросторової економіки, кризові явища в духовному житті суспільства посилюють негативні тенденції у молодіжному середовищі, знижують імунітет стосовно криміногенних чинників. Мегапростір наповнений такими явищами, як злочинність, корупція, безробіття, розкіш одних і злиденність інших, алкоголізм, наркоманія, соціальне сирітство. Зростає агресивність молодих людей, роздратованість, невпевненість у завтрашньому дні. Такі зміни у сфері мотивації поведінки, ціннісних орієнтирів молоді – показник зниження життєвого рівня, що потребує переоцінки цінностей, мотивів та засобів, що спонукатимуть до життєтворчості.

Сучасна молодь, живучи у власному просторі життєвого світу, водночас чітко ототожнює себе із загальнопросторовим соціумом. Це простір комунікацій, особистісних взаємин (в площині небайдужого ставлення один до одного), родинного оточення, сімейного середовища. Одним із шляхів вирішення соціальних проблем молоді є практика діяльності у сфері мистецтва та усвідомлення

просторової значущості, де можна зосередити свою увагу на набутті творчого досвіду, який інтегруватиме молодь у мегакультурний простір. Так, сфера мистецтва XXI століття передбачає різноманітні форми і способи інтерпретації власного простору, як провідного складника мегакультурного простору. Сучасний простір знаходиться в тісній залежності від модернізації історико-культурних процесів, які мають місце у сучасному столітті й викликані пошуком нової ціннісно-сутнісної парадигми.

Враження від цих процесів уможлиблює думки щодо мегакультурного простору та в його сутності динаміки вітчизняної культури. Саме динаміка вітчизняної культури уможлиблює виявлення стійкого, загального і особливого в цивілізаційних процесах мегакультурного простору. Зокрема, у Е. Соджа простір є первинно заданим, але його організація й значення продукуються суспільним виробництвом, суспільною трансформацією та суспільним досвідом [9]. Ж. Бодріяр пропонує альтернативну постмодерну просторовість, де просторові відносини зміщені сукупністю семіотичних кодів. Це "семіургічне" суспільство, "суспільство видовищ", яке живе в "екстазі комунікацій". Тлумачення простору, таким чином, набуває домінуючого значення у системі культури. Філософ доводить, що перед тим, як щось зруйнувати необхідно знайти нову форму єдності. Ми маємо добре усвідомити собі ціну, яку прийдесться заплатити за вестернізацію, конкретно продумати "переміну курсу" [див.: 1].

Ю. Лотман вирізняє два підходи в просторовій семіотиці – два типи просторового моделювання. Перший тип реконструює просторовий вигляд реального світу, тобто служить для створення вищезгаданої моделі універсуму. Просторове моделювання другого типу є мовою, що має здатність висловлювати непросторові уявлення: "Якщо при виділенні будь-якої певної ознаки утворюється множина елементів, що безперервно примикають один до одного, то ми можемо вказувати про абстрактний простір за цією ознакою. Так можна говорити про етичний, кольоровий, міфологічний та інші простори" [5, 276].

Така типологія просторової семіотики перегукується з ідеєю А. Лефевра про існування простору, в якому "живуть", і простору, де "мислять", тобто, простору фізичного й "концептуалізованого" [8, 86]. Е. Содж і А. Лефевр (вкупі з марксистом Девідом Харві) належать до кола "засновників" нової культурної географії, а їх роботи є найбільш цитованими текстами не лише у фахівців-географів, а й культурологів, літературознавців, антропологів – чи не усіх, хто займається аналізом просторових відношень в сучасному світі.

Концептуальний підхід до мегакультурного простору можна розглядати в площині теорії мікрофізики М.-П. Фуко та теорії тривимірності простору А. Лефевра. На цьому тлі досліджуване поняття вибудовується на рівнях: а) просторового середовища; б) репрезентації простору; в) інтерпретації в мистецькому континуумі.

У сучасних наукових студіях активно використовується поняття простору в якості моделі для вивчення феноменів культури. Так, В. Лелеко досліджує простір повсякденності в європейській культурі.

Простір у процесі становлення нації розглядає Т. Злобіна. Автор акцентує увагу на тому, що культурний простір, його смислові характеристики мають

потенціал впливу на процес формування нації. Саме в культурному просторі функціонує колективна пам'ять, розгортаються різні ідеології, що борються за вплив на свідомість громадян. Забезпечення єдності українського культурного простору, популяризація світоглядно-ціннісних настанов української політичної нації є важливими завданнями гуманітарної і політичної безпеки держави.

Аналіз спеціальної літератури та наукових джерел вказує на відсутність комплексного вивчення мегакультурного простору як теоретичної категорії та емпіричного явища. Таким чином, саме поняття "культурний простір" тлумачиться у контексті сукупності процесів організації просторового середовища у культурі, як на фізичному (перебудови, реконструкції тощо), так і на символічному (означення, репрезентація та інтерпретація) рівнях. На думку Т. Злобіної, організація культурного простору є ідеологічним проектом, адже у фізичному просторовому середовищі та його символічному образі репрезентується певна система цінностей та уявлень. З огляду на це культурний простір має потенціал впливу на формування національної ідентичності, а його організація є невід'ємною складовою націєтворчого процесу [2, 9].

Специфіка XXI століття відзначається тенденційними протиріччями – динаміка життя спонукає до переосмислення ціннісних орієнтирів, відповідальності за теперішні процеси та модернізацію соціуму. Уявлення людини про простір та поняття просторовості є "однією з універсальних особливостей людської культури, можливо, пов'язаної з антропологічними властивостями свідомості людини, є те, що картина світу неминуче набуває ознак просторової характеристики. Сама конструкція світоустрою неминуче тлумачиться на основі певної просторової структури, що організує всі інші її рівні" [6, 466].

Оскільки висвітлення проблемних тенденцій мегакультурного простору не було предметом досліджень наукового світу, тому відсутність категоріального апарату і точних дефініцій та, відповідно, їх тезаурусу уможливили його мотивацію лише на інтуїтивному рівні. Адже будь-який процес, якщо він науково не обґрунтований, виявляється незавершеним, незакінченим, перебуває в стані анабіозу й бачиться як проблема, що потребує аргументованого визначення.

Суттєве значення для нашого дослідження мають роботи дослідників, які сповідують ідеї становлення "мегасоціуму" або "надсуспільства". Про "надсуспільство" йдеться у роботах В. Кувалдіна: "Вихід людської діяльності за національні межі, створення транснаціональних форм її організації є передумовою кардинальних змін умов буття індивідів, соціальних груп і общин, народів і держав. Фактично йдеться про створення глобального співсуспільства, в рамках якого існуючі національно-державні утворення виступають в якості більш чи менш самостійних одиниць. Ми називаємо його мегасуспільством" [3, 37].

Характеризуючи мегасуспільство як суспільство глобальних мереж, що утворюють химерні геометричні фігури, автор зазначає: "Перебуваючи у постійному русі, вони змінюють свою конфігурацію динамічно, як в калейдоскопі" [3, 67]. Глобальні мережі – чинник, що не підлягає сумнівам. Із цього твердження може унормуватися безсумнівний факт існування (як складника) культурного континууму.

Відтак, вивчення, аналіз наукових джерел та літератури, практична діяльність у просторі досліджуваної проблеми дозволяють утвердити наше переко-

нання про те, що мегакультурний простір – це простір, основою якого є культури, які щільно взаємодіють між собою. Відкритий, розгерметизований обшир – це певна частина середовища, в якому живе і діє людина. Розгерметизація відбулася завдяки глобалізаційним процесам, що спричинило інформаційно-культурний вибух.

Ю. Лотман, розглядаючи вибух як незворотній елемент динамічного процесу, вважав, що вибух відбувається в той час, коли тексти внутрішньої мови всотуються у простір культури. Йдеться про мистецтво цивілізаційного перелому, який можна розглядати як вибуховий стан у культурі.

Кожна епоха є виразником осібних концептуальних засад, втілює в середовище власний спосіб художнього бачення з притаманними лише їй ознаками конструкції мегакультурного простору. Яскравим прикладом цього є гранична межа щодо часових перемін – так, епохи змінюючи одна одну, збурюють соціум упритул до революційних дій у художньому баченні, себто народжується радикальний переворот у свідомості, відтак і у трактуванні простору. Тому мегакультурний простір нами пов'язується насамперед із світоглядною системою, світовідчуттям і світорозумінням.

Почасти, вибухові процеси створюють дещо конфліктну ситуацію сутнісно-змістового витвору в просторі мистецтва, й у висновку сприяють його прирощенню до принципово нового рівня дійсності, яка різниться від неї різким збільшенням свободи. Так молодь має можливість висловлювати не вузьконаціональне призначення – її устремління спрямовані на світовий простір. Формується шлях, на якому культури перегукуються створюючи глобалізаційний простір для взаємодії.

Так виокремлюється питання щодо тлумачення "герметизації" суспільства – процес, що мав місце в часі минулих епох (ізоляція середовища). Недавня наша історія свідчила про духовний примус та іншокультурну ворожнечу – незриме на віддаленому обрії, приховане, утаємничене від світу. Наслідки тривалого занепадницького впливу на пересічного громадянина по-справжньому здатні оцінити лише тепер, після розвалу попередньої епохи. На поверхні окреслені труднощі різноманітного штибу – фінансові, економічні, духовні. Так викопується глибока криниця, у якій відсутня джерельна вода, радше її глибина існує для поховання духовності.

Кожна епоха характеризується певними особливостями та специфікою, тобто можна спостерігати як один вид мистецтва превалює над іншим. Інтерес до мистецтва народжує у молодих митців стремління до використання генетично успадкованих творчих резервів. Сфера сучасного мистецтва зробила явний стрибок в розвитку художньої творчості. У зв'язку із цим конструкція мегакультурного простору має власні компоненти з притаманними лише їй способами бачення та відповідного відтворення.

Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр. – К. : Основи, 2004. – 230 с.
2. Злобіна Т. Г. Роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації : автореф. дис. ... канд. філос. наук за спеціальністю 21.03.01: "Гуманітарна і політична безпека держави" / Т. Г. Злобіна. – К., 2009. – 25 с.
3. Кувалдин В. Б. Глобализация: рождение мегаобщества. Постиндустриальный мир и Россия / Виктор Кувалдин. – М., 2001. – 230 с.

4. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб., 2002. – 303 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : Искусство – СПб, 200. – С. 150–390.
6. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : Искусство – СПб, 2001. – С. 462–484.
7. Скрипченко О. В. Загальна психологія: Підручник / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. – К. : Каравела, 2009. – 464 с.
8. Пол Н. Географія // Енциклопедія постмодернізму / Ред. Ч. Вінквіст та В.Тейлор; пер. з англ. В.Шовкун. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С. 86–87.
9. Soja Edward. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. – L., N. Y. : Verso, 1989. – 96 p.

УДК 78.01"19"+78.03

Тукова Ірина Геннадіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ У СПІВВІДНОШЕННІ З НЕКЛАСИЧНОЮ НАУКОВОЮ ПАРАДИГМОЮ

У статті розглянуто загальні тенденції розвитку природничих наук (в першу чергу фізики) та музики протягом ХХ століття. Шляхом порівняння окремих фактів доведено часове співпадіння у формуванні обох неklasичних парадигм. Запропоновано розгляд Другого Авангарду як природного розвитку ідей, що виникли на початку століття.

Ключові слова: загальнонаукова картина світу, музичне мистецтво ХХ століття, техніки композиції, множинність.

Тукова Ирина Геннадиевна. Развитие музыкального искусства ХХ столетия в соотношении с неклассической научной парадигмой.

В статье рассматриваются общие тенденции развития естественных наук (в первую очередь физики) и музыки на протяжении ХХ столетия. Путем сравнения отдельных фактов доказывается временное совпадение в формировании обеих неклассических парадигм. Предлагается рассматривать Второй Авангард как продолжателя идей, заложенных в начале столетия.

Ключевые слова: общенаучная картина мира, музыкальное искусство ХХ столетия, техники композиции, множественность.

Tukova Iryna. Development of musical art of the XXth century in the ratio with a nonclassical scientific paradigm.

The article is dedicated to tendencies of development natural science (first of all physics) and music throughout the XXth century. Time coincidence in formation of both nonclassical paradigms is proved by comparison of separate facts. It is proposed to consider the Second Avantguard as the continuer of ideas of musical art of the beginning of the century.

Key words: general scientific picture of the world, musical art of the XXth century, technique of composition, plurality.

Перша третина ХХ століття пов'язана з кардинальною перебудовою наукової парадигми. На зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) загальнонаукова картина світу. Найбільш кардинальні зрушення сталися у фізиці, де з'явилися теорії відносності (спеціальна та загальна) і квантова механіка, що принципово змінили уявлення вчених про закони природи. Відомий американський фізик Б. Грін зазначає: "Дивність теорії відносності йде від того, що наші особисті відчуття простору та часу відрізняються від відчуттів інших споглядачів. <...> Із квантовою механікою все по іншому. <...> Розвинути в собі квантово-механічну інтуїцію набагато складніше, оскільки квантова механіка руйнує наше індивідуальне, особистісне уявлення про реальність" [7, 90].

Такі постулати квантової механіки, як одночасне існування частки у вигляді хвилі та корпускули (корпускулярно-хвильовий дуалізм), неможливість одночасного визначення швидкості й місця розташування частки (принцип невизначеності) тощо перебудували уявлення про природу та її закони. Безперечно, що квантова механіка лише одна з галузей фізики¹, однак вона, на думку одного з найвидатніших вчених ХХ століття В. Гейзенберга, кардинально змінила уявлення про світ: "Висновки сучасної фізики <...> викликають переверот у мисленні й тому стосуються широкого кола людства" [3, 6].

Принципова різниця між класичною та неklasичною науковими парадигмами полягає не тільки в розумінні того факту, що мікро- та макросвіти регулюються не спільними (як у ньютонівській фізиці), а різними законами. Найголовнішою методологічною відмінністю є введення в експеримент спостерігача, тобто, з одного боку, вплив на об'єктивність висновків суб'єктивного начала, вивчення не самого явища, а умов, у які воно потрапляє, а з іншого – можливість різноманітних та рівноправних тлумачень одного й того самого феномена².

Якщо переключити увагу на, здавалося б, зовсім далеку від природничих наук сферу – академічну музику першої третини ХХ століття, можна простежити процеси, близькі тільки-но описаним. Сталася кардинальна зміна техніки композиції. Одночасно з тональністю (спадщиною попередньої епохи) існують вільна атональність, додекафонія, мікрохроматика тощо. Е. Денісов зазначав, що "потребу в нових музичних законах відчували вже достатньо гостро композитори другої віденської школи. А. Шенберг почав використовувати гармонії позафункціонально, першим зробив дуже важливий крок в оперуванні вже відомими об'єктами <...> Наступне покоління від операцій над одиничними об'єктами перейшло до оперування множинами звуків та множинами множин, тобто до оперування не індивідуумами, а сукупностями" [8, 288].

Назви новому періоду розвитку музичного мистецтва ще не знайдено. Частіше за все його так і називають "Музика ХХ століття" або "Нова музика". Однак вченими запропоновані й такі дефініції, що об'єднують музику та природничі науки. Наприклад, Н. Герасимова-Персидська визначає "нову культурну парадигму – відповідно до новітньої фізичної картини світу – <...> як неklasичну" [4, 267]. Використовує цей термін і М. Аркадьєв, але він відносить його лише до музикознавства³.

При порівнянні початку обох неklasичних парадигм можна побачити, що їх формування тривало майже одночасно. Протягом перших тридцяти років ХХ

століття сталася ціла низка глобальних наукових відкриттів. На цей же час припадають ті оновлення музичного матеріалу та мови, що дали імпульс композиторським пошукам на сто років уперед. Підтвердити це можна за допомогою порівняння деяких подій, що відбувалися у фундаментальній фізиці та академічній музиці початку століття.

Наведемо окремі факти. При цьому підкреслимо – нами акцентуються саме досягнення фізики, тому що відкриття в цій науці формували як класичну, так і неklasичну наукові парадигми.

1900 р. – квантова гіпотеза М. Планка;
1905 р. – спеціальна теорія відносності,
1916 р. – загальна теорія відносності
А. Ейнштейна;
1911 р. – планетарна модель атома
Е. Резерфорда;
1913 р. – модель атома Н. Бора;
1922–1924 рр. – перші нестационарні
рішення рівнянь А. Ейнштейна
А. Фридманом, які поклали початок
формуванню теорії нестационарного
Всесвіту;
1927 р. – остаточне формулювання ко-
пенгагенської інтерпретації квантової
механіки (у тому числі принципу дода-
тковості Н. Бором та принципу неви-
значеності В. Гейзенбергом);
1929 р. – закон загального розбігу га-
лактик Е. Хаббла.

1913 р. – маніфест "Мистецтво шумів"
Л. Руссоло;
1913 р. – перший додекафонний твір
А. Веберна ("Оркестрова п'єса № 1");
1910-ті рр. – техніка синтетакорду
М. Рославца;
1918 р. – ультрахроматизм
І. Вишнеградського;
1919 р. – тропи Й. Хауера;

1919 р. – створення Л. Терменом тер-
менвокса;
початок 1920-х рр. – мікротонна сис-
тема А. Хаби;
початок 1920-х рр. – "метод компози-
ції з дванадцятьма співвіднесеними між
собою тонами" А. Шенберга;
1928 р. – поява "хвиль Мартено";
1929–1931 рр. – "Ionisation" Е. Вареза.

Цей порівняльний та дуже неповний перелік наочно демонструє хоч і незалежний, але спільний рух у цих різних галузях інтелектуальної діяльності людини.

Безперечно, що "художній" та "логічний" способи світосприйняття багато в чому, а іноді й кардинально, відрізняються. Однак безкінечно дивує той неможливий для раціонального пояснення факт, що фундаментальні зрушення в принципах мислення, розуміння та відображення світобудови відбуваються одночасно в зовсім різних сферах.

Друга половина ХХ століття зовнішньо вражає кількістю новацій та відкриттів, але всі вони, на наш погляд, є продовженням того потужного поштовху, що був наданий у першому тридцятиріччі.

У природничій парадигмі продовжують активно розвиватися галузі квантової фізики, астрофізики, особливо значущими стають молекулярна біологія та хімія, неухильно проходить комп'ютеризація всіх сфер діяльності. У пошуках єдиного закону будови матерії та розуміння початку Всесвіту вчені створюють різноманітні теорії. Як приклад можна навести лише назви тих теорій, що пропонуються для пояснення процесів, що відбувалися після Великого вибуху. Зокрема, Б. Грін пише: "Теоретики запропонували безліч різних версій (стара

інфляція, нова інфляція, тепла інфляція, гібридна інфляція, гіперінфляція, до-поміжна інфляція, вічна інфляція, розширена інфляція, хаотична інфляція, подвійна інфляція, маломасштабна інфляція, гіпернатуральна інфляція – і це ще не все), кожна з яких характеризується стислим періодом швидкого розширення, але всі вони різняться у деталях (кількістю полів, формою їх потенційної енергії тощо)" [7, 434]. І це стосується тільки інфляційної моделі Всесвіту! Інші теорії – багатосвітова інтерпретація, теорія великого об'єднання, теорія суперструн, сценарій світу на брані тощо – теж мають множинність своїх трактувань. Однак так чи інакше, з одного боку, всі ці концепції намагаються дати єдину несуперечливу картину будови Всесвіту⁴. З іншого – вони відштовхуються від відкриттів, що були зроблені на початку ХХ століття.

Музичне мистецтво у другій половині минулого століття починає свій шлях як би з "вершини джерела" – з Другого авангарду. П. Булез та Л. Ноно, Л. Беріо та К. Штокгаузен, М. Кагель та Х. Лахенман, Дж. Кейдж та Д. Лігеті – список імен можна продовжувати. Музика стає нечуваною, непередбачуваною, інколи – суцільним експериментом.

Однак з перебігом часу можна побачити, що зовнішня складність та множинність новітніх технік зводиться до декількох базових принципів, інтенції яких були закладені ще на початку сторіччя. Можна навіть афористично сформулювати думку так: музика другої половини ХХ століття виходить з творчості А. Веберна та Е. Вареза. Обидва презентують, у першу чергу, нові принципи відбору та організації матеріалу. У Веберна це пов'язано з серійним, а в деяких моментах, і з серіальним типом мислення, який дав поштовх тенденції до граничної економії засобів. Ілюструють його характерна пуантилістична фактура та деталізовані ритміка, динаміка, оркестровка, які в цілому формують інші за класичні принципи роботи з часом та простором. У Вареза – це безкінечний пошук нових тембрів, що виявляє себе, з одного боку, у введенні до партитури "немузичних" інструментів (наприклад, сирен), великому значенні ударних, а з іншого – в постійній цікавості до електроакустичних винаходів, нових технологій тощо (самі за себе говорять навіть назви його творів "Інтегралі", "Іонізація", "Щільність 21,5", "Електронна поема"). Фактура у творах композитора в більшості протилежна вебернівській своєю масштабністю, щільністю, а в деяких опусах – опорою на соноРНі ефекти (наприклад, "Америци", де вперше були введені сирени, 1918–21 рр.⁵).

Таким чином, у творчості цих двох композиторів закладені три з чотирьох базових технік композиції, які домінували в другій половині ХХ століття: серіалізм, сонорика, електронна музика. Алеаторика виникла як наступний логічний компонент. "Серіалізму – як втіленню абсолютного контролю над процесом створення музики, – пише Н. Герасимова-Персидська, – неминуче повинна була бути протиставлена свобода. І вона з'явилася як зняття всіх обмежень та норм – у вигляді алеаторики" [5, 41].

Найбільш революційною, на наш погляд, з цих чотирьох базових технік є електронна музика. Вона дала можливість по-новому проаналізувати сам "першо-елемент" – звук, запропонувала принципово інші методи роботи з ним. Композитори, як і природознавці, шукали ту фундаментальну елементарну структуру, що дозволить зрозуміти логіку всієї світобудови. Таким атомом для музики є звук⁶.

Причому він дійсно є атомом, тому що об'єднуючись з іншими формує або інтонацію, або інтервальну послідовність (серію, ряд тощо), або сонорний комплекс. Але й сам він може бути розщепленим, дозволяючи досліджувати свою внутрішню будову, яка іноді навіть стає головною діючою особою не тільки електронних, але й акустичних композицій ("Partiels", "Modulations" Ж. Грізе та ін.).

Таким чином, усе це доводить не тільки існування паралелей в періодах розвитку природничих наук та музики в ХХ сторіччі, але й про їх зближення⁷.

Якщо вести мову виключно про музику, то, по-перше, можна зазначити, що відбувається в деякій мірі її "математизація", повернення до середньовічного *quadrivium*. На технічному рівні ця тенденція особливо яскраво проявила себе у творчості композиторів Другого Авангарду та їх послідовників, наприклад, у роботі зі звуком в електронній музиці, алгоритмічних принципах композиції, хроматичних шкалах, техніці груп та ін.

По-друге. Безперечно, що постулати неklasичної науки гуманітарію можна зрозуміти лише образно-емоційно. Однак знайомство з ними дає можливість уявити інший мікро- або макрокосмос, у якому наявна інша логіка, закономірності та зв'язки. Думається, що саме на формування таких уявлень про світ і спрямовано багато новацій, які можна побачити в музиці протягом понад ста років. При цьому необхідно підкреслити, що йдеться як про виникнення у творах незвичних тем та образів, так і про появу нового звукового матеріалу, принципів роботи з ним, його цілісної організації.

Як приклад такого поєднання музики і природознавства наведемо твір російського композитора В. Горлінського "Gravitation–Space" (2007) для двох флейт, кларнету, двох саксофонів, валторни, труби, двох тромбонів, туби, ударних, фортепіано, електрогітари, бас гітари та баритону. Привертає увагу не тільки різноманітний склад виконавців (цим у ХХІ столітті здивувати вже нікого неможна), як програма твору. Наведемо її повністю:

"Ідея "гравітації–простір" спирається на теорію Ейнштейна про викривлення простору поблизу масивних тіл (т. з. "кривизна простору-часу").

Кожне масивне тіло (або "маса" взагалі) має властивості гравітації, що змінюються за лінійною шкалою (чим більша маса, тим сильніша гравітація). Висунув пропозицію (слідуючи за теорією струн), що маса може бути вираженою в одиницях частоти коливання (чим більша частота "висота" звука, тим більше "маса" звукового об'єкту), я отримав шкалу "мас частот". Таким чином, обчислюючи за такою шкалою значення мас, що відповідають певній висоті звука, я отримав необхідний коефіцієнт кривизни простору в кожний з моментів (розрахунок робився за найвищим тоном гармонії).

Пам'ятаючи, що простір та час (завдяки Ейнштейну) – пов'язані між собою поняття, а викривлення простору завжди можна екстраполювати на час, я перетворив отримані "викривлення простору" в часові викривлення (прискорення–уповільнення).

На слух це можна визначити, як прискорення ритмічної пульсації поблизу великих звукових мас (вертикалей)" [6].

Цей текст є цікавим з декількох позицій. По-перше, образною та технічною ідеєю у творі стає відома теорія А. Ейнштейна (що, до речі, нещодавно була підтверджена експериментально). По-друге, композитор одночасно дає настанову й виконавцям, й слухачам, й аналітикам, підкреслюючи ті моменти в "Gravitation–Space", які можна без складностей почути і побачити в партитурі.

П'єса триває 3'33'' і за цей час перед слухачем нібито розгортається космос завдяки використанню різноманітних ефектів, що мають викликати асоціації зі звуками безмежного простору, в якому рухаються масивні небесні тіла. Досягається ця ціль за допомогою сонорних ефектів, використання дуже високих та низьких звуків, що знаходяться майже на межі людського сприйняття, різних тембрових поєднань, неакадемічних прийомів звуковидобування.

"Gravitation–Space" є одночасно і складним, і простим. Складний він за композиторською та виконавською технікою. У творі окрім розрахунків "мас частот" та часових розряджень і ущільнень, що їм відповідають, використовується майже весь сучасний технічний арсенал способів звуковидобування. Це й різноманітні вдування повітря в духові інструменти, й промовляння літер в інструменти, й акорди на мелодичних інструментах, й гра на мундштуці, й використання струн рояля, й особлива техніка співу, при якій змінюються обертони тощо. Проте простий твір за своєю логікою – основний принцип співвідношення звуків із визначеною висотою та шумових експонується на початку й ніде не змінюється. Основна звукова ідея полягає в наступному: чим більш високий звук знаходиться на горі співзвуччя, тим швидший ритмічний блок його або супроводжує, або йде слідом за ним.

Таким чином, наведений приклад ілюструє безпосередню взаємодію природничих наук та музики на рівні ідеї твору та способів організації матеріалу. Логіка ж цілісної побудови залишається в межах класичної детермінованості та, в чомусь, передбачуваності (наприклад, завершення, що побудовано за принципом *leggięo* – замирання звуковисотного шару супроводжується поступовим збільшенням часу між долями ритмічного блоку до повного зникнення в тиші).

Безперечно, у статті піднятий на поверхню лише той пласт музики ХХ століття, що пов'язаний із різноманітними новаціями. Поза увагою залишилися твори, в яких композитори або апелюють до "старих" прийомів, або наповнюють новим змістом уже існуючий матеріал та ін. Однак усе це загалом і створює одночасно й ту множинність, й ту єдність, яку так добре чує слухач і яка утворює неповторну звукову картину сучасного музичного світу.

Примітки

¹ В. Гейзенберг писав: "Можливо, найкращий шлях обговорення проблем сучасної фізики полягає в історичному описі розвитку квантової теорії, яка в дійсності є тільки особливою галуззю атомної фізики; сама атомна фізика знов таки є тільки вельми обмеженою галуззю сучасного природознавства. Однак можна, мабуть, сказати, що найбільші зміни в уявленнях про реальність сталися саме у квантовій теорії" [4, 7].

² Як приклад можна навести назву третього розділу книги В. Гейзенберга "Фізика і філософія": "Копенгагенська інтерпретація квантової теорії" [4].

³ "...класичним" ми можемо назвати таке музикознавство, що схильне до статистично-архітектонічного опису чистого музичного "об'єкту". <...> "Некласичним" музикознавством ми пропонуємо називати таке дослідження музичної мови та музичного твору, яке схильне розглядати музику як процес, як становлення, як динамічну структуру" [1, 106].

⁴ Див., наприклад, книгу С. Вайнберга "Мрії про остаточну теорію" [3].

⁵ Друга редакція – 1926 р.

⁶ Про принципи трактування звука в музичному мистецтві див. статтю автора "Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції" [9].

⁷ Питання особливого, інтуїтивного передчуття музикою змін, які пізніше формуються в науковій свідомості ми торкатися не будемо. Воно розробляється в роботах Н. Герасимової-Персидської, до яких ми й відсилаємо читача [4].

Література

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки / М. Аркадьев. – [изд. 2-е, доп.]. – М., 1992. – 168 с.
2. Вайнберг С. Мечты об окончательной теории / С. Вайнберг. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
3. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг ; [пер. с нем.]. – М. : Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. – 400 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская. – К. : Дух і літера, 2012. – 408 с.
5. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі / Н. Герасимова-Персидська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. – 2010. – №3 (8). – С. 39–46.
6. Горлинский В. Gravitation-Space / В. Горлинский. – Режим доступа : http://webkind.ru/text/5431532_m6734457p16238854_text_pesni_gravitation-space.html (дата звернення 08.10.2013)
7. Грин Б. Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности / Б. Грин ; [пер. с англ. / под ред. В. Мальшенко и А. Панова]. – М. : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. – 608 с.
8. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / [сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – 356 с., нот.
9. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції / І. Тукова // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – 2011. – № 1 (10). – С. 72–79.

УДК 391: 398.5 (477.8)

*Черніговець Олена Миколаївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ ВИДОВИЩНО-ІГРОВИХ ФОРМ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ (на матеріалі Північно-Західного регіону України, друга половина XIX – початок XX ст.)

У статті розглядається традиційна культура Північно-Західного регіону України другої половини XIX – початку XX ст., її ознаки та провідні чинники. Розкривається вплив традицій на функціонування видовищно-ігрових форм народної творчості (ігор, святкових і обрядових дійств, дитячих і молодіжних забав) та роль фольклору краю в їх структурно-жанровій, змістовній та художній основі.

Ключові слова: *традиційна культура, Північно-Західний регіон, традиції, видовищно-ігрові форми, фольклор.*

Черниговец Елена Николаевна. Традиционная культура как основа функционирования зрелищно-игровых форм народного творчества (на материале Северо-Западного региона Украины, вторая половина XIX - начало XX вв.).

В статье рассматривается традиционная культура Северо-Западного региона Украины второй половины XIX – начала XX в., ее черты и ведущие компоненты. Раскрывается влияние традиций на функционирование зрелищно-игровых форм народного

творчества (игр, праздников, обрядов, детских и молодежных забав) и роль фольклора края в их структурно-жанровой, содержательной и художественной основе.

Ключевые слова: традиционная культура, Северо-Западный регион Украины, традиции, зрелищно-игровые формы, фольклор.

Chernigovets Helena. Traditional culture as the basis of the game form entertainment and folk arts (based on the North-Western region of Ukraine, the second half of XIX – early XX centuries).

This article investigates the traditional culture of the North-Western region of Ukraine from second half of XIX till early XX century. Its characteristics and basic component – traditions, which have influenced on the functioning of spectacular and gaming forms of folk art: games, festive and ritual performances, fun for children and youth are examined there. The role of regional folklore is highlighted in structure and genre, content and artistic manner.

Key words: traditional culture, the North-Western region, traditions, spectacular and gaming forms, folklore.

Традиційна культура Північно-Західного регіону України другої половини XIX – початку XX ст. є унікальним явищем, яке відіграло важливу роль у культурно-мистецьких процесах та в розвитку видовищно-ігрових форм народної творчості, її видів, жанрів, художньої мови.

Регіональні особливості цієї культури сформувались історично і провідну роль відіграли суспільно-економічні (сільське господарство) та природні чинники (ліси, болота, озера, річки). Вони вплинули на формування типів поселень (села та невеликі містечка), світогляд, духовність, психологію, естетичні смаки населення та культурно-побутову сферу (звичаї, традиції, свята, обряди, фольклор, дозвілля). Відомий волинський краєзнавець О. Цинкаловський характеризував Волинь і Волинське Полісся як "край землеробства, тваринництва, садівництва, пасічництва, звичаїв, традицій, усної творчості, архаїчних пережитків" [28, 7].

Культурно-мистецька самобутність краю стала предметом дослідження М. Теодоровича, Р. Кирчіва, В. Бондарчика (специфіка традиційної культури), П. Чубинського, Л. Українки, В. Кравченка, В. Давидюка (ігровий фольклор), С. Безклубенка (теорія традиції), С. Килимника, В. Соколової, Т. Пархоменко (святкові традиції), К. Квітки, Ф. Колесси, С. Грици, Л. Кушлика (музичний фольклор), О. Ошуркевича, Н. Іванової, Ф. Герладжі (фольклорний театр), М. Полятикіна (танцювальне мистецтво). Однак піднята проблема залишається актуальною, що й обумовило мету публікації: простежити вплив традиційної культури на побутування видовищно-ігрових форм народної творчості в Північно-Західному регіоні України другої половини XIX – початку XX ст.

Традиційна культура Північно-західного регіону України – це культура сільського населення, яку складають матеріальні, соціонормативні та духовні чинники (традиції, звичаї, народна творчість, мистецтво, вірування), відзначає відомий дослідник Р. Кирчів [20, 6]. Видатний український фольклорист С. Грица називає народну культуру "дитинцем людської природи, осередком різних форм діяльності в синкретичній єдності праці, дозвілля, слова, музики, ритуалу, зверненої до всіх етапів життя людини... Їй властиві системність і циклічність просторово-часового руху, інваріантно-варіативні принципи розвитку, родово-видова диференціація та інтеграція" [5, 160].

Викладене вище підкреслює спорідненість традиційної культури регіону з соціальним та природним середовищем. Така культура орієнтована на збереження самобутності та культурної своєрідності. Соціальний аспект цієї культури характеризує те, що життєдіяльність етносу відбувається на основі звичаїв, традицій та нормативних установлень. Середовищні компоненти проявляються в іграх, забавах, обрядах, святкових дійствах, дозвіллі, фольклорі (тематика, жанрове розмаїття, сюжетно-змістова основа), культі природи, землі, дерев (дуба, берези, калини, верби, явора), квітів, трав, віруваннях в демонологічні істоти (відьми, лісовики, болотяники, очеретяники, русалки).

Традиційну культуру регіону характеризує постфігуративність, як тип її трансмісії (термін М. Мід) [14, 322]. Наступність в цій культурі залежить від одночасного проживання трьох поколінь, що сприяє передачі дітям архетипів певних культурних форм, в тому числі видовищно-ігрових. Це простежується в святах (їх учасниками є всі покоління родини), молодіжних вечорницях (в обряді охризування брали участь дідусь чи бабуся), дитячому епічному театрі (його дійовими особами були казкар і діти) тощо.

В них відсутній поділ на творців і споживачів цінностей, який свідчить, що традиційна культура є продуктом соціально-культурної діяльності багатьох поколінь етносу в локальному просторі і часі. Це безперервний процес творення – споживання, результатом якого є потужний пласт художньої культури регіонудругої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Відзначимо як її суттєву ознаку синкретизм православних і народних традицій, що проявились у культурах (святих, праці, хліба, сім'ї – роду, природи), формами втілення яких є (за Й. Гейзінгою) вистави, видовища, драматичні дійства [3, 57]. Зокрема, в різдвяно-новорічному святковому циклі побутували народні та релігійні обряди (колядування, щедрування, вертеп, "Коза").

У нашому дослідженні підтверджена думка Л. Івлевої та Н. Сподарьової, що суттєвою ознакою традиційної культури є ігрова мова, яка реалізується у формі гри, обряду, свята, розваги, гуляння [8, 3; 24, 42].

Провідним чинником традиційної культури є традиція. В "Українському радянському енциклопедичному словнику" вона трактується як "елементи соціальної та культурної спадщини, що передаються з покоління в покоління і збережені у суспільстві чи в окремих соціальних групах довгий час, проявляються у вигляді усталених стереотипних норм поведінки, звичаїв, обрядів, свят, суспільних ідей, морально-етичних елементів".

Відомий український культуролог С. Безклубенко трактує традицію як "спадщину, духовний і культурний скарб народу, успадкування культурних надбань старших поколінь, органічне наслідування того, що визначає спосіб життя даного народу (етносу) [2, 221].

Цінною у цьому контексті є думка К. Хоруженко відносно сутності культурної традиції, що "є пам'яттю художньої культури, певним канонем, естетичною категорією" [27, 164]. До культурних традицій регіону другої половини ХІХ – початку ХХ ст., відносимо художні, святково-обрядові, молодіжні, дитячі. Український мистецтвознавець Н. Іванова відзначає, що "традиція сприяє виробленню своєрідних прийомів жанру, і є основою стильової єдності художнього твору" [9, 149].

Художні традиції знаходили своє втілення у драматичному дійстві, танці, пісні, музиці, поезії, тобто, якнайповніше пов'язані з фольклором. Його зв'язок з видовищним мистецтвом підтверджує П. Русін: "Фольклор завжди був перехрестям, де спліталися в єдине ціле побутові й художні потреби, праця, обрядово-магічне дійство та гра" [22, 32]. "Традиція у фольклорі, відзначає В. Анікін, передбачає наступність конкретних образів, сюжетів, стилю, творчих актів, які слідуєть його жанрово-стилістичній системі..." [1, 17]. Розглянемо її регіональні особливості в сфері побутування різних жанрів фольклору у видовищно-ігрових формах народної творчості.

Музичний фольклор займав особливе місце в сімейних (весілля, хрестини, новосілля) та календарних святах, молодіжних вечорницях та вулиці, народних гуляннях як композиційний, сюжетно-змістовий, емоційний, художньо-естетичний та видовищний компонент. Він був поєднаний зі словом, піснею, танцем, грою, що підтверджує Л. Кушлик у дослідженні українських музичних інструментів (дудка, сопілка, рожки, берестянка, скрипка, бубни, трещітка, гребінь, дзвіночки), які використовувались в театралізованих формах видовищ Західної України (обрядах колядування, народних виставах "Коза" і "Маланка", вертепних дійствах, молодіжних забавах) [12, 87–93].

Пісенний фольклор виконував у видовищних дійствах організаційно-дієву, естетичну, емоційну, ілюстративну, інформаційну та обрядову функції. Дослідники різних поколінь (Ф. Колесса, К. Квітка, Ю. Рибак) називають пісенну спадщину Волині і Полісся унікальним явищем народної культури. На думку С. Грици, в них простежується "стосунок творчого продукту до етнічного середовища, творчого індивідуума, ...модус мислення середовища, якому підпорядкована ситуативна прив'язаність фольклору" [15, 16].

Вона характерна і для емоційно-насиченого видовищного мистецтва – танцювального, яке надавало будь-якій ігровій формі динаміки, темпоритму, естетичних елементів, захоплювало дією. В регіоні побутували обрядові танці Коня та Кози в новорічних дійствах, хороводи (весняні, троїцькі, купальські), великодні гаївки, обтанцювання калини на Покрову, танці Андріївських вечорниць (з рогачами та калитою), горбатого діда у молодіжному дійстві "Водити рака", весільні танці (обтанцювання хлібної діжі, короваю, молодої, танці ряджених). Побутові танці ("Перетупи", "Волинська полька", "Марусина", "Дріботушки" (дослідження волинського хореографа М. Полятикіна) виконувались на молодіжній вулиці та народних гуляннях [21].

Танці-ігри-пісні "Перепілка", "Кострубонько", "Женчичок-бренчичок", "А вже весна", "Кривий танець", "Подольянка", "Зайчик" надавали видовищності дитячим забавам. Їх учасницею у Колодяжному на Волині була Леся Українка, а згодом вони доповнили її фольклорні записи [25, 30–44].

Епічний фольклор регіону (побутова та обрядова поезія, примовки, прислів'я, приказки, небилиці, казки, легенди, звуконаслідування, загадки, перекази) побутував у комунікативних формах, забавах, обрядах, святкових дійствах [16, 258–266]. Зокрема, на молодіжних вечорницях розважальну функцію виконували небилиці (жартівливі вірші), в обряді щедрування – віншувальна поезія, у весіллі – привітальні промови. Вплив образного слова відбувається шляхом інтонації, міміки, жестів, рухів виконавця.

Ігрові традиції регіону формувались в процесі історичного розвитку: від первісної ритуальної пантоміми мисливців і збирачів, обрядів поклоніння силам природи та богам, землеробських культів, календарних свят, виробничої діяльності, художньої творчості до соціально-побутових відносин в кожному епоху. У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. ігрову культуру краю склали ігри, обряди, святкові дійства, ігрові жанри народної творчості (танці, музика, драма, пісні, поезія), сюжетні забави та дитячий фольклор.

Ігри були самостійною формою, а також складовою дитячих та молодіжних забав, корелятивних форм (розваги – праця), обрядів, свят, драматичних дійств, народних гулянь. Їх розмаїття привернуло увагу експедиції в Західно-Руський край, очолюваної П. Чубинським, яка записала: а) дитячі ігри з піснями, рухливі, дівчачі та хлопчачі, мішані, сюжетні забавки ("Ласочка", "Сорока", "Печу, печу хлібчик", "Зайчику, зайчику", "Коні"); б) молодіжні весняні ігри, хороводи та драматизовані ігри "Володар", "Король", "Мак", "Просо", "Кострубонько", "Огірочки", "Хрещик", "Царенко", "Шум"; в) обрядові (весільні, русальні, купальські) та побутові ігри жартівливого характеру ("Жона та муж", "Нелюб", "Ворон", "П'яний син") [31].

Народні ігри Волині і Полісся цікавили Л. Українку, тому в її фольклорних записках знаходимо "Відьму", "Пускайте нас", "У залізного ключа", "Вовка", "У бобра", "Рак-неборак", "Козенятко", "Подоляночку", "Савка") [25, 103]. Дослідження народних ігор краю продовжують В. Давидюк (ігри подані у цій статті нижче), А. Терлецька ("Кривий танець", "Топчу ряст", "Довга лоза", "Танцювали миші"), Т.Черніговець ("Хованка", "Кіт і миші", "Гуси-Гуси", "Свинка", "Веретенце", "Квочка", "Палочка-виручалочка", "Яструб і курчата", "Хустинка" [29, 119–130].

Викладене вище свідчить про розмаїття ігрового фольклору як жанру народної творчості та первинної форми видовищної культури. Крім цього, він був основою обрядових і святкових дійств, розваг і забав, що функціонували в просторі традицій Волині і Західного Полісся. Розглянемо найбільш цікаві.

Серед них – Свята вечерея та обряди колядування (урочисті обходи дворів гуртами ряджених дітей та молоді, які виконували величальні пісні про народження Ісуса Христа, Матір Божу, Святих). Науковці відзначають їх регіональне розмаїття, що свідчить про глибокі духовні традиції Різдва. Молода рівненська дослідниця Т. Пархоменко прагне дослідити цей феномен через призму локальних інваріантів [19, 14–22].

Традицію колядувань в південних районах Волині доповнювали вертепні вистави. Їх дослідник – відомий етнограф О. Ошуркевич відзначав, "що на кінець ХІХ ст. у традиційній театральній-видовищній культурі Волині були відомі кілька редакцій вертепу": "живий" (виконували самодіяльні актори), вперше опублікований І. Франком з рукописного збірника 1791 р. та шопковий (на думку Й. Федаса, дослідника українського вертепу, він має польське походження). Його різновидами були: а) мімодрама, яку виконували ляльки під спів хору (описаний у 1897 р. В. Мошковим у м. Славути) [18, 7]; б) світлотіньовий (дія відбувалась в процесі руху паперових фігурок, що розміщувались на дисках за ширмою і їх було видно за рахунок підсвітки) (описаний І. Савицькою в с. Городок Рівненського

повіту) [18, 13]; в) шопковий з декорацією різдвяних ясельок, у якому роль колядників обмежувалась співом та віншуванням господарів [18, 11]. Вертепні дійства ставились у відповідності із релігійним сюжетом народження Сина Божого, а їх героями були: ангел, воїни, запорозький козак, дід, пастухи, циган, жид, цар Ірод, смерть, чорт, гості з-за Дніпра, Карпат, Буковини, Галичини, Волині) [18].

Різдвяні видовища регіону кін. XIX – поч. XX ст. доповнювала драма "Цар Ірод" (інша назва: "Король Ірод") у живому виконанні. Її сюжет аналогічний вертепному. О. Ошуркевич пов'язує їх походження з реформаційними ідеями, що прийшли із Заходу і знайшли відбиток у народнопобутовій культурі Волині [18, 6]. Тому вона є синтезом католицьких (про це свідчать дійові особи – королі, лицарі, малгожатка – молодиця) та православних традицій, що підтверджують записи у м. Горохові, Любомлі, с. Литовеж (українські персонажі драми повторюють вертепні, колядки та обрядова поезія належать до народної творчості краю [18, 11–13, 17, 20, 22].

На відміну від різдвяних, новорічні традиції в регіоні були пов'язані з народним побутом, господарською діяльністю, природним середовищем, архаїчними пережитками. Це підтверджує щедра вечерея та обрядовість щедрування. Дівчата виконували щедрівки під вікном, а мішані гурти ставили в хаті вистави "Коза", "Плуг", "Маланка", які Т. Липова відносить до ігрових форм фольклору [26, 139]. Новорічні вистави являли собою "синкретичне театралізоване дійство, яке розгорталась засобами музики, танцю, пісні, обрядової поезії, містило карнавальні елементи", підкреслює рівненський режисер Ф. Герладжі [4, 49].

Це підтверджує вистава "Кінь", яка побутувала у поліських районах Волині на Щедрий вечір (кінь в міфології поліщуків був пов'язаний з культурами родючості і предків). Вона розгорталась у відповідності з обрядовою піснею "Ой, там Василько коника водить" (у виконанні дівчат). Її сюжет передає виконання конем різних господарських робіт: плуга тягне, земельку оре, снопики звозить. Їх імітують, пританцьовуючи, під супровід музик група ряджених парубків у ролі Коня, поводиря, фершала, орача, чорта, діда, баби, коваля-цигана, наймитів. Часом до танцю приєднувалися господарі, після чого обдаровували коня міркою вівса, а щедрувальників – новорічними гостинцями [7]. Дана вистава побутувала в регіоні до 80-х років минулого століття, а в сучасних умовах репрезентується лише на фольклорних фестивалях.

Як бачимо, на території Волині і Полісся у другій половині XIX – на початку XX ст. побутували різні форми та жанри різдвяних і новорічних видовищ, в яких синтезувались народні, релігійні (католицькі і православні) та художні традиції.

Народні традиції яскраво втілились в обрядовості Масниці, що традиційно відзначалась на останньому тижні перед великим постом. На Волинському Поліссі Масницею називали опудало, зроблене зі збитих навхрест дрючків та одягнене в лахміття, яке молодь возила на санях з музикантами по вулицях. Потім її везли за село, де було підготовлене вогнище. Масницю ставили зверху і влаштовували розваги (грали ігри, танцювали). Кульмінацією дійства було її спалювання, підтверджує В. Соколова [23, 54].

Регіональною формою масничних видовищ була "Колодка". Її зміст складало прив'язування до ніг неодруженим парубкам колодки (поліна), що зо-

бов'язувало одружитися протягом року. За це вони виставляли дівчатам мого-рич і починалися веселі гуляння (дослідження П. Чубинського) [30, 13].

Масниця започатковувала обрядовість зустрічі весни. Першими її почи-нали діти, виходили на вулицю із жайворонками – обрядовим печивом, нанизу-вали їх на паличку та прив'язували на гілках дерев, або підкидали вгору і гукали "Жайворе, жайворе, прилети, прилети, весну-красну принеси!". Старші дівчата ходили по селу і співали веснянки, підтверджує волинський етнограф В. Давидюк) [6, 13]. В.Соколова відзначає, що в кін XIX ст. зустріч весни втра-тила обрядове значення і перетворилась на забаву [23, 77]

Видовищний характер мали великодні забави та гуляння. За традицією вони відбувались на сільському майдані. Діти грали "Хруща", "У реда", "Котил-ку", "Плетінку", "Бовтуна", співали веснянки та водили хороводи "Кривий та-нець", "Заїнька", "Весна-весняночка" [6, 102–106]. Молодь справляла першу вулицю (форма дозвілля у весняно-літній період), яку описав С. Килимник: "У неділю святочно одягнені дівчата та парубки сходились - на "вулицю". З при-ходом сільських музик відбувались танці, співи, ігри (Крутяк", "Дрібульки", "Володар", "Зайчик"). Батьки і старші люди сходились сюди, щоб помилуватись з гарних танців та веселих молодечих пісень" [10, 161–162].

В межах великодніх традицій побутовували на Волині та Поліссі волочєбні (волочільні) обряди. За описами П. Чубинського, у великодній понеділок відбу-вались святкові відвідування дітьми повивальної бабусі, родичів, священика та поміщика свого села, приносячи в дарунок "волочільне" – пшеничний калач і крашанки [30, 34]. Своєї черги, вони теж обдаровували дітей гостинцями. Інші за формою та сюжетом обряди описав П. Шейн у 70–90-х рр. XIX ст. на терито-рії Білорусі та Чернігівщини. В цих обрядах брали участь групи волочєбників – парубків чи чоловіків (ватага, починальник, скоморохи, музики, міхоноша), які обходили двори з вітаннями [23, 124]. У 70-рр. XX ст. волочєбну традицію в ре-гіоні описав О. Ошуркевич. Це були відвідування хрещеними батьками своїх похресників з даруванням паски, крашанок, цукерок [17, 278–287]. Такими вони побутовують до сьогоднішнього дня, а їх вивчення продовжує молодий мистецт-вознавець Ю. Рибак в селах верхньоприп'ятської низовини.

Величні видовищно-ігрові дійства відбувались на зелені свята – час він-шування природи та єднання з нею. За звичаєм поліщуки прикрашували хати та двори гілками дуба, клена, ясена, долівка та вулиця встелялись лепехою. З об-рядових дійств побутовували завивання берези, "Ляля", проводи русалок [10, 364–365, 367, 373], дитячі забави [6, 35–37] та "Водіння куста". Зупинимось на ньо-му детальніше, оскільки це феноменальне явище видовищної культури всього слов'янського світу.

Вперше цей обряд на Білоруському Поліссі записав у 1871. р. П. Бессонов, а через століття в с. Сварицевичі Дубровицького р-ну на Рівненщині аналогічний від-найшла С. Кітова (1972) [11]. Прийшовши із дохристиянської доби, це обрядове дій-ство побутує до сьогодні. В ньому беруть участь три групи виконавців: діти, молоді дівчата і старші жінки. Зранку гурти йдуть до лісу одягтися в костюми з листя клена та вінки з лугових і лісових квітів. По обіді повертаються в село і кустують в кожно-му дворі – вітають господарів з літом (співають пісень та віншують). Спершу дитя-

чий куст, потім молодіжний а насамкінець – жіночий. Двори і вулиці села перетворюються на видовищний простір, який набирає драматургічних функцій.

Купальські гуляння завершували молодіжну ігрову традицію першої половини року. Вони відбувались біля води, де розкладалось вогнище та прикрашалось обрядове дерево Марена. Навколо них дівчата водили хороводи, пускали вінки на воду, стрибали через вогонь молоді пари, а опівночі найбільш сміливі йшли до лісу шукати квітку папороті. Регіональні особливості купальських гулянь в Західному Поліссі виявляються в тому, що їх обов'язковим учасником була "відьма", як основний демонологічний персонаж (її роль виконував переодягнений хлопець), відзначає В. Давидюк [6, 41].

Вечорниці започатковували осінньо-зимові видовищно-ігрові форми молодіжного спілкування та дозвілля. В поліських селах вони починались на Здвиження чи Покрову. На перших відбувався обряд "охризування" (прийом дівчат та парубків, які досягли повноліття до молодіжних громад) (дослідження С. Шевчука) [13]. Буденні вечорниці носили корелятивний характер, дівчата і хлопці виконували якусь роботу (вишивали, пряли, виготовляли дрібний реманент), спілкувались, співали, жартували. Недільні були розважальними, з піснями, небилицями, танцями та музиками (у піст їх не запрошували). Грала "Долоні", "Шапку", "Хустинку", "Сусідку", "Нічку" [6, 73–74].

Серед святкових відзначимо андріївські, у композиції яких були дівочі ворожіння та обрядове дійство "Калита" (від назви обрядового хліба та характеру дії з ним – калатати). Його обтанцьовували, тримаючи над головами, йдучи за рухом сонця. Потім підвішували під стелю і хлопці "їдучи" на коцюбі, підстрибували, намагаючись відкусити її. Дівчата супроводжували обряд піснею "Ой на горі жито, сидить зайчик" та мазали сажею тих, хто не вкусив, підкреслює Т. Пархоменко [19, 105].

Таким чином, традиційна культура Північно-Західного регіону України другої половини. ХІХ – початку ХХ ст. була основою збереження, розвитку та функціонування видовищно-ігрових форм народної творчості (обрядових та святкових дійств, дитячих та молодіжних ігор і забав). В них віддзеркалились регіональні риси цієї культури: її ігровий характер, відсутність поділу на творців та споживачів цінностей, спорідненість з побутом, природним середовищем, господарською діяльністю, святковим календарем і звичаями.

Провідним чинником традиційної культури були і залишаються традиції – засоби успадкування культурної спадщини новими поколіннями. Розвиток видовищно-ігрових форм відбувалися в межах художніх, святкових, дитячих та молодіжних традицій. Вони сприяли збереженню їх локальних рис, жанрового розмаїття, сюжетно-композиційної побудови, ігрових ролей виконавців і глядачів, художньо-образної мови та видовищних прийомів.

Література:

1. Аникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин / В. П. Аникин. – М. : МГУ, 1980. – 331 с.
2. Безклубенко С. Д. Теоретико-методологічні засади етнокulturології / С. Д. Безклубенко // Методологічні проблеми культурної антропології та етнокulturології : Зб. наук. праць / Б. А. Головка, С. Д. Безклубенко, В. П. Капелюшний, А. О. Ручка, Г. П. Чміль. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2011. – С. 191–231.

3. Гейзінга Й. *Homoludens* / Й. Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
4. Герладжі Ф. П. Режисура театралізованих видовищ, народних свят і обрядів : навч. посіб. / Ф. П. Герладжі. – Рівне : Ліста, 1997. – 142 с.
5. Грица С. Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України / С. Й. Грица // Українська художня культура : навч. посіб. [за ред. І.Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
6. Давидюк В. Ф. Поліська дома / В. Ф. Давидюк. – Рівне : Волинські обереги, 2003. – Вип. II. Весна. – 174 с.
7. Записано Т.І. Черніговець у 1982 р. в с. Видерта Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Шумика Є.Г. 1900 р.н.
8. Зрелищно-игровые формы народной культуры / Сб. статей [отв. ред. и сост. Л. М. Ивлева]. – Л. : Искусство, 1990. – 236 с.
9. Іванова Н. О. Театральні-видовищна культура і фольклор / Н. О. Іванова // Мистецтво і етнос: зб. наук. праць ІМФЕ ім. М.Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 141–173.
10. Килимник С. Т. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Т. Килимник. – К. : Обереги, 1994. – Кн. 2. – 524 с.
11. Кітова С. Водіння Куста на Поліссі / С. Кітова // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 3. – С. 24 – 26.
12. Кушлик Л. Українські народні музичні інструменти в театральних формах народно-музичної творчості / Л. Кушлик // Музика та дія в традиційному фольклорі : зб. наук. доповідей Міжн. наук.-прак. конференції (12. 02. 2001р) [упор. В. Коваль]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка. – 2001. – С. 87–93.
13. Матеріали особистого архіву С. І. Шевчука.
14. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 432 с.
15. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського [упор., вступ. ст., пер. з польс. С. Грици]. – К. : Музична Україна, 1995. – 432 с.
16. Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья [отв. ред. В.К. Бондарчик, Р.Ф. Кирчив]. – Минск : Наука и техника, 1987. – 375 с.
17. Ошуркевич О. Релікти волочесних звичаїв на Західноукраїнському Поліссі / О. Ф. Ошуркевич // Полісся: мова, культура, історія : Матеріали міжнародної наукової конференції. – К. : ІЕФМ ім. М. Рильського, 1996. – С. 240–248.
18. Ошуркевич О. Ф. Різдвяний вертеп на Волині / О. Ф. Ошуркевич. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 48 с.
19. Пархоменко Т. П. Календарні звичаї та обряди Рівненщини / Т. П. Пархоменко. – Рівне : Видавець Олег Зень, 2008. – 200 с.
20. Полесье. Материальная культура [отв. ред. В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив]; [Львовское отделение ИИФЭ им. М. Рильского]. – К. : Наукова думка, 1988. – 448 с.
21. Полятикін М. Народі танці Волині і Волинського Полісся / М. Полятикін. – Луцьк : Надстир'я, 2007. – 102 с.
22. Русін М. Ю. Фольклор: традиції і сучасність / М. Ю. Русін. – К. : Либідь, 1991. – 100 с.
23. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев, белорусов XIX – нач. XX в. / В. К. Соколова. – М. : Наука, 1979. – 285 с.
24. Сподарева Н. И. Традиционная культура: виды, пути развития / Н. И. Сподарева. – К. : Магістр, 1997. – 144 с.
25. Українка Леся. Зібрання творів у 12 томах. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 9. – 430 с.
26. Українська художня культура : навч. посіб. [за ред. І.Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
27. Хоруженко К. М. Культурологія / К. М. Хоруженко. – Ростов-на-Дону, 1997. – 542 с.
28. Цинкаловський О. М. Стара Волинь і Волинське Полісся / О. М. Цинкаловський. – Вінніпег, 1984. – Т. I. – 599 с.
29. Черніговець Т. І. Народні дитячі ігри Рівненського Полісся / Т. І. Черніговець // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся : зб. наук. праць [упор. В. П. Ковальчук]. – Рівне : Перспектива, 2003. – Вип. IV. – С. 119–130.

30. Чубинский П. П. Календарь народных обычаев и обрядов / П. П. Чубинский. – К. : Музична Україна, 1993. – 79 с.
31. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-русский край. – СПб., 1872. – Т. 3. – 486 с.

УДК 78:7.079(477)

*Сичова Олена Віталіївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ТИПИ МИСТЕЦЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ І КОНКУРСІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

У даній публікації запропоновано класифікацію сучасних українських фестивалів за їх кількісними та якісними характеристиками: місцем проведення, періодичністю, орієнтованістю на певні види мистецтва або синтетичністю ("фестиваль мистецтв"), певними жанрами й напрямками, статусом (міжнародні, всеукраїнські, регіональні), засновниками й джерелами фінансування, складом учасників, наявністю або відсутністю конкурсної складової.

Ключові слова: фестивалі, фестиваль мистецтв, конкурс.

Сичова Елена Витальевна. Типы художественных фестивалей и конкурсов в современной Украине.

В данной публикации предложена классификация современных украинских фестивалей по их количественным и качественным характеристикам: месту проведения, периодичности, ориентированности на определенные виды искусства или синтетичности ("фестиваль искусств"), определенным жанрам и направлениям, статусу (международные, всеукраинские, региональные), учредителям и источникам финансирования, составу участников, наличию или отсутствию конкурсной составляющей.

Ключевые слова: фестивали, фестиваль искусств, конкурс.

Sychova Olena. Types of art festivals and contests in modern Ukraine.

The article considers possibility to group modern Ukrainian festivals after their quantitative and qualitative characteristics: venue, periodicity, orientation on certain arts or synthetism ("Festival of Arts"), certain genres and directions, status (international, national, regional festivals), founders and funding sources, composition of participants, presence or absence of the competitive component.

Key words: Festivals, art festival, contest.

Мистецькі фестивалі і конкурси нині стали важливою складовою соціокультурного простору сучасної України. Це культурне явище не лише певним чином відбиває стан художньої культури, а й, своєю чергою, є потужним чинником культуротворчих процесів. Фестивалі проводяться в різних населених пунктах нашої держави – від столиці до малих міст і селищ, і мають при цьому різні кількісні та якісні характеристики.

Вивчення мистецьких фестивалів нині здійснюється представниками різних галузей гуманітарних наук – музикознавцями (С. Зуєв, В. Романко, О. Ущипівська,

М. Швед), театрознавцями (В. Ковтуненко, Г. Липківська, О. Меньшиков), кінознавцями (Т. Кохан, К. Разлогов), культурологами (Н. Кириллова, П. Ніколаєва, С. Чернецька). Кожен з них розглядає фестивалі в контексті певної проблеми: функціонування джазу в системі музичної культури [10], тенденцій розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики [15], семіотики фестивалю в культурному просторі міста [3] тощо. Однак, характеристика фестивального руху сучасної України в цілому до цього часу не здійснена.

Одним з важливих кроків на шляху до вирішення цього завдання видається здійснення типологізації українських фестивалів як наукової процедури, що в кінцевому підсумку передбачає створення типології – розбиття сукупності, що досліджується, на групи однотипних об'єктів чи явищ. "Типологія як результат типологізації дає цілісні знання про об'єкт, розкриває системотворчі зв'язки між його різними аспектами, виокремлює його сутнісні ознаки й властивості з усієї системи зв'язків", – пише О. Скакун [12, 101]. Отже, створення типології мистецьких фестивалів в перспективі могло б сприяти виявленню найважливіших рис вітчизняного фестивального руху, а також з'ясуванню ролі фестивалів і конкурсів у сучасному вітчизняному художньому процесі. Зауважимо, що російські дослідники вже здійснили певні кроки в цьому напрямі на відповідному матеріалі [9].

Мета цієї статті – охарактеризувати деякі типи фестивалів і конкурсів в сучасній Україні, виокремивши їх за сумою тих чи інших якостей.

Накопичення емпіричних відомостей про фестивалі, що проводяться в Україні, ставить науковців перед необхідністю упорядкування цієї інформації, адже, як справедливо стверджував М. Каган, "будь-який пізнавальний процес пов'язаний із необхідністю групування явищ, що вивчаються, і віднесення кожного нового об'єкта, що входить до поля зору дослідника, до тої чи іншої групи об'єктів" [4, 6].

Виходячи з поширеного уявлення про типологію як про "певний методологічний засіб, що використовується для проникнення в сутність досліджуваних об'єктів" [5, 3], спробуємо застосувати в першу чергу індуктивний метод, що в нашому випадку "має на меті упорядкування емпіричної багатоманітності явищ дійсності через об'єднання їх в групи, виокремлені за певними ознаками" [5, 4]. Тому стає важливим вибір параметрів створюваної типології. Засадничими у типологізації можуть виступати різні ознаки, як наслідок, для однієї досліджуваної сукупності може бути створено відповідно до мети і засад дослідження кілька принципово різних типологій. Специфіка типології як "нестрогої класифікації" [12, 101], крім того, дозволяє розглядати те чи інше явище художньої культури водночас в межах кількох типів.

Мистецькі фестивалі як сукупність явищ художньої культури можуть бути поділені за цілим рядом ознак, серед яких наведемо такі: місце проведення, періодичність, орієнтованість на певні види мистецтва або синтетичність ("фестиваль мистецтв"), певні жанри й напрямки, масштабність, статус (міжнародні, всеукраїнські, регіональні фестивалі), засновники й джерела фінансування, склад учасників, наявність або відсутність конкурсної складової.

Відповідно до останньої з названих характеристик фестивалів, мистецькі конкурси можуть бути автономними або проводитися в рамках того чи іншого фестивалю.

Розподіл фестивалів за місцем проведення передбачає різні можливості. Приміром, можна говорити про розведення цих мистецьких подій по осі "центр – регіони", об'єднуючи в певні групи фестивалі, що відбуваються в столиці, а також подібні події в макрорегіонах України (відповідно до класифікації Інституту регіональних досліджень НАН України – Центральному, Донецькому, Західному, Придніпровському, Причорноморському, Харківському [1]) та на мікрорегіональному рівні. Свою специфіку мають фестивалі, що проводяться у великих, середніх та малих містах України [див.: 11]. Діалектичну пару утворюють міські й сільські фестивалі, які можуть розрізнятися принаймні на організаційному рівні, а також за складом учасників.

На особливе виокремлення заслуговують фестивалі, що проводяться у спеціальному середовищі. Таким є, зокрема, "Fort.Missia", що формально прив'язаний до с. Поповичі Мостиського району Львівської області, а фактично відбувається на території оборонних фортифікацій часів Першої світової війни на українській і польській територіях. У 2013 р. цей фестиваль розширив свої територіальні й суто мистецькі межі, об'єднавшись зі ще одним важливим заходом під назвою "Франко Фест". Як результат, було започатковано акцію під назвою "Франко.Місія", що був анонсований як новий мистецький рух (19-28 липня 2013 р.), а по суті є міжнародним фестивалем мистецтв з музичною, літературною, театральною складовими [14]. Фестивальні заходи традиційно розпочалися в Поповичах, а потім змінювали локалізацію по різних населених пунктах Львівської області: містечко Судова Вишня, село Вишня, де розміщений палац Фредрів-Шептицьких, міста Самбір, Доброміль, Дрогобич. Завершився фестиваль на батьківщині Івана Франка, в селі Нагуєвичі, де у 2012 р. відбувся перший "Франко Фест".

Інколи фестивалі змінюють свою локалізацію в зв'язку зі зміною місця роботи ініціатора його проведення. Так, приміром, сталося з фестивалем оперної музики "Золота корона", що був започаткований в Одесі в 1998 р., коли головним диригентом Одеського оперного театру був В. Василенко. Назва фестивалю має суто одеське походження: "Головною ідеєю фестивалю стало відродження Одеського оперного театру як архітектурної "корони" Одеси", – пише О. Ущипівська [13]. В Одесі пройшло п'ять фестивалів, а після переїзду В. Василенка до Донецька змінив свою дислокацію і фестиваль – починаючи з 2004 р. в статусі Міжнародного фестивалю оперного мистецтва він проводиться на сцені Донецького національного академічного театру опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка.

Періодичність фестивалів дає підстави визначати їх, наприклад, як щорічні; однак, існують і такі, що проводяться лише один раз.

Прикладом щорічних фестивалів можуть слугувати "Київ Музик Фест" і "Музичні прем'єри сезону" – фестивалі, що є ваговою складовою музичного життя столиці України. Співзасновниками першого з них є Міністерство культури України та Національна спілка композиторів України, другого – Міністерство культури України та Київська організація Національної спілки композиторів України. Ці два фестивалі взаємно доповнюють і врівноважують одне одного, проходячи відповідно восени і навесні.

Перший "Київ Музик Фест" відбувся в 1990 р. за ініціативи Івана Карабиця, в 2013 р. було проведено вже ХХІV Міжнародний фестиваль "Київ Музик Фест-

2013". За ці роки концепція заходу практично не змінилася: на ньому, як і раніше, презентуються найкращі зразки української й світової музики, виступають провідні колективи й виконавці. Згідно з "Положенням про Міжнародний фестиваль "Київ Музик Фест"", що було затверджено наказом Міністерства культури і мистецтв України від 31 серпня 2004 року (у липні 2013 р. до нього було внесено ряд змін), головними завданнями фестивалю є "розвиток і популяризація кращих зразків сучасного українського музичного мистецтва; прем'єрне виконання творів музичного мистецтва; сприяння зростанню виконавської майстерності творчої молоді; обмін творчими здобутками; піднесення іміджу українських композиторів та виконавців; введення кращих здобутків національного музичного мистецтва у широкий світовий мистецький простір" [8].

"Музичні прем'єри сезону" вперше відбулися в Києві у 1989 р., у 2013 р. було проведено двадцять третій фестиваль.

Прикладом фестивалю, що відбувся лише один раз, може слугувати внесений до культурної програми EURO-2012 "Фестиваль Української Європейської Музики" (або "Україна – Музика – Європа"), що проходив в Києві під час чемпіонату Європи з футболу з 8 по 20 червня 2012 р. в концертному залі "Sullivan Room Kiev" на вулиці Прорізній.

Всі художні фестивалі можуть бути поділені на групи відповідно до орієнтованості на окремі види мистецтва (музичні, театральні, кінематографічні, хореографічні тощо) або сукупність різних видів (так звані "фестивалі мистецтв").

Останні, як правило, містять кілька складових – музичну, театральну, образотворчу, танцювальну тощо. Головна функція цих заходів – презентація мистецтва в усьому багатстві його проявів. Їм притаманна особлива взаємодія і, як наслідок, можливість синтезу різних видів мистецтва, обумовлені специфікою структури фестивалю. Багатоманітність мистецьких форм сприяє створенню особливого художнього простору, де здійснюється також синтез власне мистецьких форм із іншими проявами суспільної свідомості.

Таким є згаданий вище фестиваль "Fort.Missia", у просторі якого співіснували й взаємодіяли різні види мистецтва та різні його напрями, концепції, естетичні платформи. Міжнародним фестивалем сучасного мистецтва є "ТогольFest", який проходить в Києві з 2007 р. і містить у своїй програмі театральну, музичну, візуальну і літературну складові.

В межах сукупності фестивалів, присвячених одному виду мистецтва, можуть виокремлюватися ті, що орієнтовані на певні жанри або напрями. Наприклад, серед музичних знаходимо фестивалі академічної музики, музичного авангарду, джазу, рок-музики тощо.

Фестивалі можуть бути віднесені до певного типу відповідно до своєї масштабності, вираженої у хронологічному або географічному вимірах. Наприклад, в 2013 р. в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського проводиться Міжнародний музичний Гранд-фестиваль "Vivat, Academia", тривалість якого сягає трьох місяців – з 20 вересня до 20 грудня. Цей захід є ювілейним, оскільки приурочений до 100 річчя провідного вітчизняного мистецького навчального закладу, чим визначається його винятковість. Концентрація (і, як наслідок, загальна кількість) художніх заходів у означений період є надзвичайно високою – тільки в

жовтні в рамках фестивалю відбулося двадцять два концерти й музичні вистави. "Багатошаровість" фестивалю зумовлена різним смисловим навантаженням його заходів: це музичні присвяти славетним композиторам (П. Чайковському, С. Рахманінову), серія концертів на честь видатних українських музикантів, багато з яких мають безпосереднє відношення до академії (В. Горовиць, М. Донець-Тессейр, І. Козловський, Б. Которович, Є. Мірошніченко, А. Солов'яненко, С. Турчак та ін.), а також тематичні концерти "Майстер та його учні", "Педагог та його учні", "Молоді педагоги Академії та їх учні", "Нове покоління українських виконавців" [6].

Особливого значення в сучасних соціокультурних умовах набуває чинник засновників фестивалів, безпосередньо пов'язаний з питаннями джерел їх фінансування. Приміром, в згаданому вище Положенні про Міжнародний фестиваль "Київ Музик Фест" обумовлено, що фінансування фестивалю здійснюється за рахунок його співзасновників, а також "інших джерел та надходжень, не захищених чинним законодавством" [8].

Поширеною є практика, коли для проведення фестивалів створюються спеціальні асоціації. Приміром, у 1993 р. у місті Суми виникло об'єднання громадян "Органум", метою діяльності якого стало проведення міжнародних фестивалів органної, камерної та джазової музики: Organum, Bach-fest, Jazz-fest. Для організації роботи по підготовці й проведенню Міжнародного фестивалю академічної та сучасної музики "Фарботони" (місто Канів Черкаської області), його фінансового забезпечення у 2001 р. було засновано й зареєстровано у встановленому порядку Фонд музичного фестивалю "Фарботони".

Переважно за рахунок учасників фінансуються дитячі й юнацькі фестивалі-конкурси, що надзвичайно поширені в останні роки (і кількість їх дедалі збільшується). Як правило, вони проводяться в курортних регіонах України (а інколи й за кордоном) і можуть бути віднесені до проявів так званого фестивального, або культурного, туризму. Цілий ряд таких фестивалів відбувається в Криму. Приміром, "КупалаКримФест", що заявлений як Міжнародний телевізійний конкурс, вперше пройшов у селищі Морське, що поблизу Судака, на початку липня 2013 р. Згідно з положенням фестивалю-конкурсу, в ньому можуть брати участь танцювальні, вокальні, інструментальні й театральні колективи, а також театри моди й окремі виконавці, від аматорів до професіоналів [7]. На схожих засадах працюють Міжнародний вокально-хореографічний фестиваль-конкурс "Мелодія Літа" (селище Ніколаєвка), Міжнародний телевізійний фестиваль мистецтв "Зірки Тавриди" (місто Судака) та багато інших.

Приклади різних типів мистецьких фестивалів, що були визначені відповідно до різних ознак, не вичерпують можливостей досліджень в цьому напрямі, а лише окреслюють їх. Приміром, з поєднання різних ознак можуть створюватися певні моделі, на основі яких і здійснюватиметься типологізація (у залежності від конкретних завдань дослідження).

"Цінність типології того чи іншого явища культури полягає <...> в тому, що сконструйовані дослідником абстрактні типологічні моделі здатні поставити перед ним пізнавальні завдання, що не можуть бути сформульовані на апріорному емпіричному рівні", – вважає М. Крюков [5, 13]. Наведені в цій статті міркування можуть стати основою створення типології мистецьких фестивалів, що може окреслити й ро-

зкрити нові можливості вивчення й висвітлення цих важливих художніх явищ. Адже типологія, що визначається як "нестрога класифікація", є достатньо гнучкою, аби дозволити її коригування відповідно до трансформації дослідницьких завдань внаслідок віднайдення нових елементів або встановлення нових зв'язків.

Література

1. Долішній М. Макрорегіоналізація України як основа здійснення регіональної політики / М. Долішній, В. Кравців, В. Симоненко // Незалежний культурологічний часопис. – 2002. – № 23. – С. 6–30.
2. Долішній М. Соціально-економічне районування України / М. І. Долішній, М. М. Паламарчук, О. М. Паламарчук, Л. Т. Шевчук / НАН України. Ін-т регіональних досліджень. – Львів, 1997. – 50 с.
3. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Сергій Павлович Зуєв. – Харків, 2007. – 207 с.
4. Каган М. С. Классификация и систематизация / М. С. Каган // Типы в культуре. Методологические проблемы классификации, систематики и типологии в социально-исторических и антропологических науках : сб. ст. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1979. – С. 6–11.
5. Крюков М. В. О принципах типологического исследования явлений культуры / М. В. Крюков // Советская этнография. – 1983. – № 5. – С. 3–13.
6. Міжнародний музичний гранд-фестиваль "Vivat, Academia" : буклет. – К., 2013. – 44 с.
7. Положение о Первом Международном телевизионном конкурсе "КупалаКрым-Фест" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ivanakupala.at.ua/index/0-2>
8. Про внесення змін до Положення про Міжнародний фестиваль "Київ Музик Фест" / Мінікультури України; Наказ від 26.07.2013 № 696 [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z1381-13>
9. Резникова Е. И. Основные формы фестивалей искусств на современном этапе / Е. И. Резникова // Культура и общество. – 2006. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf>
10. Романко В. Джазовий фестивальний рух як чинник музичного життя сучасної України / В. Романко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84 : Композитор і сучасність. – К., 2009. – С. 306–319.
11. Сичова О. Засади й особливості проведення мистецьких фестивалів у малих містах сучасної України (на прикладі фестивалю "Фарботони") / Олена Сичова // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 312–320.
12. Скакун О. О терминопонятиях "типология", "типологизация", "тип" в сравнительном правоведении / О. Ф. Скакун // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия "Юридические науки". – Том 20 (59). – 2007. – № 2. – С. 101–104.
13. Ущапівська О. М. Фестиваль "Золота корона" у контексті європейського культурного простору / О. М. Ущапівська // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2011. – Вип. 20. – С. 140–144.
14. Франко.Місія : міжнародний фестиваль мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://f-missia.com/ua.html>
15. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990–2005 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – "Теорія та історія культури" / Михайло Богданович Швед. – Львів, 2005. – 237 с.

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 378:[004+008]

*Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
мистецьких технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОРМУВАННЯ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТА: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

У статті досліджено поняття "медіакультури", "аудіовізуальної культури" та "екранної культури" особистості та здійснено їх порівняння. Автор розглядає структурні компоненти екранної культури особистості та педагогічні умови її формування. Розроблено показники сформованості екранної культури та визначено її функції.

***Ключові слова:** екранна культура, екранна культура особистості, медіакультура, аудіовізуальна культура, медіаосвіта.*

Станиславская Екатерина Игоревна. Формирование экранной культуры студента: постановка вопроса.

В статье исследованы понятия "медиакультуры", "аудиовизуальной культуры" и "экранной культуры" личности и осуществлено их сравнение. Автор рассматривает структурные компоненты экранной культуры личности и педагогические условия ее формирования. Разработаны показатели сформированности экранной культуры и определены ее функции.

***Ключевые слова:** экранная культура, экранная культура личности, медиакультура, аудиовизуальная культура, медиаобразование.*

Stanislawska Catherine. Formation of screen culture student: formulation of the question.

Concepts of person "media culture", "audiovisual culture" and "screen culture" are researched and compared in the article. The author examines the structural components of the screen culture of personality and pedagogical conditions of its formation. Indicators of formation of screen culture are developed, its functions are determined.

***Key words:** screen culture, screen culture of personality, media culture, audiovisual culture, media education.*

Життя сучасної людини перебуває у стані "тотальної екранізації", адже у побуті, на роботі, на вулиці та у транспорті нас оточує розмаїття різних за розмірами, дизайном та призначенням екранів. Комп'ютери та ноутбуки, телевізійні панелі, електронні книги й планшети, технічно модернізований кіноекран, багатофункціональні мобільні телефони, відеомонітори у торговельних мережах та транспортних засобах, демонстраційні екрани на міських площах та великих концертних майданчиках – все це, з одного боку, наша звичайна ре-

льність, а, з іншого, – чинники, які цю реальність створюють. В результаті такої "екраноманії" екранна дійсність все частіше сприймається людиною як сама дійсність. У цьому контексті влучно зазначає Г. Мироненко: "Розвиток новітніх мультимедійних технологій та швидкість передачі інформації без перебільшення перетворює сучасних *homo sapiens* на *homo medias*" [7, 173].

Природно, що в умовах такого бурхливого розвитку екранних технологій у суспільстві почала формуватися екранна культура – "явище, що втілює в собі процес, засоби, способи і результати образного освоєння світу на основі особистісного бачення, почування і світовідчуття у динаміці різних звуко-зорових конструкцій" [10, 12]; "історично утворена система отримання культурних витворів, способів їх виробництва і трансляції за допомогою екранних технічних засобів, системотворчою ознакою якої є представлення культурних артефактів в аудіовізуальному та динамічному вигляді" [8, 205]. Саме завдяки останнім характеристикам (звуко-зоровий, аудіовізуальний) у літературі можна зустріти синонімічне застосування термінів "екранна" та "аудіовізуальна", наприклад: "Екранна або аудіовізуальна ("звукозорова") культура – нова комунікативна парадигма, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми – культуру безпосереднього спілкування та культуру писемну (книжкову)" [9, 15]. На наш погляд, така підміна понять є помилковою: по-перше, не кожний візуальний феномен є екраним; по-друге, не завжди екранні технології презентують звук. Отже, усі аудіовізуальні явища не можна априорі вважати екраними (як і навпаки), тому слід розмежовувати ці дефініції.

В умовах екранної культури, вагому частину якої сьогодні презентує Інтернет, у споживача трансформується особистісна картина світу і формуються власні "екранно-культурні" цінності. Важливість психолого-педагогічного аналізу цього явища важко переоцінити, адже екранна культура особистості сьогодні є чи не провідною складовою як професійної, так і загальної культури людини.

Аналіз інформаційних джерел показав, що на пострадянському просторі ця проблема розглядається у контексті нової педагогічної парадигми – медіаосвіти, з використанням кількох самостійних термінів. Так, в українській педагогіці питаннями формування медіакультури особистості (в тому числі майбутніх викладачів) займаються О. Баришполець, М. Коткова, К. Курган, Л. Масол, Г. Мироненко, Л. Найдьонова, Н. Шубенко та ін.; в російській науці приділено увагу розвитку медіакультури старшокласників та студентів (І. Бочарська, Н. Коновалова, О. Мурюкіна, О. Федоров та ін.).

Деяких аспектів формування аудіовізуальної культури торкаються у своїх працях О. Куценко, С. Шемендюк, Л. Баженова, М. Баранова, Ю. Величко, Ю. Ворохоб, Н. Хілько та інші дослідники.

Окремі питання власне екранної культури особистості досліджені у російській педагогіці у контексті освіти школярів (Ю. Усов), студентів університету (А. Івлєв), курсантів (А. Саввантіді). В українській науці до цієї проблеми впритул наблизилася Н. Череповська, обґрунтовуючи поняття візуальної медіакультури особистості. Втім, на теренах вітчизняної педагогіки досі не поставлене питання про формування безпосередньо екранної культури студента, що і визначатиме мету статті. Для її досягнення необхідно, передусім, здійснити ро-

змежування термінів "медіакультура", "аудіовізуальна культура" та "екранна культура" особистості.

Інформатизація світового суспільства призвела до того, що "у країнах Західної Європи із 70-х рр. ХХ ст. діє окрема галузь педагогіки – медіаосвіта, яка обґрунтовує конкретні форми і методи навчання засобами медіа як складові освітнього процесу, спрямовані на формування медіакультури особистості" [14, 1]. В Україні ж лише у 2010 р. Національною академією педагогічних наук було схвалено "Концепцію впровадження медіа-освіти в Україні" [5], основні етапи реалізації якої розраховано на 10 років. Цей документ пропонує, крім іншого, й основну медіа-термінологію. Так, "медіа-культура на особистісному рівні означає здатність людини ефективно взаємодіяти з мас-медіа, адекватно поводитися в інформаційному середовищі" [5].

За визначенням Н. Шубенко, "медіакультура особистості, як складова загальної культури особи, ґрунтується на знаннях про сутність і специфіку медійних артефактів, дає змогу транслювати соціокультурний досвід засобами медіа і реалізується внаслідок діалогового способу взаємодії людини з медійним суспільством" [14, 6].

Медіакультурна особистість, за К. Курган, – "це та, яка добре обізнана з усіма формами передавання інформації в сучасному медіапросторі, вміє грамотно опрацьовувати інформацію, чітко диференціюючи її для себе на актуальну та неактуальну" [6, 63].

Під індивідуальною медіакультурою Г. Мироненко розуміє "ступінь обізнаності людини в питаннях мас-медіа, здатність до самостійного критичного аналізу медіа-текстів, а також володіння прийнятними з морально-етичної точки зору способами сприймання, споживання, засвоєння та використання медіа-продукції" [7, 174].

На думку Н. Череповської, медіакультура особистості становить "особистісне надбання кожним індивідом системи способів споживання та застосування медіаінформації" [13, 184].

І. Бочарська розуміє медіакультуру особистості як "сукупність ціннісно-нормативних, технологічних та особистісно-творчих компонентів, що забезпечують адекватне розуміння й інтерпретацію медіатексту та виступають умовою блокування деструктивних інформаційних потоків" [1, 7]. Ще дослідниця зазначає, що медіакультура особистості передбачає пошук, передачу, сприйняття, критичну оцінку, аналіз та осмислення інформації, а також культуру творчого самовираження у сфері мас-медіа [1, 12].

Отже, підсумовуючи визначення дослідників, можна дійти висновку, що основний акцент у тлумаченні особистісної медіакультури зроблено на діалоговому способі взаємодії людини з медіапростором через адекватне й ефективне опрацювання медіаінформації.

Найважливішою складовою медіакультури особистості, за Ю. Величко, є її аудіовізуальна культура, яка формується в процесі медіаосвіти [2, 80]. Відомий медіапедагог та дослідник О. Федоров характеризує її як систему рівнів розвитку особистості людини, здатної сприймати, аналізувати, оцінювати аудіовізуальний медіатекст, займатися аудіовізуальною медіаторчістю, засвоювати

нові знання у галузі медіа. У своєму Словнику медіа-термінів вчений наводить "аналоги" терміна "аудіовізуальна культура": відеокультура, кінематографічна культура, медіакультура [11, 23].

На думку Ю. Ворохоб, аудіовізуальна культура, що являє собою "сукупність особистісної культури людини та галузі предметної культури сучасного суспільства", пов'язана зі сприйняттям, створенням, переробкою та передачею аудіовізуальної інформації [3, 11].

Н. Хілько, розглядаючи аудіовізуальну культуру у різноманітних контекстах та з точки зору різних підходів, стверджує, що "у системі особистісних орієнтацій аудіовізуальна культура включає в себе сукупність сформованих якостей особистості, спрямованих на естетичне сприйняття реальності і мистецтва, володіння навичками аудіовізуального сприйняття і освоєння культури в процесі аудіовізуальної комунікації. Певною мірою під аудіовізуальною культурою слід розуміти також соціально-художній досвід, що виявляється в співвідношенні знань, умінь і навичок сприйняття, адекватної художньої оцінки і творчого використання потенціалу візуальної, аудіовізуальної і аудіоінформації" [12, 39].

Як бачимо, сутнісне тлумачення аудіовізуальної культури особистості багато в чому (якщо не в усьому) співпадає зі змістовним трактуванням проаналізованої вище медіакультури. Окремі дослідники навіть використовують ці терміни синонімічно.

Н. Череповська пропонує визначення візуальної медіакультури особистості, яка "відповідно до медіакультури <...> також є способом споживання та переробки візуального аспекту інформації мас-медіа" [13, 184]. На наш погляд, це виокремлення не дає принципово нового (від наведених дефініцій медіакультури та аудіовізуальної культури) смислового акценту.

На наше глибоке переконання, такий новий смисловий акцент з'являється саме у терміні "екранна культура" особистості. Дослідниця А. Саввантіді визначає її як складну системну якість особистості, що характеризується її готовністю до функціонування в інформаційному середовищі відповідно до впорядкованої сукупності особистих естетичних та ціннісно-смислових орієнтацій за допомогою комплексу знань, умінь і навичок роботи з екраном як засобом відображення інформації [10, 8]. Схоже визначення дає й А. Івлєв, включаючи у зміст поняття "екранна культура" певний рівень інформаційного розвитку особистості, що виявляється у "сукупності інтегративних якостей-компетенцій, що характеризуються комплексом знань, умінь і навичок, необхідних для отримання, використання та передачі аудіовізуальної інформації за допомогою екрана" [4, 8].

Досить широке поняття "медіа" (яке включає в себе не тільки комп'ютерні технології, телебачення та кінематограф, а й радіо, телефонні та інші системи зв'язку, фотографію та рекламні матеріали, газети та журнали) надає глобального змісту категорії "медіакультура", яка, в свою чергу, провокує досить розмите (з причини неможливості досягнути неосяжне) тлумачення поняття "медіакультура особистості".

"Аудіовізуальність", як основа поняття "аудіовізуальна культура", сама по собі є системним утворенням, досягнення якої зумовлене розумінням не лише її складових (аудіальності та візуальності) як таких, а й множинності їхніх компі-

ляції. Головна складність такого розуміння обумовлюється одночасним сприйняттям та осмисленням двох автономних знакових систем. Зрозуміло, що при таких "вихідних даних" поняття "аудіовізуальна культура особистості" теж насичене досить неоднозначним, широким змістом. Ніхто не заперечуватиме, що, виходячи з визначень "аудіального" та "візуального", оперна вистава, ярмарковий балаган чи концерт народного хору теж є аудіовізуальними видовищами, однак подібні форми не включаються до ареалу "аудіовізуальної культури", що утворює неточність термінології.

На нашу думку, у цьому ряді дефініцій принципову і суттєву відмінність поняттю "екранна культура" (в тому числі "екранна культура особистості") надає саме категорія "екранності", як нової парадигми у галузі текстових носіїв. Феномен "екрану" уточнює і звужує предметну сферу інформаційного обміну і, навіть за існування великого розмаїття екранів, уніфікує особливості "особистісно-екранних" взаємозв'язків.

У новій для людства інформаційній ері, де екран став головним носієм і передавачем інформації, екранна культура стає "найважливішою складовою компетентнісного розвитку особистості, нерозривно пов'язаною з формуванням нової культури мислення, почуттів, поведінки" [4, 3]. Екран (у різноманітних модифікаціях) став невід'ємною частиною життя сучасної людини, і особливо молоді: від молодшого шкільного віку і до студентства представники "екранного покоління" проводять свій вільний час, спілкуються один з одним, читають, грають, виявляють свої творчі потенції, виконують домашні завдання та займаються самоосвітою майже виключно за допомогою екранних технологій. І саме у період навчання у виші, коли формується усвідомлення загальнолюдських та особистісно значущих життєвих цінностей, стає особливо актуальним розвиток екранної культури студентів, спрямованої на задоволення навчальних, професійних та побутових потреб.

На наш погляд, головна особливість екранної культури як такої та методики її формування у студентів полягає в тому, що екран презентує не просто новий вид комунікації та слугує засобом розповсюдження інформації – він створює образ, найчастіше художній, демонструючи перевагу чуттєвого над інтелектуальним. Дійсно, "сама мова екранної культури – навіть якщо вона використовується в наукових цілях – у своєму початковому "зерні" є мовою глибоко чуттєвою і вже тому від початку художньою" [9, 451]. Отже, можна припустити, що саме розв'язання протиріччя між художністю екранної мови та утилітарністю користувальницьких запитів слугуватиме запорукою ефективного формування екранної культури майбутнього фахівця.

Сучасне суспільство з його швидкісним розвитком техніки і технологій в усіх сферах виробництва та послуг обумовлює потребу в грамотних, ініціативних спеціалістах, здібних працювати з великими обсягами різнотипної інформації, поданої переважно в екранному – а, отже, художньо-технічному – форматі, що спричиняє суттєвий образний вплив на емоційно-вольову сферу людини. Тому освітнім завданням процесу формування екранної культури має стати розвиток особистості, здатної не лише ефективно опрацьовувати масиви екранної інформації, а й контролювати її споживання, критично аналізуючи різностильові та різножанрові екранні тексти.

А. Саввантіді виділяє наступні складові у структурі екранної культури, які знаходяться між собою у тісному діалектичному взаємозв'язку:

1) культура відбору та пошуку інформації в екранному просторі (знання, уміння і навички орієнтації та будівництва стратегій пошуку в екранно-інформаційному просторі);

2) культура сприйняття екранної інформації (особливості концентрації уваги на інформаційних повідомленнях, розвиток різних видів пам'яті);

3) культура аналізу екранної інформації (композиційні та графічні уявлення, інтерпретація інформації відповідно до визначених стандартів та параметрів, професійна значущість для фахівця);

4) культура перетворення і використання мультимедіа-інформації (розуміння доцільності та професійної необхідності використання інформації, виділення її мистецького та культурного аспекту, практична діяльність в екранно-інформаційному просторі) [10, 13]. Стрижнем, об'єднуючим усі компоненти екранної культури сучасного спеціаліста у системне ціле, дослідниця вважає "саморегуляцію його (спеціаліста. – К.С.) взаємодії з екранним середовищем" [10, 14].

В якості основних педагогічних умов формування такої системної екранної культури можна запропонувати: мотиваційне забезпечення екранної діяльності студентів на основі ціннісного ставлення до екранних артефактів; інтеграцію навчального процесу з новітніми тенденціями сучасного екранного мистецтва; стимулювання студентів до екранної самоосвіти на шляху від репродуктивної до пошуково-творчої діяльності в екранній сфері; орієнтацію на постійне підвищення рівня культурно-екранної компетентності педагогів та студентів.

Гіпотетично ці умови повинні забезпечити оптимальний рівень розвитку екранної культури особистості студента. Показниками її сформованості можуть виступати:

- високий рівень екранної компетентності;
- успішне використання екранних засобів для вирішення навчальних, професійних та повсякденних завдань;
- уміле диференціювання та ранжування екранних артефактів у потоці екранної інформації;
- глибоке виявлення художньо-естетичних характеристик отриманої екранної інформації;
- оптимальний характер мотивації особистісно-екранної взаємодії у кількісно-якісних вимірах.

Достатній рівень розвитку особистісної екранної культури забезпечуватиме виконання цілого ряду функцій. У своєму дослідженні І. Бочарська визначає функції медіакультури [1, 13]. За умов певного коригування, їх можна віднести і до екранної культури. Отже, виділимо такі її функції:

- культурологічну (розуміння й усвідомлення ролі феномену екрану та екранності в сучасному світі у культурному, соціологічному й історичному контекстах);
- комунікативно-адаптивну (культура екранного спілкування, адаптація до життя в умовах екранного суспільства);

- аналітичну (розвиток критичного мислення та аналітичних здібностей у процесі роботи з екранними джерелами інформації);
- розвиваючу (розвиток навичок і вмінь для вирішення екранних завдань, розвиток творчих здібностей у сфері екранного мистецтва);
- протекціоністську (розуміння механізмів і способів захисту від негативного екранно-інформаційного впливу);
- керуючу (створення оптимальних організаційно-педагогічних умов для ефективного процесу формування та розвитку культури спілкування в екранній сфері).

Підсумовуючи, зазначимо, що формування екранної культури студентів вишу відбуватиметься ефективно, якщо буде впроваджена педагогічна система, спрямована на підвищення рівня екранної грамотності та компетентності особистості, відбуватиметься системний розвиток усіх структурних складових екранної культури та будуть дотримані педагогічні умови її формування.

Десять років тому, у початковий період активного користування Інтернетом на наших теренах, вчений І. Негодаєв спрогнозував: "Найближчими перспективами розвитку Інтернету є не швидкий ріст цієї Мережі і проникнення її в різні сфери нашого життя, але принципові зміни самого нашого життя під впливом Інтернету. Тобто найважливіші зміни Інтернету відбудуться поза самою Мережею" [8, 257]. Втім, сучасна ситуація засвідчує бурхливе зростання Інтернету і активне проникнення його в усі сфери життя, але при цьому (і це є найбільшою цінністю футурологічного вислову) ми, безумовно, вже сьогодні є свідками суттєвих змін людства під впливом Інтернету зокрема і екранної культури загалом – і, на жаль, не завжди позитивних. Саме тому психолого-педагогічна задача формування екранної культури має передбачати виховання особистості, яка вміє адекватно орієнтуватися у світі інформації, визначаючи правильні пріоритети, буде пропагувати загальнолюдські й естетичні цінності, а також перетворювати світ згідно з гуманістичними принципами та ідеалами.

Література

1. Бочарская И. А. Развитие медиакультуры старшеклассников средствами информационно-просветительных и игровых технологий : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.05 "Теория, методика и организация социально-культурной деятельности" / Бочарская Ирина Андреевна. – СПб., 2013. – 23 с.
2. Величко Ю. В. Развитие аудиовизуальной культуры студентов в системе общего и профессионального музыкального образования / Ю. В. Величко // Человек и образование : Академический вестник Института педагогического образования и образования взрослых РАО. – 2012. – № 3 (32). – С. 80–85.
3. Ворохоб Ю. А. Аудиовизуальная культура будущего учителя и пути ее формирования : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. пед. н. : спец. 13.00.01 "Общая педагогика, история педагогики и образования" / Ворохоб Юлия Александровна. – М., 2007. – 25 с.
4. Ивлев А. А. Формирование экранной культуры студентов университета : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. пед. н. : спец. 13.00.01 "Общая педагогика, история педагогики и образования" / Ивлев Андрей Анатольевич. – Оренбург, 2010. – 22 с.
5. Концепція впровадження медіа-освіти в Україні // Інститут соціальної та політичної психології Національної академії педагогічних наук України : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ispp.org.ua/news_44.htm

6. Курган К. Медіакультура сучасного студента крізь призму феномену "медіапростір" / Каріна Курган // Теоретична і дидактична філологія. – 2012. – Вип. 12. – С. 60–64.
7. Мироненко Г. В. Медіа-залежність в контексті проблеми формування медіакультури особистості / Г. В. Мироненко // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 120. – С. 173–175.
8. Негодаев И. А. Информатизация культуры : монография / И. А. Негодаев. – Ростов н/Д. : ЗАО "Книга", 2003. – 320 с.
9. Новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособие / [отв. ред. К. Э. Разлогов]. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
10. Саввантиди А. И. Развитие экранной культуры курсантов младших курсов военного института в процессе самостоятельной работы : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования" / Саввантиди Анна Ивановна. – Омск, 2010. – 25 с.
11. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности / А. В. Федоров. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. – 64 с.
12. Хилько Н. Ф. Роль аудиовизуальной культуры в творческом самоосуществлении личности : монография / Н. Ф. Хилько. – Омск : Изд-во Сибир. ф-ла Рос. ин-та культурологии, 2001. – 446 с.
13. Череповська Н. І. Формування візуальної медіакультури особистості засобами медіаосвіти / Н. І. Череповська // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 120. – С. 184–187.
14. Шубенко Н. О. Формування медіакультури майбутнього вчителя музики засобами аудіовізуальних мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 "Теорія і методика професійної освіти" / Шубенко Наталія Олександрівна. – К., 2010. – 19 с.

УДК 78.071.1(477)

***Романенко Анастасія Романівна,**
здобувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
викладач Університетського коледжу
Київського університету ім. Бориса Грінченка*

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В.В. ПУХАЛЬСЬКОГО: МІНСЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ МУЗИКАНТА В АСПЕКТІ БІОГРАФІЗМУ

Статтю присвячено висвітленню малодослідженого у вітчизняному музикознавстві періоду життя В.В. Пухальського – його дитячих років як визначальної фази процесу творчого розвитку митця – педагога, піаніста-віртуоза, композитора, засновника Київської фортепіанної школи, одного з перших діячів-просвітителів української музичної культури. Здійснюється спроба проаналізувати та пояснити специфіку творчого шляху В.В. Пухальського, застосовуючи біографічний метод.

***Ключові слова:** ідентифікація особистості, реконструкція дитинства, творче самопізнання, біографічне письмо.*

***Романенко Анастасія Романівна.** Формирование творческой индивидуальности В.В. Пухальского: минский период жизни музыканта в аспекте биографизма.*

Статья посвящена освещению малоисследованного в отечественном музыковедении периода жизни В.В. Пухальского – его детских лет, как определяющей фазы

процесса творческого развития музыканта – педагога, пианиста-виртуоза, композитора, основателя Киевской фортепианной школы, одного из первых деятелей-просветителей украинской музыкальной культуры. Осуществляется попытка проанализировать и объяснить специфику творческого пути В.В. Пухальского, применяя биографический метод.

Ключевые слова: *идентификация личности, реконструкция детства, творческое самопознание, биографическое письмо.*

Romanenko Anastasiya. Formation of V.V. Pukhalsky's creative personality: minsk period of the musician's life in the aspect of biographism.

This article deals with the little studied, in the national musicology, period of life of V.V. Pukhalsky – his childhood, as the defining phase of the process of creative development of a musician – teacher, virtuoso pianist, composer, founder of the Kyiv school of piano, one of the first enlighteners of Ukrainian musical culture. It attempts to analyze and explain the feature of his creative activity using the biographical method.

Key words: *personal identification, reconstruction of childhood, creative self-knowledge, biographical writing.*

Осягнення значення раннього віку В.В. Пухальського, мінського періоду життя митця в проекції на його життєтворчість та із врахуванням психобіографічних вимірів даної проблеми, зумовлює актуальність обраної теми. Мета даної статті – використовуючи у повному обсязі оригінал ненадрукованих та недосліджених мемуарів В.В. Пухальського, провести реконструкцію його дитинства, яке відіграло важливу роль у становленні майбутнього засновника Київської фортепіанної школи, педагога, піаніста, композитора, видатного діяча у сфері українського музичного мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Такі аспекти діяльності В.В. Пухальського, як педагогічна робота, значний внесок у розвиток концертного життя Києва та професійної музичної освіти в Україні, фундаторська роль у створенні Київської фортепіанної школи частково висвітлені в працях його сучасників Й. Миклашевського, М. Богданова, Г. Когана, А. Альшванга, К. Михайлова, Г. Курковського, М. Кузьміна. На сьогодні існують дослідження його творчості в роботах музикознавців Ю. Зільбермана та Ю. Смілянської, Н. Кашкадамової, Ж. Хурсіної, К. Шамаєвої.

Однак дитинство В.В. Пухальського, психоемоційний портрет індивіда, перебіг його особистісного формування, виховання, професійного становлення як музиканта не досліджені. У сучасному науковому просторі простежується певна невідповідність між дійсним масштабом особистості В.В. Пухальського, видатного педагога-музиканта, та мірою відомості його імені. Тому кожна записана думка, уривок фрази, одне окреме слово митця допомагають чіткіше зрозуміти процес його творчого мислення, становлення як музиканта.

"Обдарований великою пам'яттю, рідкісною спостережливістю і раціональним мисленням" [1, 76] В.В. Пухальський залишив нащадкам "Записки про моє життя", які він писав в останні роки життя і які, на жаль, доведені тільки до 1870 року. У них він закарбував події, побут та звички "провінційних" і "столичних" людей середини ХІХ століття. Незвичайно привабливо вимальовується в "Записках" особистість автора, тоді ще юного В.В. Пухальського. Відомо, що

учні музиканта збиралися видати уривки з його мемуарів, підбрані та відредаговані Г. Коганом. До друку їх підготувала П. Ярова, вступне слово написав А. Альшванг, але вони залишилися неопублікованими.

Спогади про дитячі та юнацькі роки автора носять автобіографічний характер: "Пристаюючи до написання тексту цих записок, що мають характер автобіографії, виконую наполегливі прохання моїх друзів, бажаючих ознайомитися з моїми переживаннями і зустрічами з артистами більш докладно, ніж те можна було б передавати усними розповідями, які часто здавалися моїм друзям цікавими" [5, 1].

Відчуваючи значення власної біографії, В.В. Пухальський "виписує пером" своє життя, засвідчує, ідентифікує свою особистість розумно і щиро, відверто і чесно, переконливо і без пихатості. У передмові до "Записок" автор зазначає: "Необхідно зауважити, що хронологічного порядку я буду дотримуватися лише в міру можливості, так як щоденника ніколи не писав; розповіді будуть вестися тільки по пам'яті, неточності в роках, що можуть зустрітися, не повинні мені бути поставлені в провину. Буду цілком задоволений, якщо описи побуту старого часу, осіб і подій будуть настільки яскраві, що дадуть ясне і правдиве поняття про те, що мені траплялося чути, бачити і переживати за минулі роки мого життя" [5, 1]. Мова "Записок" ллється легко і вільно, яскраво і жваво описує найрізноманітніші факти. У кожній фразі чітко виражена думка, а то й не одна.

У "Записках" простежуються первинні імпульси, що сприяли розвитку природних здібностей автора і визначили рід його майбутньої діяльності. З дитинства Володя виявив неабиякий інтерес до музики. Він прислухався до гри на фортепіано дівчинки, яка жила на поверх вище, часто сидів під роялем, коли мати грала свої улюблені п'єси. Яскраве музичне враження хлопчика пов'язане з виступом оркестру А. Сакса. Дитину оглушив і збентежив нечуваний тріск і гуркіт духового оркестру – певний час хлопчик відмовлявся ходити на прогулянку туди, де гратиме оркестр. Страх пройшов і змінився захопленням пізніше, коли він почув у виконанні іншого оркестру витончений ліричний вальс. Оркестр був невід'ємною частиною культурного життя Мінська, грав у католицьких храмах під час богослужіння, в театрі, влітку – у міському саду, в ресторанах, на балах і похоронах. У "Записках" Пухальський відзначає, що саме завдяки оркестру у нього розвинулися почуття ритму, музичний слух і гарна пам'ять. Батько Володимира, будучи любителем музики, сформував духовий і бальний оркестри. Коли бальний оркестр грав вдома на танцювальних вечорах, хлопчик з особливим інтересом стежив за кожним окремим інструментом – оркестр притягував його як магніт. Надалі В.В. Пухальський не просто слухав – він порівнював оркестри Мінська, Москви, Відня, Парижа, аналізуючи специфіку їхнього звучання. Особливий спогад Володі пов'язаний з "меланхолійним співом церковного дзвону, що закликає віруючих до святкування Великодня". З часом він став цікавитися церковними богослужіннями і відвідувати не лише православні, а й католицькі храми, де слухав багато чудової музики Д. Бортнянського, В. Моцарта, інших класиків¹. На формування творчої особистості Пухальського також вплинула гра на органі.

Згодом у Петербурзі, бажаючи ознайомитися якомога ближче з органом, як з "інструментом дуже цікавим і складним", В.В. Пухальський підтримує стосунки

з костелом Св. Станіслава і по неділях виконує сольні партії меси безкоштовно. Публіка і священники залишаються дуже задоволеними його імпровізаціями. Пухальський створює сольні композиції, тріо для органу, голосу та скрипки. Однак композиторські спроби цікавили Володимира порівняно недовго, оскільки настав час готуватися до вступу до інженерного училища.

Великий вплив на світосприйняття хлопчика мало спілкування сім'ї Пухальських з відомими музикантами, які приїздили до Мінська: ""Чуткою земля повниться", а тому в Мінську встановилася думка, що будинок наш є самим музичним у місті. Це сприяло тому, що всі приїжджаючі до Мінська артисти вважали за потрібне являтися з візитом до моїх батьків" [5, 50–51].

Атмосфера високої духовності та підтримка батьків, різнобічна освіта, здобута від приватних викладачів-репетиторів, позитивно вплинули на подальший розвиток різнобічного обдарування В.В. Пухальського, на інтенсивність розкриття його вродженого потенціалу: "Перебуваючи відтепер часто в товаристві людей дорослих, добре вихованих, почасти талановитих, і вслухаючись у їх судження, я мимоволі розбирався сам в поняттях про добро і зло, отже, самостійно давав оцінку тим чи іншим явищам життя і наслідкам, що випливають з них. Все це мало для мене велике розвиваюче значення" [5, 50].

Зазначимо, що з 1803 року у Мінську (губернському місті Російської імперії) перші публічні концерти давалися в губернаторському саду постійним оркестром. З кінця 30-х років стало розвиватися любительське музикування: на міських площах проводилися концерти, місцеві музиканти виступали у міській гімназії, влаштовували камерні музичні вечори (часто у батьків композитора С. Монюшка і письменника В. Дуніна-Марцинкевича).

В організації концертного життя міста провідна роль належала диригентам – братам В. і Д. Стефановичам; з 1856 року регулярно проходили симфонічні концерти під орудою Д. Стефановича та інших диригентів (виконувалися твори З. Тальберга, А. Гензельта, Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, М. Глінки і т.д.).

З Мінськом пов'язані також створення і постановка у 30-ті роки перших сценічних творів С. Монюшка². Так, у 1834 р. була поставлена його музична сценка "Конторські службовці", потім – лірична комедія "Рекрутський набір" (1841) та комічна опера "Селянка" (1852). У ті ж роки виконувалися водевілі "Ночівля в Апеннінах" і "Новий Дон Кіхот" на музику С. Монюшка.

З 1840 р. з'явилися приватні музичні школи В. і Д. Стефановичів, стали друкуватися статті, рецензії на вистави та концерти. У 1861 році в Мінську було відкрито магазин нот і музичних інструментів. Тоді ж почала працювати фортепіанна фабрика.

До Мінська приїздив відомий піаніст Антон Контський: "І от артист, дізнавшись про скромний збір із театру, вирішив просити у губернатора дозволу призначити більш високі ціни на місця [ложі бельєтажу коштували тоді 3 рублі, а просив призначити 5 рублів, інші ж місця теж з відповідною надбавкою. – А.Р.]. Але граф Келлер прохання Контського не задовольнив" [5, 52]. Контський обмежився лише одним благодійним концертом, на якому він справив фурор. В.В. Пухальський пригадує: "Слухаючи, я був зачарований надзвичайним блиском його гри, причому не обійшлося без його знаменитої п'єси "Le Reveil du Lion"" [там само, 52].

В.В. Пухальський був присутній на концерті скрипаля Шейна, який відвідав Мінськ: "Завдяки йому я почав займатися скрипкою з великим завзяттям" [5, 53]. До Мінська приїздила "піаністка В'ятрович – племінниця, як вона себе величала, знаменитого Карла Черні... Вона часто стала бувати у нас, і я уважно слухав її гру, що відрізнялася якоюсь особливою тонкістю і вдумливістю. Секрет подібної гри був мені тоді недоступний: я ще не знав, що незалежно від здібностей, потрібно володіти ще й хорошою школою і артистичною виправкою... була вона племінницею Черні чи ні, але безсумнівно вона брала уроки у великого вчителя" [5, 53]. Знаменитий скрипаль Аполінарій Контський, брат піаніста Антона, також відвідав Мінськ. Все почуте на його концертах не справило на Володимира глибокого враження.

Губернський землемір Малишевич, "самородок розумний і талановитий, поет у душі", який любив усе рідкісне і прекрасне і в якому жила виняткова пристрась до знаменитостей всякого роду, вважав справою честі робити їм урочисті прийоми. Серед інших він приймав сина польського поета А. Міцкевича, який приїздив на кілька днів до Мінська, композитора С. Монюшка, що гостював у Мінську деякий час. "Малишевич вважав за потрібне показати мене [приблизно у 1957 р. – А. Р.] в якості вундеркінда приїжджому гостю, і на вечорі, даному на честь композитора, я зіграв на фортепіано кілька дитячих п'єс. Монюшко ласкаво поставився до мене, поговорив зі мною і, звернувшись до присутніх, сказав: "Хлопчик цей зробиться згодом артистом, так як любить музику і має до неї здібності. Бажаю йому подальших успіхів". Чи передбачав це Монюшко, як досвідчений музикант, чи сказав слова ці зі світської люб'язності, не знаю, але як би там не було, а пророцтво його збулося з точністю", – так описує В.В. Пухальський свою зустріч зі знаним композитором, автором однієї з перших опер на лібрето білоруською (разом з польською) мовою [5, 57].

Музична освіта юного В.В. Пухальського велася в основному музикантами міського оркестру. Заняття були хаотичними, позбавленими будь-якої системи. Один викладач приходив на зміну іншому. Будучи вже відомим педагогом, Пухальський відзначав випадковість знань, отриманих у дитинстві. Кращим вчителем у місті вважався скрипаль оркестру Кржижановський. Проте він брав за урок надзвичайно дорого – 50 коп. за годину. Інші вчителі, музиканти оркестру, брали за щоденні годинні уроки 5 руб. на місяць (див. [5, 26–27]).

Першим вчителем музики Володимира був симпатичний дідусь з тим же прізвищем Пухальський, який, почувши про приїзд до Мінська родини Пухальських, вважав своїм обов'язком з'явитися до них і запропонувати свої послуги – давати уроки гри на фортепіано малолітньому Володі: "Нема чого розповсюджуватися про ту велику радість, яку я відчув, почувши пропозицію Пухальського почати вивчення мистецтва, яке зробилося вже тоді для мене необхідним елементом життя" [5, 31]. Вчитель запропонував придбати "Фортепіанну школу" Ф. Гюнтена⁵, за якою Володимир повинен був вчитися. Але четвертий урок уже не міг відбутися. Учитель застудився, отримав запалення легенів і невдовзі помер. Володимир встиг полюбити свого першого вчителя, лагідну і привітну людину: "Мені важка і образлива була понесена втрата" [5, 32].

Новим вчителем музики став Завадський, скрипаль міського оркестру, який не зумів викликати симпатій свого учня: "Учитель не дбав, щоб навчити

мене хоча б поділу такту, а сидів здебільшого мовчки і лише після закінчення п'єси давав мені нову ... на мотиви італійських опер. Я ж керувався слухом і навичками ока по відношенню до надрукованих ... груп нот" [5, 33–34]. Звичайно, на той час Володимир не мав поняття, як вчать музиці справжні вчителі. Однак маючи, завдяки оркестру, ритм і слух, до того ж хорошу пам'ять, він "не брав фальшивих нот і розігрував фантазії Бейера і Гюнтена на мотиви італійських опер цілком добропорядно" [там само, 43–44]. Оскільки Завадський поїхав з Мінська, Володимир став займатися з кларнетистом міського оркестру Куцинським, одночасно готуючись до вступу в другий клас гімназії. Але вчитель програвся в карти, збожеволів і помер.

Після катастрофи з Куцинським навчання музиці перейшло в руки скрипаля міського оркестру Гедроновича. Він відразу завоював симпатію учня і запропонував, крім занять на фортепіано, вчити юнака грати на скрипці: "На його думку, гра на скрипці поліпшить і гру на фортепіано, надаючи їй більше мелодійності і різноманітності. Я був у захваті від цієї пропозиції, і матінка... вирішила дати мені можливість вивчати обидва інструменти, чергуючи їх через день ... Тут мені стало ясно все те, чого я раніше не розумів: і ділення нот, і наростання звучності, і точна витримка тривалості нот, і багато іншого, що веде до академічно правильної експресії" [5, 45].

Інколи Гедронович просив матінку акомпанувати йому. Для Володимира це стало новим задоволенням: "Завжди будучи присутнім на цих сеансах і вслухаючись у манеру покращувати п'єсу шуканням все більш і більш доцільних прийомів для досконалої експресії, я знаходив, що всі вказівки, які даються матінкою Гедроновичу, були талановитими і прийнятними до характеру п'єси" [5, 50].

Загальну освіту В.В. Пухальський почав здобувати у Мінській єзуїтській гімназії. На рубежі XVII –XVIII ст. системою освіти в Мінську керували єзуїти, які поставили свої школи на таку висоту, що конкурувати з ними було дуже важко. До вступу одразу до другого класу гімназії Володимира готувала гувернантка Данненберг. При цьому вона ще навчала його французької та німецької мов, отримуючи за все 50 рублів на рік і перебуваючи на повному утриманні. Усі вступні іспити до гімназії, крім арифметики, були здані цілком успішно; екзамен з арифметики потрібно було перездати. Для підготовки Володимира з цього предмету батьки запросили німця Шульца – юнака, який сам тоді тримав випускні випробування. Звертав на себе увагу спосіб його підготовки до іспиту: "...зубрив він, голосно викрикуючи вірші, повторюючи сто разів одне і те ж, або голосно розповідав собі зміст деяких білетів" [5, 47]. Цей прийом Шульца переконав Володимира, що подумки відчувати і знати те, про що збираєшся розповісти, не дорівнює самій розповіді, яку потрібно вимовити голосно і чітко, не хвилюючись, не збиваючись, не втрачаючи нитки розповіді. Він зрозумів, що ораторське мистецтво вимагає ретельного вивчення: "У майбутньому метод Шульца послужив мені велику службу і не тільки як учню, але і як музиканту, що має вічні приводи до хвилювань всякого роду в концертах та інших публічних виступах" [там само, 48].

Перездача іспиту пройшла вдало, Володимир став гімназистом (1859). Канікулярний час було присвячено майже виключно музиці. З'явилося тяжіння

до нового інструменту – труби: "Слухаючи щодня в губернаторському саду оркестр, я захоплювався грою трубача... Гостра і пронизлива звучність цього інструменту, його мужність діяли на мене чарівно. Відчувши до труби потяг, "рід недуги", я спромігся придбати, не пам'ятаю де і як, старий військовий горн, на якому я намагався відтворювати... доступні йому звуки" [5, 49]. Граючи в той час непогано на фортепіано, володіючи клавіатурою та інстинктивно модуляціями, маючи гарну пам'ять, Володимир легко запам'ятав весь репертуар танцювальної музики, яку чув у губернаторському саду: "Найбільше задоволення я знаходив у точному відтворенні цих танців на фортепіано... Потім фантазія підказала мені зображати собою міський оркестр. Я сідав за фортепіано і, уявляючи себе в саду, програвав частину репертуару, копіюючи губами трубу, відповідно її ролі в оркестрі. Самий сеанс повинен був завжди продовжуватися годину. Це корисне для розвитку музичне заняття настільки увійшло в звичку, що повторювалося майже щодня протягом добрих чотирьох років" [там само, 49-50]. В.В. Пухальський невпинно осягав музичне мистецтво, яке з раннього дитинства стало для нього вкрай необхідним. Він грав на фортепіано, скрипці, органі, тяжів до гри на трубі.

Під час навчання у п'ятому класі Мінської єзуїтської гімназії сталася подія, що завадила йому закінчити навчальний рік. У 1861–1862 роках на території колишньої Речі Посполитої, що відійшли до Росії, посилювалися вимоги проведення аграрних реформ, демократизації та незалежності. У 1862 році в Мінську були проведені маніфестації, що послужили початком другого польського повстання. Почали з'являтися повстанські загони. "Утримувачі жіночих пансіонів Стефанович і Шнайдер стали отримувати підкидні листи, в яких містилися накази водити учениць у католицькі костели для участі в маніфестаціях. Боячись скандалів, начальство пансіонів виконувало ці накази. У нашій гімназії дорослі учні, наелектризовані всім, що відбувається, стали поступово зникати", – читаємо у "Записках" [5, 136]. З травня 1863 р. почалося придушення повстання. З метою приборкання учнів кожному видали книжку, в яку повинні були включатися всі необхідні для контролю відомості: ім'я, прізвище, вік, клас та ін. Влада мала право зупиняти гімназистів на вулицях, вимагати книжки й робити в них відповідні помітки. Але учні гімназії, де навчався В.В. Пухальський, збунтувалися, всі класи прийняли рішення порвати листочки цих книжок у найдрібніші шматочки. У гімназію прибув військовий губернатор Кушелєв у супроводі керівництва гімназії і солдатів. Він повідомив про дані йому повноваження віддавати неслухів до військового суду, піддавати їх адміністративним стягненням, висилці і т.д. Надалі про книжки не було й розмови, і порядок у гімназії не порушувався, хоча безлад і демонстрації в Мінську тривали.

Католицький архієпископ у Мінську отримав листа, де йому пропонувалося відслужити реквієм за Костюшком⁶, як можна урочистіше, о 12 годині ночі. Усі навчальні заклади повинні були в повному складі бути присутніми на цьому богослужінні. "Оркестр Стефановича виконував "Реквієм" Моцарта. Пам'ятаю величезне враження, яке я відчув, будучи присутнім з гімназією на цьому реквіємі, в такий неурочний час", – пише В.В. Пухальський [5, 125]. Нічний реквієм послужив приводом для закриття гімназії на невизначений термін.

Незабаром прийшло повідомлення від батька, що Володимир з матір'ю можуть їхати до нього в Петербург. У середині червня 1863 рр. вони попрощалися з Мінськом, і п'ятий клас Мінської гімназії Пухальський не закінчив.

Коли родина переїхала з Мінська до Петербурга, навколо вибору майбутньої професії Володимира склалася непроста ситуація. Друзі юнака радили йому вступати до Петербурзької консерваторії, заснованої 1862 року. Проте батько, який відбувся як військова людина, "не визнавав нічого вище військової служби і вважав ідеалом всіх досконалостей російського солдата" [5, 148] й не міг собі уявити, що син обере інший фах, не стане військовим інженером. "Будучи наївним і цілком не обізнаним в питанні про значення, важливість недавно виниклої консерваторії і дивлячись на музикантів з провінційної точки зору, я не підтримував [друзів. – А.Р.] і схилився на бік батька", – згадує В.В. Пухальський [там само, 149]. Здобувши загальну освіту (Мінська єзуїтська та Перша Петербурзька гімназії), юнак вступив до Петербурзького Павлівського військового училища (1866). Однак зрозумівши, що поза музикою для нього не може бути ні життя, ні кар'єри, він залишив училище (1867) і цілковито присвятив себе музиці.

Як бачимо, пізня самореалізація В.В. Пухальського як музиканта зумовлена упередженим ставленням до цієї професії у суспільстві та родині як до соціально "неповноцінної". Зауважимо, що пізні самопізнання пережили й інші музиканти: Р. Вагнер, Р. Шуман, П. Чайковський... Більшість українських музикантів кінця XIX – початку XX ст. почали професійно займатися музикою вже після освоєння іншої професії: Приміром, М. Лисенко захистив дисертацію на тему "Розмноження нитчастих водоростей", закінчивши природничий факультет Київського університету; С. Людкевич був доктором філософії; М. Леонтович, Н. Нижанківський – священиками; фізико-математичний та юридичний факультети закінчив Л. Ревуцький.

Традиція біографічного письма – це намагання осмислити та визначити феномен творчої індивідуальності. Вивчення спогадів В.В. Пухальського допомагає зрозуміти умови формування митця, духовний світ його дитинства, особливості родинних стосунків, навчання, мистецького оточення, які суттєвим чином вплинули на особистість музиканта. Безперечно, життєвий шлях та творчість В.В. Пухальського потребують ретельного подальшого вивчення та висвітлення.

Примітки

¹ "Реквієм" В.А. Моцарта іноді виконувався при відспівуванні видатних осіб.

² У 1830 році сім'я Монюшків переїхала до Мінська. Тут С. Монюшко навчався у гімназії, де практикував композицію під керівництвом Д. Стефановича.

³ Ел. ресурс. Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/minsk.html>

⁴ Антон Григорович Контський (1817–1889) – польський піаніст, педагог і композитор. У 1824 р. був представлений бароном Маркендорфом Л. Бетховену й упродовж дев'яти місяців брав у нього уроки [Ел. ресурс. Режим доступу: <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/39637452>]. У 1829–1830 рр. молодий музикант жив у Москві. Вдосконалювався як піаніст у професора музики, піаніста і композитора Дж. Філда, потім в консерваторії у Відні вчився у

С. Зехтера. 36 етюдів А. Контського були прийняті паризькою, берлінською та петербурзькою консерваторіями. Перебуваючи в Берліні, він створив ряд оперних фантазій, бравурних п'єс і свій знаменитий і особливо популярний твір "Пробудження лева" ("Le reveil du lion" – ефектний відгук на революцію 1848 р. у Франції), жанр якого визначив як "героїчний каприз", і присвятив його королеві Августі, яка сказала у відповідь: "Ви є єдиною людиною в моєму королівстві, якій дозволено мати капризи" [Ел. ресурс. Режим доступу: <http://www.slovoart.ru/node/86>].

⁵ Франц Гюnten (1793–1878) – фортепіанний педагог і композитор, закінчив Паризьку консерваторію. У Росії ім'я Гюнтена користувалося популярністю завдяки його відомій "Фортепіанній школі" (два російських видання: одне під редакцією і з доповненнями А. Дюбюка, інше – А. Гензельта).

⁶ Керівник польського повстання 1794 року Анджей Тадеуш Костюшко (1746–1817).

Література

1. Альшванг А. Памяти В. В. Пухальского / А. Альшванг // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 75–76.
2. Валевский А. Л. Основания биографики / А. Л. Валевский. – К. : Наукова думка, 1993. – 110 с.
3. Зильберман Ю. Киевская симфония Владимира Горовица / Ю. Зильберман, Ю. Смилянская – К. : Международный благотворительный фонд конкурса В. Горовица, 2002. – Кн. 1. – 412 с.
4. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В.В. Записки о моей жизни. Со "Вступительной статьей" А. А. Альшванга и "От редактора" С. М. Когана / А. А. Альшванг. Вступительная статья. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 75/2).
5. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40).
6. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение) / В. В. Пухальский – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40).

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

Світлана Садовенко

V МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ "ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ДИСКУРСИ І ДИСКУСІЇ"



5–6 грудня 2013 року Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв спільно з Українським центром культурних досліджень та Громадською радою при Міністерстві закордонних справ України була проведена ювілейна V Міжнародна науково-практична конференція "Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії". Місцем проведення конференції вже вдруге стала актовa зала Національної історичної бібліотеки України.

Ініціатором та організатором проведення конференції у 2009 році виступила кафедра музикології НАКККіМ, очолювана доктором мистецтвознавства, професором В.Д. Шульгіною.

Протягом 2009–2013 років Міжнародна науково-практична конференція "Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття" збирала відомих музикознавців, продюсерів у сфері музичного мистецтва, продюсерів та спеціалістів із продюсування у сфері шоу-бізнесу, музикантів, діджеїв, імпресаріо, бардів з України, Росії, Білорусі, Грузії та інших держав. Метою проведення цьогорічної конференції було поглиблення ефективності діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі, зокрема, в контексті відповідальності продюсера за цілісність суспільства, створення та постійне відтворення єдиного смислового поля культури.

Тематика конференції базувалася на рекомендаціях, прийнятих на попередніх конференціях, і охоплювала такі напрями:

– концептуальні засади дослідження сфери продюсування в Україні та за її межами;

- модель продюсерської діяльності в Україні та за її межами;
- продюсерство в системі мистецької освіти України та зарубіжжя: підготовка та форми підвищення кваліфікації;
- формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності;
- функції культури, функції продюсерської діяльності: міждисциплінарний підхід;
- продюсування у сфері академічної музики;
- роль громадських організацій (творчих спілок, громад, товариств, культурних осередків) у діяльності продюсера;
- планування, основні напрями економічної діяльності, ефективність та перспективи розвитку, ресурси і соціальне партнерство у сфері продюсування;
- роль державних організацій в діяльності продюсера, законодавчі чинники та їх значення;
- стратегія і тактика продюсерського партнерства: етика відносин;
- функції та специфіка діяльності продюсера і менеджера;
- діяльність звукорежисера.

Відкрив конференцію В.Д. Шинкарук, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор філологічних наук, професор, академік Академії наук вищої освіти України, який привітав усіх присутніх і зачитав вітального листа від ректора НАКККіМ, доктора філософії, професора, заслуженого працівника освіти України, лауреата Державної премії України в галузі науки і техніки, академіка Академії наук вищої освіти України, члена Національної спілки журналістів України В.Г. Чернеця.

В листі, зокрема, йшлося про те, що Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв є головним науково-координаційним та навчально-методичним центром Міністерства культури України. За результатами рейтингу ЮНЕСКО у 2009–2013 роках Академія посідає Перше місце серед вищих навчальних закладів у галузі культури і мистецтв України та 78 місце серед 200 найкращих вищих навчальних закладів України. Науковцями Академії створена "Енциклопедія етнокультурознавства", що отримала Державну премію України в галузі науки і техніки. Також підкреслювалося, що високий рівень наукових праць, широке коло представлених на конференції проблем сприятимуть ефективній, результативній співпраці та новим науковим зверненням, а висновки конференції привернуть увагу наукової спільноти і стануть вагомим стимулом для подальших досліджень.

З вітальним словом до учасників конференції звернулась В.Д. Шульгіна, завідувач кафедри естрадного виконавства та теорії, історії культури НАККіМ, доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки композиторів України, яка презентувала основні напрями діяльності та спеціальності кафедри і привітала всіх учасників конференції – вельми поважне зібрання відомих постатей сучасності, які були присутні на пленарному засіданні.

З нетерпінням всі присутні чекали на виступи народного артиста України, композитора Іво Бобула, відомого музичного продюсера Ігоря Ліхути, народної артистки Росії, актриси театру та кіно, кінорежисера Олени Циплакової (Росія), які привітали учасників конференції і побажали плідної роботи, високого рівня

наукових досягнень, всебічного міжнародного співробітництва. Участь відомих постатей стала справжньою окрасою науково-практичного наповнення заходу.

З вітальним словом до гостей також звернулись О.С. Стебельська, кандидат мистецтвознавства, голова Комітету з питань формування міжнародного іміджу України Громадської ради при МЗС України, голова Громадського об'єднання "Арт-Креатив" та С.І. Смілянець, заступник директора Національної історичної бібліотеки України.

На пленарному засіданні з цікавою доповіддю виступив А.А. Солов'яненко, кандидат мистецтвознавства, доцент, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, головний режисер Національного академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, який звернув увагу присутніх на проблеми оперної режисури у продюсуванні українського класичного музичного мистецтва.

Не менш цікавою доповіддю "Продюсерство у сфері музичного мистецтва в організаційно-творчій діяльності Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера" поділився директор Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера П.Х. Доценко, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музичного мистецтва Житомирського інституту культури і мистецтв НАКККіМ. Доповідь викликала дискусію: однієї з актуальних проблем – щодо необхідності у сьогоденні підготовки фахівців з особливими навичками і вміннями, спрямованими на комунікацію між суб'єктом (автором твору, виконавцями) і об'єктом (слухачами, глядачами), наявності вербального посередника (професійного музикознавця, мистецького "гіда"), який реалізує свою місію в різних формах та суспільних ролях (лектор, публіцист, теле- і радіожурналіст) – торкнулася у своєму виступі доктор мистецтвознавства, професор В.Я. Редя.

Цікавими і змістовними були пленарні доповіді доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента МАНПО, професора КНУКіМ О.М. Холода ("Артменеджмент як соціальні комунікації: специфіка реалізації"), доктора історичних наук, професора кафедри естрадного виконавства та теорії й історії культури НАКККіМ О.О. Федотової ("Популяризація творчості американської співачки українського походження Квітки Цісик продюсером Алексом Гутмахером"), доктора історичних наук, професора, завідувача кафедри суспільних та політичних наук НАУ, Лауреата премії ім. М.П. Грушевського, відмінника освіти України А.І. Павка ("Продюсер як об'єкт культурологічного аналізу") та заслуженого артиста України, доцента КНУКіМ К.В. Стеценка ("Структура продюсерського проекту в культурних індустріях").

Вельми цікавою і очікуваною стала для присутніх пленарна доповідь "Тенденції розвитку сучасного кінематографу Росії та України: аналіз, перспективи, діалог" і майстер-клас відомої актриси театру та кіно, кінорежисера, народної артистки Росії О.О. Циплакової (Росія).

У пленарному засіданні також узяли участь: Л.І. Данчук, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України, директор Житомирського інституту культури і мистецтв НАКККіМ, завідувач кафедри театрального мистецтва ("Продюсерство в умовах сучасної театральної освіти в Україні: здобутки і проблеми"), В.В. Солодовник, кандидат економічних наук, заступник

директора з наукової роботи УЦКД Міністерства культури України ("Розвиток кінопродюсерства в Україні"), С.М. Садовенко, кандидат педагогічних наук, доктор філософії (Ph.D.), с.н.с., доцент, заступник директора з науково-технічної роботи УЦКД Міністерства культури України, доцент кафедри естрадного виконавства та теорії, історії культури НАКККіМ, куратор проекту ("Створення пісенного хіта у сьогоднішні: проблеми, перспективи, приклади"), О.Л. Зосім, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства та теорії, історії культури НАКККіМ ("Пісенний жанр у соціокультурному просторі України"), В.В. Неволов, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач лабораторії УЦКД ("Популяризація театрального мистецтва в світовій театральній практиці та в театрі пострадянської України"), Г.В. Карась, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника ("Особливості менеджменту української музичної культури в діаспорі"), О.О. Різник, кандидат мистецтвознавства, завідувач лабораторії УЦКД ("Особливості концертної діяльності професійних творчих колективів та державних концертних організацій у 2011–2012 роках").

Окрасою конференції стали концертні виступи творчих колективів, серед яких: вокальний ансамбль ГО "АРТ-КРЕАТИВ" м. Києва та творче об'єднання "Зоряне намисто" Дарницького району м. Києва (керівник Олена Стебельська); Віталій Ісаєв та вокальний дует Мідея і Адріана Наруцькі зразкового художнього колективу "Театр пісні "ЛАДОНЬКИ" Центру позашкільної роботи Святошинського району м. Києва (художній керівник Світлана Садовенко).

До програми конференції входило проведення секційних засідань ("Культурологія у розбудові громадянського суспільства в Україні" та "Самореалізація молоді в культурному просторі XXI століття") і Круглого столу на тему "Професійна діяльність продюсера: традиції, динаміка, перспективи" (модератори В.Д. Шинкарук, В.Д. Шульгіна, С.М. Садовенко, Г.О. Ліфінцева).

В рамках цьогорічної конференції було проведено Всеукраїнський конкурс науково-методичних та творчих робіт (on-line). До складу поважного журі цього конкурсу увійшли провідні фахівці Інституту мистецтв та Інституту післядипломної освіти НАКККіМ. На розгляд журі було представлено роботи: Бондарчук Н.В., Рахуба Л.С. (викладачі-методисти Жашківської ДМШ Черкаської обл.). "Сонячна дорога пам'яті". Сценарій вечора-пам'яті народного вокально-інструментального ансамблю "Бояничі"; Ганудельова Н.Г. (директор ДМШ м. Бориспіль). "Традиційні аерофони українських Карпат": навчально-методичний посібник для шкіл естетичного виховання; Криштопа Л.А. (викладач I категорії музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Українка). "Музичне лото": навчально-методична розробка для учнів початкових навчальних закладів; Новікова І.Л. (член Національної ліги композиторів, зав. фортепіанним відділом ДМШ г. Алушки, АР Крим). "Картинки з дитинства": фортепіанний збірник для дітей; Пісковець Л.В. (старший викладач сольного співу ДМШ м. Бориспіль), Корсун Т.О., старший викладач фортепіанного відділу ДМШ м. Бориспіль). "Фрагмент українського весілля у місті Борисполі середини XIX століття, записаного П. Чубинським": методична розробка сценарію театралізо-

ваної постановки; Татаурова Л.І. (викладач вищої категорії ДШМ м. Обухів Київської області). "Сольфеджіо": навчально-методична розробка для учнів 3 та 4 класів шестирічного терміну навчання ДМШ, ДШМ.

Результати конкурсу будуть виголошені окремо.

На конференції були підняті питання, що стосуються академічної музики (оперно-балетна, симфонічна, камерна), функціонально споріднених щодо неї джазу, "інтелектуальної" (в т.ч. бардівської) пісні, музичного ретро (відроджені жанри й напрямки побутової та міської розважальної музики минулих епох), музичного фольклору, які можна об'єднати у функціональну групу "некомерційних", так званих "нішевих" напрямів музичного мистецтва.

Проведення конференції в черговий раз показало серйозність і актуальність піднятих проблем, даючи поштовх до подальшого творчого розвитку як присутнім учасникам конференції, так і добре резонуючи серед інших навчальних закладів, надаючи поважного іміджу Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Конференція також підтвердила запит серед студентської молоді щодо навчання за спеціальністю "Музикознавець, продюсер, викладач фахових дисциплін", що дає змогу констатувати актуальність розгляду питання щодо можливості поновлення набору студентів з нового навчального 2014–2015 року зі спеціальностей на ліцензовані кафедрами естрадного виконавства та теорії, історії культури рівні "бакалавр", "спеціаліст", "магістр".

Варто зауважити, що необхідність підготовки фахівців з продюсування музичного мистецтва, непридатність (або неповна придатність) для цих потреб спеціалістів із продюсування шоу-бізнесу викликана суттєвою відмінністю цих напрямків та їх місця в суспільстві від напрямків масової культури (як предмету продюсерської діяльності у сфері шоу-бізнесу).

Продюсер у сфері музичного мистецтва має володіти низкою навичок та досвідом, суттєво відмінними від продюсерів у сфері шоу-бізнесу, а саме:

- знати специфіку аудиторії і володіти навичками роботи з нею;
- бути обізнаним щодо специфіки інтересів авторів і виконавців у різних напрямках музичного мистецтва, мати навички налагодження контактів з концертними організаціями, авторами та виконавцями у згаданих сферах;
- знати специфіку благодійництва у сферах некомерційної діяльності і володіти підходами щодо залучення благодійницьких коштів на розвиток "некомерційних" напрямів мистецтва і здійснення конкретних культурно-мистецьких проектів у цій сфері;
- усвідомлювати винятково високу роль засобів популяризації різноманітних напрямів музичного мистецтва як неодмінних складників його функціонування, володіти засобами та навичками залучення професійних музичних критиків, лекторів-музикознавців, фахових теле- і радіо-оглядачів музичних явищ, налагодження контактів зі ЗМІ щодо популяризації музичних напрямів та конкретних культурно-мистецьких акцій у цій сфері.

Не викликає сумніву актуальність подальшого проведення Міжнародної науково-практичної конференції "Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії" та розгляду питання щодо віднов-

лення на кафедрі естрадного виконавства та теорії, історії культури НАКККіМ спеціалізації "музикознавець, продюсер", започаткованої зазначеною кафедрою з 2009 року. Вагомим аргументом є й той факт, що викладачі кафедри у короткий термін досягли значних позитивних здобутків у впровадженні професійного навчання музичних продюсерів в Україні.

Юлія Бенця



"ЕСТЬ ТОНКИЕ ВЛАСТИТЕЛЬНЫЕ СВЯЗИ..."

**Рецензія на монографію Валентини Реді
"Есть тонкие властительные связи..."**

**Интегративные процессы в музыке
Серебряного века. – Київ: НАКККіМ,
2010. – 320 с.**

В історії мистецтва є ціла низка загадкових "вічних питань", до розв'язання яких намагається наблизитися кожне покоління дослідників: у який спосіб і чому один художній напрямок змінюється іншим і чи можливо "переказати" ідею одного виду мистецтва мовою іншого? Переконливих і не дуже концепцій створено безліч, але жодна з них не є

задовільною, вичерпною. Мистецтвознавці приречені ходити колами, припускати, аналізувати, робити точні висновки із часткового знання та непевні прогнози на майбутнє, яке все одно буде зовсім інакшим, ніж ми його сьогодні уявляємо. Зрештою, де є точки дотику музики та живопису чи танцю і літератури? В сюжеті, композиції, біографії митців, філософії доби, історичних катаклізмах?

Доктор мистецтвознавства, багаторічний викладач київських мистецьких вишів, музикознавець Валентина Редя вчинила героїчно: спробувала дати відповіді на всі ці безнадійні запитання – і виграла. Перемога її монографії, присвяченої мистецтву Срібного віку, насамперед у тому, що авторка не пише "взагалі і про все", не намагається з наскоку взяти Єверест, а кожне з великих "вічних питань" розбиває на менші, підкріплює їх конкретними викладками – і дає аргументовані, точні та структурно довершені відповіді.

Лише перший із чотирьох розділів дослідження, до того ж найменший за обсягом, можна назвати суто теоретичним ("Інтегративні процеси в мистецтві як дослідницька проблема"). Решта три ("Ідея синтезу мистецтв у російській художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть: теорія і практика", "Діалог культур: "вертикаль" і "горизонталь"", "Діалог мистецтв як фактор оновлення жанрово-стилістичних параметрів музики") до краю насичені конкретними творами різних видів мистецтва та їх трактуванням.

Засаднича категорія монографії Валентини Реді – інтегративність, якою вона пояснює природу мистецтва. Якщо йдеться про "вертикальний" культурний зріз, то тут вона виділяє такі етапи: первісний синкретизм; інтегративно-синкретичну єдність Античності (симбіоз мистецтв); "синкретичний синтез" Середньовіччя ("ансамбль мистецтв"); "універсалізм ренесансного типу" (епоха Відродження); "централізаційну єдність" (інтеграція на рівні синтезу мистецтв) епохи Бароко; когнітивні тенденції (теоретичне осмислення постулатів синтезу мистецтв) на межі XVIII–XIX століть; інтегративність як фаза художнього розвитку в епоху Романтизму (розширення аспектів інтеграції – діалог культур, нові стильові синтези); інтеграцію як шлях до поліфонічної єдності на основі "полілогу" епох, культур, стилів – у XX столітті.

У "горизонтальному" вимірі дослідження приваблює обтяжним культурологічним контекстом, що презентує музичний компонент мистецтва кінця XIX – початку XX століття в широких міжвидових та між жанрових зв'язках, тобто пропонує подивитися на твори російських композиторів крізь призму літератури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва та театру. Крім партитур безсумнівних класиків, таких як Александр Скрябін, Сергей Танєєв, Ігорь Стравінський, Ніколай Черепнін, Сергей Рахманінов, Анатолій Лядов, Сергей Прокоф'єв, у роботі скрупульозно проаналізовано доробок композиторів так званого "другого ряду", без творчості яких неможливо відчутти внутрішнє бурління епохи межі XIX–XX століть із її гучними маніфестами, прокламаціями, фантастичними експериментами, творчим універсалізмом, гучними художніми поразками та не менш гучними перемогами.

*Передруковано з часопису "Критика". Рік XVII, Число 3–4 (185–186).
Березень–Квітень, 2013*

Олена Зінькевич

ЗГАДАТИ СВОЇХ ВЧИТЕЛІВ...

З ювілеєм Київської консерваторії, який щойно відшумів, збіглася ще одна дата (теж пов'язана з головним музичним вузом країни): виповнилося сто років ровесниці консерваторії, її багатолітньому деканові і зав. кафедрою – Катерині Вікторівні Майбуровій (1913–2002). Маючи уральське коріння, вона пов'язала своє життя з Україною і увійшла в українську культуру як її дослідник, вихователь декількох поколінь музикантів, полум'яний пропагандист і просвітитель.

Ще з студентських років доля немов ненавмисно натякала Катерині Вікторівні про можливе "українське майбутнє". Свердловське музичне училище, на фортепіанному факультеті якого вона навчалася, носило ім'я П.І. Чайковського. А невдовзі, коли розпочалася війна, Київська консерваторія імені П.І. Чайковського була евакуйована до Свердловська, і її радо прийняла під свій дах Уральська консерваторія, де в той час продовжувала навчання і працювала К.В. Майбутова. Саме тоді зав'язалися її особисті й професійні зв'язки з київськими

колегами – як виявилось, на все життя. "Жили і працювали дружно, – пише Катерина Вікторівна у спогадах, – допомагали один одному чим могли, разом голодували, мерзли довгими й суворими уральськими зимами (особливо морозною була зима 1943 року), їздили "на картоплю" (збирати врожай), створювали спільні концертні бригади для виступів перед пораненими, слухали останні вісті з фронту, горювали, отримуючи трагічні повідомлення про загибель близьких людей".



Дружба та спільна робота продовжилися згодом – вже у мирний час – у стінах Київської консерваторії. Катерина Вікторівна приваблювала людей талантом спілкування, розумом, широкою освіченістю. Різноманітно обдарована, вона могла б у рівній мірі проявити себе в інших видах мистецтва. Письменник Максим Горький радив їй поступати до Літературного інституту: його листи з Сорренто школярці Каті Поповій (дівооче прізвище) викликали чималий переполох у школі уральського містечка Шадринськ. Але музика була поза конкуренцією.

Доля подарувала Катерині Вікторівні прекрасних вчителів. Її школа – це слухання лекцій Л.А. Мазеля, О.О. Іконнікова, О.К. Ейгеса; заняття у класах М.С. Пекеліса і В.А. Цуккермана (обидва, до речі, і вчилися, і викладали у Київській консерваторії, обидва – керівники

дипломної роботи К. Майбурової, яка закінчила консерваторію як історик і теоретик). Нарешті, це заняття в аспірантурі у М.С. Друскіна.

Паралельно з навчанням доводилося працювати: в училищі (завуч) та в консерваторії (викладач, завідувач кабінетом історії музики). І все це у непростих, м'яко кажучи, умовах: йшла війна... Щоб добути додатковий мізерний пайок для маленької доньки, молода жінка здавала кров, поки лікарі не заборонили: почалися голодні запаморочення. Та наполегливість і сила волі допомагали долати труднощі.

Як напівжартома сказала в одному з інтерв'ю сама Катерина Вікторівна, "так склалися обставини, що я – у моїй професійній та громадській діяльності – у ряді випадків була першою.

– Закінчила Уральську консерваторію ім. М.П. Мусоргського першим випуском новоствореного історико-теоретичного факультету (1942).

– Перша з музикознавців Уралу (а може, й Росії) звернулася до проблем музичного краєзнавства та захистила кандидатську дисертацію з цієї теми ("Музична культура дореволюційного середнього Уралу", 1947 рік, захист від-

бувся на засіданні Вченої ради Ленінградської консерваторії, опонентом був професор О.В. Оссовський).

– З вихованців Уральської консерваторії стала першим кандидатом наук, першим доцентом, першим деканом, першим керівником Наукового студентського товариства".

У 1949–1953 роках К.В. Майбурова працювала в Саратовській консерваторії (доцент, декан історико-теоретичного та вокального факультетів), а у 1953 році переїхала до Києва, пройшовши за конкурсом на посаду завідувача кафедри історії російської музики (очолювала її у 1953–1958 рр.). Саме Катерина Вікторівна почала у Київській консерваторії – першою в її історії – вести семінар з музичної критики, факультатив музичного краєзнавства, викладати історію музики народів СРСР.

Як декан історико-теоретичного, композиторського та фортепіанного факультетів (1961–1966 рр.) К.В. Майбурова встановила зв'язок із Будинком-музеєм П.І. Чайковського в Кліну та з Кам'янським музеєм О.С. Пушкіна і П.І. Чайковського, організувала практику студентів консерваторії у цих музеях під час літніх канікул. З ініціативи Катерини Вікторівни до роботи у консерваторії було запрошено органістку оперного театру О.М. Петросянц і розпочато (для бажаних) заняття з органу. Крім того, було порушено справу про встановлення у консерваторії нового органу.

К.В. Майбурова була науковим керівником Наукового студентського товариства (1966–1972 рр.), читала спецкурс історії російської музики, методику викладання музичної літератури, керувала дипломними та дисертаційними роботами. Вона була визнаним методистом у галузі історії музики та музичної літератури (з цим пов'язані складені нею програми, методичні розробки, підручники, наукові розвідки), очолила авторський колектив у створенні посібників зі слухання музики для загальноосвітніх шкіл, написала перший україномовний підручник з російської музики, брала участь – як один із авторів – у створенні підручників з історії української музики. Разом зі своїми друзями та колегами – музикознавцями О.Я. Шреєр-Ткаченко та Г.О. Тюменєвою – К.В. Майбурова була поміж тих, хто йшов неторованими шляхами, закладаючи джерелознавчі та методичні підвалини музикознавчої науки.

Краєзнавча "пристрасть" обумовила коло творчої діяльності (зокрема, створення з її ініціативи у Спільці композиторів України комісії музичного краєзнавства, яку вона очолювала) та наукових інтересів К.В. Майбурової. Це історія музичного життя Києва, історія Київської консерваторії, дослідження та "реконструкція" українських сторінок біографій П. Чайковського і М. Глінки (у тому числі – великий корпус статей для розділу "Чайковський та Україна" в енциклопедії "П.І. Чайковський", яка готується до видання в Росії). Значним внеском до скарбниці вітчизняного музикознавства були наукові розвідки К.В. Майбурової "Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії" (Українське музикознавство, вип. 6. – К., 1971); "Родовід Миколи Маркевича" (Український музичний архів. – К., 2003); "Чайковські в Алапаєвську" (Історія музики в минулому і сучасності: Науковий вісник НМАУ, вип. 12. – К., 2000) та ін.

Краєзнавча й сучасна українська теми посіли важливе місце і в наукових роботах учнів К.В. Майбурової. Це кандидатські дисертації О.Г. Коренюк "З історії музичної освіти в Києві. ХІХ – початок ХХ ст." (1972); Г.М. Фількевич "Музика в українських художніх кінофільмах" (1971); Н.С. Шурової "М.І. Вериківський" (1972).

Яскравий лектор, К.В. Майбурова часто виступала перед широкою аудиторією, вела активну музично-просвітницьку діяльність на радіо, друкувалась як критик у загальній пресі.

Катерина Вікторівна була активним членом всесвітнього руху есперанто. Після створення в СРСР Асоціації радянських есперантистів саме вона відіграла головну роль в організації Українського республіканського відділення, стала його першим президентом і впровадила курси есперанто для студентів консерваторії. Майже десять років К.В. Майбурова очолювала Українську асоціацію і була серед перших представників України на Всесвітніх з'їздах есперантистів у Болгарії, Швейцарії, Бразилії. Отже, як бачимо, перелік "першості", який жартома складала Катерина Вікторівна, можна доповнити.

А пам'ять про Катерину Вікторівну Майбурову живе і довго буде жити у серцях її вдячних учнів, усіх, хто знав цю світлу людину і прекрасного педагога.

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Ржевська М. Ю.</i>	Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка	3
<i>Степурко В. І.</i>	"Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)" Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія	9
<i>Фадєєва К. В.</i>	Музичні комп'ютерні технології в історичному та сучасному аспектах	15
<i>Юферова Г. В.</i>	Музичні комп'ютерні технології та виконавське мистецтво	23
<i>Сітарська Ю. О.</i>	Різдвяний гімн св. Амвросія Медіоланського "Intende Qui Regis Israel" як приклад асиміляції східнохристиянської церковно-святкової традиції на заході	32
<i>Гуральна С. С.</i>	Літургія із "Співаника" (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини	40
<i>Стронько Б. Ю.</i>	Темпоральні аспекти оркестровки	46
<i>Супрун О. В.</i>	Поєднання джазу та класики в контексті "музики ЕСМ"	53
<i>Теребун Д. С.</i>	Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією	59
<i>Зварич А. А.</i>	До проблеми семіотичної сутності музичної мови	66
<i>Латковська Н. В.</i>	Онуге Нарбутайте: діалог з Моцартом	76
<i>Молчанова Т. О.</i>	Історико-соціальні умови формування мистецтва піаніста-концертмейстера в Україні	84
<i>Пруднікова Л. П.</i>	Художній світ концерту для фортепіано та струнних Альфреда Шнітке та його втілення у виконавській інтерпретації	97
<i>Кириленко Я. О.</i>	Функції творчої особистості диригента- інтерпретатора як основа хорової вистави	105

<i>Горбачевська Я. П.</i>	Дискурс альтових транскрипцій першої половини ХХ століття	112
<i>Харченко О. І.</i>	Київські концерти духовної музики кінця ХІХ – початку ХХ століть (за матеріалами київської преси 1900-1917 років)	120
<i>Чень Жуньсюань</i>	Вплив імпресіонізму на фортепіанні твори тайванських композиторів	127

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Фіалко В. О.</i>	Образне переосмислення національного у творчості українських режисерів і сценографів українського театру 70-х років ХХ століття	135
<i>Крипчук М. В.</i>	Розвиток сучасних фестивалів мистецтв на Луганщині початку ХХІ століття	148
<i>Сун Жуй Лун</i>	Російські театри опери та оперети в музичному житті Харбіна першої третини ХХ століття	153
<i>Данчук О. Л.</i>	Принципи організації театральних колективів	160
<i>Заря С. В.</i>	Музика як визначальний чинник ефективності телевізійного рекламного відеоролика	165

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Христолюбова Т. П.</i>	"Картини-двійники" К.С. Петрова-Водкіна	175
<i>Архарова Н. О.</i>	Доля натюрморту в живописі ХХ століття: шлях до метафізичного образу	181
<i>Петрушевська Н. І.</i>	Історичний аспект техніки камео гласс	187
<i>Паславська Л. О.</i>	Композиційні особливості керамічних мисок Полтавщини кінця ХІХ – початку ХХ століття	195
<i>Шумакова С. М.</i>	Генезис Харківської школи циркового мистецтва в контексті становлення цирку Харкова	203

<i>Щербаков В. В.</i>	Комунікативна функція танцю в історичному вимірі ...	210
<i>Захарчук Н. В.</i>	Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова	218
<i>Кіндер К. Р.</i>	Символообрази рослин в українському танцювальному фольклорі	226

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Савчин Л. М.</i>	Композиція мегакультурного простору: теоретичне обґрунтування поняття	234
<i>Тукова І. Г.</i>	Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з некласичною науковою парадигмою	241
<i>Черніговець О. М.</i>	Традиційна культура як основа функціонування видовищно-ігрових форм народної творчості (на матеріалі Північно-Західного регіону України, друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)	248
<i>Сичова О. В.</i>	Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні	257

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Станіславська К. І.</i>	Формування екранної культури студента: до постановки питання	263
<i>Романенко А. Р.</i>	Формування творчої індивідуальності В.В. Пухальського: мінський період життя музиканта в аспекті біографізму	270

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Садовенко С. М.</i>	V Міжнародна науково-практична конференція "Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії"	279
<i>Бентя Ю. В.</i>	"Есть тонкие властительные связи..." Рецензія на монографію Валентини Реді "Есть тонкие властительные связи..." Интеграционные процессы в музыке Серебряного века. – Київ: НАКККиМ, 2010. – 320 с.	284
<i>Зінькевич О. С.</i>	Згадати своїх вчителів... ..	285

Загальні положення

Редакційна колегія фахового видання "Мистецтвознавчі записки" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет вченої ради (тел. (044) 501 78 28).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем), якою підтверджується відсутність плагіату, некоректного цитування в статті. Автор підписом підтверджує згоду на передачу прав НАКККіМ на розповсюдження друкованих і електронних варіантів представленої до друку статті. Підпис рецензента й автора має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Сципенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати;

б) анотація російською й англійською мовами є перекладом україномовного варіанту.

Середній обсяг анотації – 500 друкованих знаків (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора.*

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжстрочний інтервал.

6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надстрочною арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел. Приклад:

У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 24

Головний редактор	<i>В. Я. Редя</i>
Редактор	<i>В. М. Кручик</i>
Комп'ютерна верстка	<i>М. М. Геращенко</i>

Підписано до друку 26.11.2013. формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 17,08.
Облік.-вид. арк 21,93. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua